

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

ALÉKIS DE CARVALHO MOREIRA

CAMPO DA MÚSICA E OS AGENTES DA CENA DE ROCK AUTORAL  
INDEPENDENTE DE NITERÓI:

Uma análise da iniciativa cultural Ponte Plural

NITERÓI  
2017

ALÉKIS DE CARVALHO MOREIRA

CAMPO DA MÚSICA E OS AGENTES DA CENA DE ROCK AUTORAL  
INDEPENDENTE DE NITERÓI:

Uma análise da iniciativa cultural Ponte Plural

Monografia apresentada ao Curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Produção Cultural.

Orientador:  
Prof. Dr. João Luiz Pereira Domingues

Niterói, RJ  
2017

M838 Moreira, Alékis de Carvalho.

Campo da música e os agentes da cena de rock autoral independente de Niterói : uma análise da iniciativa cultural Ponte Plural / Alékis de Carvalho Moreira. – 2017.

127 f.

Orientador: João Luiz Pereira Domingues.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte, 2017.

Bibliografia: f. 123-126.

1. Bourdieu, Pierre, 1930-2002. 2. Música. 3. Economia da cultura. 4. Política cultural. 5. Niterói (RJ). I. Domingues, João Luiz Pereira. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte. III. Título.

ALÉKIS DE CARVALHO MOREIRA

CAMPO DA MÚSICA E OS AGENTES DA CENA DE ROCK AUTORAL  
INDEPENDENTE DE NITERÓI:

Uma análise da iniciativa cultural Ponte Plural

Monografia apresentada ao Curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Produção Cultural.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. João Luiz Pereira Domingues – Orientador  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Leandro de Paula Santos  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Paulo Rodrigues Gajanigo  
Universidade Federal Fluminense

Niterói  
2017



**ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL**

**IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO**

Nome do Candidato: **ALEKIS DE CARVALHO MOREIRA** Matrícula: 115.033.055

Título do Trabalho:  
**"CAMPO DA MÚSICA E OS AGENTES DA CENA DE ROCK AUTORAL INDEPENDENTE DE NITERÓI: UMA ANÁLISE DA INICIATIVA CULTURAL PONTE PLURAL"**

Orientador: **Dr. João Luiz Pereira Domingues**

Categoria: **Monográfica**

Data da Apresentação: **17/07/2017**

**BANCA EXAMINADORA**

1º Membro (Presidente): **Dr. João Luiz Pereira Domingues**

2º Membro: **Dr. Leandro de Paula Santos**

3º Membro: **Dr. Paulo Rodrigues Gajanigo**

**AValiação:**

Análise / Comentário

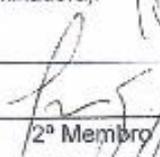
A Banca destacou a qualidade do trabalho, a mobilização das categorias em questão e a temática escolhida. Por fim, indica a continuidade da pesquisa em nível de Pós-Graduação

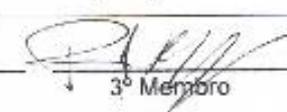
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

**10,0 (dez)**

ASSINATURAS

  
1º Membro (Presidente)

  
2º Membro

  
3º Membro

Para minha família, que possibilitou essa  
trajetória através de seu afeto.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Silvana e Antonio Tarcísio, que me encorajaram e apoiaram, mesmo quando meus sonhos me levaram para longe de suas asas e expectativas;

Aos meus irmãos Leonardo e Evandro;

Ao professor João Domingues, pela inspiração e gentileza;

À professora Lúcia Bravo, pela presença e carinho ao longo de minha trajetória acadêmica;

Aos professores Leandro de Paula Santos e Paulo Rodrigues Gajanigo, e todo o corpo docente do Departamento de Arte e de Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense;

Aos meus colegas de curso e a tantos amigos que fiz;

À Luiza Bittencourt e Daniel Domingues, coordenadores da Ponte Plural.

À cidade de Niterói que foi meu lar durante anos de idas e vindas na graduação;

E a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para esta pesquisa.

## RESUMO

Essa pesquisa percorre o campo da música tendo como questão principal entender as articulações entre seus agentes através da análise do modo como se dão as relações atuais entre produção musical autoral, com suas novas mediações e articulações, e os demais agentes identificados. Para isso uma perspectiva histórica se faz necessária, bem como uma breve análise da recente trajetória das políticas culturais no município de Niterói, onde a partir de autores como Bourdieu, Tolila e Herschmann, de atas, reportagens, entrevistas e documentos coletados, entende-se de que modo a trajetória da iniciativa cultural Ponte Plural, objeto de estudo de caso dessa análise, tem representado uma possibilidade de novas abordagens dentro do campo.

**Palavras-chave:** Bourdieu. Música. Economia da Cultura. Política Cultural. Niterói. Ponte Plural.

## **ABSTRACT**

This research deals with the field of music with the main question of understanding the articulations between its agents through the analysis of the way in which the current relations between authorial musical production, with its new mediations and articulations, and the other agents identified, occur. For this, a historical perspective is necessary, as well as a brief analysis of the recent trajectory of cultural policies in the municipality of Niterói. From authors such as Bourdieu, Tolila and Herschmann, from minutes, reports, interviews and documents collected, it is understood how the trajectory of the Ponte Plural cultural initiative, object of a case study of this analysis, has represented a possibility of new approaches within the field.

**Keywords:** Bourdieu. Music. Economy of Culture. Cultural Policy. Niterói. Ponte Plural.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	11
2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	16
3. O CAMPO DA ARTE E A ECONOMIA DA CULTURA .....	25
3.1 O campo da Arte .....	25
3.2 Economia da Cultura.....	32
3.3 Indústria cultural, indústria fonográfica e arranjos sociais .....	42
3.4 Niterói e a cena musical independente .....	62
4. POSSIBILIDADES – UM ESTUDO DE CASO: PONTE PLURAL .....	81
4.1 Ações, atividades e projetos relacionados à Ponte Plural .....	87
4.2 Possíveis leituras e perspectivas críticas .....	102
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	120
6. REFERÊNCIAS .....	123

## 1. INTRODUÇÃO

Levando-se em consideração a reconhecida cena de rock autoral independente de Niterói, e sua relevância propagada ao longo das últimas décadas, buscou-se desenvolver nesta pesquisa uma análise da trajetória da iniciativa cultural Ponte Plural em suas relações com os agentes da cultura neste município, tanto no âmbito da produção, como da economia e da política que gira em torno dessa produção.

Sobre o objeto principal, escolhido como estudo de caso desta pesquisa, ou seja, a Ponte Plural, faz-se importante uma contextualização de maneira resumida na descrição recolhida do site do projeto onde pode-se ler que:

A Ponte Plural é uma iniciativa cultural que atua desde 2010 fomentando o empreendedorismo no setor musical e articulando redes no estado do Rio de Janeiro, a fim de criar novos arranjos criativos locais. A Ponte Plural atua sob a lógica do *netweaving*<sup>1</sup>, isto é, fortalece e cria redes através da conexão de pessoas. No período de cinco anos de atuação suas ações já atingiram mais de 50.000 pessoas em 8 países. Atualmente desenvolve suas atividades nos seguintes núcleos: produção cultural, pesquisa, capacitação e incubadora de empreendedores e de redes criativas. (PONTE PLURAL, [2014])

A partir do trecho acima percebe-se a atuação da Ponte Plural enquanto mediadora na relação entre produção autoral musical e a economia que gira em torno dessa produção, sendo importante destacar que a iniciativa atua também em outras áreas que serão detalhadas mais adiante. Cabe aqui destacar a ótica do autor e teórico da área musical, Micael Herschmann quando aponta que a Ponte Plural:

[...] atua de forma [...] colaborativa, potencializando as sinergias que são realizadas pelos eventos de música ao vivo [...]: com isso eles transformam a cena de Niterói em uma espécie de “nó ou ponto de uma rede” que pode ser simultaneamente local/nacional/transnacional e [...] podem oferecer concertos de alta qualidade com

---

<sup>1</sup> “[...] *netweaving* trata basicamente da articulação ou animação das redes e precisa necessariamente da conexão entre pessoas (redes distribuídas) e não apenas da ligação com um centro coordenador ou articulador.” (VERGILI, 2011, p. 5)

um elenco de artistas capazes de atrair o grande público, de ambos os lados da Baía de Guanabara. Além disso, os artistas de Niterói, através do coletivo PP (Ponte Plural), tocam também com frequência em importantes salas do Rio (como Studio RJ e Circo Voador) e, com isso, não só se supera uma dualidade (e até certa rivalidade) regional, mas também se realiza um importante trabalho de formação de público, para além das fronteiras da microrregião de Niterói. Como sugere o próprio nome do coletivo, buscam construir uma “ponte” e articulação não só com o Rio, mas com diferentes redes (por isso “plural”) e, com isso, acabam também “colocando no mapa”, artistas de Niterói – tais como a Banda Tereza, Facção Caipira, Rivotril 2 mg e Ludi Um e os Únicos –, portanto, conseguem, em grande medida, que os grupos musicais que promovem adquiram visibilidade na “nova indústria musical” (fragmentada e cada vez mais centrada na música ao vivo, seja na forma de concertos avulsos ou festivais). (HERSCHMANN, 2014, p. 5)

Diante do que foi relatado, ainda que resumidamente, percebe-se que as potencialidades de compreensão do objeto enquanto fomentador e mediador de ações e atividades que acabam por movimentar o campo musical autoral independente de Niterói são inúmeras.

Prosseguindo, cabe destacar que toda essa pesquisa foi realizada de maneira a se estruturar na abordagem sociológica proposta por Pierre Bourdieu. Os conceitos do autor balizarão a compreensão do campo da arte/música, onde estão envolvidas relações entre agentes nos planos econômico e político, mediadas pela existência dos bens culturais, destacando assim a importância de uma abordagem sob a ótica deste autor, uma vez que os “estudos bourdieusianos auxiliam a analisar o mundo a partir de relações dialéticas e do modo como essas relações se reproduzem, a partir de práticas de dominação que existem e persistem independentes das consciências ou das vontades individuais” (RANGEL; MARTINS, 2008, p. 199). Segundo a perspectiva desses autores,

[...] a teoria bourdieusiana possibilita o entendimento dos mecanismos de dominação e a compreensão da lógica das práticas dos sujeitos num ambiente desigual e conflituoso, que é o espaço social, topologicamente delimitado, no qual se estabelecem relações entre indivíduos que possuem diferentes níveis de acesso aos bens econômicos e culturais. A hierarquia vertical dos grupos sociais os distingue, portanto, segundo a estrutura e acúmulo de capital. (ibid.)

É a partir do que foi apontado acima, e de conceitos como “campo”, “capital”, “habitus”, entre outros, que entende-se a análise dos atores sociais como de fundamental importância para o desenvolvimento da pesquisa aqui proposta, tendo nos mecanismos de escuta e percepção das práticas desses agentes e instituições a base para extração das conclusões. Cabe também destacar que, em função da amplitude da obra do pensador, optou-se por limitar a discussão a alguns de seus conceitos, entendendo-os como fundamentais para

a análise “no que se refere à noção de práticas sociais, suas relações de poder e os limites e as regras de atuação individuais e coletivos.” (MORAES, 2007, p. 182)

Quanto ao desenvolvimento da pesquisa, a mesma está estruturada em quatro capítulos. Nos dois primeiros apresentam-se o objeto, justificativas, objetivos, metodologia e o referencial teórico.

No terceiro relacionam-se diferentes autores, especialmente Bourdieu (1983; 1996; 2004; 2005), Tolila (2007) e Herschmann (2006; 2010; 2011; 2014), e outros textos sobre o campo da arte, especificamente no que diz respeito às questões da música e da economia da cultura e seus desdobramentos num âmbito histórico, numa aproximação dessa realidade macro com uma local, a do município de Niterói, entendendo as relações dentro do campo apontado e as perspectivas lançadas sobre a trajetória de alguns de seus agentes e instituições, especialmente o coletivo Araribóia Rock. Aqui cabe destacar que Tolila, por pensar a indústria cultural, traz uma abordagem pertinente com a necessidade de se localizar os agentes dessa pesquisa dentro do campo em relação a essa cadeia produtiva ligada à indústria cultural. Já quanto ao autor Herschmann, entende-se o mesmo como uma possibilidade de literatura específica no sentido de dar conta desses universos micro, ou locais, universos esses que não estão estruturados sob uma lógica tal como entende-se aquelas que regem as indústrias culturais.

Já no quarto e último capítulo, entende-se em que medida as ações da Ponte Plural se relacionam com o campo em questão, seus efeitos e desdobramentos, bem como sua relação com as políticas públicas, especificamente o que envolve os agentes da cultura do município.

Como justificativa para essa pesquisa destaca-se o fato de a produção musical de Niterói possuir relevância no sentido de ser reconhecida ao longo dos últimos trinta anos por teóricos do campo musical, como o já citado Herschmann, além de ser destacada em livros, artigos e inúmeras publicações na mídia impressa e digital. Somam-se a isso as novas reconfigurações na cadeia produtiva, a atuação de coletivos musicais encorpando os rumos atuais da produção musical autoral independente de Niterói, e a expressividade do alcance por parte dessa produção diante de um quadro histórico de desenvolvimento de uma cena musical local, cena essa a ser percebida através da análise da trajetória de dois importantes agentes nesse contexto, o Araribóia Rock e a Ponte Plural.

Percebe-se, portanto, a necessidade de se explicitar de que modo se dão algumas das relações entre esses agentes ligados à produção musical dentro do município, além da verificação da existência de uma cena de rock autoral independente e suas possibilidades de desenvolvimento.

Assim, destacando os diversos agentes envolvidos nas relações apontadas, desvelando as disputas que ganham lugar e suas práticas, amplia-se a compreensão do campo e de seus agentes, podendo-se dizer que a ideia principal é dar visibilidade aos mecanismos que impulsionam as relações de força que se estabelecem entre as instâncias pesquisadas e a maneira como elas interagem, seja através de ações, de mediações ou articulações integradas, viabilizando assim uma produção cultural historicamente perceptível.

Através do extravasamento da compreensão das relações para âmbitos variados da vida social, passando por uma necessidade de se filtrar diferentes relações enquanto apropriações e discursos em disputa no âmbito político, econômico, artístico e cultural, perpassando questões vinculadas ao desenvolvimento de novas tecnologias, uma vez que a cadeia produtiva da música apresenta-se em constante evolução e reformulação geradas a partir das novas inovações técnicas, chega-se a possibilidade de se exercitar o entendimento dos modos pelos quais os grupos tencionam o campo através de seus diferentes agentes.

Assim, esta pesquisa debruça-se sobre questões verificadas entre a produção musical do município de Niterói, fomentadas por iniciativas diversas, em relação com mecanismos e agentes políticos, num contexto de profundas alterações na cadeia produtiva do campo onde atuam diferentes agentes, seja no âmbito das organizações públicas, privadas e do terceiro setor, seja no âmbito da produção musical autoral independente.

Tenta-se compreender como as ações da Ponte Plural vão de encontro a uma possibilidade de atuação dentro dessa cena, e para além dela o que carregam de significação em suas ações e modos de operar. Lidando diretamente com agentes da economia e política local, suas articulações e mediações também se dão nas relações e nas atividades em meio aos grupos formados e articulados em rede envolvendo agentes da criação e produção. A ênfase aqui está na forma como essa proposta, a Ponte Plural, se relaciona dentro do campo analisado. Diante disso, a mesma pode demonstrar o surgimento de novas possibilidades de articulações na economia da música, assim como pode ter algo a acrescentar no que diz respeito à nova realidade das políticas públicas de cultura, onde a iniciativa cultural acaba por revelar, no seu modo de operar, mediações para além de ações isoladas.

A Ponte Plural, inserida num contexto complexo de atores sociais que se reposicionam constantemente ao longo do tempo e do espaço, demanda um olhar atento para o desdobramento de muitas questões tangenciadas no percurso desta pesquisa. Pode-se dizer que esta está permeada por uma necessidade de se discutir a questão sob um ponto de vista interdisciplinar, onde os conceitos e as relações atravessem e sejam atravessados por dinâmicas de várias áreas do conhecimento, como a sociologia, a economia, a política, a

cultura, o direito, entre outras. Através da leitura das relações, possibilitada por essa interdisciplinaridade, acredita-se obter não todas, mas algumas respostas, além de outras tantas novas perguntas. Dessa forma, um maior detalhamento dos agentes será feito ao longo dessa pesquisa. Por fim, cabe destacar que aqui também empreende-se uma análise das tensões geradas por essas relações e no que resultam, confirmando, ou não, a construção de um ambiente propício ao desenvolvimento de uma “cena” autoral independente em Niterói.

## 2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A visão do mundo social definido por Bourdieu passa diretamente pelo diálogo, pela articulação, onde, num encontro entre “ator(es)” e “estrutura(s)”, essas relações revelam possibilidades de leituras. Ulisses Moraes destaca a importância da obra desenvolvida pelo autor, e aponta, em um artigo sobre os principais conceitos do sociólogo aplicados à cena musical de Curitiba nos anos 70-80, uma breve introdução a ele onde lê-se que:

Pierre Bourdieu foi um dos principais intelectuais do século XX. Professor de sociologia no *Colège de France*, diretor da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais e diretor da revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, suas contribuições para o pensamento contemporâneo foram inúmeras, sempre com enfoque para questões de educação, cultura, arte e, em seus últimos anos de vida, também para os estudos de comunicação e política. (MORAES, 2007, p. 181-182.)

Antes, porém, de aprofundar alguns de seus conceitos, como o de campo, cabe destacar que é a partir das possibilidades abertas pela sociologia de Bourdieu, e de suas análises referentes ao campo da produção dos bens simbólicos, que tomaremos emprestadas as questões colocadas por outros dois autores, Paul Tolila e Micael Herschmann, dando consistência aos entendimentos no que diz respeito à economia da cultura e aos arranjos sociais dentro do campo da música.

Herschmann, que tem realizado importantes pesquisas sobre cenas musicais espalhadas pelo estado do Rio de Janeiro, em entrevista dada em 2012 enfatiza o “campo da música como uma forma importante de conhecimento, de acesso à realidade social” (KISCHINHEVSKY, 2012, p. 2).

Em seu livro sobre a indústria fonográfica, “Indústria da Música em Transição”, o autor aponta que:

[...] estudar a indústria da música implica na construção de uma pesquisa e análise que aproxime ao menos dois campos: o da economia e da cultura. Hoje em dia a sociedade admite de forma mais tranquila que estes campos não estão caracterizados apenas por tensões, mas também por articulações de grande relevância no cotidiano. (HERSCHMANN, 2010, p. 8)

É a partir dessa visão que pretende-se explicitar de que modo articulam-se os novos projetos no campo da música, em especial o caso da Ponte Plural, inserida no âmbito do município de Niterói, mas com atuação difundida por diferentes locais do estado do Rio de Janeiro, do Brasil, e do exterior.

Sob a perspectiva dos conceitos de Bourdieu enquanto possibilidade de se pensar o tecido social, além da visão de Tolila a partir de suas análises sobre as indústrias culturais, chegasse àquelas baseadas nos estudos feitos pelo teórico Herschmann, a partir de onde tenta-se compreender as práticas e ações em relação ao objeto escolhido.

A partir disso, passa-se agora a uma explanação dos principais conceitos desenvolvidos por Bourdieu ao longo de suas pesquisas, e que serão utilizados para construir uma possibilidade de cenário social onde os agentes analisados ganharão lugar, sendo que o primeiro dos conceitos diz respeito ao agregador de todos esses agentes, ou seja, o de “campo”.

Para que se entenda esse conceito em profundidade, talvez a síntese presente na frase “[...] espaço simbólico onde os confrontos legitimam as representações” (GUIMARÃES; OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 33) ajude, mas não seja suficiente para abarcar a complexidade do pensamento do autor, por isso relacionam-se algumas citações e definições visando um maior alargamento dessa compreensão. Primeiramente, de acordo com Bourdieu:

O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções. (BOURDIEU,<sup>2</sup> 2003 apud MORAES, 2007, p. 183-184)

Moraes complementa a definição dizendo que:

Os campos se caracterizam por espaços sociais, mais ou menos restritos, onde as ações individuais e coletivas se dão dentro de uma normatização, criada e transformada constantemente por essas próprias ações. Dialeticamente, esses espaços, ou estruturas, trazem em seu bojo uma dinâmica determinada e determinante, na mesma medida em que sofrem influências – e, portanto, modificações – de seus atores. Devendo ser entendidos relacionalmente no conjunto social, diferentes campos relacionam-se entre si originando espaços sociais mais

---

<sup>2</sup> BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 179.

abrangentes, conexos, influenciadores e influenciados ao mesmo tempo. (ibid., p. 183)

Segundo Roger Chartier:

[...] os campos [...] têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros. (CHARTIER,<sup>3</sup> 2002 apud ibid.)

Aqui cabe destacar o que apontam Maria Inez e Miguel Ângelo no que diz respeito à autonomia de um campo em relação ao outro quando fazem ver que:

Um campo possui uma autonomia relativa que varia de acordo com o maior ou menor peso dado às forças internas [...] como definidoras do que é legítimo ou ilegítimo; quanto menos autônomo, mais um campo está sujeito às inferências externas e aos poderes temporais.

Por outro lado, esta autonomia estabelece as condições para uma luta concorrencial interna ao campo, realizada pelos integrantes que aceitam a *illusio* inicial, e que a acatam como, ao mesmo tempo, condição e direito de entrada. Os que partilham da *illusio* podem livremente lutar pela legitimidade no campo e pela própria definição do que é legítimo. (MONTAGNER; MONTAGNER; 2011, p. 261)

A partir disso temos uma outra leitura das práticas, conflitos e tensões que surgem entre os agentes, uma vez que uma

[...] luta concorrencial passa por toda uma pletora de estratégias empregadas pelos agentes sociais [...] diretamente influenciadas por aspectos geracionais, pois na cadeia de sucessão de cada campo há uma dinâmica de conservação e mudança contínua. Isso cria espaço para estratégias de conservação, levadas a cabo pelos “herdeiros naturais” ou aqueles que naturalmente, dentro da dominação social em vigor, têm maior probabilidade de fazer valer seus direitos de assumirem os melhores postos, à custa de menores esforços ou de esforços equivalentes. Cria também o espaço para estratégias de subversão, utilizadas pelos que intuem e preveem, baseados em suas próprias interpretações das condições objetivas vigentes no campo e de suas próprias possibilidades, meios que visam o mesmo fim, a “tomada” do poder simbólico, isto é, a consagração da vanguarda, mas por meio de um adiamento e todo um trabalho de mudança e/ou acumulação do que é considerado legítimo. Vale dizer, ambas as estratégias mudam no tempo e se tornam obsoletas desde que os valores internos ao campo mudem e as apostas sofram revoluções periódicas. (ibid.)

Os mesmos autores seguem dizendo que:

---

<sup>3</sup> CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história – debate com José Sérgio Leite Lopes. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 30 abr. 2002. p. 140.

A configuração teórica do conceito de campo remete à dinâmica da regularidade do social. Um campo traz em si mesmo as condições de sua própria reprodução. Isto inclui os meios de formação de novos integrantes (escolas, grupos formais, academias, universidades); inclui as instâncias de consagração, responsáveis pela regulação do que é legítimo e o que é desvalorizado, ou seja, os ritos de instituição balizados e consagrados pelas instituições e dispositivos do campo, como as premiações, o auxílio e o fomento à pesquisa, os financiamentos de novos projetos etc.; inclui as instâncias e os modos de seleção dos novos integrantes ou postulantes a tal, como os concursos, os sistemas e as regras de avaliação dos lugares disponíveis aos agentes.

O próprio campo simbólico pode sofrer grandes alterações a partir das influências de outras ordens sociais, como do poder político, o poder econômico e até mesmo o poder religioso. Bourdieu define o campo intelectual em oposição a esses três poderes sociais, como uma diferenciação histórica, possível inicialmente dentro das sociedades europeias e graças a uma série de fatores específicos. (ibid., p. 261-262)

A partir da observação do autor no trecho acima, e diante dos agentes, organizações e estruturas agregadas dentro da lógica do campo apontado, percebe-se uma possibilidade de autonomia entre os campos. Cabendo aqui destacar a noção que traz Bourdieu sobre os meandros de uma análise dos mesmos, a quem quer que se proponha, quando aponta que entende-los é perceber que

Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. O envelhecimento dos autores, das obras ou das escolas é coisa muito diferente do produto de um deslizamento mecânico para o passado: engendra-se no combate entre aqueles que marcaram época e que lutam para perdurar e aqueles que não podem marcar época por sua vez sem expulsar para o passado aqueles que tem interesse em deter o tempo, em eternizar o estado presente; entre os dominantes que pactuam com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados, os recém-chegados, que tem interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução. Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo. (BOURDIEU, 1996, p. 181)

No trecho acima percebe-se que as disputas e os conflitos são motores centrais e pulsantes, e que sem eles a dinâmica entre os atores dentro do campo, ou qualquer análise dela, não faria sentido. Bourdieu aponta ainda, na mesma obra, como propriedade geral dos campos o fato de que “a competição pelo que aí se aposta dissimule o conluio a propósito dos próprios princípios do jogo. A luta pelo monopólio da legitimidade contribui para o reforço da legitimidade em nome da qual ela é travada” (ibid., p. 192).

Existe, portanto, uma série de disputas que definem a posição dos agentes sociais na trama dos campos onde interagem, e elas justificam a si mesmas dentro da lógica onde atuam. A existência dessas disputas aponta, portanto, para a possibilidade de uma relação de poderes,

influências e autonomias. Da mesma forma define a existência de relações similares, complementares ou conflituosas entre os campos, conforme aponta Bourdieu:

A escola ocupa um lugar homólogo ao da igreja, que, segundo Max Weber, deve "fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa e defender a antiga contra os ataques proféticos, estabelecer o que tem e o que não tem valor de sagrado, e fazê-lo penetrar na fé dos leigos": através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas. Nessa função, distingue-se das outras instâncias pelo tempo, extremamente lento, de sua ação: empenhados em cumprir sua função de descobridores, os críticos de vanguarda devem participar das trocas de atestado de carisma que com frequência fazem deles os porta-vozes, por vezes os empresários, dos artistas e de sua arte; instâncias como as academias ou o corpo dos conservadores de museu devem combinar a tradição e a inovação moderada na medida em que sua jurisprudência cultural exerce-se sobre contemporâneos. A instituição escolar, que reivindica o monopólio da consagração das obras do passado e tanto da produção como da consagração (pelo título escolar) dos consumidores apropriados, concede apenas post mortem, e depois de um longo processo, esse sinal infalível de consagração que constitui a canonização das obras como clássicas pela inscrição nos programas. (ibid., p. 169)

A partir desse primeiro conceito, o de campo, pretende-se, através da análise sociológica proposta por Bourdieu, e amplamente utilizada por teóricos de diferentes áreas do conhecimento, ir além de simplesmente reproduzir diferenças. A sociologia do autor segue numa tentativa de interpretar o jogo desvelando as distinções existentes nas sociedades hierarquizadas. Nesse sentido, o conceito de campo representa uma peça balizadora da compreensão do tecido social.

O segundo conceito diz respeito ao que Bourdieu chama de "capital". Como demonstrado anteriormente, toda a estrutura social pode ser percebida como um sistema hierarquizado onde atuam poderes e confrontos, nesse sentido, para Bourdieu (1983; 1996; 2005), esse conceito representa, de maneira resumida, o acúmulo de "forças" que o indivíduo pode adquirir, alcançando, assim, determinada hierarquia dentro do campo. O autor apresenta ainda que estes capitais podem ser determinados pelas relações culturais (escolarização, por exemplo), pela materialidade dessas mesmas relações (percebidos através do salário, renda, entre outros), através de relações ditas simbólicas (*status*) entre os indivíduos, ou ainda as relações em si mesmas, enquanto contatos estabelecidos dos quais se pode lançar mão quando necessário. Assim, a localização de cada grupo nesse tecido social depende de um sistema articulado que carrega em si uma desigual distribuição dos recursos e dos poderes exercidos através da posse desses capitais. Abaixo, para uma melhor compreensão, detalham-se os quatro tipos definidos por Bourdieu (1983; 1996; 2005), sendo eles:

- o econômico – que seriam os recursos entendidos como patrimoniais, ou seja, os bens, salários, rendas e tudo que for considerado propriedade do indivíduo;
- o cultural – elementos sócio simbólicos, compreendendo qualificações e títulos produzidos pelo sistema de educação, ou aqueles transmitidos pela família;
- o social – que viriam a ser as relações sociais, relacionamentos, amizades, grupos, contatos, dos quais se pode lançar mão pelos agentes ou grupos ao longo das relações e das trajetórias individuais;
- o simbólico – que seria todo o conjunto perceptível através do prestígio, do reconhecimento e de uma honra, possibilitando o reconhecimento entre os agentes no que entende-se enquanto espaço social.

Aqui percebe-se a possibilidade de uma produção de estratégias, sejam elas conscientes ou não, no sentido de garantir o estímulo, a manutenção, o reforço, a reativação, ou o descarte das relações sociais enquanto investimento na obtenção de reposicionamento dentro do campo, tanto em relação às perspectivas materiais, quanto às sociais, culturais ou simbólicas. Dessa forma as diferentes posições privilegiadas ou não, ocupadas por grupos ou indivíduos ocorrem de acordo com o acúmulo dessas quatro categorias de capitais. Cada um deles pode ser incorporado ao longo das trajetórias sociais, sendo forjados dentro das relações.

Após essa breve análise dos tipos de capital cabe lembrar que, de acordo com Bourdieu, é possível a conversão de um capital em outro uma vez que o

[...] capital "econômico" só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo - e ao mesmo tempo os lucros "econômicos" que eles trarão muitas vezes a prazo - se se reconverter em capital simbólico. A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (e o efeito de grife ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação. (BOURDIEU, 1996, p. 170)

O terceiro conceito, denominado “habitus”, representa a “capacidade dos sentimentos, dos pensamentos e das ações dos indivíduos de incorporar determinada estrutura social” (GUIMARÃES; OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 33), sendo designado ainda como um ato de condicionar, seja através do domínio, da sobreposição, do controle, imposição, condução, coerção, ou qualquer outro modo a que se permita o indivíduo, compreendendo todo um sistema onde produz-se a forma como pensamos e, por fim, agimos. Ou ainda, nas palavras de Bourdieu, “como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto

estruturas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2005. p. 191). Esse sistema pelo qual (re)produzimos a forma como agimos, falamos e pensamos, contém a estrutura da sociedade onde essas relações tomam corpo, sendo composto por experiências do convívio social e relações fixadas no tempo.

Ainda sobre interpretações em torno do conceito de “habitus”, tem-se, de acordo com Ulisses Moraes, que o mesmo “pode ser entendido por um conjunto de propensões que permitem aos indivíduos agir dentro de uma estrutura social determinada com vistas à manutenção de sua dinâmica organizacional”, assumindo assim, “uma conotação conservadora na dinâmica social.” (MORAES, 2007, p. 182)

O mesmo autor lembra ainda que:

[...] não podemos desprezar o dinamismo das ações individuais ou coletivas, que encerram em seu bojo a luta pela prevalência de determinadas ideias em relação a outras com conseqüentes modificações das estruturas sociais. Entretanto, o habitus [...] indica a disposição incorporada, quase postural, disciplinando comportamentos, do que derivam campos estruturados e estruturantes. (ibid., p. 183)

Cabe aqui destacar a importância da compreensão e desvelamento das regras definidas dentro do campo específico da arte, ou seja, do que os diferentes habitus, e do que eles teriam em comum, nos dizem a respeito das relações que se estabelecem. Como faz ver Bourdieu, por exemplo, quando diz que o trabalho do artista “encontra seu princípio em toda a estrutura e história do campo de produção e, através dele, em toda a estrutura e história do mundo social considerado” (BOURDIEU,<sup>4</sup> 1992 apud NORONHA, 2005, p. 4). Bourdieu aponta ainda que “o sujeito da obra de arte não é nem um artista singular, causa aparente, nem um grupo social [...], mas o campo da produção artística em seu conjunto” (BOURDIEU,<sup>5</sup> 1983 apud, ibid., p. 4), ou seja, esse indivíduo, que por vezes chega a ser definido como um ser destacado através de uma inspiração que parece existir à priori, nada mais é que “um habitus em relação a uma função, isto é, a um campo” (BOURDIEU,<sup>6</sup> 1983 apud ibid.). Através dessa visão destaca-se a percepção de que:

A gênese do conceito de campo pode ser pensada como o resultado de uma necessidade de situar os agentes portadores de um habitus dentro do espaço no qual esse mesmo habitus havia sido engendrado sob o pecado original da dominação e

---

<sup>4</sup> BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'Art: Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Seuil. 1992. p. 179

<sup>5</sup> \_\_\_\_\_. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero. 1983. p. 165-6

<sup>6</sup> id., 1983, p. 165-6

que, para tanto, pressupôs um arcabouço estável no qual essa dominação se reproduziria. (MONTAGNER; MONTAGNER; 2011, p. 259)

De acordo com os autores citados acima, e sobrepondo-se à ideia dessa pesquisa de alcançar as inter-relações de agentes tão distintos e complexos quanto aqueles inseridos no campo da música, em relação com os agentes econômicos e políticos identificados, faz-se necessário “entender as relações de força que se estabelecem entre essas instâncias e de que maneira elas interferem na produção de um artefato cultural” (ibid.), ao que os autores complementam dizendo que a:

[...] aproximação das invariantes estruturais é traduzida em Bourdieu por um conceito dinâmico, onde as variáveis geracionais, de grupos, de classe, de sexo e até mesmo de capacidades pessoais integram uma luta pela legitimidade. Essa legitimidade, como no caso religioso, passa pelo domínio e posse de um elemento simbólico específico, imanente ao espaço social delimitado e determinado por esse elemento. (ibid.)

Por fim, cabe ressaltar que, embora a luta por legitimidade pareça clara,

Por outro lado, o conceito de habitus exige uma hermenêutica pouco evidente e um arsenal de provas não negligenciável. Ele demanda apelo a variáveis geracionais, quantitativas, grupais, de efeitos de trajetórias, de análise histórica de grupos no tempo; do mesmo modo no caso da análise de um campo, mas envolve também variáveis menos objetivas, mais qualitativas e subjetivas. Mesmo se conseguimos objetivar estatisticamente um habitus, resta inanimada toda a sua dimensão de *ethos*, de conteúdos de imagens e representações. (ibid.)

O quarto conceito diz respeito ao que Bourdieu chama de “gosto”, e pode ser entendido como “sistemas de preferências concretamente manifestadas em escolhas de consumo” (1996, p. 184). O autor aponta ainda que esses “sistemas de preferências”, ou ainda, de “distinções simbólicas”, podem ser socialmente “hierarquizados” e temporalizados, conforme trecho abaixo:

Impor no mercado em um momento dado um novo produtor, um novo produto em um novo sistema de gostos é fazer deslizar para o passado o conjunto dos produtores, dos produtos e dos sistemas de gostos hierarquizados sob o aspecto do grau de legitimidade. O movimento pelo qual o campo de produção temporaliza-se contribui também para definir a temporalidade dos gostos [...].  
Pelo fato de que as diferentes posições do espaço hierarquizado do campo de produção (que são localizáveis, indiferentemente, por nomes de instituições, galerias, editoras, teatros, ou por nomes de artistas ou de escolas) correspondem a gostos socialmente hierarquizados, toda transformação da estrutura do campo acarreta uma translação da estrutura dos gostos, ou seja, do sistema das distinções simbólicas entre os grupos [...]. (ibid., p. 184-185)

Sob a perspectiva dos conceitos apontados, inclusive o de gosto, Bourdieu conclui, quando fala do campo da arte, que:

Enquanto a recepção dos produtos ditos "comerciais" é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores, as obras de arte "puras" são acessíveis apenas aos consumidores dotados da disposição e da competência que são a condição necessária de sua apreciação [...]. (ibid., p. 169-170)

A abordagem sociológica de Bourdieu analisada aqui (1983; 1996; 2004; 2005) possui outros conceitos importantes como o de “trajetória”, que implica nas inúmeras posições que um agente ou instituição pode ocupar no campo, e o de “distinção”, enquanto estratégias que diferenciam, de maneira consciente ou não, os indivíduos através de sua propriedade relacional, permitindo a existência de uma hierarquia entre esses e os grupos de modo que suas escritas permanecem nas práticas sociais como marca de diferença em relação ao outro.

Estando o habitus intrinsecamente conectado às estruturas observadas na sociedade, quando imposto por essas mesmas estruturas aos indivíduos que compõe os campos onde se relacionam, percebe-se uma naturalização de uma possível dominação exercida de forma a parecer algo a priori, ou seja, as regras impostas soariam tão naturais aos indivíduos daquele campo que a própria desigualdade das relações poderia passar despercebida, configurando, assim, o processo de naturalização da imposição, ou “violência simbólica”, outro conceito bourdieusiano. Esse processo assegura o domínio dos mecanismos, através de uma concessão não necessariamente consciente de si, à qual o dominado se sujeita. Isso se dá através de um poder que se autolegitima, em contraponto à incapacidade de ação, ou crítica, no sentido de combater o caráter arbitrário da imposição.

Já o conceito de “estratégia”, nas palavras de Bourdieu:

[...] é o instrumento de uma ruptura com o ponto de vista objetivista e com a ação sem agente que o estruturalismo supõe (recorrendo, por exemplo, à noção de inconsciente). Mas pode-se recusar a ver a estratégia como o produto de um programa inconsciente, sem fazer dela o produto de um cálculo consciente e racional. Ela é produto do senso prático como sentido do jogo, de um jogo social particular, historicamente definido, que se adquire desde a infância, participando das atividades sociais [...]. O bom jogador, que é de algum modo o jogo feito homem, faz a todo instante o que deve ser feito, o que o jogo demanda e exige. Isso supõe uma invenção permanente, indispensável para se adaptar às situações indefinidamente variadas, nunca perfeitamente idênticas. O que não garante a obediência mecânica à regra explícita, codificada (quando ela existe). (2004, p. 81)

### 3. O CAMPO DA ARTE E A ECONOMIA DA CULTURA

Após uma compreensão geral dos principais conceitos de Bourdieu, cabe resgatar aquele agregador de todos os outros, o de “campo”, para uma análise mais detalhada da estruturação do que interessa a esta pesquisa, sendo este o da arte, mais especificamente o da música, e seus desdobramentos político/econômicos, onde através da análise da cadeia produtiva da indústria fonográfica esta pesquisa desdobra-se para uma compreensão dos novos arranjos sociais e suas atuações no município de Niterói.

Antes, e a partir do que for identificado no campo citado, tendo em mente que cada campo produz seus modos e características de ler a si próprio e sua produção, seja no âmbito material, seja no âmbito das ideias, só podendo ser compreendido dentro das regras do jogo em que foi criado e é jogado, segue-se um processo de destacamento das diferenciações possíveis das realidades inscritas nas relações que conduzem à existência desse mesmo campo em meio as suas forças, permitindo o conhecimento das possibilidades de atuação, diferenciando as formas intrínsecas a ele, bem como a forma como conhecemos e lemos sua realidade.

Por fim, faz-se importante destacar, para além do conceito, a percepção das especificidades que fundam os campos. Nesse sentido propõe-se um percurso onde será possível compreender a distribuição dos agentes e as relações que se dão, bem como as possibilidades de conflitos e tensões entre eles. Aqui, portanto, cabe destacar a necessidade de se entender as questões específicas apontadas por Bourdieu sobre o campo da arte, e seus desdobramentos.

#### 3.1 O campo da Arte

Após o que foi posto no capítulo anterior, através dos conceitos de Bourdieu onde introduz-se algumas questões relativas ao campo da produção simbólica, abre-se passagem para uma compreensão maior das especificidades que definem o campo da arte, principalmente em relação às questões econômicas, possibilitando uma leitura onde os campos da arte e da economia, de certa forma autônomos em seus desenvolvimentos históricos, passam a se ver numa situação de sobreposição. A realidade que surge a partir disso, de acordo com Bourdieu, seria aquela em que coexistem “duas lógicas econômicas”, ou seja, pertenceriam a lugares de

[...] dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas. Em um polo, a economia “antieconômica” da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da “economia” (do “comercial”) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela própria pode produzir, mas apenas a longo prazo, esta orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital “econômico” denegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros “econômicos”. No outro polo, a lógica “econômica” das indústrias [...] artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados). (BOURDIEU, 1996, p. 163)

Importante destacar que Bourdieu defende o argumento supracitado, enquanto analisa o campo literário francês. Em linhas gerais, a mesma lógica pode ser aplicada a outras formas de arte, por exemplo, a música, guardadas suas devidas questões desdobradas mais adiante. Assim, Bourdieu utiliza-se de um campo específico para entender possíveis questões gerais e comuns à produção de bens simbólicos.

Sobre a sobreposição desses dois campos, da arte e da economia, Bourdieu aponta que, mesmo diante de atuações divergentes, os dois

[...] estão ligados por sua própria oposição, que age a uma só vez na objetividade, sob a forma de um espaço de posições antagônicas, e nos espíritos, sob a forma de esquemas de percepção e de apreciação que organizam toda a percepção do espaço dos produtores e dos produtos. E as lutas entre defensores de definições antagonistas da produção artística e da própria identidade do artista contribuem de maneira determinante para a produção e a reprodução da crença, que é ao mesmo tempo uma condição fundamental e um efeito do funcionamento do campo. Sem dúvida, os produtores “puros” podem mais facilmente ignorar as posições opostas, se bem que, a título de contraste e de sobrevivência de um estado “ultrapassado”, elas orientem

ainda negativamente sua "pesquisa"; no entanto, eles tiram uma parte importante de sua energia, ou mesmo de sua inspiração, da recusa de todos os comprometimentos temporais, englobando por vezes na mesma condenação àqueles que introduzem no terreno do sagrado práticas e interesses "comerciais" e aqueles que tiram proveitos temporais do capital simbólico que acumularam à custa de uma submissão exemplar às exigências da produção "pura". Quanto aos denominados "autores de sucesso", devem contar com as chamadas à ordem dos recém-chegados que, tendo como único capital sua convicção e sua intransigência tem o maior interesse na denegação do interesse. É assim que, qualquer que seja sua posição no campo, ninguém pode ignorar completamente a lei fundamental do universo: o imperativo que impõe a denegação da "economia" apresenta-se com todas as aparências da transcendência embora não seja mais que o produto de censuras cruzadas - sobre as quais se pode supor que pesam sobre causa um daqueles que contribuem para as fazer pesar sobre todos os outros. (ibid., p. 182-183)

O jogo perceptível nas relações destacadas no trecho acima se estabelece diante da existência de “um poder que aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce”, portanto, “é um poder que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe” (BOURDIEU,<sup>7</sup> 2003 apud MORAES, 2007, p. 188).

Dito isso, cabe lembrar que o campo não pode ser entendido para além de seu contexto no tempo e no espaço, ou seja, ele é determinado historicamente, podendo variar de época para época, de acordo com as relações, os atores e suas respectivas posições e tradições, como aponta Bourdieu quando diz que:

[...] o movimento temporal produzido pelo aparecimento de um grupo capaz de marcar época impondo uma posição avançada traduz-se por uma translação da estrutura do campo do presente, ou seja, das posições temporalmente hierarquizadas que se opõem em um campo dado, encontrando-se assim cada uma das posições deslocada em um grau na hierarquia temporal que é ao mesmo tempo uma hierarquia social [...]. A vanguarda é a cada momento separada por uma geração artística [...] da vanguarda consagrada, ela própria separada por outra geração artística da vanguarda já consagrada no momento de sua entrada no campo. Por conseguinte, no espaço do campo artístico assim como no espaço social, as distâncias entre os estilos ou os estilos de vida jamais se medem melhor do que em termos de tempo. (BOURDIEU, 1996, p. 184)

Aqui, portanto, destacam-se as práticas do campo da arte que representam uma perspectiva ampla, perpassando a dinâmica das relações entre os agentes desembocando em compreensões e leituras que só fazem sentido se coladas em contextos históricos ao longo dos quais a própria história da arte se desenvolveu.

Sobre a compreensão dos atores, agentes e instituições, e as especificidades das suas posições dentro de um campo, Bourdieu argumenta que:

---

<sup>7</sup> BOURDIEU, P. O poder simbólico . Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 177.

[...] a cada momento do tempo, em um campo de lutas qualquer que seja [...], os agentes e as instituições empenhados no jogo são a uma só vez contemporâneos e temporalmente discordantes. O campo do presente não é mais que outro nome do campo de lutas (como o mostra o fato de que um autor do passado é presente na medida exata em que é ainda uma aposta). A contemporaneidade como presença no mesmo presente existe praticamente apenas na luta que sincroniza tempos discordantes ou, melhor, agentes e instituições separados por tempo e na relação com o tempo: uns, que se situam além do presente, tem contemporâneos que reconhecem e que os reconhecem apenas entre os outros produtores de vanguarda e tem público apenas no futuro; os outros, tradicionalistas ou conservadores, não reconhecem seus contemporâneos senão no passado”. (ibid., p. 182-183)

Ainda de acordo com Bourdieu, os agentes do campo em questão

[...] distribuem-se a cada momento segundo sua idade artística, ou seja, segundo a antiguidade de seu modo de produção artística e segundo o grau de canonização e de divulgação desse esquema gerador que é ao mesmo tempo esquema de percepção e de apreciação. (ibid., p. 182)

Por “esquema de percepção e de apreciação” entende-se todo o mecanismo criado para sustentar as relações onde

[...] os autores consagrados que dominam o campo de produção tendem a impor-se também pouco a pouco no mercado, tornando-se cada vez mais legíveis e aceitáveis à medida que se banalizam através de um processo mais ou menos longo de familiarização associado ou não a um aprendizado específico. As estratégias dirigidas contra sua dominação visam e atingem sempre, através deles, os consumidores diferenciados de seus produtos distintivos. (ibid., p. 184)

E seguindo ainda as observações de Bourdieu, tem-se que:

[...] como se vê particularmente bem no caso da arte de vanguarda, esse sentido da orientação social permite mover-se em um espaço hierarquizado onde os lugares [...] que marcam posições nesse espaço marcam ao mesmo tempo os produtos culturais que lhes estão associados, entre outras razões porque através deles indica-se um público que, com base na homologia entre campo de produção e campo de consumo, qualifica o produto consumido, contribuindo para constituir-lhe a raridade ou a vulgaridade (inconvenientes da divulgação). É esse domínio prático que permite aos mais avisados dos inovadores sentir e pressentir, sem qualquer cálculo cínico, "o que está por fazer", onde, quando, como e com quem fazê-lo, estando dado tudo que foi feito, tudo que se faz, todos aqueles que o fazem e onde, quando e como o fazem. (ibid., p. 190-191)

Após essas importantes constatações das especificidades contidas na análise empreendida por Bourdieu, seguem-se as provocações quanto às suas percepções do campo em questão, e em especial de seus agentes da criação, quando aponta que:

A arte não pode revelar a verdade sobre a arte sem a dissimular, fazendo desse desvelamento uma manifestação artística. E é significativo, *a contrario*, que todas as tentativas para colocar em questão o próprio campo de produção artística, a lógica de seu funcionamento e as funções que ele cumpre, ainda que pelas vias altamente sublimadas e ambíguas do discurso ou das ações artísticas, [...] granjeiam uma condenação unânime: ao recusar jogar o jogo, contestar a arte nas regras da arte, seus autores põem em questão não uma maneira de jogar o jogo, mas o próprio jogo e a crença que o funda, única transgressão inextinguível.

Como se vê, é ao mesmo tempo verdadeiro e falso dizer [...] que o valor mercantil da obra de arte não tem relação com seu custo de produção: verdadeiro, se se leva em conta apenas a fabricação do objeto material, pelo qual o artista [...] é o único responsável; falso, se se entende a produção da obra de arte como objeto sagrado e consagrado, produto de uma imensa empresa de alquimia simbólica na qual colabora, com a mesma convicção e lucros muito desiguais, o conjunto dos agentes lançados no campo de produção [...]. Contribuições ignoradas pelo materialismo parcial do economismo, basta leva-las em conta para ver que a produção da obra de arte, ou seja, do artista, não é uma exceção à lei da conservação da energia social.

Sem dúvida, jamais a irredutibilidade do trabalho de produção simbólica ao ato de fabricação material operado pelo artista apareceu de maneira tão evidente quanto hoje. O trabalho artístico em sua nova definição torna os artistas mais do que nunca tributários de todo o acompanhamento de comentários e de comentadores que contribuem diretamente para a produção da obra por sua reflexão sobre uma arte que muitas vezes incorpora, ela própria, uma reflexão sobre a arte, e sobre um trabalho artístico que comporta sempre um trabalho do artista sobre si mesmo. (ibid., p. 195-196)

Seguindo, ainda numa tentativa de entender os meandros das relações de produção no campo da arte, outras importantes especificidades surgem na abordagem bourdieusiana quando o autor faz ver que:

[...] a produção artística, especialmente na forma "pura" de que se reveste no seio de um campo de produção levado a um alto grau de autonomia, representa um dos limites das formas possíveis da atividade produtiva: a parte da transformação material, física ou química, aquela realizada, por exemplo, por um operário metalúrgico ou um artesão, aí se encontra reduzida ao mínimo em comparação com a parte da transformação propriamente simbólica, aquela operada pela imposição de uma assinatura de pintor ou de uma *griffe* de costureiro (ou, de outro modo, pela atribuição de um perito). Ao contrário dos objetos fabricados com *import* simbólico fraco ou nulo (sem dúvida cada vez mais raros, na era do design), a obra de arte, como os bens ou os serviços religiosos, amuletos ou sacramentos diversos, recebe valor apenas de uma crença coletiva como desconhecimento coletivo, coletivamente produzido e reproduzido.

Com isso o que se lembra é que, pelo menos nessa extremidade do *continuum* que vai do simples objeto fabricado, utensílio ou traje, à obra de arte consagrada, o trabalho de fabricação material não é nada sem o trabalho de produção do valor do objeto fabricado [...]. (ibid., p. 198)

Bourdieu aponta ainda como a produção de um bem material articula-se à produção de valor sobre o mesmo quando diz que:

O empreendimento "econômico" denegado do comerciante de quadros ou do editor, em quem a arte e os negócios se conjugam, não pode ser bem-sucedido, mesmo

“economicamente”, se não for orientado pelo domínio prático das leis de funcionamento e das exigências específicas do campo. O empresário em matéria de produção cultural deve reunir uma combinação inteiramente improvável, em todo caso bastante rara, do realismo, que implica concessões mínimas às necessidades “econômicas” denegadas (e não negadas), e da convicção “desinteressada”, que as exclui. (ibid.)

Já sobre a possibilidade de que a arte se torne datada, ocorrendo assim sua renovação, Bourdieu aponta que:

[...] o envelhecimento sobrevém aos empreendimentos e aos autores quando permanecem presos (ativa ou passivamente) a modos de produção que, sobretudo se marcaram época, são inevitavelmente datados; quando se encerram em esquemas de percepção ou de apreciação que, convertidos em normas transcendentais e eternas, impedem de aceitar ou mesmo de perceber a novidade. É assim que tal marchand ou tal editor que desempenhou por um momento um papel de descobridor pode deixar-se encerrar no conceito institucional [...] que ele próprio contribuiu para produzir, na definição social em relação à qual se determinam os críticos, os leitores e também os autores mais jovens que se contentam em empregar os esquemas produzidos pela geração dos iniciadores. (ibid., p. 180)

O autor discorre ainda sobre posições e relações de sujeição entre novos e velhos agentes do campo, quando aponta que:

[...] ao contrário dos artistas de vanguarda que são de alguma maneira duas vezes “jovens”, pela idade artística, mas também pela recusa (provisória) do dinheiro e das grandezas temporais por onde chega o envelhecimento artístico, os artistas fósseis são de alguma maneira duas vezes velhos, pela idade de sua arte e de seus esquemas de produção mas também por todo um estilo de vida do qual o estilo de suas obras é uma dimensão, e que implica a submissão direta e imediata às obrigações e às gratificações seculares. (ibid., p. 173)

Assim, desdobrando a lógica bourdieusiana, temos um cenário onde o campo da arte institui, isto é, exerce sua força legitimadora através de “um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnosiológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social)”, onde se “supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências’.” (BOURDIEU,<sup>8</sup> 2003 apud MORAES, 2007, p. 186)

Cabe destacar que “a esse poder simbólico, reconhecível e reconhecido pelos atores de seu tempo, cabem as análises mais cuidadosas, à luz das fontes disponíveis”. Dessa forma, “precisamos relacionar o valor atribuído às ações dos agentes sociais e o poder que dessas

---

<sup>8</sup> BOURDIEU, ibid. p. 9.

ações emana” (MORAES, 2007, p. 186). É “na construção do campo artístico-cultural abrangendo os gestores públicos, artistas e jornalistas ligados à arte” (ibid.), e nas relações que se estabelecem entre estes e as instituições e organizações sociais, que esta pesquisa busca desvelar leituras possíveis.

Com a questão apresentada acima, e

[...] tendo assim trazido à luz o efeito mais bem oculto desse conluio invisível, ou seja, a produção e a reprodução permanentes da *illusio*, adesão coletiva ao jogo que é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo, pode-se colocar em suspensão a ideologia carismática da "criação" que é a expressão visível dessa crença tácita e constitui sem dúvida o principal obstáculo a uma ciência rigorosa da produção do valor dos bens culturais. É ela, com efeito, que dirige o olhar para o produtor aparente - pintor, compositor, escritor -, impedindo que se pergunte quem criou esse "criador" e o poder mágico de transubstanciação de que é dotado; é também para o aspecto mais visível do processo de produção, isto é, a fabricação material do produto, transfigurado em "criação", com isso desviando a busca, para além do artista e de sua atividade própria, das condições dessa capacidade demiúrgica. (BOURDIEU, 1996, p. 193)

Aqui faz-se importante destacar o que traz Bourdieu quando faz ver que:

[...] seria oportuno fazer uma economia da produção social da utilidade e do valor visando determinar como se constituem as "escalas subjetivas de valor" que estabelecem o valor objetivo de troca, e segundo qual lógica - a da agregação mecânica ou a da dominação simbólica e do efeito de imposição de autoridade etc. - opera-se a síntese dessas "escalas individuais".

As disposições "subjetivas" que estão no princípio do valor têm, enquanto produtos de um processo histórico de instituição, a objetividade do que está fundado em uma ordem coletiva transcendente às consciências e às vontades individuais: a particularidade da lógica do social é ser capaz de instituir sob a forma de campos e de habitus uma libido propriamente social que varia como os universos sociais em que se engendra e que ela mantém [...]. É na relação entre os habitus e os campos aos quais estão mais ou menos adequadamente ajustados - na medida em que são mais ou menos completamente o seu produto - que se engendra o que é o fundamento de todas as escalas de utilidade, ou seja, a adesão fundamental ao jogo, a *illusio*, reconhecimento do jogo e da utilidade do jogo, crença no valor do jogo e de sua aposta que fundam todas as atribuições de sentido e de valor particulares. A economia conhecida pelos economistas, e que eles se esforçam por fundar considerando que, baseando-a em uma "natureza racional", repousa como todas as outras economias, em uma forma de fetichismo, porém mais bem mascarado que outros pelo fato de que a libido que está em seu princípio apresenta, pelo menos hoje, todas as aparências da natureza para espíritos - isto é, habitus - moldados por suas estruturas. (ibid., p. 175)

Faz-se necessário aqui destacar a importância dos conceitos do autor, bem como a perspectiva que o mesmo apresenta das especificidades do campo da arte, uma vez que balizarão o percurso dessa análise. Por fim, cabe destacar entre seus apontamentos uma percepção de valor de comercialização ou produção diferente de um valor de criação, em

relação direta com o acúmulo de capital simbólico, além de uma figura do artista enquanto gênio incompreendido rejeitada por suas teorias quando faz ver que o artista e sua produção jamais estão dissociados do contexto histórico do campo que o comporta. Outra questão diz respeito a uma tendência à negação da lógica de mercado em busca de uma arte pela arte, ou arte “pura”, nesse contexto, em meio aos agentes inseridos nas relações do campo da produção simbólica encontram-se mediadores responsáveis por estabelecer uma ponte entre os artistas e o mercado e seus consumidores dentro de uma cadeia produtiva específica. Assim, abre-se passagem para compreensões sobre a economia da cultura, onde se levará em consideração o que Bourdieu sinaliza quanto à complexidade da pesquisa no campo da produção simbólica e dos desafios que envolvem desvelar relações tão naturalizadas quanto diluídas no cotidiano.

### 3.2 Economia da Cultura

Como visto anteriormente, o campo da arte possui regras forjadas no interior de seus conflitos históricos e geracionais e traduzem uma trajetória de séculos de história da arte embasando conceitos e ideias no nível das relações entre os agentes. Dessa forma, percebe-se o campo da arte fértil de questões específicas que geram tensões, conflitos e disputas, uma vez que estrutura-se sob lógicas distintas daquelas que dizem respeito aos agentes econômicos e a forma como lidam com a produção artística.

A partir desta perspectiva, pretende-se seguir com a análise da economia que envolve a produção de bens simbólicos e culturais permeada por essas lógicas, tanto do campo econômico, quanto da arte.

Dito isso, cabe resgatar o que aponta Bourdieu sobre os ciclos de produção, onde faz perceber que as duas formas de se conduzi-los, sendo eles “longos” ou “curtos”, podem trazer consequências na forma como se apresentam os bens ou produtos culturais. Isso fica claro quando Bourdieu argumenta que

[...] um empreendimento está tanto mais próximo do polo "comercial" quanto os produtos que oferece no mercado correspondem mais direta ou mais completamente a uma demanda preexistente, e em formas preestabelecidas. Por conseguinte, a duração do ciclo de produção constitui sem dúvida uma das melhores medidas da posição de um empreendimento de produção cultural no campo. Tem-se assim, de um lado, empreendimentos com ciclo de produção curto, visando minimizar os riscos por um ajustamento antecipado à demanda detectável, e dotados de circuitos de comercialização e de procedimentos de valorização (publicidade, relações públicas etc.) destinados a assegurar o recebimento acelerado dos lucros por uma

circulação rápida de produtos reservados a uma obsolescência rápida; e, de outro lado, empreendimentos com ciclo de produção longo, baseado na aceitação do risco inerente aos investimentos culturais e, sobretudo, na submissão às leis específicas do comércio de arte: não tendo mercado no presente, essa produção inteiramente voltada para o futuro tende a constituir estoques de produtos sempre ameaçados de recair no estado de objetos materiais [...]. (ibid., p. 163)

A análise dos dois modos produtivos destacados acima revela questões de extrema relevância no que diz respeito à cadeia de produção de bens culturais, conforme segue destacando Bourdieu:

[...] a oposição entre os dois polos, e entre as duas visões da "economia" que aí se afirmam, toma a forma da oposição entre dois ciclos de vida do empreendimento de produção cultural, dois modos de envelhecimento dos empreendimentos, dos produtores e dos produtos que se excluem totalmente. O peso das despesas gerais e a preocupação correlativa com o rendimento do capital, que obrigam as grandes sociedades por ações [...] a fazer girar muito rapidamente seu capital, comandam também muito diretamente sua política cultural e, em particular, a seleção dos manuscritos. Além disso, essas empresas de produção de ciclo curto [...] são estreitamente tributárias de todo um conjunto de agentes e de instituições de "promoção" que devem ser constantemente mantidos e periodicamente mobilizados. (ibid., p. 168)

A partir dos desdobramentos dessa análise, segue-se a perspectiva da economia da cultura, através de conceitos como o de indústria cultural, indústria fonográfica e, mais adiante, das possibilidades de organização da sociedade, como aquelas surgidas com as novas relações na música. Desse modo, ficarão mais claras as compreensões relacionadas ao campo da música, e sua produção simbólica.

Aqui, cabe destacar que a visão de Tolila (2007) sobre a economia da cultura servirá de base para o entendimento de um cenário maior, onde os agentes de Niterói estariam inseridos. Dessa forma, utiliza-se sua percepção como possibilidade de compreensão das articulações que se dão no nível das indústrias culturais e das lógicas que as permeiam. Para o autor a preocupação da economia com as questões que envolvem a cultura surge com maior força e articulação a partir da década de 70, ganhando cada vez mais destaque. Buscando demonstrar as tensões pela qual passa a economia da cultura, em disputa por diferentes correntes teóricas, Tolila aponta que:

[...] depois de permanecer fora dos cálculos, eis que a economia do setor cultural não só está posta no centro dos debates nacionais por todas as partes do mundo, mas é também objeto de rápidas negociações internacionais como tão bem ilustram tanto os embates na Organização Mundial de Comércio (OMC), como as lutas pelo

reconhecimento da diversidade cultural cujo teatro foi e continuará sendo a Unesco<sup>9</sup>. A dimensão econômica do setor cultural se sobressaiu cada vez mais e fortaleceram-se os debates apaixonados (e apaixonantes) que a tomam por objeto. Nesse contexto, o slogan segundo o qual “os bens culturais não são mercadorias como as outras” surge como uma posição de princípio bastante defensiva e fraca, muito distante de uma argumentação econômica sólida e convincente.

[...]

É sob a pressão desses dois fatores (debates democráticos internos sobre a alocação dos recursos e impulso agressivo da concorrência internacional sobre os mercados de bens e serviços culturais) que se desenvolve hoje a necessidade de pensar a economia do setor cultural, de estudá-la nos seus grandes componentes e de examinar as principais questões que ela encerra. O fato novo é, de agora em diante, não considerar essa conduta como um grilhão para a cultura, destinado a aprisioná-la a lógicas “estrangeiras”, mas a possibilidade de dispor de ferramentas e conceitos suscetíveis de ajudar no desenvolvimento do setor cultural em seu conjunto e permitir aos que o defendem apoiar-se em argumentos e problemáticas convincentes. (TOLILA, 2007, p. 18)

A partir dessa perspectiva, destaca-se a importância de se pensar as dinâmicas econômicas junto às cadeias de produção de bens culturais de modo a alcançar o que entende-se como relações possíveis dentro dessa economia da cultura, além dos desdobramentos que podem surgir a partir das experiências que giram em torno das indústrias culturais e suas cadeias produtivas.

Portanto, a análise da economia da cultura faz-se necessária, principalmente quando leva-se em consideração, conforme apontado anteriormente, que a economia apenas recentemente se preocupou de modo significativo com os temas relacionados à cultura, talvez pelo fato de o campo das produções simbólicas apresentar características tão avessas às suas, conforme apontado anteriormente. Sobre a questão, nos trechos destacados abaixo, Tolila aponta que:

[...] a reflexão econômica só se preocupou muito tardiamente com o setor cultural, depois de cerca de cinquenta anos, o que explica a confusão de alguns debates, a escassez de economistas que declaram explicitamente estudar a cultura, a falta de dados e interpretações confiáveis que se verificam em diversos temas em quase todos os países. A economia do setor cultural (entenda-se por isso os resultados de estudos econômicos, a capacidade de produzir sínteses úteis e comparações confiáveis) se caracteriza por uma grande dispersão, escassez e ausência de dados atualizados e uma grande dificuldade de amarrar os níveis da microeconomia e da macroeconomia.

[...]

De fato, durante muito tempo o setor cultural foi ignorado pela teoria econômica que o considerava atípico em relação às “leis” fundamentais que ela produzia e que regem o modo de produção e de consumo capitalista. Para os pais fundadores da economia política, Smith e Ricardo, os gastos nas artes abarcam apenas os lazeres e não poderiam contribuir para a riqueza das nações; para os economistas “respeitáveis”, portanto, eles não mereceriam um dispêndio de energia intelectual.

[...]

---

<sup>9</sup> Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Com efeito, foi preciso esperar transformações sociológicas massivas (aumento do tempo livre e do lazer, crescimentos dos gastos consagrados à cultura pelos diferentes atores econômicos) por volta do fim do século XIX e, sobretudo, no século XX, para que a cultura, entrando nas normas de consumos correntes, merecesse a atenção dos economistas. É preciso notar também que essa atitude dos economistas não foi espontânea. (ibid., p. 25)

Quando o autor argumenta que a postura dos economistas quanto à cultura mudou, lê-se que foi “sob o ‘impulso’ das evoluções sociológicas que a economia chegou à cultura” (ibid., p. 28). Através da justaposição de dois campos surgem desdobramentos para além do que uma simples percepção desse encontro pode produzir. O tempo e as gerações se encarregam de, em suas relações, dar significados dentro dos campos específicos onde os bens simbólicos funcionam como mediadores. Nesse sentido, esses bens possuiriam uma característica interessante a se destacar, conforme aponta o autor quando diz que:

[...] tanto os que são oferecidos pelas políticas públicas ao consumo cidadão [...] como os que são produzidos pelas indústrias culturais nos diferentes campos (música, cinema, livros, videogames, produtos multimídia), possuem uma característica estranha em relação às mercadorias definidas pela economia padrão: sua compra e seu consumo não destroem nenhuma de suas propriedades e não fazem desaparecer a possibilidade de um consumo mais amplo ou posterior. (ibid., p. 29)

Ou seja, “a maioria dos bens e serviços que classificamos sob a rubrica cultural se comporta sempre, no todo ou em parte, como bens não exclusivos e não rivais no consumo” (ibid.), ao que reforça o autor quando argumenta que:

Um bom número de bens e serviços culturais no espetáculo ao vivo e no patrimônio contém assim essa característica de não ser de consumo exclusivo. Por outro lado, eles tampouco são rivais porque o prazer (o benefício) que se retira deles não diminui em nada o dos outros “consumidores” que o escutam ou assistem. (ibid., p. 30)

Quanto às questões relacionadas à valoração dos bens em meio às disputas políticas e dos agentes da cadeia de produção, destaca-se na visão de Tolila que:

[...] o conteúdo artístico de um bem em relação a outro não pode ser objeto de hierarquização, nem de classificação objetiva. Diante disso, como conceber a formação da “qualidade artística” e a sua colocação em jogo no universo das trocas comerciais tais como as vemos operar na arte (quadros, por exemplo) ou nas indústrias culturais? Alguns economistas [...] se debruçaram, nos anos 1990, sobre a questão dos procedimentos de objetivação da qualidade artística. Sua principal conclusão é que a qualidade artística depende de “convenções” sócio históricas, e que, desde fins do século XIX e inícios do século XX, as sociedades ocidentais e as que se alinharam a seu modelo desenvolveram uma convenção “de originalidade” que embasa a avaliação da qualidade artística dos bens culturais. (ibid., p. 31)

Para Tolila, “quando a originalidade se torna a norma de convenção, fica evidente que as instâncias de legitimação da qualidade (o estado, os circuitos comerciais dominantes, as práticas das elites, etc.) vão desempenhar um grande papel em sua objetivação” (ibid.), papel esse já destacado anteriormente quanto ao que faz ver Bourdieu em suas análises.

A autor segue em seu argumento destacando que:

[...] a convenção de originalidade que hoje se encontra no conjunto dos mercados culturais pode definir-se com base em três critérios principais: a autenticidade (um objeto de arte é autêntico quando provém do trabalho de artistas e exclui ao máximo a divisão do trabalho tal como era praticada nas escolas de pintura na Itália do século XV, por exemplo), a unicidade (um objeto de arte deve ser único ou, no mínimo, raro) e a novidade (a história da arte torna-se aqui uma pedra angular indispensável para saber julgar em termos de inovações reais). (ibid.)

Diante do que o autor denomina “convenção de originalidade”, temos a lógica econômica tradicional da demanda sendo sobreposta pela da oferta, percorrendo o sentido contrário ao que determina a economia clássica, conforme apontado a seguir:

[...] o ponto de partida da relação produto/público é o criador que, como produtor, obedece a uma lógica interior inversa à do engenheiro que vai desenvolver seus produtos segundo especificações e depois de estudos de marketing. Com isso, a economia toda do setor cultural se define, portanto, pelo predomínio de uma lógica da oferta, ao contrário das lógicas tradicionais da demanda. Essa lógica da oferta caracteriza bem, entre outras, a ação das políticas públicas em termos de investimento, de ajuda e de sustentação das diferentes atividades culturais, do patrimônio ao espetáculo ao vivo, e em termos de incentivos às práticas culturais. (ibid., p. 32)

A partir disso, e resgatando um cenário de disputas políticas em relação ao novo panorama entre economia e cultura, cabe destacar, de acordo com Tolila, que:

O surgimento recente das políticas públicas culturais, os debates internacionais sobre os direitos e a diversidade cultural constituíram revelações formidáveis dessa particularidade da cultura como bem coletivo. Compreende-se melhor agora o sentido das lutas de influências que hoje se travam tanto no setor cultural como nos outros setores de bens coletivos, dado que o ideal neoliberal tende à sua privatização generalizada em detrimento mesmo de sua natureza econômica. Nesse sentido, pode-se dizer que essas doutrinas não são efetivamente enfoques econômicos no sentido estrito, mas posições partidárias e ideológicas que “absolutizam” apenas uma parte do econômico sem levar em conta sua complexidade. (ibid., p. 30)

Outra questão interessante de se perceber na relação destacada entre arte e economia seria a incerteza e o risco que implica a atividade de produção de bens simbólicos. Sobre isso Tolila destaca que:

No âmbito cultural [...] a avaliação convencional da qualidade artística dos produtos e das obras pelas diferentes instâncias socioeconômicas de legitimação mergulha tanto o produtor como o consumidor na incerteza porque é impossível ter medidas objetivas e universais dessa qualidade. Essa incerteza sobre a qualidade dos bens de troca explica a incerteza dos resultados que pesam sobre os produtores e os coloca numa posição bem mais frágil porque os custos de produção podem ser muito altos [...].

[...]

A convenção de qualidade artística, fundada na originalidade e na variedade, posiciona o bem cultural como um protótipo único.

Como cada protótipo é imprevisível, o controle da incerteza ligado à comercialização do produto é sempre imperfeito. Ele induz, contudo, a uma espécie de corrida pelo controle da informação por parte dos produtores. Para os mais poderosos deles, causa aumentos drásticos em termos de orçamentos de marketing e publicitários, o uso dos meios de comunicação de massa (rádios, televisões) como intermediários, ou ainda a vontade de dominar os circuitos de difusão e exploração para diminuir os riscos. (ibid., p. 32-33)

Ainda segundo as características dos bens culturais em relação à economia, vale ressaltar que aquilo que Tolila chama de “contexto de incerteza” acaba por gerar “a necessidade de vender cada protótipo a milhares ou milhões de consumidores”, o que, conseqüentemente, “conduz a numerosos fracassos” (ibid., p. 33).

A partir disso, “os produtores de filmes, de discos, os editores de livros, sabem que lançam nos mercados uma grande quantidade de produtos que lhes renderão menos que seu custo, o que explica a impressão ‘de inflação’ que se pode ter em cada temporada” (ibid.,). Essa difusão de um produto artístico é possível uma vez que os meios de informação e articulação junto ao público fruidor estão diretamente em relação com as grandes empresas produtoras.

Quando busca-se uma melhor compreensão sobre os processos produtivos que permitiram que os bens culturais pudessem ser consumidos em larga escala, tem-se, de acordo com o autor, que:

O surgimento e desenvolvimento das indústrias culturais (livro, música e filme) faz surgir uma nova lógica que consiste fundamentalmente na aplicação dos processos industriais aos protótipos da criação artística e cultural. Essa evolução que fora pressentida por W. Benjamin desde 1935 (com uma opinião negativa) e depois estudada sob um ângulo ideológico e filosófico pelos teóricos da escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer) constitui desde então um fenômeno de importância crucial pelos desafios econômicos que representa e pelas questões que coloca tanto para os meios culturais da criação (os artistas) como para as políticas públicas da cultura. (ibid., p. 34)

A partir dessa introdução histórica quanto ao desdobramento das reflexões sobre essas indústrias, e paralela a ela, Tolila destaca que “os fluxos internacionais de produtos culturais conheceram um crescimento que a maioria dos setores econômicos poderia invejar: entre 1980 e 1998, eles quadruplicaram” (ibid., p. 35). Esse cenário é descrito pelo autor que utiliza a indústria fonográfica para corroborar suas constatações, conforme pode-se ler no trecho abaixo, onde

De acordo com as cifras fornecidas pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI, na sigla em inglês), baseada em Londres, uma observação de 70 países permite estabelecer a cifra de intercâmbios, somente neste setor, em 27 bilhões de dólares em 1990 e 38,7 bilhões de dólares oito anos mais tarde, um avanço estimado de cerca de 40%. (ibid.)

As cifras certamente eram expressivas, porém o que acabou verificando-se na virada do milênio foi um movimento de declínio na arrecadação dessa indústria, onde isso não significa dizer que ela perdeu seu capital. Ao contrário, fortaleceram-se a ponto de continuarem sendo as mesmas poucas e grandes empresas que administram a música num nível global, através de conglomerados do entretenimento, demonstrando um processo de concentração e domínio a ser detalhado mais adiante.

A partir daqui cabe dar passagem a análise das fases inclusas nas cadeias de produção dos diferentes produtos culturais realizados por essas indústrias. Para Tolila, os processos pelos quais passa um produto cultural para ir do artista até o consumidor final seriam:

Fase 1: o início do processo, a fase de criação, de concepção do protótipo. Aparece como uma etapa preliminar durante a qual um autor elabora um projeto original sem mobilizar imediatamente recursos financeiros consideráveis. É a redação de um romance, por exemplo, a composição de uma música, o cenário de um filme, e, hoje, fala-se até do código-fonte de um software. Essa primeira fase é o feito dos autores, dos compositores e dos que interpretam suas obras; é de sua importância que decorre a especificidade das indústrias culturais com as características que descrevemos anteriormente.

Fase 2: a fase de edição e produção. [...] consiste em assegurar a coordenação da fase “inicial” com o conjunto das fases seguintes para fazer a criação de um artista alcançar um status de “bem cultural” oferecido (e, se possível, vendido) num mercado. Essa fase é também aquela em que o risco é máximo no processo porque ela necessita de fortes investimentos financeiros comparáveis aos das indústrias tradicionais. Os atores econômicos são empresas cujo porte e integração são muito variáveis: encontram-se aqui os “grandes especialistas” e grupos muito grandes que possuem toda a gama de produtos culturais assim como “casas” independentes.

Fase 3: a fase de fabricação. Ela corresponde à materialização de uma ideia criadora num produto “físico” passível de reprodução [...]. [...] A fase de fabricação sofreu um forte impacto, desde o início dos anos 1980, das inovações tecnológicas

(tecnologias digitais, especialmente) e disso resultou uma forte corrida para a produtividade, fenômenos crescentes de concorrência e fortes baixas de preços.

Fase 4: a fase da distribuição (também chamada “difusão”) em que o produto é colocado à disposição das redes de vendas. [...].

Fase 5: a fase da comercialização pública. Em relação aos setores culturais, encontram-se aqui múltiplas estruturas: tanto “varejistas” (livrarias e lojas de discos, mas estas últimas em grande parte desapareceram), megalojas especializadas em produtos culturais (FNAC, Virgin) ou hipermercados (Lojas Americanas); acham-se aqui também as empresas exibidoras de cinema. Embora seja recente a evolução do comércio eletrônico (ligado à Internet, aos equipamentos domésticos e às questões de pagamento on-line), é também aqui que se devem classificar os sites de vendas on-line, tanto os independentes (Amazon.com) como os vinculados a megalojas especializadas (Fnac.com, Virgin.com), ou ainda a redes de varejo, que melhoram assim a relação com a clientela. (ibid., p. 38-40)

Realizando uma síntese dos processos que permeiam as diferentes fases dessa cadeia produtiva no qual estão inseridos os agentes em diferentes relações, Tolila argumenta que

A causa fundamental de todos esses movimentos reside na necessidade de recuperar ao máximo o valor agregado nas diferentes fases em que ele se criou e conservar ou aumentar suas capacidades competitivas ou suas posições, sobretudo quando elas são dominantes. Como as indústrias culturais se converteram num setor muito competitivo em que não se pode diminuir muito a incerteza, a competição pelo valor agregado tornou-se a regra.

É nesse quadro em que as estratégias das grandes empresas ou as de um país como os Estados Unidos tornam-se compreensíveis. É nesse quadro também que se pode compreender melhor os debates atuais sobre alternativa de direitos autorais/copyright, porque aqui se trata também de uma luta nova, mas desta vez entre os atores da fase 2 e os da fase 1, pelas riquezas que a propriedade intelectual e artística geram no quadro dos mercados globalizados. (ibid., p. 42)

Tolila segue esmiuçando a lógica por trás da imposição de determinados grupos que controlam as estruturas de produção dessa cadeia, ao mesmo tempo em que aponta para a brecha que surge da atuação dos mesmos:

A lógica dos grandes grupos internacionais, tanto nas indústrias culturais como em outras é, sabidamente, uma lógica financeira visando antes de tudo remunerar melhor seus acionistas. A qualidade artística ganha ou perde com isso?

A resposta não é fácil e não é certo que teremos elementos para responder a essa pergunta tão cedo. As compras de empresas e de catálogos trazem, com frequência, uma espécie de contrapeso à uniformização que se presta às estratégias fundadas no marketing e nos mercados de massa. Os temores que os fenômenos avançados de concentração despertam, no sentido de formarem um “big brother” da cultura, se relativizam quando se examina mais de perto o modelo econômico que se constitui sob nossos olhos e que os economistas qualificaram com o nome estranho de “oligopólio de franja”.

[...]

Devemos essa curiosa denominação ao economista americano Georges Stigler. O que ela abrange? Ela significa simplesmente que o setor das indústrias culturais se estruturou sobre o domínio das grandes empresas (as “majors”) em torno das quais vivem e atuam, contudo, uma miríade de empresas pequenas, algumas muito pequenas até. (ibid., p. 43)

Assim, o autor aponta que nas indústrias culturais “se formaram grupos muito poderosos cujas atividades e dimensão lhes permitem jogar no campo das grandes nos planos regional e, muitas vezes, mundial” (ibid.). Esse desequilíbrio parece em certa medida contrabalanceado pela possibilidade de um “oligopólio de franjas”.

Para uma melhor compreensão do termo, cabe uma análise prévia dos tipos e possibilidades de oligopólio:

O tipo de concorrência provocada pela existência de oligopólios pode tomar três formas principais: o oligopólio homogêneo em que os produtores oferecem produtos similares quanto às gamas, com o que a vantagem do custo é absolutamente determinante para cada empresa (é o caso do setor automobilístico); o oligopólio diferenciado que joga na diferenciação dos produtos (é o caso dos cosméticos e dos detergentes, por exemplo); e o oligopólio de franja em que o centro oligopolístico coexiste com uma franja concorrencial que age em “nichos” de mercado e é capaz de responder às demandas específicas dos consumidores.

O oligopólio de franja é a estrutura dominante nas indústrias culturais em que a estrutura oligopolística é acompanhada por uma multidão de empresas independentes. Esse modelo constitui uma poderosa ferramenta para se compreender os fenômenos em ação no setor e uma base sólida de compreensão das empresas que aí atuam.

A franja concorrencial (as pequenas empresas) se caracteriza pela fraqueza de suas participações no mercado, pela fragilidade das empresas que a compõem e pela liberdade de entrar no ramo constituindo a juventude dessas empresas um bom indicador dessa liberdade de entrada. O essencial da franja é constituído por empresas que operam na fase 2 dos ramos: edição e produção [...]. Contudo, aí se encontram também empresas de franja que operam na ponta final do processo (pequenas impressoras especializadas, pequenos distribuidores, salas de arte e de ensaio independentes, lojas de discos e livrarias especializadas), mas em menor quantidade.

De fato, a liberdade de entrada nos setores é exercida majoritariamente nas fases em que a dominação das “majors” não pode se desenvolver de maneira absoluta. As “majors” dominam os setores controlando os estágios de reprodução industrial e difusão dos produtos, que são as funções mais homogêneas do processo global de produção. A reprodução industrial e a difusão são as mais propícias para uma concentração baseada nos critérios tecnológicos clássicos de custos, mais que a edição e a produção, para a qual a variedade de produtos, por um lado, a desconexão dos custos de produção e do sucesso potencial das obras, de outro, favorecem a possibilidade de uma atomização maior das empresas.

A concentração que se desenrola na distribuição é um elemento-chave para compreender a estrutura e o funcionamento atual das indústrias culturais. [...] referentes aos comportamentos oligopolísticos ligados ao advento das tecnologias digitais que visam essencialmente dominar os mercados com o máximo de rentabilidade e a controlar as concorrências potenciais. Nos mercados culturais, e isso se torna ainda mais verdadeiro com as possibilidades de difusão oferecidas pela tecnologia digital e a internet em especial, é evidente que quem detém um forte poder de distribuição poderá não só vender melhor seus próprios produtos, como também “sujeitar” melhor seus competidores e analisar melhor e mais rápido as evoluções dos mercados. Posição de força e antecipação se aliam aqui para dar às empresas em causa uma verdadeira vantagem competitiva. (ibid., p. 43-45)

Sobre a fase da distribuição em específico destaca-se aqui que a mesma, e a forma como está estruturada,

[...] permite a algumas empresas dominar, com o tempo, dois efeitos particulares detectados pelos economistas no setor das indústrias culturais: o efeito de moda e o efeito de “reserva”.

O efeito de moda consiste na busca especulativa de talentos visando à elaboração de produtos rapidamente obsoletos e rapidamente “esquecidos” pelos consumidores. Esse efeito é particularmente importante nos ramos musical (com exceção da música clássica) em que 80% das vendas de um produto são realizadas no primeiro mês de seu lançamento [...].

O efeito “reserva” está ligado ao fato de que nas indústrias culturais as empresas conservam, durante um longo período, os direitos sobre as obras e poderão tirar partido deles em mercados secundários (produtos derivados da publicidade, televisões, etc.) ou reeditar aproveitando “retornos à moda” ou então fenômenos de consumo tardio ligados ao êxito das vanguardas. Para elas, os rendimentos podem, portanto, se estender por um longo período e, nesse âmbito, as grandes empresas detentoras de um vasto catálogo e capazes de dominar ou orientar a distribuição possuirão uma vantagem muito clara porque poderão pesar diretamente nas reedições e nos “remakes”. (ibid., p. 45)

Ao modelo de “oligopólio de franja” descrito acima, cabe um maior detalhamento quanto as suas especificidades. Para tanto, o autor propõe, no trecho a seguir, que com ele torna-se

[...] indispensável compreender os laços que unem as estratégias das “majors” e as dos independentes para apreender a estrutura dos mercados.

Nos mercados oligopolísticos, a existência de empresas de pequeno porte se explica pela satisfação de demandas específicas que permitem a criação de nichos. Essas demandas e esses nichos não interessam, em geral, às empresas muito grandes por questões de custos de produção, em especial.

Assim, pela diferenciação característica dos produtos culturais, a pequena empresa encontra uma vantagem concorrencial que não teria numa lógica econômica dominada apenas pelos custos. Essa estratégia só pode ser eficaz no início da cadeia de produção do ramo (fase 2, edição e produção) porque as independentes têm muita dificuldade de enfrentar as “majors” na distribuição, em que os problemas de custos são determinantes.

A franja concorrencial do oligopólio corresponde [...] a um conjunto heterogêneo de pequenas e médias empresas caracterizadas por sua fragilidade financeira e que, portanto, assumem riscos em cada projeto. Dívidas com fornecedores e contas bancárias a descoberto são frequentes e elas têm muita dificuldade de recorrer a empréstimos. Essa fragilidade e a falta de reservas as impedem de superar as consequências dos fracassos sempre possíveis (incerteza). Tudo isso explica a curta duração da vida dessas empresas e a “rotatividade” constatada em toda sua população [...].

Em compensação, elas desempenham um papel essencial na renovação da criatividade artística. Investindo em setores em que a rentabilidade não é garantida e assumindo os riscos que as grandes empresas se recusam a assumir, elas ocupam um lugar dinâmico para a inovação e desempenham um papel de laboratórios da pesquisa artística.

As “majors” sabem disso e estão atentas às descobertas potenciais dessas empresas, com as quais poderão colocar em ação seus processos comerciais sem o risco nem a pesquisa do primeiro produto. Controlar a distribuição lhes serve, nesse caso, de

maneira muito especial, pois as grandes empresas são as primeiras a se inteirar das evoluções das modas e dos gostos. (ibid., p. 45-46)

Interessante perceber o que aponta ainda o autor sobre as relações possíveis entre as ditas “*majors*” e as “independentes” quando diz que aquelas

[...] podem [...] praticar a aquisição de empresas independentes, o que parece espantoso porque elas assumem assim por sua conta os riscos corridos; no entanto, essa atitude é compreensível em termos estratégicos em contextos de desaquecimento dos mercados ou de risco de alianças das independentes entre si: em vez de deixarem os “pequenos átomos” se ligarem uns aos outros para se tornarem “grandes moléculas” capazes, por exemplo, de entrar na distribuição ou na comercialização, as “*majors*” preferem comprá-los para evitar novos concorrentes e preservar ou aumentar sua fatia de mercado.

Como se pode ver, o modelo de oligopólio de franja permite explicar vários fenômenos observáveis no setor das indústrias culturais, em especial os do estrelato e da “estrelificação”, o dos contratos maravilhosos firmados com alguns artistas, o dos contratos rompidos por falta de resultados financeiros, a massificação das difusões, a precariedade das empresas da franja, a saúde financeira das “*majors*”. Coloca também, diretamente, a questão da criação artística em seus novos aspectos questionando os modos de intervenção das políticas públicas (quando e como intervir no setor das indústrias culturais?). (ibid., p. 47)

Já no sentido de concluir a abordagem sobre a economia da cultura e suas especificidades, cabe pontuar que em se tratando de uma realidade globalizada, cientes de que o peso da imposição da cultura norte-americana sobre outras, através de sua indústria cultural, representa um fato, cabe aqui fechar a exposição das análises de Tolila com sua percepção de que a força dos Estados Unidos nesse contexto constrói em seu rastro um cenário onde

Dimensão dos mercados, visão internacional, espírito empresarial, enfoque financeiro totalmente descomplexado caracterizam o esforço americano. É sobre essas bases que os Estados Unidos adquiriram a posição dominante e dominadora que hoje ocupam. É sobre essas bases que se criaram no mundo uma situação desfavorável para o desenvolvimento equilibrado das culturas, um contexto de verdadeiro “império” cultural (duplicando ele mesmo outros desígnios imperiais), uma conjuntura em que o peso das ameaças se tornou suficientemente determinante e sufocante para autorizar uma resistência e a pesquisa ativa de novas relações. (ibid., p. 49)

### 3.3 Indústria cultural, indústria fonográfica e arranjos sociais

Cabe agora, a título de introdução ao universo das cadeias produtivas das indústrias culturais, uma breve contextualização, capturada de empréstimo das análises de Micael Herschmann, onde, no que diz respeito ao modelo econômico capitalista sob o qual o campo da música e seus desdobramentos entre os agentes econômicos organizam-se, percebe-se a

formação de um cenário propício para o desenvolvimento dos ditos novos negócios que se baseiam na informação e na inovação.

No período fordista, a inovação já existia, mas apenas como exceção, pois a valorização repousava essencialmente sobre o domínio do tempo de reprodução de mercadorias padronizadas, produzidas com tecnologias mecânicas. O tempo em questão era um tempo sem outra memória senão a corporal, a do gesto e de uma cooperação estática, inscrita na divisão técnica do trabalho e determinada segundo códigos da organização científica do trabalho. No pós-fordismo, esta exceção, que era a inovação, torna-se regra. A valorização repousa então sobre o conhecimento, sobre o tempo da produção, de sua difusão e de sua socialização, que as novas tecnologias de informação e comunicação permitem como tecnologias cognitivas e relacionais. A um tempo sem memória, tempo da repetição, opõe-se um tempo da invenção, como criação contínua do novo. (CORSANI,<sup>10</sup> 2003 apud HERSCHMANN, 2010, p. 42)

A partir dessa perspectiva,

[...] nota-se que com o impacto das novas tecnologias de informação e comunicação [...], o crescimento da competitividade, a intensificação da globalização e a crise da economia de escala (fordista) vêm transformando o mundo atual.

Na literatura especializada, apesar de algumas discrepâncias entre os autores, costuma-se de modo geral caracterizar a transição ou coexistência do fordismo para o pós-fordismo da seguinte maneira: a) Empresas: identifica-se um processo de flexibilização das estruturas das organizações, com a fragilização das fronteiras (interna/externa) das empresas, e de flexibilização da produção, com o emprego de novas tecnologias e a redução radical dos estoques. b) Mercado: passagem de uma produção massiva, estandardizada, para uma produção mais segmentada e customizada. c) Relacionamento com os consumidores: de um processo pontual (centrado no momento da venda) e unidirecional passa a ser um processo constante (no qual a venda é apenas um momento do relacionamento com os clientes) e caracterizado pela multidirecionalidade (interatividade). Com o emprego das NTICs (Novas Tecnologias de Informação e Comunicação), há uma ampliação da capacidade comunicativa das empresas e dos consumidores, em especial destes últimos, que passam a estar mais presentes no processo produtivo (através, por exemplo, de demandas *on-line*). d) Comercialização/Distribuição: com a utilização das NTICs, abre-se a possibilidade de se efetuar um processo tanto de re-intermediação quanto de diversificação das formas de comercialização e distribuição (emergência de circuitos alternativos e de novos modelos de negócio *on-line*). e) Conhecimento: passa a ser um fator primordial, capaz no dia-a-dia de agregar valor aos produtos e serviços e de gerar diferenciais competitivos para as empresas. f) Estratégias de venda: há uma transição do emprego de estratégias que sejam capazes de seduzir os consumidores para estratégias de fidelização de clientes. Nesse processo, a interatividade e o agenciamento de repertórios simbólicos na geração de experiências desempenham um papel importante. g) Contratos e dinâmica de trabalho: reconhece-se uma mudança na dinâmica laboral. Do trabalhador que atua na empresa como funcionário e que realiza atividades nos departamentos realizando tarefas manuais e/ou intelectuais passa-se a ter um trabalhador temporariamente contratado ou terceirizado que atua de forma proativa e em rede, realizando trabalho imaterial. h) Inovação: passa a ser crucial a sua realização, sem a qual a empresa não pode gerar grandes diferenciais competitivos. A inovação pode se traduzir em um novo *know how* ou em alta tecnologia gerada pela empresa, mas é principalmente

<sup>10</sup> CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: COCCO, Giuseppe e outros (orgs.). Capitalismo Cognitivo. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp. 15-32.

desenvolvida a partir de conhecimentos tácitos, [...] da cultura agenciada do entorno direto e indireto da empresa. i) Resultados: é possível identificar não só uma hegemonia do setor de serviços sobre a produção industrial, mas também dos produtos imateriais sobre os materiais. (ibid., p. 42-44)

Toda a abordagem feita acima aponta, em seu desenvolvimento, para um cenário de adaptações do modelo capitalista que em seus desdobramentos alcança campos como o que aqui se analisa. Diante dessa realidade, e das possibilidades que advém daí, cabe ainda “considerar a produção cultural para além da lógica mercantil, pelo seu papel social e como um direito universal das diferentes sociedades<sup>11</sup>” (ibid., p. 13). Uma vez que “há inúmeras práticas culturais presentes hoje, por exemplo, que escapam à lógica mercantil” (ibid., p. 16) com grupos e organizações associando-se com a finalidade de aproximarem-se de alternativas “não [...] estruturadas propriamente em cadeias produtivas tradicionais” (ibid., p. 24).

Nesse sentido,

[...] se por um lado, os elos das ‘cadeias produtivas’ da música são ainda importantes para explicar em boa medida a dinâmica das *majors*; por outro lado, as ‘cenas’ ou ‘circuitos’ parecem dar mais conta da dinâmica não só do universo *indie*, mas também dos novos negócios emergentes (que estabelecem relações mais fluídas entre os atores sociais). (ibid., p. 23).

Percebe-se então que “outros conceitos vão adquirindo grande importância para o desenvolvimento deste tipo de estudo, tais como o de ‘cenas’, ‘circuitos culturais’ e ‘cadeias produtivas’” (ibid.), sendo, portanto, de grande relevância para a análise a que se pretende esta pesquisa, gerando uma melhor compreensão que balizará a perspectiva do objeto “Ponte Plural”, além do fato de serem “estas noções [...] muito empregadas para qualificar o universo da música” (ibid.).

De acordo com Herschmann,

[...] as cenas seriam mais instáveis e nelas seria possível atestar um maior protagonismo dos atores sociais. As cenas dependeriam de identificações, afetividades e alianças construídas entre os indivíduos. Segundo esses autores, seria possível se afirmar que existiria na cena mais persistência do que propriamente uma rebeldia subcultural.

No caso dos “circuitos culturais”, estes seriam menos fluidos que a cena. [...] haveria nos circuitos culturais níveis de institucionalidade, isto é, a dinâmica deles seria de certa forma híbrida: muitas vezes encontraríamos circuitos territorializados (mas não necessariamente vinculados a uma localidade), contudo ainda se identificaria um razoável protagonismo dos atores sociais nas iniciativas, dinâmicas e processos.

---

<sup>11</sup> UNESCO. *Informe mundial sobre la cultura. Cultura, creatividad y mercados*. Madri: Unesco / Fundación Santa Maria / Acento, 1999.

Já as “cadeias produtivas” teriam uma dinâmica mais institucionalizada (os atores sociais, portanto, nas cadeias produtivas, não estariam mais no terreno propriamente da informalidade). As cadeias produtivas estariam fundadas, assim, segundo boa parte da literatura de economia da cultura, em contratos de trabalho; o protagonismo dos atores sociais encontra-se em articulação e tensão com regras/normas impessoais e pré-estabelecidas; podem estar construídas em várias escalas (locais, nacionais, transnacionais); se definem como conjunto de atividades que se articula progressivamente, desde os insumos básicos até o produto/serviço final (incluindo as etapas de distribuição e comercialização), constituindo-se assim em elos de uma corrente. (ibid., p. 23-24)

É a partir da análise da atuação e interação entre os agentes da cadeia produtiva da música que esta pesquisa alcançará a possibilidade de identificação de uma cena independente no município de Niterói. Pretende-se analisar o processo histórico, culminando no momento atual, tanto no âmbito da indústria fonográfica, quanto num nível local, com a atuação do coletivo Araribóia Rock e do objeto desta pesquisa, a Ponte Plural, possibilitando assim relacionar melhor o conceito de cena aos desdobramentos históricos identificados.

Antes, porém, faz-se necessário entender como as cadeias produtivas, através do desenvolvimento das indústrias culturais, e, no caso dessa pesquisa, da indústria fonográfica, evoluíram em suas possibilidades e conflitos. Deve-se também entender que as leituras em torno do conceito “indústria cultural” são inúmeras e demandam um olhar mais atento e aprofundado.

De acordo com Herschmann, além de uma compreensão dessas indústrias, as práticas culturais e o consumo também podem trazer (novas) respostas através de suas perspectivas e abordagens, onde a análise das “práticas econômicas” colocadas em curso pelas empresas e organizações tem muito a acrescentar ao modo como articulam-se no tecido social. Nesse sentido,

O grande desafio [...] se constitui em analisar as práticas econômicas como sendo também práticas culturais: assim, as técnicas de gestão e a própria organização estão impregnadas de valores, hábitos que são influenciados pela dimensão cultural. Parte-se do pressuposto de que a economia seria determinada também pelas condições culturais. As estratégias econômicas, portanto, se traduziriam em diversas representações, e nesse sentido podem ser vistas como fenômenos culturais. Em outras palavras, os processos de produção não são apenas estruturas objetivas, são também processos culturais sedimentados em reuniões, assembleias, crenças e hábitos, ou seja, as medidas administrativas tomadas pelas organizações são também de caráter subjetivo, ainda que isso não seja assumido publicamente pelos atores sociais. (ibid., p. 9)

Ainda segundo o autor, essa

[...] cultura econômica ajudaria a pensar a importância da linguagem e da representação não só para o universo da economia, mas também para o consumo e a construção de identidades. [...] a cultura é um dos quatro conceitos chave para o conhecimento social no mundo contemporâneo. [...] a cultura é a descrição particular de um estilo de vida que expressa valores e significados não só no campo da arte, mas também em instituições e comportamentos<sup>12</sup>.

Outro ponto importante para se refletir sobre a articulação entre economia e cultura hoje é atentar para o fato de que as atividades econômicas atualmente estão culturalizadas: as empresas dependem da cultura para o seu sucesso, ou melhor, cada vez mais as organizações necessitam atuar de forma estratégica neste campo e na mídia, empregando publicidade e marketing para alcançar êxito.

A fusão de empresas e a formação de grandes conglomerados de entretenimento, informação, cultura e mídia indica esta importância: o objetivo da empresa de qualquer setor é agregar valor aos seus produtos e serviços com as sinergias que realiza com suas empresas do setor comunicacional e cultural. (ibid.)

Aqui faz-se importante, portanto, destacar as etapas de desenvolvimento das pesquisas referentes ao conceito de “indústria cultural”, e também no que ele tem de especificidades quanto à música e sua cadeia produtiva através de uma breve contextualização, seguida de um panorama histórico do seu desenvolvimento, onde de acordo com Lucina Reitenbach:

Os estudos a respeito da indústria cultural se dividem em dois grandes polos, separados pelo tempo. As reflexões anteriores à década de 60 referentes à Escola de Frankfurt, defendidas pelos conservadores tratavam quase que exclusivamente do caráter manipulador e da influência exercida pela transformação do entretenimento em produto de consumo. O período de transição apresenta o homem como estando vivo, como participante desse processo, não estando totalmente alienado. Após esse período, entre as décadas de 1970 e 1980, houve uma migração a respeito dos temas de interesse de pesquisa em comunicação para o consumidor em si, e para a interação entre este e os produtores culturais mediada pelos avanços tecnológicos defendidas pelos intelectuais progressistas. (VIANA, 2009, p. 2)

A perspectiva apresentada acima traz um entendimento de indústria cultural para além das questões “negativadoras” que carregavam o conceito no desenvolvimento das pesquisas realizadas pela escola de Frankfurt.

Percebe-se, assim, que uma melhor compreensão dos processos demandaria análise mais detalhada, não apenas focada nas ações e no comportamento do mercado, mas na forma como nos relacionamos com todos esses processos produtivos, e com o resultado final dele. O foco aqui volta-se para as relações e no que elas comunicam e expressam, uma vez que, de acordo com as possibilidades de usos, fruição e consumo dos bens e serviços, desdobra-se uma relação de distinção entre indivíduos que usufruem (ou não) dessas possibilidades.

---

<sup>12</sup> WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society*. Nova York: Columbia University, 1983.

Sob a perspectiva apresentada acima, cabe desdobrar o entendimento do conceito para os termos que seguem:

A transformação de bens culturais em produtos passíveis de comercialização estimula a utilização do termo “indústria” para designar uma complexa cadeia de criação de valores que tem por finalidade induzir o consumo através de estratégias de massificação, a despeito da consciência de cada indivíduo. Assim, o termo tem aplicações técnicas de todo um segmento, tendo por intenção designar a indústria da cultura, quando “assume um caráter ultra contemporâneo, desprovido de qualquer impulso crítico”<sup>13</sup>. (ibid., p. 3)

É nessa perspectiva que essa pesquisa se dá. Numa tentativa de entender as relações como possibilidades de forças e tensões, ou, para onde aponta Lucina Reitenbach referindo-se à indústria cultural, destacando “o ponto de observação da mesma como sendo a partir do conflito entre a massificação e o surgimento espontâneo de manifestações culturais.” (ibid.)

A partir dessa noção entende-se a indústria cultural como um conjunto de processos e atores em relação, envolvidos numa cadeia em que tem-se tanto aqueles previstos por Adorno e Horkheimer, ou seja, a “lógica de produção da indústria cultural que inclui a participação dos segmentos da comunicação e do entretenimento” (ibid.), quanto os consumidores que, agora, embaralham as regras e reposicionam essas mesmas lógicas através da incorporação, inclusive, de um código de condutas, que no caso do Brasil expressa-se no Código de Defesa do Consumidor, instituído muito recentemente, em 1990 (VOLPI, 2007, p. 102-103).

Essa nova condição política de atuação dos consumidores, aliada a outras como o surgimento de novas tecnologias, por exemplo, transformou o cenário, seus sentidos e significados conforme apontado no início desse subcapítulo.

Quanto às questões que envolvem usos e possíveis críticas ao conceito de “indústria cultural”, Herschmann apresenta a seguinte provocação:

[...] no que as atividades desenvolvidas pelas indústrias culturais se diferenciariam das desenvolvidas por outros setores industriais? Tendo em vista as mudanças que vêm ocorrendo no capitalismo atual, faria sentido ainda se trabalhar com o conceito de “indústria cultural” hoje? Cabe destacar que a noção tradicional de “indústria cultural” é utilizada aqui com reservas, na medida em que reconheço a necessidade de repensarmos um novo quadro conceitual de análise (diferente do proposto pela Escola de Frankfurt) a partir do qual seja possível uma melhor compreensão da dinâmica contemporânea mais segmentada, interativa e fluida no campo da produção (bem como da circulação e do consumo) de produtos culturais, de informação e de entretenimento na Era da Informação e do Conhecimento<sup>14</sup>.  
[...]

<sup>13</sup> DURÃO, F. A.; ZUIM, A.; VAZ, A. F.. A indústria cultural hoje. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 11

<sup>14</sup> ALBORNOZ, Luis A. *Industrias culturales como concepto*. Observatorio. Industrias Culturales de Buenos Aires, Buenos Aires, gobBsAs/Secretaria de Cultura de Buenos Aires, n. 2, 2005. p. 20-24

Entretanto, mesmo reconhecendo a imprecisão desse conceito, especialmente numa época em que se debate tanto a crise ou o fim do trabalho e a importância crescente do “trabalho imaterial”<sup>15</sup>, em que o capitalismo se dedica mais ao setor de serviços do que propriamente às atividades fabril-industriais tradicionais e valoriza cada vez mais o conhecimento – um capitalismo tendencialmente “cognitivo”<sup>16</sup> –, talvez o termo “indústria cultural”, apesar de precário, ainda seja útil. Não só permite ao leitor identificar um conjunto de organizações e problemáticas (ainda que de forma imprecisa), mas também recorda-nos de algum modo que estamos num momento de transição do modo de produção vigente, no qual convivem práticas fordistas/industriais com outras pós-fordistas/pós-industriais, ou seja, lembram-nos de que vivemos em uma época marcada por continuidades e descontinuidades, em que a sociedade e a lógica industrial não foram completamente superadas. Além disso, o conceito de indústria cultural coloca em relevo todo um legado crítico de defesa da cidadania e da diversidade cultural. (HERSCHMANN, 2010, p. 21-22)

Como visto acima, chega-se ao ponto onde questiona-se a própria noção que o conceito de indústria cultural traz, além de sua validade, restando, portanto, percorrer um trajeto onde ele “passa cada vez mais a significar apenas indústria de cultura, perdendo seu aspecto original de algo depreciativo” (VIANA, 2009, p. 4).

No que diz respeito ao Brasil, Lucina sustenta ainda que esse conceito seria aplicável “a partir do final da década de 60 e início da década de 70, com a ‘consolidação de um mercado de bens culturais’<sup>17</sup>, a partir do advento da televisão e seu processo de industrialização” (ibid., p. 4-5).

Hoje, “o acesso à cultura em nossas sociedades modernas passou a ser feito maciçamente por intermédio dos produtos culturais” (TOLILA, 2007, p. 54), por transformações nas normas e nas práticas que dão concretude ao real, e na maneira como os atores expressam e comunicam suas formas de ser e de agir através de um habitus.

Dito isso, cabe analisar as questões específicas que dizem respeito a uma indústria fonográfica, onde, de acordo com Herschmann, a

[...] cadeia produtiva da economia da música é um complexo híbrido, constituído pelo conjunto de atividades industriais e serviços especializados que se relacionam em rede, complementando-se num sistema de interdependência para consecução de objetivos comuns artístico, econômico e empresarial<sup>18</sup>.

Esta cadeia produtiva é integrada por circuitos culturais, que se formam na articulação entre cenas artísticas locais e empresas do setor de comunicação e cultura (selos musicais, redes de rádio e TV, imprensa especializada), além de produtores, empresários autônomos e outros profissionais que orbitam os negócios da música<sup>19</sup>. (KISCHINHEVSKY; HERSCHMANN, 2011, p. 2-3)

<sup>15</sup> LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. Trabalho imaterial. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

<sup>16</sup> COCCO, Giuseppe. (org.). Capitalismo cognitivo. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

<sup>17</sup> ORTIZ, R.. A moderna tradição brasileira. (5a. Edição ed.). São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 113

<sup>18</sup> PRESTES FILHO, Luiz Carlos (Coord.). Cadeia produtiva da economia da música. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Instituto Gênese, 2004. p. 29.

<sup>19</sup> DU GAY, Paul. *Production of culture/Culture of production*. Londres: Sage, 1997.

Diante do fato de termos a “indústria fonográfica como parte integrante da indústria cultural, [ela] apresenta histórico paralelo de evolução e uma íntima conexão com o desenvolvimento da tecnologia” (VIANA, 2009, p. 5), assim sendo, para a compreensão dos desdobramentos históricos faz-se relevante levar em consideração a evolução técnica sobre a qual os processos e relações se deram, sem para isso resumir o debate a elas, ao contrário, entendendo a tecnologia como uma das questões que envolve a diversidade de dinâmicas atuantes no campo.

Sobre o termo “indústria fonográfica” cabe destacar que “é uma criação do século XX” onde com o “aprimoramento das tecnologias de armazenamento e reprodução de áudio datadas do final do século XIX, surge uma infraestrutura comercial calcada na produção e distribuição de arquivos sonoros” (SILVA, 2013, p. 4).

De acordo com SALAZAR (2015), no campo que envolve a música enquanto uma expressão artística humana pode-se, atualmente, pinçar três formas de transbordá-la para questões econômicas. Elas estão divididas por mercado da música ao vivo (referente às apresentações e shows), da música gravada (geralmente mais associada às indústrias culturais, e à imagem das grandes gravadoras que lideram o mercado global de música, mas não se resumindo à elas), e o da obra musical em si (ou seja, o mercado que controla o fluxo de direitos autorais e tudo que está implicado em suas dinâmicas).

Essas três instâncias permeiam-se formando um aglomerado de agentes e atores em constante disputa, uma vez que uma das invariantes presentes no campo seria aquela que diz respeito às lutas pelo poder, poder esse diferente do que entende-se por político (LIMA, 2010, p. 14). A autora define ainda que, quanto ao campo cultural, “o poder diz respeito à disputa pela autoridade, pela legitimidade, pela autenticidade e pelo domínio dos signos, dos sentidos, das interpretações” (ibid.), papel esse que, em termos de produtos para consumo de massa, vem sendo desempenhado historicamente pelas grandes gravadoras que se estabeleceram ao redor das questões que envolvem a indústria e sua cadeia de produção.

A partir daqui segue-se a análise dessa indústria tendo como viés norteador as questões que envolvem as transformações tecnológicas pelas quais o campo atravessou. Sobre essas transformações, e apesar de sua constante ocorrência ao longo do século XX, cabe destacar que o modelo de negócio da música gravada de fato pouco mudou entre os anos 50, época em que surgia o formato Long Play (LP), e final dos 90, quando surge o formato

MP3<sup>20</sup>. Essa sedimentação quanto ao modelo permitiu às grandes gravadoras, historicamente detentoras do monopólio da comercialização dos fonogramas, alcançar cifras recordes ao final da década de 1990, cifras essas proporcionadas exatamente por esse “longo período baseado num único suporte, numa única tecnologia”, o que “permitiu uma ampla organização do setor, proporcionando sua implementação no mundo inteiro” (VIANA, 2009, p. 6).

Em 1996 o setor chegou a movimentar quase 40 bilhões de dólares, e isso foi possível por uma série de fatores, dentre eles o de se tratar de uma cadeia de produção linear, calcada na divisão de trabalho, dominada por poucas empresas que controlavam o acesso às fases da cadeia produtiva, conforme apontado abaixo:

[...] de 1948 até 1955, o mercado era concentrado por apenas quatro *majors*, RCA Victor, Columbia, Decca e Capitol, que tiveram 89% do mercado em 1989. A sua principal estratégia de negócio era uma rígida integração vertical, dominando as quatro etapas de produção. Mesmo que já existissem métodos de gravação mais baratos na época, as *majors* mantinham total controle sobre a divulgação (com acordos com as grandes empresas de cinema, rádio e de peças musicais) e da distribuição. Esse monopólio não permitia que artistas não-assinados com elas pudessem vender as suas músicas, e controlavam, dessa maneira, a criação. (VIVEIRO, NAKANO, 2008, p. 5)

Sobre os formatos e suportes, bem como as transformações que sofreram com o desenvolvimento técnico da indústria fonográfica, Herschmann traz sua perspectiva quando aponta que:

---

<sup>20</sup> “Em 1995, surge o grande pivô de toda revolução no mercado fonográfico atual, o mp3 - formato de compressão de música digital - foi patenteado no instituto alemão de audio Fraunhofer.” (MAUAD, 2013, p. 34)

A primeira revolução foi deflagrada pela invenção da prensa, que permitiu o armazenamento das partituras musicais. As partituras não só deram um novo relevo à criação musical, passando a exigir uma capacidade de virtuosidade dos músicos, como também permitiram o desenvolvimento da indústria de edição e, conseqüentemente, de empresas editoriais e de processos de regulação de direitos de autor. [...] A segunda resultou do desenvolvimento das tecnologias de gravação, que permitiram armazenamento em discos e cilindros. A partir daí se passou a ter música em casa, sem necessariamente se dominar o ofício de “fazer música”. Os proprietários de direitos agora eram donos dos sons gravados e das obras musicais. Isso gerou ganhos sem precedentes na história da música e expandiu significativamente a indústria: no século XX, os ingressos obtidos pelos usos públicos da música passaram a ser tão importantes quanto aqueles derivados da venda de música gravada. Surgiram as super gravações — “perfeitas” (fruto da manipulação técnica em estúdio) —, que já não eram apenas reproduções fidedignas de interpretações realizadas em concertos ao vivo. [...] A terceira revolução, a atual, está relacionada ao desenvolvimento e à aplicação da tecnologia digital ao universo musical. Essa tecnologia amplia a definição de proprietário de um produto musical — desde a obra em si (partitura), passando pela interpretação (disco), bem como pelos sons empregados (a informação digital) — e as possibilidades de roubo e pirataria. Além disso, ao mudar a composição digital desde a criação até o processamento — tornando o ato de criação musical uma prática multimídia —, intensifica a crise da noção de autoria, tornando mais difícil distinguir os papéis de músico e engenheiro, ou mesmo de criador e consumidor. Esta tecnologia afeta também a circulação e comercialização, produzindo o fenômeno da “desintermediação” (facilitando o contato direto do músico com o público). (FRITH,<sup>21</sup> 2006 apud HERSCHMANN, 2010, p. 77)

A partir daqui faz-se imprescindível uma apresentação da questão das indústrias culturais que Tolila descreve em sua relação entre cultura e economia. De acordo com o autor, essas indústrias, desde a década de 80, foram abaladas “por fortes transformações relacionadas tanto a seu ‘campo’ como a suas estruturas e lógicas de funcionamento” (ibid., p. 36). No que diz respeito à indústria fonográfica, Tolila enumera as principais, apresentadas no trecho a seguir:

1) Em relação ao seu campo, pode-se dizer que ele engrossou e se polarizou. Engrossou, em primeiro lugar, porque ao lado das indústrias culturais “antigas” (livro, imprensa, cinema), o setor fonográfico adquiriu um lugar crescente em razão de um forte desenvolvimento geral das práticas musicais. [...]. O motor das transformações desse campo é, evidentemente, a inovação tecnológica na passagem ao CD de áudio, do difícil surgimento de um padrão de vídeo e, posteriormente, do crescimento do poder das tecnologias digitais e do uso da internet. Polarizado também pela presença crescente e sistemática do audiovisual e da televisão, esse fenômeno se fortaleceu constantemente em torno de dois eixos: de um lado, a promoção em rádio e televisão, de outro, as possibilidades que oferece a revalorização “audiovisual” das produções de outras indústrias culturais. A transformação semântica em torno da noção de “audiovisual” atesta essa complexidade, pois esse termo veio a designar, com ampla aceitação, todo o setor de imagem animada (cinema, vídeo, televisão). [...]

---

<sup>21</sup> FRITH, Simon. *La industria de la música popular*. In: FRITH, Simon et al. (org.). *La otra historia del Rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006, p. 53-86.

2) Em relação às transformações estruturais, as principais transformações que afetaram os diferentes ramos foram a concentração num modo oligopolista em geral (pela preferência marcada pelo crescimento externo, o efeito promissor do crescimento rápido de volumes e a penetração facilitada nos mercados), o desenvolvimento de uma comercialização sofisticada dos produtos que vale para uma parte dos livros e dos discos, mas também para a maioria dos longas-metragens e os públicos de rádio e televisão, e os leitores da imprensa vendidos aos anunciantes.

[...]

3) No campo das “lógicas de funcionamento” detectam-se várias tendências estruturantes: a importância crescente da comercialização acelerada do recurso “raro” dos catálogos e dos direitos na perspectiva de desenvolvimento de novos canais de difusão (cabo nos anos 1980, depois satélite, “autopistas” da informação até 1995 e, hoje, sistema digital por microondas). As indústrias culturais se tornaram, assim como os ramos de atividades tradicionais, orientadas ou guiadas pelo mercado.

4) Essa transformação, relacionada ao surgimento de mercados de dimensão continental, planetário até, impõe a construção de verdadeiras infraestruturas de difusão só possíveis com a intervenção massiva do capital financeiro. Esses dois elementos — setores “arrastados” pelo mercado de massa e intensidade do capital — serão, sem dúvida, essenciais nas transformações futuras. (ibid., p. 36-37)

Nas últimas décadas houve também um reposicionamento de agentes na indústria fonográfica e em seu modelo onde, as principais gravadoras, também conhecidas como *majors*, sofrem abalos em quase todos os processos da cadeia produtiva, estabelecendo assim um período de reposicionamento e transição. Nesse percurso surgem espaços de atuação que passam a ser incorporados em parte pela atuação das ditas independentes, também conhecidas como *indies* (CUNHA, 2012, p. 4-5).

De acordo com Natalie Soares, e de certa forma corroborando o conceito apresentado por Tolila de “oligopólio de franjas”, nos anos 80, e mais destacadamente a partir dos 90:

[...] houve espaço para que surgisse um grupo bastante heterogêneo, de pequenas e médias empresas fonográficas, rotulado de “independentes”, interessadas em cuidar de determinados gêneros musicais ou artistas. Incapazes de competir com as grandes gravadoras – pela diferença de capital entre as empresas, pelo fato de que as grandes gravadoras detinham o monopólio da inovação tecnológica (sendo parte de conglomerados de tecnologia e comunicação) e, desde logo, atuavam no plano internacional, enquanto as independentes se restringiam a contextos locais, entre outros motivos -, instituiu-se certa divisão do trabalho em um oligopólio de empresas dominantes, que competiam entre si, e um grande conjunto de pequenas e médias empresas que competiam entre si, mas não com as empresas dominantes. (MARCHI,<sup>22</sup> 2011 apud MAUAD, 2013, p. 39)

Cabe destacar que os termos “independente”, “*indie*”, “*majors*”, “*mainstream*”, ou mesmo a relação entre independente e *major*, nesse contexto podem ter leituras conflitantes

---

<sup>22</sup> MARCHI, Leonardo. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: Nas bordas e fora do mainstream musical. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011. p.145-163

de acordo com diferentes autores. Por isso, uma melhor compreensão sobre a visão que alguns deles assumem, bem como a que norteia essa pesquisa, faz-se necessária.

Dentre os autores, VIVEIRO e NAKANO (2008) entendem o termo “*indie*” como referindo-se à “qualquer gravadora que não seja uma das grandes (*majors*). Portanto, no momento atual no cenário mundial, as gravadoras independentes são todas exceto Sony BMG, EMI, Universal e Warner” (ibid., p. 9). Para os mesmos autores, o termo “independente” pode estar atrelado aos “que buscam o sucesso de sua música por conta própria sem a utilização dos intensivos métodos de divulgação das *majors*” (ibid.), ao mesmo tempo em que pode carregar “um sentido extremamente ideológico, representando o valor artístico da música sobre o valor econômico. Ela é uma bandeira sobre a qual muitos artistas independentes se unem para se oporem ao domínio capitalista das *majors*.” (ibid.)

Os mesmos autores defendem que “a primeira classificação é a mais utilizada na literatura [...],” uma vez que trata-se daquela “que permite uma separação mais simples das gravadoras para análise do mercado fonográfico. Entretanto, essa classificação mostra-se muito falha ao examinar diversos casos de gravadoras “independentes” com estrutura muito semelhante às das *majors*.” (ibid.)

Herschmann demonstra o seu entendimento quanto aos conceitos quando diz que os termos “*indies* e *majors* [servem] para designar respectivamente as gravadoras pequenas/independentes ou selos fonográficos em contraposição às grandes companhias transnacionais do disco”, tratando-se, ainda de acordo com o autor, de “categorias amplamente difundidas no universo da música.” (HERSCHMANN, 2010, p. 22)

Quanto ao relacionamento entre as *majors* e *indies* o autor argumenta que:

[...] ao longo do século XX as *majors*, sempre que possível, tentaram se articular com as *indies*, ou seja, na verdade as *majors* e as *indies* não construíram uma relação propriamente de oposição, mas sim de complementaridade no século passado. Na última década esta relação vem mudando um pouco: dada a dificuldade em saber no que investir, as *indies* se tornaram mais autônomas. As grandes empresas vêm tentando se posicionar como mediadores/intermediários dos novos negócios do mundo da música (comprando as plataformas/portais mais populares da internet e procurando controlar grande parte dos direitos econômicos dos fonogramas capazes de sensibilizar segmentos expressivos do público). (ibid., p. 39)

Levando-se em consideração a realidade brasileira, de acordo com Eduardo Vicente:

Embora entre no início dos 80 tenha [...] sido esboçado um projeto de produção musical independente no país, foi só nos anos 90 que essa cena mostrou-se vigorosa o suficiente para substituir a grande indústria nas tarefas de prospecção, formação e gravação de novos artistas.

[...]

Diferentemente do que ocorrera no período anterior, a oposição ideológica entre *majors* e *indies*, ou mesmo entre arte e mercado, pouco se fez presente em discursos e debates. Independentemente de seu projeto ou área de atuação, interessava a esses artistas e empresários mostrar seu profissionalismo e a viabilidade comercial de sua produção, ou seja, afastar “a imagem de falta de acabamento e de precariedade sonora” que caracterizara a cena independente de 15 anos antes. (VICENTE, 2005, p. 7)

Durante esse mesmo período, entre os anos 80 e 90:

[...] as grandes gravadoras já não se concebiam como simples produtoras e distribuidoras de música, mas sim como conglomerados globais de entretenimento integrado, que incluem a televisão, o cinema, as cadeias da indústria fonográfica, as redes de concertos e mais recentemente a internet, e a difusão por cabo e via satélite. (YÚDICE,<sup>23</sup> 1999 apud HERSCHMANN, 2010, p. 40).

Inúmeros fatores, dentre eles os mencionados acima, levaram a uma progressiva trajetória na qual os agentes e organizações tiveram que atravessar um panorama onde a

[...] comercialização do CD, como resultado do avanço tecnológico e da crise do setor na década de 1980 ocasionou a decisão de descontinuar a produção de outras mídias, o que juntamente com a estabilidade econômica vigente na época ampliaram o poder de consumo e deram força para o crescimento do setor.

No período compreendido entre as décadas de 1980 e 1990, a inovação tecnológica foi responsável principalmente pelo barateamento o processo de produção. Foi nesse momento que multiplicaram-se as gravadoras e os artistas independentes, responsáveis por uma reestruturação do mercado.

O ápice da indústria da música foi na virada do século, onde esta carimbou seus últimos hits com a receita de sucesso super experimentada outras tantas vezes: “as gravadoras finalmente haviam aperfeiçoado o processo de fabricação de arrasa-quarteirões e agora seus departamentos de marketing podiam prever e, mais que isso, criar demanda com precisão científica”<sup>24</sup>. (VIANA, 2009, p. 6-7)

Nesses desdobramentos, “os artistas [...] aproximam-se do processo de produção, antes intermediado e realizado pela grande indústria que, na atual conjuntura, passa a ocupar-se especialmente das etapas de gerenciamento de produto, marketing e difusão” (DIAS,<sup>25</sup> 2000 apud *ibid.*, p. 7). Dessa forma, entre os artistas, surge até mesmo a possibilidade de que não haja mais “a necessidade do domínio da técnica de tocar instrumentos para a produção musical, o que [também] se exige agora do compositor é um domínio da tecnologia e dos processos em que esta se envolve” (*ibid.* p. 10), uma vez que entra em cena o “computador

<sup>23</sup> YÚDICE, George. *La industria de la música en la integración América Latina–Estados Unidos*. In: CANCLINI, Néstor G.; MONETA, Carlos Juan. (coord.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

<sup>24</sup> ANDERSON, C.. *A Cauda Longa*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006. p. 29

<sup>25</sup> DIAS, M. T.. *Os Donos da Voz. Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

como mediador dos processos comunicacionais relacionados à música e a adoção de mídias digitais” (ibid.).

Aparentemente as causas desse processo de reestruturação da indústria fonográfica são variadas, e para além das que foram apresentadas até o momento, tem-se que as “evoluções tecnológicas e a esmagadora adoção da internet, e obviamente, a pirataria que encontrou ambiente [...] propício para se desenvolver” (ibid. p. 7) engrossam o caldo das novas relações que tomaram lugar no centro das atenções dessa indústria.

Nesse contexto a alteração na forma como o comportamento de consumo se dá passa a comprometer diretamente o modelo que havia gerado fortunas para as grandes gravadoras no passado. Aqui, “o consumidor passa a ocupar papel chave na mudança de uma economia movida a hits para uma economia de nichos” (ibid. p. 8).

Nessa perspectiva, diante da

[...] reconfiguração do consumo de música possibilitada pelas novas tecnologias, as plataformas sociais ganham notoriedade, e o consumo de música como ato cultural transforma essas plataformas (sites, sistemas, interfaces) em verdadeiras redes sociais, fortalecidas pela tecnologia de uma forma que antes não era possível. O consumo de música como parte dos rituais de socialização nesse contexto ganha força e credibilidade, mudando desde a forma como se consome a música, até que música é consumida. (ibid. p. 13)

Além daquelas apontadas anteriormente, outras transformações se deram no interior das relações da indústria fonográfica, levando as grandes gravadoras

[...] a entrada no mercado de espetáculos ao vivo, e uma participação ainda mais agressiva na indústria do entretenimento, com pagamentos de jabás, e inserção de músicas em novelas, filmes, e seriados de TV. É importante pensar que as principais gravadoras atuantes hoje no Brasil são multinacionais e participam de uma mercado global, e a força dessas indústrias auxilia na distribuição dos fonogramas, tanto físicos como virtuais, uma vez que essas corporações fundiram-se não só a empresas de comunicação e entretenimento de todo mundo como também (e isso não é novidade) no mercado dos suportes de áudio – CD, DVD e também aparelhos eletrônicos. A distribuição em grande escala dos fonogramas produzidos pelas grandes gravadoras também favorece a circulação da produção desses artistas no que se refere, ao mercado de espetáculos ao vivo. (CUNHA, 2012, p. 9-10)

VIVEIRO e NAKANO identificam, assim como a autora supracitada, outros rumos tomados pelas *majors* no início do século XXI onde, num esforço contínuo para retornar aos lucros obtidos na década de 90<sup>26</sup>, lançaram mão de articulações e estratégias reorganizando toda a cadeia, conforme trecho a seguir:

Outra estratégia utilizada pelas grandes gravadoras foi o desenvolvimento de seus próprios serviços de distribuição digital, além da compra dos serviços já existentes (o próprio Napster foi adquirido pela BMG em 2000). Dessa maneira, elas entraram também no mundo da distribuição de música pela Internet.

A distribuição de arquivos digitais causou a maior reviravolta no mercado fonográfico desde o seu estabelecimento no século passado. A atividade de distribuição, que era considerada um dos maiores custos da cadeia de produção musical, mudou completamente de rumo, permitindo que pequenas gravadoras e até artistas autônomos pudessem disponibilizar os seus trabalhos pela Internet.

Existem hoje, inclusive, diversas formas para se comercializar a música pela Internet. Além da já datada venda pelo catálogo, hoje ela pode ser comprada *à la carte* (músicas individuais), assinatura de serviços para acesso de bancos de dados para *download* ou a execução da música em tempo real (*streaming*)<sup>27</sup> (VIVEIRO; NAKANO, 2008, p. 7).

Após um período de estabilidade, transição e reorganização, as *majors* parecem estar se reestruturando no sentido de reterem um domínio adquirido ao longo de anos formatando um modelo industrial e de consumo. Esses esforços, agora, parecem estar focados principalmente num dos pontos da cadeia produtiva. Conforme apontam os autores, esse ponto seria o da divulgação, “pois dispõem de meios muito mais eficientes que as gravadoras independentes e artistas autônomos”. (ibid., p. 8)

---

<sup>26</sup> “Entre os anos 2000 e 2006, a indústria fonográfica apresentou uma perda de US\$ 36,9 bilhões em 2000 para um valor de US\$ 31,8 bilhões em 2006, uma queda de 13,82 %. A pequena recuperação entre 2003 e 2004 foi causada pela recuperação econômica mundial e pelo aumento da venda de DVDs, que foi um amortecedor desde 2002 para as quedas provenientes dos CDs (o formato de DVD teve um crescimento de 105 % no faturamento em apenas dois anos, de 2002 até 2004). Nos relatórios da IFPI, a causa principal apontada para a queda da indústria é a pirataria, inicialmente do suporte físico e posteriormente através de arquivos digitais.” (VIVEIRO, NAKANO, 2008, p. 10)

<sup>27</sup> PAPAGIANNIDIS, S.; BERRY, J.; PETCHEY, T. *The Long and Winding Road? E-business models for small independent record label.* WSEAS Transactions in Information Science & Applications. v. 2, n.10, p. 1723-1730, 2005.

Atualmente as ditas *majors* certamente ainda representam grande influência sobre o gosto diante do alcance e da difusão de seus interesses dentro dessa indústria, uma vez que detêm o poder necessário através do domínio dos principais meios de comunicação e difusão de conglomerados de entretenimento que atuam a nível global. Assim, mesmo diante de várias constatações de inserção de novos atores e agentes dentro desse campo, vê-se que aquele que sustenta a maior parte dos capitais claramente ainda é a grande gravadora. Essa presença funciona como uma instância legitimadora com peso significativo dentro do mercado, ainda que transformações tenham alterado radicalmente a forma como se produz e ouve música atualmente. De acordo com Tolila a força dessas *majors* reside no fato de que pertencem a grandes grupos que:

[...] não hesitaram em estabelecer alianças entre si (alianças visando também intimidar possíveis concorrentes “novos”), alianças de produção nos setores dos pacotes digitais de televisão, alianças para o fornecimento de conteúdos nos canais de televisão, alianças financeiras, às vezes nos setores da distribuição digital.

[...] essas alianças estão orientadas sobretudo para a penetração nos mercados estrangeiros, mas também podem abranger estratégias de “conluio” com o objetivo de fechar mercados [...] ou ainda de correr o menor risco possível na exploração das plataformas de vendas on-line na web. (TOLILA, 2007, p. 42-43)

Sobre a questão apontada acima, Herschmann acrescenta que:

[...] no mundo atual globalizado, é cada vez mais evidente não só a forte presença econômica e política dos grandes conglomerados de comunicação e cultura, mas também os processos de concentração de capitais (que oferecem inúmeros riscos à democracia e ao pluralismo nas etapas de criação, produção e distribuição), o que poderia nos levar a conclusões simplistas: de que a tarefa destas empresas é fácil, de que controlam o mercado, de que quase sempre obtêm êxito e assim por diante. Na realidade, a música sempre se constituiu em um business marcado mais pelo fracasso do que pelo êxito: quase 90% dos produtos geram perdas, o que acaba criando uma “cultura da culpa” (e do fracasso) nas empresas (com uma tensão freqüente entre os departamentos de marketing e de Artistas & Repertório). Se já era complicado antes desta crise da indústria fonográfica, hoje é muito pior o ambiente dentro das gravadoras, especialmente nas *majors*: há uma enorme pressão por resultados financeiros expressivos e imediatos. (HERSCHMANN, 2010, p. 79)

Quando pensou-se que o caminho da diversidade seria o mais natural diante das novas possibilidades tecnológicas, a dinâmica dessa reestruturação provou que sua complexidade pode trazer novas questões, conforme aponta o mesmo autor:

Com o desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação houve o surgimento de uma corrente de pensamento que defendia que a internet tinha o poder de planificar as condições competitivas entre pequenos artistas independentes e grandes gravadoras. No campo digital, que, em tese, permaneceria neutro, seria uma tarefa relativamente simples atingir um nicho de público, uma vez que, com o aumento exponencial do mercado, a massa crítica de usuários permitiria a formação de comunidades em torno de interesses comuns. A informação seria facilmente difundida e a inteligência coletiva funcionaria como o principal sistema de filtros do mercado.

No entanto, essa perspectiva um tanto quanto utopista parece esquecer de algumas características fundamentais a respeito de novas tecnologias. Se analisarmos a internet a partir de uma perspectiva estruturalista de sistemas de informação, veremos que existem diferentes níveis da tecnologia. (SILVA, 2013, p. 9)

Seguindo por esse raciocínio,

[...] é possível notar que a internet efetivamente abriu um canal mais equilibrado de comunicação entre os produtores de conteúdo no mercado. No entanto, é leviano considerar que essa planificação um pouco maior de recursos garante, de alguma forma, uma democratização do mercado musical. Ainda existem diversas barreiras de difícil transposição instaladas no caminho até os consumidores. O poder continua sendo disputado por *players* com tamanhos e capacidades competitivas assimétricas, garantindo, portanto, a manutenção de um modelo baseado no *broadcast*.

[...] na Internet impera a organização da informação de forma indicial<sup>28</sup>. As redes sociais trabalham com número de frequentadores, os mecanismos de busca operam sob uma lógica algoritmizável, os canais de música e vídeo totalizam números de avaliações, até mesmo este texto são signos traduzidos de comandos numéricos. Sendo assim, torna-se factível enxergarmos um campo mais propício para grandes estruturas organizacionais como as gravadoras do que para os pequenos artistas. (ibid., p. 12, 14-15)

Para além das questões tecnológicas, e retornando à da criação musical em si, constata-se algo inegável, a produção hoje é múltipla e diversificada. Nesse sentido Herschmann aponta que:

É possível se afirmar que jamais na história da música se produziu tanto e com tanta liberdade, mas também mais do que nunca hoje os processos exitosos de distribuição, divulgação e de comercialização de um repertório musical estão cada vez mais voltados para um mercado de nichos e exigem estratégias de grande complexidade<sup>29</sup>. Se, por um lado, constantemente nos deparamos com matérias jornalísticas que nos lembram que há uma crise, por outro, é possível constatar sem muito esforço que a música ao vivo e gravada estão onipresente no cotidiano da sociedade contemporânea. (HERSCHMANN, 2010, p. 37)

Interessante também perceber que em nenhum momento da história como agora “a música esteve tão acessível, mas também jamais foi tão difícil estabelecer o seu valor de

<sup>28</sup> SODRÉ, M. As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política. Vozes: 2006.

<sup>29</sup> HERSCHMANN, op. cit., p. 21-30.

troca, num mercado de bens simbólicos, hoje caracterizado pela super oferta de commodities culturais.” (KISCHINHEVSKY; HERSCHMANN, 2011, p. 1)

Inegável ainda é o fato de que transformações estão ocorrendo no interior dos processos e do movimento de transição dessa indústria. Nesse sentido, Herschmann aponta para situações em que percebe-se essas mudanças como realidade, bem como a falta de caminhos definidos à priori. Essa indústria parece não saber quais percursos correspondem à melhor escolha, apesar de ainda deter toda uma estrutura que se move em benefício próprio. Parece que a violência simbólica, antes praticada dentro de um cenário sólido e seguro, viu-se diante de um ambiente diverso onde a necessidade de transfigurar-se estabeleceu um processo de readequação das estratégias.

Durante todo o desenvolvimento apresentado até aqui questões importantes ganharam força, sobre as quais o mercado teve que se debruçar, conforme aponta Herschmann quando afirma que:

[...] primeiramente, presenciamos não só a desvalorização vertiginosa dos fonogramas, mas também o crescente interesse e valorização da música ao vivo executada especialmente nos centros urbanos; [...] em segundo lugar, a busca desesperada por novos modelos de negócio fonográficos (que hoje emergem na forma de diferentes tipos de plataformas digitais e nos serviços da telefonia móvel), ou melhor, o crescente emprego das novas tecnologias e das redes sociais na web como uma forma importante de reorganização do mercado (a utilização das tecnologias em rede como uma relevante estratégia de comunicação e circulação de conteúdos, de gerenciamento de carreiras artísticas, de formação e renovação de público, de construção de alianças com os consumidores, etc.). Generalizando, pode-se dizer que a crise da indústria da música tradicional está relacionada aos seguintes fatores: a) um crescimento da competição entre os produtos culturais, entre as empresas que oferecem no mercado globalizado bens e serviços culturais (há claramente um aumento da oferta, das opções de lazer e consumo cultural); b) limites dados pelo poder aquisitivo da população (especialmente em países periféricos como o Brasil); c) e o crescimento da chamada “pirataria”, não só aquela realizada através de downloads, na rede, mas também a concretizada fora da rede<sup>30</sup>. (HERSCHMANN, 2010, p. 37)

O cenário atual parece alterar e embaralhar funções, agentes e setores intimamente ligados aos processos sedimentados até a virada do milênio. Após essa transição, e um momento de reestruturação, percebe-se que as grandes gravadoras agora parecem também focar os seus esforços e interesses em uma postura interna voltada para o agenciamento da carreira de artistas uma vez que “estamos em uma época que a descentralização apresenta sinais de força.” A isso acrescente-se que “se as grandes gravadoras pretendem superar as

---

<sup>30</sup> HERSCHMANN, Micael. Lapa, cidade da música. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007.

constantes quedas de faturamento, dependerá delas conseguirem alinhar-se com as novas estratégias e tecnologias do mercado.” (VIVEIRO, NAKANO, 2008, p. 13)

A partir da análise da atual conjuntura da música enquanto inserida em questões relacionadas à economia que gira em torno da mesma surgem possíveis “novos” negócios. Sobre tais possibilidades, o mesmo autor aponta que:

Dois aspectos saltam aos olhos e explicariam o êxito desses negócios emergentes. Por um lado, o fato de que vários deles estarem articulados a experiências musicais espetacularizadas e valorizadas pelos consumidores (nessas situações nota-se a construção de paisagens sonoras<sup>31</sup> que encantam os clientes) e que promove invariavelmente sentimentos de pertencimento a grupos sociais e fortalecimento de processos identitários; e, por outro lado, mais do que o barateamento do custo de acesso ao fonograma, algumas empresas de sucesso vêm se colocando em sintonia (em certo sentido “fazendo as pazes”) com a lógica das trocas de arquivos que predomina na internet, isto é, alguns intermediários do mercado vêm permitindo a socialização de parte dos conteúdos aos usuários. (ibid., p. 5)

Diante da realidade retratada acima, o caso brasileiro parece reforçar o argumento do autor quando percebe-se que aqui

[...] ocorre um movimento de cenas independentes também, com suas próprias características. Vicente<sup>32</sup> descreve estas cenas como “circuitos autônomos de produção musical, onde as fortes vinculações identitárias (comportamentais, geográficas, étnicas, religiosas, etc) e o acesso às tecnologias permitem a formação de uma rede de produção e distribuição cultural fora do âmbito das grandes gravadoras ou das redes nacionais de mídia. Foi a partir desses circuitos – de caráter local, mas quase sempre legitimados por referenciais internacionais-populares – que surgiu significativa parte não só do que foi realmente inovador na produção musical brasileiras das duas últimas décadas, como também alguns de seus maiores fenômenos de venda.”

Vicente<sup>33</sup> cita exemplos desses circuitos que existem atualmente, como o do Forró de Fortaleza, do funk carioca, do rock alternativo (mais concentrado nas cidades de São Paulo, Curitiba e Brasília) e da música religiosa. Esses estilos muitas vezes dispensam as grandes gravadoras, pois dentro deles toda a cadeia de produção musical já está em funcionamento. O agente das bandas pode ter em seu poder também locais para shows, meios de divulgação (rádios e televisões) e a distribuição, por ser majoritariamente local, não apresenta grandes custos. Outro ponto relevante é que as gravadoras continuam trabalhando com princípios do sistema aberto, incorporando cenas locais e distribuindo-as para todo o território nacional. Esse é o caso da Axé Music, cena nascida na Bahia e que as *major*s transportaram para o resto do país. (VIVEIRO, NAKANO, 2008, p. 12)

<sup>31</sup> “Conceito que ganhou notoriedade acadêmica com Schafer (1969). Entretanto, emprega-se aqui [...] esta noção em um sentido similar ao proposto por Chambers (1993) no seu trabalho sobre a experiência de circulação dos indivíduos nas cidades, utilizando o walkman e aparatos de música similares.” (HERSCHMANN, 2010, p. 5)

<sup>32</sup> VICENTE, E. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. E-Compós, Brasília, v. 7, p. 1-19, 2006.

<sup>33</sup> Idem, 2006.

Por isso os conceitos enumerados no início desse subcapítulo, ou seja, os de “cena”, “circuito” e “cadeia” agora voltam a fazer sentido, uma vez que a existência das três possibilidades traz uma visão maior das questões econômicas que envolvem o campo da música e da economia que gira em torno dela, conforme aponta Herschmann quando diz que:

[...] mudanças e continuidades na indústria da música lançam desafios, transformando o regime de acumulação especialmente da grande indústria e provocando a emergência de novas formas de organização da produção e do consumo: novos modelos de negócio. O que podia parecer, num momento inicial, mero redesenho da economia industrial, através da terceirização, gestão de qualidade e/ou a implementação de uma gestão cada vez mais on-line de estoques, é, na verdade, um deslocamento da própria função produtiva para as atividades imateriais ou “trabalho imaterial”<sup>34</sup>.

[...]

Parte-se do pressuposto [...] de que a postura política de toda uma geração de jovens articulados ao universo da música, não só fornece subsídios para uma revisão das críticas que em geral são feitas à sociedade contemporânea espetacularizada e caracterizada pela alta visibilidade: apresenta-se como um objeto de estudo relevante para os pesquisadores da área de comunicação avaliarem as novas interações sociais que vêm emergindo com a popularização das tecnologias digitais.

Analisando o sucesso das execuções ao vivo (ou mesmo gravadas) nota-se que o público (não massivo, mas segmentado ou de nicho) se mobiliza especialmente pelas “afetividades”<sup>35</sup>. Maffesoli segue oferecendo também algumas pistas interessantes. Em seu livro intitulado *O tempo das tribos*, sugere ver os grupos sociais na sociedade atual como uma espécie de “neotribos”, como comunidades fundadas na “emoção”: “(...) a comunidade emocional é instável, aberta, o que pode torná-la, sob muitos aspectos, anômica com relação à moral estabelecida”<sup>36</sup>.

Assim, [...] poder-se-ia deduzir porque os encontros presenciais promovidos pelos concertos avulsos, pelos circuitos/cenas e festivais são tão relevantes para a sociedade contemporânea. Neste sentido, pode-se começar a compreender as razões destes eventos estarem ocupando um “lugar” tão significativo no universo da música e junto às culturas urbanas, mas também porque se apresentariam hoje como uma alternativa de sustentabilidade para os profissionais da música em “tempos de crise”. (2010, p. 45-46;51)

Retomando o conceito de “cenas” abordado no subcapítulo anterior, cabe resgatar que estas seriam, de acordo com Herschmann, “mais instáveis e nelas seria possível atestar um maior protagonismo dos atores sociais. As cenas dependeriam de identificações, afetividades e alianças construídas entre os indivíduos” (ibid., p. 23). Ainda, segundo complementa o próprio autor em outra publicação,

[...] alguns aspectos que seriam importantes para que uma cena musical tenha capacidade de se reproduzir: a) espaços significativos para os gêneros musicais e os atores envolvidos na mídia tradicional; b) existência de blogosfera e redes sociais dando visibilidade as iniciativas da cena; c) realização de concertos na rua e/ou em casas de espetáculo; d) para além dos concertos, a existência de espaços para trocas

<sup>34</sup> LAZZARATO; NEGRI, op. cit.; GORZ, André. *O imaterial*. Rio de Janeiro: Annablume, 2003.

<sup>35</sup> SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis – afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

<sup>36</sup> MAFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 22

interpessoais onde manifestam sociabilidades e afetos; e) presença de uma produção fonográfica regular; f) interesse da crítica e do jornalismo cultural na sua divulgação; g) e a estruturação de circuitos de festivais e eventos<sup>37</sup>. (HERSCHMANN, 2014, p. 16)

### 3.4 Niterói e a cena autoral independente

A partir da perspectiva de análise apontada por Herschmann no fim do subcapítulo anterior, quando pontua aspectos importantes para que se verifique a existência de uma “cena”, pretende-se aqui percorrer um caminho onde a configuração de uma cena de rock independente represente uma leitura possível na cidade de Niterói. Portanto, antes de contextualizar o objeto dessa pesquisa, é preciso entender os rumos que tomou essa produção autoral local sob o viés histórico, nesse caso, a partir da década de 1990.

Para uma análise da primeira e segunda fase, compreendendo os anos de 1990 até 2000, e 2000 até 2010, foi utilizado, principalmente, o livro do autor Pedro de Luna como referência, cabendo destacar o amplo material veiculado nas mídias impressas da época, disponibilizado no perfil do autor em rede social<sup>38</sup>. Neste livro, espécie de ensaio jornalístico autobiográfico, o mesmo destaca o surgimento do coletivo Araribóia Rock que terá atuação direta dentro dessa cena, do qual se desdobrará o entendimento do objeto desta pesquisa. Já com relação aos últimos sete anos, 2011 a 2017, o material de pesquisa priorizou sites e perfis em redes sociais do coletivo, pontuando suas ações ao longo desses anos.

Importante destacar o trecho abaixo onde ilustra-se bem a situação em que encontravam-se os artistas e a cena que ainda engatinhava, além de conter uma breve síntese nas palavras de um dos agentes desse começo, André Mansur:

O que chamamos hoje de *indie*, alternativo, ou seja lá qual nome você quiser dar, começou no Brasil no início dos anos 1990. Claro, a cultura underground existe desde os tempos imemoriais, mas foi há pouco mais de 20 anos que uma movimentação de fato ocorreu. O surgimento da tal cena independente.

Antes disso, as bandas gravavam duas, três músicas numa fita cassete qualquer e tentava atingir alguma gravadora, nutrindo uma inocente esperança de serem descobertas por algum olheiro na plateia. Antes, todos nós vivíamos à margem da indústria fonográfica, que movimentava milhões, perpetuando as mesmas figuras de sempre nos top ten da época. Não havia diálogo. Eram eles lá e a gente aqui. A partir de mais ou menos 1990 tudo mudou. Sem perspectiva, partimos para a guerrilha.

A fita demo passou a ganhar relevância e ser tratada com dignidade. As bandas investiram nela com capas elaboradas para os padrões da época. Surgiu o termo demografia para caracterizar toda a obra de um artista lançada apenas por fitas

<sup>37</sup> HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Nova Orleans não é aqui? E-Compós. Brasília: Compós, v. 15, n. 2, 2012.

<sup>38</sup> <https://www.facebook.com/nomundodoLUNA>

cassetes. Concomitantemente surgiam selos e as gravadoras independentes distribuindo as fitas, prensando os vinis e, mais raramente, queimando CDs. Para documentar os fatos surgiram os fanzines, que nada mais eram que nossa mídia especializada, feita por quem entendia e para quem entendia.

Em suma, não precisávamos mais das *majors*, nem dos grandes jornais, pois havíamos criado um sistema que se retroalimentava, ainda que de forma capenga e amadora. Estávamos pondo em prática a máxima do punk, que sempre norteou a nossa geração: faça você mesmo. Foi nesse ambiente que Pedro de Luna despontou. (LUNA, 2011, p. 5)

O autor supra citado reforça e resume bem a sintonia da cidade com a música antes mesmo, e a partir, da existência dessa cena em que ele próprio despontava:

Niterói já foi sinônimo de rock and roll. Do outro lado da baía de Guanabara, antes mesmo de existir a ponte, os clubes fervilhavam nos anos 60 ao som das bandas niteroienses. Nos anos 80, a rádio Fluminense FM, colocou a cidade no mapa nacional do gênero. Porém, foi nos anos 90 que a chamada cena independente deu seus passos rumo à profissionalização e a consolidação de uma cadeia produtiva, ainda que inconscientemente. Foi uma década privilegiada, onde pipocaram selos e gravadoras, surgiu uma grande mídia especializada com diversas revistas, fanzines, colunas e suplementos de jornal, programas de rádio e TV – inclusive um canal só de música, a MTV. Nesse contexto, apesar das distancias e das limitações, a comunicação fluía pelo correio nada eletrônico, as bandas gravaram fitas demo em k7 e desbravaram o Brasil em turnês na cara e na coragem. (ibid., p. 9)

Dentro desse contexto, o autor destaca que o foco das *majors* era outro, ou seja, elas seguiam o modelo que consistia em “investir pesado em cantoras infantis, duplas sertanejas e grupos de pagode e axé *music*” (ibid., p. 11), enquanto isso, o presidente Fernando Collor abria o mercado nacional aos produtos importados. Sobre a questão o autor comenta que “antes dessa decisão, cada empresa podia importar apenas US\$60 mil por ano. Com a medida, os músicos poderiam enfim comprar uma guitarra ou um amplificador de forma legal, não mais como ‘muamba’.” (ibid.)

Ainda sob essa perspectiva, o autor reforça que:

O *Compact Disk* era a novidade daquele início dos anos 90, mas demorou para as bandas independentes brasileiras aderirem, pois ainda não existia CD-R (regravável), prensar era caro e nem todo mundo tinha o aparelho para executar o disco. (ibid., p. 9)

O livro de Pedro de Luna aponta que a demanda por novidade e renovação, tanto do ponto de vista do público consumidor, quanto do artista e da indústria, no contexto do rock dos anos 90, faz com que as grandes gravadoras incorporem

[...] selos específicos para o rock: Banguela (criada pelo produtor Carlos Eduardo Miranda e a banda Titãs com distribuição da Warner), Excelente (do mesmo Miranda, porém na Polygram – hoje Universal), Plug (que existiu nos anos 80 e foi reativado pela BMG com Maurício Valadares no comando) e Rock It (mesmo nome da loja que os músicos Dado Villa-Lobos e André X tinham no Rio) na EMI. (ibid., p. 12)

Assim, surge dentro de contextos como o de Niterói, a necessidade de dar vazão a uma produção que não alcançava a instância *mainstream*, mas que dialogava com uma realidade local. Historicamente com muito pouco ou nenhum suporte financeiro as bandas se estruturaram. Estruturadas elas precisaram alcançar um público, e em certa medida alcançou. O autor cita projetos e eventos<sup>39</sup> que ocorreram em palcos pequenos e médios<sup>40</sup>, espalhados pela cidade de Niterói ao longo dos anos 90, demonstrando que existia uma produção e um público que consumia essa produção.

De acordo com a leitura do autor, na primeira metade da década de 90 essa cena parece tomar forma preparando terreno para se consolidar. Na mesma década a Fluminense FM estimulava o imaginário desse público com uma programação premiada internacionalmente e que possuía uma grade musical que despontava como mais eclética quanto aos gêneros, tornando-se uma alternativa àquelas FMs vinculadas as grandes gravadoras que privilegiavam um repertório reduzido e direcionado.

Os consumidores, relata o autor, possuíam “a cultura da gravação em fita k7” (ibid., p. 12) como forma de replicar o conteúdo que lhes interessavam, “numa ingenuidade tão grande que é estranho conceber que hoje isso se chamaria ‘pirataria’.” (ibid.)

Aqui cabe destacar o que aponta Pedro de Luna quanto ao contexto do underground, ou seja, das independentes:

Selos e distribuidoras underground surgiram no Brasil seguindo a mesma ideia da venda por correio como, por exemplo, a Teenager in a Box, Muvuca Records, Spice Records, Rotten Records, Migué Records, Slag Records, Laja Rekords (com “k” mesmo), Motor Music, Monstro Discos, Midsummer Madness e Highlight Sounds. (ibid., p. 25)

Diferentes formas de comunicação também surgiram, ou simplesmente se mantiveram, porém em outros suportes. O release<sup>41</sup> é um caso interessante, que continua a existir, porém, na década de 90, essa maneira de difundir o material dos artistas dentro desse

<sup>39</sup> LUNA, 2011, p. 15; 29-30; 96;

<sup>40</sup> id. 2011, p. 29-30; 33; 52; 64; 96; 106;

<sup>41</sup> “No contexto musical, press release é um resumo da banda, contendo sua história, quem toca, onde já se apresentou, explica sua proposta artística e suas influências. É voltado para a divulgação na imprensa, daí o termo press. Existe release da banda, CD, e evento, por exemplo.” (ibid., p. 12)

contexto underground era através de “disquete com fotos, logomarca” (ibid., p. 26). Nesse processo o autor relata que:

Na primeira metade dos anos 90, chamávamos a fita demo k-7 de RG e o release de CPF de uma banda. Era um mínimo que uma banda independente de rock precisava ter para conseguir uma resenha ou marcar uma apresentação. Também era muito comum as bandas fazerem fotos de divulgação. Não existia câmera digital ou celular com câmera, os recursos tecnológicos ainda estavam se desenvolvendo e popularizando. Acompanhei com grande interesse e motivação o surgimento da fotocópia colorida, que deu um upgrade no visual dos cassetes, do fax e do computador pessoal com softwares gráficos como Corel Draw e Page Maker.

[...] nos anos 80 e 90, o “pagamento” de jornalistas e produtores de shows era ter o nome citado nos agradecimentos do k-7, CD, LP ou fanzine. Algumas bandas gravavam sua gratidão como última faixa da fita demo ou CD, o que era ainda mais divertido.

Nos anos 90 uma tendência foi o lançamento de coletâneas e K7, seja através de selos independentes, seja através de fanzines. Se levamos em conta que por trás destas minigravadores e destas mini revistas havia geralmente uma única pessoa, a coletânea era uma espécie de The Best Of pessoal. Podiam ser organizadas por estilo ou geograficamente, como por exemplo, as melhores bandas de hardcore do Brasil ou “o som de Brasília”. (ibid., p. 12)

São inúmeras as bandas que o autor aponta como tendo atuado ao longo da década de 90<sup>42</sup>, sendo elas responsáveis por reforçar uma possibilidade de que essa cena se instaurasse. O livro destaca ainda a formação de uma relação entre a cidade e o município vizinho, São Gonçalo, bem como uma integração até mesmo com uma cena underground carioca, na Baixada Fluminense e, ainda, num nível estadual e nacional, através de festivais independentes que começaram a despontar.

Dessa forma, o autor aponta, no início do surgimento dessa cena, uma teia onde, aparentemente, existia uma estruturação em curso seja através das coletâneas, como as “edições do Brasil Alternativo<sup>43</sup>”, que começaram a surgir como demanda por conhecimento dessas novas produções, a circulação de fitas k7 demo e informações sobre bandas via correio, e disquete, assim como eventos e articulações, como a Associação Fluminense de Skate, que estimularam a mídia impressa<sup>44</sup> a difundir que algo acontecia para além do *mainstream*. Alguns dos itens relacionados parecem corroborar o que Herschmann apontou como aspectos fundamentais para a verificação de uma cena.

<sup>42</sup> id., 2011, p. 15; 34-35; 37; 39; 43; 96.

<sup>43</sup> “Os artistas que participavam da coletânea recebiam uma lista impressa com o nome e contato dos destinatários para que fizessem *follow-up* – ou seja, que vendessem seu peixe por conta própria para sobressair no meio de tantos grupos.” (ibid., p. 27)

<sup>44</sup> id., 2011, p. 29; 34

Destaca-se ainda a função e importância dos *fanzines*<sup>45</sup> no contexto independente, como importante veículo de difusão dessa produção. Nesse contexto, vale destacar o lançamento do *fanzine* local Shape A, de Pedro de Luna, que ocorreu, conforme relata o autor, “no dia 25 de março de 1996, durante o primeiro show do Planet Hemp no Bedrock<sup>46</sup>.” (ibid., p. 34)

A partir dessa segunda metade da década de 90 é que Niterói entra, de acordo com o autor, “em ebulição” (ibid., p. 36). Cabendo, antes, destacar o que aponta o mesmo quanto ao surgimento dos festivais de música independente, a partir dos anos 90, quando no ano de “93, aconteceu em Campinas o lendário festival Juntatribo, considerado o primeiro festival brasileiro independente da década de 90” (ibid., p. 87). O festival, de acordo com o autor, contou com a presença da “niteroiense Anarchy Solid Sound e Little Quail”. (ibid.)

Em se tratando de remuneração, o autor relata que eram raras as vezes em que essas bandas ganhavam uma estrutura mínima para se apresentar, menos ainda aquelas em que recebiam por isso. Dessa forma, é interessante perceber a possibilidade de ganhos encontrada pelas bandas a partir do que o autor aponta como “venda de merchandising<sup>47</sup>”, uma vez que “produtos como camisetas, bottons e adesivos esgotavam-se nas turnês, pois não eram vendidos em lojas locais ou virtuais. Aquela era uma chance única de adquiri-lo” (ibid., p. 35)

Retornando ao ano de 1996, a cena parecia ganhar corpo e força em diferentes frentes, conforme trecho abaixo:

Os colégios realizavam festivais de bandas com grande adesão do público. A quarta edição do Tobaga, do Colégio Salesianos, realizada no Bedrock com sete bandas foi um sucesso. Outro local voltou a ser palco de shows under, o Bouganville Club, em Pendotiba. INP\$, Cabeça, Gangrena Gasosa e Poindexter fizeram o show de retomada.

No município vizinho, São Gonçalo, a novata Coringa e Tornado tocavam no Bar do Fusca. Com o pessoal do Calvins, os agitadores André Mansur (zineHacker) e Luciano (Tôfofo) começavam o projeto Zueira Cultural na UERJ de São Gonçalo [...].

[...] André Mansur [...] arregaçava as mangas para colocar São Gonçalo no mapa. Repetia a Zueira Cultural no DCE da UFF, em Niterói, novamente com *Calvins*, *Funk Fuckers* e Coringa, a R\$ 1. Era lá e cá. A cena se consolidava do lado de cá da ponte Rio-Niterói. (ibid., p. 36)

As iniciativas em Colégios do município, como Salesianos e Abel, demonstram uma prática interessante enquanto espaço de agregação dos diferentes agentes num nível local,

<sup>45</sup> “*Fanzine* nada mais é que uma *fan magazine*, ou seja, uma revista de fã.” (id., 2011, p. 55)

<sup>46</sup> Extinta casa de shows situada no bairro de Charitas.

<sup>47</sup> “No caso das bandas são produtos com sua marca, principalmente camisetas, adesivos e *bottons*. Há quem faça diversos modelos de camisetas e casacos, meia, calcinha, protetor de ouvido, caneca e produtos que tenha alguma relação com o nome, o som ou conceito do grupo.” (LUNA., 2011, p. 35)

tendo sido uma experiência importante nesse momento, conforme aponta o autor quando diz que “os colégios incentivavam as bandas escolares. No mês de novembro [de 1996] aconteceu o 1º Desafio Entre Grêmios e Comissões Estudantis de colégios niteroienses e o festival de bandas do Centro Educacional de Niterói no Bedrock. Uma pena que nos anos 2000 essa tradição se perdeu na minha cidade.” (ibid., p. 39)

Aqui cabe destacar, desde já, um dos problemas relatados de forma recorrente desde essa época e que persiste até hoje, ou seja, o fato de que “quem dependia de transporte público na madrugada já ficava na mão” (ibid., p. 37), uma vez que alguns dos locais de apresentação das bandas no município situaram-se historicamente em bairros afastados do centro, alguns na região oceânica, como Itaipu e Pendotiba, por exemplo. O autor sinaliza ainda que local com linhas de ônibus próximo era “essencial para atrair o público, que em sua maioria não tinha carro próprio” (ibid., p. 43).

Por tratar-se de um local de resistência musical no município, o espaço conhecido como Cantareira sucinta algumas questões levantadas pelo autor no trecho abaixo:

Localizada na Praça Leoni Ramos, no bairro de São Domingos, ao lado do Campus da UFF, a Estação Livre Cantareira foi e é um ícone da história cultural de Niterói. Na ocasião, a antiga oficina das barcas tinha uma infraestrutura precária, com um grande portão de ferro antigo e uma humilde cantina. Mas foi ali, numa espécie de terreno baldio, que o projeto Palco Livre (capitaneado pelo músico Sérgio Ricardo) começou a reunir artistas para participar de uma grande jam session a céu aberto. Apesar de simples, o local tinha uma vocação natural de reunir jovens, a maioria estudantes da própria UFF, mas também da Faculdade Maria Thereza e de outros bairros da cidade, que curtiam aquele cantinho aprazível longe da agitação de Icaraí e São Francisco. Com o burburinho, o espaço passou a ser administrado por pessoas com experiência em produção cultural. Logo, artistas mais conhecidos começaram a se apresentar por lá. O movimento reggae, por exemplo, estava em alta na cidade, bem como a retomada do forró pelos universitários. Esse casamento originou diversos eventos mesclando os dois gêneros e catapultando grupos locais como Bagabalô, Punho Forte e Canamaré, entre outros, além de conjuntos cariocas como Forrósacana, Dread Lion, Tafari Roots e Baia & Os Rock Boys. Com uma característica bastante democrática, o rock também fincou sua estaca, através das bandas independentes da região e da apresentação de artistas mais famosos. E com a popularização do espaço e o aumento na arrecadação, foi comprado uma grande lona de circo, protegendo o público da chuva e tornando o local ainda mais aconchegante. Para shows maiores, era montada uma estrutura de palco principal, com grandes proporções. Para listar alguns nomes que passaram pela Cantareira, estão The Wailers, Nação Zumbi, Geraldo Azevedo, Plebe Rude, Pato Fu, Pedro Luís, Carlos Malta, Totonho & Os Cabras e Farofa Carioca. No ano de 97, [...] Planet Hemp e Skank tocaram na Cantareira num evento chamado “SOS Circo Voador”, quase um ano após o fechamento da lona carioca. Também vale registrar que a estação não era “apenas” um espaço cultural para apresentações musicais, mas também outras manifestações artísticas e até mesmo uma feira de moda alternativa, batizado Mercado Cantareira nos moldes de outros eventos similares da época, como Mercado Mundo Mix e Babilônia Feira Hype. (ibid., p. 52-53)

Mesmo destacando todo o panorama da década de 90 com bandas se apresentando em palcos pela cidade, e estimuladas por diferentes agentes e situações, o autor conclui que ainda “era preciso tocar do lado de lá da Baía de Guanabara para conquistar respeito e notoriedade” (ibid., p. 37), uma vez que “tudo o que acontecia de mais relevante era no Rio”, conhecida como “a vitrine para as gravadoras” (ibid., p. 65), já que abrigava a sede das *majors* e por onde circulavam seus “olheiros”.

Com a virada do século, e a revolução digital que a internet proporcionou, o autor aponta que:

[...] a possibilidade de todo e qualquer artista gravar uma cópia das suas músicas no formato do CD, ao invés do k7 e do vinil, usando apenas o computador, foi uma das mais importantes revoluções no cenário independente. Todas as bandas underground começaram a lançar CD demo, usando o CD-R. (ibid., p. 109)

Nesse movimento de renovação proporcionado pelas novas possibilidades advindas das inovações tecnológicas, formatam-se negócios locais que surgem para atender a demanda, como novas casas para apresentações de velhas e novas bandas que se formaram, ou se consolidaram, a partir da experiência da década anterior. Surgiram também, de acordo com o autor, eventos, selos e estúdios<sup>48</sup>, além de novas formas de abordar a música dentro do município que culminará no objeto dessa pesquisa, a Ponte Plural.

Antes de prosseguir com a análise dos dez anos seguintes, cabe destacar o que apontou um dos agentes que fomentou a produção, e que de acordo com Pedro de Luna, foi “uma das pessoas chave na cena niteroiense [...] Hudson Barros, mentor de bandas como INP\$ e Tronn” (ibid., p. 79), onde o mesmo comenta

[...] seu ponto de vista sobre a questão dos espaços pra tocar em Niterói ontem e hoje:  
 “Não sei se tinha tanto lugar não. Quer dizer, houve vários, mas poucos paralelamente. Os lugares não duravam muito, abria um, fechava outro. Era tudo meio mambembe. Da mesma forma que eu via o pessoal um pouco mais engajado naquela época, era bem mais tosco também.” (ibid.)

O relato acima, e uma análise do percurso histórico apontado por Pedro de Luna, parecem representar a mesma conclusão: os espaços para apresentação em pequenos e médios palcos historicamente existiram, porém, não eram suficientes em quantidade, além de não

---

<sup>48</sup> id., 2011, pg. 66-67; 76; 77; 91; 106; 117; 119; 123; 124; 128; 129; 135; 166; 171; 172; 195; 196;

existirem paralelamente no tempo, prejudicando uma diversidade real de locais onde essa produção poderia se apresentar simultaneamente.

Dito isso, cabe destacar que a década seguinte, ou seja, os anos compreendidos entre 2000 e 2010, demonstram, tanto pelos relatos contidos no livro de Pedro de Luna, quanto nos endereços eletrônicos pesquisados, que houve um processo de forte politização nas ações de alguns agentes, principalmente nos que compunham o movimento que viria a formar o coletivo.

Enquanto isso, as bandas locais continuaram fomentando a cena através de shows e agentes que se articulavam em prol do que, de acordo com o autor, seria “a melhor coisa para uma banda desenvolver sua musicalidade [...] tocar”, uma vez que “é na carpintaria dos palcos que o grupo aumenta seu entrosamento e testa suas músicas.” (ibid., p. 120)

Importante destacar o que o autor relata quando diz que: “em dezembro de 2004, eu, Marcelo Blau Blau e Maurício criamos o movimento Araribóia Rock” (ibid.). Foi através desse movimento, que mais tarde se transformaria em coletivo, que a questão política se fez presente e com efetiva atuação. Da mesma forma as apresentações e eventos foram responsáveis por uma agenda que representou uma realidade para a manutenção da cena.

Aqui vale destacar a percepção de que essas duas frentes de atuação, seja a política, seja a mais pragmática, voltada para a viabilização de um alcance da produção junto ao público através de shows, representaram dois pilares para que a produção autoral independente principalmente de rock ganhasse destaque dentro do município consolidando o que havia sido iniciado na década anterior.

Sobre o movimento, vale destacar o que aponta o autor em seu relato:

[...] O ano de 2004 estava terminando, um novo governo assumia o comando em Niterói, com novas pessoas e, quem sabe, novas oportunidades. Foi quando sugeri ao Maurício Machado, ao “Blau Blau” e ao Alexandre Souto criarmos um movimento, como o do manguebeat. Eu tinha em mente que era necessário criar uma apresentação das bandas autorais da cidade para negociar com o futuro Secretário de Cultura.

Aproveitamos o evento Niterói É Rock para marcar o lançamento do movimento. A ideia inicial era realizar um evento com este nome de dois em dois meses, sendo que a produção seria alternada entre as bandas Bendis e Seu Miranda, dos sujeitos citados anteriormente. Neste show tocaram as bandas The Feitos, Cavallos de Tróia, Bendis, Seu Miranda e Xeroftalmia. Bandas cover não podiam tocar nem integrar a parada. Consideramos essa data, quatro de dezembro, como a de lançamento oficial, ainda que nos dias seguintes a gente tenha mudado o nome da iniciativa porque o produtor Eduardo Tinoco já fazia um festival chamado Niterói Rock.

[...]

Na mesma semana eu redigi um manifesto inspirado no Manifesto da Cultura Independente com algumas reivindicações para as bandas que faziam trabalho próprio. Só faltava um nome [...] Araribóia Rock! Ainda por cima o conceito remetia a guerreiros e tal, tudo a ver com a nossa tribo.

Uma semana depois do primeiro evento, saiu a primeira grande reportagem sobre o movimento, quase uma página inteira com foto grande, no suplemento Niterói do jornal O Globo, intitulada “União de Guitarras”. Aquela matéria foi importantíssima naquele momento, pois o então Subsecretário de Cultura, André Felipe Gagliano, declarava que as portas estavam abertas ao diálogo, justamente o que nós queríamos. A partir dali, começamos a recolher CDs das bandas envolvidas para entregar para ele. (ibid., p. 135)

A partir do que foi relatado acima, o autor chega a mensurar uma estimativa da quantidade de bandas existentes na cidade, chegando ao seguinte: “Em junho de 2005 estimávamos haver em torno de 60 bandas de rock autoral na cidade.” (ibid., p. 138). Ainda de acordo com Luna, “havia um crescimento na quantidade de grupos em contraste com a escassez de lugares propícios para estes se apresentarem” (ibid., p. 149), já mencionado aqui e detectado como um problema para muitos agentes da cena.

A partir disso o autor relata que naquele momento de “institucionalização” do movimento, a

[...] primeira grande conquista foi reunir dois kits com 25 CDs e releases de bandas autorais da cidade para entregar em mãos ao Subsecretário de Cultura e para a então Coordenadora da Niterói Discos, Thalita Ascoli. Ela não pode receber alegando que o selo faria um edital e repassou para o Diego, que cuidava do Pop Oceânico, uma espécie de continuação do projeto Praia do Delírio, também na praia de Piratininga, porém com algumas diferenças.

Não me esqueço daquele dia em março, a primeira vez que entrei no casarão da Fundação de Artes de Niterói (FAN) para uma reunião de trabalho. O André Gagliano foi muito simpático e respondeu a todas as nossas dúvidas. Porém, nossas reivindicações tiveram respostas negativas, quase sempre pelo mesmo motivo: falta de verba. Sensibilizado, para que não perdêssemos a viagem, o Subsecretário nos ofereceu de imediato um destaque nos sites institucionais da entidade e que tentaria algo mais.

Enquanto isso, nós lançamos a primeira edição do Araribóia Zine, o fanzine impresso do movimento, bancado com anúncios de bandas e comerciantes locais. Com tiragem de 1.000 exemplares e distribuição gratuita, ajudou ainda mais a divulgar a iniciativa. (ibid., p. 136)

O autor relata ainda que:

[...] Por conta da nossa visita a FAN, conseguimos um espaço legal no projeto Pop Oceânico, com uma edição especial Araribóia Rock. Foi de fato a nossa primeira grande conquista. Junto com o pessoal da Secretaria de Cultura, sobretudo o Fernando Cruz e o Diego, conseguimos captar o patrocínio da cerveja Itaipava e do refrigerante Mineirinho para montar um camarim para as bandas com bebida liberada. Também fizemos uma camiseta do evento, além de milhares de panfletos e cartazes.

Foi a maior divulgação que já fizemos, com direito a cartaz dentro dos ônibus, placa da prefeitura e grandes matérias nos principais jornais do Rio e de Niterói. Chegamos até a produzir uma foto com integrantes das sete bandas escaladas – Baco, O Contexto, Seu Miranda, Noitebó, The Feitos, Bendis e Seu Madruga Veste Preto.

Na noite do evento, sucesso total, com cerca de 1.200 pessoas prestigiando o evento que acontecia num palco de frente pro mar, com entrada franca. (ibid., p. 137)

A atuação política do movimento continuou, conforme Luna aponta abaixo:

Em Setembro de 2005, pela primeira vez entramos na Câmara dos Vereadores. Apresentamos o movimento e nossas propostas para os então vereadores André Diniz e Felipe Peixoto. O segundo nos acompanhou algumas vezes com pequenas quantias em dinheiro, suficientes para custear a impressão de panfletos, por exemplo.

A furada do ano aconteceu nas comemorações pelos 432 anos de Niterói. A Secretaria de Cultura convidou os três movimentos atuantes – Arte Jovem Brasileira, Pop Goiaba e nós – para a realização de um Pop Oceânico. Cada movimento seria o responsável por uma noite de evento. Chegamos a agitar tudo e, no fim das contas, a verba não entrou e o evento não rolou, ainda que divulgado na mídia. Foi um mico e tanto. (idib., p. 138)

Para além da relação política com as instâncias públicas, que tiveram seus momentos de conflito e tensão, o movimento seguiu com a atuação junto à produção local conforme trecho abaixo:

Encerramos o ano com um saldo positivo, mais de 100 eventos realizados/apoiados pelo movimento, e mais de 20 bandas cariocas se apresentaram na terra de Araribóia, entre elas Djangos, Stelabella, Lasciva Lula, Surfshopted, El Efecto, Ramirez, Uzômi, Opallas, Pic Nic, Noção de Nada, Deluxe Trio Nipshot, além do Speaknine (Barra Mansa) e Djambê (SP). Aos poucos colocávamos de novo Niterói no mapa do rock. (ibid., p. 139)

No ano seguinte, em 2006, a cena autoral independente na cidade vizinha, São Gonçalo, parecia estar em sintonia com as ações dos agentes de Niterói, conforme lê-se abaixo:

Apesar da atuação mais intensa em Niterói, o objetivo do Araribóia Rock era unir todo mundo do lado de cá da Baía de Guanabara. E o município de São Gonçalo tinha uma importância enorme neste processo. Os principais parceiros neste desafio foram os três mosqueteiros Mauro Porto, Anderson “Bicudo” e Batoke, produtores de eventos de SG. Foi lá o primeiro evento de 2006, Universo do Rock, reunindo 60 bandas e 15 DJs no clube Mauá. A cidade também agitava com shows no Tulipão (Luxúria, Plebe Rude, etc) e no Bar do Blues, que passou por obras melhorando ainda mais a infraestrutura. (ibid.)

O autor alega mais adiante que uma das datas do calendário oficial da cidade foi articulada através do vereador Leonardo Giordano, onde “o Dia Municipal do Rock, [...] desde então é comemorado todo dia 04 de dezembro, data da criação do Araribóia Rock.”

(*ibid.*, p. 149), corroborando a atuação e importância do movimento para a cena local, agora numa instância de legitimação política.

Os relatos abaixo servem para ilustrar, cronologicamente, como se deu, para além do que já foi dito, essa atuação mais politizada. Em 2007, o coletivo conseguiu

[...] uma reunião com o então Secretário de Cultura André Diniz. Colocamos todas as nossas necessidades, entre elas a ainda almejada coletânea em CD, o lançamento deste livro e apoio para realização de shows de rock em praças e pistas de skate. Estávamos esperançosos de conseguir algumas coisas, sobretudo o disco, já que o Claudio Salles, da Pop Goiaba, é quem coordenava a Niterói Discos naquela ocasião. (*ibid.*, p. 150)

O autor completa dizendo que, antes do fim desse mesmo ano:

Ainda tivemos tempo de fazer mais um Araribóia Rock Apresenta no Convés, com show das paulistanas Drive-In e Fake Number, além da carioca Flay e os grupos locais Seu Miranda, Ckuela, Príncipia e Oitavo Pecado. Também publicamos duas cartas no JB Niterói, uma contestando a venda da Concha Acústica (que tanto queríamos ocupar com eventos!), e outra contestando a seleção de artistas para tocar no réveillon de Niterói, praticamente com artistas de samba e bandas cover. Também alertamos os leitores sobre a proposta do então prefeito Godofredo de cortar 25% do já insuficiente orçamento de cultura em 2008. (*ibid.*)

Sobre as apresentações que o movimento fomentava, os anos foram de intensa movimentação e articulação em prol da cena, conforme diversos trechos em seu livro parecem apontar, principalmente os ocorridos no ano de 2008, quando o autor relata um fato interessante:

No meio do Grito Rock, recebi uma ligação do Claudio Salles enfurecido. Cortaram as verbas e tanto nós quanto o Arte Jovem não receberiam o tal cachê combinado com a Secretaria de Cultura pelos shows no Teatro Popular. Ainda foi sugerido cobrar entrada e usar o arrecadado para fazer o disco, mas eu sabia que não funcionaria pois não tinha rolado nenhum evento do gênero lá. Isso sem falar que show de rock num lugar onde não se pode beber e fumar é complicado.

E agora, o que fazer? Manter ou cancelar? Tínhamos menos de 20 dias para decidir. Nos dias seguintes, o Carlos do Arte Jovem agendou uma reunião com a Marilda e explicou a situação. Um cancelamento seria desastroso para ela e para a Secretaria, que, pela primeira vez, veiculou uma campanha publicitária no Jornal do Brasil divulgando a programação cultural da cidade no mês de fevereiro, incluindo o nosso evento.

Chegamos a um consenso. A gestora prometeu conseguir uma parte do dinheiro prometido ao longo dos meses, desde que mantivéssemos o evento de pé. Foi em 22 de fevereiro de 2008 que, pela primeira vez, as bandas do Araribóia Rock tocaram no Teatro Popular de Niterói. Os felizardos foram: Projeto Secreto, Shar, Abaixo de Zero, San Dimas e Set-Setters. Até que deu bastante gente, inclusive punks e skatistas, e conseguimos ocupar o espaço que tanto desejávamos. (*ibid.*, p. 152)

Já ao longo do ano de 2008, vale destacar que, enquanto agentes fomentavam a cena independente, no campo político o autor aponta que:

Começava o processo de criação do Conselho Municipal de Cultura e eu estava representando o Araribóia Rock tanto na Câmara Setorial de Música – a qual me desliguei logo depois por falta de tempo – quanto na Rede Rio Música do Sebrae – RJ, cujas reuniões aconteciam na sede de Botafogo.

A proposta da Lona Cultural de Niterói também dava o que falar. O ex-chefe de gabinete do André Diniz, Marcelo Velloso, assumia a pasta da cultura, sendo o terceiro no cargo ao longo do governo petista. Neste contexto, as bandas de rock saíram mais uma vez na capa d'O Globo Niterói e eu num box contando a história deste livro [...]. (ibid., p. 152-153)

Ao longo do mesmo ano, alguns projetos surgiram, outros se fortaleceram. No caso do Rock na Pista, nova proposta para a cena local, o autor relata que:

Em abril começou mais uma campanha eleitoral municipal na cidade e, pela quarta vez, mudou o comando da Secretaria de Cultura de Niterói. O Fernando Cruz nos telefonou agendando uma reunião com o coletivo (não chamávamos mais de movimento), o Arte Jovem Brasileira e o produtor Tuca Marques, que não pode comparecer. Fechamos uma parceria para começar o tão sonhado projeto de shows em pistas de skate. Batizado de Rock na Pista, aconteceu todas as sextas, de 19h às 22h, com três bandas de rock autoral, todas ganhando ajuda de custo.

[...]

Uma verdadeira ação cultural democrática, com acesso gratuito e sem censura mínima, contribuindo para a formação de plateia. (ibid., p. 153)

Em se tratando de concursos, constantes nos anos 90 através das iniciativas dos colégios, agora eram de alguma forma revividos através da experiência do Niterói Shopping que chegou em sua segunda edição fortalecido, e de acordo com o autor, “envolvendo de fato as famílias dos estudantes e ganhando ainda mais credibilidade.” (ibid.)

Já o movimento, este agregaria outros agentes com ações que trariam mais relevância para sua atuação, como relata o autor quando aponta que “[...] ao final de 2008 o Araribóia Rock tinha mais uma guerreira na linha de frente, a Nicole [Blass]. Agora não éramos mais uma dupla [Pedro de Luna e Marcelo “Blau Blau”], e sim um power trio.” (ibid., p. 157)

Nesse processo de incorporar novos agentes, o movimento se reconfigura politicamente e junto a ele a cena demonstra sinais de seguir no mesmo sentido.

O autor aponta, sobre o ano seguinte, 2009, que:

Com o avanço no debate em torno das políticas públicas culturais, sobretudo por parte do Ministério da Cultura e de articulações entre associações e governos locais, o rock se politizou como há tempos não se via. E, claro, não foi diferente em Niterói. Pelo contrário, o que aconteceu no penúltimo ano da década foi um reflexo de uma

movimentação em nível nacional, em parte promovida pelo Circuito Fora do Eixo e das Casas Associadas, em parte por grupos organizados que se articularam ainda mais e melhor. (ibid., p. 159)

O autor relata ainda como dois importantes agentes passaram a fazer parte da rotina do movimento quando aponta que

[...] havia uma crescente aproximação com o casal de advogados Luiza Bittencourt e Daniel Domingues. Conhecemo-nos na Rede Rio Música do Sebrae e estreitamos a amizade nas edições do Rock na Pista de São Francisco. Afinal, o apartamento da Luiza era ao lado da pista de skate e era lá que esticávamos o papo quando os shows terminavam.

Luiza acreditava muito no discurso da formalização dos grupos informais como o Araribóia Rock para conquistar apoio público e, sobretudo, privado. Compactuava também com as ideias do Circuito Fora do Eixo. Incentivado por ela, transformamos o movimento em coletivo, uma denominação mais moderna que associações como a nossa haviam adotado Brasil afora. O passo seguinte foi realizar reuniões periódicas em sua residência, de modo a recrutar voluntários, de preferência músicos, para ocupar determinadas atividades. (ibid., p. 160)

Importante destacar a visão do autor quanto às especificidades da cena, conforme trecho abaixo:

Ao longo do tempo, notamos outras características da cena musical e que certamente não se restringem ao caso de Niterói e adjacências. A primeira é que uma cena musical é fragmentada, tanto por estilos (reggae, blues, metal, mpb, pop, etc) como dentro de um mesmo gênero. Existem bandas de rock com trabalho autoral que traçam sua carreira dentro de um circuito underground e outras que transitam mais pelo circuito comercial, sobretudo de boates e casas noturnas. Se por um lado as segundas são remuneradas pelo seu trabalho, por outra são obrigadas a priorizar a execução de versões de artistas consagrados durante os shows. Claro que este cachê pelo ao vivo é que poderá viabilizar a gravação do disco autoral ou de uma turnê, mas há uma barreira invisível aí no meio.

Se do ponto de vista de quem frequenta o circuito comercial, o underground não oferece a mesma infraestrutura, por outro é importante o respaldo deste grupo dentro de um município. O conflito acontece porque as bandas do underground, por sua vez, consideram “mauricinhos”, “playboys”, os que transitam pelos palcos da “balada”. Isso ocorre por que, em muitos casos, há uma explícita diferença na condição econômica entre os dois lados. Essa tensão não é nova, aconteceu nos tempos do blues, do jazz e do punk rock, por exemplo. (ibid., p. 162)

Além do que foi relatado acima, cabe apontar a visão de um agente que estava diretamente ligado às ações locais e suas dinâmicas, quando o autor aponta o

[...] quão caro se tornou produzir um simples evento, já que era necessário alugar tudo, do som, a casa, passando pela divulgação e a segurança. O curioso é que, em meio a tantas ofertas de entretenimento (cinema, teatro, aluguel de DVD, TC a cabo, internet, telefone celular, etc) ficara mais fácil divulgar usando os meios digitais, porém mais difícil de levar o público em carne e osso para os shows.

[...] a existência de uma iniciativa bacana, sobretudo contínua, motivou a criação de outras bandas na cidade. É isso que as entidades ligadas a cultura precisam entender. Menos ações pontuais e mais programas, projetos de médio e longo prazo, realizados com determinada frequência.

A essa altura, as reuniões do Araribóia Rock haviam cessado. Como acontece em inúmeras tentativas de organização, os integrantes preferem dedicar seu tempo e esforço a causas próprias em detrimento das coletivas. (ibid., p. 162-163)

Aqui, vale ressaltar, que apesar da euforia com a possibilidade de um diálogo maior dentro do campo político, o autor aponta que numa “audiência pública na Câmara Municipal de Vereadores”, com o “então Secretário de Cultura, Claudio Valério Teixeira”, ocorreu que a “sessão reuniu uma quantidade razoável de gente, mas apenas um músico. Estava evidente que a classe não estava nem aí para a política” (ibid., p. 164) Sobre essa questão, o autor complementa, enquanto apresenta um resumo do que de mais significativo ocorreu naquele ano no âmbito da música autoral independente local: no que diz respeito à Fundação de Arte de Niterói, “a única resposta que recebíamos era a de que não havia dinheiro na pasta para atender nossas reivindicações” (ibid., p. 165), comenta o autor, enquanto “[...] a Secretaria de Cultura enfrentava o descrédito das bandas de rock com o festival da Niterói Discos, que teve seu prazo de inscrição prorrogado” (ibid.). Sobre as ações do coletivo, elas continuavam pontualmente sendo noticiadas pelos veículos locais (ibid.).

Nesse sentido, as ações da cena continuavam sob estímulo de agentes diversos, ainda que, de acordo com o autor, com pouca mediação por parte do poder público.

Ainda no campo da política vale destacar a visão do autor, uma vez que integrava e atuava diretamente nesse coletivo que abrigou, por seis meses, dois importantes agentes que futuramente formariam a Ponte Plural. De acordo com ele:

[...] Também no agitado mês de outubro de 2009 aconteceu a 2ª Conferência Municipal de Comunicação de Niterói, preparatória para a Conferência Estadual e nacional. Ao contrário do encontro de 2008, às vésperas da eleição, o evento foi realizado sem grandes esforços de divulgação por parte do novo governo, e aconteceu num final de semana. Resultado: pouco mais de 100 participantes.

Apesar do descrédito das instituições de uma forma geral, as figurinhas carimbadas dos movimentos sociais e culturais estavam lá, além de alguns poucos interessados. No primeiro dia aconteceram mesas temáticas, destacando-se as participações de Adair Rocha (MinC), José Emílio Rondeau (Secretaria Estadual de Cultura), Heliana Marinho (Sebrae) Roberto Guimarães (Oi Futuro), Adriana Facina (UFF) e da Subsecretária Municipal de Cultura, Katia de Marco, que participou do início ao fim da conferência.

No domingo, a mudança de local para os Grupos de Trabalho (GT) do Campus da UFF para a Faculdade de Engenharia, além da transição para o horário de verão, atrasou ainda mais para o início dos trabalhos. Daniel e eu, representando o Araribóia Rock, participamos do GT de Economia da Cultura, ao lado de Claudio Salles (Pop Goiaba) e Luiz Carlos de Carvalho, então, conselheiro municipal de Artes Visuais. Listamos inúmeras propostas interessantes, apresentadas na plenária.

Algumas diretrizes foram comuns em mais de um GT como a importância dos editais e a criação do Fundo Municipal de Cultura, a necessidade de espaços de convivência como outrora foi a Cantareira, e o tombamento de bens públicos como o Cinema Icaraí, o Solar do Barão (antigo Colégio Brasil), o espaço da SETAL, no bairro da Ponta da Areia, e principalmente a Concha Acústica. [...].

Enfatizou-se ainda a questão dos meios de comunicação na cidade, a urgência de um Calendário Cultural anual e que para cada novo espaço cultural público a ser criado deve existir um plano de viabilidade consistente que garanta a qualidade da programação, implementando mecanismos de monitoramento social.

Houve espaço para sugerir campanhas de conscientização para a população consumir bens e prestigiar os espaços e os artistas locais, além de uma audiência pública ainda esse ano e a criação de um Observatório de Cultura de Niterói, que teria como objetivo Vale Cultura municipal, que seria investido em capacitação, diferente do Vale Cultura do governo federal, que é destinado para a aquisição de bens culturais e fruição.

Os participantes aprovaram duas moções de apoio: uma ao fortalecimento da Niterói Discos, o maior selo municipal do país e outra de congratulação aos bares Convés, Candongueiro e São Dom Dom por servirem de pontos de resistência cultural. A única moção de repúdio foi “ao desvirtuamento da Estação Cantareira que deixou de ser um centro produtor de cultura para se transformar numa empresa produtora de entretenimento banal (Happy News), e à Prefeitura de Niterói que está pactuando com esta situação” e aos vereadores da cidade. Durante os dois dias de debates, nenhum representante do Poder Legislativo compareceu. O relatório completo foi disponibilizado num blog. (ibid., p. 170)

Nesse contexto, dois importantes coletivos locais articulavam-se dentro do campo político conforme aponta o autor:

A participação do Araribóia Rock na primeira edição do Arte Jovem Brasileira em novembro foi simbólica. Primeiro, por que fazia anos que os dois coletivos não se juntavam no evento. Segundo, por que o elo de tudo aquilo era, principalmente, o músico Ludi Um. Ele era o Conselheiro de Música e também membro ativo do Arte Jovem. E como o Daniel, do Araribóia, agora era seu suplente, as relações se fortaleceram. (ibid., p. 172)

Apesar do ativismo político nas cadeiras da Câmara Setorial de Música do Conselho Municipal de Política Cultural, uma forte sensação de descaso por parte da administração pública parecia se sobrepôr, conforme aponta o autor:

Mais um ano em que nossas bandas não conseguiram espaço para se apresentar na maior festa da cidade. Desde o início, nossa reivindicação sempre foi a de organizar um pré-revelling ao longo da semana, com espaço para outras bandas, ou a montagem de um palco mais alternativo, como acontece no Rio de Janeiro. Para se ter uma ideia, a banda Faixa Etária se apresentou pela terceira vez em seguida no evento (2007, 2008 e 2009) e a DKV pela quarta (2005, 2006, 2008 e 2009). Claro que a programação pífia gerou críticas, sobretudo no terreno livre da internet. E não à toa, as pessoas continuam tradicionalmente fugindo da cidade no final do ano. (ibid., p. 174)

Sobre o ano de 2010, algumas questões surgem a partir da leitura do autor, sendo duas delas apontadas a seguir.

Uma diz respeito às apresentações ao vivo, onde um

[...] sintoma claro de [...] importante mudança não só deste lado da ponte, mas também na capital carioca: Djs levavam mais pessoas aos eventos do que bandas. E não necessariamente Djs de música eletrônica, por que esses já haviam criado sua cena paralela, mas Djs de rock, que tocam músicas conhecidas do público. (ibid., p. 176)

A outra diz respeito ao “[...] afastamento da Luiza e do Daniel” do coletivo Araribóia Rock, onde “após uma conversa telefônica franca [...] chegamos a conclusão de que nossos objetivos eram diferentes.” (ibid.)

De acordo com o autor, o foco do coletivo agora tornara-se outro, para além da política:

Se por um lado perdemos o empenho de Luiza e Daniel, por outro foi a brecha para a reaproximação de Marcelo “Blau Blau”, que em sua percepção achava que o caminho do legislativo e das reuniões não havia dado frutos. Ele defendia a volta do Araribóia Rock na rua, realizando eventos, por que no fundo é isso que as bandas querem: tocar. (ibid., p. 177)

E quanto a isso, ou seja, a criação em si e sua viabilidade e alcance, o autor aponta que

Apesar da redução na quantidade de bandas autorais em relação ao mesmo período em 2009, decidi tornar público novamente as principais reivindicações das 150 bandas de rock autorais que ainda resistiam na cidade, já que 35% delas pararam ou encerraram carreiras por falta de incentivos. No documento destacavam-se propostas como: Criação de um programa dentro da Niterói Filmes [...] para realização de videoclipes para as bandas da cidade; Desconto no IPTU para casas noturnas que promovam grupos e cantores autorais, entendido como autoral aquele cujo repertório seja de no mínimo 55% formado por músicas próprias, o que significa desenvolvimento de carreira; Indicação do Espaço Convés como Ponto de Cultura; Criação de uma linha de crédito especial para desenvolvimento de novos empreendimentos na economia da cultura, como estúdios, lojas de instrumentos musicais e de CDs/DVDs, espaços de shows, etc. (ibid.)

Sobre o contexto geral, o autor apontou ainda que:

Infelizmente não vislumbro um aumento na quantidade e na qualidade das casas de show, que é onde está o gargalo na cadeia produtiva. Mais e mais bandas aparecerão [...], mais gente disputará sua atenção, porém aumentará a dificuldade em se apresentar em bons lugares sem pagar por isso – ganhar, nem pensar. O público poderá até não pagar pela música, mas estará disposto a comprar o merchandising, o

livro, o convite para um evento privado com o artista, entre outras possibilidades comerciais.

[...]

Outra tendência é a de organização em coletivos. Cada vez mais as bandas estão descobrindo que juntos são mais fortes e não tem nada a temer. O principal desafio é romper com uma característica da era moderna: o egoísmo. Faz-se urgente que os artistas, profissão reconhecidamente egocêntrica e cheia de vaidade, compreendam a necessidade de lutar de mãos dadas para conquistarem melhorias para a sua classe e para os que virão depois deles. Há de se entender que nem tudo virá agora, nem tudo é instantâneo. A paciência continua sendo uma das maiores virtudes. (ibid., p. 192-193)

O livro do autor é uma tentativa de abarcar essas duas décadas que compreendem os anos de 1990 a 2010, a partir daí foram feitos também inúmeros registros em um blog elaborado pelo coletivo<sup>49</sup>. Nesse blog o autor destaca que passou a divulgar e seguir com a venda do livro que serviu de base para essa pesquisa.

As postagens, entre 2011 e 2014, resumem-se a questões relativas a exposições e eventos onde ocorreram lançamentos do livro, lançamentos esses realizados em bairros de Niterói, além de cidades em diferentes estados brasileiros e alguns países da América do Sul e Europa.

Em 2014 o autor publica uma nota no blog dizendo que aquele seria seu “último festival do Arariboia Rock”:

A décima edição do Festival Arariboia Rock também será a última do criador do movimento, o gestor cultural e quadrinista Pedro de Luna. Para ele, a marca precisa de renovação, e acredita que os novos coordenadores são os nomes indicados para esse desafio. "Trabalhei muito durante uma década para colocarmos a cena do Leste Fluminense em evidência no Estado do Rio de Janeiro e no país. Muita gente participou desta história, mas o meu ciclo chegou ao final. O Arariboia Rock precisa se reciclar, se reinventar e agregar novas pessoas. Com a coordenação do Guilherme Carvalho e da Noemi Machado, tenho certeza que serão mais 10 anos de criatividade, talento e luta. Estarei acompanhando e torcendo pelo sucesso tanto do movimento quanto do festival".

Os novos gestores, Guilherme Carvalho e Noemi Machado trabalham na cena cultural de Niterói e São Gonçalo, e apresentam um programa de rádio semanal dedicado às bandas independentes, o “Arariboia Rock News”.

Guilherme Carvalho começou a se envolver em meados de 2010, participando das reuniões e da produção de eventos mensais como o 'Arariboia Rox' e o 'Arariboia Rock Apresenta', além, claro, do Festival anual. “Sei que a responsabilidade é grande de continuar com esse legado, mas já me sinto parte dele há pelo menos quatro anos. Penso que nessa nova gestão, devemos agregar mais pessoas, chamar as bandas e músicos mais para perto e consolidar, de fato, como um Coletivo”. O músico também pretende retomar as reuniões periódicas para reaquecer a cena underground da região.

Noemi Machado acredita que as bandas precisam compreender que não basta fazer música, mas se envolver muito mais. “A ideia agora é tornar o AR à sua essência e dividir com as bandas a responsabilidade e o prazer de reavivar a cena underground de Niterói, São Gonçalo e outras cidades vizinhas. O potencial existe, e está aí para

<sup>49</sup> <http://niteroirockunderground.blogspot.com.br>

trabalharmos nele juntos e fazer do Leste Fluminense o grande polo cultural do rock". (ARARIBÓIA ROCK, [2011])

Já em 13 de dezembro de 2015 a situação parece não favorecer as estratégias desse importante coletivo dentro da cena de rock niteroiense, e eles decidem por tornar pública a seguinte nota através do mesmo blog:

Hoje, dia 04 de Dezembro, é Dia Municipal do Rock na cidade de Niterói/RJ. É com imenso pesar que anunciamos que NÃO HAVERÁ uma edição do Festival Arariboia Rock este ano. Esta seria a décima primeira edição consecutiva do Festival, e por motivos de falta de apoio, tanto público quanto privado, incentivo, patrocínios e recursos próprios, este ano de 2015 não conseguiremos realizar o Festival.

Um breve histórico do único festival de rock do Estado do Rio de Janeiro que teve 10 edições anuais consecutivas:

No dia 18 de dezembro de 2005 foi realizado o 1º Festival Arariboia Rock, na Praça Vital Brasil com a apresentação de sete bandas autorais da cidade. Um festival aberto, livre e gratuito a todos. Desde então, mais de 110 bandas em outras nove edições foram realizadas em diversos pontos da cidade de Niterói, desde casas noturnas de referência do gênero, como as antigas Texas Bud, Box 35, Clubes Fluminense e Luzitano (Ilha da Conceição) e o mítico Convés, aos palcos do Teatro do DCE da UFF e culminando em duas edições no Teatro Popular. A última, em 2012, com dois dias de festividades e as participações de importantes bandas, não só da cidade, mas também de outros estados e até mesmo de Chicago (EUA).

Em 2007 a cidade de Niterói sancionou a lei Nº 2495, instituindo: "A Câmara Municipal de Niterói decreta e eu sanciono e promulgo a seguinte Lei:

Art. 1º Fica instituído no Município de Niterói, o Dia Municipal do Rock, a ser comemorando anualmente a cada 04 de dezembro."

Em 2012, o Festival se integra ao FBA - Festivais Brasileiros Associados, que conta com grandes festivais de todo o Brasil, como Abril Pro Rock (PE), Demo Sul (PR), Goiânia Noise (GO), MADA (RN) Porão do Rock (DF) entre tantos outros tão importantes quanto.

E em 2014, a Secretaria do Estado de Cultura eleva o Festival Arariboia Rock como Patrimônio Imaterial do estado do Rio de Janeiro.

É nosso maior desejo que, no ano de 2016, o Festival Arariboia Rock volte, maior e melhor do que nunca, com uma estrutura digna para o público e para os artistas, um festival democrático, que seja a celebração de um ano inteiro de conquistas para os artistas locais e acolhedor para bandas de todas as cidades vizinhas e até mesmo outros estados e países. Para isso, contamos com o apoio de todos, músicos, bandas e amantes da cultura em geral, pois o Festival Arariboia Rock é feito pensando em vocês e para vocês! (ARARIBÓIA ROCK, [2011])

Para concluir essa introdução à formação e estabelecimento de uma cena de rock independente na cidade de Niterói, cabe destacar a análise de Herschmann sobre a atuação e as estratégias adotadas pelo coletivo Araribóia Rock, quando o mesmo aponta que:

Em geral o AR sempre buscou construir um "polo de música alternativo" [...], levando a cabo iniciativas tradicionalmente centradas em "eventos microrregionais de rock enraizados territorialmente", que gravitam especialmente em torno do gênero rock – ou da sua fusão com outros gêneros –, em geral, aquele produzido por artistas de Niterói. (HERSCHMANN, 2014, p. 05)

Seguindo numa tentativa de resumir a perspectiva do autor em seu artigo onde analisa os coletivos de Niterói, o mesmo aponta que:

[...] entre 2004 e 2009 – o coletivo AR aglutinou e articulou as iniciativas da cena roqueira local. Contudo, o projeto do “polo alternativo” permanece ainda como uma meta inalcançável e distante.

[...] como outros coletivos da atualidade, vem empregando as ferramentas disponibilizadas pelas novas tecnologias de comunicação para se relacionar com sua rede de membros (produtores e fãs), isto é, esta rede vem realizando suas articulações especialmente através de e-mails, blogs e, mais recentemente, através do Facebook. Durante algum tempo um grande número de bandas – cerca de sessenta grupos, a maioria de Niterói e São Gonçalo – estiveram filiados ao AR. [...] Ao longo dos seus [...] anos de existência, basicamente o AR se dedicou a realização de seu festival anual [...] Além disso, articulou-se a casas de espetáculo e bares bastante conhecidos na região de Niterói e São Gonçalo [...].

[...] parcerias e articulações importantes com entidades e o poder público local, tais como o Sebrae-RJ, Secretaria de Cultura de Niterói, SESC-RJ, Conselho Municipal de Cultura e a Universidade Federal Fluminense [...] a principal bandeira deste coletivo é [...] a “luta por mais espaço para o rock independente na e da cidade de Niterói [...]”. Uma das estratégias que o AR pretendia empregar, mas que praticamente não se concretizou – com exceção de alguns discos lançados – foi a ideia de criação de um “selo territorial” (de Niterói e de São Gonçalo). (ibid., p. 10-12)

As estratégias identificadas pelo autor em sua análise o levam a afirmar que:

[...] se, por um lado, em alguns momentos o público composto basicamente de moradores de Niterói e São Gonçalo se sentia plenamente identificado [...] por outro lado, ao adotar esses parâmetros de atuação, o AR sempre esteve limitado a um engajamento identitário do tipo moderno e conservador [...]. (ibid., p. 12)

O mesmo conclui dizendo que “o AR encontra-se atualmente vivendo certa ‘crise’ por conta das limitações impostas pelas suas próprias estratégias de atuação [...]” (ibid., p. 13).

#### 4. POSSIBILIDADES – UM ESTUDO DE CASO: PONTE PLURAL

Diante do caminho percorrido até aqui, pôde-se observar o campo da música desdobrar-se em questões que envolvem agentes econômicos, disputas, conflitos e tensões (daí a necessidade de se trazer uma abordagem baseada nas análises feitas por Tolila), seguidas das especificidades surgidas a partir disso, chegando-se ao município de Niterói e às possibilidades de categorias advindas da leitura do teórico Herschmann, como cadeia produtiva, circuito cultural e, principalmente, o conceito de cena.

Neste capítulo pretende-se resgatar os dois últimos numa tentativa de dar sequencia a constatação e contextualização da cena autoral independente identificada na cidade, além de analisar a atuação da Ponte Plural, e o impacto de suas ações no desenvolvimento da mesma. Pretende-se, ainda, entender o modo como essa iniciativa cultural se relaciona com as políticas culturais dentro do município, e para além dele, através da incorporação das gramáticas que essas mesmas políticas ditam, uma vez que são instituídas no nível federal e desdobradas na esfera estadual e municipal, e sob as quais funciona a lógica de captação de recurso para materialização das ações da Ponte Plural.

Antes, porém, faz-se necessário o aprofundamento quanto às especificidades por trás do conceito de cena. Em artigo onde discorrem sobre o surgimento dos primeiros debates envolvendo o termo, João Freire e Fernanda Marques apresentam o seguinte cenário:

A proposta do CCCS<sup>50</sup> era, em síntese, desconstruir e destronar o conceito mercadológico de *cultura juvenil* e, em seu lugar, erigir um retrato mais meticuloso

---

<sup>50</sup> “Marcada por um senso de compromisso com questões políticas prementes da sociedade britânica dos anos 1960 e 1970, a intervenção acadêmica engajada dos *cultural studies* situava a cultura (entendida em seu abrangente sentido antropológico) numa teoria neomarxista da produção e reprodução social. A abordagem inter ou antidisciplinar do *Centre for Contemporary Cultural Studies* [CCCS] da Universidade de Birmingham pretendia esmiuçar – por meio de análises textuais e trabalhos de campo etnográficos – de que maneiras artefatos e práticas culturais funcionam tanto para forjar a aceitação do status quo e a dominação social como para habilitar e encorajar os estratos subordinados a resistir à opressão e a contestar ideologias e estruturas de poder conservadoras.” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2006, p. 1)

das raízes sociais, econômicas e culturais das variadas subculturas juvenis e de suas vinculações com a divisão de trabalho e as relações de produção, sem negligenciar as especificidades de seu conteúdo e de sua posição etária e geracional. Não se tratava meramente, pois, de produzir inventários de padrões de consumo e estilos de vida subculturais; era impreterível avaliar que função o uso (criativo, insólito, espetacular) de artefatos da cultura de consumo, do tempo e de espaços territoriais assumia perante as instituições dominantes hegemônicas da sociedade. (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2006, p. 2)

No sentido apontado acima, os autores demonstram como o conceito de cena começa a ser trabalhado enquanto categoria alternativa à

[...] de subcultura, [e] que vem sendo crescentemente utilizado nos estudos acadêmicos sobre a formação das redes de prazer, gosto, criatividade e identidade que fundamentam a relação entre as culturas juvenis e a música popular massiva. Componente importante do vocabulário de fãs e críticos, a metáfora espacial de cena musical foi apropriada – de forma mais sistemática e teoricamente refinada – por sociólogos, geógrafos e antropólogos interessados em descrever e analisar espaços localizados de produção e consumo cultural (notadamente, musical), sinalizando a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia.

[...]

A assim chamada “virada espacial” na pesquisa sobre as diversas culturas musicais está em sintonia com a ênfase renovada na conceituação do espaço urbano – seja como campo estratégico de articulação de políticas culturais e cívicas (Como deve ser usado o espaço disponível? Por quem? Para quê?) e de incremento de produção cultural regional, seja como esfera da vida cotidiana onde vicejam múltiplas atividades e representações culturais e inúmeros processos de sociabilidade, constituídos e afetados tanto por circunstâncias locais como por demandas e desejos translocais.

Ainda pouco explorada no Brasil, a noção de *cena musical* – definida [...] como um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de codificação espacial – oferece meios diferenciados para compreender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que informam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis, no contexto dos espaços urbanos contemporâneos. A natureza versátil das cenas problematiza a noção de que um simples determinante (classe, gênero, raça) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva. Graças ao seu caráter flexível e antiessencialista, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana. (ibid., p. 4-5)

No sentido de alargarem o conceito de cena para uma perspectiva crítica, os autores argumentam que o mesmo

[...] parece, também, não oferecer muitas indicações sobre a dinâmica de surgimento de alianças e os processos que contribuem para estabelecer tais ligações entre os indivíduos. Uma aproximação teórica com o conceito de *neotribo*<sup>51</sup> poderia ajudar a iluminar a questão das motivações da construção dessas alianças e das escolhas de estilos de vida nas cenas. As comunidades afetivas teorizadas por Maffesoli dão

<sup>51</sup> MAFFESOLI, Michel. *Les temps des tribus*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.

base a estilos de vida derivados de identificações empáticas e emocionais com outros indivíduos, que partilham mais ou menos as mesmas inclinações estéticas ou ideológicas. Sob esse ponto de vista, as neotribos são comunidades intencionais e questões de escolha são enfatizadas no que se refere à comunidade, à amizade e ao pertencimento. Uma abordagem mais adequada das cenas musicais, porém, certamente levaria em conta a coexistência dos critérios tradicionais de formação de identidade (classe, gênero, etnia, etc), além das formas afetivas de que trata Maffesoli. (ibid., p. 8)

Interessante ainda pontuar o que destacam os autores no trecho abaixo, onde:

A partir da análise dos principais mapeamentos teóricos sobre variadas cenas musicais *indies* espalhadas pelo globo, somos levados à conclusão de que a cena musical independente parece ser marcada mais por uma insistência/persistência social do que pela resistência, apregoada no discurso teórico sobre as subculturas. Em outras palavras, o significado político das cenas residiria na possibilidade de elas articularem os interesses (definidos por gostos e prazeres) que, na percepção dos seus participantes, não são contemplados pelas instâncias decisórias da sociedade. As cenas podem interferir, assim, na forma mediante a qual as cidades são organizadas, vistas e experienciadas. Afinal, um espaço urbano não é definido simplesmente pela arquitetura, mas pelas regras, pelas instituições e pelos significados a que ele se encontra associado.

[...]

A utilização do conceito de cena permite escaparmos de uma descrição mais restrita da mecânica da experiência sociomusical, ampliando o escopo da análise, passando a considerar a rede de afiliações mais ampla que permeia a atividade musical. Lançar mão do conceito de *cenas musicais* – como moldura analítica para o estudo da lógica de formação de alianças, no campo da experiência musical independente na cidade – pode ajudar a capturar, mais integralmente, a gama de forças que afetam a prática musical urbana.

É no espaço urbano da metrópole que se cristalizam as variadas expressões sócio musicais juvenis e o emprego do conceito de cena pode ajudar a observar as formas pelas quais os participantes dos diversos grupos organizam os discursos sobre sua própria produção cultural e de que maneira diferenciam-se do que é produzido por outras cenas da cidade. A ideia de cena permite analisar, ainda, os papéis desempenhados pela mídia na afirmação e na legitimação das práticas ocorridas nos grupos [...]. (ibid., p. 9-10)

No sentido de buscar uma maior compreensão do conceito de cena, a análise dos dois coletivos (Araribóia Rock e Ponte Plural) em relação com diferentes agentes locais e “translocais” dentro do campo da produção musical pode parecer limitada, cabendo, portanto, pontuar que essa mesma cena está permeada por trajetórias de agentes outros que não puderam ser abordados em profundidade aqui por uma questão de dimensão dessa pesquisa. Assim pontuado, cabe destacar que por intermédio desse conceito é possível compreender o amplo grupo social identificado dentro do município de Niterói, onde diferentes agentes necessários à sua existência articulam-se em prol de um cenário favorável, conforme o subcapítulo anterior pode demonstrar, e que tanto a fala quanto a atuação dos agentes da

Ponte Plural corroboram, tornando possível uma leitura, ainda que limitada a alguns agentes dessa cena, da

[...] relação entre jovens, música, estilo e identidade, no terreno social cambiante do novo milênio, em que fluxos globais e subcorrentes locais se rearticulam e reestruturam de maneira complexa, produzindo novas e híbridas constelações culturais [...]. (ibid., p. 15)

Baseado no que foi apontado acima pretende-se, através da análise da trajetória da Ponte Plural, entender de que maneira sua experiência corrobora com a possibilidade de identificação dessa cena. O objetivo aqui é situar a Ponte Plural numa perspectiva do conceito que abarque a lógica de suas ações. Herschmann argumenta que “o PP<sup>52</sup> foi criado em 2010, de uma dissidência do AR<sup>53</sup>, capitaneada pelos seus atuais coordenadores e líderes, Daniel Domingues e Luiza Bittencourt [...]” (HERSCHMANN, 2014, p. 13)

O autor complementa, em seu artigo onde analisa as estratégias utilizadas pelos dois coletivos em Niterói, que a Ponte Plural busca:

[...] ampliar a vida musical e cultural de localidades do interior ou fora das grandes capitais [...] [e que] realizou dezenas de eventos e festivais gratuitos ou a preços populares com circulação de mais de 200 artistas de todas as regiões do país, atingindo um público de mais de 30 mil pessoas, especialmente em seis cidades do Estado do Rio de Janeiro: Niterói, Nova Friburgo, Cordeiro, Três Rios, Volta Redonda e, evidentemente, a cidade do Rio. (ibid., p. 14)

Ainda sobre a Ponte Plural, o autor pontua uma série de observações importantes para a análise que aqui se pretende, relatando que o coletivo:

Assim como o AR, [...] vem utilizando novas tecnologias de comunicação para se articular com sua rede de artistas e fãs [...]. Entretanto, o que chama a atenção é que o PP utiliza a plataforma do CFE<sup>54</sup> de forma integrada, caracterizando suas iniciativas como parte de uma rede maior (articulada ao CFE). [...] a equipe do PP vem demonstrando grande capacidade de articulação e de “tato” com o institucional. Não só participam de articulações com o Conselho Municipal de Niterói, a UFF e a Secretaria Municipal de Cultura de Niterói (como o coletivo AR), mas também se articulam com [...] Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Sebrae-RJ (Projeto Estrombo), UFRJ, SESC-RJ, FGV, entre outros. (ibid., p. 15)

As parcerias e articulações citadas acima somam-se a outras como o Hard Cuore, Mobcontent, o Curso de Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense, o LABCULT

---

<sup>52</sup> Sigla utilizada pelo autor para indicar a Ponte Plural.

<sup>53</sup> Sigla utilizada pelo autor para indicar a Araribóia Rock.

<sup>54</sup> Circuito Fora do Eixo – o mesmo será detalhado mais adiante.

- Laboratório de Pesquisa em Cultura e Tecnologias da Comunicação – integrado à mesma Universidade. Muitas delas destacadas do portfólio (PONTE PLURAL, [2017]) fornecido pela Coordenadora de Projetos, Luiza Bittencourt, contendo um resumo das ações da Ponte Plural ao longo dos seus sete anos de existência.

Além desse material, foram utilizados nessa pesquisa os sites e redes sociais do coletivo e de suas ações, além de inúmeras notícias veiculadas na mídia impressa e digital, atas e participações em reuniões e eventos vinculados à iniciativa cultural, do artigo de Herschmann (onde o mesmo analisa as estratégias utilizadas pelos dois coletivos para alcançar e mediar a produção musical do município de Niterói e o público em geral), e de entrevista realizada no dia 21 de junho de 2017, junto aos Coordenadores de Negócios e Projetos da Ponte Plural, Daniel Domingues e Luiza Bittencourt.

Cabe destacar que, nesta entrevista, Luiza (informação verbal)<sup>55</sup> aponta, quanto à percepção de uma cena em Niterói, que “está problematizando o conceito, junto à Profa. Dra. Simone Pereira de Sá, num artigo desenvolvido para uma publicação futura, com organização de Herschmann, abordando questões que envolvem Cidades Criativas”, conceito abordado no âmbito das discussões recentes da UNESCO.

No que diz respeito à cena niteroiense, ela argumenta que percebe sua existência, mas que a mesma precisa de certa estrutura para que aconteça. Nesse sentido, Luiza (informação verbal)<sup>56</sup> alega que “é claro que na nossa experiência, a gente consegue enxergar a existência de uma cena independente em Niterói”, identificando, a partir da perspectiva do Mapa Musical RJ, que a cidade representava um polo, uma vez que existe uma grande quantidade de agentes da música, e uma variedade deles. Ainda de acordo com Luiza: “Para ser considerada uma cidade musical, não basta ter só muitos músicos. A gente entende que é preciso ter uma estrutura mínima de uma cadeia produtiva, para ocorrer essa circulação e ter essa conexão do produto com o consumidor final. A partir disso, a gente entendeu que Niterói teria uma cena, uma vez que foram identificados muitos pontos relacionados a essa necessidade. Existem essas articulações para que a cena ocorra”, mas alegam também que essa estrutura precisa de mais políticas públicas para voltar a se consolidar. “Entre 2015 e 2016”, aponta Luiza, “nove espaços de apresentação fecharam no município. Hoje em dia onde estão ocorrendo os shows? Tem uma produção musical grande. Mas, onde ela pode ganhar visibilidade?”

---

<sup>55</sup> Entrevista realizada junto aos coordenadores da iniciativa cultural Ponte Plural - Luiza Bittencourt e Daniel Domingues, em 21 de junho de 2017, entre 18:10h e 19:25h.

<sup>56</sup> Idem

Aqui cabe destacar que, sobre os agentes que atuam através da iniciativa cultural Ponte Plural, o site do projeto apresenta sua equipe como “multidisciplinar, composta por advogados, pesquisadores e empreendedores culturais, na área de capacitação, [onde] a Ponte Plural desenvolve debates, oficinas de empreendedorismo cultural e encontros com músicos e produtores para consultoria sobre gestão de carreira.” (PONTE PLURAL, [2014]) Ao que Herschmann corrobora em seu artigo quando argumenta “que a equipe do PP é altamente qualificada [...] quase todos realizaram ou vem realizando cursos de pós-graduação de *latu e/ou strictu sensu*” (2014, p. 16).

Em entrevista (informação verbal)<sup>57</sup>, os coordenadores e líderes da Ponte Plural, Daniel Domingues e Luiza Bittencourt, informam que Rafael Lage (falecido recentemente) atuou junto à iniciativa cultural como produtor e programador de playlists, e que “desenvolveram pesquisas e artigos em parceria por fazerem doutorado juntos”. Quanto à Susana Ribeiro, disseram que a mesma atua com a Ponte Plural desde o primeiro projeto – Grito Rock – como assessora de imprensa, enquanto Marina Damin e Lucas Waltenberg atuam na área digital, comunicação e design. Daniel e Luiza alegam que os responsáveis de fato pela Ponte Plural enquanto instituição formalizada são eles. Os demais seriam contratados a partir da captação de recursos, uma vez que trabalham sob a lógica de execução de projeto e/ou eventos, ou seja, quando surgem os projetos/eventos eles agregam pessoas à equipe.

O site destaca sobre esses agentes apontados que os mesmos possuem “[...] interesses de pesquisa [...] relacionados à cultura digital, música, indústrias criativas, redes sociais, empreendedorismo, economia criativa, materialidades da comunicação e cenas musicais.” (PONTE PLURAL, [2014]). Aqui cabe destacar o capital cultural da equipe que integra o coletivo, sendo que, atualmente, alguns já estão inclusive com pesquisas sendo desenvolvidas em nível de Doutorado. Além das possibilidades de contratações e vínculos trabalhistas apontadas acima, os coordenadores informam ainda que atuam sob a lógica de parcerias quanto às reuniões e workshops oferecidos pela iniciativa, mais uma frente de articulações com o mercado e agentes dele, a ser detalhada mais adiante.

A análise das ações e projetos, e do percurso dos coordenadores, pode dar uma visão mais abrangente do que se propôs a Ponte Plural ao longo dos seus sete anos de atuação, cabendo, aqui, destacar o que seu site aponta enquanto serviços oferecidos pela Ponte Plural:

---

<sup>57</sup> Idem

Organização de eventos culturais e de eventos de capacitação;  
Organização e acompanhamento de redes culturais e de arranjos criativos locais;  
Planejamento e gestão de carreiras artísticas e de projetos culturais (inclusive incentivados e para editais);  
Consultoria na área cultural;  
Capacitação de empreendedores culturais;  
Mapeamento de cadeias produtivas culturais;  
Pesquisa nas áreas de cultura digital, música, indústrias criativas, redes sociais, empreendedorismo, materialidades da comunicação, cenas musicais, economia criativa e novos modelos de negócios culturais. (ibid.)

#### 4.1 Ações, atividades e projetos relacionados à Ponte Plural

A seguir uma análise da trajetória da Ponte Plural através das especificidades das ações, eventos, projetos, e atividades realizadas, e os agentes aos quais envolveu, pontualmente abordados. Nesse sentido identifica-se de imediato, partindo de um viés mais pragmático, a atuação na produção de eventos e festivais de música que desembocaram numa mediação política entre os agentes da produção musical da cidade de Niterói e a política pública de cultura através das atividades da incubadora “Nós de Rede”, contando com a presença, em suas reuniões, de importantes atores da política cultural municipal. Essa mediação ocorreu também, mais recentemente, através de Cartas de Intenção apresentadas, em nome da rede e de seus envolvidos, junto a alguns candidatos a vereador em Niterói, além da atuação em parceria com o coletivo Produtores RJ, no mesmo sentido (nesse caso, junto aos candidatos a vereador da cidade do Rio de Janeiro).

Cabe destacar também os desdobramentos quanto à lógica por trás das estratégias de acesso aos recursos necessários à viabilidade da Ponte Plural enquanto iniciativa, lógica essa em estreita relação com aquelas definidas a partir das políticas públicas de cultura.

Sobre uma primeira (e mais imediata) análise a iniciativa parece apresentar duas frentes de ação: uma que diz respeito aos eventos, ou seja, a música ao vivo; e outra que parece voltada para o que chamam em seu material de divulgação de “formação empreendedora”, onde diferentes projetos destacam a intenção de agregar à iniciativa, entre outras coisas, uma atuação e mediação com foco em empreendedorismo e desenvolvimento da autogestão de carreira na música, em sintonia com a gramática envolvendo a emergência do discurso favorável à economia criativa.

Importante apontar quanto a um possível auto entendimento que quando questionados sobre como a Ponte Plural se percebe (uma vez que a pesquisa apontou para diferentes termos utilizados em diferentes contextos, como coletivo, empresa, iniciativa cultural, entre outras), e o porquê desse enquadramento, os coordenadores argumentaram

(informação verbal)<sup>58</sup> que “começaram como um coletivo (de empreendedores culturais), naquele momento em que focaram no mercado de eventos e da música ao vivo”. Com as possibilidades advindas das ações e experiências adquiridas (principalmente no que diz respeito à passagem pelo Rio Criativo, detalhada mais adiante), passaram por um processo de institucionalização, formalizando a Ponte Plural enquanto empresa, onde os dois representam os fundadores e coordenadores.

Já numa perspectiva das ações trilhadas até aqui, ambos classificam a Ponte Plural, hoje, como uma iniciativa cultural, muito por conta da atuação na área do fomento. Daniel argumenta (informação verbal)<sup>59</sup> ainda que “houve uma necessidade de CNPJ para formalizar, disputar edital, etc”, mas entendem que a lógica de suas ações vão além, uma vez que fazem mapeamento, viabilizam incubadoras atuando e prestando consultorias, sendo essas, e outras ações a serem destacadas adiante, “ligadas mais a um perfil de iniciativa cultural”. Quando se observa os resultados dessas estratégias, Daniel alega que “isso vai muito mais no sentido de fomentar a política pública uma vez que não se está, efetivamente, pensando a partir de uma lógica de lucro, ou de empresa”. O mesmo aponta que o coletivo já não representa uma realidade diante dessa formalização e ações que seguem outra lógica.

No site e nas redes sociais analisadas, percebe-se uma série de conteúdos que corroboram as atividades destacadas nas duas frentes. Nas plataformas constam divulgações e registros fotográficos de eventos relacionados à produção musical de Niterói e do estado do Rio de Janeiro, com destaque para os primeiros anos na frente “ao vivo” (e a relação com a produção musical), enquanto os anos intermediários (2014/2015) parecem apontar para uma transição, desembocando nos dois últimos (2016/2017) onde apresentam a consolidação do Mapa Musical RJ, e a relação, a partir do Nós de Rede, com a localidade.

Quanto às ações relacionadas ao universo da música ao vivo, o material de divulgação apresenta o seguinte:

A primeira atividade da Ponte Plural foi a realização do Festival Grito Rock no Rio de Janeiro e em Niterói, em 2010. Foram 3 dias de evento, sendo 2 no Circo Voador, por onde passaram 15 bandas e mais de 4.000 pessoas. O Festival teve mais edições até 2013 e, além do Circo Voador, ocupou também o Studio RJ no Rio de Janeiro e foi expandido para Volta Redonda e Cabo Frio. A edição de 2011 foi contemplada com o Edital de Fomento a Festivais da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. (PONTE PLURAL, [2017], p. 4)

---

<sup>58</sup> Idem

<sup>59</sup> Idem

Além desse festival, a Ponte Plural apresenta, no mesmo material, casos em que atuou diretamente na produção e viabilização de eventos e festivais como os que seguem abaixo:

O Festival Fora do Eixo foi realizado entre 2010 e 2012 e tornou-se, no período, uma das principais vitrines da música contemporânea independente. Sucesso de público e de crítica, passaram artistas como Gaby Amarantos, O Teatro Mágico, Móveis Coloniais de Acaju, A Banda Mais Bonita da Cidade, entre outras. Ocupou importantes espaços culturais, tais como o Circo Voador, o Teatro Rival, o Cinematheque e o Studio RJ. Teve também shows gratuitos em Nova Friburgo e Niterói. A edição de 2012 foi contemplada pelo Edital de Fomento a Festivais e a de 2013 teve patrocínio da VIVO através da Lei de Incentivo.

[...]

Em parceria com o coletivo Musical Mente, formado por alunos de produção cultural da UFF, a Ponte Plural organizou duas edições do Festival Musical Mente Plural, com shows gratuitos das bandas Móveis Coloniais de Acaju, Tereza, Emicida, BNegão e Seletores de Frequência, Oriente, entre outros artistas, que reuniram mais de 10.000 pessoas na Universidade Federal Fluminense.

[...]

Organização de duas turnês da banda Móveis Coloniais de Acaju pelo interior do Estado do Rio de Janeiro através do Edital Circuito Estadual das Artes da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. As turnês passaram por Três Rios, Volta Redonda, Cordeiro, Duque de Caxias, Nova Friburgo e Areal.

[...]

O projeto [Cedo e Sentado no Studio RJ] que acontecia desde fevereiro no Studio SP todas às terças-feiras chegou ao Rio de Janeiro e foi realizado entre 2012 e 2014, com curadoria da Ponte Plural, com dois shows gratuitos semanais, por onde passaram Macaco Bong (MT), Black Drawing Chalks (GO), Cícero (RJ), Dead Lovers Twisted Hearts (MG), Autoramas (RJ), Gloom (GO), Vinícius Castro (PE), Medulla (RJ), Tereza (RJ), Nevilton (PR), Dinda (RJ), Eskimo (RJ), Skore (RJ), entre outras, El Efecto, Folks, Daniel Lopes, Anna Ratto, Los Bife e Facção Caipira, entre outros artistas. (ibid., p. 5-8)

Nesse sentido, Herschmann relata o seguinte aspecto:

Diferentemente do AR, o PP optou por não trabalhar com uma lógica de pertencimento ou até “exclusivista” (como as gravadoras e intermediários da indústria da música faziam no século XX): os músicos podem trabalhar com o PP em diferentes níveis, seja através de ações mais pontuais (em geral, para articular a participação em eventos e concertos avulsos) ou em “projetos” que tendem durar um pouco mais (e que podem envolver trabalho de capacitação e gestão do trabalho musical, elaboração e promoção de um álbum, etc.). (HERSHMANN, 2014, p. 14)

Quando questionados sobre o que a experiência com eventos agregou em termos de relações sociais, a coordenadora Luiza (informação verbal)<sup>60</sup> afirma que: “ter começado por eventos foi fundamental para formar uma rede de contatos, uma vez que tiveram a oportunidade de começar fazendo eventos grandes. Dois advogados, fazendo dois dias de Circo Voador lotado”, afirma, “foi tudo muito novo”. Luiza alega ainda que recebiam muitas

<sup>60</sup> Idem

bandas e agentes da música em casa. E que tiveram a oportunidade de ver a cena independente sendo construída não só num nível local, mas nacional, e que a partir disso “conseguiram, em pouco tempo, ter um posicionamento e uma visibilidade dentro desse contexto que foi fundamental enquanto articulação e experiência.” A atuação inicial nesses eventos possibilitou, portanto, que a Ponte Plural agregasse capital social e simbólico através dos inúmeros contatos, articulações e mediações realizadas, gerando destaque e maior visibilidade dentro do campo.

A partir dessa atuação inicial, de acordo com notícia veiculada no site da Universidade Federal Fluminense:

Com as transformações na indústria a partir do surgimento das novas mídias digitais, houve um crescimento do empreendedorismo de nicho de mercado, do direcionamento da indústria para um público previamente definido. Diante dessa identificação, a Ponte Plural teve diversos encontros com consultores que a direcionaram para funcionar como uma incubadora de redes culturais durante sua participação no projeto Rio Criativo - centro de inovação que estimula o fortalecimento e a sustentabilidade dos empreendimentos da economia criativa do estado do Rio de Janeiro e o seu desenvolvimento econômico e social através da cultura. (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, 2016)

Já em notícia veiculada em revista voltada para o tema da economia criativa, lê-se um breve desdobramento da Ponte Plural enquanto empreendimento, onde

Após um período de incubação na Incubadora Rio Criativo<sup>61</sup>, empreendimento apoiado pela FAPERJ<sup>62</sup>, a Ponte Plural foi a única iniciativa da área de música a se graduar na primeira turma da incubadora, em 2014. Com o fim do processo, sua sede foi transferida para a Casa do Empresário da Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ), no Centro do Rio de Janeiro. (ZEPEDA, 2015, p. 18)

Sobre o que foi apontado acima, Luiza (informação verbal)<sup>63</sup> informa que “entraram com um projeto voltado para a parte de eventos no Rio Criativo, mas no processo eles foram repensando o foco, com um olhar mais interessado na parte de pesquisa e capacitação”. Luiza alega que muito do motivo para isso ter se dado foi o fato de ela, Daniel e Rafael Lage terem iniciado seus doutorados paralelamente. “Essa perspectiva do doutorado agregou um sentido de importância quanto à colaboração na profissionalização do setor, de entender o que era uma estratégia empreendedora nessa área”.

<sup>61</sup> “[...] centro de inovação e colaboração que fortalece redes de empreendedores da Economia Criativa do estado do Rio de Janeiro. O objetivo é posicionar essa nova economia como um dos eixos centrais do desenvolvimento socioeconômico.” (RIO CRIATIVO, [2014])

<sup>62</sup> Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro ([www.faperj.br](http://www.faperj.br)).

<sup>63</sup> Entrevista realizada junto aos coordenadores da iniciativa cultural Ponte Plural - Luiza Bittencourt e Daniel Domingues, em 21 de junho de 2017, entre 18:10h e 19:25h.

A coordenadora (informação verbal)<sup>64</sup> aponta ainda que, “com a demora para que o edifício que receberia a primeira turma que se graduaria na Incubadora ficasse pronto, a primeira sede física da Ponte Plural ocupou uma sala que durou apenas 9 meses”. Foi o tempo de encerrarem a turma em que a Ponte Plural foi graduada (Rafael e Suzana receberam o certificado, já que os coordenadores estavam fora do país). Luiza alega ainda que “saíram de lá e foram para um prédio da Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ), na Rua da Candelária no Centro do Rio de Janeiro, de onde saíram para ir para Niterói, por conta da parceria com a UFF”.

No que diz respeito à segunda frente de atuação da iniciativa, essa agora no sentido de capacitar agentes do campo musical através de uma formação empreendedora, um dos projetos incorporados pela Ponte Plural seria a “Estação de Empreendedorismo Cultural”. Sobre ele o site da iniciativa traz a seguinte informação:

A Estação de Empreendedorismo Cultural consiste numa incubadora de negócios criativos na área musical, que visa desenvolver competências empreendedoras nos alunos da graduação de Estudos de Mídia, além de incluir atividades abertas a alunos de outros cursos e também da comunidade externa da Universidade Federal Fluminense.

Trata-se de um projeto realizado em parceria com Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult) da UFF, coordenado pela Profa. Dra. Simone Pereira de Sá, que visa colaborar com a formação prática dos participantes em diversos segmentos transversais à música (como audiovisual, narrativa transmídia, games, trilha sonora, gestão em redes sociais, distribuição musical, arte digital, produção de conteúdo, entre outros), de modo a contribuir com a integração desses profissionais no mercado de trabalho. (PONTE PLURAL, [2014])

Através desse projeto de extensão do curso de Estudos de Mídia da UFF, palestras, debates e apresentações são realizadas possibilitando “aos participantes o contato com programadores de festivais, representantes de gravadoras, radialistas e outros gestores do mercado musical.” (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, 2016) Essas atividades são desdobramentos da Ponte Plural enquanto planejamento de suas ações de capacitação voltadas para a comunidade acadêmica da UFF, mas não se resumindo a ela, envolvendo também nesse processo a produção local e seus agentes interessados.

Nesse sentido, o Mapa Musical RJ, mais um fruto da parceria citada acima, aponta para a mesma intenção de atuar na mediação da relação entre agentes da produção musical e sua cadeia, aqui num nível tanto local, quanto estadual. Sobre o projeto cabe destacar o trecho a seguir:

---

<sup>64</sup> Idem

Fruto da união entre a Ponte Plural, o Laboratório de Pesquisa em Cultura e Tecnologias da Comunicação (LabCult) e o P3 - Polo de Produção e Pesquisa Aplicada em Jogos Eletrônicos e Redes Colaborativas, a primeira ação do projeto de extensão [Estação de Empreendedorismo Cultural] foi o Mapa Musical RJ, lançado em 2015. Com o intuito de identificar cursos de música, lojas de instrumentos, estúdios de ensaio e de gravação, festivais, casas de show, festas populares, coletivos culturais, secretarias municipais de cultura e empresas de sonorização, foi criada uma plataforma de mapeamento colaborativo de empresas e eventos do setor musical de todo o estado do Rio de Janeiro. (ibid.)

De acordo com o site do Mapa Musical o mesmo:

[...] atende aos músicos profissionais e também aos amadores, uma vez que oferece informações sobre estúdios, lojas de instrumentos e cursos de música por geolocalização. Além das empresas e profissionais mapeados, o usuário do MMRJ pode indicar novos agentes da cadeia produtiva, o que contribui para que o músico trabalhe por conta própria, uma realidade do mercado musical neste novo século. (MAPA MUSICAL RJ, [2015])

Já sobre a pesquisa realizada para viabilizar o projeto, o site aponta que:

[...] teve início em 2011, quando a equipe da Ponte Plural realizou uma circulação pelo interior do Estado do Rio de Janeiro e mapeou mais de 200 agentes culturais em 60 cidades. No ano seguinte, a iniciativa cultural lançou a listagem “Onde tocar no Rio de Janeiro?”, um primeiro mapeamento de casas de shows e espaços culturais do município do Rio que recebiam apresentações musicais.

A partir daí, a pesquisa teve seu âmbito ampliado e voltou seu olhar novamente para o estado do Rio. Assim, em 2014, a Ponte Plural firmou uma parceria com o LabCult, sob a coordenação da Profa. Dra. Simone Pereira de Sá, que já vinha desenvolvendo outros projetos de cartografia sonora e musical, e uniram forças para o desenvolvimento da pesquisa ‘Cartografias Musicais’, que obteve o patrocínio do Ministério da Cultura e do CNPQ. Esse projeto fez um novo mapeamento pelo estado e passou a incluir, além das casas de shows e espaços culturais, os festivais, coletivos, secretarias de cultura, estúdios, entre outros agentes culturais locais.

Em 2015, o projeto ganha o patrocínio da Claro, Governo do Estado e Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, além do apoio do Instituto Embratel Claro. Todos os dados obtidos na pesquisa do ‘Cartografias Musicais’ passam a fazer parte de uma nova iniciativa: o Mapa Musical RJ, que [...] ganha site e também versão em aplicativo. (ibid.)

Quanto aos resultados obtidos através da iniciativa descrita acima, vale destacar a síntese onde, em entrevista concedida, a Profa. Dra. Simone Pereira de Sá argumenta que:

“Existem muitos pontos multifuncionais, que funcionam simultaneamente como estúdio, casa de show, curso de música e loja de instrumentos musicais” [...]. Ela conta que durante o mapeamento os pesquisadores verificaram que os responsáveis por esses locais estão migrando sua fonte de comunicação para a principal rede social utilizada mundo afora, e que muitos já não usam nem e-mail e tampouco mantêm sites na rede.

[...] durante o processo de construção do MMRJ, os pesquisadores identificaram avanço significativo dos investimentos em cursos de música realizados pelas secretarias municipais de cultura em programas de longa duração e também em cursos livres e oficinas. Alguns exemplos de iniciativas em cidades do interior são o Pescando Talentos, em Arraial do Cabo, e o Projeto Aprendiz, em Niterói, a Escola Municipal de Artes Maria José Guedes, de Macaé, a Escola de Música Chiquinha Gonzaga, em Itaguaí, além dos núcleos avançados da Escola Villa-Lobos, em Miracema, Búzios, Paracambi e Conceição de Macabu.

No caso dos estúdios de ensaio e gravação, o MMRJ [...] mostra que 85% deles se concentram na capital fluminense e no seu entorno. “Também identificamos 347 espaços públicos e privados que recebem programação musical. Destes, a capital do Rio reúne 110 e as demais cidades da Região Metropolitana somam 60. Na sequência, as três regiões com maior número de espaços para tocar identificados foram Baixada Litorânea, Região Serrana e Médio Paraíba”, lista Simone.

Apesar da enorme concentração de atividades na capital, o mapa identificou também a existência de algumas cidades que reúnem uma boa quantidade e variedade de itens mapeados, como Campos dos Goytacazes, Niterói, Cabo Frio e Volta Redonda, tornando-as polos nas suas regiões. “A região do Médio Paraíba também conta com uma enorme variedade de eventos produzidos pelas prefeituras locais, com festivais da canção e festas comemorativas, que somam cerca de 30 eventos anuais”, destaca a pesquisadora.

De acordo com os dados levantados para a produção do mapa, a região com menor número de itens mapeados foi o Noroeste Fluminense, que possui 13 cidades com média de apenas cinco pontos mapeados em cada. Foi constatado que nessas cidades existem poucos espaços públicos e privados para shows e os principais eventos são realizados pelas próprias prefeituras. “Vale lembrar que essa região é a menos desenvolvida do estado. Ainda assim, há exceções, principalmente em Itaperuna. Ali funcionam o núcleo avançado da Escola Villa-Lobos, o Teatro do Sesi Itaperuna e o Rock n’ Gol Bar, local que recebe uma extensa programação musical e onde já foram realizadas edições do festival Itaperuna Metal Massacre. Há ainda o Teatro Municipal Geraldo Tavares André (Santo Antônio de Pádua) e a Casa do Amarelo (Itaocara)”, prossegue Simone.

Já no que diz respeito aos espaços para shows, os pesquisadores identificaram a existência de casas de grande porte, para circulação de artistas do chamado *mainstream*, principalmente, nas cidades da Região Metropolitana. Foram listadas poucas casas de porte médio, tanto na capital quanto no interior, e pequenos espaços culturais e bares, que recebem programação musical, quase sempre, voltados aos gêneros MPB e rock. “Existe um grande número de espaços de pequeno porte, com capacidade entre 40 e 200 pessoas”, confirma Simone. (ZEPEDA, 2015, p. 14-16)

Seguindo a relação destacada acima, a coordenadora de projetos da Ponte Plural, Luiza Bittencourt, tece seus comentários:

Uns dos destaques do amplo repertório de informações reunidas são os tradicionais festivais da canção, como os que são realizados nas cidades de Três Rios, Vassouras, Sapucaia, São João da Barra e Cardoso Moreira. No caso dos festivais independentes, o gênero musical do rock tem seu espaço em cidades como Cabo Frio (Festival de Rock Humanitário), Casimiro de Abreu (Aldeia Rock Festival), Petrópolis (Festival Grito Rock) e Duque de Caxias (Festival Roque Pense). “No caso do hip hop, ele ganhou mais visibilidade nos municípios de Niterói, vizinho à capital fluminense, e Volta Redonda, no Sul Fluminense”, ressalta [Luiza]. Os motoclubes também promovem eventos, com programação musical, em mais de 70 cidades do estado. Embora a maioria das bandas seja especializada em covers, os pesquisadores também identificaram a presença de grupos autorais, como as bandas cariocas Drenna e Folks. “Há ainda os festivais criados para dar destaque a um aspecto particular da economia desses municípios, com foco, em geral, na gastronomia e em exposições, mas que contam com significativa programação

musical. São os casos da Festa do Tomate (Paty dos Alferes), Festival do Camarão (Cabo Frio)”, acrescenta.

Os eventos comemorativos de emancipação e aniversário das cidades também foram repertoriados no Mapa, pois costumam ser as principais festas locais, organizadas pelas secretarias de turismo, e não pela de cultura. Em razão disso, a programação quase sempre traz artistas bem conhecidos do público, e, em poucos casos, contam com a presença de músicos locais. Outro aspecto identificado por Luiza foi o crescimento de festivais independentes e a articulação de produtores culturais no interior do estado ao longo nos últimos anos.

Com relação aos coletivos culturais, a pesquisa acompanhou o seu crescimento, tanto na capital quanto no interior. Na cidade do Rio, entraram no radar da pesquisa o Rock S.A., Subsolo, Resistência Cultural, Liga HC, Rock em Movimento e o movimento #acenavive. Já no entorno do Rio, ganharam menção, por exemplo, o Coletivo Rock e Macaco Chinês, em Duque de Caxias; Roque Pense, em Mesquita; Petrópolis Inc., em Petrópolis; Juventude Rock, em Cabo Frio; e Pombos, em Volta Redonda. Também chamado de Núcleo de Estudo Permanente da Cultura Hip Hop, o coletivo Pombos foi fundado pelo rapper Thiago El Niño e por jovens que com ele trabalham, que realizam encontros abertos e debates, com a exibição de filmes e a participação de outros coletivos da região. Na Região Serrana, o Petrópolis Inc vem atuando na realização e assessoria de projetos independentes, atingindo jovens e adultos. Em Cabo Frio, na Região dos Lagos, o coletivo Juventude Rock realizou seu próprio mapeamento das bandas locais, colaborando para a divulgação e circulação de artistas e para a produção de dois importantes festivais da região, o Noise Fest e o Festival de Rock Humanitário. (ZEPEDA, 2015, p. 16-17)

Cabe aqui destacar a complexidade dos dados apresentados no contexto de construção do Mapa Musical RJ, e que para sua consolidação foram realizadas, após seu lançamento no ano de 2015, ações em municípios do estado com o intuito de divulgar as informações obtidas a partir do mapeamento e realizar uma nova etapa de capacitação. O resultado desse mapeamento, além de complementar o capital social do coletivo através das relações que se deram, demonstra uma atuação dinâmica, e a abrangência do alcance de suas ações dentro do estado do Rio de Janeiro, conforme apontam em entrevista (informação verbal)<sup>65</sup> os coordenadores quando argumentam que “os projetos seguiram com as visitas às cidades do interior, entendendo como as cenas locais se davam, e de que maneira eles poderiam colaborar, trazendo um olhar de quem já compartilhava experiências de produção com pessoas do Brasil inteiro, experiências de gestão coletiva, levando para o interior essas ideias”. Luiza relata que “através de depoimentos, os participantes trouxeram uma visão da importância das ações para cada um e em relação a sua realidade. Tivemos muita adesão, com salas lotadas, e várias demandas locais aparecendo”.

Para além das apresentadas acima, o coletivo desenvolveu ainda outras atividades, onde, dentre elas, destacam-se iniciativas como o “Musico Plural” que tratou-se de “curso de empreendedorismo musical ministrado em mais de 10 cidades do interior do estado do Rio de

---

<sup>65</sup> Idem

Janeiro [entre 2010 e 2014], em parceria com o SEBRAE-RJ [...]” (PONTE PLURAL, [2017], p. 13), onde através de oficinas itinerantes o projeto promoveu formação que visou

[...] desenvolver competências criativas e empreendedoras em músicos, produtores e agentes culturais incentivando a troca de experiências e a sua qualificação profissional a fim de se tornarem transformadores culturais da região. O projeto objetiva ainda conectá-los em uma rede, de modo a estimular novos negócios na área da música e a dinamizar as atividades do setor na região. Mais de 400 jovens já participaram desse workshop e vêm desenvolvendo de forma criativa e empreendedora suas carreiras. (PONTE PLURAL, [2014])

Sobre as demais atividades, o material de divulgação do coletivo traz o “Debates com o Sebrae”, “Reconfigurações na Indústria Musical”, “Rodada Plural de Oportunidades”, além de apresentações e palestras no âmbito nacional e internacional, já citadas anteriormente. Essas ações contribuíram para incorporar capital cultural, social e simbólico aos agentes da iniciativa, além dos envolvidos, conforme corroboram os trechos abaixo onde elas são respectivamente detalhadas:

Entre 2010 e 2012 a Ponte Plural realizou diversos debates, em parceria com o projeto Estrombo do SEBRAE-RJ, para discutir o empreendedorismo no setor musical e as novas estratégias de circulação, divulgação e distribuição de música.

[...]

Série de debates realizados em 2014 e 2015 durante o Interfaces, evento organizado pela Universidade Federal Fluminense. Foram discutidos temas relacionados às novas estratégias de divulgação, circulação e sobre o papel das gravadoras.

[...]

Em parceria com a Secretaria de Ações Estratégicas de Niterói, foi realizada a Rodada Plural de Oportunidades durante o Encontro Niterói América do Sul, que reuniu pela primeira vez na cidade, agentes da cadeia produtiva da música de algumas regiões da América do Sul para dialogarem com artistas e produtores locais, de forma a estimular um intercâmbio internacional de produtos e shows. (PONTE PLURAL, [2017], p. 14-16)

Dentre as ações descritas acima, resta ainda pontuar a mostra “#ilustramúsica”, onde através do “conceito inspirado nos “memes” virtuais” trouxe “uma proposta inédita de conexão entre artes visuais e música”, sendo uma “iniciativa da Ponte Plural e da Pocketscomics”, e tendo apresentado “obras do ilustrador Renato Lima inspiradas em canções de artistas brasileiros e internacionais, desenvolvendo uma interface entre música e artes visuais.” (PONTE PLURAL, [2014])

Tendo percorrido a quase totalidade das ações da Ponte Plural, chega-se ao “Nós de Rede”, onde, a partir da criação do Mapa Musical RJ, houve o ensejo por parte dos coordenadores por desdobramentos no sentido de capacitar os agentes identificados no mapeamento, conectando-os em rede. Compreendendo uma das ações da “Estação de

Empreendedorismo Cultural”, o “Nós de Rede”, primeira incubadora de redes do Brasil, deu vida a essa ideia, onde segundo Luiza Bittencourt:

A metodologia de gestão cultural coletiva para tecer redes criativas aplicada no Nós de Rede foi criada pela Ponte Plural durante o workshop “Músico Plural” [...]. Através dessa dinâmica, foi possível identificar quais agentes culturais e negócios podem se entrelaçar e ficar mais fortes atuando juntos, formando um “nó de rede”. É o somatório desses “nós” e suas possibilidades de negócios em conjunto que fazem com que os participantes se tornem transformadores culturais de suas regiões e empreendedores em rede. (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, 2016)

Ainda de acordo com Luiza, essa “ligação [...] com a Universidade possibilitou a abertura do espaço para atividades gratuitas [...], permitindo a conexão entre o meio acadêmico e o mercado musical, ampliando o campo de atuação e estimulando trocas” (ibid.)

Pude acompanhar algumas das reuniões, mensais e documentadas em atas disponibilizadas online<sup>66</sup>, onde presenciei a relação mediada pelos agentes da iniciativa cultural, Daniel Domingues e Luiza Bittencourt, entre esse mesmo público a que se destina sua missão e outros, como os agentes da política cultural e aqueles envolvidos com a economia da música. Através da incubadora de redes “Nós de Rede” a Ponte Plural, na figura de seus coordenadores, passou a agir com mais efetividade no campo político-cultural, uma vez que incorpora uma agenda de reuniões junto aos agentes locais, demonstrando preocupação em dar voz aos participantes e ao que tivessem a propor. Foi a partir desse diálogo que o coletivo passou a desenvolver uma agenda de ações em conjunto. Nesse sentido faz-se importante destacar esse canal criado pela Ponte Plural, uma vez que serve de ponto de escuta e contato entre as partes interessadas em desenvolver de forma sustentável a produção musical no município, principalmente diante de análises que corroboram a diversidade e dimensão dessa mesma produção.

Numa primeira reunião, em 12 de abril de 2016, foram apresentadas as propostas do Nós de Rede<sup>67</sup>, e a partir disso, “em reuniões mensais construídas em conjunto com diferentes agentes do campo da música<sup>68</sup>, a Ponte Plural identificou as principais dificuldades dos participantes” (NÓS DE REDE, [2016]). A partir das reuniões seguintes, essas mesmas

<sup>66</sup> docs.google.com/document/d/1fwftATLjQVmcVZPN2D9Y6Xy\_bXADKE9WYCekqEJzpYs/edit

<sup>67</sup> https://prezi.com/qp7decngkaqn/nos-de-rede/

<sup>68</sup> Exemplos de áreas de atuação dos agentes presentes nas reuniões da incubadora de redes “Nós de Rede”: músicos; gestores de estúdio; produtores de eventos; técnicos de som; gestores de centros culturais; estudantes universitários; agentes do coletivo Araribóia Rock; agentes da política pública, como presidente e representantes (das Camaras Setoriais) do Conselho Municipal de Política Cultural; proprietários de casas de show de Niterói; etc. (NÓS DE REDE, [2016])

dificuldades apresentadas vieram acompanhadas de duas frentes de atuação propostas pelo coletivo, uma seria a da “Ação” e a outra a da “Capacitação”. Em ambos os casos, os coordenadores da Ponte Plural apresentaram ao longo do ano propostas e rotas possíveis.

Interessante perceber que muitos dos pontos listados, e com possibilidade de solução pelo caminho da ação, parecem reverberar questões historicamente identificadas, conforme pode-se ler no trecho abaixo:

Ausência de técnico de som qualificado (som ao vivo); ausência de Palcos (casas de shows) com estrutura; falta de tratamento acústico adequado em casas de shows; estrutura pública de palco e de som ainda precária; falta de estrutura no mercado para absorver a música gravada; dificuldade de formação de público por conta de segmentação (necessidade de incentivo na formação de público); falta de espaço para música autoral na cidade; ausência de festivais; falta de uma ação itinerante, periódica e que dialogue com o espaço; dependência da iniciativa pública e privada para realização de festivais; excesso de burocracia para conseguir as devidas autorizações para realizar um evento na rua; necessidade de inclusão de cover no repertório (formação de público); dificuldade em achar casas de shows que pague pelos shows (cachê); dificuldade de conexão com outros estados. (ibid.)

Os pontos identificados com a possibilidade de solução pelo caminho da capacitação também foram destacados, sendo que, em alguns casos, foram propostas e articuladas atividades que de alguma forma previram as dificuldades apontadas e tentaram lidar com suas demandas. Os pontos identificados foram:

Necessidade de fomento para mídia física; falta de conhecimento do uso de plataformas de streaming; necessidade de contato com assessor de rádio, streaming; necessidade de envolvimento com a mídia (O Fluminense, Rádio Oceânica, AR News); dificuldade de montar um plano de comunicação; ausência de capacitação para entender a melhor forma de uso das mídias digitais (redes sociais e de uso de site); não saber como chegar ao público alvo; dificuldade em reconhecer e entender o próprio público alvo; dificuldade em desenvolver a identidade visual do produto; necessidade de parceria com rádios para divulgação; dificuldade de assessoria em financiamento coletivo; dificuldade de gestão de casa de show (com formação de público); dificuldade de gestão de banquinha (necessidade de articulação em rede com fornecedores e organização da banquinha); falta de conhecimento de leis (direitos autorais, lei de incentivo, registro de marca, etc.) e de instituição arrecadadora; dificuldade em conhecer como fazer licenciamento e sincronização musical. (ibid.)

Importante destacar que as propostas apresentadas até aqui, dentro dos encontros do “Nós de Rede”, trazem em si um caráter político, de atuação em conjunto, através do exercício da reflexão numa tentativa de entender dificuldades e encontrar soluções a partir das realidades vividas. Nesse sentido, a partir da quarta reunião, no dia 15 de maio de 2016, a Ponte Plural trouxe para dialogar com os presentes um primeiro agente da política cultural do

município, na figura de Renato Almada, presidente do Conselho Municipal de Política Cultural. De acordo com o registro em ata da reunião: “Houve uma apresentação e discussão sobre a lei do sistema municipal de cultura de Niterói, principalmente no que diz respeito à parte de incentivo à cultura.” (ibid.)

Aqui, diante da complexidade que abrange o tema apontado no parágrafo anterior, talvez seja interessante pontuar, ainda que brevemente, a trajetória recente da política pública de cultura dentro do município de Niterói. Dessa forma, espera-se que haja um embasamento, mesmo que superficial, para uma melhor compreensão do que se pretende.

Certamente as especificidades são inúmeras, mas a título de introdução, cabe destacar que Niterói vem trilhando, na última década, um percurso, no âmbito da política cultural, no sentido de se alinhar às propostas do Governo Federal quanto ao Sistema Nacional de Cultura (através das definições do Ministério da Cultura), implantando assim o seu próprio sistema municipal.

De acordo com João Roberto, os sistemas municipais de cultura

[...] são constituídos por oito componentes [...] sendo que cinco são obrigatórios [Secretaria Municipal de Cultura ou órgão equivalente; Conselho Municipal de Política Cultural; Conferência Municipal de Cultura; Plano Municipal de Cultura; Sistema Municipal de Financiamento à Cultura.] e três deles são opcionais (Sistemas de Informações e Indicadores Culturais; Programas de Formação na Área da Cultura; e Sistemas Setoriais de Cultura). Embora não sendo obrigatórios é importante que todos os municípios que tenham condições também instalem esses componentes. (PEIXE, 2013, p. 24)

Nesse sentido, em 2012 foi solicitada a integração do município de Niterói ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) através de implementação de lei que definia seu Sistema Municipal (FUNDAÇÃO DE ARTE DE NITERÓI, 2013).

Entre os componentes definidos como obrigatórios a partir das diretrizes federais, tem-se: uma Secretaria de Cultura, já existente; um Conselho Municipal de Política Cultural, que já existia, porém seus novos moldes foram estabelecidos recentemente<sup>69</sup>, passando a possuir função deliberativa, normativa e fiscalizadora das ações culturais no município; Niterói também realizou 4 Conferências Municipais de Cultura, sendo esse componente, e sua agenda regular, outra obrigatoriedade a se somar ao sistema municipal, uma vez que representa importante mecanismo de escuta das demandas identificadas junto aos agentes sociais; a partir dessas demandas, apontadas no documento final dessas conferências, recentemente elaborou-se um Plano Municipal de Cultura, e que também faz parte das

<sup>69</sup> Lei Municipal nº 3.182, de 18 de dezembro de 2015

obrigatoriedades desse sistema; por último, a necessidade de se definir um Sistema Municipal de Financiamento à Cultura, possibilidade advinda com a perspectiva da regulamentação da lei.

Sobre a reunião junto ao presidente do Conselho, vale apontar que a explanação dessa lei, através da fala do mesmo, permitiu uma leitura de possibilidades de descentralização dos recursos advindos de sua implantação, bem como a incorporação de outras fontes de captação, como o IPTU, com o objetivo de financiar artistas locais, em projetos distribuídos de maneira equilibrada pelas regiões do município. A lei aponta ainda para a possibilidade de incremento ao fundo municipal de cultura, prevendo a possibilidade de que este seja irradiador de editais. Por fim, cabe destacar que essa mesma lei permanece, desde dezembro de 2015, passível de regulamentação, tendo inclusive sido tema da primeira reunião da Comissão Permanente de Cultura, Comunicação e Patrimônio Histórico (CCCPH), da Câmara dos Vereadores, presidida pelo vereador reeleito Leonardo Giordano, da qual diversos agentes da cultura do município estiveram presentes manifestando sua insatisfação com a apatia da Secretaria de Cultura de Niterói, ao longo de 2016, quanto ao tema apresentado acima.

Além das questões apontadas, faz-se necessário destacar a importância da efetividade dessa lei para o campo musical com alguns exemplos citados na reunião do “Nós de Rede”, como a possibilidade de fomentar a economia local através da distribuição de recursos gerando desdobramentos nessa mesma economia, da reversão do imposto (IPTU) em projetos, eventos e até mesmo em cachê para artistas em apresentação nas casas de show, de editais voltados para melhorias em casas de show com palcos pequenos e médios dentro do município, da melhoria do transporte noturno, pensando em estratégias em conjunto de modo a reverter os “danos” da lei seca à música, entre inúmeras outras.

A partir da problemática gerada por parte da Secretaria de Cultura, foi definida uma audiência pública com o tema da “Regulamentação da Lei de Cultura”, onde o vereador supra citado convocou os setores culturais da cidade a fim de pressionar o poder público por um posicionamento.

No dia 21 de julho de 2017, quarta-feira, essa audiência ocorreu, cabendo destacar que Daniel Domingues foi convidado a compor a mesa onde estariam o vereador Leonardo Giordano, o presidente do Conselho Municipal de Política Cultural, e o Poder Executivo na figura do presidente da Fundação de Arte de Niterói, Andre Diniz. Em registro realizado pela equipe de comunicação do vereador Leonardo Giordano numa rede social tem-se a seguinte informação:

Misturando violino e pandeiro no plenário da Câmara, a Orquestra de Cordas da Grotta abriu a Audiência Pública pela regulamentação da Lei da Cultura. O presidente da Fundação de Arte de Niterói, Andre Diniz, anunciou que a Lei, o Fundo e o edital serão oficializados já em agosto. "Depois de tanta luta, recebemos a notícia com alegria e grande entusiasmo", comemorou o vereador Leonardo Giordano, relator do projeto e presidente da Comissão de Cultura, Comunicação e Patrimônio Histórico. O encontro contou com a participação de diversos movimentos, setores e entidades ligadas à cultura, como Daniel Domingues, do Nós de Rede - incubadora de redes culturais - e Patricia Freire, membro do a setorial de Artes Visuais do Conselho Municipal de Política Cultural de Niterói - RJ. Para Daniel, a Lei de Incentivo e o Fundo "são um golaço, uma grande vitória conquistada por poucos municípios do país". Já Patrícia, disse que "se sente orgulhosa em fazer parte de um momento que preza pela gestão da parceria". (LEONARDO GIORDANO, 2017)

Retomando as reuniões do “Nós de Rede”, a partir desse primeiro contato entre os participantes e uma instância do poder público diretamente relacionada às políticas de cultura, Luiza e Daniel procuraram introduzir os agentes presentes à esse universo e as suas especificidades através de apresentação dos principais pontos dessa lei municipal, além de pontuar sua preocupação quanto a mediação da produção local junto aos candidatos à câmara dos vereadores nas eleições do mesmo ano.

Os tópicos apresentados deixam clara a intenção de interagir com os agentes da política, buscando diálogo em benefício da visibilidade dos agentes do campo musical. Entre as questões principais apontadas em ata, cabe destacar as que seguem como sendo pertinentes à relação com os agentes políticos:

Cobrar a Regulamentação da Lei de Incentivo; puxar as pautas resultantes da Conferência Municipal de Cultura; aproximação com os conselheiros de cultura; definir pautas prioritárias que sejam demandas da cultura para pedir comprometimento (pautas do Plano Municipal de Cultura); incentivar reforma dos espaços culturais através da lei de incentivo; fomento a artistas independentes de música autoral (legislação que inclua artistas da cidade em eventos públicos); participar das reuniões do Conselho Municipal (terceira terça feira do mês no Janete Costa), Câmara Setorial de Música e de Produção Cultural; ver também a de Espaços Públicos; propor uma reunião conjunta Nós de Rede e Câmara Setorial de Música. (NÓS DE REDE, [2016])

Antes de seguir com a análise, cabe pontuar que em meio às reuniões mensais, e às articulações em prol das demandas apresentadas nas mesmas, Luiza e Daniel ainda se organizaram para que diversas atividades de capacitação ocorressem, como “Oficina de Elaboração de Projetos Culturais”, “Oficina Synth Gênero”, “Rodada internacional de negócios”, entre outras, além de participação em mesa de debate sobre a experiência do coletivo no Festival Primavera Sound, em Barcelona, junto a representantes de outras

incubadoras como Incubadora DoSol (Natal / RN) e da Circula Incubadora (Brasília / DF) , e também do evento MICSUR<sup>70</sup> na Colômbia, que acabou gerando a visita de um “representante da Revista Music Machine (Colômbia) [convidado] para conhecer os participantes [das reuniões do Nós de Rede] e falar sobre o mercado musical local.” (ibid.)

De volta às reuniões, os próximos agentes da política com os quais o coletivo articulou-se para que estivessem presentes também foram do Conselho Municipal de Política Cultural. Da Câmara Setorial de Música, o conselheiro Caju Fonseca apresentou as metas do Plano Municipal de Cultura, recém aprovado, sobre o qual a ata argumenta que foi “aprovado pelo Conselho [...] na última reunião [19 de junho de 2016] e irão aguardar a próxima legislatura para enviar para aprovação, por conta de considerarem essa muito conservadora [...]” (ibid.). Também estiveram presentes numa reunião seguinte, os conselheiros das câmaras setoriais do Audiovisual e de Equipamentos Culturais. Esses diálogos representaram uma possibilidade de mediação entre os agentes na busca de ações conjuntas e parcerias.

A partir dessas reuniões, a incubadora articulou uma carta em conjunto com os participantes dos encontros, no sentido de apresentar as demandas culturais da cidade aos candidatos a cargos políticos. Assim, foi elaborada uma Carta de Intenção<sup>71</sup> e entregue aos candidatos a vereador do município. Cabe destacar que dentre eles estava Leonardo Giordano, que foi reeleito, e atualmente é o presidente da Comissão Permanente de Cultura, Comunicação e Patrimônio Histórico, conforme apontado anteriormente.

A carta trazia uma série de questões com as quais os candidatos se comprometeriam, caso eleitos. Entre elas estariam propostas que contemplavam a inclusão digital, a mobilidade urbana e o fomento à cultura local, este último item representado em 5 vertentes, sendo elas formação, gravação, apresentações ao vivo, divulgação e fomento.

Além das articulações políticas, o coletivo organizou um encontro com proprietários de casas de shows da cidade (Bemdito, Heavy Duty, Convés e Audiorebel) para entender melhor as demandas desses agentes, estreitando a relação da produção musical local e esses proprietários de casas de show. Nesse encontro foram identificadas uma série de dificuldades, demonstrando assim que os desafios estão presentes em grande medida em vários pontos dessa cadeia que alimenta a cena independente local.

Fechando o ano de 2016 a Ponte Plural estabelece mais uma parceria, agora com o coletivo Produtores RJ, que desenvolveu um levantamento onde apontam, além de artistas excessivamente reincidentes, a falta de diversidade na curadoria musical do réveillon do

---

<sup>70</sup> Mercado de Industrias Culturales del Sur

<sup>71</sup> <http://bit.ly/CartaIntencoesNDR>

município do Rio de Janeiro. Através dessa parceria foi elaborada outra Carta de Intenções<sup>72</sup> apresentada junto aos músicos e vereadores do município do Rio de Janeiro, contendo questões que tangenciam o tema da transparência, da necessidade de estabelecimento de um conselho curador, bem como de parâmetros claros para pagamento de cachês, além da equidade de seguimentos musicais nas apresentações que envolvem o evento.

Retomadas as atividades em 2017, o Nós de Rede parece seguir com suas ações e estratégias, mesmo diante do cenário de crise política e econômica nacional que afeta diretamente o setor cultural. Os desdobramentos da regulamentação da lei que rege o Sistema Municipal de Cultura e seus componentes ainda estão em curso, bem como as disputas internas ao campo político.

#### 4.2 Possíveis leituras e perspectivas críticas

A partir do que foi detalhado no subcapítulo anterior percebe-se que em seus anos de trajetória a Ponte Plural passou pela instituição da noção de coletivo com uma primeira atuação em eventos e festivais, seguida de uma transição para a noção de empresa (com formalização e vinculação a um CNPJ), culminando em novas articulações no sentido de se autodeclararem “iniciativa cultural” (termo de certa forma difuso e passível de análise mais profunda), onde passaram por desdobramentos em suas atividades a partir de atuação numa formação empreendedora baseada no associativismo com conotações políticas em sua atuação.

De acordo com os coordenadores da Ponte Plural (informação verbal)<sup>73</sup>, muitos problemas com a viabilização de eventos e shows, como transporte público, Lei Seca, infraestrutura das casas, entre outros, fizeram com que focassem sua força na perspectiva de atuação sobre a política pública. Daniel argumenta que “teria muito mais relevância em se agir no fomento, através de uma incubadora de rede. O Mapa Musical indicou uma concentração que diz que quem quer se profissionalizar está na região metropolitana, que precisa-se de uma estrutura para que isso seja viável, mas está tudo abandonado, porque não tem política pública. Quase tudo é não ter política pública e investimento, e não ter uma noção de mercado e de economia criativa. O que acontece”, de acordo com Daniel, “é que acaba que

---

<sup>72</sup> <http://bit.ly/PropostasReveillon>

<sup>73</sup> Entrevista realizada junto aos coordenadores da iniciativa cultural Ponte Plural - Luiza Bittencourt e Daniel Domingues, em 21 de junho de 2017, entre 18:10h e 19:25h.

a política pública não funciona, e ainda existe uma certa demonização da economia criativa”. O mesmo alega ainda que esses são os dois braços (política pública e investimento / mercado e economia criativa) em que buscam focar atualmente.

Assim, a partir da primeira e mais imediata análise sobre as duas frentes de atuação da iniciativa cultural abordada no subcapítulo anterior, segue-se uma segunda (desdobramento mais profundo da reflexão sobre o objeto) em que a iniciativa cultural parece apresentar especificidades onde, após relacionar suas ações, cabe analisá-las a partir da perspectiva de alguns teóricos.

Herschmann, no que diz respeito às questões que envolvem a música ao vivo e a economia que gira ao redor dela envolvendo diferentes agentes, aponta 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 ocupando um lugar menos periférico e, em algumas situações especialmente envolvendo as gravadoras independentes, os fonogramas vêm se tornando um complemento, uma forma de rememorar uma experiência vivida. (HERSCHMANN, 2010, p. 52)

O teórico aponta ainda o “circuito dos festivais independentes em todo o país” (ibid., p. 53) como uma das novidades relacionadas ao campo e suas recentes transformações.

A respeito das apresentações identificadas em Niterói ao longo dos anos, contendo entre outras verificações possíveis o surgimento e consolidação de uma cena de rock independente, cabe destacar as análises de Herschmann quando faz ver que:

O fato novo dentro deste contexto de crise e reestruturação do mercado é que vem crescendo a consciência dos profissionais de que a produção de música ao vivo continua valorizada e muito demandada pelo público. Os músicos, produtores e gestores de *indies* que têm concentrado seu poder nos eventos musicais têm tido não só um retorno interessante, mas também a possibilidade de perceber que a “questão da pirataria” passa a ser incorporada não mais como um problema, mas uma oportunidade para divulgação da obra (como uma estratégia para se angariar reconhecimento junto ao público). (ibid., p. 79)

Interessante perceber ainda o que aponta quanto ao mercado que gira em torno das apresentações ao vivo:

[...] o negócio da música ao vivo sempre foi importante para os ganhos dos artistas (especialmente para aqueles que não faziam parte do *mainstream*). O que mudou no contexto atual é o grau de valorização dos concertos dentro da indústria (em contraste com os fonogramas). Isso tem levado as grandes empresas a disputarem uma participação maior nos rendimentos gerados pelas apresentações ao vivo.

Segundo dados divulgados pela revista norte-americana *Pollstar*<sup>74</sup>, se é verdade que até bem pouco tempo os músicos conseguiam dois terços da sua renda através das gravadoras, isto é, das vendas de CDs (o terço restante era obtido através de shows e publicidade/merchandising), é preciso ressaltar que atualmente esta proporção se inverteu. [...]. A publicação destaca ainda a preocupação das gravadoras hoje em garantir seus lucros: um número expressivo delas está fazendo seus artistas assinarem contratos mais abrangentes, ou seja, acordos de direitos plenos ou múltiplos. Em outras palavras, como uma alternativa para enfrentar o encolhimento de 30% do mercado de fonogramas dos últimos cinco anos, as gravadoras vêm buscando adotar novas fórmulas, isto é, vêm adotando como medida compensatória às suas perdas a alteração dos contratos que preveem, entre outras coisas, a taxação de 10% das bilheterias de seus artistas. (ibid., p. 80)

Já numa visão para além da perspectiva das grandes gravadoras:

Ao mesmo tempo, nunca se viram tantos pequenos concertos realizados em diferentes localidades do mundo com novos talentos que emergem da cena local. No Brasil, por exemplo, [...] o mercado de música ao vivo já no início do século XXI seguia a tendência mundial de crescimento. [...] Aliás, torna-se cada vez mais evidente que em diferentes localidades do Brasil vêm emergindo novos circuitos (e cenas) musicais independentes que vem alcançando expressivo êxito, mas infelizmente ainda são casos pouco estudados. [...] Em outras palavras, há evidências de que os sinais de recuperação da indústria da música estão relacionados à experiência sonora presencial e merecem uma atenção especial do meio acadêmico, das lideranças, autoridades e poder público. (ibid., p. 54)

Herschmann cita que no processo de revalorização da música ao vivo e das “experiências que constroem um ambiente ou ‘paisagens sonoras’, capazes de seduzir e mobilizar os consumidores” (ibid., p. 53), emergem cenas e circuitos culturais, sendo que um desses circuitos seria o de festivais *indies*, onde de acordo com suas análises estes possuiriam

[...] um perfil distinto dos festivais e concertos de música ao vivo promovidos pelas *majors* com grandes empresas nacionais e transnacionais, [...] crescendo significativamente o [seu] número [...] no Brasil. Estes eventos estão organizados por iniciativa de coletivos de artistas, pequenas gravadoras e/ou produtoras, [e] mobilizam aproximadamente 300 mil pessoas em cerca de 50 festivais por ano que, em geral, são realizados fora das grandes capitais. Ainda que muito associado à cena roqueira do país, é possível atestar a expressiva presença deste conjunto de redes que envolvem artistas e públicos e que vem crescendo e [...] desenvolvendo – para garantir o êxito e/ou sustentabilidade - as seguintes estratégias: utilizam recursos de leis de incentivo a cultura; empregam o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; praticam intensa militância na área musical e até rotinas que incluem escambo. Assim, diferentemente dos antigos festivais da canção do século passado e dos grandes eventos atualmente realizados no Brasil, pode-se dizer que os novos festivais independentes: usam a mídia alternativa e interativa; os artistas divulgados geralmente não têm vínculos com as *majors*; e constituem-se em importantes espaços de consagração e reconhecimento dos músicos dentro do nicho de mercado em que atuam (pois em geral os novos festivais são simples mostras, sem premiação).

---

<sup>74</sup> www.pollstar.com

Em certo sentido, pode-se afirmar que alguns empresários, produtores e coletivos de músicos brasileiros vêm construindo novos circuitos de produção distribuição e consumo culturais. Neste novo perfil de circuito fomentado e realizado por jovens atores sociais, a produção toda é feita via internet e/ou tecnologias digitais (isto é, da divulgação, distribuição, convite para shows até a organização dos festivais em si). (ibid., p. 54-55)

Em suas pesquisas o autor capta algumas falas de agentes do campo que dimensionam sua análise, como a do

[...] produtor e DJ Rodrigo Lariú, [que] tece os seguintes comentários elucidativos: Os festivais de música voltaram à cena porque são a maneira mais fácil de uma cena musical mostrar sua cara, se projetar num país tão grande. Os festivais nasceram da necessidade de escoar uma produção musical alternativa ou independente que só conseguiria espaço ao sol se unidos. (...) É o velho lema da "união faz a força" funcionando mais uma vez. Pelo lado prático da coisa, reunir vários talentos no mesmo palco reduzia os custos de produção. Numa época em que a produção musical se concentrava, se institucionalizava sob as asas das *majors*, e que "monopólios" de estilo dominavam os meios de comunicação (axé, pagode), a única saída que alguns artistas e produtores enxergaram para escoar a produção da sua região foi se unir e realizar festivais. (ibid., p. 93)

Cabe destacar que, numa perspectiva histórica, os festivais não são novidade no cenário brasileiro, porém entre os dois momentos de destaque nos quais esses eventos se desenvolveram com consistência, seja na década de 60, seja a partir da década de 90, com os festivais independentes, havia uma clara diferença na lógica das apresentações onde esses últimos, ou seja,

[...] os novos surgiram de iniciativas coletivas, de uma demanda da cena local. Inclusive o fato dos festivais se associarem sob a alcunha de festivais independentes (na ABRAFIN<sup>75</sup>) deixa ainda mais claro esta diferença. Os festivais dos anos de 1960 eram competitivos, os atuais, em sua maioria não são. Esta diferença pode ser explicada com a mudança das características do mercado musical: antes, os artistas disputavam espaço para estar no showbiz, os festivais eram como uma peneira, um gargalo. Atualmente os festivais são vitrines, espaços democráticos e heterogêneos. Alguns dos festivais recentes que vêm se destacando têm em suas programações uma grande variedade de atrações, caracterizando assim a força da cena musical daquela região: quanto mais artistas de qualidade, melhor é a "safra" daquele festival, daquela cidade. [...] A semelhança que eu consigo enxergar é o fato de ambos tipos de festival legitimam artistas novos, em começo de carreira. (ibid., p. 93-94)

Em sua análise sobre a “relevância da Associação Brasileira de Festivais Independentes [ABRAFIN] e do Circuito Fora do Eixo (CFE) reorganizando a cena

---

<sup>75</sup> Associação Brasileira de Festivais Independentes

independente brasileira” (HERSCHMANN, 2014, p. 7) a partir do surgimento desses circuitos de festivais independentes, Herschmann destaca que:

A consolidação desse circuito *indie* em diferentes pontos do país culminaria, no final do ano de 2005, com a fundação da Abrafin. Reunindo inicialmente 16 produtores dos principais festivais, a entidade logo triplicou de tamanho, chegando a se constituir em uma importante instância de articulação e diálogo com a iniciativa privada e instituições públicas. Da mesma reunião que deu origem à Abrafin, surgiu também o CFE<sup>76</sup>, originado a partir da articulação de coletivos culturais das cidades de Cuiabá (MT), Londrina (PR), Rio Branco (AC) e Uberlândia (MG). [...] a proposta inicial consistia em fazer circular o maior número de artistas, privilegiando o intercâmbio de tecnologias sociais e o escoamento de conteúdos culturais fora do eixo Rio-São Paulo. (ibid., p. 7-8)

Herschmann destaca também que “o PP é o único coletivo do Estado do Rio de Janeiro filiado propriamente ao CFE.” (ibid., p. 7) Cabendo pontuar que, para a realização dos eventos e festivais dos quais esteve à frente, o coletivo lançou mão do capital social adquirido através da relação estabelecida tanto junto aos produtores do campo musical, quanto ao obtido com o Circuito Fora do Eixo, sendo importante, inclusive, em sua atuação direta no festival que levava o nome da rede. Sobre essa relação, Herschmann também aponta que “o fato de estarem integrados às redes do CFE, permitiu [ao coletivo Ponte Plural] que acumulasse considerável ‘capital simbólico’ [...]” (ibid., p. 15)

Voltando a contextualizar esse cenário, a visão de Herschmann sobre a atuação da Abrafin ganha destaque, quando argumenta que:

[...] a entidade desenvolveu importantes iniciativas como, por exemplo: a) exerceu um papel relevante no reconhecimento da importância dos editais de incentivo à cultura, participando dos que foram lançados nos últimos anos por importantes instituições, tais como o da Petrobras e Funarte; b) na esfera da política desempenharam um significativo papel na construção de canais de diálogo com o poder público e a sociedade, tais como a criação da Rede Música do Brasil, que se constitui em um canal direto entre 17 entidades representativas do setor da música e o Estado; c) e atuaram no Colegiado Setorial da Música, órgão que compõe o Conselho Nacional de Políticas Públicas – instância importante de elaboração do atual Plano Nacional de Cultural do país. Além disso, [...] esta associação manteve um nível de crescimento elevado dos seus eventos, demonstrando grande capacidade de mobilização dos atores e dos coletivos associados, chegando a reunir aproximadamente 45 festivais no seu último ano de existência<sup>77</sup>. (ibid., p. 8)

<sup>76</sup> “Os atores que trabalham no CFE definem assim o Circuito: “como uma rede que reúne agentes de mais de 100 coletivos espalhados por todas as regiões do país que atuam nos mais variados segmentos culturais, tais como a música, o teatro, o circo, a dança, a literatura e o audiovisual.” (HERSHMANN, 2014, p. 7)

<sup>77</sup> “A Abrafin desmantelou-se em dezembro de 2011, durante a reunião realizada no IV Congresso do Fora do Eixo. Naquela ocasião a gota d’água que levou ao “racha” entre as lideranças e coletivos teria sido a existência de dois projetos políticos diferentes no interior da entidade. Por um lado, os festivais mais antigos e maiores queriam restringir a entrada de novos filiados, exigindo a obrigatoriedade (prevista no estatuto) para filiação na Abrafin da realização de três edições consecutivas de eventos; e, por outro, os festivais vinculados ao CFE

Já sobre o CFE – Circuito Fora do Eixo –, o mesmo acrescenta que sua

[...] trajetória [...] é igualmente meteórica e também fundamental para o desenvolvimento da cena independente atual do país. Esta rede de coletivos [...] surgiu com a proposta de reunir grupos independentes, oriundos de áreas “periféricas” do país e, efetivamente, depois de alguns anos, pode-se dizer que vem realizando um dos mais interessantes e inovadores trabalhos dentro do cenário cultural brasileiro [...]. Aliás, a principal estratégia dessa rede foi a de buscar trabalhar de forma sinérgica para fomentar a criação de oportunidades para as bandas (especialmente através dos festivais) e trocar experiências para inovar a produção e a gestão da música. (idib., p. 9)

Quanto aos desdobramentos da atuação dessas duas novas forças dentro do campo da música, Herschmann aponta que:

Ainda que não deem conta inteiramente do grande desafio da sustentabilidade para artistas independentes do país e a despeito de qualquer crítica que se possa fazer a atuação da Abrafin e especialmente ao CFE: é inegável que a maioria das áreas (algumas bem remotas) – que anteriormente não possuíam atividades musicais e culturais (localizadas no interior do Brasil e fora do eixo Rio-São Paulo) – só passou a contar com alguns patamares de “vida cultural” e até um calendário anual de eventos (ainda que bastante precário), por conta da atuação em rede e significativa de ambos, neste início de século XXI. (idib., p. 10)

Reconhecendo como principal papel desses festivais “o de intensificar o intercâmbio entre bandas, fanzines, selos, produtores e jornalistas” (HERSCHMANN, 2010, p. 98), o autor aponta ainda que “em um país de dimensões continentais, jovens e produtores culturais independentes de cidades distantes do eixo Rio-São Paulo crescentemente se lançaram nesta modalidade de evento para garantir um lugar na nova cartografia cultural do país.” (ibid.). A partir disso, os problemas e desafios também ganham relevância na discussão que aqui se pretende, conforme trecho abaixo:

Se, por um lado, os festivais independentes desenvolveram um modelo sustentável, uma estrutura relativamente exitosa; por outro lado, é preciso reconhecer que algumas dificuldades permanecem enquanto desafios. Vários organizadores em comentários informais realizados afirmaram que gostariam: a) de ter mais espaço junto as mídias mais massivas; b) poder contar com processos mais transparentes e menos burocráticos para ter acesso aos recursos públicos (isto é, de modo geral desejam poder contar com políticas públicas mais efetivas); c) e, finalmente, almejam – apesar disso colocar em risco a idéia de “autenticidade” que mobiliza os fãs das bandas *indies* – atingir um público mais amplo.

---

queriam ser mais flexíveis à entrada de festivais novos, alegando serem justamente os primeiros anos o período no qual estes empreendedores necessitavam que a entidade os apoiasse.” (HERSHMANN, 2014, p. 8)

Além disso, é preciso sublinhar que os festivais independentes são eventos muito pontuais e não “resolvem” o desafio da sustentabilidade, não permitem ao artista ou banda construir um mercado expressivo, capaz de proporcionar condições o ano todo para que possam viver apenas dedicados ao seu trabalho. Aliás, mesmo as bandas mais populares e que conseguem estar em boa parte dos eventos do calendário da Abrafin (e em festivais isolados de grande expressão) não podem viver exclusivamente da música. Por isso boa parte desses atores desempenha outras funções profissionais dentro e fora do universo da música. Portanto, é preciso não se equivocar com as mudanças e novidades. As dificuldades da indústria da música continuam: mesmo com os novos negócios da música ao vivo ou fonográficos, continua sendo muitíssimo difícil obter sustentabilidade no universo da música. Sempre foi complicado alcançar a sustentabilidade, mas a diferença hoje é a de que há menos parâmetros, isto é, tem-se a sensação de que existem menos referências a orientar os profissionais. (ibid., p. 100-101)

Aqui cabe destacar o papel dessas novas possibilidades de articulação e mediação manifestas através da Ponte Plural, onde numa atuação em rede junto aos agentes desse circuito de festivais independentes estruturou um dos seus nós, além de estabelecer um canal de diálogo com o restante dela.

Entretanto, para prosseguir com a análise deve-se entender primeiramente a noção a partir da qual esses coletivos dialogam com o conceito de “rede”. Nesse sentido, de acordo com Luana Vilutis:

Redes são formas de organização sem hierarquia, autônomas e conectadas. A participação é um de seus principais motores e a gestão compartilhada de responsabilidades é o que organiza o fluxo de tomadas de decisões.

As redes configuram estruturas abertas e com expansão ilimitada; elas superam as formas tradicionais de organização piramidal, vertical e centralizada. As ligações em rede propõe outra forma de convívio, orientada pela horizontalidade, pela descentralização e desconcentração das relações.

A horizontalidade funciona como princípio da equidade, de justiça, onde todos os pontos e elos da rede possuem o mesmo direito de integrá-la, de compor a rede, de fazer parte dela. A descentralização não significa ausência de centro, mas ao contrário, trata-se da existências de múltiplos centros, de diversos nós de conexão. A desconcentração trata da distribuição dessas relações, do aumento da quantidade de conexões possíveis entre os nós da rede. Quanto mais distribuída for uma rede, mais interatividade ela terá.

[...]

O poder nas organizações verticais é vivenciado como poder sobre os outros; já nas redes distribuídas, o poder se torna potência para realizações coletivas; tem poder quem tiver iniciativa, quem colaborar, ou seja, quem trabalhar em conjunto.

O compartilhamento de objetivos comuns é um dos princípios fundamentais para o funcionamento das redes, pois diante da diversidade de iniciativas e lideranças, é imprescindível que haja valores e interesses compartilhados, que exista unidade na diversidade. (VILUTIS, 2013, p. 10-11; 14)

Para Juliana Turano, “em uma rede social existe a possibilidade de todos os membros (nós) poderem se comunicar com todos os outros pontos (nós), em todas as direções” (FIGUEIREDO, 2011, p. 14) Cabendo aqui destacar a importância “da descentralização

dentre os membros,” e “da interação entre redes distintas e sua capacidade de potencializar as redes envolvidas.” (ibid., p. 15) Na perspectiva da Ponte Plural, e das ações aqui analisadas compreendendo os agentes do campo da música da cidade de Niterói, cabe destacar o que aponta a autora:

Um fator que deve ser observado em todos esses entendimentos sobre redes sociais é que “a riqueza da homogeneidade/heterogeneidade [dos membros] permite a auto-observação pela diferença. É pela possibilidade de nos assemelhar dos outros que temos a consciência de pertencer. Mas é pelas distinções que conseguimos traçar que nos diferenciamos dos outros criando consciência do si mesmo, criando finalmente identidades pessoais, grupais, nacionais, etc. Assim, a rede social é produtora de identidades na medida em que pertencer a ela nos permite enxergar as ancoragens culturais compartilhadas ao mesmo tempo em que nos permite como sujeitos e coletivos, nos distinguir de outros sujeitos e coletivos.”<sup>78</sup> Há a valorização da diferença entre os membros de uma rede social ao mesmo tempo em que é extremamente importante a existência de pontos em comum que possam uni-los enquanto grupo. É através dessa relação entre se identificar dentro de um grupo e perceber suas diferenças que se cria a identidade da rede social e a distingue das demais. (ibid., p. 15-16)

Quanto ao processo identitário especificado acima, a autora complementa dizendo que:

As redes sociais emergem, nos últimos anos, como uma forma organizacional alternativa ao governo público, para tentar resolver problemas que não conseguem ser solucionados por esse. [...] “Os movimentos sociais em geral designam um tipo de ação coletiva orientada para a mudança, em que uma coletividade de pessoas é dirigida, de modo não-hierárquico, por um ator social. Os movimentos logram maior duração e integração e são eles em geral que originam as organizações, os partidos, as associações, a partir de uma consciência de grupo e das afinidades percebidas por indivíduos submetidos às mesmas pressões sociais ou que enfrentam idênticas dificuldades e obstáculos.”<sup>79</sup> (ibid., p. 16)

Aqui, cabe uma problematização quanto ao conceito de rede, que pode descrever bem cenários formados por movimentos sociais, porém no contexto das ações da Ponte Plural, apesar de a ideia soar instigante, essa rede proposta não parece de todo horizontal (resta perguntar se alguma poderia sê-la, de fato) e, principalmente, não-hierárquica, uma vez que representa, na figura dos coordenadores claramente destacados, lideranças que assumem posições de direcionamento quanto às ações, projetos, articulações e mediações a serem realizadas. Mesmo que dentro de uma lógica de parcerias e colaborações, mesmo que assumindo um lugar de interlocutor dos agentes da produção, mediando assim a política

<sup>78</sup> MENESES, Maria Piedad Rangel. Redes sociais – pessoais: conceitos, práticas e metodologia. 2007. 135f. Dissertação (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p. 26

<sup>79</sup> MARTELETO, Regina Maria. Análise de redes sociais - aplicação nos estudos de transferência da informação. *Ci. Inf.*, Abr 2001, vol.30, n°.1, p. 73

pública e a criação/produção, e até mesmo por isso, no caso das ações da Ponte Plural e do Nós de Rede, embora haja uma gestão participativa do conteúdo e das pautas dos encontros, reuniões e atividades, os mesmos alegam (informação verbal)<sup>80</sup> que de fato existe uma necessidade de lidarem diretamente com o planejamento das ações e quais agentes serão convidados para reuniões, palestras e encontros, o que os coloca em posição de destaque. Já quanto à forma como entendem uma metodologia possível de aplicação de redes, sugerem para aquelas com divergências ou diversidade de interesses que se desmembrem em grupos que somem ao todo. Essa lógica permeia a compreensão dos coordenadores de conexão entre pessoas numa busca por incentivá-las, sendo um facilitador. Ainda na visão dos coordenadores (informação verbal)<sup>81</sup>, diante das dedicações e aptidões individuais identificam-se áreas de interesse e atuação, formando grupos de trabalho, essa seria uma possível solução para distribuir os agentes dentro de um ponto, a partir disso seriam percebidas as forças, uma vez que um comprometimento maior ou menor acabaria por gerar um maior ou menor destaque entre os indivíduos. Cabe aqui pontuar a complexidade da questão e da possibilidade de se utilizar a categoria dentro do escopo das ações da Ponte Plural.

Já no que diz respeito às questões que envolvem a atuação política (segunda frente identificada como de atuação da Ponte Plural na análise do subcapítulo anterior) e os agentes que giram em torno dela, tanto num nível federal, quanto estadual e municipal, João Domingues e Guilherme Lopes apresentam uma perspectiva interessante, no sentido de dialogar diretamente com o objeto escolhido quando argumentam que:

Ainda que o campo político-cultural não se restrinja à circunscrição dos limites de atuação do Estado brasileiro, faz-se evidente que a natureza de sua ação é essencial para se construir um número suficientemente extenso de mediações com as quais o binômio cultura e poder se desenrola no interior das relações sociais e políticas. (DOMINGUES; LOPES, 2015, p. 3)

Nesse sentido, a questão do desenvolvimento sustentável de uma cena local articulada a outras tantas espalhadas pelo Brasil através de apresentações e circuitos de festivais, além do histórico de ações traçado no subcapítulo anterior, parecem corroborar a ideia de que a Ponte Plural, em sua trajetória, buscou articular, de maneira consciente ou não, capitais suficientes para se fixar no campo com destaque, obtendo assim prestígio e

---

<sup>80</sup> Entrevista realizada junto aos coordenadores da iniciativa cultural Ponte Plural - Luiza Bittencourt e Daniel Domingues, em 21 de junho de 2017, entre 18:10h e 19:25h.

<sup>81</sup> Idem

reconhecimento entre os agentes do mesmo, visível nas conquistas alcançadas em importantes prêmios<sup>82</sup>.

Interessante perceber que os capitais apontados junto aos coordenadores da iniciativa cultural parecem dialogar diretamente com um “conjunto gramatical” indicado por João Domingues e Guilherme Lopes em artigo onde analisam as estratégias adotadas pelos agentes do Ministério da Cultura (MinC) dentro de um contexto de presidencialismo de coalisão. Nesse sentido, cabe destacar o trecho abaixo onde lê-se que

[...] é importante reivindicar a ampliação das leituras sobre a relação entre Estado e sociedade, a fim de sistematizar um universo mais amplo de indagações sobre os limites de atuação do próprio MinC. Em especial, interessa aqui perceber como certas dimensões institucionais produzidas em rotinas externas ao Ministério definem linhas de sua estabilidade política, e quais possíveis correlações sociais constroem os limites de sua legitimidade. (ibid.)

Segundo a perspectiva acima, e destacando o que aponta o material fornecido pelos coordenadores, busca-se um cruzamento de informações entre o trecho abaixo, a lista de serviços oferecidos pela iniciativa (citados no subcapítulo 3.1) e o que apontam João Domingues e Guilherme Lopes quanto às especificidades das gramáticas que foram ditadas no âmbito do Ministério da Cultura enquanto política pública.

De acordo com seu portfólio, a PP:

[...] possui ampla experiência na gestão e elaboração de projetos culturais, com aprovações em diversos editais da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, FAPERJ, CNPQ; bem como com captação de verbas pelas leis de incentivo estadual e federal junto às principais empresas patrocinadoras do país. (PONTE PLURAL, [2014])

No sentido de prosseguirem na análise, e a partir do trecho acima destacado, João Domingues e Guilherme Lopes apontam que:

Embora a cultura não tenha sido uma pauta nos debates para a disputa presidencial em 2002, o Partido dos Trabalhadores organiza um importante documento, A imaginação a serviço do Brasil, seu programa de políticas públicas de cultura. Expressando seu caráter de descontinuidade ao modelo de Weffort para a cultura, o programa pensado pelo PT reconhece as limitações das políticas culturais do governo Fernando Henrique Cardoso e abrange propostas de políticas públicas

---

<sup>82</sup> “Em 2012, a Ponte Plural recebeu o Prêmio Economia Criativa do Ministério da Cultura na categoria de modelos de gestão de empreendimentos criativos. Em 2014, foi finalista do Prêmio Brasil Criativo e recebeu a Premiação de Iniciativas Culturais da Fundação de Artes de Niterói, ambos na categoria música. No mesmo ano, foi contemplada no Concurso de Ideias de Aplicativos da Incubadora da Universidade Federal Fluminense.” (PONTE PLURAL, [2014])

orientadas à inclusão social e o acesso “dos mais pobres e fragilizados à esfera pública”; ampliação dos mecanismos de fomento; a regionalização das políticas públicas de cultura e a reorganização do planejamento cultural, pela implantação de um Sistema Nacional de Política Cultural; e a adoção de mecanismos de participação popular para o controle social das políticas. (DOMINGUES; LOPES, 2015, p. 8)

A partir do momento em que o Partido dos Trabalhadores é eleito, e o ministro Gilberto Gil, sob convite do Presidente Lula, assume a pasta, “esta forma que combina dominação legal e carismática”, aponta o artigo, “não prescinde da análise sociológica concreta das relações entre estado democrático e sociedade, mas ao contrário, só pode apoiar-se nela para constituir-se [...]” (ibid., p. 11), ao que segue argumentando que:

Para fazer-se um projeto com ampla legitimidade com vistas a autonomia da coalizão nestas características do campo político, os gestores do MinC no período conseguiram unir duas condições. A primeira delas é a incrível capacidade de criação de gramáticas-síntese dos trabalhos de sua gestão e de sua dispersão entre os agentes (co-gestão, participação, política de editais, autonomia, entre outras, foram amplamente incorporadas nas falas dos agentes culturais). Esta dimensão de construção discursiva pode ao mesmo tempo antepor-se – até mesmo traduzir – certos anseios coletivos e individuais, inclusive entre o corpo de intelectuais especialistas, sendo um arsenal de categorias capaz de conexão e de construção de pautas. De certa forma, correlato ao papel desempenhado pelo governo Lula, o MinC contrai para si várias das disputas dos agentes sociais no âmbito da relação cultura-desenvolvimento.

A segunda condição é a correlação entre as dimensões gramaticais propostas e a dimensão política geral do período. O salto que se dá é em direção ao desenvolvimentismo do período lulista. A base está consagrada na capacidade de articulação com os programas de transferência de renda, a despeito das desconstruções estruturais de mecanismos de produção da desigualdade; como tal, correlato ao processo constituído pela aliança entre setores médios, empresariado e camadas subalternas.

Não escapa, portanto, a uma outra dimensão exposta na obra weberiana, onde os vínculos da dominação carismática e os mecanismos objetivos e discursivos de promoção do bem-estar material dos dominados mostram-se amplamente articulados. (ibid., p. 12-13)

Cabe destacar que em alguma proporção a síntese e o extravasamento deste processo acabam por operacionalizar a lógica que articula as ações da Ponte Plural. Com as gramáticas apontadas a partir da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, e uma trajetória que possibilitou que essas mesmas gramáticas se reestruturassem na administração seguinte, os autores apontam, já no governo Dilma, um desdobramento das posições do Ministério em função das coalisões, onde percebe-se a

[...] criação da Secretaria da Economia Criativa (SEC), sob chefia da ex-Secretaria de Cultura do Ceará, Cláudia Leitão. Para nossa discussão, a economia criativa torna-se uma chave essencial, e, de certa maneira, conduz a conexão entre carisma, interstício da coalizão e desenvolvimentismo. Claudia Leitão fora secretária de

Cultura do Ceará entre os anos 2003 e 2006, no governo de Lúcio Alcântara, então filiado ao PSDB. Como tal, o quadro de relativa autonomia à coalizão permaneceria interpelado mas agora no cômputo de uma secretaria filiada.

Apostando no caráter novidadeiro da temática, embora já ensaiada no período Gil, o MinC reforçaria a relação entre cultura e desenvolvimento econômico, procurando dar ênfase na ampliação da canastra de setores culturais (entre eles, inclusão da moda e do design no escopo de atuação do MinC) e deslocando a importância de atuação no cenário cultural para os setores produtivos. O crescimento da importância desta temática dentro da estrutura do MinC ocorre de maneira mútua e simultânea à redução do espaço do Cultura Viva, tanto do ponto de vista institucional e administrativo quanto do ponto de vista discursivo. É nesse vácuo que, de certa maneira, a nova SEC e sua secretária acabam ocupando o espaço e oferecendo nova referência carismática a agentes e setores culturais. (ibid., p. 19)

Importante destacar que com o desenvolvimento das propostas da Secretaria os autores apontam ainda que

[...] a secretária Cláudia Leitão é substituída por Marcos André Carvalho, até então Superintendente de Cultura e Sociedade da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, em setembro de 2013, e que trazia em seu currículo o desenvolvimento do programa Rio Criativo, primeira incubadora de empreendimentos criativos financiada pelo poder público no país. Marcos André, em seu breve período gestão, tem como histórico a formalização da Rede de Incubadoras Brasil Criativo (atualização da Rede Criativa Birô), com 13 incubadoras distribuídas pelo país; a publicação de editais de fomento e intercâmbio para empreendimentos e profissionais da economia criativa (como o Prêmio Brasil Criativo e o Conexão Cultura Brasil); além dos avanços no programa dos CEUs das Artes. (ibid., p. 26)

Os autores argumentam também que percebem na criação da Secretaria da Economia Criativa (SEC) uma “renovação de uma certa capacidade desenvolvimentista nas políticas culturais” (ibid., p. 19). Corroborando com a visão proposta no artigo, essa pesquisa entende que “as discussões em torno da temática da economia criativa, nos marcos do capitalismo contemporâneo, são por demais extensas para serem plenamente contempladas neste trabalho” (ibid., p. 20). Nesse sentido, os autores indicam que:

Entretanto, cabe sublinhar duas características gerais que, grosso modo, auxiliam a compreender sua emergência no MinC: Por um lado, as políticas públicas que reivindicam pra si a gramática da criatividade – seja na expressão “economia criativa”, atualmente a mais usada no Brasil, como também nas “indústrias criativas”, “trabalho criativo”, “territórios criativos”, entre outras – se apresentam majoritariamente como uma política de ordem econômica, ou melhor dizendo, uma política industrial. Em geral, são promovidas pesquisas focadas no mapeamento e levantamento de dados sobre setores produtivos e de serviços, determinando quais atividades econômicas serão entendidas como “criativas”, e assim identificando tendências, potencialidades e deficiências destes setores; a partir desses mapeamentos, a desenvolvem-se de ações de fomento direto ou indireto; incentivos fiscais; estímulo à formação de arranjos territoriais em torno de alguns segmentos produtivos; adequações nos marcos legais ligados a estes setores produtivos (leis de

direito autoral e propriedade intelectual, regulamentações profissionais, taxações e incentivos etc); formação e capacitação de profissionais, gestores e empresários; dentre outras ações com vistas a fortalecer estes setores econômicos identificados como criativos.

[...]

A SEC, por sua vez, desenvolveu um trabalho notadamente focado na incorporação da cultura, por meio do léxico da criatividade, nas políticas de desenvolvimento em nível federal. No texto de abertura do Plano, “Por um Brasil Criativo”, a ministra Ana de Hollanda afirma que por meio da SEC, o MinC tem por objetivo “[...] acentuar o compromisso do Plano Nacional de Cultura com o Plano Brasil sem Miséria, através da inclusão produtiva, e com o Plano Brasil Maior, na busca da competitividade e da inovação dos empreendimentos criativos brasileiro”. O Plano da SEC seria, portanto, “um marco para o reposicionamento da cultura como eixo de desenvolvimento do país.”

Dessa maneira, o trabalho inicial da SEC fora o de costura de uma série de parcerias e diálogos intersetoriais que são apresentados já no próprio texto do Plano, incluindo outras pastas do governo federal, governos estaduais e municipais, Sistema S, entre diversas instâncias públicas e privadas. Este trabalho de articulação se apresentava como um esforço de legitimação da temática da criatividade no campo cultural, tanto no âmbito do poder público, quanto dos demais agentes do setor. A SEC, portanto, assumia a responsabilidade estratégica de reposicionar o MinC – e conseqüentemente, a cultura – dentro do projeto político conduzido pelo governo federal até então.

A opção por esta abordagem teve como ações prioritárias: a constituição de uma Rede de Observatórios de Economia Criativa, distribuídos em oito estados; e na formalização da Rede Criativa Birô, distribuídas em 13 estados. Além disso, foram desenvolvidas algumas políticas de fomento pontuais por meio de cinco editais: 1) Prêmio Economia Criativa – Edital de Apoio a Estudos e Pesquisas em Economia Criativa; 2) Prêmio Economia Criativa – Edital de Fomento a Iniciativas Empreendedoras e Inovadoras; 3) Edital de Apoio à Formação para Profissionais e Empreendedores Criativos; 4) Edital de Fomento a Incubadoras de Empreendimentos da Economia Criativa; e 5) Edital Copa – Concurso Cultura 2014. Em meados de 2013, é publicado um “Relatório de Gestão” sistematizando e elencando as demais atividades realizadas pela pasta durante o período de 2011 até agosto desse ano.

Outra característica geral que auxilia a compreender a emergência da economia criativa pode ser observada a partir dos aspectos estruturais relacionados à emergência destas categorias no cenário das políticas culturais, assim como seus desdobramentos conceituais e discursivos, se faz central. A criatividade surge no contexto das políticas públicas de cultura na última década do século XX, como uma atualização na maneira como o Estado lida com as atividades culturais, a partir do seu viés produtivo e do potencial econômico. Esta mudança está largamente associada à passagem do capitalismo fordista para o pós-fordista. Na esteira dessas alterações estruturais, vão sendo construídas diversas categorias que dão sentido a essas alterações e auxiliam os formuladores das políticas de economia criativa a legitimarem suas intervenções no campo da cultura. (ibid., p. 20-22)

Cabe apontar que de acordo com os autores a noção de economia criativa proposta pela SEC teria “um mérito: [uma vez que] reconhece não apenas a dinâmica da produção da cultura atual, mas também o dinamismo da produção popular, em especial o artesanato e as feiras populares.” (ibid., p. 22)

A partir disso segue uma perspectiva crítica à aplicação dessas gramáticas, sob as quais a Ponte Plural parece atuar:

De certa maneira, a “tradução” brasileira do conceito operada pelo MinC de Ana de Hollanda e pela SEC de Cláudia Leitão também está ancorada na capacidade de nublamento de certas contradições e de adequação ao modelo mais geral do desenvolvimentismo do período. Ao tentar incorporar formas produtivas muito diversas em sua dinâmica interna, acaba naturalizando características de precarização do universo do trabalho, exaltando padrões de autoempresariamento baseado nas ideias de empresas tipo “one-person-only” mais afeitas aos meios de formalização da figura do Microempreendedor Individual. Se durante décadas muitos intérpretes das políticas culturais no Brasil denunciavam a forma neoliberal de condução de leis de renúncia fiscal, os anos 2010 havia aproximado-se do modelo flexível do capitalismo em silêncio. (ibid., p. 22-23)

A partir do que foi colocado até aqui, e, principalmente, com a perspectiva das ações do “Nós de Rede”, os agentes analisados parecem se relacionar com a política a partir desta gramática específica ditada pelo campo político-cultural. Essa gramática parece apontar para uma crença de que essa é a forma como as coisas devem se dar e sob as quais os agentes devem agir. Isso parece ser corroborado diante do fato de que, em entrevista, os coordenadores da Ponte Plural não apresentarem soluções alternativas às políticas públicas vigentes, apenas destacando a necessidade de investimentos segundo uma lógica que passa novamente pela gramática dessas políticas públicas, quando apontam (informação verbal)<sup>83</sup>, para a “possibilidade de parcerias com instituições financeiras internacionais no sentido de captar recurso para microempresas voltadas para fomentar essa economia que gira em torno da produção local, uma vez que precisa-se de dinheiro e tempo, ou carência, para que o retorno dos empreendimentos aconteçam, sendo os bancos privados nacionais e suas altas taxas de juros uma alternativa inviável”, na visão de Daniel.

De acordo com o mesmo as linhas que existiam de crédito para esses microempreendimentos que possibilitariam um fortalecimento da cena local estão deixando de existir. Daniel (informação verbal)<sup>84</sup> aponta ainda que “faltam políticas públicas para os outros agentes que não os da criação. Falta política para a estruturação da cadeia como um todo, envolvendo a sua diversidade de agentes. O que existe são editais pontuais voltados para os artistas, mesmo assim são poucas possibilidades”.

Para além do que foi apontado acima, nas análises do material coletado os coordenadores não fazem nenhuma menção às condições de produção dos artistas, à precarização, aos direitos trabalhistas, aos impactos da produção da cultura no espaço, nem questionam sobre concentração de equipamentos em bairros de classe média, corroborando de certa forma a lógica que rege a economia criativa.

---

<sup>83</sup> Entrevista realizada junto aos coordenadores da iniciativa cultural Ponte Plural - Luiza Bittencourt e Daniel Domingues, em 21 de junho de 2017, entre 18:10h e 19:25h

<sup>84</sup> Idem

Nesse sentido, uma leitura de Herschmann talvez elucidie alguns pontos quando o mesmo aponta que a lógica que rege as empresas num cenário de capitalismo cognitivo, pós-fordista, seria aquela onde

[...] identifica-se um processo de flexibilização das estruturas das organizações, com a fragilização das fronteiras (interna/externa) das empresas, e de flexibilização da produção, com o emprego de novas tecnologias [...]. [Quanto aos] contratos e dinâmica de trabalho: reconhece-se uma mudança na dinâmica laboral. Do trabalhador que atua na empresa como funcionário e que realiza atividades nos departamentos realizando tarefas manuais e/ou intelectuais passa-se a ter um trabalhador temporariamente contratado ou terceirizado que atua de forma proativa e em rede, realizando trabalho imaterial. (HERSCHMANN, 2010, p. 42-43)

Uma outra explicação possível para o destaque dentro da iniciativa para as gramáticas políticas apontadas poderia estar no fato de um dos coordenadores, Daniel Domingues, possuir uma trajetória direta dentro da Secretaria de Cultura do Estado, ou ainda pelo domínio dessas gramáticas, uma vez que trabalham com a lógica de editais (inclusive num nível de consultoria) e de fontes de financiamento público para articular as ações da Ponte Plural. Uma vez estando sob determinadas regras, é a partir delas que o jogo deve ser jogado, de modo que a forma como o estado direciona as gramáticas sob as quais a política pública de cultura é construída acaba por gerar uma necessidade de enquadramento e compreensão dessas lógicas para obtenção do acesso aos recursos. Dessa forma, essa gramática parece influenciar diretamente a maneira como os agentes se articulam no campo em prol de acessarem os mesmos recursos, enquadrando-se nas regras do campo e do jogo, estando assim submetidas a elas e as suas lógicas.

Nessa perspectiva, as ações da Ponte Plural num sentido amplo, bem como aquelas voltadas para uma formação empreendedora, culminando na incubadora Nós de Rede, parecem dialogar diretamente com a gramática apontada acima, inclusive a noção de rede e a forma como ela é abordada. Quanto às estratégias de planejamento, e reforçando o que foi apresentado até aqui, cabe destacar que a metodologia para traçar-las sempre buscou levar em consideração as metas norteadoras do Plano Nacional de Cultura, conforme aponta Luiza (informação verbal)<sup>85</sup>.

Na visão dos coordenadores essa lógica de mercado, que parece pautada a partir das dinâmicas da economia criativa, com foco nas cadeias produtivas, corrobora as escolhas e estratégias da Ponte Plural, uma vez que diante dos inúmeros indicadores (inclusive os apontados no Mapa Musical RJ) e do fato de trazer a possibilidade de se pensar as políticas

---

<sup>85</sup> Idem

públicas em relação com o mercado, a visão do empreendedorismo seria uma via possível, por isso as escolhas metodológicas com foco no autoempresariamento e desenvolvimento das capacidades criativas, mesmo diante do fato de que um dos princípios da noção de empreendedorismo seja o estímulo à competitividade, visão problemática para desenvolvimento local baseado em associativismos. Quanto ao prestígio junto aos órgãos que ditam essas gramáticas, cabe apontar a graduação no Rio Criativo, bem como os prêmios e editais de financiamento acessados, como pontos de contato direto com critérios que seguem as lógicas dessas políticas culturais.

Cabe destacar também que, de acordo com os coordenadores (informação verbal)<sup>86</sup>, existem questões a serem problematizadas dentro do espaço acadêmico quanto às categorias apontadas (empreendedorismo e economia criativa). Nesse sentido buscam, por exemplo, legitimar a discussão a partir das aulas ministradas junto aos cursos de Estudos de Mídia, Produção Cultural e Cinema da Universidade Federal Fluminense, onde os alunos são estimulados a pensar possibilidades de empreendimentos criativos. Luiza aponta ainda que “as turmas estão sempre cheias, e que recebem muitos elogios quanto à possibilidade de se gerar discussões e reflexão com essas disciplinas”.

Após percorrer o caminho onde desenvolveu-se uma possibilidade de identificação de uma cena de rock independente na cidade de Niterói, bem como o protagonismo de dois importantes atores dentro dessa mesma cena, e as estratégias utilizadas por eles, cabe pontuar, a partir da relação identificada com o campo da política, o fato de que, em análise ao repertório lançado pela Niterói Discos<sup>87</sup> ao longo de quase 30 anos, menos de 5% (NITERÓI DISCOS) representarem artistas envolvidos com a cena identificada, corroborando dessa forma com a visão de Luna sobre a falta de visibilidade dada a essa produção pelo poder público.

Diante disso, cabe ainda destacar a necessidade de adesão dos agentes dessa cena a uma postura política mais efetiva dentro do campo, uma vez que tanto o coletivo Araribóia Rock, quanto a Ponte Plural apontam para uma baixa mobilização dos músicos em Niterói, enquanto categoria. Nesse sentido, Luiza (informação verbal)<sup>88</sup> comenta que a mobilização

---

<sup>86</sup> Idem

<sup>87</sup> “Criado em 1991 por uma comissão de produtores musicais, radialistas e jornalistas para dar apoio institucional aos talentos da cidade, o selo Niterói Discos, se consagra como o maior selo institucional público do país, criando espaço para artistas mostrarem seu trabalho e conquistar seu público. Através de Editais, a Fundação de Arte de Niterói, seleciona artistas nascidos em Niterói, ou que vivem há pelo menos 5 anos na cidade, com a preocupação de abranger todos os estilos musicais, do Clássico ao Pop.” (NITERÓI DISCOS)

<sup>88</sup> Entrevista realizada junto aos coordenadores da iniciativa cultural Ponte Plural - Luiza Bittencourt e Daniel Domingues, em 21 de junho de 2017, entre 18:10h e 19:25h

“já foi mais forte. Pelo que é Niterói poderia ter uma articulação maior do que tem hoje em dia.”

Em última análise, essa parece ser a forma como a Ponte Plural, através de suas atividades, vem articulando-se para entender as demandas e traçar metas e ações no sentido de mediar os interesses dos diversos agentes da cadeia produtiva da música em seu âmbito de atuação, articulando assim planejamento, operacionalização e mediação.

Sobre as questões que envolvem um desenvolvimento a partir de questões locais, bem como a relevância das cenas, Herschmann aponta ainda que

Se, nos anos de 1980 e 1990, no período de desenvolvimento das redes digitais de comunicação se celebrava o fim da intermediação – isto é, o fim de agentes que distribuía os produtos físicos e a consequente possibilidade de contato direto entre produtores e consumidores – como novidade revolucionária do mercado cultural digitalizado, hoje nota-se que as pequenas e grandes empresas investem em legitimar a re-intermediação: há novas formas e diferentes graus de mediação nas relações de produção dos bens culturais. (HERSCHMANN, 2010, p. 56)

Ainda na visão do autor, e corroborando a perspectiva apresentada em entrevista junto aos coordenadores da Ponte Plural,

[...] é preciso tomar algumas medidas urgentes de modo a se promover o desenvolvimento de políticas culturais e de fomento que possam garantir tanto a diversidade cultural quanto o desenvolvimento e a sustentabilidade desse setor da indústria cultural capaz de contribuir de forma fundamental, direta e indiretamente, na produção de benefícios para os territórios, trazendo ganhos para os segmentos sociais menos privilegiados e bastante expressivos no Brasil [...].(HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY; 2006, p. 20)

Diante do fato de o cenário político da cultura no âmbito federal ter mudado drasticamente com os acontecimentos recentes, cabe destacar a atuação dos coletivos Araribóia Rock, e mais recentemente a Ponte Plural pelo desempenho no sentido de articular a existência e manutenção do exercício do fazer musical, onde, mesmo em meio a todas as questões identificadas, ambos demonstraram, com suas trajetórias, relevância no processo de mediar as relações entre os agentes identificados.

Cabe aqui, portanto, compreender, resgatando o que aponta Bourdieu, que existe uma série de disputas que definem a posição dos agentes no tecido social onde interagem. Elas justificam a si mesmas dentro da lógica em que atuam. A existência dessas disputas aponta, portanto, para a possibilidade de uma relação de poderes, influências e autonomias, da mesma

forma que define a existência dentro dos campos de relações similares, complementares ou conflituosas entre eles.

A partir disso, tem-se a produção de estratégias, sejam elas conscientes ou não, no sentido de garantir investimentos na obtenção de reposicionamento dentro do campo, tanto em relação às perspectivas materiais, quanto às sociais, culturais ou simbólicas. A partir da conquista de um “capital de consagração”, através de estratégias que dialogam com as gramáticas definidas pelas políticas públicas, a Ponte Plural parece passar a ser capaz de conferir valor, e tirar lucro de suas operações.

Nesse sentido a noção de campo se ajusta ao que vem sendo proposto até aqui, uma vez que, através do habitus enquanto “conjunto de propensões que permitem aos indivíduos agir dentro de uma estrutura social determinada com vistas à manutenção de sua dinâmica organizacional” (MORAES, 2007, p. 182), assume posição de destaque englobando as relações e a dinâmica da “violência simbólica” observada nas imposições que surgem das gramáticas envolvendo as políticas culturais.

Percebe-se, assim, a naturalização da dominação, por parte das regras definidas pelo estado, exercida de forma a parecer algo a priori, ou seja, as regras impostas soariam tão naturais aos indivíduos que a própria desigualdade das relações poderia passar despercebida, configurando o processo de naturalização da imposição. Esse processo assegura o domínio dos mecanismos, através de uma concessão não necessariamente consciente de si, à qual o dominado se sujeita. Isso se dá através de um poder que se autolegitima, em contraponto à incapacidade de ação, ou crítica, no sentido de combater o caráter arbitrário da imposição. Dessa forma, tem-se uma relação de dominação, com diferentes agentes em disputa dentro dos campos em que as posições são desprivilegiadas em relação às instancias definidoras das regras.

No sentido de concluir essa análise, buscou-se, através dos conceitos utilizados por Bourdieu, uma maior compreensão dos mecanismos utilizados para perceber hierarquias e dominação dentro do campo, ambiente sujeito a desigualdades e conflitos, onde estabelecem-se relações entre agentes com acessos diferentes aos capitais apontados.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além da identificação de uma cena, o estudo de caso da Ponte Plural parece apontar ainda para a possibilidade de se entender como os novos arranjos estão ocorrendo dentro da economia que envolve a produção musical, bem como de que forma estão atuando dentro desse processo reestruturante, tanto na música, como nas políticas culturais.

Dessa forma, o estudo de caso apresentado aqui, permite analisar as potencialidades e as tensões que limitam as oportunidades que se abrem diante dos agentes locais e sua demonstração de atuação no contexto de uma cena. Possibilita também refletir sobre em que medida a cultura e suas relações políticas de alguma forma delimitam, com suas gramáticas, as cadeias de produção, os agentes, e as organizações as quais ela envolve.

Sabe-se que “tradicionalmente há uma [...] concentração das atividades culturais e de investimentos [...] na cidade do Rio de Janeiro, o que acaba [...] trazendo [...] consequências negativas para as áreas vizinhas” (HERSCHAMNN, 2014, p. 2), como Niterói. Mas também é fato que existe uma produção local que deve ser visibilizada. Nesse sentido, os coletivos dentro da cena independente de Niterói demonstram que a música e seu campo de produção de significados possibilita uma forma de conhecimento social, demonstrando que, assim como na cidade vizinha, em Niterói também parece haver “uma ‘cultura musical [...]’, praticada especialmente por grupos juvenis, capaz de criar condições não só para a ampliação da sociabilidade, mas também para a ressignificação criativa dos espaços da *urbe*.” (KISCHINHEVSKY, 2012, p. 6)

Baseado nisso, o esforço de análise das ações da Ponte Plural vai de encontro à necessidade de se observar de perto como se dá a atuação desse que seria um possível negócio emergindo dentro dessa cena e de um panorama de novos negócios. A ênfase aqui está na

forma como essa proposta se articula, inclusive politicamente, dentro dos diferentes âmbitos da cadeia produtiva da música.

A Ponte Plural, e a incubadora de rede “Nós de Rede”, parecem unir duas vertentes, uma que demonstra claramente o surgimento de novas articulações nessa cadeia e outra no que diz respeito à nova realidade das políticas públicas de cultura, bem como sua incorporação.

Ainda que a política cultural no município de Niterói careça de avaliação mais aprofundada, busca-se com este tipo de reflexão subsidiar e alargar a noção e percepção dos agentes em relação. Da mesma forma, buscou-se, através dos conceitos utilizados por Bourdieu, uma maior compreensão do campo onde atuam e articulam-se atores e mecanismos utilizados para em algum grau gerar dominação, ambientes sujeitos a desigualdades e conflitos, onde se estabelecem relações entre agentes com acessos diferentes aos capitais.

Quanto às perspectivas futuras para a Ponte Plural e os projetos associados a ela Luiza (informação verbal)<sup>89</sup> aponta que “estão aguardando a liberação da verba de 3 projetos aprovados junto à FAPERJ para retomarem algumas ações”, e que pretendem ainda reunir os artigos produzidos por Rafael Lage, compilando o material das pesquisas desenvolvidas ao longo das trajetórias acadêmicas desses agentes, produzindo assim um livro em homenagem ao amigo. Apontam ainda a intenção de dar um alcance maior ao Mapa Musical, e as perspectivas advindas da regulamentação da lei de cultura de Niterói, demonstrando uma preocupação com a forma como a lei será “publicizada” pelos agentes da política junto aos demais agentes da cultura.

Por fim, cabe apontar as questões levantadas a partir da observação de uma passagem do empreendedorismo para uma experiência associativista dentro do “Nós de Rede”, onde ao mesmo tempo em que articulam uma exaltação a ideia de valor empreendedor podem apresentar uma possível contradição. Da mesma forma, assumem uma posição quase de mimese em relação ao discurso de políticas culturais quando falam de financiamento e recurso, apontando para modelos de reprodução do próprio Estado e a forma como gerencia suas gramáticas. A falta de abordagem quanto às garantias de trabalho, seria um exemplo de questão a ser problematizada no âmbito de atuação da iniciativa, uma vez que a postura quanto a esse e outros exemplos citados podem gerar um cenário cíclico.

Cabe apontar ainda que a ideia de campo aqui é eficaz uma vez que identifica os agentes em posições desprivilegiadas em relação à estruturação do mesmo, cabendo a eles

---

<sup>89</sup> Entrevista realizada junto aos coordenadores da iniciativa cultural Ponte Plural - Luiza Bittencourt e Daniel Domingues, em 21 de junho de 2017, entre 18:10h e 19:25h

reproduzir o que o campo impõe, demonstrando como a violência simbólica atua, trazendo em seu rastro uma gramática que serve aos projetos e programas do estado. A problemática que surge a partir disso, uma vez que a Ponte Plural não está completamente submissa a essa lógica, traz a seguinte questão: Qual a expectativa dos coordenadores da Ponte Plural em assumir essa gramática?

Talvez uma possível resposta esteja na forma como pensam, ou seja, sob a lógica do empresariado em posição de captura de recurso público e de um lugar de gerenciamento de recurso e de produção muito específico. Esse seria o desenho do lugar destes agentes dentro do campo, onde percebe-se que existe uma articulação em rede, mas essa mesma rede está estabelecida sob uma lógica empresarial, uma vez que as hierarquias e os poderes aparecem.

Aqui, percebem-se estratégias onde a ideia por trás de rede desloca a aparência do “empresariado” através de um deslizamento de sua lógica para a de rede, lógica essa muito específica no campo da cultura, e que trabalha numa tensão entre o associativismo e o capital humano.

Esse deslizamento semântico entre captura de sujeitos para trabalhar juntos enquanto organização coletiva, numa margem da lógica capitalista (onde o campo cultural está estruturado no Brasil), e um apoio numa outra margem da política pública (e suas gramáticas) fazem com que esses agentes (através dos capitais incorporados em suas trajetórias) consigam mediar tudo isso com uma terceira margem, ou seja, a dos agentes alcançados pelas ações, incorporando no fim a noção de rede.

O sentido dessa rede parece ser o sentido que consegue organizar sinteticamente esses três deslizamentos e as tensões presentes. Essa articulação faz acessar determinadas posições dentro do campo, e nesse sentido demandam dos agentes da Ponte Plural, conscientes ou não, que joguem as regras do jogo, uma vez que os mesmos não necessariamente conduzem a situação de forma deliberada.

Aqui fala-se de um lugar da crença no jogo e nas regras que ele impõe, agindo sob uma passagem gramatical socialmente legitimada (onde a ideia de rede é uma, assim como autonomia, potencia, participação, entre outras) e que ao mesmo tempo em que torna-se gramática social, repõe os agentes que incorporam essa gramática numa situação de dominação. Esse é um jogo muito complexo onde a Ponte Plural desponta incorporando a fala do estado a partir de uma lógica empresarial no sentido de acessar e mediar diferentes agentes.

## REFERÊNCIAS

- ARARIBÓIA ROCK. Blog. [2011]. Disponível em: <<http://niteroirockunderground.blogspot.com.br>>. Acesso em: 27 jan. 2017.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo. Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. Coisas ditas. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- \_\_\_\_\_. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- CUNHA, Karina Poli Lima da. O campo da música no contexto das políticas culturais 2005-2010. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Karina-Poli.pdf>> Acesso: 18 mar. 2017.
- DOMINGUES, J. L. P.; LOPES, Guilherme. Ministério da Cultura: entre o carisma e a coalizão. Desigualdade & Diversidade (PUCRJ), v. 1, p. 1-35, 2015.
- FIGUEIREDO, Juliana Turano. A organização em rede dos festivais independentes de música: um estudo de caso da Abrafin. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011. Monografia de final de curso em Produção Cultural.
- FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda M.. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder. (Orgs.) Comunicação & Música Popular Massiva. Salvador: Edufba, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1261-1.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2017
- FUNDAÇÃO DE ARTE DE NITERÓI. Rumo ao Sistema Municipal de Cultura. 2013. Disponível em: <<http://culturaniteroi.com.br/blog/?id=159&equ=smc>>. Acesso em: 19 jun. 2017.
- GUIMARÃES, Adriana A.; OLIVEIRA JUNIOR, Constantino Ribeiro. Pierre Bourdieu e “A economia das trocas simbólicas”. Revista Eletrônica Fafit/Facic, v. 5, 2014. p. 31-38.
- HERSCHMANN, M.. Indústria da música em transição. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores, 2010.
- HERSCHMANN, M.. Construindo uma cena musical independente em Niterói no início do século XXI: o estudo de caso dos coletivos Araribóia Rock e Ponte Plural. E-COMPÓS. Brasília, v. 17, n. 1, 2014. p. 1-20. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/979/754>>. Acesso: 27 jan. 2017.
- HERSCHMANN, M.; KISCHINHEVSKY, Marcelo. A indústria da música brasileira hoje – riscos e oportunidades. In: Comunicação e música popular massiva. Salvador: EDUFBA,

2006, v.1, p. 87-110. Disponível em: <[http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/micael\\_aindustriabrasileira.pdf](http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/micael_aindustriabrasileira.pdf)>. Acesso em: 19 jun. 2017.

HERSCHMANN, M.; KISCHINHEVSKY, Marcelo. A reconfiguração da indústria da música. E-Compós (Brasília), v.14, p.1 – 14, 2011.

LEONARDO GIORDANO. Perfil em rede social. 2017. Disponível em: <[https://www.facebook.com/pg/leonardogiordano65/photos/?tab=album&album\\_id=1375790102503556](https://www.facebook.com/pg/leonardogiordano65/photos/?tab=album&album_id=1375790102503556)> Acesso em 19 jun. 2017.

LIMA, Denise M. de Oliveira. Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu. In: CÓGITO, vol.11, Salvador: out. 2010. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-94792010000100003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792010000100003)> Acesso: 18 mar. 2017.

LUNA, Pedro de. Niterói rock underground: (1990-2010) da fita K7 ao Araribóia Rock, 20 anos de lembranças e transformações marcantes. Rio de Janeiro: s.n., 2011.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. A música como forma de conhecimento social - Entrevista: Micael Herschmann. In: REVISTA DE ECONOMÍA DE LAS TECNOLOGIAS DE LA INFORMACIÓN Y DE LA COMUNICACIÓN. Vol. XIV, n. 2, maio-ago, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/416/346>>. Acesso: 27 jan. 2017.

MAPA MUSICAL RJ. [2015]. Disponível em: <<http://mapamusicalrj.com.br/>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

MAUAD, Natalie Soares. O Mercado Fonográfico e as Novas Tecnologias Digitais: O Estudo de Caso da Banda Skank. 91 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social), UFJF, Juiz de Fora, 2013.

MONTAGNER, Maria Inez; MONTAGNER, Miguel Ângelo. A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura. REVISTA TEMPUS ACTAS DE SAÚDE COLETIVA. Brasília, v. 5, n. 2, p. 255-273, 2011. Disponível em: <<http://www.tempus.unb.br/index.php/tempus/issue/view/90/showToc>>. Acesso: 27 jan. 2017.

MORAES, Ulisses Quadros. Pierre Bourdieu: campo, habitus e capital simbólico. Um método de análise para as políticas públicas para a música popular e a produção musical em Curitiba. In: Anais V Fórum de Pesquisa Científica em Arte. 2007. p. 180-192.

NITERÓI DISCOS. Disponível em: <<http://culturanageroi.com.br/niteroidiscos/discos/>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

NORONHA, Ronaldo de. A produção Coletiva da arte: artistas, mundos sociais e convenções. In: REVISTA TEORIA E SOCIEDADE, v. 13.2. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/necc/artigos/Artigo%20-%20Noronha%203.pdf>>.

NÓS DE REDE. Atas de reuniões [2016]. Disponível em: <[docs.google.com/document/d/1fwftATLjQVmcVZPN2D9Y6Xy\\_bXADKE9WYCekqEJzpYs/edit](https://docs.google.com/document/d/1fwftATLjQVmcVZPN2D9Y6Xy_bXADKE9WYCekqEJzpYs/edit)>. Acesso em: 27 jan. 2017.

PEIXE, João Roberto. Sistemas de Cultura. Coleção Política e Gestão Culturais. Salvador: P55 Edições, 2013. Disponível em <[https://conferenciadecultura.files.wordpress.com/2013/11/cartilhas\\_secult\\_set13\\_sistema-nacional-de-cultura\\_final.pdf](https://conferenciadecultura.files.wordpress.com/2013/11/cartilhas_secult_set13_sistema-nacional-de-cultura_final.pdf)>. Acesso em 18 jun. 2017.

PONTE PLURAL. Quem somos. Histórico. [2014]. Disponível em: <<http://pontepplural.com.br/quem-somos/#historico>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. Portfólio. [2017]. Disponível em: <[https://docs.google.com/presentation/d/1gD5UYPFRES4w2AF5NzHI5RMQV9f0VOA3g8dr7sCujgo/edit?ts=588a618c#slide=id.g157bd925ca\\_0\\_164](https://docs.google.com/presentation/d/1gD5UYPFRES4w2AF5NzHI5RMQV9f0VOA3g8dr7sCujgo/edit?ts=588a618c#slide=id.g157bd925ca_0_164)>. Acesso em: 19 jun. 2017.

RANGEL, Mary.; MARTINS, Mirian Teresa de Sá L. REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS PEDAGÓGICOS. Brasília, v. 89, n. 221, p. 197-202, jan./abr. 2008. Disponível em: <<http://rbep.inep.gov.br/index.php/rbep/article/download/731/707>>. Acesso: 27 jan. 2017.

RIO CRIATIVO. Incubadora. Quem somos. Disponível em: <<http://riocriativo.com/incubadora>> Acesso em 19 jun. 2017.

SALAZAR, Leonardo Santos. Música Ltda: o negócio da música para empreendedores. 2.ed. Revista e ampliada. Recife: Sebrae - PE, 2015.

SILVA, João Paulo de Souza da. O uso das ferramentas sociológicas de Pierre Bourdieu para a pesquisa da História Intelectual da Educação. X ANPED SUL, Florianópolis, out. 2014. Disponível em: <[http://xanpedsul.faed.udesc.br/publicacao/trabalhos\\_completos.php](http://xanpedsul.faed.udesc.br/publicacao/trabalhos_completos.php)>. Acesso: 27 jan. 2017.

SILVA, P. H. A. C. . A indústria da música digital e suas estratégias. In: GT Cultura e Tecnologia do X Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da Puc-Rio, 2013. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/6179573-A-industria-da-musica-digital-e-suas-estrategias-1.html>> Acesso: 18 mar. 2017.

TOLILA, Paul. Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas. Tradução Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMIMENSE. Notícias. 2016. Disponível em: <<http://www.uff.br/?q=noticias%2F22-09-2016%2Festudos-de-midia-desenvolve-primeira-incubadora-cultural-do-brasil>>. Acesso em 13 dez. 2016.

VERGILI, R. Relação entre relevância da informação e articulação de redes por profissionais de comunicação. Revista Eletrônica da Pós-Graduação da Cásper Líbero, v. 3, n. 1, p. 1-11, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comtempo/article/view/7572>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

VIANA, Lucina Reitenbach. Indústria Cultural, Indústria Fonográfica, Tecnologia e Cibercultura. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 10, 2009, Blumenau. Anais eletrônicos. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0582-1.pdf>> Acesso: 4 fev. 2017.

VICENTE, Eduardo. A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão. In: V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1880-1.pdf>> Acesso: 18 mar. 2017.

VILUTIS, Luana. Redes e Consórcios. Coleção Política e Gestão Culturais. Salvador: P55 Edições, 2013. Disponível em <>. Acesso em 19 fev. 2014;

VIVEIRO, Felipe Tadeu Neto; NAKANO, Davi Noboru. Cadeia de produção da indústria fonográfica e as gravadoras independentes. XXVIII Encontro Nacional de engenharia de Produção, Rio de Janeiro, 2008. Rio de Janeiro: Enegep, 2008. Disponível em <[http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2008\\_TN\\_WIC\\_075\\_533\\_11376.pdf](http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2008_TN_WIC_075_533_11376.pdf)> Acesso: 18 mar. 2017.

VOLPI, Alexandre. A história do consumo no Brasil: do mercantilismo à era do foco no cliente. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

ZEPEDA, Vinicius. Próxima parada, empreendedorismo cultural. Rio Pesquisa, Rio de Janeiro: FAPERJ, nº 33 Ano 8, 2015. Disponível em: <[http://www.faperj.br/downloads/industria\\_criativa.pdf](http://www.faperj.br/downloads/industria_criativa.pdf)>. Acesso em: 19 jun. 2017



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

## AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 17/07/2017

Eu, **ALEKIS DE CARVALHO MOREIRA**, CPF 090.645.077-24 formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada "**CAMPO DA MÚSICA E OS AGENTES DA CENA DE ROCK AUTORAL INDEPENDENTE DE NITERÓI: UMA ANÁLISE DA INICIATIVA CULTURAL PONTE PLURAL**" defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

  
ALEKIS DE CARVALHO MOREIRA