



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COLEGIADO DE COMUNICAÇÃO**

JAN FELIPE CARVALHO BALANCO

**ORGANIZANDO PARA DESORGANIZAR:
O CIRCUITO DE FESTIVAIS DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
FESTIVAIS INDEPENDENTES (ABRAFIN)**

Salvador
2008

JAN FELIPE CARVALHO BALANCO

**ORGANIZANDO PARA DESORGANIZAR:
O CIRCUITO DE FESTIVAIS DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
FESTIVAIS INDEPENDENTES (ABRAFIN)**

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Albino Canelas Rubim

Salvador
2008

AGRADECIMENTOS

Considerando que esse é o momento para agradecer não apenas aos que contribuíram para a realização dessa Monografia, mas também para os que ajudaram a tornar realidade esse grande sonho da graduação em uma universidade pública responsável pela formação de meus pais, tios e primos, a lista que aqui apresento não poderia deixar de ser extensa, porém, sem dúvida insuficiente para ocasião tão especial.

Em primeiro lugar, agradeço aos professores, maiores responsáveis pelo o aprendizado adquirido neste ciclo que agora se encerra: Albino Rubim, Jeder Janotti Jr., Claudio Cardoso, Linda Rubim, Leonardo Costa, Carmen Jacob, Annamaria Jatobá, Gisele Nussbaumer, Umbelino Brasil, André Setaro, Silvio Tudela, Francisco Pedrosa, Rosa Villas-Bôas, Elaine Norberto e Paulo Henrique de Almeida.

À Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, que durante anos me acolheu como um segundo lar, e a seus funcionários, em especial Carla, Delmira, Aílton, Vera, Romenil e Ana Lúcia.

Aos colegas de sala de aula, corredores, grupos de pesquisa e afinidades: Bruno Maciel, Daniel Telles, Luciana Batista, Ciro Sales, Saymon Nascimento, Felipe Dieder, Vânia Medeiros, Giuliana Kauark, Mariana Albinatti, Marcos Roberto, Taiane Fernandes, Flávio Pelosta, Elisabeth Ponte, Camilo Aggio, Rebeca Rodrigues, Ana Paula, Plínio Rattes, Iasnaia Dantas, Monique Cavalcante, Bruno Nogueira, Carolina Petitinga e Gabriela Almeida.

Aos meus pais, Christina Carvalho e Paulo Balanco, aos avós Theotônio e Zita, Antônio e Maria, e a toda a minha família, tios, tias, primos e primas, a base de tudo.

Aos amigos Diógenes Ribeiro e família, Magno Jacobina, Mateus Freire, Tiana Duarte, Mário Jatobá, Janaina Carvalho, Luciano Matos, Gilberto Eloy, Mariana Neri, Daniela

Ribeiro e família, Maria Eduarda Lima e família, Antônio e família, Cremilda, Rodrigo, Fernanda, Lúcia, Marcos, Geovanna, Marlene, Noêmia e Talita.

Às equipes da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e Boomerangue, meus principais locais de trabalho, pela compreensão e ajuda especialmente na fase final desta graduação: Carlos Paiva, Márcio Meirelles, Daysa, Sandra, Dora, Thiago, Tatiana, Glauber, Marcos, Emília, Bruna, Olímpio, Iali, Alex Góes, Tércio, Iara e Zunk.

Aos operários do rock, que algumas mesmo sem saber contribuíram para esse texto, Messias Bandeira, Rogério Brito, Pablo Capilé, Bruno Ramos e Anderson Foca.

À Letícia Marques cujo apoio incondicional se constituiu em fator fundamental para concretização do presente trabalho de pesquisa.

BALANCO, Jan Felipe Carvalho. **Organizando para desorganizar: O circuito de festivais da Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN)**. 2008. 65 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

RESUMO

Neste trabalho, analisa-se a recente configuração de um circuito organizado de festivais de rock independente no Brasil, à partir da atuação da Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN). A hipótese é que o surgimento desta Associação reflete as transformações na cadeia produtiva da música em caráter global, em que o negócio da música ao vivo ocupa posição de destaque. Será demonstrado como a música gravada substituiu a música ao vivo, e como esta voltou à tona no mercado da música no início deste século, a história e importância dos festivais de música, e a história dos festivais de rock independente no país até a formação da ABRAFIN em 2005, momento em que é analisada a sua importância no mercado do rock independente brasileiro.

Palavras-chave: Produção cultural independente. Festivais de rock. ABRAFIN.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
1. O ROCK INDEPENDENTE NO BRASIL HOJE	09
1.1 A NOVA PRODUÇÃO INDEPENDENTE.....	10
1.1.1 Da música ao vivo à música gravada.....	11
1.1.2 Do <i>single</i> ao álbum.....	13
1.1.3 Do álbum (de volta) ao <i>single</i> ?.....	16
1.1.4 Da música gravada (de volta) à música ao vivo.....	17
1.1.5 Os independentes.....	20
1.2 O ROCK INDEPENDENTE NO BRASIL.....	22
1.2.1 Selos e gravadoras.....	24
2. A ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE FESTIVAIS INDEPENDENTES – ABRAFIN	28
2.1 FESTIVAIS INDEPENDENTES.....	29
2.1.1 Festivais de música.....	31
2.1.2 Festivais de rock.....	33
2.1.3 Festivais de rock no Brasil.....	35
2.1.4 Os novos festivais independentes.....	37
2.2 HISTÓRICO DA ABRAFIN.....	39
3. O CIRCUITO DE FESTIVAIS DA ABRAFIN	44
3.1 ORGANIZAÇÃO.....	46
3.1.1 Constituição do circuito.....	48
3.1.2 Curadoria.....	50
3.2 IMPLICAÇÕES.....	54
CONCLUSÕES	57
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

Um novo termo invadiu o cotidiano da imprensa especializada em música, e posteriormente das mídias em geral, no século XXI: *Independente*. Na verdade a expressão não é nova, tendo se estabelecido no Brasil desde os anos 1970. Mas a crise vivida na indústria da música, medida pelos registros de sucessivas reduções nas vendas, tornou-a mais atual do que nunca quando usada em seu sentido de alternativa ao modelo hegemônico nesse mercado. Modelo esse que é representado pela atuação das grandes gravadoras que dominam o mercado fonográfico e outros ramos da indústria cultural, as chamadas *majors*. Fala-se no mercado independente como uma opção possível diante da perda de autonomia artística pelos contratos estabelecidos com as grandes gravadoras, retomada da liberdade criativa, e constituição de espaços para divulgação dos novos artistas.

Uma recente movimentação observada em torno dos festivais independentes no Brasil, a partir da criação da Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN) em 2005, nos despertou a atenção para o que poderia talvez se configurar como uma resposta natural à perceptível crise no mercado da música em geral, e uma alternativa a essa. As apresentações musicais ao vivo retomaram o valor outrora possuído de destaque frente ao comércio da música gravada, dando aos festivais um papel ainda mais importante do que já costumavam ter no campo musical.

A reflexão provocada por essas observações nos fez considerar que o estudo do circuito de festivais de rock independente da ABRAFIN se constituiria em um interessante tópico de pesquisa para uma Monografia de trabalho de conclusão de curso de graduação em Produção em Comunicação e Cultura. Afinal, quem nunca esteve em um festival? Como negar a sua importância como mostra cultural de uma determinada comunidade artística, e como

experiência coletiva para o público e suas atrações? E o seu papel de difusão e circulação no sistema cultural de que faz parte?

Essa pesquisa tem como objetivo compreender a organização do circuito de festivais de rock independente da ABRAFIN, e explicar como esse circuito foi constituído. No primeiro capítulo é feito um breve histórico da evolução da indústria da música a partir de seus produtos finais, demonstrando como a música ao vivo perdeu sua posição de destaque no mercado para a música gravada, e como, recentemente, retomou esse posto. Tal mudança justifica esse trabalho de pesquisa por se tratar de um fenômeno recente que se configura como uma evolução do mercado à chamada crise na indústria da música, evolução que beneficia os artistas independentes, que sempre tiveram menor destaque no mercado fonográfico e já utilizavam das apresentações ao vivo como um momento essencial de suas vidas profissionais. O mesmo capítulo buscará debater o conceito de *independente*, e por fim apresentar o panorama da produção do rock independente no Brasil desde os anos 1950 até o presente, a partir de seus selos e gravadoras.

O segundo capítulo apresentará o histórico da Associação Brasileira de Festivais Independentes, precedido por uma apresentação do conceito de festival, e pelos históricos dos festivais de música em geral e dos festivais de rock, dos festivais brasileiros de rock, e dos novos festivais de rock independentes no país surgidos a partir dos anos 1990 e que culminaram na organização da ABRAFIN. A Associação será então analisada apresentando os motivos que levaram à sua criação, os festivais que a constituem, e uma listagem de suas principais realizações até então.

Entre as principais realizações da ABRAFIN, está o estabelecimento de um circuito brasileiro de festivais independentes, que será analisado no terceiro e último capítulo desta pesquisa. Nesse, será apresentado o conceito de *circuito cultural* a partir das análises dos conceitos de *sistema de produção cultural* e de *sistema cultural*. Será analisada a organização desse circuito e a sua constituição, e, por fim, as implicações deste sistema cultural específico no sistema cultural maior do rock independente brasileiro.

Considerando a limitação de tempo de pesquisa e redação inerentes a uma Monografia produzida em um curso de graduação, optamos por usar como principal fonte a pesquisa bibliográfica. Esta foi realizada através de consulta a livros, artigos, revistas especializadas, jornais, e principalmente *sites* especializados em música, e mais especificamente em rock independente. Também vale destacar a importante contribuição das discussões presenciadas nos *I e II Fórum de Música, Mercado e Tecnologia* (realizados respectivamente em novembro

de 2007 e novembro de 2008) e no festival BoomBahia (novembro de 2008), em Salvador, e as experiências pessoais do autor, como colecionador de discos, músico amador, produtor cultural, DJ, e principalmente como freqüentador de shows e festivais de rock independente brasileiro há mais de 10 anos ininterruptos.

Não podemos deixar de ressaltar ainda o importante papel que teve nessa pesquisa a rede *Nordeste Independente*, grupo de discussão *online* sobre o cenário do rock independente do Nordeste brasileiro - e do país no geral – criado em 2003 e do qual este autor é membro desde 2004. Nele estão presentes, em meio a mais de 300 integrantes, produtores e músicos de diversos estados da região nordeste e do país, dentre eles muitos produtores de festivais filiados ou não à ABRAFIN, como BoomBahia (BA), Palco do Rock (BA), Abril Pro Rock (PE), No Ar Coquetel Molotov (PE), Mundo (PB), Aumenta que é Rock (PB), MADA (RN), DoSol (RN), Calango (MT), Bananada (GO), Evidente (RJ), Varadouro (AC), entre outros. Através dessa rede foi possível acompanhar e participar de diversas discussões sobre o papel dos festivais e sua organização, sobre a atuação da ABRAFIN, entre outras, muitas vezes por intermédio de seus próprios realizadores.

1. O ROCK INDEPENDENTE NO BRASIL HOJE

O capítulo que inicia esse trabalho de pesquisa apresentará um breve histórico da evolução da indústria musical, concentrado nos meios de comercialização da música, e como essa atividade mercadológica mudou o seu foco de atuação inicial, então concentrado na venda de apresentações musicais ao vivo, para a venda de música gravada nos mais variados suportes, durante o século XX. Ressalte-se que esse trabalho não objetiva investigar a fundo a evolução dos formatos de comercialização da música gravada, porém considera necessária a sua análise, ainda que breve. Em seguida, será demonstrada a tendência de retorno, no século XXI, da performance musical ao vivo à posição de destaque que outrora ocupou na cadeia produtiva da música, mais especificamente nos segmentos do rock e da música pop, como uma consequência da influência das Novas Tecnologias da Informação e Comunicação no universo musical.

Nesse momento, será demonstrado na seção seguinte do capítulo como essa reviravolta na atuação do mercado colaborou para consolidação de uma Nova Produção Independente na cadeia produtiva da música no Brasil. Antes será apresentado o histórico da produção independente no país e seus antecedentes anglo-saxões, suas configurações e possibilidades, e buscaremos delimitar um possível conceito a ser adotado neste texto para o termo *independente*. Por fim, apresentaremos um breve panorama da produção independente no Brasil, com enfoque no rock independente, o gênero interessado a essa Monografia, e sua organização através da evolução do seu mercado fonográfico específico da década de 1950 até os anos 2000.

1.1 A NOVA PRODUÇÃO INDEPENDENTE

A primeira década do século XXI começa a dizer adeus, deixando atrás de si um rastro de destruição por todo o campo das idéias até então estabelecidas à respeito da produção e comercialização da música. O advento do consumo de música em formato digital libertou a canção gravada dos seus suportes físicos comumente utilizados e a permitiu vagar nas ondas virtuais do ciberespaço.

A discussão constante sobre o futuro – que já é presente – do mercado da música neste século ocupa espaço em noticiários e rodas de conversa em todo o mundo, e preocupa músicos, produtores, empresários, pesquisadores, jornalistas, público e governantes. Após uma supostamente consolidada “morte” do disco de vinil entre o final da década de 1980 e início da década de 1990, anuncia-se agora a “morte” do CD (*Compact Disc*, disco compacto para armazenamento de dados, inclusive áudio, em formato digital), que teria sido “assassinado” pela internet e o *download* “ilegal” de músicas, e pela pirataria de discos. Diante desse cenário de incertezas, os fabricantes buscam soluções para produzir – e reproduzir – mídias mais baratas, hoje simbolizadas em parte pelo formato SMD (*Semi Metallic Disc*, espécie de CD de baixo custo de produção); muitos empresários da indústria da música e artistas declaram guerra à internet, incitando o fechamento de sites e até prisões de usuários comuns; os poderes públicos tentam de diversas formas coibir, ou pelo menos limitar, a ação da pirataria.

Os exemplos servem para retratar que a discussão atualmente em curso na esfera pública refere-se quase sempre à indústria do disco gravado¹, e ainda muito pouco a outros momentos também importantes da cadeia produtiva da música, como a criação e composição, o registro e gravação das músicas, e as performances ao vivo. Esta última etapa citada dessa cadeia é o foco específico deste trabalho de pesquisa, na forma de análise de um determinado circuito brasileiro de festivais de rock independente, atual, organizado pela Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN).

¹ Como pode ser constatado em: MATIAS, 2006, 2007; SAVE THE ALBUM; STRAW, 2007.

1.1.1 Da música ao vivo à música gravada

Assim como aconteceu com as artes visuais, a literatura, e outras linguagens artísticas, há muito tempo a sociedade percebeu um potencial comercial a ser explorado na música. O sociólogo e especialista em música pop Simon Frith conta que:

a música é imaterial por natureza e que os atores sociais ligados a esta atividade, ao longo da história [...], sempre se esforçaram por encontrar formas de transformar essa experiência intangível, auditiva e limitada no tempo em algo que poderia ser comprado e vendido (FRITH, 2006a apud HERSCHMANN, 2007, p. 15).

O homem sempre procurou – e nunca cessou essa procura – mecanismos para aperfeiçoar os modos de comercialização da música. Simon Frith (2006b apud HERSCHMANN, 2007, p. 73) resume as mudanças nas formas de armazenamento da música em três momentos marcantes em sua história:

- a) A invenção da prensa, que permitiu o armazenamento das partituras musicais e o desenvolvimento da indústria de edição;
- b) O desenvolvimento das tecnologias de gravação, quando se passou a ter música em casa, sem necessariamente se dominar o ofício de “fazer música”;
- c) O desenvolvimento e a aplicação da tecnologia digital no universo musical, que promoveu a “desintermediação” da circulação e comercialização da música, facilitando o contato direto do músico com o público.

Considerando, como dito anteriormente, que o rock e a música pop são os segmentos musicais que interessam a presente pesquisa, e que esses apenas surgem na história da música após o desenvolvimento das tecnologias de gravação, é a partir desse momento que será concentrado o nosso estudo. Ressaltamos que não é nossa intenção afirmar com isso uma maior importância desses segmentos, ou do momento histórico determinado, mas apenas delimitar o espectro de atuação desta pesquisa.

O primeiro instrumento de gravação sonora inventado pelo homem foi o fonógrafo, criado no ano de 1855 pelo pintor e livreiro francês Frenchman Leon Scott de Martinville (OLSEN, [entre 1995 e 2007]). Esta máquina era composta por um cone para captação de sons, e uma membrana afixada a uma agulha que gravava ondas sonoras num cilindro envolvido em papel-carbono. Porém, não havia ainda à época formas de reprodução dos sons

gravados por esse mecanismo. Foi o inventor americano Thomas Edison o responsável por dar esse novo passo na história das gravações sonoras ao criar o fonógrafo em 1877. Este aparelho, além de gravar, era também capaz de reproduzir os sons previamente registrados em cilindros específicos para seu uso.

A invenção de Edison, e os seus sucessores, como o grafofone de Alexander Graham Bell (1887), e o gramofone de Emile Berliner (1893) tiveram grande importância para o mercado da música como conhecemos hoje, possibilitando novas formas de experiências de audição musical, e uma significativa ampliação destas experiências pelo público, pois “antes da hegemonia da música gravada, os concertos eram a única oportunidade que alguém geralmente tinha para ouvir músicos tocarem” (tradução nossa) (WIKIMEDIA FOUNDATION)². Ainda sobre este assunto, a importância do advento da música gravada é explanada por Olsen em artigo disponibilizado na enciclopédia musical online All Music Guide:

Música é som, e o som surgiu – evaporando no ar enquanto era ouvido – antes da invenção dos aparelhos de gravação e reprodução. Antes do fonógrafo a música era uma experiência momentânea, singular, compartilhada subjetivamente por uma ou mais pessoas. A música podia ser recriada através de sua única forma tangível, a música escrita, mas uma vez concluída, uma performance musical existia apenas na memória. Antes dos anos 1890 apenas uma pequena porcentagem da população tinha sequer ouvido uma performance musical. Com o advento da gravação, a música se tornou uma “coisa”, uma coisa que podia ser possuída, e, com o equipamento apropriado, reproduzida, da mesma maneira diversas e diversas vezes, por qualquer um, em qualquer lugar, a qualquer momento. Nossa cultura igualitária da oferta-de-entretenimento-para-todos surgiu com a disponibilidade da música gravada. (tradução nossa) (OLSEN, [entre 1995 e 2007]).³

Pode se afirmar então que, à partir daquele singular momento da história da música, “o concerto ao vivo foi eclipsado pela gravação sonora, que podia produzir performances ideais, perfeitas, que destacavam a obra em si ao invés do(a) intérprete e sua virtuosidade” (GOULD, 2004, p. 115)⁴.

² Before the dominance of recorded music, concerts would be the only opportunity one would generally have to hear musicians play. (WIKIMEDIA FOUNDATION).

³ Music is sound, and sound came and went - evaporating into the ether as it was heard - prior to the invention of recording and playback devices. Before the phonograph music was a fleeting, singular experience shared subjectively by one or more persons. Music could be recreated from its only tangible form, written notation, but once completed, a given musical performance existed only in the memory. Prior to the 1890's only a small percentage of the population had ever heard a professional musical performance. With the advent of recording, music became a “thing,” a thing that could be possessed, and, with the proper equipment, reproduced, exactly the same way over and over again by anyone, anywhere, anytime. Our egalitarian culture of entertainment-on-demand-for-all began with the availability of recorded music. (OLSEN, [entre 1995 e 2007]).

⁴ [...] the live concert had been eclipsed by audio recording, which could produce perfect, ideal performances that highlighted the work itself than the performer and his or her virtuosity. (GOULD, 2004, p. 115).

1.1.2 Do *single* ao álbum

Simultaneamente à invenção de novos aparelhos de gravação e reprodução, conseqüentemente mídias para o armazenamento dessas gravações eram também criadas e aperfeiçoadas, geralmente em formato desenvolvido para associação ao seu aparelho-fim específico. Cada um desses formatos tem suas peculiaridades - que inclusive pode chegar a influenciar no processo de criação musical, como será visto adiante - mas também costumam apresentar características em comum.

Do disco de 78 rotações da primeira metade do século XX, ao compacto de 45 rotações e o LP que o sucederam, até o CD e o mp3, cada formato fonográfico tem se caracterizado pela capacidade de reunir amostras de discurso musical, uni-las através de suas marcas ou de uma certa identidade similar, e disponibilizá-las para circulação no mundo. (tradução nossa) (STRAW, 2007, p. 2).⁵

O primeiro formato fonográfico a se tornar efetivamente popular, por volta de 1910, foi o disco de 10 polegadas de diâmetro e com 78 rotações por minuto (RPM), reproduzíveis em gramofones - que àquele momento já haviam suplantado o fonógrafo como equipamento mais vendido no mercado - e resultante da própria evolução dos discos produzidos para esses aparelhos. Esses discos, além de apresentar maior praticidade para o consumidor final, eram muito mais fáceis de serem reproduzidos em larga escala que os cilindros que o antecederam.

Cada disco de 78 RPM possuía, devido às limitações técnicas de sua tecnologia, capacidade de armazenamento limitada a cerca de três minutos em cada um de seus lados. Esta medida de tempo influenciou os músicos e produtores da época, que passaram a se concentrar na produção de canções que pudessem se adequar a esse formato da indústria. Essa transformação foi tão profunda que persiste como hegemônica até os dias atuais, décadas após a ampliação do tempo de duração dos discos, a canção de três minutos ainda é considerada como um padrão da música pop. Esse exemplo demonstra como o formato de venda predominante no mercado fonográfico em determinada época influencia no modo de composição musical daquela geração.

⁵ From the 78 rpm record of the first half of the 20th century, through the LP and 45 rpm single which followed, and on to the compact disc and mp3, each recording format has been characterized by its capacity to gather up instances of musical discourse, to bind them together under the markers or more or less coherent identity, and to send them into circulation in the world. (STRAW, 2007, p. 2).

Os *singles* tiveram desde então os mais variados formatos, como os discos de vinil de 7, 10 ou 12 polegadas com 33, 45 ou 78 RPM, a fita-cassete, o CD, entre outros. O mais popular desses formatos é o 45 RPM de 7", mundialmente conhecido como *45*, e mais conhecido no Brasil como *compacto*. Muito mais práticos que os seus antecessores de 78 RPM, os 7" eram menores e mais leves, podendo ser reproduzidos em toca-discos domésticos, portáteis, ou ainda em *jukeboxes*⁶. Posteriormente, a capacidade de armazenamento sonoro dos *singles* aumentou gradativamente com a tecnologia adquirida ao passar dos anos, podendo comportar músicas de maior tempo de duração, ou até mais de uma música em cada lado do disco.

A expressão *single* já se referia não apenas a um formato de disco com apenas uma música – ou duas, sendo uma em cada lado -, mas a um formato musical adotado pela indústria da música para trabalhar os seus artistas. Esse padrão do mercado predominou até a década de 1960, quando passou a dividir espaço nas prateleiras das lojas de discos com outro formato que passava a se consolidar: o álbum.

O termo *álbum* surge no mercado fonográfico devido às primeiras coleções de discos de 78 RPM serem vendidas encartadas em embalagens de aparência e tamanhos semelhantes a álbuns fotográficos, como os então usados para guardar fotos de família, ou de outras temáticas. Segundo definição da enciclopédia colaborativa *online* Wikipedia, um álbum é uma coleção de faixas musicais ou de áudio relacionadas, e com distribuição para o público. Essa dita coleção de faixas sonoras pode ser formada por gravações ao vivo ou em estúdio, inéditas ou não, de um único artista, ou de artistas diferentes. Para nós o conceito de álbum é mais específico, sendo este caracterizado apenas pelas coleções de faixas produzidas com o intuito direcionado de formar um disco de longa duração, o *long play* (LP). Estas faixas não seriam necessariamente composições inéditas, mas geralmente, ao menos, interpretações inéditas. Esse álbum formaria então uma nova obra de arte, paralela às faixas individuais.

Essa definição do que aqui consideramos álbum, a Wikipedia considera como *álbum conceitual*. Para nós, álbum conceitual é o álbum em que todas as faixas são desenvolvidas em torno de um tema, que geralmente também incide na concepção visual da obra. É comum se fazer uma associação entre o que aqui consideramos álbum conceitual, e o experimentalismo e a ousadia na música, sendo discos em que os artistas se libertariam um

⁶ Modelo de toca-discos muito utilizado à época em estabelecimentos comerciais como lanchonetes e bares, à disposição para operação dos clientes, que podiam selecionar músicas para audição ambiente mediante o depósito de moedas no aparelho, ou de fichas compradas no local.

pouco do formato canção mais comum para tentar a busca por uma unidade maior à obra final apresentada, no caso o álbum.

Há muita variação nas opiniões sobre qual seria o primeiro álbum da história fonográfica, diferenciação que aumenta também em acordo aos conceitos usados para definir o álbum. Levando em consideração o conceito utilizado pela Wikipedia, o primeiro álbum seria a edição *box* em 4 discos da *Suíte Quebra-Nozes* de Tchaikovsky lançada pela Odeon Records em 1909 na Inglaterra. Para nós, possivelmente o primeiro álbum da história é *In the Wee Small Hours*, de Frank Sinatra, LP 12” lançado em 1955 pela Capitol Records, e composto apenas por músicas inéditas feitas especialmente para esse lançamento. A referida edição da *Suíte Quebra-Nozes* é formada por composições direcionadas para performances, e não para um disco, o que impossibilitaria a sua classificação como álbum no conceito aqui adotado. Já o primeiro álbum conceitual da história, nos parece sensato afirmar como sendo *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, do grupo inglês The Beatles, lançado pela Parlophone (UK) e Capitol (US) em 1967.

Complementando o conceito por nós utilizado, o autor Will Straw, a respeito do álbum se caracterizar como uma nova obra além das canções individuais, explica que

[...] o LP trazia consigo um protocolo de audição e interpretação em que a relação entre diferentes partes do álbum era em parte pedagógica. Os vários elementos textuais e paratextuais do LP trabalhavam para produzir o senso de completude auto-adquirida em que um novo regime de gosto musical, baseado na exclusividade e autoridade da distinta criatividade pessoal, podia ser baseado. Esse regime de gosto musical, como Keir Keightley e outros têm argumentado, encontrou o seu pleno sucesso na música rock do final dos anos 1960 e dos anos 1970. (tradução nossa) (STRAW, 2007, p. 4).⁷

Tendo início o que podemos chamar livremente nesse trabalho de era contemporânea da música pop (período pós-1966), o formato álbum entrou em ascensão e se consolidou no mercado fonográfico como o padrão para os criadores, os produtores, e a audiência. A hegemonia do formato álbum é tão significativa, que nos anos 1970 se cria a expressão *album rock*, para classificar a música de artistas de rock que se dedicavam prioritariamente à criação de álbuns e não de *singles*. Os anos 1980 e 1990 mantiveram a predominância absoluta do

⁷ [...] the LP carried with it a protocol of listening and interpretation in which the relationship between different parts of the album was in part a pedagogical one. The various textual and paratextual elements of the LP worked to produce the sense of self-contained completeness on which a new regime of musical taste, based on the uniqueness and authority of the distinct creative persona, might be based. This regime of musical taste, as Keir Keightley and others have argued, found its fullest achievement in the rock music of the late 1960s and 1970s. (STRAW, 2007, p. 4).

álbum como formato de veiculação musical, sendo que nesse período acontece uma transição da mídia do disco de vinil para o CD. Essa mudança acabaria sendo fundamental para introduzir a tecnologia digital no processo de distribuição de música e formar o novo cenário que se iniciaria na primeira década dos anos 2000.

1.1.3 Do álbum (de volta) ao single?

Para o jornalista Alexandre Matias, o marco da transição do CD para a música digital livre de suportes físicos, foi o lançamento em 1997 do álbum *OK Computer*, da banda inglesa Radiohead (MATIAS, 2006). Não pelo título, que em si já anuncia que o computador “venceu”, mas pela situação em que aconteceu o seu lançamento. O *OK Computer* àquele momento era um álbum muito aguardado por crítica e público, e antes do início de sua venda nas lojas de discos convencionais o disco foi inteiramente disponibilizado para *download* na internet, supostamente sem o consentimento da banda ou da gravadora. O que o tornou o primeiro disco da história da música a “vazar” por completo na rede mundial de computadores antes do seu lançamento oficial.

A essa altura a troca de arquivos na rede via programas *peer-to-peer* (P2P)⁸ já havia se tornado hábito entre os usuários da *world wide web* (WWW), e começam a surgir as primeiras gerações de ouvintes inteiramente criados na era das novas tecnologias da informação e comunicação. Pessoas que em muitos casos nunca compraram um CD em vida, e talvez por isso aconteça uma falta de interesse pelo formato álbum, ao invés dos *singles* avulsos. Não é difícil constatar ao questionar jovens rapazes ou garotas atualmente que muitos deles sequer sabem os nomes dos discos de suas bandas preferidas, podendo mesmo nunca ter passado pela experiência, supostamente comum, de haver escutado um álbum inteiro sequer. Conhecem apenas músicas avulsas, em contextos descolados. Seria esse o fim do formato álbum? Como informado anteriormente, não cabe ao presente estudo responder à esta pergunta, mas o

⁸ As redes *peer-to-peer*, ou ponto-a-ponto, mais conhecidas como redes P2P, se constituem em redes de troca de informação em que os seus usuários compartilham dados diretamente de computador a computador, sem o controle de um intermediário durante o processo. As redes P2P são um dos modos favoritos dos ouvintes dos anos 2000 adquirirem novas músicas para suas coleções, e são comumente acusadas de violação dos direitos autorais. Os *softwares* P2P mais conhecidos são o Napster, Soulseek, eMule e programas bitTorrent, todos de ampla utilização no Brasil.

crescimento do *download* de músicas avulsas e o aparente esquecimento do formato álbum nos fazem crer em um retorno ao formato *single*. Outra informação interessante que de certa forma comprova essa afirmação é o crescimento da venda de compactos em vinil, ou seja, de *singles* em vinil. Se em 2001 o formato adentrou o século XXI registrando seu pior momento, vendendo cerca de 178 mil cópias durante o ano no Reino Unido segundo a Official UK Charts Co. (OCC), no período de setembro de 2005 a setembro de 2006 as vendas totalizaram 1,1 milhões de unidades (REUTERS, 2006). E no período de abril a junho de 2008, as vendas de *singles* em vinil cresceram 87,3% em relação ao mesmo período de 2007 (STINGER, 2008).

1.1.4 Da música gravada (de volta) a música ao vivo

Com o passar do tempo, “[...] a indústria da música gravada se desenvolveu tanto que em determinado momento passou a usar a música ao vivo como forma de promover a música gravada, invertendo portanto a situação de destaque da música ao vivo, até então central para a atividade musical (ZALLO, 1998 apud HERSCHMANN, 2007, p. 27)”. É difícil precisar com exatidão quando foi esse momento, pois, ao passo em que naturalmente pensamos que se deu nos anos 1980 e suas vendagens de discos milionárias, já no final dos anos 1960 os Beatles chegaram a interromper a realização de shows para se dedicarem apenas à música gravada. Apesar de ter sido mais uma opção artística que uma estratégia comercial, o fato serve como um demonstrativo da sustentabilidade da indústria do disco naquele momento.

Porém, as transformações causadas no mercado da música pelas novas tecnologias levaram a indústria da música gravada à crise. A consolidação do hábito de baixar e compartilhar arquivos de música *online*, a popularização dos gravadores de CDs domésticos que substituíram os cassetes, e a expansão da pirataria reduziram significativamente a venda geral de discos, cujos últimos números registram no mercado estadunidense uma baixa de 12% no período 2005-2006 e 16,9% no período 2006-2007. Mesmo com o aumento do número de unidades de *downloads* (*singles* e álbuns) vendidos em 63,2% e 38,9% nos mesmos períodos, respectivamente, o montante financeiro total movimentado pela indústria diminuiu respectivamente em 4,4% e 11,8% no referidos períodos, segundo dados da Record Industry

Association of America (RIAA), associação comercial que representa a indústria fonográfica americana⁹ (RIAA, 2008).

É importante ressaltar que a crise da indústria fonográfica é realmente significativa para as grandes gravadoras (as *majors*), e que os mesmo motivos que as levaram à crise têm sido, de maneira contrária, muito bem aproveitados pelos selos e artistas independentes. Os *indies* têm aproveitado as novas tecnologias para gravar e distribuir seus discos com custos bem inferiores, e divulgar sua música diretamente para os seus públicos.

A constatada crise do disco tem sido contrabalançada por um fenômeno que mais recentemente passou a tomar contorno mais nítido, e é a retomada da música ao vivo como modelo de negócio prioritário no mercado musical. Em artigo de autoria da própria RIAA, elaborado com o objetivo de promover o CD como mídia ainda viável comercialmente nos dias atuais, a associação aponta uma queda de 9% no preço final do CD no decênio 1996-2006, enquanto que no mesmo período a média de preço dos ingressos de shows teria aumentado 86% (RIAA, 2007, p. 3). Enquanto a RIAA procura usar esses dados para convencer empresários da rentabilidade do investimento na produção de CDs, podemos também fazer a leitura de que o ocorrido é uma desvalorização da música gravada, ao passo que as apresentações musicais ao vivo são cada vez mais valorizadas.

O mercado musical demonstra perceber isso, e até as grandes estrelas da música, historicamente ligadas às grandes empresas da indústria fonográfica, e mais que isso, modelos representativos do sucesso desse tipo de negócio, estão migrando o foco da administração de suas carreiras para a música ao vivo. Em outubro de 2007 a imprensa mundial noticiou um caso que se tornou um marco no mercado de música: a *popstar* americana Madonna deixou a sua gravadora Warner Music, parte do mega-conglomerado de comunicação Time Warner Inc., da qual era artista contratada desde 1983, para assinar contrato com a empresa Live Nation Worldwide Inc., a maior produtora de shows do mundo. O contrato, com duração de 10 anos, foi negociado entre as partes por uma quantia de 120 milhões de dólares americanos (DUGAN, 2007).

A Live Nation produz anualmente mais de 16 mil shows para 1,5 mil artistas diferentes em 57 países, vendendo mais de 45 milhões de unidades de ingressos (LIVE NATION). Essa gigante da música ao vivo mantém contratos também milionários com outras estrelas globais

⁹ Segundo a RIAA, cerca de 90% das gravações vendidas “legalmente” nos Estados Unidos são produzidas por seus associados (RIAA).

da música como a cantora Shakira, o rapper Jay-Z, e as bandas U2 e Nickelback, entre muitos outros. O contrato assinado com Jay-Z é considerado o maior realizado até agora pela Live Nation, custando 150 milhões de dólares americanos (LEEDS, 2008). O que leva artistas mundialmente consagrados a abandonarem suas gravadoras e assinarem contratos de exclusividade com uma promotora de shows? E o que leva uma promotora de shows a investir quantias tão exorbitantes em seu negócio?

Com a queda dos lucros da indústria fonográfica, artistas e empresários notaram que precisam voltar seus esforços para o seu produto que não pode ser reproduzido, copiado, ou substituído pelas novas tecnologias: o concerto ao vivo. Não há DVD, TV ou aparelhagem de *home theater* capaz de substituir a experiência coletiva do show, e do contato direto presencial entre fã e artista.

Para os independentes, essa lógica sempre foi levada em maior consideração. Se os artistas das *majors*, assim como os independentes, nunca faturaram muito na relação entre unidades de discos vendidas, estes sempre garantiram a lucratividade de sua parte nos negócios com - além dos shows - *merchandising*, *royalties*, contratos publicitários e aparições na mídia. No mercado independente, seja pelo pouco acesso à grande mídia, ou pelo seu caráter alternativo, entre a venda de discos e a realização de shows nunca houve um espectro maior de atuação comercial. Portanto, se o mercado da música ao vivo já era fundamental para os independentes, no século XXI ele tem sido cada vez mais importante, devido à perda de valor da música gravada, como explicitado neste capítulo. Herschmann corrobora essa hipótese ao afirmar que

É possível afirmar que hoje a música ao vivo está recuperando um pouco do terreno que havia perdido para a música gravada, ou seja, a música ao vivo está tomando um lugar menos periférico. E em algumas situações, especialmente envolvendo as *indies*, os fonogramas gravados é que vêm se tornando um complemento, uma forma de reconhecer e rememorar uma experiência vivida. (HERSCHMANN, 2007, p. 27).

Os fatores expostos anteriormente permitem apontar o crescimento da importância dos festivais de música, objeto dessa pesquisa por meio dos festivais de rock independente, como vitrine para as bandas, o que será demonstrado no segundo capítulo desta monografia, após realizarmos um panorama do atual cenário independente do rock brasileiro.

1.1.5 Os independentes

Antes de seguir adiante, convém tentarmos definir o conceito de independente utilizado neste trabalho de pesquisa. No mercado musical, o termo independente teve origem nos Estados Unidos, onde há uma longa tradição de pequenos empreendimentos fonográficos, cuja trajetória se caracteriza por registrar e comercializar gêneros musicais geralmente relegados a uma condição marginal pelas *majors*, e possuem meios mais autônomos de produção, distribuição e consumo (FRITH, 1981 apud HERSCHMANN, 2007, p. 22). O nascimento do rock & roll como gênero nos anos 1950 e sua ascensão à condição de música mais popular da segunda metade do século XX se deram através dos esforços pioneiros de selos independentes americanos como Atlantic, Chess, Imperial, King/Federal, Sun, entre outros, uma vez que as grandes gravadoras à época não mais contavam com artistas de R&B e country em seus elencos – estilos abandonados por falta de lucratividade durante a Segunda Guerra Mundial -, além de rejeitar os novos sons, que para os padrões comportamentais da época beiravam a imoralidade (FRIEDLANDER, 2004, p. 39; UNTERBERGER, [entre 1995 e 2008b]). “A história do rock and roll clássico não é apenas a evolução dos estilos musicais ou sua aceitação pelo recente mercado cultural americano. É, também, o crescimento de pequenas gravadoras independentes e o sucesso delas em produzir músicas fora do mercado” (FRIEDLANDER, 2004, p. 37).

Durante toda a década de 1950 essa autonomia da música rock sustentada pelo modo independente de produção, foi essencial para preservação da liberdade criativa e sua conseqüente afirmação enquanto gênero. Durante os anos 1960 as grandes gravadoras conseguiram tomar o controle deste então novo mercado, descaracterizando a sua música em relação à década anterior através do estabelecimento do controle sobre o processo criativo (FRIEDLANDER, 2004, p. 107). O rock se tornava menos agressivo e perdia o seu caráter autoral, características que só viriam a ser retomadas no final da década.

Na Inglaterra, o termo independente tomou novo significado, mais radical, com o surgimento do movimento punk no final da década de 1970, que transformou atitude política em produção fonográfica e consolidou a cultura *do-it-yourself* (DIY) – o faça-você-mesmo - na música, incitando bandas a gravar, lançar e comercializar seus discos de maneira

autônoma, permitindo um maior controle do artista sobre a sua produção musical (DE MARCHI, 2006, p. 46; HERSCHMANN, 2007, p. 23).

O desenvolvimento dos selos independentes nos países anglo-saxões nos anos 1980 e 1990 se deu com a soma das influências de seus predecessores das décadas anteriores, e elaborou mercados com alguma especificidade: veículos de comunicação especializados, pontos de venda e espaços culturais que não atuavam exatamente dentro da lógica do *mainstream* do mercado fonográfico (HERSCHMANN, 2007, p. 23). Selos como Alternative Tentacles, 4AD, Sub Pop, Matador, SST e Epitaph se consolidaram e se tornaram emblemáticos, com catálogos cuja marca do selo chega a simbolizar um atestado de qualidade na busca por música de determinados gêneros a que ele se dedica.

O papel dos selos independentes no mercado musical não costuma se limitar ao lançamento de discos, podendo ser até mesmo responsáveis pelo surgimento de subculturas ou subgêneros musicais. Não se consegue imaginar o *grunge* sem pensar no Sub Pop e sua importância para a descoberta do referido “movimento”, e dificilmente se pode falar em *pop/punk* sem mencionar o selo Epitaph e as bandas lançadas por ele. Mais emblemático ainda é o estilo conhecido como *indie rock*, cujo nome de batismo deriva justamente da expressão *independent*, em alusão a determinados artistas que em meados da dos anos 1980 e 1990 lançavam suas músicas por selos independentes, como as bandas Sonic Youth, Built to Spill, Guided by Voices, Sebadoh, dentre muitas outras (ALL MUSIC GUIDE).

Ressaltando que a oposição entre independentes e *majors* não remete necessariamente a um conflito, e que desde suas origens eventualmente independentes se utilizam dos canais de distribuição das *majors* para escoar seus catálogos, e até mesmo alimentam os catálogos das *majors* com seus artistas que alcançam maior destaque, e que a lógica indie não se remete apenas à indústria fonográfica, mas a todas as etapas da cadeia produtiva da música, podemos definir então que o termo independente (ou *indie*) se remete a “todas as produções das pequenas empresas fonográficas e dos circuitos culturais que não são promovidas *exclusivamente* pelas *majors*” (HERSCHMANN, 2007, p. 23).

1.2 O ROCK INDEPENDENTE NO BRASIL

A música rock surgiu inicialmente nos Estados Unidos, na primeira metade da década de 1950, tendo suas raízes no *rhythm and blues* (R&B) negro e no *country* branco. O seu nascimento “oficial” não é preciso, e os críticos dividem opiniões entre gravações de artistas como Jackie Brenston, Bill Haley, Lloyd Price, Hank Ballard, Fats Domino, dentre outros, entre os anos de 1951 e 1954. Foi nesse mesmo período que o DJ e promotor de shows Alan Freed adotou o termo *rock & roll* para denominar o novo gênero musical que começava a tomar forma naquele momento.

O Rock & Roll é comumente usado como um termo genérico, mas o seu som raramente é previsível. Desde seu início, quando os primeiros roqueiros fundiram country e blues, o rock tem sido definido pela sua energia, rebeldia, e refrões contagiantes, mas assim que o gênero amadurecia, ele começou a camuflar essas características bem próprias, dando igual ênfase à arte e alargando as fronteiras da música. Como resultado, tudo desde a pulsação de Chuck Berry, os roqueiros de três acordes e as doces harmonias dos Beatles até o incômodo e atonal ruído branco do Sonic Youth tem sido categorizado como “rock”. Isso é preciso – o rock & roll teve um som e imagem específicos por apenas um punhado de anos. Na maior parte de sua vida, o rock tem sido fragmentado, lançando novos estilos e variações de anos em anos, do Brill Building Pop e o heavy metal, à dance-pop e o grunge. E isso só é natural para um gênero que começou sua vida como uma fusão de estilos. (tradução nossa) (ALL MUSIC GUIDE).¹⁰

O crítico John Floyd diz que se pedíssemos a 20 pessoas uma definição de rock & roll, teríamos 20 respostas diferentes¹¹ (FLOYD, entre 1995 e 2008). O que nos parece importante ressaltar, é que o termo rock é mais significativo que “apenas” um diverso gênero musical, mas desde o seu nascimento se caracterizou também como um “estilo de vida”, devido ao contexto social em que surgiu, como pode ser observado na introdução do seu respectivo verbete no *Dicionário Sesc: A linguagem da cultura*, do autor Newton Cunha:

¹⁰ “Rock & Roll is often used as a generic term, but its sound is rarely predictable. From the outset, when the early rockers merged country and blues, rock has been defined by its energy, rebellion and catchy hooks, but as the genre aged, it began to shed those very characteristics, placing equal emphasis on craftsmanship and pushing the boundaries of the music. As a result, everything from Chuck Berry's pounding, three-chord rockers and the sweet harmonies of the Beatles to the jarring, atonal white noise of Sonic Youth has been categorized as “rock.” That's accurate -- rock & roll had a specific sound and image for only a handful of years. For most of its life, rock has been fragmented, spinning off new styles and variations every few years, from Brill Building Pop and heavy metal to dance-pop and grunge. And that's only natural for a genre that began its life as a fusion of styles.” (ALL MUSIC GUIDE).

¹¹ “Ask 20 people for a definition of rock & roll and you'll get 20 different answers [...]” (FLOYD, entre 1995 e 2008).

A cultura *pop*, que na segunda metade do século XX se consagrou tendo por alvo e modelo a juventude (suas aspirações, suas necessidades de afirmação social, de consumo e comportamento distintivos), estimulou também a eclosão mundial de um gênero de música popular que se converteu em seu próprio símbolo – o *rock and roll*, ou simplesmente *rock*. (CUNHA, 2003, p. 562).

Em consulta à enciclopédia colaborativa online Wikipedia, constatamos que “muito além de um simples estilo musical, o rock & roll influenciou a vida cotidiana, a moda, atitudes, e a linguagem de tal modo que poucas outras evoluções sociais podem se comparar a ele”¹² (tradução nossa) (WIKIMEDIA FOUNDATION). Numa análise mais profunda sobre o assunto, Grossberg destaca que

O ‘dispositivo *rock and roll*’ inclui não somente práticas e textos musicais, mas também determinações econômicas, possibilidades tecnológicas, imagens (de músicos e fãs), relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, movimento, aparência e dança, comprometimentos ideológicos e representações midiáticas do próprio dispositivo. O dispositivo descreve ‘cartografia de gostos’ que são sincrônicas e diacrônicas ao mesmo tempo e englobam os registros musicais e não-musicais do cotidiano. (GROSSBERG, 1997 apud JANOTTI Jr., 2003, p. 22).

As transformações provocadas pelo rock na música e na sociedade não se limitaram aos países anglo-saxões, e se estenderam de maneira similar por todo o globo durante o século XX, e no Brasil não foi diferente. O rock aportou no país em 1955, através da música “Ronda das Horas”, versão de “Rock Around the Clock” do conjunto americano Bill Haley & his Comets, interpretada com a letra original em inglês pela cantora de samba-canção Nora Ney, à pedido da sua gravadora Continental (ESSINGER, entre 2000 e 2006a; ROSA, F., 2004, p. 8). Em sua primeira fase, o rock brasileiro se resumiu a gravações interpretadas por artistas já popularmente conhecidos por outros estilo musicais, como Miguel Gustavo, Cauby Peixoto, e a já citada Nora Ney. Apenas em 1958 o gênero passa a tomar identidade e se tornar popular, com os irmãos Tony e Celly Campello lançando “Forgive Me/ Handsome Boy”, primeiro compacto em 45 rotações da gravadora Odeon, cujas vendas à época alcançaram a marca de 38 mil cópias, um expressivo número para artistas iniciantes (BARBO, 2004, p. 18). Outros ídolos jovens surgiram então no rastro dos irmãos Campello, como Ronnie Cord, Sérgio Murilo, e The Jordans.

¹² “Far beyond simply a musical style, rock and roll influenced daily life, fashion, attitudes, and language in a way few other social developments have equaled” (WIKIMEDIA FOUNDATION).

1.2.1 Selos e gravadoras

Durante o período inicial do rock brasileiro nos anos 1950 e posteriormente nos anos 1960 com a Jovem Guarda e o Tropicalismo, e também nos anos 1970, os artistas de rock ou de certa forma relativos a este, em sua grande maioria eram contratados de *majors* como Continental, Odeon, CBS, Philips, entre outras. Quando não, faziam parte de gravadoras menores como Top Tape, Rosemblitz, Copacabana, mas nunca de selos com foco principal em rock. Uma exceção foi o selo Young Records, considerado a primeira gravadora brasileira especializada em rock, lançando exclusivamente músicas cantadas em inglês, e tendo em seu *cast* artistas como Demetrius, Regiane, Marcos Roberto, Gato, Nick Savoya, Hamilton Di Giorgio, The Avalons, The Teenagers, The Beverlys, The Rebels, dentre outros. O seu fundador, Miguel Vaccaro Neto, é considerado um visionário desse período do rock nacional, tanto que alega em seu *site* oficial ter sido o primeiro DJ no Brasil a executar músicas dos Beatles no rádio (MIGUEL VACCARO NETO).

O pesquisador Leonardo De Marchi, em sua Dissertação intitulada *A Nova Produção Independente: Indústria fonográfica brasileira e as novas tecnologias da informação e da comunicação*, nos alerta e informa que

Abordar a história da produção independente no Brasil é uma tarefa que exige cuidado. Diferentemente de outros mercados nos quais este segmento da indústria fonográfica desempenha um destacado papel, no brasileiro, sua trajetória é caracterizada por iniciativas isoladas e dispersas ao longo do tempo. Um reflexo disto se encontra nas diferentes menções aos seus prováveis “pioneiros” na literatura sobre música no Brasil. [...] Todavia, há um consenso em torno do disco *Feito em Casa*, do músico Antônio Adolfo, lançado por seu próprio selo, *Artesanal*, em 1977, como sendo o marco da produção independente no Brasil. [...] Imbuído do espírito do “faça-você-mesmo” [*do it yourself*], em voga na época, utilizou uma estrutura flexível de produção – gravando, prensando e distribuindo através de uma rede de empresas terceirizadas – e lançou *Feito em Casa*, obtendo a atenção do meio artístico. (DE MARCHI, 2006, p. 64-65, 70).

Anterior ao ousado lançamento de Antônio Adolfo em 1977, são destacados entre os pioneiros dos lançamentos independentes no Brasil músicos como Cornélio Pires, Chiquinha Gonzaga, Lula Cortês & Zé Ramalho, e as gravadoras Elenco e Discos Marcus Pereira, dentre outros.

Porém, no que diz respeito ao mercado fonográfico específico do rock brasileiro, poucas iniciativas desse período se mostraram sólidas com o passar dos anos, como demonstra o citado exemplo da gravadora Young Records, que apesar do relevante trabalho de garimpagem de novos talentos do rock nacional permaneceu em atividade por um período de

apenas dois anos (1959-1961). Uma exceção a esse quadro é a gravadora Baratos Afins. Surgida em São Paulo já no final da década de 1970, mais especificamente no ano de 1978, como desdobramento da loja de discos de mesmo nome de propriedade do empresário Luiz Calanca, e que funciona até hoje, mantendo em um histórico catálogo de 30 anos de atuação independente artistas fundamentais como Fellini, Smack, Akira S. e as Garotas que Erraram, Mercenárias, Arnaldo Baptista, Golpe de Estado, e Voluntários da Pátria, “[...] antecipando em pelo menos dez anos a realidade dos pequenos selos que ajudaram a fazer do rock alternativo um fenômeno” (ESSINGER, entre 2000 e 2006b). No seu *cast* de artistas mais atuais, o selo conta com Pipodélica, Os Skywalkers, Mopho, Laranja Freak, entre outros.

O modelo de atuação da Baratos Afins, juntamente à emblemática iniciativa DIY de Antônio Adolfo e à influência dos exemplos estrangeiros, abriram caminho para o surgimento de diversos selos independentes de rock na década de 1980, que por sua vez influenciaram a criação de outros tantos selos nos anos 1990, e estabeleceram o mercado do rock independente no Brasil. Muitos selos se destacam nesse período de formação da cena *underground*, em diversos estados brasileiros, como o selo paulistano Wop-Bop, propriedade da loja de discos de mesmo nome, que em seu período de atividade do início dos anos 1980 ao início dos anos 1990 lançou discos que viriam a se tornar clássicos do rock independente nacional, de bandas como Violeta de Outono, Harry, Fellini e Vzyadoq Moe. Em Minas Gerais foi criado em 1985 e se mantém em atividade até hoje o selo Cogumelo Records, também como desdobramento de uma loja de discos, e que possui atualmente mais de 100 títulos em seu catálogo, tendo sido responsável pela estréia em disco de grandes bandas brasileiras como Sepultura, Overdose e Sarcofago.

Um importante marco desse período foi o surgimento do movimento punk brasileiro, em São Paulo, e a organização do seu então novo mercado fortemente baseado na lógica de atuação DIY. Em 1978 surgem as primeiras bandas, como Restos de Nada e AI-5, e em 1979 a loja Punk Rock Discos, do punk Fábio Sampaio, que viria a fundar a seminal banda Olho Seco alguns anos depois. Seguindo o que se tornou quase uma tradição no mercado independente nacional, a Punk Rock Discos criou um selo de mesmo nome em 1982, lançando o primeiro disco brasileiro de punk rock, como relata Antonio Bivar no livro *O que é Punk*, cuja primeira edição foi lançada (e esgotada) naquele mesmo ano:

Em abril de 1982, simultaneamente ao ressurgimento do movimento no mundo inteiro, foi lançado, em selo independente *Punk Rock*, o primeiro disco do movimento *punk* no Brasil. *Grito Suburbano* é o título. O disco, um 45 rpm de 12 polegadas, com três bandas

– *Olho Seco, Inocentes e Cólera* – e 12 músicas, deu novo entusiasmo ao movimento. (BIVAR, 2001, p. 97-98).

Em seu projeto inicial a coletânea apresentaria cinco bandas, mas duas acabaram vieram a perder a vaga durante o processo de gravação:

[as bandas] Tinham apenas 12 horas, divididas em dois períodos, para captar ao vivo toda a raiva e urgência daquela geração. Os técnicos do estúdio, habituados a artistas sertanejos, se assustaram com aquele ruído de serra elétrica que atrapalhava as sessões – eram os pedais de distorção. No confuso processo de captação, Anarkólatras e M-19 acabaram ficando de fora de *Grito Suburbano*. (MARSIGLIA, 2004, p. 18).

O selo Punk Rock Discos algum tempo depois passaria a se chamar New Face Records, e em suas duas fases lançou discos de bandas como Ratos de Porão, Lixomania, Olho Seco, entre outras.

Em 1983, Redson, guitarrista da banda punk *Cólera* cria o selo Estúdios Vermelhos e lança outra seminal coletânea punk, intitulada *SUB*, com a participação de Fogo Cruzado, Psykose, Ratos de Porão, e de sua própria banda. Esse selo foi extinto logo dando lugar ao Ataque Frontal, novo selo criado por Redson em 1984 e em atividade até hoje, tendo lançado discos de bandas como Grinders, Inocentes, *Cólera*, e coletâneas como *Ataque Sonoro*. Além disso, o punk brasileiro presenciou o lançamento de discos até mesmo sem selo, como a coletânea *O Começo do Fim do Mundo* (registro ao vivo do festival de mesmo nome que ocorreu em 1982), e o primeiro compacto da banda Lixomania.

Em plena era de ouro do rock nacional, enquanto se formavam os maiores astros da história do gênero no país, como Titãs, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, e tantos outros campeões de vendagem das *majors*, os independentes já percebiam que outros caminhos eram possíveis, e escreviam a sua própria história na música brasileira.

Com a chegada dos anos 1990, o estabelecimento do CD como principal formato fonográfico em substituição à hegemonia do LP e o aprendizado das experiências anteriores dos *indies* da década de 1980 contribuíram para proliferação dos selos independentes especializados em rock no Brasil, nos mais diversos formatos e dimensões.

Dois selos hoje extintos foram os mais marcantes nesse período: Rock it! e Banguela, ambos de tamanho “grande” se comparados aos outros selos *indies* nacionais, e coincidentemente capitaneados por famosos roqueiros brasileiros consagrados na década anterior. O selo Rock it! foi fundado em 1991 por Dado Villa-Lobos (Legião Urbana) e André Muller (Plebe Rude) - mais uma vez como desdobramento de uma loja de discos de mesmo nome – em Brasília, e tinha distribuição da *major* EMI, gravadora da Legião Urbana. O Rock

it! registrou bandas que, se em sua maioria não galgaram degraus de maior sucesso comercial, ao longo do tempo se mostraram muito influentes no cenário independente, como Second Come, Pelvs, Maria Bacana, Gangrena Gasosa, Low Dream, além da emblemática coletânea *Brasil Compacto*, que reuniu os destaques do selo.

Na mesma época, os Titãs vieram com a idéia de um selo, dentro da gravadora WEA, para gravar discos de bandas novas. Era o Banguela, que lançou o primeiro disco do Mundo Livre e o de uma banda de Brasília, que parecia a mistura do punk-rock dos americanos Ramones com o baião de duplo sentido, no estilo dos de Genival Lacerda. Graças a um exaustivo trabalho de shows, *Raimundos* (que saiu em 1994) furou o bloqueio das rádios com as músicas *Puteiro em João Pessoa* e *Selim*, bateu respeitáveis níveis de vendagem (mais de 100 mil cópias) e abriu o caminho para aquela que seria a mais popular banda de rock brasileiro dos anos 90. (ESSINGER, [entre 2000 e 2006b]).

O Banguela Records era na verdade coordenado pelo jornalista e produtor gaúcho Carlos Eduardo Miranda, responsável por convencer os Titãs a montar o selo, que terminou alguns anos depois, tendo lançado além do citado Raimundos, bandas como mundo livre s/a, Maskavo Roots, Graforrêia Xilarmônica, Little Quail & the Mad Birds, entre outras, além de projetos paralelos de integrantes do Titãs como o Kleiderman. Após o fim do selo Banguela, Miranda montou com o sócio Brian Butler o selo Excelente Discos, que se constituiu como uma continuação do trabalho do Banguela, e também permaneceu poucos anos em atividade, apesar do influente catálogo.

Em esferas comercialmente menores do mercado independente, muitos selos surgiram e permanecem em plena atividade nos dias atuais, a exemplo do midsummer madness (1994), Monstro Discos (1995), Tamborete Entertainment (1996), Slag Records (1997) e Läjä Records (1998), e lançaram discos de bandas como Wry, MQN, brincando de deus, Astromato, Thee Butchers' Orchestra, Mukeka Di Rato, Jason, Inkoma, Walverdes, e dezenas, quiçá centenas de outras bandas¹³. Essa geração foi responsável por oficializar um mercado específico de discos de rock independente brasileiro e uma rede de fanzines, *blogs*, programas de rádio, lugares para shows, e festivais alternativos que existe até hoje (LARIÚ, 2004, p. 77).

Após esse breve histórico do cenário do rock independente no Brasil através do panorama de seu mercado fonográfico, analisaremos no capítulo seguinte desta monografia o ponto específico dessa cadeia relativo aos festivais independentes.

¹³ Em dezembro de 2003 a distribuidora Tratore, especializada em selos independentes no Brasil, registrava na seção pop/rock de seu catálogo 76 títulos de 20 selos diferentes (além de lançamentos sem selo), com discos de 62 artistas brasileiros diferentes, além de uma coletânea e cinco artistas independentes internacionais de países como França, Suécia, Inglaterra e Estados Unidos (TRATORE, 2003, p. 3-7).

2. A ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE FESTIVAIS INDEPENDENTES – ABRAFIN

O presente capítulo tem como objetivo principal apresentar ao leitor a Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN), entidade fundada em 2005 e que, como será visto no decorrer do texto, congrega alguns dos principais festivais de rock (e também de outros gêneros musicais que não serão abordados por este trabalho de pesquisa) independente do Brasil na atualidade.

A primeira seção do capítulo discutirá o conceito de *festival* e de *festival de música* em seguida apresentando um breve histórico dos festivais de música no mundo, estreitando o seu foco para os festivais de rock, depois para festivais de rock no Brasil, até chegar aos festivais de rock independente no Brasil, à medida que avançamos na linha do tempo em aproximação aos dias atuais. O objetivo é, através de uma análise histórica, delimitar o conceito de *festival de rock independente* a ser utilizado nesta Monografia.

A partir da delimitação do conceito de festival de rock independente e seu histórico no Brasil, será apresentada na segunda seção deste capítulo a ABRAFIN, desde sua formação. Conheceremos o histórico da Associação, faremos uma análise de seu estatuto, descrição das atividades que realiza e de seus objetivos, suas principais conquistas até o momento, listagem dos festivais a ela afiliados atualmente bem como seus perfis de atuação, dentre outros fatores que consideramos relevantes para uma compreensão satisfatória da referida associação e do papel que desempenha no mercado da música brasileira.

2.1 FESTIVAIS INDEPENDENTES

A etimologia da palavra *festival* deriva do Latim *festum*, referente a feriados, dias santos e festejos, comumente associado a celebrações religiosas com festins e banquetes. A produção de festivais remete a tempos muito anteriores à História Contemporânea. Seu surgimento também foi anterior à Era Moderna, e à Idade Média. Constitui-se como uma prática social ancestral, cujo surgimento seria na realidade muito difícil de precisar. Como relata Newton Cunha,

A prática dos festivais é bastante remota, tendo se vinculado, na antiguidade, às datas e consagrações religiosas. Assim foram, por exemplo, os festivais de Osíris, no Egito, de Dionísio, na Grécia, ou de Marte, em Roma. Daí também as manifestações intrínsecas de canto, de dança e de representação dramática vinculadas então àqueles festivais. (CUNHA, 2003, p. 281).

Como visto, desde a Antiguidade, a humanidade faz uso de festivais para celebrações de dias sacros, passagem das estações do ano, anúncio de épocas de plantio ou colheita, aniversários de datas importantes na história de uma comunidade, transmissão de conhecimentos entre gerações, ou promoção da união entre casais (WIKIMEDIA FOUNDATION).

Com o passar do tempo os festivais foram tomando formas e características mais próximas às notadas nos festivais atuais, tornando mais comum a sua relação com as artes, e no caso do interesse desta pesquisa, proporcionando a criação dos festivais de música. Antes que possamos despende grandes esforços buscando definir um conceito para esse termo, Petitinga alerta que

[...] não existe um consenso entre os pesquisadores a respeito do conceito de festival. Alguns acreditam que eles devam ter uma periodicidade anual, outros, porém, concordam que eles podem ter frequência variável, como o fez Tenan (2002). [há ainda uma] dificuldade de definir exatamente que atividade cultural pode ou não ser considerada festival e, também, pelo fato de que um único festival pode contemplar diversas atrações e ainda ser realizado em diversas localidades. (PETITINGA, 2008, p. 42).

Consideramos que uma definição plausível de festival, de cunho generalista, seria a de que os festivais são celebrações de alguma coisa que tem valor na comunidade, sendo que muitos se caracterizam por celebrar a própria comunidade de forma a unificar e exaltar o orgulho comunitário (GETZ, 2001, p. 424 apud PETITINGA, 2008, p. 37). Como ressalta Yeoman,

O objetivo de festivais e eventos varia; alguns apresentam um cunho educacional e de entretenimento, podendo ser utilizados para unir diferentes comunidades, outros podem ser utilizados para promoção comercial. [...] Alguns festivais e eventos podem estar relacionados a artes, enquanto outros podem ter seu foco em outras formas de cultura,

como esportes. Podem variar de eventos de base local de pequeno porte a grandes festivais internacionais. (YEOMAN, 2003, p. XXIV).

Em complemento ao conceito proposto por Getz, visto anteriormente, para uso nessa Monografia ressaltaríamos que a comunidade que faz uso de um festival como celebração de algo de valor para si, pode também ser uma *comunidade artística*, ou seja, por exemplo, a comunidade do teatro baiano, a comunidade internacional dos documentaristas, ou ainda a comunidade do rock independente brasileiro.

Após feita essa explanação do tipo de festival que está sendo abordado pelo presente texto, os *festivais voltados a linguagens artísticas*, vejamos a definição de festival proposto por Cunha no que diz respeito ao campo cultural:

Conjunto de eventos artísticos, de natureza cênica, realizado em intervalos temporais regulares (anualmente, bienalmente), esteja ele circunscrito a uma expressão determinada (cinema, teatro, música, vídeo ou dança) ou congregue formas e linguagens diferenciadas (música e balé, como o festival de Bensançon, música erudita, balé e teatro, como o de Edimburgo). De maneira mais comum, um festival reúne vários artistas, diretores, realizadores ou produtores, seja para a apresentação de obras inéditas, seja para a execução ou a representação de versões relativas a obras já conhecidas. (CUNHA, 2003, p. 281).

Ainda segundo Cunha (2003, p. 281), esse conjunto de eventos artísticos de natureza cênica realizado periodicamente, o festival, pode, em decorrência de seus objetivos principais:

- a) Estar dedicado a um autor (como festivais dedicados a Wagner, ou Shakespeare);
- b) Aplicar-se a um gênero ou categoria específica (música de câmara, cinema fantástico, etc.);
- c) Estar aberto a temas variados, dentro da mesma linguagem artística (como o festival cinematográfico de Brasília, e o festival de música de Campos do Jordão);
- d) Estabelecer critérios de concorrência, julgamento e premiações, ou desenvolver-se como simples exibição ou espetáculo de obras ou artistas inscritos.

Como pode ser percebido, apesar da delimitação de um possível conceito, “as características de festivais e eventos são únicas e, portanto, não é possível encontrar um modelo padrão adequado para todos” (YEOMAN, 2006, p. XXIV). Sempre haverá variações no formato dos festivais, mesmo quando estes tenham como objeto uma mesma linguagem artística, como a música, poderemos encontrar festivais de rock, de música sacra, de música eletrônica, competitivos ou não, em locais abertos ou fechados, corporativos ou independentes, gratuitos ou pagos, para públicos pequeno, médio ou grande.

2.1.1 Festivais de música

A origem dos festivais de música remonta a um passado distante. Segundo a Enciclopédia Britannica (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA), as apresentações musicais em festivais são tão ancestrais quanto estes, sendo que no século VI a.C. uma competição de músicas fazia parte dos Jogos Píticos, o precursor dos Jogos Olímpicos, que acontecia em Delfos na Grécia antiga. O *eisteddot*, originalmente um festival de bardos no País de Gales teve início no século XII, mesma época em que trovadores franceses organizavam competições musicais chamadas *puys*.

O termo festival em seu sentido moderno, porém, foi usado pela primeira vez na Inglaterra, e seria

usualmente uma série de apresentações em um local específico e inspiradas por um tema unificado, como música nacional, música moderna, ou a promoção das obras de um compositor proeminente. Pode também tomar a forma de uma competição de intérpretes ou compositores. (tradução nossa) (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA).¹⁴

O *Festival of the Sons of the Clergy*, originalmente um sermão anual de caridade que teve início em 1655 na *St. Paul's Cathedral* em Londres, tomou caráter musical em 1698. Festivais de música secular surgiram na Inglaterra no século XVIII e continuam acontecendo quase sem interrupção até o presente. Durante os séculos XVIII e XIX já se registrava o acontecimento de festivais em diversas cidades inglesas, em sua maioria de música coral. Grandes festivais de música coral também já aconteciam nos Estados Unidos à partir do século XIX. Na primeira metade do século XX já haviam surgido importantes festivais de música de câmara nos Estados Unidos, de música moderna na Inglaterra, e de música eletrônica na Alemanha, além de outros festivais de música já acontecendo na Áustria, Itália e França, e o tradicional Festival de Edimburgo (*Edinburgh International Festival of Music and Drama*) foi inaugurado em 1947 na Escócia. À partir da década de 1950, surgiram festivais de música no Japão, Porto Rico, Venezuela, Chile e Argentina, dentre outros países, e nos Estados Unidos os primeiros festivais dedicados ao jazz, como o *Newport Jazz Festival*, que teve sua primeira edição realizada em 1954 (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA).

¹⁴ Usually a series of performances at a particular place and inspired by a unifying theme, such as national music competition for, modern music, or the promotion of a prominent composer's works. It may also take the form of a performers or composers. (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA).

No Brasil, um dos festivais pioneiros, em seu sentido moderno, pode ser considerado o I Festival da Velha Guarda, que aconteceu em 1954 na cidade de São Paulo, no Parque do Ibirapuera e no Teatro Colombo. O festival foi uma promoção da Rádio Record e apresentou shows de Pixinguinha, Donga, dentre outros (PETITINGA, 2008, p. 41). Décadas antes, porém, já se registrava a realização de outros festivais, no formato de concursos de músicas, especificamente de carnaval, à partir de 1919 na cidade do Rio de Janeiro, alcançando muito sucesso na década de 1930 (MELLO, 2003 apud PETITINGA, 2008, p. 46).

O modelo de festival competitivo foi utilizado com sucesso nos festivais televisivos de música realizados entre as décadas de 1960 e 1980 (com auge de 1965 a 1972 segundo DICIONÁRIO CRAVO ALBIN). Seu formato consistia em uma disputa pelo prêmio de melhor música, avaliada por um corpo de jurados à partir da apresentação dos artistas selecionados, que aconteciam com transmissão ao vivo para a emissora de televisão que o realizava, e com platéia como num festival ou show comum. O primeiro desses festivais foi o Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior de São Paulo, em 1965. O jornal Folha de São Paulo fez uma avaliação positiva do evento em sua edição de 08 de abril de 1965:

Apesar de muitas falhas de organização, do comportamento tendencioso de alguns membros do júri, o I Festival Nacional da Música Popular Brasileira foi dos mais positivos. Pela primeira vez firmas comerciais resolveram inverter parte de suas verbas de propaganda numa promoção que premia o esforço de compositores populares, e até, se bem encaminhada, projetará o Brasil no exterior. Vamos partir agora para o próximo, esperando que o povo se interesse por ele, já que é sua alma e sua poesia que estão em jogo. (sic) (FOLHA DE SÃO PAULO, 1965).

E o povo se interessou, e uma série de festivais surgiram como o Festival de Música Popular Brasileira (TV Record, 1966-1969), Festival Internacional da Canção (TV Rio, 1966; TV Globo, 1967-1972), Festival Universitário da Canção Popular (TV Tupi, 1968-1971), entre outros, no que alguns autores consideram a mais importante fase da música brasileira.

Sem dúvida foi graças aos festivais que inúmeros grandes músicos brasileiros foram revelados ao grande público, como Ivan Lins, Elis Regina, e os tropicalistas. Segundo Jeder Janotti Jr., sobre os festivais televisivos,

[...] eram através deles que se delineavam não só os embates, mas também as novas feições que a música midiática assumia em terras brasileiras. Todas as grandes emissoras brasileiras tinham seus próprios festivais, mostrando assim, a influência e o papel que exerciam na difusão musical. Mas esses festivais estavam longe de significar a padronização do mercado. Pelo contrário, foram nesses eventos que, além dos músicos baianos e dos Mutantes, despontaram, para o grande público, nomes como Chico Buarque, Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, entre outros. (JANOTTI Jr., 2003, p.75).

Ainda sobre a dimensão dos festivais no cenário cultural brasileiro da época, e sua importância para a história de nossa música, a historiadora Daniela Ghezzi afirma:

Movimentos musicais como a Bossa Nova e o Tropicalismo chegaram à mídia fonográfica por meio dos grandes festivais. O público via o artista e esperava ansiosamente para comprar o disco. As gravadoras se apropriaram desta exposição e elaboraram esquemas de distribuição nacional. Era um momento em que se consumia muita música e o Brasil chegou ao quinto lugar no mercado mundial. (GHEZZI, 2003).

Um dos festivais realizados nesse período, o Festival de Conjuntos da Jovem Guarda (TV Records, 1966), viria a ser considerado o primeiro grande festival de rock brasileiro, como será visto a seguir.

2.1.2 Festivais de rock

Como atesta o crítico Ed Ward em artigo escrito para enciclopédia Britannica, os festivais modernos de rock se originaram dos festivais de jazz surgidos nos anos 1950 nos estados americanos de Rhode Island e Califórnia. Com a popularização da música folk na década de 1960, alguns desses festivais abriram espaço em suas programações para artistas desse gênero, momento em que, no *New Port Folk Festival* de 1965, Bob Dylan tocou com uma banda de acompanhamento com instrumentos elétricos, causando polêmica e abrindo caminho para bandas elétricas em outros festivais (WARD).

Ainda segundo Ward, as raízes do festival de rock se encontram mais especificamente ainda no período inicial da chamada *Cena de São Francisco*, em concertos beneficentes ocorridos nessa cidade à partir de 1965. Em verdade alguns eventos da década de 1950 nesse país já podiam ser caracterizados como um festival de rock, como o *Dick Clark's Cavalcade of Stars*. O que diferencia esses pequenos festivais de São Francisco e os que ocorriam na década de 1950 é que estes últimos se caracterizavam como turnês reunindo diversos intérpretes com uma única banda de apoio, e nos anos 1960 as bandas desenvolviam seus próprios concertos autorais individualmente (WARD).

O primeiro grande festival de rock que se tem conhecimento foi o *Monterey International Pop Music Festival*, realizado na cidade de Monterey, Califórnia, inspirado no festival de jazz que acontecia no mesmo local. Esse festival, completamente sem precedentes

similares em seu gênero, foi idealizado e organizado por músicos da banda The Mamas and the Pappas, Paul McCartney, dentre outros, que viam na realização do evento uma oportunidade de afirmação da música pop como uma forma de arte, como conta um de seus produtores, Lou Adler:

[...] o ímpeto para realizar o festival, algumas semanas antes do festival, talvez alguns meses, Paul McCartney, eu, John Phillips, e acho que Cass Elliot e Michelle Phillips e nós estávamos sentados discutindo o fato de que a música pop não era considerada uma forma de arte do modo que o jazz era considerado, e até o folk. Então quando surgiu a oportunidade de adquirir aquelas datas em Monterey e fazer algo, nós pensamos bem, aqui está uma chance para validá-la. Monterey é conhecida por um festival de jazz, é conhecida por um festival de folk. Vamos apenas chegar e fazer. Era o primeiro festival pop. (ADLER, 2007b).¹⁵

O festival teve duração de três dias (16 a 18 de junho de 1967) e reuniu um público de cerca de 200 mil pessoas para ver atrações como The Who, Jimi Hendrix, Simon & Garfunkel, Otis Redding, Janis Joplin, The Mamas and the Pappas, Ravi Shankar, e Crosby, Still & Nash. O festival foi beneficente e todos os artistas, à exceção de Ravi Shankar, tocaram sem cobrar cachê. O que financiou sua realização foi a venda dos direitos de imagem para a rede de TV ABC, que produziu um filme intitulado *Monterey Pop* (ADLER, 2007a).

Monterey foi o estopim de uma série de grandes festivais que vieram a acontecer nas décadas de 1960 e 1970 – alguns dos quais acontecem até hoje – como Isle of Wight (Inglaterra, 1968-1970), Atlanta International Pop Festival (EUA, 1969-1970), Glastonbury (Inglaterra, desde 1970), Roskilde (Dinamarca, desde 1970), Reading (Inglaterra, desde 1971), Rock Werchter (Bélgica, desde 1974), dentre outros. Mas o seu mais emblemático evento foi a *Woodstock Music and Art Fair: An aquarian exposition (Feira de Arte e Música de Woodstock: Uma exposição aquariana)*, o famoso Festival de Woodstock, que durante “3 dias de paz e música”¹⁶ em agosto de 1969 reuniu um impressionante público de aproximadamente 400 mil pessoas numa fazenda localizada no município de Bethel Woods, nas proximidades da cidade de Nova York. Sua programação anunciava 28 shows no total, de nove a dez por dia, dentre eles grupos consagrados (ou que vieram a se consagrar após Woodstock) como The Band, Jefferson Airplane, The Jeff Beck Group, Sly and the Family

¹⁵ [...] the impetus for putting the festival on, about a couple of weeks prior to the festival, maybe a couple of months, Paul McCartney, myself, John Phillips, I think Cass Elliot and Michelle Phillips and we were sitting around discussing the fact that pop music wasn't considered an art form in the way that jazz was considered, and even folk. So when the opportunity came to purchase these dates in Monterey and do something, we thought well, here's a chance to validate it. Monterey is known for a jazz festival, it's known for a folk festival. Let's just get in and do it. It was the first pop festival. (ADLER, 2007b).

¹⁶ *3 days of peace & music* era o mote estampado no cartaz oficial do festival.

Stone, e artistas que constaram na escalação do seu predecessor Monterey Pop, como Jimi Hendrix, Janis Joplin, e The Who.

Em 1973 um novo evento traria mais uma inovação aos festivais de rock. O *Days on the Green*, que ocorreu até 1992, aconteceu em uma área fechada, um estádio de futebol no estado americano da Califórnia. Com essa medida, o seu organizador Bill Graham solucionava problemas que inviabilizavam a continuidade de muitos festivais que, como o Monterey Pop e o Woodstock, aconteciam em grandes áreas ao ar livre: A invasão do público por outros acessos que não o oficial do festival, causando conseqüente evasão da bilheteria, e a venda não-autorizada de álcool ou drogas ilícitas no local do festival (WARD). Foi a consolidação do modelo de festival em locais fechados

Os grandes festivais de rock da década de 1960 e 1970 moldaram por definitivo o formato comum do festival de rock da atualidade, como pode ser confirmado em qualquer calendário anual de festivais¹⁷: Não-competitivo, duração superior a um dia, acesso pago, quantidade diversa de atrações, e apresentações em sua maioria de repertórios autorais.

2.1.3 Festivais de rock no Brasil

O I Festival de Conjuntos da Jovem Guarda (1966) é considerado “o primeiro grande festival do rock brasileiro” (ROSA, 2006). Seguindo o modelo dos festivais televisionados como o Festival Nacional da Música Popular Brasileira, e aproveitando o sucesso do seu programa Jovem Guarda, a TV Record produziu esse festival apresentando pelo astro maior Roberto Carlos, e que contou com mais de cinco mil inscrições de todo o Brasil em suas etapas regionais que aconteceram em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. É considerado o estopim da explosão do rock por todo o país.

Os anos seguintes a 1966 foram anos de grande mudança na música e na sociedade em todo o mundo. O Festival de Woodstock (1969) e o movimento hippie repercutiram rapidamente mundo afora, e a década de 1970 viu muitos festivais de rock, em sua maioria ao ar livre, tentarem reproduzir no Brasil o espírito libertário desse que foi o maior dos festivais.

¹⁷ Ver em WIKIMEDIA FOUNDATION; ABRAFIN.

Porém, por despreparo profissional dos organizadores, ou muitas vezes por repressão estatal, muitos nunca chegaram a acontecer ou aconteceram apenas parcialmente, e geralmente em condições precárias. Sobre a dura repressão da época a esse tipo de evento cultural, Ana Maria Bahiana pontua a gravidade do assunto:

Não importava se o show era pequeno, médio ou grande, ao ar livre ou em teatro, nativo ou internacional: entrar nele nunca era garantia que dele sairia. A polícia em suas diversas facções e atribuições era uma aparição constante, súbita e imprevisível, e podia tanto dar uma olhadela de intimidação quanto levar alguns espectadores para um passeio de camburão. (BAHIANA, 2006, p. 69).

Sem dúvida a realização de festivais de rock no Brasil dessa época deve mérito a produtores independentes que, quase sempre amadores no campo da organização de eventos, eram movidos pela paixão por aquela música e estilo de vida, a ponto de enfrentar tais adversidades.

O provável pioneiro dessa geração brasileira foi o Festival Primavera, programado para acontecer em 15 e 16 de novembro de 1969, apenas alguns meses após Woodstock, no Parque do Ibirapuera em São Paulo. O evento, gratuito, apresentaria shows de Mutantes, Beat Boys, Rogério Duprat, Gal Costa, Tim Maia, Beatniks, e outros, mas foi cancelado pela prefeitura, como relata o artista plástico Antonio Peticov, um dos seus idealizadores: “Recebi um recado para ir à prefeitura e falar com um assessor. O cara me disse: ‘Seu hippie de merda, vocês tratem de suspender essa bagunça, porque quem for para lá vai ser recebido na ponta da baioneta!’. Curto e grosso!” (PETICOV in ROSA, 2004, p 76).

Alguns dos festivais que aconteceram no período, com níveis variados de organização e sucesso, foram: Festival de Guarapari (Guarapari-ES, 1971), o Concerto Pirata (Rio de Janeiro-RJ, 1971), o Dia da Criação (Duque de Caxias-RJ, 1973), Festival Kohoutek (São Paulo-SP, 1973), Banana Progressiva (São Paulo-SP, 1975), o Hollywood Rock (Rio de Janeiro-RJ, 1975), o Som, Sol e Surf (Saquarema-RJ, 1976), o Camburock (Balneário Camboriú-SC, 1977), e o Festival de Águas Claras (Iacanga-SP, 1975, 1981, 1983)¹⁸. Ao contrário do Festival de Conjuntos da Jovem Guarda, realizados por uma emissora de televisão, os festivais de rock da década de 1970 apresentavam uma nova particularidade: Eles se constituíam como festivais independentes.

Os anos 1980 – na verdade a partir de 1978 - viram o movimento punk brasileiro surgir, como influência direta da nova cena que surgia nos Estados Unidos e Inglaterra, com sua

¹⁸ As informações sobre os festivais ocorridos nos anos 1970 são raras, esparsas, e muitas vezes conflitantes. Ao passo que as datas de muitos festivais diferem a depender da fonte consultada, optamos por usar como registro da maioria os dados fornecidos por Bahiana (2006) que se mostraram os mais confiáveis.

lógica DIY como visto no capítulo 1 desta Monografia. O ano de 1982 é marcado pela realização do grande festival punk *O Começo do Fim do Mundo*:

A essa altura de setembro os *punks* já estão preparando o primeiro festival do movimento: dois dias no fim de novembro. Sábado e domingo no SESC da Pompéia. Mais de 20 bandas tocarão (15 minutos cada uma), o ingresso será franqueado a todos, *punks* e não-*punks*, haverá exposição de fotos, projeção de filmes e vídeos sobre eles, mostra de desenhos de Meire Martins (uma *punka*), as bandas já estão providenciando camisetas com estampas dos grupos, e mais botões, discos, *fanzines* (A *Punk Rock* armará uma barraca) e um LP comemorativo, com uma faixa para cada banda. Nome do festival: “O Começo do Fim do Mundo”. Os organizadores esperam que, então, os *punks* mais atizados se comportem e que tudo corra bem. (sic) (BIVAR, 2001, p. 105).

E os 4 mil punks presentes se comportaram bem, mas a algazarra fez os moradores vizinhos ao SESC Pompéia chamarem a polícia, que entrou em violento confronto com o público do festival, pondo um fim no evento. O festival teve duas novas edições posteriores, intituladas como *A Um Passo do Fim do Mundo* (2001) e *O Fim do Mundo* (2002).

2.1.4 Os novos festivais independentes

Durante toda a década de 1980, os festivais de rock no Brasil permaneceram como iniciativas sem continuidade. O único outro evento marcante da época, além do independente *O Começo do Fim do Mundo* foi a primeira edição do festival Rock in Rio (1985, 1991, 2001), até hoje o maior festival de música da história do país, e que acabou se tornando um marco na profissionalização do rock brasileiro, que deslanchou com o som de bandas como Titãs, Barão Vermelho e Kid Abelha. Com o sucesso do rock nacional, o caminho direto para os roqueiros – à exceção de iniciativas pontuais como o selo Baratos Afins e a cena punk – eram as *majors*, que absorviam a produção independente em seus catálogos aplicando-lhes a sua lógica de produção industrial. O rock parecia sufocado e sem renovação, mas,

Em 1994, com a estabilização econômica do Plano Real, bandas, gravadoras independentes e *fanzines* aperfeiçoaram o modelo underground de fins dos anos 80, unindo a ideologia do *it yourself* e contatos país afora. Mais eficiente do que fazer tudo sozinho era unir várias bandas, vários *fanzines*, várias gravadoras independentes em um único evento: nascia o festival independente. (LARIÚ, 2007).

O evento que consolidou o novo cenário alternativo, e é considerado o nascimento do atual modelo de festival independente nacional, foi o festival Juntatribo, realizado nos anos de 1993 e 1994 no campus da Universidade de Campinas (Unicamp), no município de Campinas (SP). Realizado pelo Diretório Central dos Estudantes da Unicamp e o fanzine Broken Strings, o festival em suas duas edições apresentou shows de 46 bandas independentes e teve público de 13 mil pessoas, segundo estimativas da época (O POPULAR, [2007] apud ROSA, 2007). O Juntatribo “foi de suma importância para essa “consolidação”, pois foi a primeira vez que várias bandas alternativas (indie?) de todo o Brasil foram reunidas e colocadas em evidência em outros meios de comunicação que não somente àqueles restritos ao mundo independente” (TURTELLI, 2007), como a emissora MTV Brasil, que cobriu o evento, espalhando nacionalmente as fagulhas do novo independente. Apresentaram-se nesse que é considerado um dos mais importantes eventos independentes da década de 1990 e até hoje o maior festival independente do interior de São Paulo (ROSA, 2007) bandas como Muzzarelas (SP), Killing Chainsaw (SP), Pin Ups (SP), Mickey Junkies (SP), Second Come (RJ), Garage Fuzz (SP), Wry (SP), Pelvs (RJ), Planet Hemp (RJ), Little Quail (RJ), Virna Lisi (MG), Raimundos (DF), Low Dream (DF), brincando de deus (BA) e Relespública (PR).

Em paralelo ao Juntatribo, outros relevantes festivais independentes surgiram na mesma época em outros estados brasileiros, como o Abril Pro Rock (Recife-PE, desde 1993), Humaitá pra Peixe (Rio de Janeiro-RJ, desde 1994), e BHRIF (Belo Horizonte-MG, 1994). Como num efeito dominó, festivais independentes começaram a surgir durante toda a década de 1990, muitos em atividade até hoje: Palco do Rock (Salvador-BA, desde 1994), BoomBahia (Salvador-BA, 1997-1998, e desde 2007), MADA (Natal-RN, desde 1998), Porão do Rock (Brasília-DF, desde 1998), Bananada (Goiânia-GO, desde 1998) e o Goiânia Noise Festival (Goiânia-Go, desde 1995), que hoje é considerado o mais importante festival independente do país. Sobre a criação do Goiânia Noise Festival, relata um de seus idealizadores, Leo Bigode:

Tínhamos acabado de ver o JuntaTribo acontecer em Campinas, e o BHRIF em Belo Horizonte, daí pensamos: ‘Pô, aqui também tem que ter um festival bacana de rock independente!’ A gente queria fazer intercâmbio, trazer bandas, influências, movimentar a cena mesmo! (BIGODE, 2004 apud LOPES, 1994).

E os festivais dos anos 1990 conseguiram movimentar a cena, influenciando a criação de outros tantos festivais durante toda a década de 2000, como Eletronika (Belo Horizonte-MG, desde 2000), Primeiro Campeonato Mineiro de Surfe (Belo Horizonte-MG, desde 2000), Calango (Cuiabá-MT, desde 2001), Demosul (Londrina-PR, desde 2001), Ponto.CE

(Fortaleza-CE, desde 2002), Tendencias Rock Festival (Palmas-TO, desde 2004), No Ar Coquetel Molotov (Recife-PE, desde 2005), DoSol (Natal-RN, desde 2005), Jambolada (Belo Horizonte-MG, desde 2005), Varadouro (Rio Branco-AC, desde 2005), PMW Rock Festival (Palmas-TO, desde 2005), Mundo (João Pessoa-PB, desde 2005), Se Rasgum (Belém-PA, desde 2006), entre outros.

2.2 HISTÓRICO DA ABRAFIN

Dez anos após o primeiro Goiânia Noise Festival, parte desse núcleo pioneiro de novos festivais independentes se organizaria para buscar novos rumos. Em dezembro de 2005, 19 representantes de 16 festivais independentes reunidos em Goiânia criaram a Associação Brasileira de Festivais Independentes, a ABRAFIN. Como pontua o jornalista Alexandre Matias ([ca. 2006]), “chegamos ao século 21 com uma produção madura e plural, disposta a conquistar o Brasil e o planeta”. O momento era de superação do radicalismo, união de forças e profissionalização das ações, como relatam Paulo André, idealizador da ABRAFIN e produtor do festival Abril Pro Rock, e Fabrício Nobre, atual Presidente da ABRAFIN e produtor do festival Bananada, na época da criação da Associação:

Os eventos estão institucionalizados no Brasil, agora. Coca Cola Vibe Zone, Tim Festival, Skol Beats, Vivo Open Air e tantos outros. Então, nós dos festivais alternativos, por onde passa a nova música brasileira, estamos pagando um preço alto pela nossa independência e, não merecemos todas as dificuldades que temos pra continuar realizando nossos eventos. Temos dificuldade em captar patrocínio, principalmente no Nordeste, porque não trazemos atriz e ator da Globo pra dar pinta no evento, fazemos pela música que acreditamos e só. Nos unindo, podemos pleitear algumas coisas, que isoladamente não conseguiríamos. (ANDRÉ, 2006).

Todo ano é a maior lenga-lenga para vermos se vamos conseguir viabilizar os festivais. Então resolvemos organizar um circuito para tentar apoio institucional para todos, trocar tecnologia e informação. (sic) (NOBRE, 2006 apud PEIXOTO, 2006).

Os festivais formadores da ABRAFIN, muitas vezes distantes geograficamente entre si, e com experiências variadas, tinham percebido que as dificuldades enfrentadas por todos eram similares:

A ABRAFIN acontece tanto para festivais “mais novos” ou “menores”, como para os “consagrados”, como Goiânia Noise Festival e Abril Pro Rock, por exemplo. Nos preocupamos com a eminência da não realização do evento a cada ano pela falta de suporte financeiro, risco comum e assustador para todos. Pensamos ainda na desorganização que havia no calendário nacional, e da desunião, entre os vários produtores. Foi visto que juntos e organizados poderíamos resolver problemas comuns e avançar com nossos projetos particulares. (NOBRE, 2007 apud LOPES, 2007).

Sobre as dificuldades de produção inerentes aos festivais, Ian Yeoman, estudioso desse tipo de evento afirma que,

Embora os festivais e eventos variem enormemente em tipo e forma, as questões gerenciais relacionadas a essa variedade geralmente são muito similares, englobando o trabalho em um ambiente cada vez mais competitivo, com menos recursos e consumidores mais discernentes e sofisticados. (YEOMAN, 2006, p. XXIV).

Segundo Fabrício Nobre, os 16 primeiros festivais associados se uniram por afinidades, mas a Associação é nacional e aberta a todos (NOBRE apud PEIXOTO). Diferente do que pode parecer, a Associação Brasileira de Festivais Independentes não é direcionada a festivais de rock e música pop, mas a festivais de qualquer gênero musical, desde que caracterizados como independentes pelos critérios do estatuto da Associação. Hoje a ABRAFIN é composta por 32 festivais, de 14 estados brasileiros e Distrito Federal¹⁹, abrangendo gêneros musicais como pop, rock, regional, eletrônico, rap, erudito, dentre outros. São eles:

- **Centro-Oeste:** El Mapa de Todos (DF)²⁰; Porão do Rock (DF); Bananada (GO); Goiaba Rock (GO); Goiânia Noise (GO); Vaca Amarela (GO); Calango (MT); Consciência Hip-Hop (MT); Grito Rock (MT)²¹; Semana da Música (MT);
- **Nordeste:** Boom Bahia (BA); Feira da Música (CE); Ponto CE (CE); Abril pro Rock (PE); Rec-beat (PE); Porto Musical (PE); MIMO (PE); MADA (RN); DoSol (RN);
- **Norte:** Varadouro (AC); Casarão (RO); PMW Rock (TO); Tendencias (TO);
- **Sudeste:** Eletronika (MG); Jambolada (MG); Primeiro Campeonato Mineiro de Surfe (MG)²²; Evidente (RJ)²³; Humaitá pra Peixe (RJ); Mix Music (SP);
- **Sul:** Demosul (PR); Psycho Carnival (PR); GIG Rock (RS).

¹⁹ A ABRAFIN conta ainda com o Grito Rock, que atua como um festival integrado, agregando ações em 40 cidades brasileiras durante o período de carnaval, além de Montevideu (Uruguai) e Buenos Aires (Argentina).

²⁰ O festival El Mapa de Todos tem sua primeira edição em dezembro de 2008, e substitui o Senhor Festival, realizado pelos mesmo organizadores.

²¹ Apesar de organizado prioritariamente por produtores do Mato Grosso, o Grito Rock abrange diversos estados brasileiros.

²² Convém ressaltar que se trata de um festival de *surf music*, e não um festival esportivo, como pode parecer.

²³ Evidente é o novo nome do festival Algumas Pessoas Tentam Te Fuder, um dos fundadores da ABRAFIN.

Desses, conforme listado, aproximadamente 32% estão localizados na região Centro-Oeste, 28 % no Nordeste, 19% no Sudeste, 12% no Norte e 9% no Sul, como pode ser observado no gráfico abaixo.

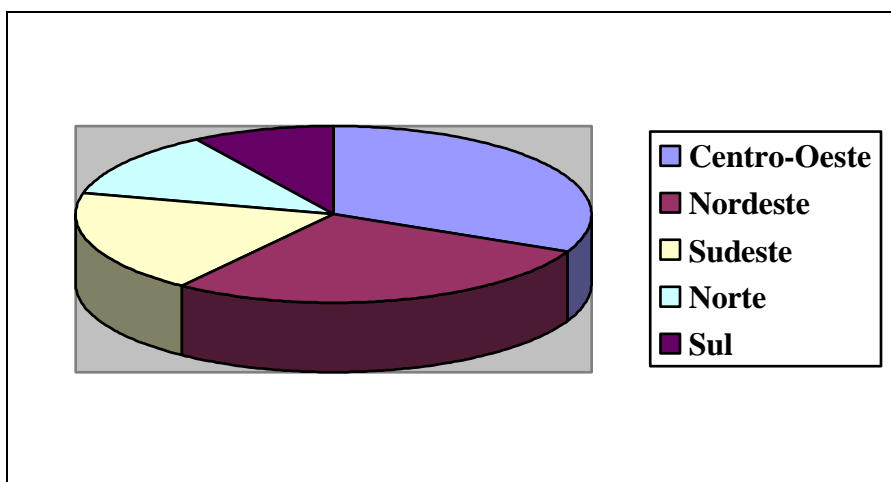


Gráfico 1- Distribuição de festivais da ABRAFIN por regiões brasileiras

Dentre os festivais da Associação, 87% são realizados em capitais e 13% em cidades do interior ou regiões metropolitanas, aproximadamente, o que consideramos um dado a ser levado em conta pela ABRAFIN, considerando a interiorização dos festivais como fator importante para maior circulação dos artistas envolvidos no circuito, e democratização do acesso ao público à nova produção independente.

Os estados que contam com maior número de festivais na associação são Goiás e Pernambuco com quatro festivais cada, e Mato Grosso e Minas Gerais com três, seguidos por Ceará, Rio Grande do Norte, Rio de Janeiro, Tocantins, Paraná, e pelo Distrito Federal, com dois festivais associados em seus territórios. Bahia, São Paulo, Acre, Rondônia e Rio Grande do Sul possuem apenas um festival cada na Associação, como apresentamos no gráfico a seguir.

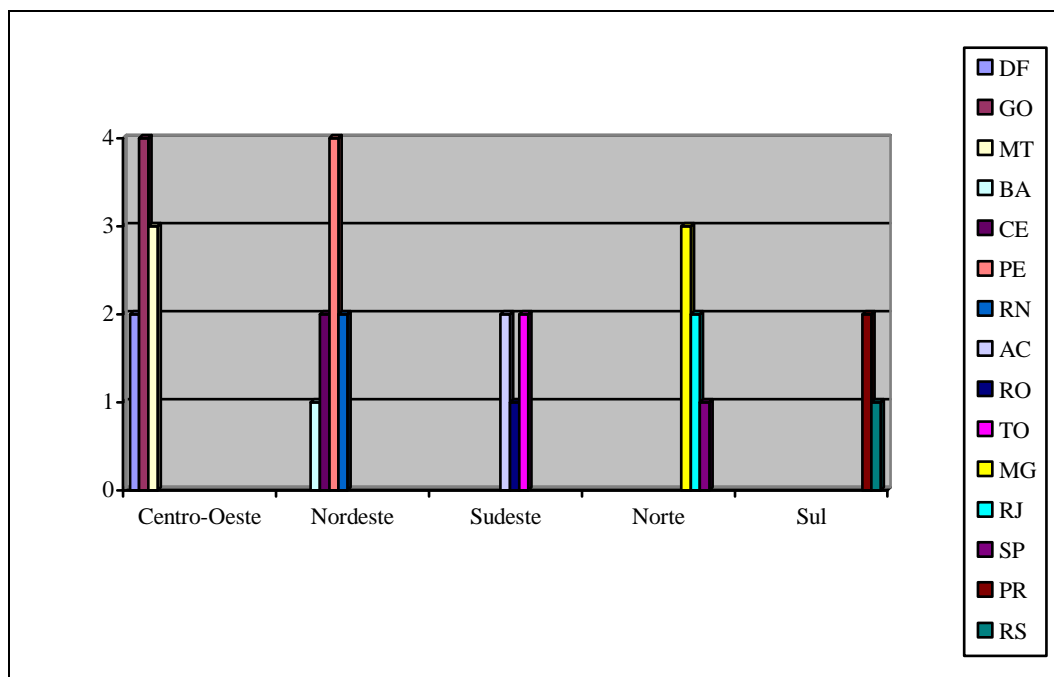


Gráfico 2 – Divisão de festivais da ABRAFIN por estados brasileiros

Esses dados podem demonstrar que, possivelmente a concentração pouco acentuada de festivais filiados à ABRAFIN em regiões tradicionalmente centrais na organização da cultura brasileira, como sudeste e sul, acontece por terem mercados melhor estabelecidos e não necessitarem tanto de formar alternativas de apresentar a sua produção, como se caracterizaram os festivais em outras regiões do país. Festivais como Goiânia Noise (GO) e Abril Pro Rock (PE), sem dúvida são grandes responsáveis por apresentar a produção musical local para o país, exportando seus artistas para outros estados e posicionando suas produções no mapa da cultura nacional.

A ABRAFIN foi criada com o objetivo de “estabelecer, organizar e dar força a um circuito brasileiro de festivais de música independente” (NOBRE, 2006), através da criação de um calendário anual de eventos, um guia brasileiro dos festivais independentes, interlocução com outras entidades musicais nacionais e internacionais, e funcionando como uma espécie de “selo de qualidade” dos festivais independentes no país. (SENHOR F, 2006). A Associação já comemora algumas conquistas realizadas nesses três primeiros anos de trabalho, como parcerias com o site Trama Virtual, e com a Secretaria Nacional de Economia Solidária do Ministério do Trabalho, Emprego e Renda (SENAES/MTE), apoios da marca de cerveja Sol, a criação de um Edital inédito especificamente direcionado para festivais independentes com patrocínio total superior a 2,5 milhões de reais da Petrobras, associado a

um mapeamento dos festivais brasileiros de música realizado pelo Instituto Moreira Sales (IMS), e ainda uma pesquisa sobre a economia dos festivais independentes brasileiros encomendada pela ABRAFIN à Fundação Getúlio Vargas (FGV). A Associação conseguiu ainda pautar um palco no evento Virada Cultural, um festival multicultural de destaque nacional, que acontece uma vez por ano na cidade de São Paulo, e se caracteriza por ter duração de 24 horas ininterruptas e ocupar diversas regiões da cidade.

Por fim, ressaltamos o que provavelmente tenha sido a primeira grande realização da ABRAFIN, que foi o estabelecimento de um calendário nacional organizado de festivais independentes. Esse circuito de festivais será o tema analisado no próximo capítulo dessa monografia, com destaque para os festivais de rock independente, ou que apresentam atrações desse gênero musical em suas programações.

3. O CIRCUITO DE FESTIVAIS DA ABRAFIN

O conceito de *circuito cultural* é definido pelo autor Teixeira Coelho em sua obra *Dicionário Crítico de Políticas Cultural: Cultura e Imaginário* (2007, p. 92), como sendo o universo em que circula determinado modo cultural. Num exemplo simples, o circuito cinematográfico é formado pelos distribuidores e exibidores, e nele circulam os filmes. Considerando que a diversidade de modos e linguagens do campo cultural é capaz de formar inúmeros circuitos, como o circuito da música erudita, o circuito da fotografia, o circuito do samba de roda, dentre outros, um circuito cultural pode ser caracterizado portanto como um “sistema de produção completo e específico no interior de um sistema de produção cultural maior” (COELHO NETO, 2007, p. 92).

Ainda segundo Coelho (2007, p. 345), um *sistema de produção cultural* é um esquema de representação da dinâmica cultural baseado em estudos de economia política, e se caracterizaria por quatro fases:

- 1) Produção;
- 2) Distribuição;
- 3) Troca ou permuta;
- 4) Uso.

Tomando novamente como exemplo o caso do circuito cinematográfico, esse sistema de produção cultural específico envolveria as fases 2, 3 e 4 do sistema de produção cultural maior, mas não consideraria a fase da produção, onde o roteiro é elaborado, a equipe é contratada, e onde acontecem a filmagem, montagem e edição do filme, dentre outras atividades essenciais ao ciclo da obra cinematográfica. Segundo o próprio autor, esse modelo de representação baseado na economia política seria incompleto, uma vez que não explora de

maneira adequada alguns momentos essenciais da dinâmica cultural, como por exemplo a fase de criação artística (COELHO NETO, 2007, p. 348).

Acreditamos que o autor Albino Rubim obtém melhores resultados ao delimitar o que ele chama de *sistema cultural*, um modelo de representação do campo cultural que incorpora ao sistema de produção cultural etapas correspondentes ao imaginário, e ainda outras características à organização da cultura e não previstas no modelo de sistema de produção cultural proposta por Coelho. Esse sistema cultural proposto por Rubim é composto pelos seguintes momentos:

- 1) Criação, invenção e inovação;
- 2) Difusão, divulgação e transmissão;
- 3) Circulação, intercâmbios, trocas, cooperação;
- 4) Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão;
- 5) Fruição, consumo e públicos;
- 6) Conservação e preservação;
- 7) Organização, legislação, gestão, produção da cultura. (RUBIM, 2006, p. 12).

Considerando esse modelo de sistema cultural proposto por Rubim, e os estudos sobre rock independente apresentados nos capítulos 1 e 2 dessa Monografia, podemos delimitar agora o sistema cultural do rock independente no Brasil. Conforme os momentos elencados por Rubim, esse sistema do rock independente seria basicamente formado por:

- 1) Artistas e bandas;
- 2) Selos, gravadoras, shows e festivais;
- 3) Turnês, shows e festivais;
- 4) Críticos e jornalistas;
- 5) Ouvintes e espectadores;
- 6) Colecionadores e pesquisadores;
- 7) Produtores e associações.

O circuito cultural dos festivais de rock independente da ABRAFIN estaria localizado nas segunda e terceira etapa desse sistema, as fases de “Difusão, divulgação e transmissão” e “Circulação, intercâmbios, trocas, cooperação”, respectivamente. Porém, sua dinâmica

também envolve diretamente as etapas 2 e 5 do sistema, e ainda as etapas 1, 4, 6 e 7. Ou seja, conforme explanação anterior, esse circuito cultural é um sistema cultural completo específico inserido em um sistema cultural maior, o do rock independente no Brasil, que por sua vez é um sistema específico do sistema da música independente brasileira, e assim sucessivamente.

Podemos descrever o circuito dos festivais de rock independente da ABRAFIN como um circuito formado por festivais, no qual circula o rock independente brasileiro, através de seus artistas e bandas. Nesse capítulo será estudada a sua organização, apresentada a sua constituição, e analisada sua curadoria, e as implicações desse circuito cultural no sistema do rock independente brasileiro.

3.1 ORGANIZAÇÃO

O estabelecimento de um circuito organizado de festivais independentes foi uma das primeiras realizações da ABRAFIN, que desde 2007 anuncia o seu calendário oficial de festivais no último trimestre do ano anterior. Esse calendário é estabelecido inicialmente à partir do histórico de seus festivais membros, que geralmente possuem um período de realização que já é característico, como o Goiânia Noise (GO) que acontece em novembro, o Humaitá pra Peixe (RJ) em janeiro, e o Abril Pro Rock (PE) que como diz o nome, tradicionalmente é realizado no mês de abril. Reuniões internas dos associados, são utilizadas para afinar as datas, de forma a evitar competição por mídia em âmbito regional e nacional, e conflito de datas próximas numa mesma cidade. Porém, como conta Jomardo Jomas, produtor do festival MADA (RN), o calendário marcado não é inalienável, e pode sofrer mudanças ao longo do ano:

A gente procura não chocar as datas para não ter fragmentação de mídia, mas cada um sabe o seu cada um. É tanto que o Calango já mudou, o Porão do Rock já mudou, o do Tocantins já mudou - mesmo depois de duas reuniões. Quer dizer: você é produtor e você sabe o que é melhor pro seu festival. Além do mais, queira ou não queira, a ABRAFIN nasceu depois de todos os festivais: se você for refletir um pouco, os festivais têm prioridade na adaptação ao que consideram melhor. A ABRAFIN existe pra você tentar organizar o meio, mas é lógico que você tem uma margem que pode variar. (JOMAS, 2008).

Ou seja, apesar do calendário estabelecido em reunião, mudanças podem ocorrer. O MADA, por exemplo, que durante seus nove primeiros anos de realização acontecia no mês de maio, decidiu em sua décima edição (2008) alterar sua data para outubro em virtude das chuvas geralmente enfrentadas no outono, e que prejudicavam o festival que acontece a céu aberto. Outros festivais também alteraram suas datas previstas no calendário de 2008 da Associação, como o DoSol (RN) que adiou sua realização de julho para novembro em virtude do repasse de verbas de um patrocinador, e o BoomBahia (BA), que após adiar sua realização de julho para dezembro por dificuldades operacionais, antecipou sua realização para outubro com intenção de agregar ao festival uma atração internacional em turnê no país na época.

Outro fator diferenciador constatado na organização desse circuito são os acordos realizados entre festivais de uma mesma região brasileira para acontecer em datas próximas para dividir custos relativos a atrações interestaduais e permitir uma maior circulação das bandas, como relata Anderson Foca, produtor do festival DoSol (RN):

“[...] começamos a dividir a programação, nós, o Ponto.CE e o Aumenta que é Rock (PB). É pra viabilizar os custos de vinda das bandas? É, porque não somos um festival de grande porte, somos de médio porte. E dividindo três bandas em cidades próximas cai o custo em cerca de 30% para cada cidade. É altamente necessário que isso aconteça. Primeiro, para que a gente possa dar circuito às bandas que vão tocar pelo Nordeste; segundo, por causa dessa questão dos custos”. (FOCA, 2008).

Apesar da intenção geral dos associados em evitar a disputa por mídia espontânea, as realidades regionais podem demonstrar resultados mais interessantes para alguns festivais quando utilizadas práticas que às vezes podem ser avessas à determinada pela maioria.

Refletindo sobre os exemplos expostos, é possível concluir que o circuito de festivais independentes da ABRAFIN não é rígido. O estatuto da Associação não prevê punição específica para festivais que alterem datas previamente acertadas em reunião, assim como não determina também outras regras a serem seguidas na elaboração do circuito. O que pode ser considerado por alguns como falta de profissionalismo, preferimos avaliar como um espaço para liberdade criativa dos produtores culturais envolvidos na Associação, de forma que os seus festivais possam se adequar ao que acreditam ser o perfil mais interessante – ou possível – em seu contexto local. Outro fator que justifica essa flexibilidade no calendário, conforme detectado nos depoimentos dos organizadores, são as dificuldades diversas enfrentadas na produção dos festivais. Estas podem ser até mesmo de natureza climática, como visto no caso do MADA, mas estão especialmente relacionadas em geral à captação de patrocínios.

3.1.1 Constituição do circuito

Uma vez que, dos 32 festivais membros da ABRAFIN, 27 apresentaram artistas relacionados ao gênero rock em sua programação no ano de 2008, a constituição do circuito de festivais de rock da ABRAFIN não difere significativamente do circuito geral de festivais da associação. Ressaltando que o festival pernambucano Porto Musical não aconteceu nesse ano, apenas o MIMO (PE), Consciência Hip-Hop (MT), Semana da Música (MT) e Mix Music (SP), não seriam contabilizados nesse circuito de festivais de rock. Ressaltando ainda que à partir desse ponto do texto não contabilizaremos mais o festival Grito Rock neste estudo, dado o seu perfil multi-territorial, consideraremos portanto, à título de análise, como 26 os festivais participantes desse circuito cultural específico dos festivais de rock filiados à ABRAFIN.

Desses 26 festivais participantes do circuito analisado em 2008, 27% estão localizados na região centro-oeste, outros 27% na região nordeste, 19% no sudeste, 15% no norte, e 12% no sul.

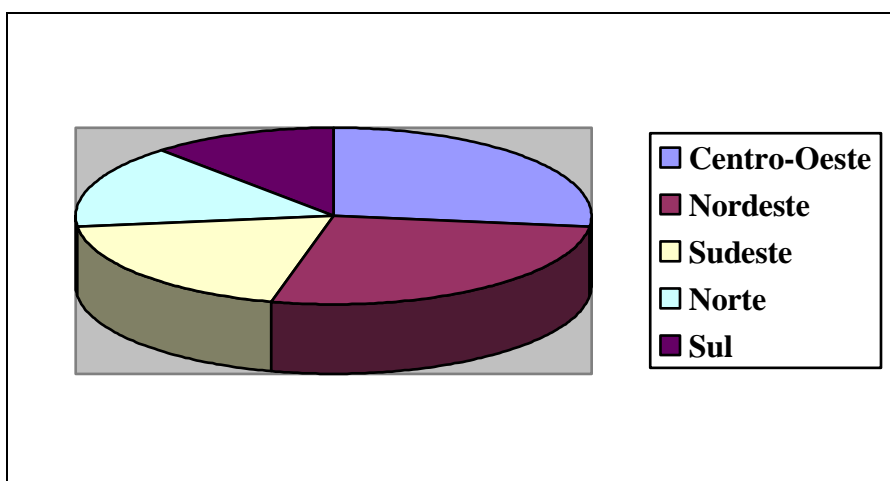


Gráfico 3 - Distribuição de festivais de rock da ABRAFIN por regiões brasileiras em 2008

A partir da observação do gráfico, pode-se perceber que o circuito de festivais de rock da ABRAFIN tem distribuição territorial mais equilibrada que o seu circuito principal, e lista em

suas posições de destaque as mesmas regiões brasileiras. Porém, aqui centro-oeste e nordeste empatam na quantidade de festivais, com quatro festivais cada, seguidos por cinco festivais no sudeste, quatro no norte, e três no sul.

Na divisão por estados, Goiás mantém a liderança como o estado com maior número de festivais de rock na ABRAFIN. A segunda posição aqui é ocupada por Minas Gerais ao invés de Pernambuco, como exemplificado no gráfico abaixo.

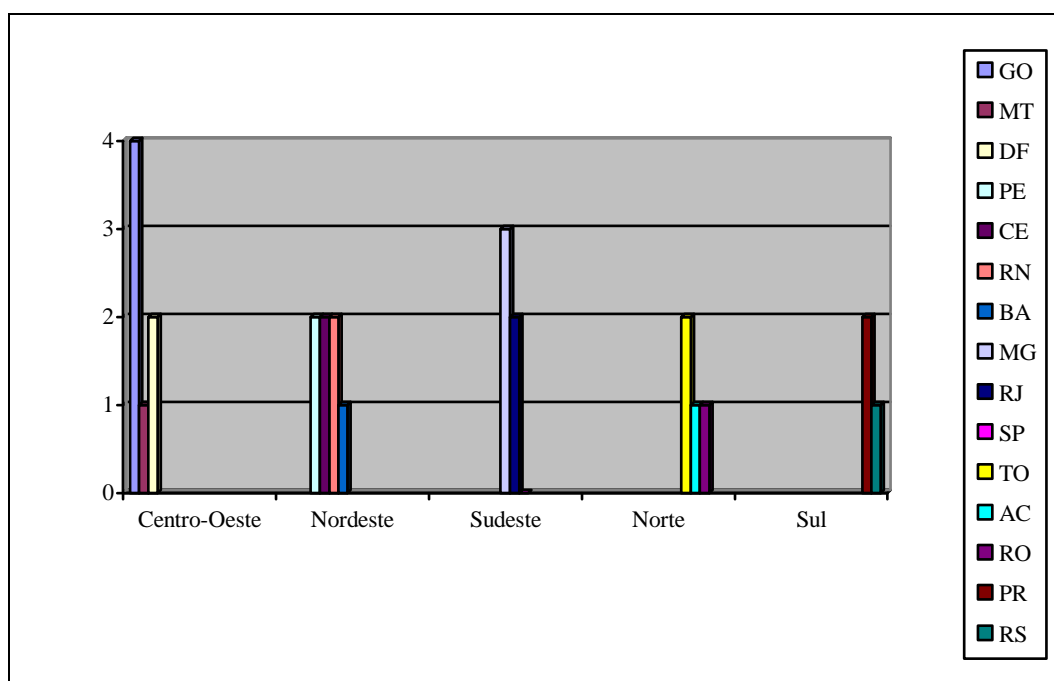


Gráfico 4 – Divisão de festivais de rock da ABRAFIN por estados brasileiros em 2008

Outra diferença em relação ao circuito principal digna de nota é que o estado de São Paulo, referência nacional no circuito de shows e casa de muitas bandas, não possui nenhum festival de rock ligado à ABRAFIN. Em 2008 a Associação conseguiu suprir de certa forma essa lacuna com a produção do palco ABRAFIN na Virada Cultural, e mais recentemente com a realização da primeira edição do festival SP Noise, que pretende se tornar uma versão paulista do festival goiano Goiânia Noise, um dos principais integrantes da ABRAFIN.

3.1.2 Curadoria

A curadoria das atrações que se apresentam nos festivais filiados a ABRAFIN é uma responsabilidade individual de cada festival. Porém, desde o princípio necessita respeitar critérios estabelecidos pelo próprio estatuto da Associação (ABRAFIN, 2005). Esse exige para participação dos festivais que estes respondam positivamente a exigências como:

- a) Ter sido realizado por no mínimo 03 (três) edições em 03 (três) anos consecutivos;
- b) Não ser gerido e/ou produzido por entes governamentais de quaisquer níveis (federais, estaduais ou municipais) ou ainda por quaisquer de suas secretarias;
- c) Não ter sua produção realizada, ou ser mantido exclusivamente por grande emissora de telecomunicações;
- d) Não ser gerido e/ou produzido por grande emissora de TV ou rádio; ou grande corporação empresarial de caráter privado;
- e) Ter no mínimo 75% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas não ligados a grandes conglomerados, gravadoras multinacionais, selos "majors" e/ou ligadas a grandes grupos econômicos de entretenimento;
- f) Ter no mínimo 75% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas brasileiros;
- g) Ter no mínimo 25% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas do estado onde o mesmo é realizado;
- h) Ser indicado por um sócio ativo, com endosso de um sócio fundador e/ou de dois membros da diretoria.

Em resumo, pode-se dizer que a Associação realiza a seleção de novos membros a partir de quatro premissas básicas:

- 1) Estabilidade do evento;
- 2) Que seja independente;
- 3) Incentivo a artistas independentes locais e nacionais;
- 4) Credibilidade.

Essa terceira premissa observada no estatuto da Associação, o incentivo a artistas locais e nacionais, já influencia a curadoria do festival, que precisará ter sempre a cada edição um mínimo de 75% de artistas independentes e 75% de artistas nacionais, sendo que destes últimos pelo menos 25% precisam ser do mesmo estado de realização do festival. Essa premissa serve como legitimação do que afirma a diretoria da ABRAFIN, para quem “a nova música brasileira passa pelos festivais independentes” (ANDRÉ, 2006):

A nova música brasileira tem como palco os festivais de música independente, que arriscam numa curadoria muitas vezes mais experimental, ligada as novidades, que busca a renovação e muitas vezes estes novos artistas tem nos festivais o único e melhor espaço para mostrar um trabalho novo, autoral, de relevância para música nacional. (NOBRE, 2006).

Essa condição confirma uma característica sempre apontada na história dos festivais, a sua função como vitrine da nova música, como pôde ser constatada por diversas fontes nesta pesquisa. Segundo Caroline Petitinga, “a relação entre festivais, música independente e o lançamento de novos talentos existe a partir do início destes eventos no Brasil. Foi assim desde o I Festival da Excelsior [...]”. (PETITINGA, 2008, p. 55). Essa afirmação encontra respaldo no Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, que relata que:

A história da Música Popular Brasileira foi marcada pela presença de inúmeros festivais, promovidos por emissoras de rádio, redes de televisão, teatros e movimentos estudantis. Esses festivais cumpriram (e ainda o fazem na atualidade) a função de revelar intérpretes, compositores e instrumentistas ao grande público. (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN).

A cantora Elis Regina, em depoimento ao jornal Folha de São Paulo de 3 de junho de 1979 – ou seja, após o auge dos festivais televisionados -, ao ser questionada se ainda havia boa música no Brasil, responderia afirmativamente:

Tem. Tem alguns que não tiveram possibilidade de ser ouvidos, ter o trabalho debatido, criticado. Por quê? Porque não tem o Festival de antigamente, onde a rapaziada nova pintava com força. Televisão estava aberta, o rádio estava aberto, o jornal estava debatendo, o nego se sentia impulsionado em direção a alguma coisa. (sic) (REGINA, 1979).

E ainda sobre o mesmo assunto, Bianchini e Maugan consideram que,

[...] os festivais aparecem como alternativas para a divulgação dos artistas. Para os músicos independentes a oportunidade é ainda melhor, já que os artistas consagrados trazem o grande público e os músicos em início de suas carreiras acabam por se beneficiar deste ambiente. Para muitos artistas, os festivais são oportunidades para se apresentar a um grande público, novo e diverso, além do fato de poder contar com a repercussão e toda a qualidade técnica do evento. Ademais, este ambiente possibilita acompanhar de perto as novidades e o trabalho de outros artistas. (Bianchini e Maugan, 2004 apud PETITINGA, 2008, p. 54-55).

As citações anteriores corroboram a importância dos festivais para o mercado da música independente e para os novos artistas. Segundo o Instituto Moreira Salles, em texto de apresentação dos resultados de seu mapeamento do *Circuito Nacional de Festivais de Música*, “será difícil encontrar forma mais eficaz de estímulo para a circulação da música brasileira contemporânea do que os festivais, que, com todos os seus desdobramentos culturais e econômicos, completam no Brasil uma história sempre renovada de mais de quarenta anos” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2007).

Comprovar o estímulo gerado pelos festivais independente para a renovação e circulação da música brasileira se mostra uma tarefa simples. Em um levantamento feito à partir das programações dos 26²⁴ festivais que incluíram o gênero rock filiados à ABRAFIN e realizados até a conclusão dessa Monografia, os artistas com maior número de apresentações no circuito de festivais da ABRAFIN em 2008 são:

TABELA 1 – Destaques do circuito ABRAFIN 2008

Artista (estado de origem)	Total de festivais*	Estados visitados
Macaco Bong (MT)	7	MT, DF, RN, RO, MG (2 vezes), RJ
MQN (GO)	7	MT, GO (3 vezes), DF, RO, RN
AMP (PE)	6	PE, RN, GO (2 vezes), MT, DF
Diego de Moraes e o Sindicato (GO)	6	GO (3 vezes), MT, MG, AC
Autoramas (RJ)	5	MG, DF, GO, PE, RN
Black Drawing Chalks (GO)	5	GO (3 vezes), RN, DF
Curumin (SP)	5	MG, MT, GO, BA, RN
Do Amor (RJ)	5	RJ, MT, GO, RO, RS

²⁴ Não foi incluído no levantamento o festival Grito Rock, dada a complexidade de sua organização, que se caracteriza como um festival de festivais. Foram contabilizadas as duas edições realizadas no período do festival GIG Rock (RS), de periodicidade semestral.

Mallu Magalhães (SP)	5	MG (2 vezes), RS, GO, RN
Sweet Fanny Adams (PE)	5	PE, BA, RN, MT, GO

* Período analisado: 01/01/2008 a 30/11/2008.

Foi constatado ainda que pelo menos nove²⁵ bandas alcançaram a marca de quatro apresentações em festivais do circuito da ABRAFIN, e 15²⁶ bandas tocaram em três festivais. No total, 19 bandas brasileiras conseguiram se apresentar em pelo menos em três festivais diferentes da Associação, demonstrando o papel do circuito na circulação dos artistas em território nacional. A tabela também confirma o papel desse circuito de festivais na renovação da música, uma vez que dos dez artistas de maior destaque do circuito, oito são bandas novas, com tempo de carreira variando em duração entre um e três anos.

A análise desses dados demonstra que a curadoria dos festivais da ABRAFIN aparenta ser democrática. Apesar da banda que mais se apresentou em 2008 ter entre seus integrantes o presidente da Associação, Fabrício Nobre, convém ressaltar que três dos festivais em que tocou aconteceram em seu próprio estado de origem, sendo que dois destes são produzidos por integrantes da banda. Isso eliminaria uma possível acusação de influência do presidente na curadoria do circuito. Além disso, pelo menos cinco das dez atrações mais atuantes do circuito não têm ligação conhecida com integrantes da ABRAFIN, sendo que pelo menos uma delas, inclusive, é vinculada a um selo diretamente relacionado a um festival não-filiado a essa.

²⁵ Canastra (RJ), Hey, Hey, Heyt (RO), Johnny Suxxx & the Fuckin' Boys (GO), Madame Sataan (PA), Mukeka Di Rato (ES), Pata de Elefante (RS), Porcas Borboletas (MG), Superguidis (RS) e Wander Wildner (RS).

²⁶ Cordel do Fogo Encantado (PE), Ecos Falsos (SP), Filomedusa (AC), Fóssil (CE), Frank Jorge (RS), Gloom (GO), Identidade (RS), Lucy & the Popsonics (DF), Motherfish (GO), Móveis Coloniais de Acaju (DF), Pitty, Sick Sick Sinners (PR), The Sinks (RN), Vanguard (MT), Walverdes (RS).

3.2 IMPLICAÇÕES

Segundo pesquisa realizada pelo Instituto Moreira Salles (IMS), 437 festivais de música são realizados anualmente no Brasil. Esse circuito de festivais, ainda segundo o IMS, movimentava diretamente recursos de cerca de R\$ 90 milhões (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2007). Infelizmente o banco de dados montado pela pesquisa não se encontrava disponível online durante a realização dessa Monografia, de modo que pudesse ser feita uma triagem dos dados à partir dos festivais independentes, caso houvesse essa distinção nos dados apresentados.

As poucas informações encontradas a respeito da economia dos festivais independentes são as apresentadas no site da ABRAFIN, que se refere aos festivais a ela associados. Segundo a ABRAFIN, os seus festivais afiliados movimentam um público total de 300 mil pessoas por ano e movimentam uma quantia anual superior a R\$ 5 milhões, além de gerar pelo menos 3 mil empregos fixos ou temporários, e apresentar cerca de 600 atrações (ABRAFIN). A associação anunciou em conferências públicas, através de seus associados, que a Fundação Getúlio Vargas (FGV) foi contratada para realizar uma pesquisa sobre o circuito da ABRAFIN, abrangendo dados como valores de cachês, valor patrocinado e seu percentual público/privado, número de espectadores, dentre outros, porém, até a conclusão dessa Monografia esses dados não haviam sido divulgados pela ABRAFIN.

Apenas algumas pistas podem ser conseguidas, como em relação ao financiamento dos festivais da ABRAFIN, em texto do jornalista Rodrigo Lariú, que também é dono do selo *midsummer madness* e produtor do festival *Evidente*, filiado à ABRAFIN:

Atualmente, parte da verba de um festival independente vem de apoio governamental. A edição 2006 do *Abril Pro Rock* custou R\$ 720 mil, sendo que um quarto do valor veio do apoio que o Governo de Pernambuco fornece desde 1995. Outra parcela saiu da Petrobras. A edição mais recente do *Goiânia Noise* custou quase R\$ 300 mil, dos quais um terço saiu da Lei Goiás de incentivo cultural. “Se não fosse o público, que nesta edição foi de 6 mil pessoas, teríamos perdido dinheiro”, lamenta o produtor Fabrício Nobre. (LARIÚ, 2007).

A Petrobras, empresa estatal de economia mista, foi uma das grandes patrocinadoras dos festivais da ABRAFIN, tendo contemplado sete destes em 2008 através de seu inédito Edital de Festivais de Música, que ofereceu um total de recursos de aproximadamente R\$ 2,5 milhões. O valor total do patrocínio da Petrobras aos festivais da ABRAFIN foi de R\$ 940

mil, com valor médio aproximado de R\$ 134 mil por festival, e valores individuais variando entre R\$ 80 mil e R\$ 200 mil reais.

O que pode ser avaliado, de maneira subjetiva, é o papel desempenhado pelos festivais no mercado da música independente. Primeiramente, vale dizer que “[...] os festivais são o resumo de um trabalho diário de produtores, bandas, músicos, pequenos empresários da cadeia produtiva da música, que vivenciam, produzem e consomem música independente brasileira o ano todo” (NOBRE, 2006). O festival, portanto, tem sentido como um evento especial de celebração de uma comunidade, nesse caso específico a comunidade do rock independente:

Uma vez que não são apenas “festas de 3 dias”, mas, na real, são a ponta do iceberg de uma cena que envolve grande parte da música de uma cidade ou região. Os produtores dos festivais filiados a Abrafin estão em todas as partes dessa cadeia, e atuam também agenciando artistas, dirigindo selos, produtoras ou casas noturnas, têm bandas ou algo do tipo. (sic) (NOBRE, 2007).

Os festivais são o momento máximo de celebração de uma cena, onde as bandas compartilham informações e experiências, e onde o público tem a oportunidade de assistir o seu artista preferido e ser apresentado ao desconhecidos.

Para os artistas, os festivais são principalmente, como já foi dito na seção anterior deste capítulo, uma vitrine. Além do público regular da sua obra, as atrações dos festivais tem a oportunidade de encarar novos públicos, ali presentes por interesse maior em uma outra atração, ou no próprio conjunto de atrações que o festival oferece.

Essa chamada vitrine funciona não só para a conquista de novos públicos. Também é importante para circulação das bandas, pois o caráter de evento especial dado aos festivais atrai a atenção de outros produtores, que conferindo *in loco* ou através da repercussão na mídia ou canais informais de comunicação, pode se interessar em produzir novos shows dos artistas apresentados, inclusive na programação de seu próprio festival quando é o caso. No circuito da ABRAFIN esse fator é amplificado devido à característica intrínseca a uma associação, que é a troca de experiências entre os seus participantes. Além disso, as reuniões presenciais da Associação – que possui uma rede *online* de discussão para seus integrantes – costumam acontecer em festivais da mesma, o que necessariamente coloca os produtores em contato com novas atrações, especialmente aquelas locais ou regionais que dificilmente teria oportunidade de conferir ao vivo.

Como exemplo do efeito dessa vitrine na promoção da circulação de bandas, temos a banda Sweet Fanny Adams, de Pernambuco. O grupo fez uma elogiada apresentação no

festival Abril Pro Rock, em abril de 2008 em sua cidade natal, Recife. Nessa edição do festival aconteceu uma das reuniões presenciais da ABRAFIN, com presença de muitos de seus associados. Após o Abril Pro Rock, a Sweet Fanny Adams se apresentou em outros quatro festivais da associação, nos estados de Goiás (Bananada, maio), Mato Grosso (Calango, agosto), Rio Grande do Norte (Mada, novembro), Bahia (BoomBahia, novembro), tornando-se um dos artistas com maior número de apresentações no circuito de festivais das ABRAFIN no ano de 2008.

CONCLUSÕES

Vimos no primeiro capítulo desta Monografia que o formato predominante de comercialização da música migrou da performance ao vivo para as gravações em *singles*, do *single* para o álbum, e do álbum provavelmente está migrando de volta para o *single*, e também da música gravada de volta para a música ao vivo, como avaliamos neste texto. Essas mudanças não aconteceram da noite para o dia ou em curtos períodos de tempo, mas durante séculos de história social, o que nos leva a concluir que a música está em processo contínuo de mudança e adaptação ao seu tempo presente, talvez até como uma característica inerente a esta ou qualquer outra manifestação cultural. Além disso, consideramos que está claro que, no mercado musical, um novo formato de produto final para o consumidor não necessariamente suplanta o formato predecessor. O tempo presente nos demonstra que performances, *singles* e álbuns existem ao mesmo tempo.

Portanto, é necessário evitar o erro de fazer afirmações premeditadas que insistem em encerrar ciclos (fim do CD, do vinil, do formato álbum) a cada nova virada de página na história da música pop. Intrigado pela indagação de um pesquisador que questionava “Como a indústria do disco irá sobreviver com a música digital?” (ROBERTSON, 2001 apud BANDEIRA, 2007), o comunicólogo baiano Messias Bandeira reformula a pergunta: “Como a música sobreviveu (apesar da indústria do disco)?” (BANDEIRA, 2007). Pois, este é o momento de abandonar a busca incessante por soluções, e acreditar que não existem problemas reais, admitindo que o que existe no campo cultural é a condição da mudança constante, sabendo aproveitar desta o seu melhor.

No segundo capítulo, pudemos constatar, através de um histórico dos festivais, que os festivais de rock no Brasil nunca viveram momento tão produtivo quanto o atual, o que consideramos um fato a ser celebrado e replicado pela nossa produção independente. Festivais

de rock independente são realizados em muitos estados brasileiros, cada vez mais profissionais e com melhor qualidade de atrações apresentadas.

Apesar de termos encontrado uma razoável quantidade de informações sobre a realização de festivais de música no Brasil, não há estudos que tenham sistematizado a história dos festivais de rock ou dos festivais independentes no país, nem mesmo dos festivais de música, que têm apenas o seu período mais importante registrado de maneira profunda. A história aqui contada, sem dúvida de forma ainda simples para sua real importância, foi lapidada a partir de diversas fontes, algumas tendo os festivais como objeto, e outras em que estes aparecem apenas como parte de um assunto, como os festivais de punk rock. Consideramos, portanto que essa Monografia possa ser uma contribuição, ainda que inicial, ao registro da história dos festivais de rock independente no país, e a sua relevância e contribuição para o desenvolvimento desse nicho específico da cadeia produtiva da música.

O circuito de festivais de rock independente da ABRAFIN, que intitula essa Monografia, foi o tema abordado no terceiro e último capítulo. Foi apresentada a sua organização, constituição, curadoria, e implicações no sistema do rock independente no Brasil. Longe de se mostrar padronizadora, a organização desse circuito de festivais por meio de uma associação mostrou que essa pode ser realizada sem limitar a capacidade criativa dos produtores dos festivais associados, e respeitando as suas identidades e particularidades regionais e locais. Acreditamos que esse modelo de organização possa vir a ser utilizados por outros circuitos do sistema do rock independente, ou até mesmo por outro circuito de festivais, de modo a colaborar para a formação de um mercado de música mais sólido, mais diverso, e mais democrático, através principalmente de iniciativas independentes.

Parafraseando De Lucca, “por fim, um dos músicos lembra que a realidade européia e norte-americana permite aos seus artistas independentes viver da música, já que existe um circuito próprio de apresentação para eles durante todo o ano e que esta é uma lacuna no Brasil” (DE LUCCA, 2007 apud PETITINGA, 2008, p. 56). Se os festivais estão se constituindo como uma sólida etapa do sistema do rock independente no Brasil, outras fases desse sistema ainda são frágeis, ou com menor organização. Apesar de o cenário brasileiro ter melhorado bastante nos últimos anos, ainda há muito a se conquistar para que os artistas de rock independente possam em sua maioria viver da música que fazem. Esperamos com esse texto poder contribuir para uma maior compreensão desse sistema, e se possível influenciar outros agentes desse campo a organizarem outros circuitos, já existentes ou a serem criados, seja tomando o modelo da ABRAFIN como base, seja criando outros modelos.

REFERÊNCIAS

ADLER, Lou. 7 questions for Monterey International Pop Festival producer Lou Adler.

Rocky Mountain News, 28 mai. 2007a. Seção Entertainment. Entrevistador: Mark Brown.

Disponível em:

<http://www.rockymountainnews.com/drmn/music/article/0,2792,DRMN_54_5558470,00.html>. Acesso em: 16 nov. 2008.

_____. Lou Adler: Depoimento. Entrevistador: Tavis Smiley. Los Angeles: KCET, 2007b. (13 min 9 s). Disponível em:

<http://www.pbs.org/kcet/tavissmiley/archive/200706/20070604_adler.html>. Acesso em: 16 nov. 2008. Entrevista concedida ao programa Tavis Smiley da PBS-USA.

ALL MUSIC GUIDE. Coordenado pela All Media Guide. Desenvolvido pela Macrovision Solutions Corporation, 1995-2008. Apresenta conteúdo enciclopédico referente à história da música popular e erudita. Disponível em: <<http://www.allmusic.com>>. Acesso em: 17 out. 2008.

ANDRÉ, Paulo. Nova Música Brasileira passa pelos festivais independentes. **Senhor F**, 12 jan. 2006. Seção Agência. Entrevistador: Sidney Filho. Disponível em:

<<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=1474>>. Acesso em: 14 nov 2008.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE FESTIVAIS INDEPENDENTES. Estatuto (2005).

Goiânia, GO: Associação Brasileira de Festivais Independentes. Disponível em:

<http://www.abrafin.org/doc/estatuto_abrafin.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2008.

_____. Apresenta calendário de festivais associados e estatuto da Associação. Disponível em: <<http://www.abrafin.org>>. Acesso em: 16 nov. 2008.

BARBO, Sérgio. Não como nossos pais. **Coleção História do Rock Brasileiro Vol. 01**, São Paulo, [nov?]. 2004. p. 16-23.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque Anos 70**. São Paulo: Ediouro, 2006.

BANDEIRA, Messias. Apresentação no I Fórum de Música, Mercado e Tecnologia, 2007, Salvador.

BARBO, Sérgio. Não como nossos pais. **Coleção História do Rock Brasileiro Vol. 01**, São Paulo, [nov?]. 2004. p. 16-23.

BIVAR, Antonio. **O que é Punk**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001 (1 ed. 1982).

BUSKIRK, Eliot Van. RIAA Vinyl May Be Final Nail in CD's Coffin. **WIRED**. Seção Listening Post. San Francisco, out. 2007. Disponível em: <http://www.wired.com/entertainment/music/commentary/listeningpost/2007/10/listeningpost_1029>. Acesso em: 04 nov. 2008.

_____. RIAA Admits Vinyl Sales Are Climbing. **WIRED**. Seção Listening Post. San Francisco, abr. 2008. Disponível em: <<http://blog.wired.com/music/2008/04/riaa-admits-vin.html>>. Acesso em: 04 nov. 2008.

CLIQUEMUSIC. Coordenado pela CliqueMusic Editora S/A. Desenvolvido pelo UOL, 2000-2008. Apresenta conteúdo enciclopédico referente à história da música brasileira. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br>>. Acesso em: 14 nov. 2008.

COELHO NETO, José Teixeira. **Dicionário Crítico de Políticas Culturais**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COLEÇÃO HISTÓRIA DO ROCK BRASILEIRO. São Paulo: Abril, 2004-2004, 4 volumes.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc: a linguagem da cultura**. São Paulo: Sesc SP; Perspectiva, 2003.

DE MARCHI, Leonardo. **A Nova Produção Independente: Indústria Fonográfica Brasileira e Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação**. 2006. 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira**. Coordenado por Ricardo Cravo Albin. Desenvolvido pelo Instituto Cultural Cravo Albin, 2002-2008. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em 23 nov. 2008.

DUGAN, Emily. Madonna ditches records label to sign up with concert promoter. **The Independent**, London, 12 out. 2007. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/madonna-ditches-record-label-to-sign-up-with-concert-promoter-394672.html>>. Acesso em: 27 out. 2008.

EDER, Bruce. Rock Records: A Beginner's Guide and History. **All Music Guide**. Ann Arbor, [entre 1995 e 2008]. Seção Pop/Rock. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T719>>. Acesso em: 17 out. 2008.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Encyclopædia Britannica**. Coordenado pela Encyclopædia Britannica Inc. Desenvolvido pela Encyclopædia Britannica Online. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <<http://www.britannica.com>>. Acesso em: 16 nov. 2008.

ESSINGER, Silvio. Rock Brasil 1: 1995-1984. **CliqueMusic**. Rio de Janeiro, [entre 2000 e 2006a]. Seção Gêneros e Movimentos. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=6>. Acesso em: 12 nov. 2008.

_____. Rock Brasil 2: 1985-2000. **CliqueMusic**. Rio de Janeiro, [entre 2000 e 2006b]. Seção Gêneros e Movimentos. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=31>. Acesso em: 12 nov. 2008.

FLOYD, John. Rock & Roll. **All Music Guide**. Ann Arbor, [entre 1995 e 2008]. Seção Pop/Rock. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T490>>. Acesso em: 13 nov 2008.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma história social**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOCA, Anderson. Anderson Foca e a difícil equação entre dois grandes festivais. **Rock Press**, 03 mai. 2008. Entrevistadores: Alexandre Honório, Aléxis Peixoto e Hugo Morais. Disponível em: <<http://www.portalrockpress.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=2553>>. Acesso em: 14 nov. 2008.

GOULD, Glenn. The Prospects fo Recording. In: COX, Christopher; WARNER, Daniel (Org.). **Audio Culture: Readings in modern music**. [New York?]: Continuum, 2004. p. 115-156.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa, Cidade da Música**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. O IMS divulga o mapeamento do “Circuito Nacional de Festivais de Música”. Rio de Janeiro, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.editalfestivaisdemusica.com.br/ultimas4.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2008.

JANOTTI Jr., Jeder. **Aumenta Que Isso Aí é Rock'n'Roll: Mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

JOMAS, Jormardo. A cara do rock não existe: ninguém aqui é a cara do rock. **Disruptores**, 27 mai. 2008. Entrevistadores: Alexandre Honório, Aléxis Peixoto e Hugo Morais. Disponível em: <<http://www.disruptores.com.br/?p=547>>. Acesso em: 14 nov. 2008.

LARIÚ, Rodrigo. Não, obrigado. **Coleção História do Rock Brasileiro Vol. 03**, São Paulo, nov. 2004. p. 74-77.

_____. Independência S/A. **Rolling Stone**. São Paulo, jan. 2007. nº. 04. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/materia.aspx?idItem=201&titulo=Independ%C3%Aancia+S.A.&Session=Especiais>>. Acesso em: 14 nov. 2008.

LEEDS, JEFF. In Rapper’s Deal, a New Model for Music Business. **The New York Times**, New York, 03 abr. 2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/04/03/arts/music/03jayz.html?_r=1&pagewanted=all>. Acesso em: 27 out. 2008.

LIVE NATION. Desenvolvido pela Live Nation Worldwide Inc., 2005?-2008. Apresenta informações sobre a empresa Live Nation. Disponível em: <<http://www.livenation.com>>. Acesso em: 27 out. 2008.

MARSIGLIA, Luciano. Garotos do subúrbio. **Coleção História do Rock Brasileiro Vol. 03**, São Paulo, nov. 2004. p. 13-19.

MATIAS, Alexandre. OK Computer: O Dia em que a Música Saiu do Disco. **Trabalho Sujo**, São Paulo, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.gardenal.org/trabalhosujo/2006/12/digital.html>>. Acesso em: 30 nov. 2007.

_____. Novas Formas de se Ouvir Música. **Trabalho Sujo**, São Paulo, mai. 2007. Disponível em: <http://www.gardenal.org/trabalhosujo/2007/05/depois_da_internet.html>. Acesso em: 30 nov. 2007.

MIGUEL VACCARO NETO. Apresenta informações biográficas do jornalista, radialista e produtor Miguel Vaccaro Neto. Disponível em: <<http://www.discosimpossiveis.com.br>>. Acesso em: 14 nov. 2008.

NOBRE, Fabrício. ABRAFIN: Organizar, incentivar e fortalecer a cena independente. **Senhor F**, 27 mar. 2006. Seção Agência. Entrevistador: Flávio Ohno. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=1894>>. Acesso em: 14 nov 2008.

_____. Para ABRAFIN, o momento é de unir para crescer com independência. **Diário do Nordeste**, abr. 2007. Entrevistadora: Júlia Lopes. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=3701>>. Acesso em: 14 nov. 2008

OLSEN, Eric. History of Record Production Until 1950. **All Music Guide**. Ann Arbor, [entre 1995 e 2007]. Seção Pop/Rock. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T1400>>. Acesso em: 09 dez. 2007.

PERES, I. C.; PAIVA, L.; FALVO, J.; MENDES, R. **Três ou Quatro Riffs**. 2007, 50'. Disponível em: <http://www.tresouquatroriffs.com.br>.

PETITINGA, Carolina Santos. Significado dos festivais para a economia, cultura e a imagem da cidade. In: _____. **Festival de Verão Salvador**: Significado para o turismo, a música independente, a economia e o marketing da cidade. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2008. p. 34-69.

REGINA, Elis. Elis: A Equilibrista. **Folha de São Paulo**, 03 jun. 1979, seção Folhetim. Entrevistada por Helô Machado, Luís Fernando Rodrigues e Osvaldo Mendes. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/entrevista_folhetim_03jun1979.htm>. Acesso em: 21 nov. 2008.

REUTERS. Vinyl singles see a revival. **CNET**. London, dez. 2006. Seção News. Disponível em: <<http://news.cnet.co.uk/digitalmusic/0,39029666,49286038,00.htm>>. Acesso em: 04 nov. 2008.

RIAA. Coordenado pela Recording Industry Association of America. Apresenta informações e dados sobre a indústria fonográfica dos Estados Unidos e sobre a RIAA. Disponível em: <<http://www.riaa.com>>. Acesso em: 04 nov. 2008.

_____. 2006 Year-End Shipment Statistics. RIAA, Washington, 2007. Disponível em: <<http://76.74.24.142/6BC7251F-5E09-5359-8EBD-948C37FB6AE8.pdf>>. Acesso em 04. nov. 2008.

_____. The CD: A Better Value Than Ever. **RIAA**, Washington, ago. 2007. Disponível em: <<http://76.74.24.142/F3A24BF9-9711-7F8A-F1D3-1100C49D8418.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2008.

_____. 2007 Year-End Shipment Statistics. RIAA, Washington, 2008. Disponível em: <<http://76.74.24.142/81128FFD-028F-282E-1CE5-FDBF16A46388.pdf>>. Acesso em 04. nov. 2008.

ROSA, Fernando. A hora do rock. **Coleção História do Rock Brasileiro Vol. 01**, São Paulo, [nov?]. 2004. p. 06-12,

_____. Paz, amor e baioneta. **Coleção História do Rock Brasileiro Vol. 01**, São Paulo, [nov?]. 2004. p. 76-77,

_____. Em setembro de 1966, o primeiro grande festival de rock brasileiro. **Senhor F**. Brasília, set. 2006. Seção Agência. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2809>>. Acesso em: 13 nov. 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais entre o Possível e o Impossível**. In: II ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2006, Salvador. Mimeografado.

SAVE THE ALBUM. Coordenado pela Insound. Desenvolvido pela ArtworkNotAvailable, 2005. Apresenta informações sobre a campanha Save the Album. Disponível em: <<http://www.savethealbum.com>>. Acesso em: 06 dez. 2007.

SENHOR F. Coordenação de Senhor F. Desenvolvido pela Maximize Sistemas, 1999-2008. Apresenta artigos e reportagens sobre música jovem, música independente no Brasil, e história do rock brasileiro. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br>>. Acesso em: 23 nov. 2008.

_____. ABRAFIN participa do Porão do Rock e realiza encontros em Brasília. **Senhor F**. Brasília, mai. 2006. Seção Agência. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2186>>. Acesso em: 23 nov. 2008.

STINGER, Paul. The Increasing Sales of All Vinyl Records. **TopDailyMonitor**, [S.I.], set. 2008. Disponível em: <<http://topdailymonitor.blogspot.com/2008/09/increasing-sales-of-all-vinyl-records.html>>. Acesso em: 04 nov 2008.

STRAW, Will. [sem título]. Salvador: [s.n.], 2007. (mimeografado)
TRATORE DISTRIBUIDORA. **Catálogo Tratore dez. 03**. São Paulo: Tratore Distribuidora Ltda., dez. 2003.

UNTERBERGER, Richie. Birth of Rock & Roll. **All Music Guide**. Ann Arbor, [entre 1995 e 2008a]. Seção Pop/Rock. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T523>>. Acesso em: 13 nov. 2008

_____. Independent Labels. **All Music Guide**. Ann Arbor, [entre 1995 e 2008b]. Seção Pop/Rock. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T543>>. Acesso em: 17 out. 2008.

WIKIMEDIA FOUNDATION (Coord.). **Wikipedia**. Coordenado pela Wikimedia Foundation Inc. Desenvolvido pela MediaWiki, 2001-2008. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <<http://www.wikipedia.org>>. Acesso em: 17 out. 2008.

YEOMAN, Ian et al (Org.). **Gestão de Festivais e Eventos: Uma Perspectiva Internacional de Artes e Cultura**. São Paulo: Roca, 2006.