



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

BRUNA ARROWSMITH COOK

**VERMELHO:
O BAIRRO BOÊMIO E A MÚSICA INDEPENDENTE
DE SALVADOR ENTRE 1990 E 2015**

MEMORIAL

Salvador
2015

BRUNA ARROWSMITH COOK

**VERMELHO:
O BAIRRO BOÊMIO E A MÚSICA INDEPENDENTE
DE SALVADOR ENTRE 1990 E 2015**

MEMORIAL

Memorial do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção de grau de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus

Salvador
2015

*Dedicado a Michael e Leila,
que me botaram no mundo e nessa vida
no exato instante em que me apresentaram
uma banda chamada Confraria da Bazófia.*

*À cena musical independente em sua totalidade, incluindo produtores, gestores, jornalistas,
técnicos de toda natureza e, claro, o público. Uma cena só existe com as pontas ligadas –
e todos nós somos responsáveis por fazer essa roda girar.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor, confiança e força; aos meninos, Dedi e Nico, só pelo fato de existirem; às Setembro's, pelo apoio incondicional ainda que cada uma esteja em um ponto distinto do planeta; à família Quarteto de Cinco, por toda aventura, som e sonho; aos Miguxos, meus três irmãos soltos no mundo; a Tio Carlinhos, pela câmera que caiu em meu colo aos 45 minutos do segundo tempo e me fez voltar ao jogo com sangue no olho; a Dudu Assunção, pelo gravador, tripé e incentivo; a Eric Cabussu, por ser tão companheiro, genial e inspirador.

À Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e ao projeto Mapa Musical da Bahia, responsáveis por boa parte do que sou hoje. Um abraço especial para a equipe da Coordenação de Música com quem tive o prazer de aprender e trabalhar ao longo de três anos: Cassio Nobre, Arnaldo de Almeida, Laise Castro, Danielle Jacó, Lúcia Eugênia, Dernoélia Barbosa, Ian Cardoso, Natalia Cunha, Victor Bastos, Gabriela Guimarães, Krystal Baqueiro, Larissa Novais, Carla Galrão e Capitão Parafina.

A Chico Castro Junior, Luciano Matos e Zeca Forehead, pelo norte alguns meses atrás. Aos entrevistados, Beto Calasans, Capitão Parafina, Cassio Nobre, Fox, Dimazz, Eric Assmar, Érika Martins, Fábio Cascadura, Glauco Neves, Lucas Spanholi, Morotó Slim, Nancy Viégas, Rebeca Matta, Roberto Barreto, Rodrigo Chamusca, Ronei Jorge, Silvio de Carvalho, Tati Trad, Thiago Ribeiro e Vandex. Sem essas, vossas, vozes, nada disso seria possível. Agradeço àqueles que também se disponibilizaram para, mas cuja participação foi impossibilitada por conta do cronograma: Bruna Barreto, Emilia, Felipe Brust, Giovani Cidreira, Glauber Guimarães, Ian Cardoso, Messias Bandeira, Teago Oliveira, Veronica Paternostro e Vince Athayde.

E, por último, mas não menos importante, agradeço a Deus – aqui também humildemente conhecido como Guilherme Maia –, meu orientador.

*“(...) Se és apenas uma turista ávida de novas paisagens, de novidades para virilizar um coração gasto de emoções, viajante de pobre aventura rica, então não queiras esse guia. Mas se queres ver tudo, na ânsia de aprender e melhorar, se queres realmente conhecer a Bahia, então, vem comigo e te mostrarei as ruas e os mistérios da cidade do Salvador, e sairás daqui certa de que este mundo está errado e que é preciso refazê-lo para melhor.
(...) Vem, a Bahia te espera. É uma festa e é também um funeral.”*

Jorge Amado, “Bahia de Todos os Santos – guia de ruas e mistérios”

RESUMO

A presente memória visa descrever os processos de concepção e desenvolvimento do projeto “Vermelho”, um documentário que contará com depoimentos de membros e ex-membros de 15 bandas soteropolitanas com o objetivo de analisar o *modus operandi* da música independente local do início dos anos 1990 até 2015. Destinado a músicos, produtores e ao público, busca confrontar os cenários de produção autoral tendo como plano de fundo o bairro historicamente boêmio de Salvador. Toca em temas como gestão de carreira, estrutura técnica para gravação e apresentações, formas de divulgação, ações para fortalecimento da cadeia, sustentabilidade profissional, dentre outros, e investiga: os problemas ainda são os mesmos?

Palavras-chave: música independente; documentário; Rio Vermelho.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
1. CONCEPÇÃO DO PROJETO	9
1.1 A escolha do tema	9
1.1.1 Café Calypso	9
1.1.2 Quarteto de Cinco	9
1.1.3 Fundação Cultural do Estado da Bahia	10
1.1.4 Cemitério dos inauditos	10
1.2 Delimitação e recorte do tema	12
2. METODOLOGIA	13
2.1 Pré-produção	13
2.1.1 A lista de fontes	13
2.1.2 O ato de entrevistar	14
2.1.3 O questionário	15
3. REFERENCIAL TEÓRICO	16
3.1 Documentário	16
3.2 Música independente	17
3.2.1 Majors	17
3.2.2 Indies	18
3.2.3 Tecnologia	20
3.2.4 Gestão de Carreira	22
3.2.5 Articulação	23
3.3 Rio Vermelho	28
4. EXECUÇÃO	31
4.1 Filmagem	31
4.2 Montagem	33
5. CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS	41
APÊNDICES	
Apêndice A – Modelo de entrevista	47
Apêndice B – Caderno Vermelho	49
Apêndice C – Autorização de uso de imagem e voz	60

APRESENTAÇÃO

Não existe cena. Gosto de falar que somos artistas locais, não independentes. Sinto falta de festivais em Salvador. Você acredita que em uma situação – e ninguém me disse, eu vi –, um rapaz entrou no palco, entre as apresentações, e desafinou as guitarras da banda concorrente que ia tocar em seguida? Porque se o som sai mal, ninguém vai culpar a parte técnica, de sonorização. Vai ser bem mais simples: vão dizer que a banda é ruim.

Já toquei em lugares, por exemplo, em que fui ligar o amplificador e a energia da casa caiu. Lugares em que não havia microfone, palco, nem ar-condicionado: e nas quais era permitido fumar. Claro, as casas de show de hoje deveriam estar lotadas, mas tudo é *mise en scène*. Baiano gosta de cacete armado – e eu não entendo música como divertimento, algo à toa. Penso que a gente, agora, deve tomar os espaços públicos.

Se cortesia é bom? Pra quem vai, é ótimo. Quase todo dia eu penso em ir embora. Aproveito a oportunidade para fazer um anúncio: estou saindo do meu projeto solo. Ué, tem banda que, se pudesse, nem para o próprio show iria. Rapaz, tem uns críticos musicais que não sabem do que estão falando. A gente tinha era que discutir essa cabeça de bacalhau que é o jabá e sobre a Ordem dos Músicos do Brasil. Ah, já cansei de ver profissionais tocando no Carnaval com uma liminar debaixo do braço... Ainda acredito no rádio. A TV está morrendo, graças a Deus.

Ficar no Rio Vermelho é cômodo. Acho que sempre damos um tiro curto e o público pode ser muito cruel. Não, não, não: ou se vive bem, ou se vive de música. Acho que tem uns dez anos que não compro um CD. Se disco dá dinheiro? Não, mas dá. Costumo dizer que se alguém um dia resolver abrir um dos nossos instrumentos, vai sair sangue – porque você não faz ideia do trabalho que deu para comprar. Você viu como está o dólar agora, né? Nossa loteria é uma música. Dou um conselho: desista.

“E quem ouve as queixas dos músicos?”, perguntei. Outros músicos. Quem mais? “Você”, um deles disse. Assim, depois de quase 28 horas de depoimentos, nasceu o projeto “Vermelho”, um documentário sobre a música independente no bairro boêmio de Salvador entre 1990 e 2015 que passeia por ruas conhecidas da cidade e busca, acima de tudo, trazer novamente para o centro do palco essas vozes – agora contando sua versão da história.

1. CONCEPÇÃO DO PROJETO

1.1. A ESCOLHA DO TEMA

1.1.1 CAFÉ CALYPSO

Tenho uma lembrança muito viva do Café Calypso, mas não como frequentadora. Não foi uma vez, nem duas, que desci a Travessa Prudente de Moraes de manhã cedo e me deparei com homens e mulheres de preto cercados por incontáveis garrafas verdes de cerveja pelo chão. Tudo começou em maio de 1997, quando eu tinha cinco anos. A cena se repetiria até meados de 2006, ano em que a casa de show foi fechada – e em que decidi que prestaria vestibular para Engenharia Química.

Muito aconteceu neste intervalo, entretanto. Havia chegado o terceiro ano do ensino médio e eu, por ironia do destino, me tornei a estudante caricata que, às vésperas da avaliação, não sabe o que quer fazer da vida. Meus pais mesmo só o souberam quando entreguei o boleto com a taxa de inscrição – e é bem verdade que ali nasceram receios, mas a partir daquele momento eu não queria mais saber de lirismo que não fosse Produção Cultural. Saudar as artes, manter seu legado, fazer a mágica por detrás das cortinas e ousar me desafiar todos os dias passou a ser mais do que tino profissional, mas um dever cívico.

1.1.2 QUARTETO DE CINCO

Em 2011, já estudando na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA), fui convidada para fazer parte da equipe de produção de uma banda cujo nome não me era estranho. Foi no dia 2 de fevereiro, em uma apresentação em pleno Festival de Verão – prêmio conquistado por eles ao vencer o concurso iBahia Garage Band – que reencontrei a Quarteto de Cinco. Coincidência ou não, soube mais tarde que estive em sua primeira apresentação, realizada quatro anos antes durante o intervalo entre aulas da minha antiga escola.

Aquele seria um ano intenso. Foram meses e meses de planejamento, apresentações e aprendizado até o anúncio do festival Yamaha Brazilian Beat chegar aos nossos ouvidos. Como em um passe de mágica, a banda venceu todos os desafios que antecederiam a etapa nacional, a ocorrer em São Paulo e contando com uma comissão julgadora composta por figuras como Derico, Fernando Nunes, Frejat, Tico Santa Cruz e Tuco Marcondes.

Acompanhado de uma comitiva, a Quarteto de Cinco, competindo com quatro bandas de diferentes estados, sagrou-se campeã por unanimidade. Como prêmio, participaria do festival Asian Beat em Seul.

Após o retorno de São Paulo e, em seguida, da Coréia do Sul, tudo corria bem para a banda: era grande a demanda de shows, havia mídia espontânea e seu nome causava burburinho. Mas, na euforia de lançar um novo material, o grupo optou por se esconder em um estúdio para a gravação de seu novo EP. E a realidade é dura: quem não é visto, não é lembrado. O bonde passou e a Quarteto de Cinco foi das estrelas ao chão, culminando em um hiato tácito e impronunciável até pouco tempo.

1.1.3 FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA

Um ano depois, estagiando na Coordenação de Música da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), tive a oportunidade de conhecer mais de perto a realidade do ensino musical em Salvador, com a implantação do Centro de Formação em Artes, e das filarmônicas ao lado de Arnaldo de Almeida – outra pessoa que já havia cruzado o meu caminho bem antes, através de um encarte de disco. Ali, em uma mesa próxima a minha e da forma mais aleatória possível, estava o meu compositor favorito da banda Confraria da Bazófia.

No meio de 2013 fui convidada a assumir a assessoria da Coordenação de Música, à época gerida por Cassio Nobre, e passei a executar o projeto Mapa Musical da Bahia, do qual tive a honra de participar desde a pré-produção com Danielle Jacó. Até me desligar em 2015, foram três chamadas públicas para cadastro de músicos de todo o estado, uma oficina de videoclipes em parceria com a Diretoria de Audiovisual (DIMAS) da FUNCEB, alguns programas veiculados na Rádio Educadora FM (107,5), uma coletânea com cinco discos e a aprovação de uma proposta de extensão do projeto em um edital do Ministério da Cultura (MinC), sendo previsto um repasse de 2,5 milhões para a execução deste – impedido, infelizmente, por conta do contingenciamento orçamentário.

1.1.4 O CEMITÉRIO DOS INAUDITOS

Somando isso tudo, quatro situações foram fundamentais para a escolha dos temas que embasam o projeto “Vermelho”. A primeira se deu a partir da leitura de uma pesquisa realizada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult/BA) em parceria com a Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais (SEI/BA) sobre o segmento que surgiu o desejo por entender mais do cenário e captar depoimentos de membros da cadeia produtiva da música – principalmente pelo fato de que boa parte das pessoas que me cercavam se enquadravam como objeto do estudo feito.

Baseado no Censo Demográfico de 2010, o documento trazia informações com números assustadores dos chamados “ocupados na música”, passando por temas como escolaridade (dos quais destaco que 22% se enquadram como sem grau de instrução ou ensino fundamental incompleto, 43% com ensino superior incompleto e apenas 12% com nível superior completo), rendimento (dos quais 42% detém a faixa salarial de até um salário mínimo, 38% acima de um e até três salários mínimos e 3% acima de dez e até vinte salários mínimos), posição na ocupação (dos quais 7% trabalha com carteira assinada, 24% não detém emprego com carteira assinada e 65% estão por conta própria), contribuição para a previdência (dos quais 19% são contribuintes e 80% não), dentre outros.

A segunda ocorreu dentro da Coordenação de Música, quando Arnaldo, certa feita, atentou para a quantidade de discos apoiados pela Fundação Cultural que estavam no pequeno acervo da sala em que trabalhávamos e que ele sequer conhecia ou havia ouvido. Como até então não existia uma ação estratégica de distribuição dos produtos elaborados com parcial ou total apoio financeiro da FUNCEB – seja via edital Setorial ou mecanismos públicos de fomento como o FazCultura e cujo percentual de 20% do que havia sido produzido nessas propostas era exigido como contrapartida em seus Termos de Acordo e Compromisso (TAC) – era comum se deparar com caixas e mais caixas desses materiais que, por vezes, ficavam paradas dentro da Coordenação. Intimamente, apelidei aquele acúmulo sonoro de “cemitério dos inauditos”.

Há pouco menos de um ano, em uma reunião do Colegiado Setorial de Música, instância criada pela Lei Orgânica da Cultura (nº 12.365, de 30 de novembro de 2011) visando a participação da sociedade civil no desenvolvimento e fiscalização das políticas culturais implantadas pela FUNCEB e Secult/BA, ouvi de um dos presentes que os músicos

independentes de Salvador precisavam furar a “barreira imaginária” do Rio Vermelho. Com essa informação martelando em minha cabeça, troquei algumas ideias com Capitão Parafina, na época também assessor da Coordenação de Música, até chegarmos ao exercício de listar todas as casas de shows que o bairro havia comportado – e que estavam ao alcance da nossa memória. Foi através da união de números, vivências cotidianas e reflexões geradas pelas falas de outrem que surgiu o esboço do documentário “Vermelho”.

1.2. DELIMITAÇÃO E RECORTE DO TEMA

Seria ousado e megalomaniaco em demasia analisar o *modus operandi* da música independente local em pouco mais de quatro meses. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) estima que Salvador, atualmente, detém uma população de 2.921.087 pessoas. Quantos desses são músicos, produtores executivos, técnicos de som e luz, roadies, assessores de imprensa, maestros, donos de casas de show, gestores públicos, produtores musicais, professores da área, luthiers, donos de lojas de instrumentos, promotores de festivais independentes, donos de estúdio, críticos de música, enfim, “ocupados na música”? O segmento é deveras vasto.

Inicialmente o objetivo era entrevistar todos os elos dessa cadeia produtiva, exatamente como foi citado acima. No entanto, era uma lista extensa de funções por si só e o formato ideal pensado, para exercer a justiça e dar espaço a distintos pontos de vista da mesma área, implicava em, pelo menos, dobrar a quantidade de fontes. Tornou-se inviável. Passei a me concentrar em músicos exclusivamente, mas mirando naqueles que, por ventura, dialogassem com outro setor dentro do próprio universo musical e pudessem agregar conteúdo por isso.

Mas quais músicos? De onde? Salvador é vasta e detém uma pluralidade absurda, com cenas musicais nos mais variados locais da cidade. Incontestavelmente, a temática convergia para um só lugar: escolher o Rio Vermelho, bairro historicamente conhecido por abraçar artistas de todas as linguagens, sejam do dito cenário independente ou não, seria clichê, sim; mas, surpreendentemente, inédito. A decisão já havia sido tomada antes mesmo de qualquer opção se apresentar.

2. METODOLOGIA

2.1 PRÉ-PRODUÇÃO

Uma vez definido que o bairro Rio Vermelho serviria de recorte e plano de fundo do projeto audiovisual, uma lista de possíveis fontes para entrevistas foi esboçada. Participariam cinco membros ou ex-membros de bandas surgidas a cada cinco anos, entre 1990 e 2015, totalizando vinte e cinco depoimentos.

Desde o princípio foi pontuado que a pesquisa não se limitaria ao gênero rock. Friso essa questão porque é natural pensar restritamente sobre quando se trata de música independente, mesmo com uma pluralidade absurda distribuída em cada canto de Salvador. Há rock, blues, surf music, música eletrônica, grupos instrumentais e até mesmo axé *indie*, por incrível que pareça – e, sim, todos passam pelas mesmas etapas e padecem dos mesmos obstáculos. Logo, e seguindo a diretriz que tem por objetivo ouvir o máximo de opiniões possíveis acerca do mesmo assunto, alguns exemplos supostamente “fora do padrão” foram convidados a participar.

Além disso, determinou-se que a cada intervalo de cinco anos haveria, pelo menos, uma banda com mulheres na relação de fontes. Essa demanda partiu de uma particular necessidade de saber mais sobre ao perceber que nomes de homens vinham à mente com uma facilidade incomparavelmente maior – e é sabido que a presença feminina é inferior nesse ambiente, ainda que tenha aumentado de forma considerável há alguns anos.

2.1.1 A LISTA DE FONTES

Em meados de julho de 2015, quando a proposta ainda era um embrião e nem orientação formal havia, consultei Chico Castro Jr e Luciano Matos, dois jornalistas profundamente envolvidos com a música independente de Salvador, bem como Zeca Forehead, DJ e frequentador assíduo de eventos do tipo, acerca da possível lista de fontes. O documento, que contava inicialmente com as bandas listadas abaixo, sofreu alterações ao acatar algumas sugestões apresentadas:

- 1) Entre 1990 e 1995 |
Crac!, Cascadura, The Dead Billies, Úteros em Fúria, brincando de deus;
- 2) Entre 1995 e 2000 |

Penélope, Saci Tric, Lampirônicos, Pastel de Miolos, Dois Sapos e Meio;

3) Entre 2000 e 2005 |

Lou, Scambo, Retrofoguetes, Capitão Parafina & os Haoles, [banda pendente à época];

4) Entre 2005 e 2010 |

Suinga, Velotroz, Vendo 147, Ópera Pinguim, Quarteto de Cinco;

5) Entre 2010 e 2015 |

Lily Braun, Toco y Me Voy, Eric Assmar Trio, Cartel Strip Club e Falsos Modernos.

Após alguns meses de análise e conversas com meu já orientador, Guilherme Maia, mais pesquisas foram feitas – e aqui há a obrigação de ressaltar a importância de Anne Elisabeth de Lira, responsável pelo projeto “Salvador Rock Tree”, bem como de Ednilson Sacramento, autor do livro “Rock baiano: história de uma cultura subterrânea”, iniciativas de extrema contribuição para a história da música independente –, culminando na relação abaixo:

1) Entre 1990 e 1995 |

Crac!, Cascadura, The Dead Billies, Úteros em Fúria, brincando de deus;

2) Entre 1995 e 2000 |

Rebeca Matta, Saci Tric, Lampirônicos, Lisergia, Dois Sapos e Meio;

3) Entre 2000 e 2005 |

Lou, Scambo, Retrofoguetes, Capitão Parafina & os Haoles, The Honkers;

4) Entre 2005 e 2010 |

Demoiselle, Suinga, Velotroz, Vendo 147, Quarteto de Cinco;

5) Entre 2010 e 2015 |

Lily Braun, Toco y Me Voy, Eric Assmar Trio, Cartel Strip Club e Soft Porn.

A lista, por fim, reuniu bandas iniciantes ou com visibilidade nacional; de gêneros musicais distintos; com membros participantes de outras bandas ou exercendo funções de produção musical, gestão cultural ou coordenação de casas de shows, o que potencializava a pluralidade de informações que poderiam ser obtidas. Passada esta etapa, o roteiro de perguntas foi elaborado, se iniciou contato com as fontes e um cronograma de entrevistas com início em março foi montado.

2.1.2 O ATO DE ENTREVISTAR

No entanto, as gravações já haviam começado antes disso. Estávamos no meio de dezembro quando atentei que Fabio Silva Magalhães, aqui conhecido como Fabio Cascadura, havia anunciado que iria morar fora do país após o término da banda de 23 anos de carreira.

Impelida a buscá-lo, imediatamente fiz contato e dois dias depois seu depoimento já constava em meus arquivos – algo que, para mim, era imprescindível.

Realizada de forma súbita, a essa altura ainda não havia um roteiro de perguntas ou termo de autorização de imagem e voz, para além de ser a primeira entrevista do projeto experimental – que, naturalmente, me forçou a gerir algumas situações inéditas. Cuidar da logística era o de menos; a preocupação real dizia respeito ao fato da minha habilitação, apesar de estudar Comunicação Social, não ser em jornalismo. Temi ser desmascarada por não deter conhecimento da parte técnica e dos macetes da profissão. Seria o bastante “saber conversar”?

O assombro desse tipo de indagação não me levaria muito longe. Acabei por elaborar trinta e quatro perguntas que envolviam temas como gestão de carreira, estrutura técnica para gravação e apresentações, formas de divulgação, ações para fortalecimento da cadeia, sustentabilidade profissional, dentre outros, e tudo correu bem porque, no final das contas, aquilo era simplesmente uma conversa entre duas pessoas. O questionário, naturalmente, sofreu modificações posteriores – apesar da entrevista com Beto Calasans, da banda Quarteto de Cinco, realizada quinze dias depois, ter seguido os mesmos moldes.

2.1.3 QUESTIONÁRIO

Após passar algumas semanas consumindo todo tipo de material que abordasse temas sobre a música independente na Bahia, no país e no mundo, cheguei ao roteiro ideal – de caráter semi-estruturado – que contava com sessenta perguntas divididas em dois blocos. O primeiro, aberto, permitia respostas mais longas e divagações; o segundo, fechado e apelidado de “rapidinhas”, exigia respostas mais diretas sobre determinados assuntos. Nem todas se aplicavam a cada entrevistado e, ao longo do percurso, algumas não foram utilizadas por perceber que pouco colaboravam com o resultado.

3. REFERENCIAL TEÓRICO

3.1 DOCUMENTÁRIO

Segundo Bill Nichols (2005), o documentário não recorre primeira ou exclusivamente à nossa sensibilidade estética, e sim à nossa consciência social. “Uma das funções do documentário é contar aquelas fantásticas histórias reais” (ROSENTHAL, 1996, apud PUCCINI, 2009) e é através da tela que o espectador verifica o grau de aproximação ou descompromisso com o tema apresentado.

Ao comparar o gênero com filmes de ficção, Nichols afirma que geralmente no segundo exemplo temos a impressão de que “olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo”, enquanto no documentário há a impressão oposta – de que, do nosso próprio lugar de origem, “olhamos para fora, para alguma outra parte de um mesmo mundo” (NICHOLS, 2005)

O colhimento de depoimentos e imagens que compõem esse formato audiovisual naturalmente foi facilitado com o avanço da tecnologia, contribuindo para a disseminação de informações de espaços culturais exteriores ao local da audiência. De acordo com Amaranta César:

“A invenção do chamado conjunto sincrônico leve (a câmera 16 mm Eclair-Coutant e o gravador Nagra) tornou possível a captura do som direto e foi responsável por uma redefinição das funções e do lugar da voz no documentário, posicionando a fala – da gente, das pessoas, do mundo – como um dos aspectos sonoros mais fundamentais das abordagens documentais que apareceram a partir de então. Parte-se aqui da suposição de que essa capacidade de capturar as falas do mundo e oferecer-lhes um lugar de escuta, que surge na década de 1960, possibilitou ao documentário uma atuação como instrumento de “tomada de palavra.” (CÉSAR, 2015, p. 83)

“Tomada de palavra”, segundo a autora, é um conceito do sociólogo, historiador e filósofo francês, Michel de Certeau, que pode ser entendido como um movimento de conquista ao poder de fala (CÉSAR, 2015) – característica fundamental do documentário. No entanto, é importante salientar que a combinação da paixão pelo registro do real com equipamentos de alta fidelidade não necessariamente torna o gênero uma reprodução da realidade. De acordo com Bill Nichols, o documentário “é uma representação do mundo em que vivemos” (NICHOLS, 2005) – e, segundo o autor, este pode ser representado, atualmente, de seis formas.

Há a forma **poética**, que visa apresentar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas; a forma **expositiva**, cujo áudio desempenha papel principal e que dirige-se ao espectador diretamente expondo um argumento ou recontando uma história; a forma **observadora**, em que o cineasta apenas não faz nenhuma intervenção explícita; a forma **participativa**, em que é mostrado como é para o cineasta estar naquela situação retratada, tornando-se quase um ator social como qualquer outro; a forma **reflexiva**, cujo objetivo é apontar para o espectador e promover sua meditação acerca do tema; e, por fim, a forma **performática**, que endossa o que é concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, literatura e retórica, combinando o real com o imaginário.

Dentre os modelos apresentados, o projeto Vermelho se aproxima mais dos modos poético e expositivo. O primeiro pela produção de imagens do bairro inspiradas nos documentários “Chuva”, de Joris Ivens, “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo”, de Marcelo Gomes, e “Retrato de uma Ausência”, de AJ Schnack, todas apresentando uma visão mais íntima dos respectivos cineastas; e o segundo por não se prender ao modelo *talking heads* e focar no conteúdo em áudio disponível ao longo do documentário – em que, grosso modo, não importa *quem* diz, mas *o que* é dito, já que os obstáculos que perpassam a vida de um músico independente ocorrem, em geral, de maneira indiscriminada e atemporal.

3.2 MÚSICA INDEPENDENTE

3.2.1 MAJORS

Até o final do século XIX, o consumo de música nos Estados Unidos da América só era possível através de apresentações ao vivo pelo fato de ainda não existir uma tecnologia comercialmente viável de gravação de som. No entanto, na medida em que se aprimoravam essas técnicas e os meios de transportes se desenvolviam, foi possível uma maior disseminação de partituras pelo país, o que gerou um aumento de acesso ao conteúdo e funcionou, por tabela, como um estímulo para a produção musical (ANAND; PETERSON, 2000, apud NAKANO, 2010).

Tanto foi que, na década de 1950, por exemplo, já havia uma indústria fonográfica vigente – surgida dez anos antes, através do estabelecimento de um oligopólio responsável

por controlar os recursos-chave de produção e divulgação, conhecido popularmente como *majors* (PETERSON; BERGER, 1975, apud NAKANO, 2010) – que obtinha a maior parte da sua receita por meio da venda de discos e dos direitos autorais cobrados pela execução de obras em rádios, bem como em máquinas automáticas (*jukeboxes*) e no cinema, superando a arrecadação da venda de partituras e de apresentações ao vivo, inicialmente mais rentáveis (ANAND; PETERSON, 2000, apud NAKANO, 2010).

Os braços dessa indústria, composta por quatro ou cinco grandes gravadoras, se estenderam ao Brasil através de empresas transnacionais – e foi na década de 1970, em que uma crise econômica já se desenhava, que determinados setores da classe musical local passaram a sinalizar sua insatisfação com a perda de espaço da “autêntica” música brasileira, traduzida tanto com a consolidação de gêneros internacionais no país, quanto com o surgimento de novas políticas de produtividade, que supostamente geravam pressões sobre a criatividade dos artistas (MARCHI, 2006b)

De acordo com o autor Eduardo Vicente, o que ocorreu em seguida foi o aumento da seletividade dessas empresas – que reduziram seus elencos – e a tendência “a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar” (VICENTE, 2006). É dentro dessa configuração que surge uma cena independente e subterrânea (*underground*), que funciona como espaço de resistência cultural e única via de acesso ao fluxo principal (*mainstream*) do comércio da música para um grande número de artistas (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR, 2006).

3.2.2 INDIES

Devido ao exercício retórico que posiciona as *majors* como negação da cultura e contaminação pelo caráter meramente lucrativo, aqui entendido em contraponto à estética, comumente o adjetivo “independente” apresenta “qualidade” como sinônimo (TROTТА, 2010). Isso se reitera através da pesquisa feita pela antropóloga Rita Morelli sobre a indústria fonográfica brasileira, que identificou entre seus entrevistados uma “nítida separação entre os artistas ‘de prestígio’ e ‘de consumo’” (TROTТА, 2010), sendo estes responsáveis por dominar o espaço mercadológico massivo.

“Compreende-se, pois, dessa maneira, que o mesmo artista que critica as gravadoras por não se esforçarem para vender o que é “de prestígio” critique

também os artistas que se sujeitam a fazer o que é “de consumo”: ao que parece, a fim de conciliar logicamente a contradição de sua situação objetiva em relação às oposições conceituais que a sustentam, o artista lança mão de uma espécie de divisão ideal de tarefas entre o sujeito da indústria e o sujeito da cultura.” (MORELLI, 2009, apud TROTTA, 2010, p. 252)

Com dificuldade em se posicionar, a saída para os artistas assim enquadrados é a veiculação de seu trabalho em nichos periféricos onde é possível exercer sua criatividade de forma livre e autônoma, por vezes vinculados a pequenas gravadoras ou selos denominados *indies* – termo que deriva da palavra “independente”. Isso gera certo desalinhamento de raciocínio, uma vez que hoje o vocábulo se refere indiscriminadamente tanto a essas pequenas gravadoras e selos quanto aos próprios músicos que desenvolvem sua produção de forma emancipada, para além do fato de existir uma terceira interpretação no Brasil, onde existem empresas como a Trama e a Biscoito Fino, que se apropriaram da alcunha, e, no entanto, foram criadas a partir de investimentos de milhões de reais (TROTTA, 2010).

O *underground*, essa “produção cultural emergente, marginalizada pelos espaços institucionais e que vinha sobrevivendo em porões particulares, garagens e consumida apenas pelos amigos mais próximos” (VICENTE, 2006), por natureza tem como base uma organização de produção e circulação que se firma a partir da negação do seu oposto (*mainstream*) – já que não possui auxílio de grandes gravadoras, detém pouca atenção da mídia e, por consequência, está sujeito a um público restrito. Por trás dessa negação, porém, existe um desejo e um esforço, explícito ou não, em tentar alcançar, para além do prestígio, um mínimo de visibilidade e retorno financeiro dentro do âmbito da música popular massiva – o que gera uma espécie de contradição interna. Cardoso Filho e Janotti Jr (2006) explicam que:

“é preciso reconhecer, então, que a expressão ‘música popular massiva’ refere-se, em geral, a um repertório compartilhado mundialmente e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo das músicas conectadas à indústria fonográfica”. (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR, 2006, p. 12)

Em artigo, Trotta explana sobre o dilema entre ser artista “da indústria” e alcançar visibilidade *versus* ser artista “de prestígio” e deter liberdade estética:

“Segundo o autor [Howard Becker], o músico “médio” precisa se tornar comercial para alcançar o sucesso, “isto é, tocar de acordo com os desejos dos não-músicos para quem trabalha; ao fazê-lo, sacrifica o respeito de outros músicos e, assim, na maioria dos casos, seu auto-respeito” (2008). Entra em cena aqui a relação de contigüidade entre valor estético e autonomia criativa; uma vez que o reconhecimento é construído a partir do grau de liberdade

estética conferido ao músico por um determinado público, agente ou empregador.” (TROTTA, 2010, p. 253)

Impasses à parte, o marco inicial da produção independente no Brasil se deu com o disco “Feito em Casa”, lançado em 1976 pelo músico Antônio Adolfo. Como era de se esperar, devido a inexperiência empresarial, este e outros trabalhos tiveram pouca repercussão no mercado (DIAS, 2000; VAZ, 1988, apud MARCHI, 2006b).

3.2.3 TECNOLOGIA

De acordo com os dados divulgados por fundações, agências, consultores e pelo próprio Ministério da Cultura, o fluxo econômico da cultura no país gera algo em torno de 1% do Produto Interno Bruto (PIB), mas, devido a 1) desvalorização vertiginosa dos fonogramas, bem como 2) o crescente emprego das novas tecnologias e das redes sociais como forma de reorganização do mercado (HERSCHMANN, 2010), as *majors* perderam uma parte significativa de sua arrecadação.

Quando se eliminou a mediação das gravadoras no âmbito da produção musical e do contato direto com o público consumidor, subverteu-se a relação unilateral mantida pela indústria fonográfica – que, de acordo com os próprios artistas, os colocava em posição secundária na condução de suas próprias carreiras (BANDEIRA, 2001, apud SILVA FILHO; MARQUES, 2008). A partir desse momento, os músicos podiam controlar o conjunto da cadeia de produção musical sem passar por processos de intermediação.

No que diz respeito ao mercado da música atual, é recorrente a associação entre cenário independente, qualidade estética e tecnologia. Não é para menos: a queda constante dos preços de computadores pessoais, o progresso de *softwares* e o surgimento da *World Wide Web* com a Internet aumentaram as possibilidades de circulação do que era produzido, contribuindo para o crescimento da cena independente e trazendo à tona a figura do artista-empREENDEDOR.

Foi a partir dos anos 1990, mais especificamente, que a produção musical sofreu duas das mudanças mais marcantes, dadas através da popularização das tecnologias digitais de gravação – que gerou um barateamento em comparação aos meios tradicionalmente utilizados e que tornou desnecessária a existência de um suporte físico para se materializar (SILVA

FILHO; MARQUES, 2008) – e das redes *peer to peer* (P2P), que permitia o compartilhamento de dados por meio da rede mundial.

Nesse momento foram desenvolvidas novas técnicas de compactação de arquivos sonoros digitais, culminando em formatos como MP3, OGG e WMA, dentre outros, sendo o primeiro, criado pela companhia alemã Fraunhofer ISS – que se torna inicialmente mais popular por sua compressão reduzir, através de um cálculo matemático sobre a percepção auditiva humana, uma canção de 30 para 3 megabytes de espaço em disco (STERNE, 2010). A chegada de MP3 *players*, “sendo sintomática a experiência do iPod e seu *software*, o iTunes, criado por uma companhia de informática, a Apple” (MARCHI, 2006b) também passou a nortear o consumo formal de música pela internet.

De acordo com Shapiro e Varian (1998, apud SANTINI, 2006), os bens de informação são bens de experiência. A disponibilização de incontáveis obras, independente da linguagem artística, proporciona diversos pontos positivos para o progresso da sociedade em geral, sendo o acesso ao conhecimento o principal deles. Em contraponto, este acesso, agora ilimitado, trouxe de volta a discussão sobre propriedade intelectual, ressaltando a dificuldade da imposição da lei no que tange à sua reprodução – informação de certo interesse da classe musical. Se as apresentações ao vivo e vendas de discos já não são rentáveis como outrora, como obter um mínimo de retorno financeiro nessa era de consumo tão veloz?

O MP3, apesar de fácil difusão, de acordo com Sterne (2010), “pode parecer um pouco como moluscos sem suas conchas – músicas gravadas sem forma de mercadoria –”, não sendo, geralmente, trocadas por dinheiro. Além disso, é importante frisar que a prateleira musical disponível na frente dos consumidores se tornou muito maior, o que é inversamente proporcional à paciência de escuta destes, que descartam faixas após poucos segundos.

O tempo passou a ser a mercadoria mais escassa do planeta e as *majors* ainda detém o poder maciço de divulgação, ainda que a internet venha substituindo o rádio e a televisão como principal meio de difusão da música. Os músicos independentes concentram sua energia distribuindo as gravações, em um esforço quase que desesperado para que alguém ouça o que estão fazendo. O consumo se banaliza por toda facilidade de acesso e, por isso, as pessoas passam a acumular mais músicas do que são capazes de ouvir. Os fonogramas recentemente

tornaram-se complemento, uma forma de rememorar uma experiência vivida (HERSCHMANN, 2011, apud GUEDES, 2015) – e a música ao vivo passa a recuperar seu terreno.

Percebe-se então que a suposta crise da indústria fonográfica não passa de *re-organização* da cadeia produtiva (MARCHI, 2006b) e “o problema”, como bem explanou Frith (1982, apud MARCHI, 2006a), “não é arte *versus* comércio, mas grandes negócios *versus* os pequenos; e os heróis não são os músicos, mas os empreendedores”.

3.2.4 GESTÃO DE CARREIRA

No entanto, uma parte expressiva das bandas não está preparada para conduzir seu próprio trabalho. Por maior que seja o domínio em *fazer* música, no final das contas um número significativo de músicos e bandas aprende a se auto gerir na base da tentativa e erro – ainda que existam diversos materiais facilmente encontrados na Internet auxiliando nas etapas de distribuição e venda, bem como uma quantidade muito maior de profissionais de produção cultural.

Por causa disso, muitos músicos são obrigados a exercer o papel de empresários, produtores executivos, designers e relações públicas concomitantemente, o que é algo muito difícil de compreender no início e causa um desgaste no próprio projeto, que geralmente tem diversão como mote. À medida que o tempo avança, faz-se necessário entender os processos de gestão de carreira para tornar aquilo rentável, a ponto de ser possível, como muitos desejam, abandonar trabalhos realizados paralelamente – dentro da própria dinâmica da música ou através de graduações outras – por haver uma compensação financeira equivalente ou superior.

Este conhecimento é adquirido por vezes através do convívio com um produtor executivo – diplomado ou que tenha aprendido o ofício “informalmente” – ou com algum outro membro da cadeia produtiva da música que esteja disposto a colaborar com o desenvolvimento da banda. A partir daí, entendendo música como negócio, surge uma maior preocupação com estratégias de marketing e publicidade, dentre outros, o que demonstra sinais de que a cultura do amadorismo está perdendo força e que o mercado independente está se fortalecendo. Quanto mais conscientes e empenhadas na gestão de carreira, mais retorno positivo se obtém – algo facilmente observado nas bandas Baiana System, Maglore e Vivendo

do Ócio, exemplos do cenário que não esperaram por nenhum milagre em forma de produtor ou investidor, algo muito comum antigamente, e, dia após dia, traçam seus próprios caminhos.

A queixa principal de toda a cena musical, no entanto, diz respeito a algo ainda fora do seu controle: o acesso a mídia massiva e a difusão do seu produto. As chances de se conseguir um espaço nesses meios de comunicação se potencializam a partir do entendimento das etapas de trânsito interno e através de um cuidado minucioso na elaboração de informações sobre a banda que podem ser consideradas “jornalisticamente relevantes” ou minimamente atrativas para o público. Ainda que a internet apresente uma força sem precedentes, estar em meios televisivos e radiofônicos se faz necessário por sua eficácia em atingir o público em nível quase capilar.

Selos independentes também colaboram nesse aspecto. *Estopim Records*, *Big Boss Records*, *Atalho Discos* e *Ruffo Records* são exemplos que atuam tanto na produção quanto na distribuição de material fonográfico em Salvador, promovendo apresentações e intercâmbio com outros estados e até países. Em ambiente nacional, os selos *Velas* (de Ivan Lins e Vítor Martins), *Dubas* (Ronaldo Bastos) e *Rock It!* (Dado Villa-Lobos) somaram-se aos independentes egressos dos anos 1980 que buscavam alternativas no mercado. Alguns destes firmaram acordos com grandes gravadoras, a fim de driblar a etapa árdua de distribuição das obras (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2006).

Uma vez posto todo esse cenário, é notória a fragilidade e, por vezes, descontinuação das bandas. O trabalho constante, seja na produção de canções, conteúdo para divulgação, no fortalecimento de um *networking* próprio, na formação e manutenção de público, exige que os músicos saiam da zona de conforto – e o desembaraço pessoal e profissional para articulação torna-se fundamental nesse processo.

3.2.5 ARTICULAÇÃO

Mesmo que em sensível crescimento, a cadeia da música independente ainda enfrenta desafios em seus principais aspectos. Circulação e consumo de produtos e bens culturais apresentam obstáculos visíveis, a exemplo das freqüentes reclamações a respeito do custo de manutenção de casas de show – gerando uma alta rotatividade de espaços, que abrem e fecham as portas com rapidez –, barreiras por parte da grande mídia e da própria fidelização do público.

Guedes (2015) observa que “esta cena possui uma sazonalidade característica da cidade, com períodos de esvaziamento e de ‘casa cheia’, vista desde o início” da cena autoral, o que é atribuído, segundo a própria autora, ao fato de nunca ter existido em Salvador um movimento unísono similar ao Mangubeat, de Recife.

Causa uma certa estranheza também notar que, aparentemente, as pessoas só tem desejado pagar pelo que elas já conheçam – o que cria uma espécie de rixa entre o universo autoral e o cover – para além do vício da gratuidade e dessa nova cultura que passa a consumir do lado de fora das casas de shows, como é possível visualizar nos casos do Lálá e do Irish Pub, quebrando a movimentação econômica. Em depoimento a Mariana Guedes (2015), o músico Fabrício Mota questiona o gasto que é maior “em duas cervejas do que no ingresso para ver uma banda que tem dez pessoas, um produtor, um *roadie* e um técnico de som”. Porém, parcela significativa se sujeita a eventos gratuitos ou a ingressos com valor abaixo do normal, muitas vezes, na esperança de que a “pessoa vá, seja contagiada pelo som e na outra semana volte com mais cinco amigos”.

Visando facilitar a visualização de articulações que colaboram e desenvolvem a cadeia de produção da música autoral, listo abaixo quatro exemplos:

A) ASSOCIAÇÕES

A filosofia do “*do it yourself*”, surgida na cena punk, ainda se mostra vigente, mas uma atualização deve ser feita: hoje, mais do que nunca, se apela ao “*do it together*” porque é necessário se unir para fazer força. Baseado nisso, algumas associações foram criadas entre os anos 1970 e 1980, servindo como espaços de articulação e discussão a respeito da cena musical independente. Destacam-se algumas instituições de auxílio aos músicos, como a Associação dos Produtores Independentes de Discos (APID), a Cooperativa de Músicos do Rio de Janeiro (Coomusa), a Distribuidora Independente de Discos e Fitas etc, que serviram como estrutura importante para revelar ao público novos artistas que se tornariam expressivos no cenário musical brasileiro, a exemplo de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção.

No entanto, a experiência durou pouco tempo e no início da década de 1980, a grave crise econômica e as contínuas discordâncias entre os artistas e essas entidades que buscavam coordenar a cadeia produtiva independente levaram essas iniciativas a um forte declínio e à

obscuridade total (MARCHI, 2006a), retornando com certa relevância apenas em 2001 e em 2005, com o surgimento da Associação Brasileira de Músicos Independentes (ABMI), que busca ser um elemento de identidade da produção independente do Brasil e um negociador dos interesses comuns ao setor, e do polêmico Coletivo Fora do Eixo, que inicialmente focalizava no intercâmbio solidário de atrações.

Em Salvador existe uma iniciativa idealizada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult/BA) e coordenada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), que tem por função trazer a sociedade civil para perto do poder público, visando uma colaboração mútua para o desenvolvimento das artes e das políticas culturais. No entanto, a participação popular é insignificante mesmo após quase quatro anos de existência. Seria por problemas de divulgação? Seria por desinteresse dos músicos? Por que a categoria não se articula e une de forma mais consistente em comparação aos colegas de Teatro, Dança e Artes Visuais, que, por exemplo, foram porta-vozes do protesto “Chorando ao pé do Caboclo” para solicitar mais investimentos por parte da Secult/BA?

B) CRÍTICOS

Em Salvador, os críticos de relevância se restringem a mais ou menos cinco nomes, sendo que alguns deles preferem ser categorizados como divulgadores em vez de avaliadores. Crítica musical é entendida neste trabalho como:

“a capacidade de julgar, ou seja, emitir opinião, aferindo valor a produtos culturais, através de critérios (implícitos ou explícitos), que acabam por posicionar tanto o objeto da crítica como aquele que julga no complexo jogo da cultura e comunicação contemporânea”. (JANOTTI JR; NOGUEIRA, 2010, p. 210)

Mas, de acordo com Afrânio Coutinho, os jornalistas de cultura do Brasil “se improvisaram e se converteram rapidamente em juízes” ou, em segundo caso, buscam abrigo para apontar os defeitos em quem teve sucesso na produção cultural (JANOTTI JR; NOGUEIRA, 2010). À parte esse descuido, descompromisso e desfavor à classe musical, é de fundamental importância a existência de críticos para o funcionamento da cadeia produtiva tanto pela disseminação dos trabalhos que mereçam destaque – criando uma espécie de “concorrência saudável”, estimulando a melhora do cenário musical local –, quanto pelo retorno construtivo após a fruição e estudo da obra em questão.

É importante frisar, no entanto, que a ausência de um número maior de profissionais da área faz com que se detecte algum tipo de ranço no momento da elaboração de textos analíticos – porque, naturalmente, existem gêneros musicais cujo conhecimento é muito mais amplo e, por tabela, a apreciação é preferencial por parte de quem escreve, o que penaliza os ensaios feitos sobre bandas que detêm características sonoras externas a esse universo especializado. Logo, deve-se fomentar o desenvolvimento da escrita sobre as mais variadas categorias de música.

C) FESTIVAIS

Os festivais dos anos 1960 eram competitivos e se tratavam de iniciativas ligadas às emergentes empresas de comunicação da época, o que difere dos atuais, que surgiram ou de iniciativas coletivas ou de uma demanda da cena local. As diferenças entre um e outro também dizem respeito ao fato de que, no primeiro, os artistas disputavam espaço para estar no *showbiz*, enquanto o segundo formato funciona como vitrine democrática e heterogênea (HERSCHMANN, 2010).

Pode-se afirmar hoje que o principal papel dos festivais é o de intensificar o intercâmbio entre bandas, fanzines, selos, produtores e jornalistas. Estes eventos, em boa parte, são proporcionados pelo setor de marketing de grandes empresas que desejam investir num determinado segmento de público – vide Planeta Terra, Skol Beats, Tim Festival e Conexão Vivo –, mas também existem aqueles produzidos de forma autônoma – tais como Abril Pro Rock, MADA, Humaitá pra Peixe, Goiânia Noise e o Big Bands. A discrepância entre esses festivais, resumidamente, é que, por exemplo, se a Tim retira o patrocínio do Tim Festival, este acaba imediatamente, enquanto o MADA continua a existir (HERSCHMANN, 2010).

O Coletivo Fora do Eixo, já citado, conseguiu durante certo tempo, ainda que de forma polêmica, consolidar um circuito alternativo de festivais no país e a realização dessas iniciativas é extremamente positiva tanto para o desenvolvimento da cena independente quanto para o funcionamento do comércio de música massiva. As gravadoras buscam fenômenos de público, às vezes sem substância, sem repertório ou futuro, desde que vendam muitos shows ou discos; os festivais abrem as portas para quem tem potencial musical, o que

significa que “tradicionalmente o mundo *indie* investe no futuro e as *majors* no presente” (HERSCHMANN, 2010).

De acordo com Herschmann, é possível:

“(…) constatar em trabalho de campo realizado junto a essas mostras *indies* que, contando com bandas novas ou consagradas, com recursos do governo ou da iniciativa privada, com milhares de pessoas na platéia ou com apenas uma centena delas, em suma, a continuidade de um festival independente no cenário nacional, está diretamente relacionada à perseverança, capacidade de associativismo e mobilização de seus organizadores.” (HERSCHMANN, 2010, p. 298)

Diversos gestores de eventos do tipo relatam que gostariam: “a) de ter mais espaço junto às mídias massivas; b) de poder contar com processos mais transparentes e menos burocráticos para ter acesso aos recursos públicos (isto é, de modo geral desejam poder contar com políticas públicas mais efetivas); c) e, finalmente, atingir um público maior” – apesar disso colocar em risco a ideia de “autenticidade” (HERSCHMANN, 2010) que mobiliza os fãs das bandas *indies*, algo rapidamente discutido anteriormente.

Em Salvador, festivais como Boom Bahia, Lado BA, Futurama, Coquetel Molotov, Zona Mundi, Big Bands, Rock Concha, Festival de Música Instrumental da Bahia, Invasão Cultura, Caravana da Música e o Troféu Caymmi são empreendimentos necessários para a cadeia produtiva da música, mas boa parte não se consolidou por dependência de patrocínio – o que é, no mínimo, lamentável, mas que hoje pode ser revertido com o mecanismo do financiamento coletivo (*crowdfunding*), por exemplo.

D) CARNAVAL

No início desse subcapítulo, Guedes (2015) fez uma observação sobre nunca ter havido um “movimento uníssono” similar ao Mangubeat, mas seria irresponsável não citar a importância do Axé Music na história da música baiana, ainda que seu formato tenha sido extrativista em demasia e fechado várias portas para quem caminhava paralelamente ao circuito.

Até o surgimento desse novo gênero, como bem explana Marilda Santanna, diversas gerações foram praticamente induzidas a sair de suas casas em Salvador ou no interior do estado para “tentar a sorte” no eixo Rio-São Paulo. Foi o caso, por exemplo, de:

“(…) Assis Valente e Dorival Caymmi, nos anos trinta e quarenta; de Glauber Rocha nos anos sessenta; de João Gilberto, nos cinquenta/sessenta; de Gil, Caetano, Bethânia, Gal, Tom Zé, como de Raul Seixas, nos anos sessenta; dos Novos Baianos – Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor... – nos setenta; de Chico Evangelista, Jorge Alfredo, Marcelo Nova, Luis Brasil e A Cor do Som, no início dos oitenta.” (SANTANNA, 2009, p. 41)

Inegavelmente o estúdio WR, do produtor Wesley Rangel, foi um espaço de experimentação artística cujo desenvolvimento técnico provocou uma relativa autonomia no mercado da música, pois a partir dessa independência na etapa de produção musical foi possível estabelecer uma nova ordem de negociação com as *majors*, que recebiam o produto finalizado apenas para circular no mercado. Pela primeira vez, em um intervalo de quase quarenta anos, não foi necessário o êxodo de artistas, tornando-se um movimento autossustentável – cujo modelo foi aplicado posteriormente ao pagode, arrocha e, mais recentemente, ao sertanejo universitário.

Hoje é notória a diferença entre os três Carnavais vividos pela cidade, uma vez que a primeira etapa tinha por característica o desfile de clubes – de elite, em geral –, depois o surgimento dos trios elétricos e a popularização dos camarotes – “adquirindo” espaços públicos e confinando a população de baixo poder aquisitivo em becos e vielas – e atualmente o combate às cordas dos blocos e o desejo de trazer de volta o modelo de evento democrático pensado por Dodô e Osmar.

Diversos empresários, músicos e membros dessa cadeia produtiva, por compreender o valor da articulação, enriqueceram ao longo do tempo por se utilizar desse método e, claro, por terem conseguido se projetar através de uma janela nada modesta: a maior festa de participação popular do mundo, o Carnaval de Salvador. As recentes mudanças do evento e na sua forma de se estruturar, querendo ou não, mexem com muitos e deveriam ser de interesse de todos – mesmo daqueles que não gostam de Carnaval.

3.3 RIO VERMELHO

A história do bairro mais boêmio de Salvador data de um período anterior à fundação da própria cidade. Segundo os registros, foi entre 1509 e 1511 que aportou a primeira pessoa

na região: Diogo Álvares Corrêa, posteriormente conhecido como “Caramuru”, naufrago de um navio mercante francês.

Porém, ainda que a chegada de Thomé de Souza tenha se dado em 29 de março de 1529, o povoamento do bairro propriamente dito somente começou quase cem anos depois, quando uma invasão holandesa composta por vinte e seis naus e um efetivo de 3.400 homens atacou e invadiu Salvador, aprisionando diversas autoridades – inclusive o governador Diogo de Mendonça Furtado.

Ao longo do tempo, o antigo aldeamento indígena passou a ter uma população fixa, que se estabeleceu em três núcleos (Paciência, Mariquita e Santana, esta surgida no período da Guerra do Paraguai), mas ainda no início do século XX era pouco povoada. De acordo com o autor Ubaldo Marques Porto Filho, na época o bairro Rio Vermelho, cujo topônimo originou-se do tupi Camoro (vermelho) e ipe (rio), “nome que os primitivos habitantes deram ao curso fluvial com embocadura na Praia da Mariquita” (PORTO FILHO, 1991), era muito utilizado sazonalmente, para o veraneio de famílias abastadas.

Com o avanço dos anos, foi crescente o número de palacetes e casarões construídos. Surgiram dois hotéis, restaurantes, um cinema, um clube de tênis, um hipódromo e um campo de futebol onde o campeonato baiano foi disputado durante dois períodos – sem mencionar a linha de bondes elétricos, inaugurada em 1906, que permitia um trânsito mais rápido para o centro da cidade e vice-versa.

Foi apenas nos anos 1950, no entanto, que o Rio Vermelho angariou o título de “bairro dos artistas”. Diversos membros da classe artística encontraram abrigo no local, dos quais se destacam Antônio Risério, Caetano Veloso, Carlos Bastos, Carlos Lacerda, Carybé, Dorival Caymmi, Gey Espinheira, Hansen Bahia, Humberto Porto, João Ubaldo Ribero, Jorge Amado e Zélia Gattai, Lennie Dale, Luiz Caldas, Mário Cravo Junior, Nildão, Panela, Paulinho Boca de Cantor e Pepeu Gomes. Em função disso, inúmeros visitantes ilustres eram vistos entrando e saindo das casas do Rio Vermelho com certa frequência – retroalimentando esse *status*.

A fama boêmia foi romantizada por conta dessa presença, mas não vem exclusivamente dos artistas que ali se instalaram; ela já existia muito antes disso, como explica Porto Filho:

“No Rio Vermelho moravam muitos boêmios e biriteiros que passavam o dia encafurnados nos bares. Aliás, nos bares acontecia de tudo, até brigas homéricas, e sabia-se de tudo, principalmente da vida alheia. (...) Os bares eram freqüentados por pessoas de todas as origens, de todas as matizes sociais, econômicas, profissionais, raciais, religiosas etc. (...) Pelos bares discorria-se sobre tudo, tudo mesmo, dos temas sérios aos mais banais da vida cotidiana”. (PORTO FILHO, 1991, p. 163)

No que diz respeito à música, é somente no meio dos anos 1990 que o Rio Vermelho é reconhecido como uma vitrine para o que é produzido no âmbito *underground* de Salvador. Antes pulverizadas em diversos pontos da cidade, artistas e público a partir desse período passam a contar com inúmeras casas de shows – em geral de pequeno porte – e espaços culturais que tiveram ou ainda detém sede na orla do bairro e redondezas, vide o Café Calypso, Holandês Voador, Ad Libitum, Idearium, Miss Modular, Boomerangue, Santana Sushi Bar, Europa Club, Tom do Sabor, Tarrafa, Casa da Mãe, Portela Café, Farol do Rio Vermelho, Commons Studio Bar, Ali do Lado, Ciranda Café, Rhoncus Pub, Dubliners – Irish Pub, Lálá, Taverna Music Bar, Nhô Caldos, Tropos, Varanda do Sesi, dentre tantos outros, e uma cena musical independente é criada.

Hoje, para além de um ponto de encontro que tem por aglutinação principal o largo de Santana, fato é que agregar “residência, local de trabalho e lazer de intelectuais e profissionais das artes, em particular” atrai investimentos em “casas de shows, teatros, galerias de arte e bares, o que justifica a intensa dinâmica de cultura e entretenimento do bairro” e reitera essa aura de boemia, como explana Guedes (2015).

O problema constantemente sinalizado pelos músicos, entretanto, é justamente o que caracteriza o bairro: a concentração desses espaços tem como ponto negativo o fato de excluir muitos jovens das periferias e de bairros distantes, para além de criar uma espécie de armadilha onde o público que possui acesso garantido a esses espaços não demonstra interesse em freqüentar outros locais e os artistas temem ser arriscado ocupar outros recintos (GUEDES, 2015).

4. EXECUÇÃO

4.1 FILMAGEM

4.1.1 PLANEJAMENTO E IMPREVISTOS

A etapa de entrevistas realizada em março se iniciou no dia 4, com Glauco Neves e Vandex, das bandas Vendo 147 e Úteros em Fúria, respectivamente. Passada a ansiedade da captação dos primeiros depoimentos, obtidos meses antes, e mais segura na condução da entrevista, acabei por negligenciar alguns itens de produção executiva nessa retomada.

Esqueci em casa, por exemplo, os arquivos de autorização de imagem e voz elaborados, bem como o roteiro de perguntas impresso. Este eu tinha armazenado no celular por precaução, o que foi um alívio – mas o fato de ter quase terminado a bateria do aparelho na entrevista de Vandex me fez notar que seria basicamente impossível continuar a entrevista caso realmente cessasse. Não havia posto o carregador na mochila e não havia similar no estúdio dele. As pilhas do gravador quase acabaram no meio de seu depoimento, assim como da câmera.

Resumindo: muito poderia ter dado errado, mas não deu. Surpreendentemente tudo fluiu da melhor forma possível e acabou me precavendo para as situações seguintes. A partir daí sempre existiam pilhas e baterias reservas, além do carregador do celular à disposição. Passada a adrenalina, nenhum outro problema do gênero ocorreu durante esses vinte dias de gravações. Em compensação, outro tipo de preocupação me acompanhava ao longo dessas jornadas.

É importante registrar que nem sempre havia um carro disponível para facilitar o meu trânsito até o local das entrevistas. Isso implicou por muitas vezes – quando não havia uma pessoa amiga que pudesse me dar carona – em ter que me deslocar de ônibus por Salvador com tudo que fosse necessário ao alcance da minha mochila, para além do tripé, carregado a tiracolo.

Pegar ônibus, para mim, nunca foi um problema em si. A questão é quando você está carregando não só sua própria câmera Nikon 3100, mas um gravador de excelente qualidade, como o Zoom H4n, e um tripé que não são seus. A constante sensação de insegurança

colaborou para um cansaço mental – pois a primeira meta era chegar ao local com todos os equipamentos seguros, depois voltar com eles, uma parte deles ou *pelo menos* com o cartão de memória em mãos – e físico – porque, afinal, “apertar o passo” exige um mínimo de esforço muscular. Apesar disso, o processo se encerrou de forma exitosa, sem perdas ou danos.

4.1.2 ENTREVISTAS

Das vinte e cinco pessoas escolhidas, algumas eu sequer consegui me comunicar para apresentar o projeto e verificar disponibilidade para entrevistas, a exemplo das bandas Demoiselle, Lisergia e Scambo. Glauber Guimarães, ex-vocalista da Dead Billies, se dispôs a, mas solicitou as questões antes da entrevista e, após a leitura, julgou que não poderia colaborar. Com Bruna Barreto, vocalista da Lily Braun, apesar de disposta também, houve um desencontro. Como esses imprevistos são comuns, passei a entrar em contato com outras pessoas ao longo do caminho.

No final das contas, dezesseis pessoas foram entrevistadas, totalizando exatamente uma amostra de três bandas a cada cinco anos e, grosso modo, um bônus, a saber: Nancy Viégas (Crac!), Fábio Cascadura (Cascadura), Vandex (Úteros em Fúria), entre 1990 e 1995; Rebeca Matta, Ronei Jorge (Saci Tric), Cassio Nobre (Dois Sapos e Meio), entre 1995 e 2000; Tati Trad (Lou), Morotó Slim (Retrofoguetes), Capitão Parafina (Capitão Parafina & os Haoles), entre 2000 e 2005; Fox (Suinga), Glauco Neves (Vendo 147), Beto Calasans (Quarteto de Cinco), entre 2005 e 2010; Thiago Ribeiro (Toco Y Me Voy), Eric Assmar (Eric Assmar Trio), Rodrigo Chamusca (Cartel Strip Club) e Lucas Spanholi (Soft Porn), entre 2010 e 2015.

Ao perceber que não seria possível, por conta do cronograma, manter as outras nove pendentes, optei por abortar os encontros presenciais que já haviam sido remarcados ao menos uma vez. Assim foi com Messias Bandeira, Felipe Brust e Giovani Cidreira, membros da lista original. Veronica Paternostro, vocalista da banda Cof Damu e que entrou na relação em substituição a Ivana Vivas, da banda Demoiselle, assim como Emilia, da banda Macumba Love, que substituiu Bruna Barreto, vocalista da Lily Braun, também foram deixadas de fora do primeiro corte do projeto pelo mesmo motivo.

Vince Athayde, ex-Lampirônicos, desde a época em que foi definida a lista de entrevistados estava residindo fora do país, o que me forçou a improvisar no que diz respeito à etapa de entrevista: foi acertado então que as questões seriam encaminhadas e ele gravaria um arquivo de áudio com as respostas. Infelizmente, o envio não se concretizou, mas esse método foi utilizado com êxito tanto com Cassio Nobre, hoje morando no Vale do Capão, quanto com Érika Martins, que reside no Rio de Janeiro.

Érika Martins, ex-vocalista da banda Penélope e que não havia sido citada até então, foi contactada como bônus e com certa desesperança – mas, extremamente solícita, não só participou como encaminhou o áudio com *todas* as perguntas respondidas. A partir disso, foram feitas entrevistas extras sobre assuntos específicos que poderiam enriquecer ainda mais o trabalho: Dimazz, sobre crowdfunding; Roberto Barreto, sobre o Carnaval e o fenômeno Baiana System; e Silvio de Carvalho, sobre composição. A etapa foi finalizada, portanto, com a captação de vinte depoimentos, sendo cinco deles extras.

4.2 MONTAGEM

No momento em que a execução das filmagens se encerra, uma nova fase vem à tona. De acordo com Sérgio Puccini:

“Deixamos o campo de planejamento das filmagens para entrar no campo de planejamento da montagem, etapa distinta da primeira, por trabalhar com a seleção de um material mais restrito, limitado a um arranjo de combinações dentro do universo das imagens já captadas para o filme. Se, por um lado, essa restrição limita o campo de escolha para o diretor e o montador do filme, por outro, esse é o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme, é o momento em que a articulação das sequências do filme, entre entrevistas, depoimentos, tomadas em locação, imagens de arquivo, entre outras imagens colocadas à disposição do repertório expressivo do documentarista, em consonância com o som, trará sentido ao filme.” (PUCCINI, 2009, p.17)

4.2.1 DECUPAGEM

4.2.1.1 ÁUDIO

Terminadas as entrevistas, deu-se início à decupagem – que tem por função listar trechos, sonoros ou imagéticos, do material gravado para posterior seleção do que será utilizado na edição. No Apêndice pode ser localizado o Caderno Vermelho, o melhor e mais rústico método encontrado para o desenvolvimento dessa etapa.

Como pode ser notado, nele foram feitas anotações sobre as informações dadas pelos entrevistados, bem como seus respectivos *timecodes* – que marcam a entrada (*in*) e saída (*out*) dos trechos que se deseja utilizar. Uma vez cumprida esta etapa, houve uma triagem das melhores falas acerca de 29 temas (a saber: Fazer Música, Problemas, Disco, Faixas Longas, Direitos Autorais, Rio Vermelho, Casas de Show, Sonorização, Produção, Gestão Financeira, Divulgação, Cortesia, Lançamento, Carnaval, Rotatividade de Músicos, Instrumentos, Evasão, Mulheres na Cena, Desunião, Ordem dos Músicos, Estudantes e Egressos das Escolas de Música, Crowdfunding, Cover, Como se ganha dinheiro com Música?, Viver de, Cena, Críticos de Música, Público e Conselhos) e o roteiro de áudio foi elaborado em planilha Excell, para facilitar a montagem e possíveis mudanças deste.

4.2.1.2 IMAGENS

No que diz respeito à parte visual do projeto, ainda que a câmera tenha sido posta em todas as entrevistas por medida de segurança caso o áudio falhasse, desde o princípio foi manifestado um desejo de ir contra o formato *talking heads*, condição praticamente *sine qua non* desse gênero cinematográfico. No âmbito da produção de documentários brasileiros, Jean-Claude Bernadet afirma que:

“A entrevista se generalizou e se tornou o feijão com arroz no documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer que fossem elas – descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista etc. – e a entrevista virou cacoete”. (BERNARDET, 2003, apud PUCCINI, 2009, p. 73)

E continua sua explanação frisando que “a quase exclusividade da entrevista estreita consideravelmente o campo de observação do documentarista: atitudes, o andar, os gestos, a roupa, os objetos, os ambientes, os sons que não sejam verbais etc” (BERNARDET, 2003, apud PUCCINI, 2009).

Hoje, em uma época em que a velocidade de informação causa vertigem e na qual é necessário despender demasiado esforço para conseguir atrair a atenção exclusiva do espectador, o projeto Vermelho soa como exercício: exercício de escuta, de olhar com novos olhos as mesmas paisagens – e se permitir ser rerepresentado ao mundo em que vivemos (NICHOLS, 2005).

A experimentação poética no produto final, que detém imagens captadas ao longo de três semanas no bairro do Rio Vermelho, permite que a forma do cineasta ver as coisas seja algo prioritário, não importando tanto o registro fiel e preciso de tudo o que captado com a câmera. Fosse isso indispensável, um técnico bastaria para o trabalho (NICHOLS, 2005). A influência, baseada nessa premissa, é facilmente detectada ao longo do projeto audiovisual.

4.2.2 ROTEIRO

Dizem que o acaso é o melhor roteirista de documentários (LABAKI, 2005, apud PUCCINI, 2009) e, de fato, não havia um roteiro pré-determinado no momento inicial do projeto. Foi apenas com o término da etapa de entrevistas e após a decupagem que foi estabelecido que haveria um documento que minimamente organizasse as falas no projeto Vermelho.

De acordo com Rabiger (1998):

“O miolo do filme deve tratar preferencialmente das compilações do problema exposto no início. Essas compilações nascem da confrontação entre forças opostas. (...) ‘Um documentário que não possua uma tensão que gere movimento é apenas um catálogo de episódios’.” (RABIGER, apud PUCCINI, p. 55)

Puccini, no entanto, contesta apresentando o caso do cineasta Eduardo Coutinho:

“Nos filmes de Coutinho, a entrevista não está submetida à exposição e ao tratamento de determinado assunto, à confirmação, ou não, de uma hipótese já previamente levantada, mas possui um fim em si mesma. A entrevista não serve aos propósitos de uma ação dramática. A cada nova entrevista, instala-se uma nova situação, novos personagens entram em cena para contar novas histórias.” (PUCCINI, 2009, p. 71)

Essa foi uma das etapas mais interessantes do processo, porque havia ficado claro para mim, ao longo da decupagem, que as frases marcantes de cada depoimento já estavam devidamente alocadas em minha memória. De certa forma, a decupagem em si serviu apenas para formalizar a escolha destas a partir do registro de seus respectivos *timecodes*, enquanto o roteiro serviu para esquematizá-las em uma linha cronológica.

Foi a partir desse desenho que foi possível notar os principais pontos de tensão dos depoimentos, a exemplo da produção de faixas longas e a unânime constatação de que aquele que o fizesse estaria correndo sérios riscos de não tocar no rádio, ou do posicionamento dos

músicos em relação à entrada gratuita de pessoas através de cortesias, ou ainda a avaliação do Carnaval, dos preços dos instrumentos e equipamentos, da desunião dos músicos e principalmente no momento em que são apresentadas críticas severas à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) – tema que sequer constava no roteiro de perguntas original.

4.2.3 EDIÇÃO

A edição foi realizada no LabVideo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA) através do programa Final Cut Pro. Finalizado em cinco dias, Vermelho detém 68 minutos de duração e quase não se utilizou de efeitos.

“A aposta radical que Eduardo Coutinho faz nos documentários de entrevista, indo contra todos os conselhos que encontramos nos manuais de produção e roteiro, que buscam sempre valorizar a imagem em lugar da palavra, foi um exemplo amplamente comentado nos capítulos deste livro. A experimentação de Coutinho é marcada por um enxugamento da forma, em busca da valorização do evento da entrevista em detrimento de efeitos de edição e fotografia. Em outro extremo, poderíamos citar documentários que valorizam uma expressão poética, do autor, nas escolhas do texto e na composição das imagens.” (PUCCINI, 2009, p. 129)

A última parte a ser inserida no arquivo final foram as animações criadas por Eric Cabussu para a abertura do projeto, pensadas a partir da visualização do Rio Vermelho como um conjunto de veias e artérias – vitais para existência da cidade – e cujo sangue se renova após determinado intervalo de tempo – fazendo uma alusão aos cinco períodos da música independente, entre 1990 e 2015, destacados no documentário. Durante a abertura vemos o bairro sendo inundando de forma intensa, insinuando o caos e a força do novo, enquanto no encerramento há a diminuição dessa maré, restabelecendo a ordem e se preparando para um novo período.

5. E OS PROBLEMAS AINDA SÃO OS MESMOS?

Sim e não. Antigamente, a produção de um disco era caracterizada como grande investimento financeiro; hoje ainda o é, a depender do nível de profissionalização minimamente exigido, mas é possível executá-lo com boa qualidade no conforto de sua própria residência com baixo custo. As opiniões se dividem sobre a função de um disco físico hoje, que, de acordo com os depoimentos, serve mais como *souvenir* ou cartão de visita da banda – e não uma forma de angariar recursos. O lançamento, de praxe: antes do Carnaval, depois do São João ou entre safras.

Antes, a divulgação de shows se dava através do boca a boca, flyers, cartazes espalhados pelas ruas, “big hands” e de releases produzidos e entregues em sedes de jornais. Os discos eram enviados para críticos da área e para revistas especializadas. Atualmente, em ambos os casos, o ato de divulgar parte basicamente de um bom *mailing* e redes sociais, cujos formatos outros, como vídeos e GIFs, também se tornaram atrativos e estratégicos. À favor, a praticidade; contra, o caráter efêmero da informação; a queixa unânime: a continuação de ausência de espaço em mídias massivas. Além disso, foi constatado que o avanço da tecnologia e a facilidade de divulgação não necessariamente se traduziram em aumento de público presente em apresentações. Foi ressaltada a importância de críticos de música.

No início, os produtores executivos eram poucos e os que existiam, em geral, eram amigos das bandas; nos dias atuais, existe um maior número de profissionais da área, sejam eles egressos da própria Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA) ou profissionais autônomos com vasta experiência e inserção no mercado, mas há um desencontro entre os principais interessados. O primeiro diz respeito à própria desarticulação entre os alunos de Produção Cultural com os de Música – justificada pela própria separação física, mantida até então, das faculdades das artes no período da ditadura civil-militar, visando dificultar a comunicação entre os estudantes; o segundo diz respeito à indisponibilidade de verba para remunerar o profissional, o que impede a sustentabilidade econômica da cultura e, por tabela, traz um nível de amadorismo à tona.

O bairro boêmio do Rio Vermelho traz em seu histórico diversas casas de shows e certamente o Café Calypso, por ser citado com tanta frequência, mereceria um estudo

aprofundado sobre. Essa consciência coletiva que dá ao bairro o título de “alternativo”, de acordo com os depoimentos coletados, é algo recente, perto do meio dos anos 1990 – coincidentemente ou não, período de inauguração da casa supracitada. Antes disso, a cena de música autoral era pulverizada em diversos bairros, dos quais foram destacados Comércio, Pelourinho, Barra e Pituba, para além de uma maior realização de eventos e festivais em faculdades. Essa concentração atual é vista de forma positiva por uns, por ser importante haver uma referência fácil e que permita o desenvolvimento da economia da cena, mas também de forma negativa por outros, uma vez que essa centralização impede a vinda do público de outras regiões no que diz respeito ao transporte público e segurança para retornar às casas de madrugada, por exemplo. Muitos também concordaram que tocar apenas no Rio Vermelho se torna cômodo, criando um ciclo vicioso, e são poucos os que buscam – e conseguem – pautas para além do bairro.

A estrutura técnica foi considerada por muitos motivo de piada. Comparado a hoje, pouco era investido e, em suma, a situação dentro de casas de show era bem precária. Naquele momento muito disso tornou-se irrelevante porque se fazia necessário tocar e ocupar esses espaços, independente do equipamento disponível. Hoje, visando fortalecer o profissional da música, o nível de exigência subiu – no entanto, apesar da visível evolução e da existência de excelentes casas, a sensação é de que ainda não existe um local com estrutura ideal.

Até hoje, são poucas as mulheres presentes na cena da música independente soteropolitana. De tão poucas, as referências continuam as mesmas: Pitty, Nancy Viégas, as bandas Lou, Penélope e Rabo de Saia lideram as citações. Solicitar às fontes novos nomes tornou-se um exercício longo e, por vezes, constrangedor. No âmbito técnico, menor ainda é a incidência, apesar de haver uma presença constante de mulheres em funções de produção executiva. Técnicos de som e luz são profissões, até então, majoritariamente masculinas.

Boa parte participa de mecanismos públicos de fomento (editais, credenciamentos e afins), mas uma minoria absoluta busca patrocínio através de empresas privadas. Foram poucos aqueles que disseram deter alguma pessoa jurídica cuidando dos interesses da banda, apesar de um número considerável desejar ou estar em trâmites de formalizar sua inscrição como microempreendedor individual (MEI). No que tange a gestão financeira, a fórmula é

basicamente a mesma: divisão igualitária entre os membros e uma fração direcionada para o caixa da banda.

A maioria dos entrevistados crê na força do rádio, diferente da televisão – que, inegavelmente, ainda impulsiona a visibilidade massiva de artistas, mas perdeu um espaço significativo para a internet, um caminho alternativo mais democrático e acessível. No entanto, todos sabem que ultrapassar a barreira de três minutos em uma canção é correr um risco de não ser veiculado. Alguns não se importam com isso; outros confessam que essa questão já foi pauta em discussão de repertório.

Nenhum dos entrevistados sabia informar o valor aproximado ou total obtido pelo ECAD no ano de 2015, apesar de quase todos serem vinculados às associações arrecadadoras. Um inexpressivo número sabia informações mais aprofundadas sobre a Associação Brasileira de Músicos Independentes (ABMI) ou Colegiado Setorial de Música – que seriam as instâncias mais importantes e próximas para a escuta e articulação da classe artística, uma queixa recorrente no meio.

Rotatividade de músicos é algo natural e não exclusivo de Salvador. Apesar de promover, por vezes, um abalo estrutural e uma quebra de expectativas, as mudanças, de acordo com os depoimentos, sempre são mais positivas que negativas. Um novo sangue circula e trocas são feitas, colaborando para o produto final; no entanto, é notório o receio de alguns músicos em ter que passar novamente pela situação, o que faz com que a pessoa mais dedicada e que trata a banda como projeto de vida traga a responsabilidade para si, aparentando mais um trabalho individual do que coletivo – ainda que a banda detenha diversos membros.

Dizem que o *crowdfunding*, também conhecido como financiamento coletivo, é o futuro; outros comprovam que já é o presente; terceiros afirmam que se trata de uma ferramenta ultrapassada. Os exemplos baianos têm obtido êxito, mas muitos ainda temem interpretações equivocadas e, por isso, ainda não se sentem seguros para seguir o caminho. No entanto, um público interessado – e de quantidade razoável – pode manter um legado artístico, verdade seja dita.

Todo e qualquer instrumento é caro. A melhor forma de adquirir ainda é comprando fora do país, mesmo existindo uma movimentação política para a redução das taxas de importação. Quem não pode fazer isso, divide em incontáveis parcelas no cartão, compra de segunda mão, troca ou, se houver interesse, manda um luthier confeccionar – o que não é necessariamente mais barato.

Todos, até aqueles que não gostam ou transparecem um total repúdio ao gênero Axé Music, concordam que uma “nova ordem” do Carnaval está em curso. Poucos foram os que afirmaram nunca ter pensado em ir embora da cidade – e os motivos vão de desvalorização no mercado profissional até segurança pública –, mas o que quase ninguém lembrou é que o Axé, em determinado momento, também foi independente e abriu um precedente nunca antes visto: já não era necessária a evasão para o eixo Rio-São Paulo para reverberar no país. E esse foi um caminho traçado em conjunto, com total articulação entre membros da cadeia produtiva musical.

Muitos apresentam restrições ao uso de cortesias e acham que, por mais acolhedor e fiel que possa ser, o público soteropolitano pode ser muito cruel – no sentido de desejar que a banda se mantenha naquele nicho e não alce voos mais altos, nascendo e morrendo no Rio Vermelho. Muitos demoraram de lembrar qual tinha sido a última apresentação autoral que haviam assistido. Um número relevante afirma já não compra discos. Os egressos da Escola de Música, como foi mencionado, saem da universidade, grosso modo, com uma mão na frente e a outra atrás. Não há um mercado esperando por eles.

Ser artista independente, portanto, é tirar leite de pedra. Geralmente tudo começa a partir de um desejo, uma brincadeira. Às vezes é por necessidade de extravasar aquilo que deixa a mente inquieta e os dedos coçando. Existem situações em que não há escolha e, na verdade, se é escolhido. Dentre todas as opções, uma coisa é certa: no momento em que se torna um sonho ou uma meta, o desenho muda de figura. Alguns problemas mudaram, mas, pelo visto, ainda existem muito mais obstáculos do que facilidades.

REFERÊNCIAS

ARTIGOS, DISSERTAÇÕES E MEMORIAIS

BORBUREMA, D. G. **Música independente**: organização e articulação de entidades musicais no cenário cultural da cidade de Belo Horizonte. 8 p. 2012. Disponível em <http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Borburema.pdf>. Acesso em: 04/04/2016.

CARDOSO FILHO, J.; JANOTTI JUNIOR, J. **A música popular massiva, o mainstream e o underground** – trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: Comunicação e Música Popular Massiva; João Freira Filho, Jeder Janotti Junior (Org.). Salvador: EDUFBA, 2006.

CESAR, A. **O documentário como tomada de palavra**: reflexões sobre a mise-en-scène da fala e os dispositivos documentais. In: Ouvir o documentário – vozes, músicas e ruídos; Guilherme Maia, José Francisco Serafim (Org.). Salvador: EDUFBA, 2015.

CRUZ, I. V. da. **Guia de produção da música independente – Bahia**: memorial. 2006. 16 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Facom/UFBA, Salvador. 2006. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/pex/2006_1/Ivana%20Vivas.pdf>. Acesso em: 05/04/2016.

FROCHTENGARTEN, F. **A entrevista como método**: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, pp. 125-138, 2009. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/psicosp/article/view/41992>>. Acesso em: 04/04/2016.

GUEDES, M. M. **Casas de shows do Rio Vermelho e o cenário da música independente em Salvador**. 2015. 60 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Facom/UFBA, Salvador. 2015.

HERSCHMANN, M. **Crescimento dos festivais de música independente no Brasil**. In: Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades; Simone Pereira Sá (Org.). Porto Alegre: Sulina, 2010.

HERSCHMANN, M.; KISCHINHEVSKY, M. **A indústria da música brasileira hoje – riscos e oportunidades**. Comunicação e Música Popular Massiva, EDUFBA, Salvador, pp. 87-110, 2006. Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/micael_aindustriabrasileira.pdf>. Acesso em: 04/04/2016.

JANOTTI JUNIOR, J.; NOGUEIRA, B. P. **Um museu de grandes novidades**: crítica e jornalismo musical em tempos de internet. In: Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades; Simone Pereira Sá (Org.). Porto Alegre: Sulina, 2010.

MAIA, L. S. de S. **Frente e verso**: a música e a rotina de cinco bandas do rock baiano – memorial. 2006. 22 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Facom/UFBA, Salvador. 2006.

MARCHI, L. de. **Do marginal ao empreendedor**: transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. ECO-PÓS, vol. 9, nº 1, pp. 121-140, 2006a. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1063/1003>. Acesso em: 04/04/2016.

MARCHI, L. de. **Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente**: o futuro da música brasileira? Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, vol. 3, nº 7, pp. 167-182, 2006b. Disponível em <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/76/77>>. Acesso em: 04/04/2016.

NAKANO, D. **A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva**. *Gest. Prod.*, São Carlos, São Paulo, v. 17, n. 3, pp. 627-638, 2010. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/gp/v17n3/15.pdf>>. Acesso em: 04/04/2016.

NASCIMENTO, A. E. de L. **Salvador Rock Tree**: produto. 2013. 1 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Facom/UFBA, Salvador. 2013. Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/portal/wp-content/uploads/2014/09/Produto.pdf>>. Acesso em: 05/04/2016.

NASCIMENTO, A. E. de L. **Salvador Rock Tree**: memorial. 2013. 58 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Facom/UFBA, Salvador. 2013. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/portal/wp-content/uploads/2014/09/Memorial-Salvador-Rock-Tree_parte-textual_Vers%C3%A3o-final1.pdf>. Acesso em: 05/04/2016.

NICHOLS, B. **O filme documentário e a chegada do som**. In: Ouvir o documentário – vozes, músicas e ruídos; Guilherme Maia, José Francisco Serafim (Org.). Salvador: EDUFBA, 2015.

RIOS, S. R. da S. **Rock no Rio Vermelho**– memorial. 2010. 60 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Facom/UFBA, Salvador. 2010. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/portal/wp-content/uploads/2012/01/Mem%C3%B3ria_Rock-no-Rio-Vermelho_Sara-Regis.pdf>. Acesso em: 05/04/2016.

ROCHA, M. M. V. **Comunicação subterrânea**: um guia para bandas iniciantes – memorial. 2003. 26 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Facom/UFBA, Salvador. 2003. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/pex/2003_2/Marcelo%20Martins%20Rocha/mem%C3%B3ria%20-%20pex.pdf>. Acesso em: 05/04/2016.

SANTANNA, M. As donas do canto: o sucesso de estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2009. **A formação da estrela na cena musical de Salvador: 1985-2007**, pp. 29-71. Disponível em <<http://books.scielo.org/id/6q/pdf/santanna-9788523208851-03.pdf>>. Acesso em: 04/04/2016.

SANTINI, R. M. **Propriedade intelectual da música online**: conflitos entre cultura e mercado. In: Comunicação e Música Popular Massiva; João Freira Filho, Jeder Janotti Junior (Org.). Salvador: EDUFBA, 2006.

SERAFIM, J. F. **As vozes de Chris Marker**. In: Ouvir o documentário – vozes, músicas e ruídos; Guilherme Maia, José Francisco Serafim (Org.). Salvador: EDUFBA, 2015.

SILVA FILHO, F. C. da; MARQUES, A. C. B. **Novos rumos da música independente**: produção e difusão de canções na cibercultura, o caso iBode. Intercom/NE, X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, São Luís, Maranhão. 13 p. 2008. Disponível

em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0371-1.pdf>>. Acesso em: 04/04/2016.

SOUZA, L. F. **BigBands**: bastidores de um festival independente – memorial. 2011. 31 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Facom/UFBA, Salvador. 2011. Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/portal/wp-content/uploads/2012/11/memorial-big-bands.pdf>>. Acesso em: 05/04/2016.

STERNE, J. **O mp3 como um artefato cultural**. In: Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades; Simone Pereira Sá (Org.). Porto Alegre: Sulina, 2010.

TROTTA, F. **Autonomia estética e mercado da música**: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo. In: Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades; Simone Pereira Sá (Org.). Porto Alegre: Sulina, 2010.

VICENTE, E. **A vez dos independentes (?)**: um olhar sobre a produção musical independente do país. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 19 p. 2006. Disponível em <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/100/99>>. Acesso em: 04/04/2016.

DOCUMENTÁRIOS

AS CANÇÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção Executiva: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. Video Filmes, Bretz Filmes, 2011. 1 DVD (92 min), cor.

CASSIA ELLER. Direção: Paulo Henrique Fontenelle. Migdal Filmes, Rio Filme, H2O Films, 2014. 1 DVD (113 min), widescreen, cor.

DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. TRIA Productions, Canal Brasil, 2009. 1 DVD (110 min), widescreen, cor e p&b,

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. 2002. YouTube (110 min), <<https://www.youtube.com/watch?v=BgmfO4CasYw>>. Acesso em: 04/04/2016

EFEITO BOGARY. Direção: Renato Gaiarsa e Rodrigo Luna. 2009. YouTube (57 min), <<https://www.youtube.com/watch?v=skJZr2A9RkA>>. Acesso em: 04/04/2016.

EU SOU CARLOS IMPERIAL. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Afinal Filmes, Bretz Filmes, 2015. Festival IN-EDIT Brasil, 2015 (90 min). Cor.

LOKI: Arnaldo Baptista. Direção: Paulo Henrique Fontenelle. Canal Brasil, 2007. Netflix (120 min), cor.

O MISTÉRIO DO SAMBA. Direção: Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda. Conspiração Filmes, Video Filmes, Phonomotor, 2008. 1 DVD (90 min), NTSC, cor.

SIMONAL: ninguém sabe o duro que dei. Direção: Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito Leal. Globo Filmes, TvZERO, Zohar e Jaya, Moviemobz, 2009. YouTube (86 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wSS2_gi0tuY>. Acesso em: 04/04/2016.

SANTO FORTE: Direção: Eduardo Coutinho. YouTube (83 min), <<https://www.youtube.com/watch?v=CsoHSrxtjvo>>. Acesso em: 04/04/2016.

UMA NOITE EM 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Record Entretenimento, Video Filmes, 2010. YouTube (85 min), <<https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>>. Acesso em: 04/04/2016.

ÚTEROS EM FURIA. Direção: Chico Castro Jr. YouTube (58 min), <<https://www.youtube.com/watch?v=fAepCXVtt04>>. Acesso em: 04/04/2016.

VINÍCIUS. Direção: Miguel Faria Jr. 1001 Filmes, Iberautor Promociones Culturales, Paramount Home Entertainment Global, 2005. 1 DVD (124 min), cor.

VOU RIFAR MEU CORAÇÃO. Direção: Ana Rieper. Vitrine Filmes, 2011. Vimeo (76 min), <<https://vimeo.com/56613157>>. Acesso em: 04/04/2016.

ENTREVISTAS

BARRETO, Roberto Dalcom Bastos. **Roberto Barreto**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Barra. Mp3 (01'31'30), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

CALASANS, Roberto Guanabara. **Beto Calasans**: depoimento [janeiro, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Ondina. Mp3 (01'32'46), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

CARVALHO, Silvio Roberto Rocha. **Silvio de Carvalho**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Rio Vermelho. Mp3 (01'30'40), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

CERQUEIRA, Evandro Botti de. **Vandex**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Stiep. Mp3 (01'01'37; 22'52), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

CHAMUSCA, Rodrigo Lucas Silva. **Rodrigo Chamusca**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Ondina. Mp3 (10'15; 01'03'29), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

DANTAS, Rogério Carvalho. **Morotó Slim**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Jardim Armação. Mp3 (01'45'49), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

FREITAS JUNIOR, Orlando de Oliveira. **Capitão Parafina**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Rio Vermelho. Mp3 (52'45; 34'41; 00'56), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

LIMA, Cassio Leonardo Nobre de Souza. **Cassio Nobre**: depoimento [março, 2016]. MPEG-4 (56'54; 26'29; 02'55), estéreo. Depoimento concedido ao projeto "Vermelho".

LIMA, Diogo Azevedo. **Dimazz**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Jardim Armação. Mp3 (02'13'11), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

MAGALHÃES, Fábio Silva. **Fábio Cascadura**: depoimento [dezembro, 2015]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. São Lázaro. Mp3 (01'01'57), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

MARTINS, Érika Menezes. **Érika Martins**: depoimento [março, 2016]. MPEG-4 (28'56), estéreo. Depoimento concedido ao projeto "Vermelho".

MATTA, Rebeca Rodrigues. **Rebeca Matta**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Rio Vermelho. Mp3 (42'52; 37'48), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

MENESES, Glauco Neves de. **Glauco Neves**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Caminho das Árvores. Mp3 (01'46'01), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

NETTO, Tatiana Trad. **Tati Trad**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Barris. Mp3 (34'37; 22'44), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

PEREIRA, Diego Matos. **Fox**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Rio Vermelho. Mp3 (1'39'29), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

PEREIRA, Eric Hora Fontes. **Eric Assmar**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Graça. Mp3 (1'31'52), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

PEREIRA, Thiago Ribeiro. **Thiago Ribeiro**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Candéal. Mp3 (01'27'55), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

SPANHOLI, Lucas Roberto. **Lucas Spanholi**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Pituba. Mp3 (50'56), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

SILVA JUNIOR, Ronei Jorge Martins da. **Ronei Jorge**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Graça. Mp3 (02'30'24), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

VIÉGAS, Nancy de Sousa. **Nancy Viégas**: depoimento [março, 2016]. Entrevistadora: Bruna Cook, Salvador. Rio Vermelho. Mp3 (01'07'34), estéreo. Entrevista concedida ao projeto "Vermelho".

LIVROS

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PORTO FILHO, U. M. **Rio Vermelho**. Salvador: AMARV, 1991.

PUCCINI, S. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. Campinas, SP: Papirus, 2009.

SACRAMENTO, E. **Rock baiano**: história de uma cultura subterrânea. Salvador, BA: 2002.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Roteiro para entrevista do projeto “Vermelho”.

INTRODUÇÃO

1. Apresentação: nome completo, nome artístico, profissão, banda(s);
2. Por que ter/fazer parte de uma banda?;

QUESTIONÁRIO SEMI-ESTRUTURADO:

3. Quem compra/comprou a ideia da banda?
(*O projeto é/era de todos ou de uma pessoa só?*);
4. Como era o cotidiano da banda?
(*Havia uma regularidade de ensaios, encontros, planejamento, disciplina?*);
5. Como era/foi gravar um disco? (*Acessível? Caro?*);
6. Como era a estrutura de gravação? (*Era boa? Improvisada?*);
7. Como funcionava a divulgação de shows e dos discos?;
8. Como foi/é gerir a banda/carreira de vocês?
(*Se especializaram, contrataram, foi intuitivo?*);
9. Havia muitos produtores na época? (*Acompanhando as bandas, nas casas de show?*);
10. O que o bairro Rio Vermelho, neste universo musical, significa para você?;
11. Havia muitas casas de show no Rio Vermelho? (*Você poderia listar três?*);
12. Era fácil, para o gênero musical em que você se enquadra, transitar nelas?;
13. Como era a estrutura técnica desses espaços? (*Vocês se importavam com isso?*);
14. Era igualmente fácil transitar em outras, para além do bairro?;
15. Havia muitos críticos de música/formadores de opinião na época?
(*Eles atrapalhavam ou colaboravam com a cena musical?*);
16. O avanço da tecnologia realmente culminou no aumento de público?;
17. Como é ser artista independente em Salvador?;

QUESTIONÁRIO ESTRUTURADO:

18. Tocar no rádio é fundamental?;
19. É realmente necessário ter um disco hoje?;
20. Você registra suas músicas? Sabe como o fazer?;
21. Você sabe quanto o ECAD arrecadou em 2015?;
22. Você detém uma empresa que cuida especificamente dos interesses da sua banda?
(*CNPJ, MEI etc*)
23. Havia uma preocupação com a gestão financeira da banda?;
24. Aparecer na TV é fundamental?;
25. Qual a sua avaliação do comportamento do público soteropolitano?
26. Você já ouviu falar da ABMI? [*Associação Brasileira de Músicos Independentes*];
27. Qual é o problema da música soteropolitana?;
28. Você já deixou de lançar algo porque estava próximo do Carnaval ou do São João?;
29. Quem ouve as demandas dos músicos?;

QUESTIONÁRIO SEMI-ESTRUTURADO:

30. Houve uma grande rotatividade em sua banda? Se sim, você considera que seja um traço daqui?;
31. Havia muitas mulheres na cena musical independente?;
32. Vocês se inscrevem em mecanismos públicos de fomento? (Editais, credenciamentos, Chamadas etc);
33. Já ganhou/foi contemplado em algo?;
34. E na iniciativa privada?;
35. As bandas se ajudavam entre si? Como?;
36. Crowdfunding é o futuro?
37. Cortesia é bom ou ruim?;
38. Qual a melhor forma de se adquirir um bom instrumento?;
39. Você já pensou, em algum momento, em ir embora de Salvador?;
40. Como se ganha dinheiro com música? (*Vendendo show, disco, música online, direitos autorais, publicidade no Youtube, outros itens?*);
41. A classe de músicos é desunida?;
42. É fácil circular dentro de Salvador? E dentro do estado? E dentro do país?;
43. Já pensou em colocar uma música de 11 minutos em seu repertório/disco?;
44. Dá pra viver (bem) de música?;

QUESTIONÁRIO ESTRUTURADO:

45. Mp3 é bom ou ruim?;
46. Já participou de feiras de música nacionais ou internacionais?
(*showcases, network etc*);
47. Músicos autorais torcem o nariz para quem toca cover?;
48. O que está acontecendo com o Carnaval de Salvador?;
49. Qual a sua avaliação do comportamento das bandas?;
50. Você conhece o Colegiado Setorial de Música?;
51. Você poderia me indicar três bandas soteropolitanas?
(*Referência, contemporânea, atual*);
52. Complete a frase: sua banda ainda não alcançou uma maior visibilidade porque...?;
53. Qual foi o último show de uma banda local que você compareceu?;
54. Qual foi o último disco de uma banda local que você comprou?;
55. Como você consome música?;
56. Como você compra música? (*ou não compra? download e afins*);
57. Onde estão os estudantes de música, musicistas por formação?;
58. Já precisou de linha de crédito para investimento?;
59. Se você é independente, [xxx] Daniel Vieira, Adelmo Casé, Ju Moraes, Pablo, Saulo, Baiana System, Durval Lélys é o que?;
60. Qual é a salvação/solução da música independente de Salvador?;
(*Que conselho você daria?*)