

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

**RAFAEL LAGE**

**A MÚSICA INSTRUMENTAL DO MACACO BONG: ROCK SEM  
PALAVRAS E INDÚSTRIA DA MÚSICA EM DISPUTA**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal Fluminense. Área de concentração: Estéticas e Tecnologias da Comunicação.

Orientação: Prof. Dr. Felipe Trotta

Niterói, 2014

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

L174 Lage, Rafael.

A música instrumental do Macaco Bong: rock sem palavras e indústria da música em disputa / Rafael Lage. – 2014.

187 f.

Orientador: Felipe Trotta.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014.

Bibliografia: f. 179-187.

1. Inovação tecnológica. 2. Indústria fonográfica. 3. Música; aspecto econômico. I. Trotta, Felipe. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 780.981

RAFAEL LAGE

A MÚSICA INSTRUMENTAL DO MACACO BONG: ROCK SEM PALAVRAS E  
INDÚSTRIA DA MÚSICA EM DISPUTA

Dissertação aprovada em Julho de 2014

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Felipe Trotta – Orientador  
Universidade Federal Fluminense

---

Profª Drª Simone Pereira de Sá  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Micael Herschmann  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Niterói, 2014

## Agradecimentos

À CAPES, que através da bolsa REUNI, possibilitou o financiamento desta pesquisa. Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e seus funcionários e coordenadores pelo carinho, amizade, direcionamentos e orientação. À minha família – Ivar da Costa Pereira; Luciana Lage Pereira de Barros e Ester Maia Lage Pereira (*in memoriam*), que tanto me estimularam nos estudos e projetos de vida; a Natalia dos Santos Dias, pelo apoio, companheirismo, dedicação e afetos; a Luiza Bittencourt, Daniel Domingues e Bianca Freire, da Ponte Plural, pelos debates, trabalhos e ideias; a Felipe Trotta, orientador, pelos ensinamentos, direções e amizade; aos pesquisadores do Labcult, por tantas horas agradáveis de debates apaixonados por música, cultura e tecnologia; a Simone Pereira de Sá, Marildo Nercolini e Micael Herschmann pelas contribuições fundamentais nas bancas de qualificação e defesa; a Simone do Vale, Ariane Diniz Holzbach e Rogério Santana Lourenço pelos debates e orientações antes mesmo da entrada no Mestrado; aos colegas e professores do PPGCOM-UFF, pelos estudos ricos e transformadores; e aos amigos companheiros de música e de chope, que tanto me inspiram, divertem, e também contribuíram na construção desta dissertação.

## **Resumo**

O cenário de música independente no Brasil do século XXI vem desenvolvendo características particulares de produção, circulação e consumo que revelam interessantes disputas simbólicas. Nesta dissertação, analisaremos a relação entre algumas das estratégias empregadas neste cenário, a partir da banda Macaco Bong. O grupo, aliado ao Circuito Fora do Eixo – circuito de artistas independentes - trabalhou sob a égide de banda-programa, conceito interessante para analisarmos novas práticas e apropriações de processos comunicacionais utilizados por produtores independentes, em busca de trazer à luz algumas disputas por diferenciação e legitimidade tanto do circuito independente quanto do *mainstream* fonográfico no Brasil. Observaremos de que modo as composições musicais, aliadas a tecnologias de gravação, apresentação e distribuição, acionam determinados tipos de militância digital e autonomia artística; mas, ao mesmo tempo, entendendo que as mesmas, ainda que percorrendo um espaço paralelo ao *mainstream*, não podem ser alijadas de um diálogo minimamente próximo ao mercado surgido em meio à indústria da música.

**Palavras-Chave: habitus - NTICs – indústria da música – lutas simbólicas – autonomia**

## **Abstract**

The independent music scene in Brazil XXI century has developed particular characteristics of production, circulation and consumption that reveal constructions that are interesting to analyze tensions and symbolic disputes. In this dissertation, I examine the relationship between some of the strategies employed in this scenario, constructions of Macaco Bong band and the process of legitimation of national independent artists in this century. The group, allied to the Circuito Fora do Eixo, works under the aegis of program-band, an interesting concept to analyze practices and new appropriations of communication processes used by independent producers in this circuit, seeking to bring to light some searches for both differentiation and legitimacy in the independent circuit and in the mainstream music industry in Brazil. We will observe how musical compositions, coupled with some recording, presentation and distribution technologies, can demand certain types of digital activism and artistic autonomy; but at the same time, understanding that the same music, though traveling some parallel space in relation to the mainstream, cannot be jettisoned from a minimally dialogue near the market that emerged amid the music industry.

**Key words: habitus – NTICs – music industry - symbolic struggles – autonomy**

## Sumário

Introdução – p. 7

### Capítulo 1 – O Fora do Eixo e o circuito da música independente

- 1.1 – A era da desmaterialização digital – p. 22
- 1.2 – Circuitos culturais médios e cadeia produtiva da música – p. 26
- 1.3 – Surge a ABRAFIN: festivais e associações – p. 29
- 1.4 – Circuito Fora do Eixo x Indústria fonográfica: embates e parcerias – p. 36
- 1.5 – Articulações e dissidências nos coletivos Fora do Eixo – p. 42
- 1.6 – *Do It Yourself*, economia solidária e inteligência coletiva – p. 47
- 1.7 – Moeda solidária: o Fora do Eixo *Card* – p. 49
- 1.8 – Sociedade alternativa *high-tech*: as Casas Fora do Eixo – p. 53
- 1.9 - Gestão financeira compartilhada: o caixa coletivo – p. 55
- 1.9.1 - Camelô 2.0: distribuição Fora do Eixo – p. 62
- 1.9.2 - Comunicação digital ou analógica: embates de mídias – p. 65

### Capítulo 2 – Ouvindo o Macaco Bong: a construção de uma estética musical autônoma

- 2.1 – Bandas-programa e música como forma de pensamento – p. 71
- 2.2 – “O Macaco Bong é *free-rock*”: renegando o formato canção – p. 78
- 2.3 - Artista Artesão x Artista Igual Pedreiro – p. 85
- 2.4 – A guitarra é a voz: o que dizem do Macaco Bong – p. 92
- 2.5 – “Ninguém fica sentado”: analisando a performance – p. 95
- 2.6 - Lado A / lado B: mídia e remediação – p. 99
- 2.7 - Rock erótico instrumental: construções de sexualidade – p. 102
- 2.8 – “Concessão zero ao ouvinte”: julgamentos de valor – p. 105

### Capítulo 3 – Redes antissociais: territorialidades, tecnologias e embates no circuito da música independente nacional

- 3.1 – Conquistas territoriais e experiência de shows: o Macaco Bong circula – p. 111
- 3.2 – China, Catatau e Capilé: embates sobre cachês – p. 115
- 3.3 – Gilberto Gil, Macaco Bong e o Fora do Eixo: um futuro possível – p. 120
- 3.4 – Livre acesso à cultura: gravar para circular – p. 124

- 3.5 - “Artista Igual Pedreiro *style*”: destrinchando os álbuns – p. 128
- 3.6 - “A gente não usa retorno”: performance e tecnologias de show – p. 133
- 3.7 – É show ou gravação? O DVD “Macaco Bong Convida” – p. 137
- 3.8 – Pós-TV e Mídia Ninja: hackeando o webjornalismo – p. 140
- 3.9 – O Fora do Eixo não é mais música: o racha do Macaco Bong – p. 148
- 3.9.1 – Um “novo mercado web”: Bruno Kayapy reconstrói a banda – p. 159

**4 – Conclusão** – p. 167

**5 - Bibliografia** – p. 180

**6 – Ilustração** – p. 101

## Introdução

Música independente não é um estilo de música, é um projeto de ocupação de espaço, é um processo puramente político (Bruno Kayapy, guitarrista da banda Macaco Bong)<sup>1</sup>.

O cenário de música independente no Brasil do século XXI vem apresentando aspectos interessantes para analisarmos tensões e disputas simbólicas. Transformações na indústria fonográfica mundial desde o início do século XXI trazem rumores de uma suposta “crise”, que “nada mais é do que uma reconfiguração dos padrões de produção, circulação e consumo de música na contemporaneidade” (SÁ, 2006b, p. 1). Se a chegada do *Compact Disc Laser* (o famoso CD) iniciava a era de desmaterialização digital, transformando a música em “bits que podem ser acessados, lidos e traduzidos em suportes variáveis” (p.15), o surgimento da internet e do MP3 também possibilitou reconfigurações e disputas em meio à indústria da música. Algumas delas têm acontecido na música dita independente, “termo vago o suficiente para abarcar artistas e grupos bastante diferentes esteticamente, unidos por uma certa posição periférica no mercado” (TROTTA; MONTEIRO, 2008, p. 2). Mesmo que vago, o termo independente pode ser utilizado para observarmos determinadas movimentações culturais que o adotam como forma de distinção (BOURDIEU, 2007).

A ideia, ainda que inapropriada, de uma “crise” na indústria fonográfica, fortaleceu em meio ao circuito musical independente uma tomada de posição de enfrentamento a esta indústria, através das mídias digitais e o crescimento de mercados de nicho (ANDERSON, 2006). Algumas das estratégias empregadas neste cenário nos conduzem diretamente ao objeto de estudo desta dissertação: disputas simbólicas em meio à música independente nacional no século XXI a partir do desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação.

Para isso, tomarei como corpus de análise a banda Macaco Bong, trio de rock instrumental (composto por guitarra, baixo e bateria) surgido em 2004 na cidade de Cuiabá – MT. O Macaco Bong formou-se como um projeto do Coletivo Cubo, que naquele momento unia-se a outros coletivos de produção cultural independente,

---

<sup>1</sup> [www.youtube.com/watch?v=pfV2OCnMht4](http://www.youtube.com/watch?v=pfV2OCnMht4)

iniciando as atividades do que hoje é denominado Circuito Fora do Eixo (ou Circuito FdE).

As relações e tensões destes coletivos que formam o Circuito Fora do Eixo são interessantes para analisamos novas práticas e apropriações de processos comunicacionais utilizados por muitos destes produtores. O Fora do Eixo surgiu concomitantemente, e de forma imbricada, com a ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes) em 2005, que, através de produtores de festivais musicais locais, iniciou uma série de diálogos, trocas e parcerias. Muitos destes produtores organizavam-se em coletivos locais que foram aos poucos buscando parcerias em outros estados, viabilizando um amplo circuito econômico de produção cultural.

Para os atores envolvidos neste circuito, as novas tecnologias da informação e da comunicação (NTICs) são frequentemente lidas sob a égide de democratizadoras, contra (segundo a opinião de tais atores), o anterior monopólio comunicacional imposto pela indústria massiva. Partindo deste princípio, os produtores do Circuito Fora do Eixo se apropriam de canais digitais para criarem seus próprios meios de produção: *web-radios*, *web-tvs*, reuniões nacionais via *Skype*, blogs jornalísticos e sites de *downloads* de músicas.

O Fora do Eixo possui coletivos culturais espalhados por todo o Brasil e também atua de forma significativa em países da América Latina como Argentina, Chile e Venezuela. Além disso, seus integrantes desenvolvem cartilhas de utilização de tecnologias visando o compartilhamento de informação, oferecem livre acesso a seus bancos de dados e desenvolvem parcerias com grupos de hackers, ONGs, blogueiros e ativistas político-culturais.

A complexidade deste circuito será analisada nesta dissertação em função de tentar entender o processo de legitimação destes conceitos e alguns resultados obtidos em sua produção musical<sup>2</sup>. A escolha da banda Macaco Bong como corpus de análise

---

<sup>2</sup> Esta dissertação é focada no período da indústria da música situado entre o final da década de noventa e as décadas seguintes, avançando rapidamente até o início do ano de 2014. É neste período em que os embates aqui analisados ocorrem. Mas, para análises mais aprofundadas sobre períodos anteriores da indústria da música (e sob diferentes perspectivas analíticas), ver: VICENTE (2011; 2008; 2002); MORELLI (2009); NEGUS (2006); DE MARCHI (2006; 2005); TATIT (2004); KEITHLEY (2004); DIAS (2000); THEBERGÉ (1997); VAZ (1988).

deve-se a um caráter singular de produção e circulação do grupo. Desde seu surgimento, em 2004, a banda vem trabalhando sob a égide de “banda-programa” deste coletivo: artistas diretamente envolvidos em todo o processo da produção cultural que, através das novas mídias digitais, procuram preencher lacunas dentro do circuito de música independente justamente pelo fato de contarem com pouca inserção na grande mídia e no *mainstream* da indústria fonográfica brasileira. Tal conceito de banda-programa foi criado pelos próprios integrantes do Macaco Bong para justificar sua condição de laboratório musical, misturando música e militância em favor do Fora do Eixo. Esta característica laboratorial será esmiuçada a partir do segundo capítulo desta dissertação.

O Macaco Bong me parece uma boa “lupa” para observar o Fora do Eixo, justamente por ter assumido uma função ativa neste processo comunicacional. Ao mesmo tempo, observando o Macaco Bong e o FdE, revelamos a diversidade de todo um circuito nacional de música independente, direta ou indiretamente ligado ao grupo, entre embates, parcerias e apropriações tão ricas e abrangentes quanto a diversidade cultural brasileira, em sua imensidão territorial, pode proporcionar.

Muitas bandas-programa foram formadas em meio ao Fora do Eixo mais ou menos na mesma época: no Acre, surgiu a Caldo de Piaba; no Amapá, a Mini-Box Lunar; no Rio Grande do Norte, a Camarones Orquestra Guitarrística, dentre algumas outras, com processos produtivos similares, porém distintas sonoramente. No entanto, a Macaco Bong parece ter se destacado das demais, tanto em sua inserção na mídia como no reconhecimento de artistas já estabilizados na indústria musical nacional: em 2008, o álbum “Artista Igual Pedreiro” foi eleito pela revista Rolling Stone Brasil o melhor disco do ano, à frente de cantores pertencentes a gêneros musicais como rock, rap e MPB, como Gilberto Gil, Marcelo D2, Tom Zé, Maria Bethânia e Cansei de Ser Sexy<sup>3</sup>. Outro momento de reconhecimento nacional foi quando o cantor Gilberto Gil os convidou como banda-acompanhante em seu projeto de show “Futurível”, em 2010<sup>4</sup>.

Parte do processo de legitimação da banda também se dá em meio a tensão entre o discurso em favor das novas mídias digitais e a crítica aos grandes meios de comunicação. Ao mesmo tempo em que estabelecem um produtivo diálogo com agentes ligados às novas mídias (e utilizam estas mesmas mídias em um criativo processo de

---

<sup>3</sup> [www.rollingstone.com.br/galeria/melhores-discos-nacionais-de-2008/#imagem0](http://www.rollingstone.com.br/galeria/melhores-discos-nacionais-de-2008/#imagem0)

<sup>4</sup> [www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1411201024.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1411201024.htm)

reapropriação), utilizarão a mediação de mídias massivas como o jornal O Globo, a revista Rolling Stone Brasil e o canal televisivo MTV<sup>5</sup>. Neste processo tenso e ambíguo relacionado a mídias e estratégias comunicacionais, o Macaco Bong e o Fora do Eixo envolvem-se em uma série de embates em meio ao circuito da música e indústria da comunicação brasileira.

Em um primeiro momento (a partir de 2006), o FdE se envolverá em disputas com músicos independentes, ou até mesmo com produtores de festivais ligados à ABRAFIN, ocasionando, no ano de 2011, o fim da associação. A partir daí, os agentes do Fora do Eixo passarão progressivamente a focar suas atividades em empreendimentos extra-musicais. Uma das atividades de maior repercussão é a criação da Mídia Ninja, um tipo de webjornalismo focado em mídias digitais, realizado a partir de transmissões de eventos e passeatas, via celulares conectados à internet. A partir das passeatas de julho de 2013 (com o movimento Passe Livre) a Mídia Ninja se destaca, levando dois de seus agentes (Bruno Torturra e Pablo Capilé) a uma entrevista no programa Roda Viva, na TV Cultura. O programa deu visibilidade ao grupo, mas o posicionou em meio a uma série de críticas e questionamentos, tanto nas mídias digitais quanto em veículos como a revista Veja. Concomitantemente, o guitarrista Bruno Kayapy anunciava que a banda Macaco Bong não tinha mais nenhum tipo de vínculo com o Fora do Eixo. O FdE é, portanto, uma polêmica organização que baseia-se em uma suposta “democratização” das mídias digitais e acaba por enfrentar a antipatia de determinados setores não apenas da música brasileira, mas também da indústria da comunicação.

É em meio a tais embates que grande parte desta dissertação foi redigida. Durante minha pesquisa, presenciei, no ano de 2013, o Fora do Eixo sofrer um grande linchamento midiático, não só em meio ao circuito musical independente (e suas redes digitais), mas também por veículos jornalísticos como o jornal O Globo e a revista Veja. Da mesma forma, a banda Macaco Bong envolveu-se em um processo de embates entre seus próprios integrantes. As disputas em meio à banda dificultaram, inclusive, meu acesso a ela. Se antes de 2013, eu conversava livremente com seus integrantes (tendo

---

<sup>5</sup> Ainda que algumas destas mídias, como a Rolling Stone Brasil e a MTV, possam ser consideradas segmentadas ou especializadas, seu alcance ainda é muito mais abrangente do que os nichos segmentados por onde circulam a maioria das NTICs.

realizado, inclusive, algumas entrevistas com o grupo em formato de *podcast*<sup>6</sup>), após a separação, seus integrantes demonstraram-se pouco à vontade para abordar o assunto. Procurei, algumas vezes, o guitarrista Bruno Kayapy e o ex-baterista Ynaiã (os únicos membros ativos desde o início), para tentar falar sobre o assunto, sem obter nenhum relato. Ynaiã se prontificou a conversar, mas sua circulação nômade pelo Brasil, trabalhando com o Fora do Eixo, dificultou o acesso mesmo a algum tipo de entrevista via *Skype* ou *e-mail*. Em meio a tal busca, consegui uma entrevista via *Skype* com Gabriel Resende, último baixista do Fora do Eixo a integrar a banda. As possíveis lacunas relacionadas a este período turbulento do grupo foram preenchidas pelas muitas declarações públicas de Bruno Kayapy (em blogs, revistas especializadas e em sua página na rede social *Facebook*) e algumas poucas de Ynaiã.

Parte de meu trabalho, portanto, é identificar os processos em que se dão as conexões das ideologias entre os agentes deste circuito e de que maneira elas refletem em sua construção. Algumas práticas e estratégias já podem ser observadas nos títulos dos álbuns do Macaco Bong, “Artista Igual Pedreiro” (2006) e “This Is Rolê” (2012). A filosofia de “Artista Igual Pedreiro” é muito utilizada pela banda: uma clara alusão à ideologia do artista trabalhador, que se envolve em todo o processo produtivo do circuito cultural. Sai de cena o artista-estrela, que sobe ao palco apenas para tocar, e surge o artista carregador de caixa, engenheiro de som e divulgador.

Ney Hugo, ex-baixista do Macaco Bong, descreve como funciona esse processo em uma entrevista ao Sesc São Paulo em 2010:

A banda surgiu nesta perspectiva de ser um programa. Em 2006, quando começou a circular, não era simplesmente uma banda indo fazer o show, eram três pessoas que trabalham no Espaço Cubo, e ali mesmo a gente trabalhava em banquinha vendendo CD, na sonorização dos palcos dos eventos, ou fazendo a cobertura e transmissão ao vivo em web-rádio... Então a gente sempre foi com esse case, né.

Já o segundo disco, “This Is Rolê”, é uma alusão às estratégias de ocupação tanto de espaço geográfico quanto midiático. Ney Hugo complementa:

---

<sup>6</sup> < <http://radiomicrofonia.blogspot.com.br/2011/04/macaco-bong-e-proyecto-gomez.html> > < <http://radiomicrofonia.blogspot.com.br/2011/03/futurivel.html> > < <http://radiomicrofonia.blogspot.com.br/2011/03/entrevista-pablo-capile-e-victor-rocha.html> >

É a ocupação de espaço em lugares estratégicos, como um show no Planeta Terra, que é um festival que chama muito os olhos da mídia. Então, a partir do momento que você tem Macaco Bong e Móveis Coloniais de Acaju em um festival como este, já atrai muita atenção para esta nova música brasileira que vem surgindo, a partir desta autonomia de autogestão, uma perspectiva que viabilizou que muitas bandas novas surgissem e conseguissem se manter na música.

Logo, na busca por entender os caminhos, nuances e conexões entre as ideologias deste circuito, considero importante perguntar: como funciona este circuito de música independente, tendo em foco a crença em um suposto poder democratizador das NTICs e as disputas envolvendo a filosofia “Artista Igual Pedreiro” criada em meio ao Circuito Fora do Eixo?

Trabalho inicialmente com uma primeira hipótese, a de que o processo de sua construção se dá através do desenvolvimento de um *habitus* (BOURDIEU, 2007) e suas repetições ritualísticas de valores, que fixarão a base consensual mínima para o funcionamento deste circuito: as trocas solidárias, as convivências diárias, os festivais, os rituais de luta e conquista. Todos estes signos serão fomentados em meio a ABRAFIN, o Fora do Eixo e o Macaco Bong. No entanto, o Fora do Eixo aprofundará alguns destes signos, gerando tensas disputas ligadas à construção deste *habitus*.

A segunda hipótese com que trabalho nesta dissertação é a de que a música, funcionando como forma de pensamento (BLACKING, 2007), atua em conjunto com as estratégias da banda na construção de uma estética musical autônoma. Tal estética constitui-se em um somatório relacionado a composição musical, tecnologias de gravação, apresentação ao vivo e discurso. A banda compõe um rock instrumental com mistura de diversos subgêneros do rock e influências do improviso e experimentalismo do *free jazz*. Tal caráter musical de experimentalismo sinaliza uma negação do formato-canção desenvolvido pela indústria fonográfica. Mas, para além de acionar uma ruptura musical simbólica com tal indústria, suas gravações são direcionadas a apresentações ao vivo, através da utilização de poucas tecnologias de estúdio (e poucos instrumentos adicionais), constituindo-se em um tipo de registro de fácil reprodução em shows. A composição musical do trio atuará ativamente neste processo, “pensando junto” com a banda os caminhos do Circuito Fora do Eixo.

Tal estética musical, em um primeiro momento, os leva à circulação territorial no mercado de experiências de show (HERSCHMANN, 2010) advindo das

reconfigurações da indústria da música. Circulando territorialmente, o grupo leva o *habitus* do Fora do Eixo ao maior número de cidades do Brasil e outros países da América Latina. Porém, em um segundo momento, vivenciando turbulências em meio ao próprio Fora do Eixo, sua música vai acenar a uma estética um pouco menos autônoma, buscando determinados processos de gravação e apresentação relacionados à indústria *mainstream*.

No período inicial da banda, seus EPs e o primeiro álbum, “Artista Igual Pedreiro” (2008) são gravados de modo a serem plenamente executados ao vivo. Da mesma forma, o trio também abre mão de determinadas tecnologias de show em busca de maior facilidade de circulação: quanto menos mediação tecnológica no palco, melhor sua música soará e a mais lugares chegará. No entanto, a produção do segundo álbum (This Is Rolê, 2012) surge em meio a conflitos do guitarrista Bruno Kayapy com o Circuito Fora do Eixo. As composições deste disco parecem direcionar a banda ao que poderia ser o início de um possível diálogo com o mercado da música *mainstream*, com adição de instrumentos e efeitos de estúdio que não podem ser plenamente reproduzidos apenas por um trio no palco.

A estética do Macaco Bong também surge diretamente ligada a um discurso de autenticidade musical, uma busca do que seria um tipo de música “sincera”, “verdadeira”, totalmente livre de manipulações e estratégias mercadológicas *mainstream*. Este discurso de autenticidade protagoniza determinados embates relacionados a questões de legitimidade em meio a técnicas de gravação, como é o caso do DVD ao vivo “Macaco Bong e Convidados”: gravado; porém nunca lançado. Tal estética autônoma, buscada pela banda, gera diversas disputas em meio ao circuito da música independente. Sua estratégia de circulação surge através da negação de determinadas práticas financeiras, gerando embates relacionados à sustentabilidade através do pagamento de cachês, advindos de apresentações ao vivo.

A estética musical buscada pelo Macaco Bong só pode ser vista como autônoma de forma relativa e temporária. A militância político-cultural do Fora do Eixo parece revelar um problema com autonomia artística, em detrimento da criação coletiva. Tais embates culminarão com o rompimento da formação original da banda, restando apenas o guitarrista (Bruno Kayapy), que, brigado com o FdE, passa a buscar outros modelos de negócios, como a venda digital de músicas e a negociação em cachês.

Nesta dissertação, farei um estudo de caso do Macaco Bong, buscando identificar os vetores de destaque e demarcar os elos comunicantes do cenário por onde o trio circula. Observarei a nova indústria da música nacional (HERSCHMANN, 2010) com seus circuitos, cadeias produtivas, produções locais e agentes direta ou indiretamente relacionados. O conceito de nova indústria da música nos parece produtivo aqui por abarcar diversas articulações formais e informais, por onde o circuito independente também se movimenta, para além da indústria fonográfica. Tais articulações não estão apenas ligadas à gravação, produção e distribuição de discos, pois envolvem uma série de práticas de auto-sustentabilidade (muitas vezes informais e subjetivas) que serão abordadas no decorrer desta dissertação.

Começarei, no primeiro capítulo, destrinchando o Circuito Fora do Eixo. Mapearei suas condições de surgimento a partir da digitalização (e conseqüente desmaterialização) da música (SÁ, 2006a). Por conseguinte, abordarei a formação de um circuito médio no rock nacional (FRAGA, 2007), abordando a crença no poder democratizador das NTICs (Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação) sob a ótica da utopia da comunicação (WINKIN, 1998). Tal mapeamento é importante, pois é em meio a este cenário que diversos produtores independentes se organizarão, proporcionando o surgimento do Circuito Fora do Eixo. É a partir da crença no poder das NTICs e uma suposta ideia – ainda que errônea – de “crise” da indústria fonográfica que o *habitus* do FdE se formará.

O crescimento das mídias digitais proporcionou uma tomada de posição de luta simbólica (BOURDIEU, 1989) pelos agentes deste circuito. Tanto produtores da ABRAFIN quanto agentes do Fora do Eixo se desenvolveram em meio a festivais de música independente, em organizações ritualísticas de enfrentamento e festividade. Observarei detalhes sobre estes festivais a partir de CORREA (2012) e HERSCHMANN (2010); mas também, seus rituais constitutivos de valores e sistemas de regras, utilizando teorias desenvolvidas por BRANDINI (2007), PEIRANO (2003) e DOUGLAS (2007), além de processos de distinção desenvolvidores de *habitus*, por BOURDIEU (2007).

Em meio a tais rituais festivos de música independente, o Fora do Eixo se fortalece e passa a tomar uma posição de enfrentamento cada vez mais forte em relação à indústria da música, radicalizando alguns processos produtivos deste circuito. O grupo

se utiliza de economia solidária (SINGER, 2002), criando o Fora do Eixo *Card*, uma moeda própria de trocas. Através de reapropriações das NTICs e parcerias pagas neste *card*, o FdE se espalha rapidamente pelo Brasil. As reapropriações de consumo e economia solidária serão analisadas sob a ótica de autores como KOPYTOFF (2008), SINGER (2002) e BRANDINI (2007).

O Fora do Eixo se movimenta de forma tão dinâmica quanto as redes digitais que utiliza. A fluidez de sua organização, com parcerias, dissidências e constantes embates, será observada aqui através de análises de GARLAND (2013), BARCELLOS (2012), RESENDE (2012), CORREA (2012) e TURANO (2011); e também algumas das reapropriações, práticas e estratégias do FdE, como a formação das Casas Fora do Eixo; seu modo híbrido de financiamento e sustentabilidade; as banquinhas de distribuição de produtos físicos e sua relação ambígua com a mídia massiva.

No segundo capítulo, iniciarei uma análise sobre a construção de uma estética musical autônoma pela banda Macaco Bong e sua negação do formato-canção. Partirei do conceito de música como forma de pensamento (BLACKING, 2007) para entender como a música pode construir ideias de forma ativa e trabalhar em função da militância político-cultural. Observarei o formato-canção e teorias sobre gêneros musicais sob a ótica de TATIT (2004), FRITH (1996) e JANOTTI (2006), bem como a performance da banda, utilizando novamente os autores FRITH (1996) e JANOTTI (2006). Analisarei a mistura de gêneros musicais do trio e como ela é recebida e legitimada por grande parte da crítica musical especializada no Brasil, bem como por determinados agentes integrados ao circuito musical independente. Destrincharei determinados produtos midiáticos da banda e suas características de remediação, utilizando os autores BOLTER & GRUSIN (2000) e SÁ (2009).

A formação do Fora do Eixo e do Macaco Bong se dá em meio a construções de autonomia, tanto via mídias digitais quanto pela busca de uma estética musical autônoma. Estou interessado, aqui, em entender como se dá esta mistura de música e militância digital. De que maneira uma banda pode aplicar, em sua construção musical, conceitos e estratégias surgidas a partir das novas tecnologias de informação e comunicação e empregadas coletivamente no circuito em que trabalham? Para responder a isto, é fundamental analisar disputas por autonomia artística, um conceito-chave do circuito da música independente. Farei, portanto, uma digressão ao final do

século XVIII e início do XIX, observando embates relacionados ao músico e compositor Mozart. Confrontarei os conceitos de “artista artesão” e “artista autônomo”, de ELIAS (1991), com o de “artista igual pedreiro”, defendido pelo Macaco Bong (e suas respectivas lutas por autonomia).

Debateremos também questões ligadas a crítica e julgamentos de valor, para entendermos como funciona o processo de legitimação da banda neste circuito fortemente mediado pelas NTICs, mas com atuação fundamental de veículos de mídia impressa e interlocutores legitimados. A intenção, aqui, é observar a construção musical do Macaco Bong a partir de sua legitimação pela crítica especializada, o que os colocou em posição de destaque no circuito da música independente, dando-lhes poder de fala para apresentar (e vivenciar) o *habitus* do FdE. Para debater tais construções de valor articuladas à música, utilizaremos os autores FISCHERMAN (2004), BECKER (1984), BLACKING (2007) e FRITH (1996). Observaremos também algumas relações entre gênero musical e sexualidade nestas construções de valor, a partir de MCCLARY (1991), WAKSMAN (2006), FRITH (1996) e FRITH & MCROBBIE (1978). Para analisarmos a ligação estreita entre construção musical e militância digital, relacionaremos a música da banda a aspectos sociais e sistemas simbólicos vivenciados em meio a este circuito. Desta forma, poderemos observar como a busca pela estética musical autônoma do Macaco Bong se constitui.

A música do Macaco Bong se legitimou entre críticos especializados e agentes ligados ao circuito independente. Mas, como ela será utilizada? E quais serão suas conseqüências neste circuito musical? É o que debateremos no terceiro capítulo desta dissertação. Iniciaremos esta parte aprofundando a estética autônoma do Macaco Bong em sua aplicação prática: a circulação territorial pelo mercado de experiências de show (HERSCHMANN, 2010). Analisaremos suas gravações e estratégias relacionadas a técnicas de estúdio e de apresentações ao vivo, a partir de estudos de SÁ (2006), STERNE (2003) e RESENDE (2012). Buscaremos observar, nesta análise, de que modo a banda “pensa”, com sua música, algumas possibilidades de independência em relação à indústria *mainstream* a partir de suas gravações e shows. Observaremos também sua estratégia de circulação a partir da não-obrigatoriedade do pagamento de cachês em suas apresentações, inserindo o trio em um amplo e controverso debate sobre financiamento na música independente nacional.

Outro embate relacionado à banda, ligado ao discurso de autonomia musical e como ele funciona em defesa da ideia de um som “sincero, verdadeiro”, revelará problemas em relação à gravação de seu DVD ao vivo e brigas entre o guitarrista Bruno Kayapy e o FdE. O gradativo foco (a partir de 2011) do Fora do Eixo em ações extra-musicais, como a Mídia Ninja, posicionou o coletivo em meio a agressivas disputas em relação à indústria da comunicação. As reconfigurações tecnológicas ligadas ao surgimento e atuação da Mídia Ninja serão analisadas a partir de BURGUESS & GREEN (2009) e MALINI & ANTOUN (2013). Por fim, analisando o racha do Macaco Bong, observaremos a dubiedade do Fora do Eixo quanto a disputas entre autonomia artística e mercado musical, utilizando teorias de JANOTTI (2007), TROTTA (2010) e GARLAND (2013). Atentaremos também, através de estudos de LIMA (2011), à estratégia de aproximação de Bruno Kayapy com modelos de negócios mais próximos da indústria *mainstream*. Por fim, apresentaremos na conclusão da dissertação o resultado desta pesquisa, entre possíveis respostas e questões para o futuro, buscando conexões entre os conceitos debatidos e as práticas de nosso objeto de estudo.

Esta dissertação é baseada em uma pesquisa empírica com a banda e respectivamente o Circuito Fora do Eixo. Tal pesquisa é fruto de minha aproximação como colaborador do coletivo Ponte Plural<sup>7</sup>, parceiro do Fora do Eixo. A ligação com o coletivo se deu através de meu trabalho como editor-chefe da antiga *webradio* Microfonia<sup>8</sup>, especializada em rock nacional independente. A partir dela, fui me aproximando da Ponte Plural, realizando coberturas de eventos e entrevistas com artistas. Em 2010, fui convidado pelo coletivo para participar de uma pesquisa para o portal Overmundo<sup>9</sup> durante o III Congresso Fora do Eixo. Portanto, meu contato com o circuito se deu como pesquisador e colaborador do mesmo. Alguns destes dados levantados durante a pesquisa serão utilizados e devidamente identificados no decorrer dos capítulos. A partir deste trabalho para o Overmundo, tornei-me mais próximo do Circuito Fora do Eixo, participando de muitas de suas reuniões, shows, ações e eventos.

---

<sup>7</sup> < [www.ponteplural.com.br](http://www.ponteplural.com.br) >. Para mais informações sobre a Ponte Plural, ler: HERSCHMANN, 2013. Disponível em [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0068-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0068-1.pdf)

<sup>8</sup> A *webradio* encerrou suas atividades em 2011.

<sup>9</sup> < [www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo](http://www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo) > e < [www.overmundo.com.br/overblog/df5-disseminacao-audiovisual-20](http://www.overmundo.com.br/overblog/df5-disseminacao-audiovisual-20) >.

Minha posição nesta dissertação é a de um pesquisador “altamente participante” (GEERTZ, 2008; p. 16), buscando, em meu objeto, “pensar não apenas realista e concretamente sobre eles, mas, o que é mais importante, criativa e imaginativamente com eles” (IDEM, p. 17). Porém, atentando também para o que Yves Winkin (1998) observa sobre “tudo o que se precisa saber para ser membro”:

Membro de quê? Membro de sua família, mas também membro do café ao lado, membro da cidade de campinas, membro da sociedade brasileira. Cada um pertence, às vezes até sem saber, a múltiplas microssociedades, formais e informais... apenas dizendo ‘tudo o que se deve saber para ser membro’, vocês podem começar a ser perguntar quais são as regras explícitas e implícitas, qual é o saber latente e manifesto que podem adquirir, de uma ou de outra maneira, para se sentirem membros e para serem, perante os membros desta cultura, previsíveis (p. 131).

Assim, por mais que seja membro, parceiro e até mesmo amigo de alguns destes agentes culturais, devo atentar sempre às “múltiplas microssociedades” que encontro, algumas as quais ignoro e que podem me ajudar, através deste estranhamento, a elucidar questões e mapear vetores de destaque.

A posição de pesquisador participante me facilitou o acesso a agentes e parceiros do Fora do Eixo. Desta forma, participei, durante o preparo desta dissertação (entre abril de 2012 e abril de 2014), de eventos ligados ao circuito, dentre eles: o encontro Cultura Criminalizada, no Circo Crescer e Viver em 21 de agosto de 2013; também, de seis shows da banda Macaco Bong<sup>10</sup>; além de ter produzido, junto a Ponte Plural, festivais ligados ao Circuito: Grito Rock e Festival Fora do Eixo, em 2012 e 2013<sup>11</sup>. Além destes encontros presenciais, realizei a já referida entrevista por *Skype* com Gabriel Murilo (em

---

<sup>10</sup> No Studio RJ, em fevereiro de 2012: < <http://pontoplural.com.br/?p=4280> >; Audio Rebel, em junho de 2012: < [www.facebook.com/audiorebelrio/photos/pb.154094041270035.-2207520000.1408405617./458033540876082/?type=3&theater](http://www.facebook.com/audiorebelrio/photos/pb.154094041270035.-2207520000.1408405617./458033540876082/?type=3&theater) >; Studio RJ, julho de 2013: < <http://pontoplural.com.br/?p=5726> >; Audio Rebel, julho de 2013: < [www.todorio.com/rio/event/botafogo/audiorebel/2013/07/13/1900/macaco-bong](http://www.todorio.com/rio/event/botafogo/audiorebel/2013/07/13/1900/macaco-bong) >; Teatro Rival, janeiro de 2014: < [www.guiadasemana.com.br/evento/shows/macaco-bong-teatro-rival-petrobras-28-01-2014](http://www.guiadasemana.com.br/evento/shows/macaco-bong-teatro-rival-petrobras-28-01-2014) > e no Convés, em fevereiro de 2014: < [www.faccaocaipira.com.br/site/?p=765](http://www.faccaocaipira.com.br/site/?p=765) >

<sup>11</sup> Festival Grito Rock RJ 2013: < <http://pontoplural.com.br/?p=5473> >. Festival Fora do Eixo RJ 2012: < <http://pontoplural.com.br/?p=5426> >. Festival Grito Rock RJ 2013: < <http://pontoplural.com.br/?p=4296> >.

abril de 2014); acompanhei diversas páginas do Circuito na rede social *Facebook*<sup>12</sup>, além do perfil particular de alguns de seus participantes (dentre eles, os integrantes da banda Macaco Bong). Os dados coletados, unidos à já referida pesquisa para o portal Overmundo e mais uma antiga entrevista com o Macaco Bong<sup>13</sup>, forneceram-me o material empírico sobre este circuito.

Meu esforço, nesta dissertação, é por manter um olhar crítico que me permita observar possíveis falhas, mas também reconhecer pontos positivos de tais agentes e suas ações. Durante minha pesquisa, me deparei com uma tese sobre o Fora do Eixo (BARCELLOS, 2012), dois artigos (NASCIMENTO, 2012; e SANTIAGO, 2010) e uma dissertação sobre o Macaco Bong (RESENDE, 2012). Estes interessantes trabalhos trouxeram contribuições muito importantes ao meu estudo, mas apresentam-se um tanto otimistas quanto ao FdE, problematizando pouco suas disputas e embates. Ao mesmo tempo, descobri em GARLAND (2013; 2012), um olhar questionador (e por vezes até fatalista) quanto ao Fora do Eixo<sup>14</sup>. A desproporção quantitativa de pesquisas críticas talvez sinalize uma simpatia inicial da academia brasileira com o Fora do Eixo (não por acaso, GARLAND é pesquisadora da universidade de Columbia, Nova York). É necessário, portanto, a construção de um olhar questionador, que busque observar possíveis lacunas nas descrições acerca do circuito (inclusive nas apresentadas nesta

---

<sup>12</sup> Dentre as páginas pesquisadas no *Facebook* estão: a página oficial do Fora do Eixo < [www.facebook.com/foradoeixo](http://www.facebook.com/foradoeixo) >, a página do Macaco Bong < [www.facebook.com/pages/Macaco-Bong/51847165638?fref=ts](http://www.facebook.com/pages/Macaco-Bong/51847165638?fref=ts) >, Fora do Eixo *Card* < [www.facebook.com/foradoeixocard](http://www.facebook.com/foradoeixocard) >, Mídia Ninja < [www.facebook.com/midiaNINJA](http://www.facebook.com/midiaNINJA) > e páginas de diversas Casas Fora do Eixo (por exemplo: Casa Fora do Eixo São Paulo < [www.facebook.com/casaforadoeixo](http://www.facebook.com/casaforadoeixo) > Sul < [www.facebook.com/casaforadoeixosul](http://www.facebook.com/casaforadoeixosul) > Juiz de Fora < [www.facebook.com/casafdejf](http://www.facebook.com/casafdejf) > e Amapá < [www.facebook.com/CasaFdEAmapa](http://www.facebook.com/CasaFdEAmapa) > ).

<sup>13</sup> < <http://radiomicrofonia.blogspot.com.br/2011/03/futurivel.html> >.

<sup>14</sup> Outros autores utilizados nesta dissertação também abordam o Fora do Eixo ou o Macaco Bong, porém de maneira indireta, já que não se constituem no centro de seus objetos de pesquisa. São eles: PIRES (2012; 2010), CORREA (2012), YÚDICE (2011), TURANO (2011) e OFUJI (2010). Tais estudos também foram úteis nesta dissertação. Em tempo, descobri durante minha pesquisa, mais projetos acadêmicos abordando direta ou indiretamente o Circuito Fora do Eixo, pelos seguintes autores: Rodrigo Savazoni (Universidade Federal do ABC, SP), Mariângela Sólla López (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG), Daniel Domingues (Universidade Federal Fluminense - UFF), Thiago Meneses Alves (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ) e Flávia Frossard (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ). Não tive acesso ao material destes autores, mas creio que possam ser relevantes para futuras pesquisas sobre o assunto.

dissertação). Acredito que a utilização crítica de tais estudos possa contribuir para uma posição nem tão festiva, nem tão apocalíptica quanto as reconfigurações promovidas por este circuito.

Assim, ao aprofundar características do Macaco Bong resultantes das estratégias do grupo como banda-projeto, acredito que trarei luz às análises de novas práticas e apropriações de processos comunicacionais na música, refletindo buscas por distinção e legitimidade, trabalhando em conjunto com processos de criação de valor, e ao mesmo tempo, em tensões proporcionadas pela banda tanto em práticas culturais do circuito independente quanto da indústria da música no Brasil.

## Capítulo I – O Fora do Eixo e o circuito da música independente

### 1.1 - A era da desmaterialização digital

As disputas e construções relacionadas ao crescimento do Fora do Eixo situam-se basicamente em torno do final dos anos noventa e início dos anos dois mil. Para observarmos este circuito de música independente, é necessário que analisemos determinadas configurações da indústria da música mundial ocorridas neste período. As empresas, oligarquias e produtos midiáticos relacionados (direta ou indiretamente) à música ocupam posição fundamental no desenvolvimento do objeto analisado nesta dissertação. Neste primeiro subcapítulo, faremos um panorama dos processos industriais e comunicacionais surgidos durante os anos oitenta, e que dão as bases para o fortalecimento do circuito da música independente pós-anos noventa. Situaremos este circuito em um processo histórico de apropriações e embates de mídias, para, no próximo subcapítulo, iniciarmos nossa descrição acerca do desenvolvimento do Fora do Eixo.

Estamos interessados, aqui, nas transformações ocorridas em meio à indústria da música advindas da digitalização musical a partir do surgimento do CD<sup>15</sup> (*compact disc*). A indústria do século XX passou por diversas transformações estruturais ligadas a novas tecnologias de produção. O processo de digitalização da música ocasionou um grande impacto na comercialização de fonogramas e uma consequente desestabilização na indústria fonográfica mundial.

A partir da chegada do CD, a indústria iniciava sua era de desmaterialização digital, ao possibilitar a transformação da música gravada em dados digitais. A música transformava-se, então, em “bits que podem ser acessados, lidos e traduzidos em suportes variáveis, virtualizando-se; e pode ainda ser reprocessada, sampleada e reconectada com outros sons através de softwares específicos; num processo aberto e potencialmente infundável” (SÁ, 2006a, p. 15). Simone Sá explica que a noção da

---

<sup>15</sup> Lançado em 1983, o *compact disc* é um disco de 4,5 polegadas, com aparência de alumínio, gravado de um só lado, com tecnologias digitais. Sem introduzir grandes modificações no formato cultural estabelecido pelo disco de vinil, a não ser a abolição dos lados A e B, ele torna-se o principal meio de lançamentos musicais, substituindo paulatinamente seu antecessor no mercado global ao mesmo tempo que confirmando a noção de álbum e canção como formas dominantes da escuta massiva (SÁ, 2006a, p.12).

mercadoria acabada torna-se fluida e problemática a partir da digitalização da música, obrigando as gravadoras a “tatearem em busca de outra fórmula mais flexível (...) uma vez que o produto não é mais o disco, mas a música” (p. 15). A autora salienta que o circuito da desmaterialização digital completa-se “a partir do desenvolvimento de suportes reprodutores variáveis – celulares, tocadores portáteis de MP3, *pod-posting*” (idem). Assim, entendemos que parte de uma determinada ideia de “crise da indústria fonográfica” foi causada com o lançamento de produtos que separariam aos poucos a noção de “música” de seus formatos físicos, tornando-a cada vez mais digital, menos palpável.

Tal separação proporcionou uma progressiva queda de vendas em meio à indústria. Com a conseqüente desmaterialização da música, fazia menos sentido investir grandes quantias financeiras na compra de LPs, fitas-cassete ou CDs. Em todo o mundo, este processo de desvalorização pôde ser claramente percebido, sendo incisivo também no Brasil. Segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD)<sup>16</sup>, a queda de vendas no país chegou a 50% entre 1997 e 2003. O mercado informal, no mesmo período, atingiu 52% do total de vendas, “num setor que faturou R\$ 601 milhões em 2003 – somando CDs, DVDs e vídeos musicais” (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2005, p. 5). Herschmann e Kischinhevsky (2005) abordam a chegada da tecnologia de gravação de CDs ao grande público que, segundo eles,

funcionou como um tiro no próprio pé. De acordo com levantamento da Associação Protetora dos Direitos Intelectuais Fonográficos (APDIF), o número de apreensões de equipamentos para gravar CDs virgens saltou de 280, em 2000, para 4.883, em 2003 — neste mesmo ano, 142 pessoas foram presas por reprodução ilegal de CDs e o total de discos virgens apreendidos chegou a 11,455 milhões, contra apenas 122,1 mil, em 2000 (p. 6).

Portanto, boa parte da “culpa” pela queda de vendas das grandes gravadoras – e a crescente pirataria – deve-se às facilidades tecnológicas ocasionadas pela digitalização da música e às tecnologias relacionadas à chegada do CD ao mercado, como por exemplo, os práticos equipamentos de gravação de CDs e DVDs.

Ainda em meados dos anos 90, com os computadores pessoais (PCs) a preços reduzidos, a internet também começava a se desenvolver no país, com a chegada dos primeiros provedores de acesso comercial – o que possibilitou uma crescente troca de informações e arquivos na rede. Com o surgimento do MP3 – arquivo de compressão de

---

<sup>16</sup> [www.abpd.org.br](http://www.abpd.org.br)

áudio que possibilitou à música viajar velozmente pela web<sup>17</sup> - as vendas da indústria caíam ainda mais: CDs eram pirateados e músicas eram baixadas (de forma legal ou ilegal) na internet e, mais tarde, ouvidas também via *streaming*<sup>18</sup>.

Ao observarmos este breve panorama da indústria musical (do final do século XX), entendemos que a noção de “crise” na indústria fonográfica não nos parece adequada. A pesquisadora Simone Sá aborda de forma lúcida esta suposta “crise” que, segundo ela, “nada mais é do que uma reconfiguração dos padrões de produção, circulação e consumo de música na contemporaneidade (2006b, p. 1)”. Através de tal reconfiguração, gravadoras, artistas, selos e demais agentes culturais passaram a se reinventar, muitas vezes invertendo papéis da antiga indústria. Simone Sá assinala também um importante processo de migração de recursos humanos e de conhecimento entre indústrias, o que chama de “migração trans-setorial”. São

empresas de informática e de telefonia que migram para o mercado de música; mega-eventos musicais patrocinados por operadoras de telefonia são exemplos deste processo de interdependência técnica crescente entre indústrias com origens e métodos distintos, tais como a da música e de telefone e das transformações nas estratégias de consumo (SÁ, 2006b, p. 16).

A entrada de empresas de telefonia e informática no mercado torna a nova indústria musical ainda mais fluida, com diferentes protagonistas ocupando lugares – ou inventando novos – de antigos negociantes da música. Porém, transformações e problemas na indústria fonográfica não são exclusividade do final do século XX. Durante todo este século, o mercado da música, com seus artistas e agentes culturais, vivenciou “momentos de crise”. Simone Sá (2006b) afirma que “as crises, as fusões e associações entre empresas e a assimilação de novas tecnologias e novos formatos acompanham as gravadoras durante todo o século XX, obrigando-as a reverem suas estratégias (p. 8)”.

---

<sup>17</sup> Mp3 significa *MPEG-1, Layer3*. O *MPEG (Motion Picture Experts Group)* é um consórcio formado por engenheiros e outros, com o suporte do *International Standards Organization (ISO)* e a *International Electrotechnical Commission*. O *MPEG* teve seu início em 1988 como um grupo ad hoc cujo objetivo era padronizar esquemas de compressão de dados na radiodifusão, nas telecomunicações e nas indústrias de eletrônicos para uso doméstico (STERNE, 2010, p. 68).

<sup>18</sup> Forma de transferência de dados via internet, muito utilizada em *web-rádios*, vídeos no *Youtube* e *podcasts*. Via *streaming*, usuários podem acessar áudio ou vídeo através de plataformas da web.

Leonardo De Marchi (2006) apresenta uma primeira “crise” na indústria fonográfica, no fim dos anos 70, onde as empresas enxergaram que haviam crescido desordenadamente. A concentração dos processos de produção musical (gravação, prensagem, distribuição, divulgação etc.) inflou estas gravadoras a ponto de tornarem-se “lentas” para acompanhar processos de mudança no fim dos anos 70 e início dos 80. O autor cita a recessão econômica gerada pelas chamadas crises do petróleo, em 1973 e 1979, como um fator fundamental nesta “crise” da indústria musical, privando-a de matéria-prima para a fabricação dos discos de vinil.

De Marchi explica ainda que nos anos 80, a indústria musical sofreu também com a concorrência do crescente mercado de entretenimento doméstico - computadores pessoais e videogames - o que a obrigou a se descentralizar, criando assim uma ampla “rede de serviços terceirizados, gerida por equipes de profissionais gabaritados” (2006, p. 25). Dentre os efeitos destas redes, surgiu, por exemplo, o boom dos estúdios caseiros, conjuntos de “tecnologias de gravação e reprodução sonora”, potencializados por tecnologias como “sintetizadores musicais, *samplers*, linguagem MIDI (*Music Instrument Digital Interface*) e posteriormente, programas de computador que simulam instrumentos musicais e aparelhos de gravação que permitiram a total flexibilização espaço-temporal da produção de música” (p. 26). Este processo explica parte do fortalecimento do circuito musical independente da atualidade, onde muitos discos são gravados em estúdios caseiros ou semi-caseiros, mas com razoável semelhança com determinadas produções da indústria *mainstream*.

Micael Herschmann (2010) aborda este fortalecimento em meio à música independente, mas alerta que devemos evitar uma leitura ingênua de tal processo. Apesar de assinalar a diminuição de vendas da indústria fonográfica, que “encolheu bastante desde 1997, não conseguindo atingir ainda o patamar de 1996, quando vendeu 39 bilhões de dólares” (p. 63), Herschmann contextualiza a atuação das grandes empresas musicais:

Apesar da maior autonomia do mercado independente – crescente articulação dos coletivos de músicos e das associações de *indies* e presença junto aos diferentes nichos de público, bem como uma redução na relação de complementaridade com as *majors* -, o mercado evidentemente continua sendo controlado em grande medida pelas *majors* (p. 63).

Portanto, é em meio a este cenário que cresce o Circuito Fora do Eixo: um mercado musical ainda dominado pelas grandes corporações, mas vivenciando uma queda contínua de vendas de suportes musicais. Esta queda, erroneamente chamada de “crise” da indústria fonográfica, possibilitou o fortalecimento de uma tomada de posição de enfrentamento pelos agentes da música independente nacional. Analisaremos a seguir o início da organização de alguns destes agentes e o fortalecimento de dois tipos de associações: a ABRAFIN e o Fora do Eixo.

## **1.2 – Circuitos culturais médios e cadeia produtiva da música**

O Circuito Fora do Eixo surgiu em 2005 em meio às parcerias geradas pela ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes). A associação também surgiu neste mesmo ano, “pautada no interesse comum dos produtores de festivais locais em montar um calendário unificado” (CORREA, 2012, p. 82). Os primórdios da ABRAFIN remetem a uma certa efervescência dos festivais independentes e do rock alternativo no Brasil dos anos 90.

Danilo Fraga (2007) explica o surgimento de um circuito de rock nacional independente durante os anos 90, fortalecido pela “possibilidade de autopublicação musical trazida pelo desenvolvimento da rede mundial de computadores” (p. 7). Fraga chama atenção para alguns selos musicais e suas parcerias com grandes gravadoras, o que tornava o cenário um híbrido composto por grandes corporações e novos empreendedores (p.11). O autor também aborda a formação de um “circuito médio... em que circulam grupos com elementos do *mainstream* e do circuito alternativo” (p. 14). Fraga explica que a formação deste circuito se deve à reformulação da indústria fonográfica, que com as quedas de vendas, viu-se obrigada a abrir mão de artistas de pouca vendagem, que acabaram então procurando pequenos selos independentes ou se lançando por conta própria. O autor apresenta um panorama sobre este circuito intermediário, onde “circulam grupos que, ao mesmo tempo, lançam discos por gravadoras, tem videoclipes veiculados pela MTV, circulam em espaços alternativos, e disponibilizam suas canções na rede” (p. 15). Segundo ele, em meio a tal reformulação surgem artistas como Cachorro Grande, Los Hermanos, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, ambos em meados dos anos noventa. Danilo Fraga assinala o surgimento da internet como crucial neste circuito médio: “grupos, fanzines e selos que já lidavam de forma alternativa com seus produtos culturais, encontraram na rede o

ambiente e a ferramenta ideal para a disponibilização ou veiculação de suas atividades” (p. 14).

Micael Herschmann (2010) analisa transformações na indústria da música desde a segunda metade dos anos noventa e identifica duas faces de tais mudanças:

a) 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; b) e, em segundo lugar, a busca desesperada por novos modelos de negócio fonográfico (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 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) (p. 61 e 62).

A desvalorização do comércio de fonogramas, a valorização da música ao vivo e a busca por novos modelos de negócios na indústria da música acontecem também de forma imbricada ao fortalecimento de um mercado de nichos, altamente segmentado. Chris Anderson (2006) descreve o conceito da Cauda Longa, com a possibilidade da venda de grandes variedades de produtos, em que cada item vende pequenas quantidades, ao invés de apenas poucos itens venderem grandes quantidades. O autor relata uma transformação no mercado de vendas massivas, a partir do fortalecimento de um mercado de nichos, que passa a conviver e disputar consumidores com o mercado de massa:

Cada vez mais o mercado de massa se converte em massa de nichos. Essa massa de nichos sempre existiu, mas, com a queda do custo de acessá-la — para que consumidores encontrem produtos de nicho e produtos de nicho encontrem consumidores —, ela, de repente, se transformou em força cultural e econômica a ser considerada. O novo mercado de nichos não está substituindo o tradicional mercado de hits, apenas; pela primeira vez, os dois estão dividindo o palco (p. 8).

Para Anderson, o mercado de hits é composto de produtos de venda massiva, que, apesar de venderem muito, se constituem em um número relativamente baixo de produtos, se comparados ao mercado de nichos. Este, segmentado, favorecido pelas novas plataformas digitais (como o site *Amazon*, por exemplo), não depende unicamente

de espaço físico em lojas para suas vendas, podendo contar com produção e distribuição personalizada, segmentada e *online*.

A distribuição via plataformas digitais barateia os custos e permite a exposição contínua do produto, ao contrário das lojas físicas, que se vêm obrigadas a devolver produtos de baixa venda ou vendê-los muito abaixo do valor desejado. Assim, torna-se viável lucrar neste mercado de nicho, onde muitas pessoas compram produtos com pouca tiragem. Tais produtos, quando somados, apresentam equações iguais ou maiores do que a venda de produtos de grande tiragem. As despesas com os produtos são baixas; as vendas, ainda que em pequenas quantidades unitárias, podem se tornar grandes a partir do somatório de muitos produtos: “esse é o cálculo básico da Cauda Longa: quanto mais baixas as despesas de vendas, mais se pode vender (ANDERSON, 2006, p. 86).

A partir da Cauda Longa, artistas independentes utilizam ferramentas digitais como estratégia de lançamento, em busca de formação de público em um crescente mercado de nichos. Felipe Trotta e Márcio Monteiro (2008) chamam atenção para novas alternativas de distribuição de fonogramas, que “têm obtido razoável êxito na diversificação de ofertas musicais disponíveis, potencializando um mercado de ‘nichos’ que passa a competir com o mercado de ‘massa’” (p. 1). Os autores citam casos de bandas como Bonde do Rolê e Cansei de Ser Sexy, “que obtiveram sucesso comercial a partir de estratégias de disponibilização gratuita de músicas na Internet” (idem).

É em meio a este cenário que surgem os festivais independentes, “espécie de celeiro de novos talentos brasileiros” (HERSCHMANN, 2010, p. 130). Estes festivais surgiram no final dos anos 90 e início dos anos 2000, em uma certa efervescência que crescia de forma intrínseca com as grandes gravadoras, na formação de cadeias produtivas, de dinâmica institucionalizada, podendo ser definidas como um

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 (HERSCHMANN & KISCHINHEVSKY, 2011, p. 4).

A cadeia produtiva da música nacional com que trabalho e analiso a ABRAFIN e o Circuito Fora do Eixo está imbricada por um conjunto de posições simbólicas

negociando espaços privilegiados de prestígio e poder e embates entre *mainstream*<sup>19</sup> e o que “poderia ser chamado de um ‘contra-*mainstream*’: a música ‘independente’ (TROTТА; MONTEIRO; 2008, p. 3). Parto da premissa de que a formação do Circuito FdE é uma tentativa de recriar e ressignificar os processos da antiga indústria fonográfica a partir da visão de que as mídias digitais facilitariam o surgimento de um ambiente democrático nas práticas culturais. Parece ser um tipo de crença nas novas tecnologias de informação e comunicação (NTICs), “principalmente no que se refere à amplidão de sua difusão” (WINKIN, 1998, p. 190). Yves Winkin aborda a questão de um certo furor em torno da comunicação (e de seus meios). Para ele, tal furor e os discursos ora apavorados, ora entusiasmados

são igualmente indícios que mostram que a comunicação – ou seja, a transmissão de informações – é apresentada, como em 1945 – 1950, como um valor progressista, que fará surgir uma sociedade melhor e mais justa (WINKIN, 1998, p. 191).

A tentativa de recriação da indústria fonográfica pelo Circuito Fora do Eixo passa então, pela crença no poder das NTICs. Partimos da hipótese de que o processo de construção deste circuito se dá através de um *habitus* (BOURDIEU, 2007) relacionado a tomadas de posições simbólicas e processos de distinção ligados à crença nas NTICs e uma possível derrubada da indústria fonográfica por tais mídias digitais. É no desenvolvimento do *habitus* e suas repetições ritualísticas de valores que eles fixarão uma base consensual mínima para seu funcionamento. Analisaremos a seguir algumas destas posições simbólicas integrantes do Circuito Fora do Eixo e também da ABRAFIN.

### **1.3 - Surge a ABRAFIN: festivais e associações**

O surgimento da ABRAFIN remete à cidade de Recife (PE) e ao produtor Paulo André Pires, que mantinha na cidade uma loja de discos, também promovendo a organização de pequenos shows. No ano de 1993, Paulo André fechava sua loja e realizava a primeira edição do Abril Pro Rock, “com doze atrações e público de 1500 pessoas” (CORREA, 2012; p. 74). Ainda no mesmo ano, surgia o festival Juntatribu, em Campinas (SP), no campus da Universidade Estadual de Campinas (IDEM, p. 75). Sua primeira edição aconteceu em agosto de 1993 e contou com cobertura da MTV. Os

---

<sup>19</sup> *Mainstream* musical seria um mercado “historicamente protagonizado pelos grandes conglomerados internacionais” (TROTТА; MONTEIRO, 2008, p. 2).

festivais independentes surgiam e se fortaleciam em meio a uma cadeia musical mista com participação ativa de mídias *mainstream* e olheiros de grandes gravadoras.

No ano seguinte, 1994, surgiam o BHRIF, em Belo Horizonte (MG), e o Humaitá Pra Peixe, no Rio de Janeiro (RJ). Esses festivais contavam com alguns artistas até então desconhecidos e outros oriundos do circuito médio (FRAGA, 2007), como Raimundos, Mundo Livre S/A e internacionais como Fugazi e Swamp Terrorists (CORREA, 2012, p. 76). Rodrigo Lariú, do selo independente *Midsummer Madness*, relata o crescimento destes festivais e seu papel de mediação entre agentes de gravadoras e algumas bandas novatas:

Com a devida atenção da imprensa, as grandes gravadoras perceberam a novidade e passaram a enviar "olheiros" aos festivais. Consagrado no primeiro Juntatribu, que teve cobertura ampla da MTV, a banda brasileira Raimundos foi contratada pelo selo Banguela, uma parceria dos Titãs com o produtor Carlos Eduardo Miranda, distribuída pela Warner Music. A Sony Music já tinha o selo Chaos, onde lançara Skank, Gabriel O Pensador e lançaria Chico Science e Planet Hemp, esta última revelada pela segunda edição do Juntatribu<sup>20</sup>.

Algumas das bandas envolvidas neste circuito contaram com mediações entre canais de TV como a MTV, agentes de grandes gravadoras e festivais independentes. Tatiana Lima (2007) aborda um especial da MTV sobre a banda Chico Science & Nação Zumbi em março de 1993, que “teve impacto positivo na audiência e gerou notas em revistas direcionadas aos ouvintes de pop e rock” (p. 89). A autora descreve a situação em que se deu a transmissão e situa a mediação do festival Abril Pro Rock no contato entre a banda e sua futura gravadora:

No mês seguinte, os jornais diários do Rio de Janeiro e São Paulo (grande mídia) e também as revistas musicais (mídias de nicho) enviaram jornalistas a Recife para cobrir a primeira edição do festival Abril Pro Rock, realizado numa única noite, tendo como atrações o CSNZ, MLSA e outras bandas da cena local. Dois meses depois, o então presidente da Sony no Brasil, Roberto Augusto, foi a Recife com um grupo de executivos da gravadora no intuito de contratar uma banda do manguebeat para o selo Chaos, a subdivisão da major dedicada à música jovem (IDEM).

Correa (2012) aborda o circuito musical híbrido que se formava durante a segunda metade dos anos 90 e cita o surgimento contínuo de novos festivais, como

---

<sup>20</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/4/independencia-sa>

Boombahia (BA), Screamadélica (SP) e Goiânia Noise (GO). Ele salienta que tais eventos eram vistos inicialmente como “provedores de novos talentos para o *mainstream*” (p. 77), mas que, aos poucos, foram se desprendendo de tal função de “trampolim”. O autor cita uma fala de Rodrigo Lariú que ilustra tal condição:

Se durante a segunda metade dos anos 90 os festivais independentes eram vistos apenas como provedores de novos talentos para o *mainstream*, a cena começou a mudar no começo da década atual. Antes, a principal propaganda dos festivais era ter revelado uma banda para o mercado fonográfico<sup>21</sup>.

Correa ressalta uma gradativa mudança no entendimento dos produtores destes festivais independentes, que começavam a enxergar um papel substitutivo de determinadas lacunas a partir do enfraquecimento do poderio da indústria fonográfica, como denota, por exemplo, uma declaração de Gustavo Sá, produtor do Porão do Rock (p. 80), acerca de seu festival:

A gente hoje assumiu o papel de gravadora e de rádio. Somos divulgadores, multiplicadores. Quando uma banda desconhecida de Brasília teria a chance de tocar em um palco desses, com um som desses e essa estrutura e, ainda, para um público desse tamanho?<sup>22</sup>

Tal caráter substitutivo torna-se mais evidente em uma entrevista de Pablo Capilé (do festival Calango, de Cuiabá-MT; e articulador do Circuito Fora do Eixo) a Turano (2011), citada por Correa (2012):

De 1995 a 2005, esses festivais foram surgindo no Brasil inteiro como uma alternativa ao modelo anterior [monopólio das gravadoras no mercado musical], e ao mesmo tempo vinha como uma alternativa a principal força motriz do modelo anterior que era o Jabá. Porque você tinha lá, pra banda estourar ela tinha que tocar em 6/7 rádios em São Paulo, ela ia ter que pagar um valor X pra isso, pra tocar as músicas constantemente e começa-se a perceber que esse modelo não vai dar mais certo, nem pras bandas pequenas, nem pras bandas maiores já que as grandes gravadoras vendendo pouco CD não tinham mais condições de estar investindo fortemente nesse Jabá. E os festivais começam a surgir como uma alternativa a isso (TURANO, p. 44, In: CORREA, p. 80).

A declaração de Pablo Capilé denota uma posição crítica a determinados modelos de produção, circulação e consumo desenvolvidos em meio à indústria

---

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/edicao-14-do-porao-do-rock-e-o-festival-independente-em-2011>

fonográfica até meados dos anos noventa. Simone Sá (2006b) ressalta a construção centralizada deste mercado fonográfico fortalecido

a partir do monopólio de grandes gravadoras multinacionais que trabalham até a década de 1980 de maneira verticalizada e centralizada, dominando as principais etapas do negócio de discos – desde a gravação em estúdios próprios, passando pela prensagem e pela distribuição (p. 8).

Em meio a um “sistema de mídia formado por programas de rádio e televisão, revistas e jornais especializados em crítica musical, shows, etc” (IDEM), constituíam-se, por exemplo, práticas de divulgação como o jabá, que podem ser aplicadas a programas de televisão, mas são utilizadas de maneira incisiva nas rádios comerciais. Marcelo Kischinhevsky (2011) exemplifica tal prática, citando rádios de segmento jovem e sua força decisiva no sucesso ou fracasso de determinados artistas divulgados em meio à indústria fonográfica:

O jabá (ou payola, como é chamado nos Estados Unidos da América, onde surgiu nos anos 1950) é hoje a principal fonte de receitas para emissoras do segmento jovem, que ajudam a construir o que será sucesso de vendas e podem ser decisivas no fracasso comercial de determinado artista (p. 248).

Além de práticas como o jabá, que relega o sucesso comercial a um número reduzido de artistas escolhidos para divulgação massiva, determinadas táticas de marketing surgidas em meio a esta indústria revelam uma grande rede de fusões, oligopólios e estratégias centralizadoras. Herschman e Kischinhevsky (2005) descrevem algumas destas práticas, revelando, inclusive, um processo cível enfrentado por estas empresas da indústria do entretenimento, ao combinar e inflacionar preços de seus produtos:

No fim dos anos 90, cinco grandes gravadoras detinham 85,28% do mercado mundial, que totalizou 2,2 bilhões de CDs vendidos em 1997: Universal (23,1%, incluída a PolyGram), Warner (20,68%), Sony Music (15,14%), EMI (14,4%) e Bertelsmann (no Brasil, BMG —11,96%). Delas, apenas a EMI não fazia parte de algum conglomerado da indústria do entretenimento. Em 2000, as “cinco irmãs”, como são conhecidas, responderam a processo cível, movido por 30 estados americanos, por combinar preços de CDs com redes de varejo, inflando seus ganhos em US\$ 480 milhões desde 1997 e encerrando guerras de promoções travadas entre atacadistas (p. 6).

Os produtores de festivais independentes assumem, portanto, uma postura de enfrentamento; uma tomada de posição de luta simbólica (BOURDIEU, 1989) a este modo de produção da indústria fonográfica. Este processo distintivo se constitui também em meio ao caráter ritualístico dos festivais. Mary Douglas (2007) afirma que rituais podem ser festivos ou funcionar como marcadores de comunicação (p. 116). Tais rituais festivos tornam-se campos de negociação e de reafirmação de valores. Este fator ritualístico constitutivo de embates e negociações deve-se também a um fortalecimento de práticas demarcadoras de regras e valores, aos quais Bourdieu (2007) denomina de *habitus*:

princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (principium divisionis) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida (p. 162).

Em suma, o *habitus* pode ser visto como repetições ritualísticas de valores dentro de sistemas relativamente rígidos de regras. Segundo Bourdieu, tais repetições e sistemas de regras são produtos que, “percebidos em suas relações mútuas segundo os esquemas do *habitus*, tornam-se sistemas de sinais socialmente qualificados – como ‘distintos’, ‘vulgares’, etc” (p. 164). Bourdieu identifica o *habitus* como um “sistema de esquemas geradores de práticas” (idem). Segundo ele, tais práticas funcionam como transferências de modos de vida, escolhas e valores introjetados nos indivíduos: “o *habitus* engendra continuamente metáforas práticas, isto é, em uma outra linguagem, transferências” (p. 164 e 165). São, portanto, repetições e práticas ritualísticas fixando significados na criação de uma base consensual mínima para o funcionamento social. Muitas destas repetições ritualísticas se darão em meio ao processo de construção da ABRAFIN e consequentemente do Circuito Fora do Eixo.

Afirmando que “rituais são bons para transmitir valores e conhecimentos e também próprios para resolver conflitos e reproduzir as relações sociais” (p.10), Marisa Peirano (2003) cita Stanley Tambiah e seus estudos contemporâneos sobre os rituais, onde o antropólogo afirma que a ação ritual pode ser vista como performativa em três sentidos: 1) quando dizer é também fazer alguma coisa; 2) quando os participantes

experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação; 3) com valores sendo inferidos e criados pelos autores durante a performance (p. 11).

Estas três categorias parecem ter sido experienciadas durante o processo de construção destes festivais independentes: nos discursos de seus agentes e em suas ações e performances utilizando meios de comunicação diversos: mídia *mainstream*, material promocional (como panfletos e cartazes) e as crescentes plataformas digitais que surgiam aos poucos neste circuito. Além disso, os próprios festivais em si funcionam como meios comunicativos dos valores e filosofias. Esses valores são constantemente reafirmados e reconfigurados durante suas performances<sup>23</sup>.

Micael Herschmann (2010) apresenta uma série de entrevistas com agentes do circuito da música independente, que remetem a valores e posições de luta simbólica surgidos neste meio. Por exemplo: Heluana Quintas (organizadora do festival Quebramar e integrante do coletivo Palafita, de Macapá - AP), “acredita que nos últimos anos os festivais de rock se transformaram em ‘festivais de comportamento’” (p. 131). Já o produtor musical Pena Schmidt afirma que os festivais se constituem “num viveiro de experiências” (idem). Israel do Vale (jornalista, DJ e proprietário do selo Brasil Música), enxerga estes festivais como “iniciativas de guerrilha”:

Minha percepção é de que os festivais [independentes] proliferaram como iniciativas de “guerrilha”, militantes, em resposta ao “império do jabá”. As cenas regionais de fora do eixo RJ-SP sempre se ressentiram de canais próprios de visibilidade em âmbito nacional. E ainda se ressentem. Os festivais não cumprem o mesmo papel da mídia tradicional, mas legitimaram-se como plataformas de lançamento de novos artistas e estratégia de formação segmentada de público, capazes de reunir uma legião de insatisfeitos que não se reconhece na música que toca nas rádios. Eles são fruto do que muitos consideram uma espécie de “nova ordem musical”. Essa nova ordem é resultado deste contexto multidirecional da circulação de informação, da disseminação do “fã-clubismo” numa escala menos devocional e mais cúmplice, via redes sociais, da troca gratuita de arquivos musicais” (Israel do Vale, in: HERSCHMANN, 2010, p. 136 e 137).

---

<sup>23</sup> Os festivais independentes passaram a reunir um número de participantes muito amplo e diverso. Nem todos os frequentadores experimentaram um envolvimento suficiente para vivenciar o *habitus* surgido em meio a estes festivais. No entanto, muitos músicos, produtores culturais, jornalistas e entusiastas se aprofundaram suficientemente neste espaço dos estilos de vida, reproduzindo diversas práticas ritualísticas ligadas a tal *habitus*.

É, portanto, em meio a tais posições simbólicas de enfrentamento e também rituais constitutivos de *habitus* que surgiu a ABRAFIN. A associação foi inaugurada em Goiânia, dezembro de 2005, em reuniões durante o 11º *Goiânia Noise Festival*, com 16 festivais. Seu surgimento é explicado por Fabrício Nobre, criador do festival Goiânia Noise<sup>24</sup>:

A Abrafin tem seu embrião numa conversa minha com Paulo André Pires, produtor do Porto Musical e Abril Pro Rock de Recife - PE, na primeira edição do Porto Musical. E no mesmo evento conversamos com outros fundadores, Rodrigo Lariú (do Rio), Rogério Big Bross (da Bahia). (...) Foi visto que juntos e organizados poderíamos resolver problemas comuns e avançar com nossos projetos particulares. Foi daí a idéia!

Juliana Turano (2011) alerta que a iniciativa é inédita no Brasil, mas apresenta o caso da *Yourope - The European Festival Association* (Associação dos Festivais Europeus), criada em 1998. Corrêa (2012) também analisa a *Yourope*, observando que a associação possui características bem parecidas com as da ABRAFIN, “por meio do incentivo à troca de experiências entre os associados, a capacitação profissional e discussão continuada sobre problemas da área” (p. 83). O autor também cita outra entidade internacional, a britânica *AIF – Association of Independent Festivals* (Associação de Festivais Independentes), que

visa ajudar o negócio de seus membros e colaborar com as necessidades do setor de festivais independentes, por meio da capacidade coletiva em negociar com todos os campos relacionados aos eventos ao vivo, seja nos aspectos legislativo, comercial e industrial (idem, p. 84).

Portanto, apesar de, no Brasil, a associação entre festivais independentes possuir um caráter singular, não pode ser entendida como exclusiva e nem inédita no mundo.

O fortalecimento dos festivais independentes brasileiros possibilitou a divulgação de uma série de bandas de música instrumental, que também circularam por “festivais independentes dedicados à nova música instrumental brasileira” (PIRES, 2013, p. 87). Victor Pires cita alguns destes festivais, como o Festival PIB (Produto Instrumental Bruto), de São Paulo e o mineiro Pequenas Sessões. Em meio a tais festivais, surgiram muitas bandas instrumentais “que mesclam os mais diferentes gêneros musicais em suas músicas” (PIRES, 2013, p. 49), como por exemplo “bandas

---

<sup>24</sup> <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=418676>

de surf music (como o Retrofoguetes, Pata de Elefante e Sex On The Beach), afrobeat (como Iconili e Bixiga 70), rock (Macaco Bong, Aeromoças e Tenistas Russas, Camarones Orquestra Guitarrística), hardcore (Eu Serei a Hiena), heavy metal (Elma e Huey) e uma gama de outros estilos agregados dentro da cena” (PIRES, 2013, p. 49 e 50).

#### **1.4 – Circuito Fora do Eixo x Indústria fonográfica: embates e parcerias**

Em meio aos festivais da ABRAFIN, crescia também o Coletivo Cubo (Cuiabá - MT), pioneiro no processo organizacional do Fora do Eixo. Seu início remete ao ano de 2001, na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), com o evento “Encontro de Comunicação Social” (Ecos). Alguns de seus alunos organizadores partiram desta experiência para a criação de um festival para novos artistas, o Calango, um “Festival de Artes Integradas com mostras de vídeo, peças de teatro, saraus de poesia, entre outras ações de fomento a produção independente local”, como explica Pablo Capilé, em entrevista para o site Senhor F<sup>25</sup>. Pablo descreve também o grupo de parceiros na produção do Calango, que inclui a colaboração da MTV local:

O evento é organizado por várias frentes de trabalho da cultura urbana do estado, entre elas o Instituto Cultural Espaço Cubo < [www.espacocubo.blogspot.com.br](http://www.espacocubo.blogspot.com.br) >, a produtora Fabrika < [www.afabrika.com.br](http://www.afabrika.com.br) >, o projeto cultural Samba de All Stars < [www.fotolog.net/sambastarss](http://www.fotolog.net/sambastarss) > e a MTV local. É importante ressaltar que Cuiabá é uma das únicas capitais do país que possuem geradoras da MTV, e a filial cuiabana tem total autonomia de programação e vem nos auxiliando bastante no desenvolvimento de toda ação.

Em uma entrevista a Sergio Cohn para o projeto Produção Cultural No Brasil<sup>26</sup>, Pablo Capilé fala do início do festival e até da importante participação de um agente de gravadora na organização do Coletivo Cubo:

No Calango, na época, a gente até levou ingenuamente o Tadeu Valério, executivo da Paradox Music, porque a gente achava que os rumos da música do país passavam pelas grandes gravadoras. A única coisa que absorvemos do que ele falou foi que não adiantava nada ter um festival se a gente não organizasse ações periódicas e permanentes ao longo do ano. O movimento cultural local ia continuar cover ou muito ruim; só ia produzir alguma coisa autoral na época do festival, sem outros ambientes

---

<sup>25</sup> [www.senhorf.com.br/revista/Edicao\\_41\\_nova/web/revista/Materias\\_editadas\\_41/calango\\_entrev.htm](http://www.senhorf.com.br/revista/Edicao_41_nova/web/revista/Materias_editadas_41/calango_entrev.htm)

<sup>26</sup> [www.producaocultural.org.br/slider/pablo-capile](http://www.producaocultural.org.br/slider/pablo-capile)

para dar suporte no restante do ano. E a gente resolve montar um coletivo em 2002 (p. 1).

A formação do Coletivo Cubo contou, portanto, com a participação – ainda que por vezes indireta – de um agente ligado a uma gravadora e também da MTV. A partir de então, o grupo passou a produzir eventos com frequência na cidade, além de buscar parceiros em outros estados. No blog “Cubista<sup>27</sup>”, Pablo Capilé relata o início de uma parceria entre o Cubo e o coletivo Catraia, do Acre, também pioneiro na criação do Circuito Fora do Eixo. Capilé explica que, ao aceitarem um convite de participação em um festival acreano (Festival Varadouro), reconheceram processos parecidos entre os produtores das duas cidades: “definitivamente havíamos encontrado uma cena irmã e tudo, e o que acontecera por lá era apenas o começo de uma longa e promissora parceria”. Dois meses depois, eles voltariam a se encontrar no Goiânia Noise Festival 2005 (onde se formou a ABRAFIN), que contou com um ciclo de debates, onde Capilé palestrou sobre o Cubo, e a banda Macaco Bong apresentou-se pela primeira vez em um grande festival fora de Cuiabá. Ao final da palestra, o produtor acreano Daniel Zen, da Catraia Records, e João Eduardo, da banda Los Porongas, abordaram Pablo Capilé, que relata, de forma emotiva e romanceada, este encontro em seu blog:

Marcamos de nos reunir em algum dos quartos do hotel para a reunião de fundação do Circuito Fora do Eixo e no dia seguinte estávamos lá no 403, com representantes de vários estados do país, debatendo as diretrizes que norteariam nossos próximos passos e nesse momento definimos três eixos principais de atuação: Circulação de bandas e produtores, Distribuição de produtos e produção de conteúdo. A pedra fundamental estava lançada.

O Fora do Eixo surgiu, portanto, em meio à efervescência dos festivais da ABRAFIN. A próxima reunião do grupo, já com o Circuito FdE criado, foi em 2006 no festival Grito Rock Cuiabá, onde “foi elaborado o planejamento estratégico do circuito e definidas as primeiras ações”<sup>28</sup>. Assim como o Fora do Eixo, o festival Grito Rock também foi possibilitado pelos intercâmbios entre produtores culturais proporcionados pela ABRAFIN. Com as crescentes trocas entre produtores independentes, a possibilidade de se organizar um festival integrado tornava-se minimamente viável. O

---

<sup>27</sup> <http://cubista.blogspot.com.br/search?updated-max=2009-01-18T19:47:00-08:00&max-results=7&start=35&by-date=false>

<sup>28</sup> <http://screamyell.com.br/blog/2008/01/30/entrevista-grito-rock-2008-amplia-territorio>

Grito Rock foi o canal utilizado pelo Fora do Eixo para conectar agentes culturais em torno de suas estratégias midiáticas ligadas às NTICs.

Em 2006, produtores de cidades diversas já se organizavam em torno do festival Grito Rock, que de 2003 a 2006, aconteceu apenas na cidade de Cuiabá. No entanto, com o início das articulações do Circuito Fora do Eixo em 2005, os membros do coletivo Cubo convenceram algumas cidades que começavam a se tornar parceiras a produzirem edições do Grito Rock. Em dezembro de 2006, um texto de Talyta Singer no site Overmundo anunciava o “Grito Rock Integrado”, ressaltando sua visão otimista quanto às estratégias usadas pelo coletivo: “o saldo final é positivo e comprova que debate político, profissionalismo e troca de tecnologia são os caminhos para fazer a música independente se autogerir”<sup>29</sup>.

Novos coletivos iam surgindo e se conectando ao Fora do Eixo. Marcelo Santiago, no artigo “Ferramentas de produção colaborativa na internet aplicadas à produção cultural” (2010), relata o papel do festival Grito Rock neste processo. O autor descreve o crescimento do Circuito FdE de forma imbricada com o festival e também a utilização de redes sociais como *Myspace* e *Orkut*:

a expansão do Fora do Eixo (e, consequentemente, do Grito Rock), deu-se através dos contatos realizados pelas bandas integrantes do Circuito em cada uma das cidades em que se apresentaram e em redes sociais virtuais. Esses contatos foram realizados com pessoas que, em sua maioria, até então eram totalmente desconhecidas e se aproximaram devido à interesses em comum, aproximando-se para começarem a conversar durante shows e/ou trocando mensagens em redes sociais como MySpace e Orkut (p. 7).

Santiago também relata a atuação da banda Macaco Bong como protagonista na propagação dos ideais do circuito. O autor destaca o surgimento (no ano de 2007) do coletivo Fórceps, da cidade de Sabará (MG)

devido ao encontro daqueles que viriam a ser seus fundadores com os membros da banda cuiabana Macaco Bong (integrante do coletivo Espaço Cubo), após um show em Belo Horizonte. Uma semana após o encontro, o Fórceps estava criado e conectado aos demais integrantes do Fora do Eixo através da internet (p. 8).

---

<sup>29</sup> [www.overmundo.com.br/overblog/grito-rock-integrado-rock-no-carnaval-de-todo-pais](http://www.overmundo.com.br/overblog/grito-rock-integrado-rock-no-carnaval-de-todo-pais)

Desde então, o Coletivo Fórceps vem realizando trabalhos de produção cultural em sua cidade. O grupo possui uma casa localizada no centro de Sabará (MG), descrita em sua página no *Facebook*<sup>30</sup> como

Espaço Cultural e residência criativa do Coletivo Fórceps. Com programação versátil, proporciona oficinas de formação livre, vivências, reuniões e eventos diversos de cinema, teatro, literatura e música.

O Fórceps possui também um *website*<sup>31</sup> onde divulga suas ações, como por exemplo, festivais de cinema (o Cinebrasa), poesia e teatro (o Engrena) e música, como o Grito Rock. No site, encontramos também uma loja *online* e uma coletânea literária virtual, denominada Engrena, com produções literárias de autores locais.

No ano de 2008, as parcerias entre os coletivos avançavam e acontecia o primeiro Congresso Fora do Eixo, reunindo 80 agentes culturais e 30 coletivos. O congresso foi realizado em agosto, durante o Festival Calango, em Cuiabá – MT. Segundo o site do evento, “uma das presenças marcantes no Congresso foi a de Paul Singer, referência internacional da Economia Solidária”<sup>32</sup>.

Neste ano foi lançado também o disco “Artista Igual Pedreiro” do Macaco Bong, que funcionou como uma forte divulgação para o Fora do Eixo. O álbum contou com o lançamento em CD pelo selo independente Monstro Discos e em MP3 pelo Álbum Virtual da Trama, “chegando a figurar como o mais baixado a frente de artistas como Elis Regina, Tom Zé e Otto. O disco foi muito bem recebido pela crítica de publicações tradicionais e de pequenos blogs” (PIRES, 2012; p.12). Victor Pires ressalta também a importância da eleição pela revista Rolling Stone Brasil como melhor disco de 2008. Segundo Pires, o disco obteve

um feito inédito para uma banda instrumental, a frente de artistas mais populares como Mallu Magalhães, Lenine e Ney Matogrosso. Essa premiação é considerada por muitos como um dos grandes acontecimentos para o Rock instrumental no Brasil (PIRES, 2010, p. 12).

---

<sup>30</sup> <https://www.facebook.com/pages/Casa-F%C3%B3rceps/230415223686215?id=230415223686215&sk=info>

<sup>31</sup> [www.forceps.com.br](http://www.forceps.com.br)

<sup>32</sup> <http://congresso.foradoeixo.org.br/historico/i-congresso>

De forma imbricada com o Macaco Bong, o Circuito FdE desenvolvia ações estruturantes e estratégias de divulgação. Em 2009, o Fora do Eixo organizou seu segundo congresso, na cidade de Rio Branco (AC)<sup>33</sup>, que contou com mesas de debates (exemplo: “Tecnologia Social e Arranjos produtivos culturais”), grupos de trabalho divididos por temas (Fora do Eixo Discos / Festival Fora do Eixo / Fora do Eixo Card) e shows (tendo o Macaco Bong como uma das bandas principais). Neste congresso, seus agentes definiram os ideais deste circuito em uma carta de princípios<sup>34</sup>. Esta carta é dividida em oito tópicos, com explicações sobre o FdE (“rede colaborativa e descentralizada de trabalho constituída por coletivos de cultura espalhados pelo Brasil”), seus valores e posicionamentos perante o mercado cultural brasileiro (“substituição dos valores de individualismo pelos valores de associativismo / cooperativismo”) e principais pilares de atuação (Grito Rock América do Sul, Portal Fora do Eixo, Festival Fora do Eixo, Fora do Eixo Discos, Fora do Eixo Card, Congresso Fora do Eixo). O quarto tópico desta carta defendia a superação da lógica predominante da indústria fonográfica pelo que denominaram “Sistema Fora do Eixo de Música e Cultura Independente”:

As ferramentas desenvolvidas a fim de dar consecução a cada um dos pilares de atuação do Circuito Fora do Eixo devem ser desenvolvidas de forma integrada, orgânica, transversal, interdependente e interpenetrante, de modo a constituir o chamado Sistema Fora do Eixo de Música e Cultura Independente, que tende a suplantar a lógica do modelo ainda predominante da indústria fonográfica (as majors e seu modus operandi contratual) pela lógica do “mercado médio” cultural, pautado pelos princípios da economia solidária aplicados às cadeias produtivas da economia da cultura, em especial, da música independente.

Portanto, é com esta lógica de suplantar o modelo predominante da indústria fonográfica que o Circuito Fora do Eixo desenvolve seus ideais e busca a construção de um *habitus* que lhe permitirá disputar novos modelos de produção e circulação musical.

---

<sup>33</sup> <http://congressoforadoeixo.wordpress.com/about>

<sup>34</sup> A antiga carta constava em uma antiga página do grupo. No lugar, foi postada uma versão atualizada onde substituem a palavra “indústria fonográfica” por “indústria cultural”; uma estratégia de desviar o trabalho do circuito exclusivamente à música para outras linguagens culturais. Neste link pode-se conferir a versão atualizada < <http://foradoeixo.org.br/historico/carta-de-principios> >. E neste outro < <http://web.archive.org/web/20100520164016/http://foradoeixo.org.br/institucional/carta-de-principio-do-circuito-fora-do-eixo-2009> > a antiga versão. Última conferência: 13 de agosto de 2013.

Este *habitus* se dará também através do acionamento de uma ideia de autonomia produtiva em relação à indústria fonográfica e seus meios de divulgação.

Tal ideia surge neste circuito a partir da confiança primordialmente depositada em um suposto poder democratizador das NTICs. Seu discurso de autonomia funcionará, então, da seguinte forma: se não possuem rádio, criam suas *web-rádios*. Se não possuem TV, criam a Pós-TV, via *webcam*. Se não possuem gravadora, criam selos virtuais e distribuem músicas via *download* gratuito. O problema da distribuição de produtos materiais, procurarão resolver com o projeto intitulado “Camelô 2.0” (veremos mais detalhes no subcapítulo 1.8), que circulará produtos geograficamente através de seus coletivos espalhados pelo país e por festivais locais ou integrados como o Grito Rock<sup>35</sup>.

Atualmente, o Circuito Fora do Eixo possui coletivos culturais espalhados por todo o Brasil e também atua de forma significativa em países da América Latina como Argentina, Chile, Venezuela, Costa Rica, Honduras e El Salvador (CORREA, 2012, p 101), além de alguns países de outros continentes. Na Europa, por exemplo, há uma parceria com o Un-Convention<sup>36</sup>, de Manchester (UK). Em um texto postado no Overmundo<sup>37</sup> em janeiro de 2013, Jeff Thompson, integrante do Un-Convention, enaltece o processo do Fora do Eixo:

É realmente um sistema inspirador que é inveja de muitos e ainda assim relativamente pouco difundido. É um sistema assim que estamos nos propondo desenvolver através de uma trama que definitivamente seria de enorme benefício aos artistas independentes, casas de shows e público.

Já em 09 de setembro de 2013, o grupo postava uma mensagem no Facebook<sup>38</sup> anunciando a turnê Off Axis, em parceria com o Fora do Eixo. O *Un-Convention* é um

---

<sup>35</sup> Apesar da ideia de “suplantar a lógica do modelo predominante da indústria fonográfica” constar em sua carta de princípios, não creio que todos os agentes do Fora do Eixo sejam ingênuos a ponto de acreditarem em uma superação completa. Na prática, a luta do grupo é por desenvolver novos modelos de negócios na indústria da música.

<sup>36</sup> <https://www.facebook.com/unconvention/info>

<sup>37</sup>

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151819392184526&set=a.10150215372434526.330955.213587359525&type=1&theater>

<sup>38</sup> <http://overmundo.com.br/overblog/rede-de-musica-independente-europeia>

grupo britânico de produção cultural independente que roda o mundo pesquisando iniciativas artísticas autônomas e também produz eventos locais.

O circuito trabalha então, com parceiros diversos no Brasil e exterior, baseados em “práticas de economia solidária, colaborativismo e democratização das tecnologias sociais” (CORREA, 2012, p 101). Mas, como funcionam e se organizam os coletivos mais ativos dentro deste circuito? Analisaremos a seguir algumas estratégias organizacionais do FdE e determinadas disputas surgidas em seu meio.

### **1.5 – Articulações e dissidências nos coletivos Fora do Eixo**

O Circuito Fora do Eixo é constituído de coletivos de produção cultural, definidos por seus próprios agentes como células de produção cultural independente, “cuja adesão do indivíduo no coletivo é livre, espontânea, esclarecida e consciente”<sup>39</sup>. Estes coletivos são agrupamentos de pessoas (a maioria jovens) interessadas em produção cultural que se unem de maneira informal. A entrada e saída de seus integrantes é fluida, com muitos membros novos surgindo (e também saindo) de forma dinâmica. Da mesma forma, o surgimento e desaparecimento de coletivos ao longo do campo de atuação do Fora do Eixo também é dinâmico. Além disso, seus membros migram constantemente, seja entre coletivos parceiros situados na mesma cidade, ou até entre estados diferentes. Cada coletivo espalhado pelo Brasil traz características particulares de trabalho relacionado ao circuito cultural em que se insere.

Rebeca Barcellos (2012) redigiu uma tese sobre o Fora do Eixo analisando o circuito como “uma forma coletiva de resistência à perspectiva dominante no campo cultural, trabalhando em frentes como o desenvolvimento cooperativo e público de conhecimento” (p. 28), através de ferramentas colaborativas de produção. A autora realizou uma série de entrevistas com integrantes do FdE e esmiúça determinadas práticas do circuito. Através de uma conversa com Dríade Aguiar (integrante do Fora do Eixo), Barcellos descreve o funcionamento de alguns coletivos do FdE:

Dríade Aguiar me explicou que cada coletivo atua no seu campo de interesse, de acordo com a sua realidade e com o seu contexto local. Em Cuiabá, por exemplo, o coletivo atuava na música, em São Carlos o foco é o audiovisual, em Porto Alegre o teatro, boa parte do sul do país lida com literatura (p. 197 e 198).

---

<sup>39</sup> <http://foradoeixo.org.br/historico/carta-de-principios>

Rebeca Barcellos relata particularidades de determinados coletivos e explica que, em suas cidades, realizam ações locais, mas que, aliados ao Fora do Eixo, tornam-se pontos de articulação, como acontece, por exemplo, com o coletivo Catraia:

O coletivo Catraia continua a ser o Catraia e atua na cidade de Rio Branco, no Acre, de acordo com seus princípios e sua caracterização, mas além de ser o Catraia, ele é um Ponto Fora do Eixo, o que habilita sua articulação dentro de um amplo conjunto de coletivos que desenvolvem suas próprias formas de gestão e que se apoiam mutuamente em busca de construções comuns (p. 198).

Barcellos descreve um modo de organização nacional de forma territorializada. Os coletivos que são Pontos Fora do Eixo (como o Catraia, por exemplo), “se fazem representar nos Pontos de Articulação Regionais” (normalmente reunidos por coletivos de cidades próximas). Estes Pontos Regionais reúnem-se no Ponto de Articulação Nacional:

O Ponto de Articulação Nacional (PAN) é composto por membros de colegiados estaduais e/ou regionais e temáticos, com no mínimo um integrante de cada estado/região, e um integrante de cada Frente Temática. Destina-se a gerir e cancelar ações de âmbito nacional e a mediar conflitos entre si (p. 212 e 213).

Para organizar opiniões e demandas diversas, o FdE trabalha com o princípio do “lastro para fala”, uma forma de conceder poder decisório para os integrantes mais participativos. Rebeca Barcellos reproduz uma entrevista com Talles Lopes acerca do lastro:

Num ambiente como esse, com muitas pessoas, onde todo mundo se acha genial, todo mundo acha que sabe de tudo, que entende de tudo, se a gente não criasse um campo de normatização, seria uma loucura, um debate eterno. Para poder estruturar isso é que temos como princípio o construir lastro pra fala. Ou seja, a sua ocupação de espaço, o tanto que você vai falar, o tanto que a sua voz vai repercutir, está muito ligado ao tanto que você está trabalhando. Pensando localmente, você vai montar um coletivo, aí vai ter aquela cara que só vai na reunião do sábado, e chega na reunião do sábado e sai falando blá blá blá. Só que na segunda feira ela não está lá para fazer aquela ideia genial acontecer. Aí você tem que falar com o cara: seguinte, construir lastro para fala - se você não estiver aqui todo dia, o tanto que você vai falar, vai ser proporcional ao tanto que você trabalha e isso em todas as esferas. É na esfera local, é na esfera estadual, regional, nacional (TALLES LOPES, in BARCELLOS, 2012, p. 216 e 217).

Barcellos salienta que esta construção de lastro de fala é feita de forma subjetiva, “pois não há nenhum meio de controle deste ‘lastro’, de acordo com a sua atuação, com o quanto ele dedica do Fora do Eixo, dentro das suas possibilidades” (p. 216). Esta subjetividade na construção de lastro e na informalidade dos modos de trabalho do FdE gera disputas acirradas e brigas internas. Muitos integrantes do circuito se desligam do processo devido a tais disputas em torno de trabalhos valorados de forma subjetiva e informal.

Gabriel Resende<sup>40</sup> (2012) descreve determinados problemas em meio ao Coletivo Pegada, de Minas Gerais, em meados de 2011. Integrante do FdE, Resende evita adentrar nos embates, admitindo, porém, sua existência. Ele relata o surgimento da Casa Fora do Eixo Belo Horizonte e uma tensão em meio ao Pegada, acerca de quem integraria a nova casa:

Percebo que na mente dos Pegadas, excetuando Lucas, havia incerteza em fazer a escolha de residir a Casa FdE Minas. Por diversos motivos os quais não cabem aqui, progressivamente todos os integrantes do Pegada foram voltando atrás e decidindo não residir a Casa que seria formada em Belo Horizonte. Alguns decidiam inclusive abandonar o processo coletivo e dedicar-se a outros projetos no setor cultural (p. 84).

Por sua condição de integrante ativo do Fora do Eixo, Resende revela não querer debater os motivos de tais embates, mas relata superficialmente a saída de membros do coletivo até sua extinção, em meados de 2012. O motivo da saída do autor foi o ingresso na banda Macaco Bong, substituindo o antigo baixista Ney Hugo. Resende relata sua entrada na banda e a suspensão, na mesma época, das atividades do coletivo Pegada:

Com meu ingresso no Macaco Bong deixei de acompanhar os passos subsequentes do Pegada que continuaria a existir em ações mais pontuais ou como uma marca de apoio a eventos realizados pelos parceiros. Diversos motivos que não cabem aqui levaram a suspensão das atividades do Coletivo até o presente momento (p. 85).

Desde seu surgimento, o Fora do Eixo vivencia embates internos e disputas diversas com agentes ligados à música independente nacional. Algumas destas disputas,

---

<sup>40</sup> Gabriel Resende redigiu uma dissertação sobre o Macaco Bong (MacacoBong.tec – Música como tecnologia social de empoderamento estético e político - 2012) e simultaneamente integrou a banda a partir da saída do baixista Ney Hugo. Posteriormente, Resende se desligou do trio quando Bruno Kayapy abandonou o Circuito Fora do Eixo. Abordaremos sua saída da banda no terceiro capítulo desta dissertação.

repletas de processos de distinção, deram-se em meio à ABRAFIN, ocasionando o fim da associação. Embora tenha surgido de forma imbricada com a ABRAFIN (e seus rituais de lutas e tomadas de posições simbólicas), o Circuito Fora do Eixo parece haver radicalizado alguns destes processos constitutivos de *habitus*. O FdE adotaria de forma progressiva alguns princípios de economia solidária (SINGER, 2002), através de práticas como a criação de moedas próprias e o surgimento das Casas Fora do Eixo, onde seus produtores moram e trabalham juntos (esmiuçaremos tais características ao longo deste primeiro capítulo).

Shannon Garland (2012) descreve um tipo de prática surgida em meio ao FdE que demonstra um processo distintivo destes agentes em relação às NTICs. São termos criados pelo grupo que fazem referência à cultura digital; e também modos de distinguir agentes diretamente ligados a tais práticas, ou que as utilizam erroneamente. Segundo a autora, em meio ao Fora do Eixo,

uma mudança de estratégia em determinada ação é descrita como "dar F5" (atualizar); "desafiar o imaginário cultural" é alcançado "memeticamente"; e ideias e objetivos são referenciados através de *hashtags*, desenvolvidas originalmente no Twitter, mas usadas até mesmo fora da plataforma. Os que discordam da ideologia de colaboração mediada por tecnologia do FdE muitas vezes são desprezados como "analógicos", em outras palavras, incapazes de mudar seu modo de produção cultural e ação política em consonância com as novas realidades participativas do século XXI (p. 516).

Esta prática digital fomentada pelo coletivo o posiciona em meio a muitas disputas. Turano (2011) considera o Circuito Fora do Eixo o maior agente influenciador e causador de mudanças da ABRAFIN, “uma vez que parte dos membros da entidade também são fundadores do Fora do Eixo e o contato com a Economia Solidária dentro da Associação se deu através desses membros” (p. 51). Segundo a autora, é o fato de propor uma nova forma de trabalho o que diferencia os festivais ligados ao FdE do restante da ABRAFIN.

Com o crescimento constante do Fora do Eixo, iniciou-se uma série de disputas entre os festivais dentro da ABRAFIN. Em agosto de 2011, Gustavo Sá, produtor do Porão do Rock (DF), se desligava da associação e explicava à revista Rolling Stone Brasil sua saída: “a ABRAFIN foi absorvida pelo Fora do Eixo e eu, pessoalmente, não

compartilho com as ideias deles"<sup>41</sup>. Na mesma revista, o então presidente da ABRAFIM, Talles Lopes, responderia a Gustavo Sá, evidenciando uma disputa entre festivais “analógicos” e festivais “digitais”. Talles alegava que os festivais surgidos anteriormente à associação (que seriam os analógicos), não souberam se adaptar à nova realidade da música brasileira. E que festivais posteriores (que seriam os digitais), estavam ganhando espaço no Brasil e conseqüentemente na ABRAFIM: “isso tudo, inclusive, foi algo muito debatido dentro da entidade: o perfil dos festivais 'analógicos e digitais’<sup>42</sup>. A descrição de Talles Lopes denota um processo de distinção (BOURDIEU, 2007) relacionado ao crescimento deste circuito: ser “digital” seria estar antenado com as recentes mudanças na indústria da música; ser “analógico” traria uma ideia de retrocesso, de ligação com os antigos meios de comunicação antes do surgimento das NTICs.

Os embates entre produtores independentes continuavam. Em dezembro de 2011, treze festivais redigiram um documento<sup>43</sup> em reunião durante o Congresso Fora do Eixo se desligando da ABRAFIM. O texto evidencia disputas políticas em meio ao circuito independente, acusando o Fora do Eixo de monopolizar a entidade:

Com erros e acertos, o Fora do Eixo é uma das diversas possibilidades no trabalho com a música independente brasileira. Não é a única. Infelizmente, nos últimos anos, houve uma indevida sobreposição entre as duas entidades. O fato desta reunião da Abrafim estar acontecendo dentro de um Congresso Fora do Eixo é prova irrefutável desta sobreposição. A opinião pública, obviamente, tem sido incapaz de diferenciar Abrafim e Fora do Eixo.

Como resultado, a ABRAFIM deixou de existir, e no início de 2012, o Fora do Eixo anunciou a criação da Rede Brasil de Festivais Independentes<sup>44</sup>, interligada por circuitos regionais de shows. Em resposta, os produtores dissidentes da ABRAFIM criaram o FBA (Festivais Brasileiros Associados)<sup>45</sup>, inicialmente com 7 festivais

---

<sup>41</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/edicao-14-do-porao-do-rock-e-o-festival-independente-em-2011>  
Última conferência: 13 de agosto de 2013.

<sup>42</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/talles-lobes-responde-comentarios-de-gustavo-sa-diretor-artistico-e-produtor-executivo-do-porao-do-rock> Última conferência: 13 de agosto de 2013.

<sup>43</sup>

<http://tribunadonorte.com.br/noticia/abrafimrespirandoporaparelhocartadedesfiliaaode13festivaisdaabrafim/206118>

<sup>44</sup> [www.facebook.com/RedeBrasildeFestivais](http://www.facebook.com/RedeBrasildeFestivais)

<sup>45</sup> <http://festivaisbrasil.com.br>

independentes, abrangendo todo o território nacional, presididos por Paulo André (criador do Abril Pro Rock).

As disputas em torno da distinção entre um suposto mundo digital e outro analógico ocorrem devido a muitas práticas formadoras de *habitus* do Circuito Fora do Eixo. Estas práticas, ainda que muito difundidas e repetidas, não são unânimes e nem sempre são vivenciadas por todos os agentes ligados a este circuito. E acabam por suscitar embates diversos em meio a tais agentes. Analisaremos a seguir algumas destas práticas e também reconfigurações nos modos de produção, consumo e distribuição do Fora do Eixo.

### **1.6 - *Do It Yourself*, economia solidária e inteligência coletiva**

Os integrantes do FdE trabalham com economia solidária, desenvolvem cartilhas de utilização de tecnologias visando o compartilhamento de informação, oferecem livre acesso a seus bancos de dados na *web* e desenvolvem parcerias com grupos de *hackers*, ONGs, blogueiros e ativistas político-culturais. Baseiam-se, portanto, em princípios de economia solidária, muito difundidos pelo teórico Paul Singer:

Na cooperativa de produção, protótipo de empresa solidária, todos os sócios tem a mesma parcela do capital e, por decorrência, o mesmo direito de voto em todas as decisões. Este é o seu princípio básico. Se a cooperativa precisa de diretores, estes são eleitos por todos os sócios e são responsáveis perante eles. Ninguém manda em ninguém. E não há competição entre os sócios: se a cooperativa progredir, acumular capital, todos ganham por igual. Se ela for mal, acumular dívidas, todos participam por igual nos prejuízos e nos esforços para saldar os débitos assumidos (2002, p. 1 e 2).

Este princípio descrito por Singer rege a organização entre os produtores ligados ao Fora do Eixo. Em tese, não há competição formal, mas sim uma rede em busca de resultados que possam trazer vantagens a todos. Pablo Capilé fala a Turano (2011) sobre a dificuldade de gerir este princípio entre os produtores no início de suas atividades:

[...] existe um hábito cultural do individualismo que é difícil as pessoas romperem para começar a trabalharem em conjunto. O que sempre pautou a música brasileira foi o 'Do It Yourself', pra você mudar pro 'Do It Together' não é fácil. Então a cultura do associativismo foi a grande barreira, você conseguir fazer com que as pessoas entendessem de fato que até pra você ser egoísta você tinha que trabalhar coletivamente. Não dava mais pra se manter naquele modis operandis (sic) anterior que era você e você mesmo, Do It Yourself. A grande dificuldade no primeiro momento foi mostrar pra todo mundo que trabalhar associativamente é saber ceder. Não dá pra você achar que tudo

que você tá falando vai emplacar, tem mais várias pessoas que também têm que ser contempladas naquela posição e cada um vai ter que ceder um pouquinho pra que aquilo ali consiga ser uma decisão consensual, que não crie ruídos na relação entre as pessoas (Capilé, *in*: TURANO, 2011, p. 44).

As ideias e estéticas relacionadas ao *Do It Yourself* (*DIY* – em português, ‘faça você mesmo’) desenvolveram-se em meio ao movimento punk no final dos anos setenta, primeiramente nos EUA e Inglaterra (espalhando-se rapidamente por outros países). Os jovens daquela época organizavam-se como podiam e montavam suas próprias bandas, fanzines, visual e performance, representados por grupos de rock como Sex Pistols (UK) e Ramones (USA). Dick Hebdige (1979), analisando movimentos que denomina de “subculturas”, descreve o conceito *Do It Yourself*, presente no fanzine *Sniffin Glue* e o sentido de urgência que o *DIY* sugere:

SniffinGlue, o primeiro fanzine e o único a alcançar uma circulação maior, contém provavelmente o único item de propaganda produzido em uma subcultura – o lema definitivo da filosofia punk do-it-yourself – um diagrama mostrando três posições de dedos no braço de uma guitarra e a legenda: ‘aqui tem um acorde, aqui tem mais dois, agora forme sua própria banda (p. 112).

Mas, no circuito independente atual, o *Do It Yourself* surge reconfigurado em “Do It Together”, como na fala de Pablo Capilé citada anteriormente. Em entrevista a Trama Virtual (2011)<sup>46</sup>, Ney Hugo, ex-baixista do Macaco Bong, explica e enfatiza a posição simbólica do FdE em relação às NTICs e o *Do It Yourself*: “a gente é daquela geração da internet... então, o que os punks já estavam fazendo ali no Do It Yourself, a gente começou a fazer no Do It Together”.

O esforço em organizar e sistematizar práticas solidárias pré-existentes na música, trocando de forma ampla informações e parcerias, parece ser também uma aposta do Fora do Eixo em uma forma de inteligência coletiva, “distribuída por toda parte (...) [onde] ninguém sabe tudo, todos sabem alguma coisa, todo o saber está na humanidade” (LÉVY, 1998, p. 29). A frase parece resumir os esforços de trabalho do FdE, não apenas via mídias digitais, mas também corpo-a-corpo, e sua crença inelutável em produções colaborativas surgidas em meio à cultura digital. Através destas práticas, crenças, distinções e produções colaborativas, o Circuito Fora do Eixo radicalizou as posições de lutas simbólicas surgidas em meio à ABRAFIN.

---

<sup>46</sup> [www.youtube.com/watch?v=BO5M0o8XWHY](http://www.youtube.com/watch?v=BO5M0o8XWHY)

## 1.7 – Moeda solidária: o Fora do Eixo *Card*

O “Do It Together” do Fora do Eixo, baseado nas práticas de economia solidária, resulta em processos de reconfiguração do consumo, como é o caso do Fora do Eixo *Card*, moeda própria criada por eles para ampliar suas estratégias de trocas e escambos. Esta moeda é, na maioria das vezes, impressa em papel, e pode ser trocada por serviços diversos oferecidos pelo próprio circuito. Em uma entrevista ao SESC São Paulo em 2010, Ney Hugo dá sinais de seu funcionamento:

A perspectiva sempre foi viabilizar. Então, isso que era essa brodagem, emprestar guitarra, emprestar amplificador, que quando começou a ter uma movimentação independente tinha muito isso como um fator de viabilização disso tudo, a moeda vem pra sistematizar essas trocas. Então, o que era brodagem passa a ser uma troca sistematizada e valorada. Você acaba cortando caminhos, o que precisaria ser o cara ter um emprego pra ter o dinheiro pra pagar a gravação da banda, hoje ele trabalha dentro daquele processo e já recebe em *cards* e com os *cards* ele pode gravar o CD dele, ensaiar, ele pode fazer uma parceria para conseguir passagem pra ir tocar em algum lugar, restaurante, serviço de papelaria, agência de viagens... porque a gente busca estabelecer esses links com a iniciativa privada, pra moeda ser aceita tanto nos serviços da rede quanto em restaurante mesmo<sup>47</sup>.

A fala de Ney Hugo chama atenção para algumas relações de consumo que o Circuito FdE busca configurar em seu processo produtivo: a sistematização e valoração da “brodagem” no circuito da música independente. A primeira moeda própria do grupo foi criada em 2003 pelo Coletivo Cubo, a qual denominaram de Cubo *Card*. A moeda foi criada para suprir uma carência financeira inicial dos produtores, que contavam com um estúdio de ensaio e serviços de produção de shows e assessoria de imprensa. Pablo Capilé explica a situação em que foi criado o Cubo *Card*<sup>48</sup>:

A gente precisava criar uma alternativa que estabelecesse um equilíbrio. Em espécie, a gente não ia conseguir pagar, mas poderia estabelecer uma troca solidária. A banda começou a receber o *card* em troca dos shows que fazia. Ela recebia 300 *cards* e podia ter um estúdio de ensaio, um estúdio de gravação, uma assessoria de imprensa.

O Cubo *Card* é uma das moedas impressas do Fora do Eixo, mas também funciona em forma de créditos, através de uma tabela de serviços. Os integrantes do

---

<sup>47</sup> [www.youtube.com/watch?v=hPMUM-w2qgo](http://www.youtube.com/watch?v=hPMUM-w2qgo) Sesc São Paulo, 2010.

<sup>48</sup> [www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/pablocapile.pdf](http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/pablocapile.pdf)

Coletivo Cubo criaram um blog<sup>49</sup> onde sistematizam estes valores, explicando o funcionamento da moeda. O blog, cuja última atualização é de 2011<sup>50</sup>, apresenta manuais, listas e tabelas relacionadas às trocas pelo Cubo *Card*. Por exemplo: o manual “Monte sua moeda solidária” explica princípios de economia solidária e dá muitas dicas de negociação neste modelo. Já o “Cubocardápio” é uma lista de profissionais e parceiros cadastrados que realizam trocas valoradas em Cubo *Card*. No blog, encontramos também uma tabela de serviços e produtos valorada em reais, com a equivalência em *Card*.

Esta tabela de serviços foi posteriormente aplicada ao trabalho de outros coletivos parceiros, que aos poucos, criaram também algumas moedas impressas (como, por exemplo: Palafita *Card*, em Macapá-AP; e Marcianos, em São Carlos-SP). Com o crescimento das parcerias entre os coletivos do Fora do Eixo, muitas trocas realizadas sem a utilização de moedas impressas passaram a ser valoradas de acordo com as tabelas de serviços do circuito. Estas trocas sem moedas físicas são denominadas de Fora do Eixo *Card*.

As tabelas e moedas impressas do Fora do Eixo buscam valorar um caráter muitas vezes imaterial de trocas de bens de consumo, que normalmente não costumam entrar em tal sistema de trocas. Igor Kopytoff afirma que

do total de coisas disponíveis numa sociedade, apenas algumas são apropriadamente sinalizáveis como mercadorias. Além do mais, a mesma coisa pode ser tratada como uma mercadoria numa determinada ocasião, e não ser em outra... essas mudanças e diferenças nas circunstâncias e nas possibilidades de uma coisa ser uma mercadoria revelam uma economia moral subjacente à economia objetiva das transações visíveis (2008, p.1).

O Fora do Eixo busca reconfigurar trocas de produtos e serviços que em muitos casos não são tratados como mercadoria. Para divulgar estas trocas, utilizam uma página na rede social *Facebook*<sup>51</sup> onde divulgam e celebram cada troca realizada pelos

---

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

<sup>50</sup> A partir de 2011, a maioria dos integrantes do Cubo migrou para São Paulo, deixando o coletivo a cargo da CUFA (Central Única de Favelas) de Cuiabá - MT. Desde então, passaram a concentrar suas ações no site da Casa Fora do Eixo São Paulo < <http://casa.foradoeixo.org.br> >, abandonando parcialmente as antigas plataformas utilizadas pelo Coletivo Cubo.

<sup>51</sup> [www.facebook.com/foradoeixocard](http://www.facebook.com/foradoeixocard)

coletivos. Em uma das postagens compartilhadas<sup>52</sup>, podemos observar a forma como o Fora do Eixo trabalha o consumo e suas esferas de troca: “Vitão, além de MC é também encanador e colocou sua força de trabalho na roda pra fortalecer as movimentações locais”. Vitão, no caso, é um dos colaboradores do Enxame Coletivo (ponto cultural do Fora do Eixo localizado em Bauru-SP). Possivelmente, o agente realizou este trabalho como encanador em troca de um release, assessoria de imprensa ou até espaço em shows. Ele sistematizou, assim, a filosofia “Artista Igual Pedreiro”, difundida pela banda Macaco Bong – onde músicas, shows, divulgação *online* e até troca de encanamento - tudo pode ser valorado e trocado com o Fora do Eixo *Card*.

Para Mary Douglas (2007), bens materiais funcionam como acessórios rituais. Logo, o consumo “é um processo ritual cuja função primária é dar sentido ao fluxo incompleto dos acontecimentos” (p. 112). O consumo pode então, ser utilizado como celebração de ocasiões particulares e também para “redefinir certos eventos tradicionalmente considerados menos importantes como mais importantes, e vice-versa” (p.116). Tais eventos, que são continuamente redefinidos, podem ser datas comemorativas como o Natal e o Dia das Mães, ou também situações corriqueiras como a decoração de uma casa e a “composição de uma refeição” (idem).

Os rituais de troca realizados pelos coletivos do FdE possibilitam também a criação de espaços culturais e até o traslado de produtores, como me explicou Carol Tokuyo em 2010<sup>53</sup>, sobre a relação do coletivo Massa (São Carlos – SP) com sua moeda, os Marcianos:

Conseguimos negociar em Marcianos até mesmo a mudança de uma das integrantes do coletivo para nossa cidade. Existem casos dentro do Fora do Eixo em que a moeda abrange muito mais do que 50% da sustentabilidade do coletivo. Entendemos a moeda como um grande avanço na valorização do próprio coletivo.

---

52

<https://www.facebook.com/?ref=logo#!/photo.php?fbid=10151170731734594&set=a.10150108716424594.289189.200038364593&type=1&theater>

<sup>53</sup> [www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo](http://www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo) Pesquisa minha realizada para o portal Overmundo, como detalhei na introdução desta dissertação.

Em São Paulo, a Casa Fora do Eixo também desenvolve trocas com os negócios locais, como demonstra uma postagem na página do Fora do Eixo Card<sup>54</sup>:

Aceita-se card! Uma economia sustentável é possível. Tanto que cada vez mais estabelecimentos aceitam como forma de pagamento as moedas complementares... em São Paulo, a Casa Fora do Eixo São Paulo inova mais uma vez. Além do Posto Lavapés, o Mercado Tietiri começa a estabelecer trocas com a casa por meio da moeda.

Valéria Brandini, no artigo “Por uma etnografia das práticas de consumo”, explica que

no consumo não desfrutamos tão-somente da funcionalidade dos objetos obtida no sistema de trocas, mas pensamos seu significado, absorvendo a essência de valores que o objeto de consumo nos provê (2007, p. 157).

Logo, as trocas realizadas por estes coletivos e também seus rituais trabalham no sentido de pensar e absorver valores de trabalho (de encanamento a produção de shows) e de produtos (sejam de subsistência ou até mesmo os discos, camisas e acessórios produzidos pelos artistas). Pois

Consumimos como ritual de participação (mesmo que puramente psicológica) em grupos aos quais desejamos pertencer e para nos diferenciar de outros, com os quais não desejamos ser ou parecer associados (BRANDINI, 2007, p.158).

Assim, podemos enxergar a busca por redefinições do consumo praticado pelo Circuito Fora do Eixo como processos rituais que buscam distinção social. Este caráter ritualístico proporcionado pelo Fora do Eixo *Card* também é constitutivo do *habitus* deste circuito, possibilitando esferas de trocas que serão acionadas em seu discurso de autonomia. Ao reconfigurar tais sistemas monetários e sistematizar trocas imateriais, o Fora do Eixo parece demonstrar um esforço em criar um circuito financeiro paralelo àquele desenvolvido em meio à indústria fonográfica, evidenciando ainda mais seu caráter de disputas simbólicas (BOURDIEU, 1989) em relação aos modos de consumo viabilizados por esta indústria.

---

54

[www.facebook.com/foradoeixocard#!/photo.php?fbid=276807455753836&set=.187104231390826.30114.139001822867734&type=1&theater](http://www.facebook.com/foradoeixocard#!/photo.php?fbid=276807455753836&set=.187104231390826.30114.139001822867734&type=1&theater)

## 1.8 - Sociedade alternativa high-tech: as Casas Fora do Eixo

Além das moedas, as Casas Fora do Eixo também são peças fundamentais no processo de sustentabilidade do Circuito. Nelas, seus integrantes dividem bens e serviços de modo a baratear os custos de suas produções, viabilizando uma grande rede comunitária. Esta rede de casas se desenvolveu a partir da utilização intensa da internet como principal meio de comunicação. Existem casas FdE espalhadas por diversos lugares do Brasil: Casa Fora do Eixo São Paulo<sup>55</sup>, Amazônia<sup>56</sup> (Belém-PA), Minas<sup>57</sup> (Belo Horizonte) e Juiz de Fora (MG)<sup>58</sup>, dentre outras. No site da Casa Fora do Eixo São Paulo<sup>59</sup>, vemos a seguinte descrição:

16 gestores de diferentes pontos do Brasil migraram para São Paulo, formando a Casa Fora do Eixo SP. Estamos hospedados em uma casa nos limites da Liberdade concentrados em trabalhar a cadeia produtiva e criativa da música em São Paulo. Mas basicamente, nós experimentamos, compartilhamos e aprimoramos tecnologias livres de se produzir cultura. ;).

Em uma reportagem do Jornal da Gazeta<sup>60</sup>, em julho de 2011, Dríade Aguiar, uma das integrantes da casa, afirma: “aqui é uma espécie de sociedade alternativa high-tech 2.0. A gente tá aqui criando uma nova geração”. O compartilhamento de bens é descrito na reportagem por outra moradora da casa, Isis Oliveira:

a gente é bem desapegado mesmo dos itens materiais, a gente tem guarda-roupa coletivo, tem brincos, sapatos, acessórios, que a gente compartilha, não tem problema nenhum do ‘minhas coisas, coisas dos outros’.

Em uma matéria ao programa Ação, da TV Globo<sup>61</sup>, Lenissa Lenza fala sobre a casa de São Paulo:

Cada cidade tem um teto, um ponto de saturação. Depois de oito anos, não tínhamos muitas alternativas, uma delas era entrar para o governo, o que não queríamos fazer.

---

<sup>55</sup> <http://casa.foradoeixo.org.br>

<sup>56</sup> [www.facebook.com/casafdeamazonia](http://www.facebook.com/casafdeamazonia)

<sup>57</sup> [www.facebook.com/casaforadoeixominas](http://www.facebook.com/casaforadoeixominas)

<sup>58</sup> [www.facebook.com/pages/Casa-Fora-do-Eixo-Juiz-de-Fora](http://www.facebook.com/pages/Casa-Fora-do-Eixo-Juiz-de-Fora)

<sup>59</sup> [http://casa.foradoeixo.org.br/?page\\_id=2](http://casa.foradoeixo.org.br/?page_id=2)

<sup>60</sup> [www.youtube.com/watch?v=2e3NqFfn4vY](http://www.youtube.com/watch?v=2e3NqFfn4vY)

<sup>61</sup> <http://redeglobo.globo.com/acao/noticia/2013/04/cabecas-pensantes-unidas-para-produzir-cultura-na-casa-fora-do-eixo.html>

Então, resolvemos encarar o desafio de pegar as lideranças do circuito e mudar para São Paulo. Sair do próprio território não foi nada cômodo, mas depois de alguns meses, vimos que estávamos fortes. Ganhamos visibilidade e agregamos parceiros importantes. O evento Domingo na Casa começou a bombar, recebendo atores globais e músicos famosos. A Casa Fora do Eixo SP ficou muito central, então, resolvemos abrir espaços também em Fortaleza, Porto Alegre, Belém e Belo Horizonte. Temos parceiros em outros países da América Latina e estamos começando a agregar colaboradores em Brasília.

Na mesma matéria, Felipe Altenfelder, também da Casa Fora do Eixo SP, explica o processo de parceria e hospedagem na casa.

Basta chegar e apresentar o projeto, aí pensamos juntos em uma forma de colaboração. Temos também o que chamamos de vivência. Neste caso, a pessoa pode passar 10 dias na casa, renováveis se houver necessidade. Recebemos cerca de 100 hóspedes por mês, entre bandas, convidados e parceiros. As pessoas economizam com hospedagem, trocam experiências e fazem contatos.

Um dos eventos regulares mais presentes na Casa FdE São Paulo é o Domingo na Casa, com shows e manifestações culturais gratuitas, detalhados em uma reportagem da MTV<sup>62</sup>:

Domingo a atividade é ainda maior, com o projeto Domingo na Casa, quando o coletivo abre a casa para o público entrar de graça e curtir o show de sete bandas. Não só o ingresso é grátis, como tem bebida e comida gratuita para todo mundo. Quem quiser, colabora com um caixa solidário. Desde a estreia do projeto, cerca de 56 bandas já passaram por ali. A ideia é fazer algo bem livre, em que as pessoas se sintam mesmo em casa. Com isso, tem gente que vai pra curtir as bandas, a casa, encontrar os amigos ou até trocar roupas no Brechó solidário que acontece na sala principal.

Isabella Cecília do Nascimento passou três dias na casa de São Paulo e descreve em seu artigo (2012) um pouco do funcionamento do local:

Tudo é muito dinâmico, com muitas pessoas chegando, passando, e ao mesmo tempo em que é casa, já se torna um ambiente de trabalho, reuniões. Os custos de alimentação para quem visita a casa são de cinco reais por dia (incluindo todas as refeições) em média, mas podem ser feitas de forma livre, como por exemplo, utilizar o *card* (moeda solidária que circula na rede) ou com a força de trabalho, executando tarefas domésticas (como lavar e secar a louça) para fazer a manutenção do espaço (p. 90).

---

<sup>62</sup> <http://mtv.uol.com.br/musica/fora-do-eixo-pulsa-a-cultura-independente-em-sp>

Em novembro de 2012, me hospedei na Casa Fora do Eixo de Porto Alegre, agora batizada Casa Fora do Eixo Sul<sup>63</sup>. Lá, não apenas dormi (em um quarto de hóspedes repleto de beliches), mas também me alimentei (café da manhã, almoço e janta), com tudo pago através da moeda Fora do Eixo: o fato de pertencer ao coletivo Ponte Plural deu-me créditos para não precisar desembolsar nenhum valor em dinheiro vivo.

A casa é situada em um amplo espaço com um grande terraço também, na Rua José do Patrocínio, 34, Cidade Baixa (Porto Alegre – RS). Lá, as tarefas são divididas entre seus integrantes (e visitantes): arrumação, alimentação e produção dos eventos, todos valorados em *Cards* FdE. Estava acontecendo na época a edição-sul do Festival Cenários Possíveis<sup>64</sup>, de divulgação e fomento a manifestações cênicas locais, estaduais e nacionais. Na casa, estavam hospedados muitos artistas cênicos da Argentina e Venezuela. Conversando com Tatiana Oliveira, uma das integrantes da casa, ela me explicava que o festival não custou nem um real ao coletivo: “foi todo pago em moedas Fora do Eixo, através de trocas com parceiros locais”.

As casas Fora do Eixo constituem-se em centros primordiais de criação de *habitus* (BOURDIEU, 2007), já que nelas são compartilhados modos de vivências e rituais coletivos fundamentais para o sustento do circuito.

### **1.9 - Gestão financeira compartilhada: o caixa coletivo**

Mas, como cada coletivo desenvolve o sustento dos produtores e a continuidade de seus projetos? São particularidades e detalhes de cada região e suas cadeias produtivas (HERSCHMANN, 2010) que influenciam o processo. O funcionamento do coletivo Ajuntaê (Campinas – SP), por exemplo, é explicado por Eliza Mancuso (uma de seus integrantes) em um vídeo produzido nas Oficinas Culturais Hilda Hilst (SP)<sup>65</sup>. Eliza ressalta a ausência de salário fixo e descreve o funcionamento do caixa coletivo do Ajuntaê:

Aqui no coletivo a gente não tem salário fixo, a gente tem um caixa coletivo; todas as entradas vão para esse caixa e a gente divide qualitativamente, não quantitativamente.

---

<sup>63</sup> [www.facebook.com/casaforadoeixosul](http://www.facebook.com/casaforadoeixosul)

<sup>64</sup> <http://cenariospossiveis.wordpress.com>

<sup>65</sup> [www.youtube.com/watch?v=5XNsnPyjVY4](http://www.youtube.com/watch?v=5XNsnPyjVY4)

Então, conforme as demandas, a gente vai retirando dinheiro deste caixa, pra pagar as contas, fazer compras no mercado, sair, tomar uma cerveja.

A sustentabilidade do Fora do Eixo também passa pela dedicação exclusiva. Trata-se de reunir agentes que possam doar 100% de sua força de trabalho ao coletivo. Chama atenção, por exemplo, a experiência do Coletivo Massa, de São Carlos, SP. Em outubro de 2010, Carol Tokuyo<sup>66</sup> me relatava que o Massa possuía nove pessoas em dedicação exclusiva às suas atividades e mais onze colaboradores com participação esporádica. Segundo ela, suas atividades iniciaram-se em 2008, com três pessoas envolvidas diretamente. Para desenvolverem ações estruturantes durante todo o ano, enxergaram a dedicação exclusiva como essencial para manter o foco na cena cultural de São Carlos e atender às necessidades cotidianas, como eventos regulares, participações no Conselho Municipal de Cultura e outras instâncias políticas e ampliação dos parceiros locais. “O coletivo cresceu de maneira gritante, a dedicação exclusiva trouxe automaticamente a sustentabilidade ao grupo”, declarava Carol Tokuyo.

O sistema financeiro utilizado pela maior parte dos associados ao Circuito Fora do Eixo é o Caixa Coletivo. Trata-se de uma conta onde toda entrada é depositada e retirada de acordo com a demanda de cada um, sem regras pré-estabelecidas. Cada retirada é feita em grupo, com valores altos sendo debatidos presencialmente e valores baixos sendo apenas anotados. As operações financeiras do FdE são muitas vezes realizadas através dos CNPJs dos coletivos, como explica uma de suas representantes, Lenissa Lenza<sup>67</sup>:

Os coletivos podem depositar na conta do Fundo (FdE) o que lhes é conferido pelo regulamento, ou acionar a gestão para poder operar diretamente a verba, conforme direcionamento do conselho. O Fundo tem um conselho gestor formado por representantes de todas as frentes do circuito.

Mas não é somente gerindo verbas que a sustentabilidade dos grupos se baseia. Carol Tokuyo ressalta outros pontos importantes na autogestão:

Acreditamos na sustentabilidade em vários âmbitos: a social, que define as relações que estabelecemos com vários parceiros e também entre os membros do próprio coletivo; a

---

<sup>66</sup> [www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo](http://www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo)

<sup>67</sup> Idem

política, através da ocupação dos conselhos de cultura, espaços de participação popular, articulação nas câmaras e parceria com grupos culturais da cidade, garantindo assim, maiores chances nas aprovações dos projetos; e a ambiental, na busca pela redução de custos de matérias-primas.

A explicação de Carol Tokuyo revela alguns princípios básicos do funcionamento e sustento dos coletivos e casas Fora do Eixo. A aplicação da moeda Fora do Eixo *Card* é associada a atitudes definidoras de *habitus*, sejam ações estritamente políticas (participação em conselhos de cultura), de sociabilidade (com parceiros externos e também entre os integrantes do próprio coletivo em questão) ou até mesmo relacionadas ao meio ambiente. O funcionamento da moeda depende diretamente desta criação de “espaço dos estilos de vida” (BOURDIEU, 2007, p. 162), demarcadores de regras e valores. É através do gerenciamento e fomento de valores simbólicos ligados a este espaço dos estilos de vida que a moeda Fora do Eixo circulará mais facilmente, possibilitando o surgimento de um número cada vez maior de trocas imateriais.

O *habitus* desenvolvido em meio a tal gestão financeira compartilhada fortalece, por exemplo, a atuação ambiental do Fora do Eixo a partir das Casas FdE. Morando juntos, seus produtores passam a cultivar hortas destinadas ao sustento das casas, bem como a aplicar princípios de reciclagem e economia de água e luz. Por exemplo: a Casa Fora do Eixo São Carlos (SP) possui uma horta no quintal, onde seus integrantes se dividem na tarefa de regar e cuidar das plantas: “diz respeito principalmente à alimentação aqui na cozinha”, explica o músico Felipe Dorante, em uma reportagem sobre o grupo, no site do G1<sup>68</sup>.

Shannon Garland (2013) descreve a forma híbrida de sustentabilidade do Fora do Eixo, através de várias fontes adicionais, incluindo bilheteria, cachês recebidos por bandas associadas (muitas vezes depositados no Caixa Coletivo), serviços de assessoria de imprensa oferecidos a empresas privadas e também a atuação da Petrobrás, “a companhia de petróleo parcialmente estatal, que financiou alguns festivais de música do Fora do Eixo e também providencia apoio direto para a rede como um todo” (p. 7). O apoio financeiro da Petrobrás vem através de editais de fomento cultural lançados pela empresa. Muitos coletivos e produtores de festivais ligados ao FdE ganham estes editais

---

<sup>68</sup> <http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2012/10/moradores-de-coletivo-compartilham-de-roupas-dinheiro-em-sao-carlos.html>

e utilizam estes recursos de forma compartilhada com o circuito. Por exemplo: ao invés de contratarem uma assessoria de imprensa terceirizada, contratam jornalistas ligados aos coletivos do FdE, alguns vindos até de regiões geograficamente distantes da cidade realizadora da ação em questão. O procedimento também se aplica a demais agentes ligados a este circuito: fotógrafos, iluminadores, *roadies*, técnicos de som etc. É uma forma de manter tal investimento financeiro circulando entre os membros do circuito, ao invés de financiar agentes alheios às produções do Fora do Eixo.

Garland (2013) detalha esta movimentação compartilhada do FdE, ressaltando um trabalho “em rede” (associado tanto à utilização da internet quanto a parcerias e trocas solidárias) e a troca dos cachês das bandas por serviços advindos de sua moeda solidária:

Os membros dizem que trabalhar em formação de rede gera um “efeito multiplicador” onde “um mais um dá três”, porque a redistribuição de recursos forma uma estrutura através da qual mais recursos podem ser encontrados e desfrutados por mais pessoas. Por exemplo, Fora do Eixo pode preparar um festival no qual a maioria das bandas não são pagas; em vez disso o dinheiro é distribuído pelo festival e pela rede como um todo, para providenciar livre acesso ao público e cobrir o transporte local e os custos de alimentação do festival ou de outros eventos da rede. Ostensivamente, embora a banda não receba dinheiro inicialmente, usa o festival como uma plataforma para conectar com fãs potenciais, tanto face a face durante a performance, quanto através da promoção *online* do festival feita pelo Fora do Eixo. Ademais, a banda pode receber o *card* como moeda, que pode ser utilizada em troca de outros serviços do Fora do Eixo, como ajuda para marcar outros shows ou planejamento de carreira (p. 5).

O Fora do Eixo conta com um grande banco de dados<sup>69</sup> na ferramenta “Google docs”, para quem quiser consultar suas trocas solidárias e captação de recursos estatais e de empresas privadas. Lá, estão cadastrados todos os projetos do circuito, aprovados ou não, possibilitando a troca de informações e a capacitação da rede em angariar recursos.

Correa (2012) aborda o processo de captação de recursos públicos do FdE. O autor menciona uma possível institucionalização do circuito, por se aliar a iniciativas governamentais ao concorrer a editais públicos de financiamento:

---

69

[https://docs.google.com/spreadsheet/ccc?key=0AjEzvOdRTzfAdGJTRGF2ZGU0cmYzczktZlFIUllpbVE&hl=pt\\_BR#gid=12](https://docs.google.com/spreadsheet/ccc?key=0AjEzvOdRTzfAdGJTRGF2ZGU0cmYzczktZlFIUllpbVE&hl=pt_BR#gid=12)

O circuito passaria por uma institucionalização, ligado a práticas que gerariam a dependência governamental e reforçariam somente o seu poder político. O Fora do Eixo estaria, cada vez mais, nos eixos, ainda mais após a mudança de seu escritório nacional para uma grande casa no bairro da Liberdade, em São Paulo (p. 103).

Rebeca Barcellos (2012) também aborda esta possível dependência e a relação do FdE com um programa governamental de fomento a cultura, denominado Cultura Viva. Segundo a autora, o programa foi “criado em 2004 pelo Ministério da Cultura, com a proposta de estimular as produções culturais já existentes e dispersas em todo o País, dando visibilidade a expressões que não eram até então objeto de política governamental” (p. 141). O principal foco do Cultura Viva são os Pontos de Cultura, “entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministério da Cultura, as quais desenvolvem ações de impacto sócio cultural em suas comunidades” (idem).

Barcellos relata uma conversa com Felipe Altenfelder (integrante do FdE) acerca da relação do Fora do Eixo com este programa e também uma possível dependência de editais públicos de financiamento:

Quando eu conversei com Felipe em São Paulo, na Casa Fora do Eixo, perguntei se o FDE era dependente do governo em termos financeiros, seja pelos editais ou pelo fato de pontos Fora do Eixo serem Pontos do Programa Cultura Viva. Felipe me disse que pouquíssimos pontos Fora do Eixo são pontos de cultura dentro do Programa Cultura Viva e que os editais são uma realidade que ajuda, mas que eles não dependem, nem dos editais públicos, nem de recursos de empresas privadas para desenvolver seu trabalho (p. 185 e 186).

O Fora do Eixo possui uma relação direta, desde sua criação, com editais públicos de financiamento cultural. Alguns de seus festivais, antes mesmo do surgimento do Fora do Eixo, já eram patrocinados pelo poder público desde a primeira edição, como por exemplo, o Festival Calango, de Cuiabá (MT). Em um texto na revista Rolling Stone sobre festivais independentes<sup>70</sup>, Rodrigo Lariú (do selo independente *Midsummer Madness*) aborda a relação do festival com a política de Cuiabá:

O "viés político" já está no *modus operandi* de alguns desses festivais, como o Calango, em Cuiabá, "nascido" em 2001 com uma verba de R\$ 35 mil da lei de incentivo estadual. Já em sua quarta edição, o festival custou R\$ 200 mil, 30% dos quais saíram

---

<sup>70</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/4/independencia-sa>

desta mesma lei. O restante ficou por conta dos rendimentos com bilheteria, bar e do fundo de cultura municipal. "Toda ação é política", define Capilé. "Nossa intenção com o festival é fortalecer o mercado de cultura e toda a cadeia produtiva que gera emprego e educação para o nosso estado. O governo não se intromete no formato e na programação do festival, é uma relação de parceria".

O debate acerca do financiamento público é polêmico e rende discussões rígidas desde o surgimento da ABRAFIN. Correa (2012) aborda tais embates, citando uma coluna escrita pelo jornalista Álvaro Pereira Júnior no jornal Folha de São Paulo, intitulada “Se o governo cismar, o indie acaba”. Utilizando o termo pejorativo “indie estatal”, Álvaro Pereira Júnior afirma que os festivais da ABRAFIN – e também o Fora do Eixo – seriam completamente dependentes de incentivos governamentais:

O indie estatal construiu uma burocracia cheia de tentáculos. Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin), Coletivo Cubo, Circuito Fora do Eixo etc. Várias entidades, poucos dirigentes. (...) Como o cinema da época da Embrafilme, o indie estatal virou as costas para o mercado. Não se importa em vender CDs, downloads ou ingressos. Com sua estética nacional-regionalista, não quer ficar maior do que está. Não precisa de fãs, precisa do governo (Pereira Jr, 2010, in: Correa, 2012, p. 145).

Correa ressalta que “o texto foi alvo de inúmeras críticas e, também, de aprovações” (idem) e cita uma fala de Fabrício Nobre (então presidente da ABRAFIN) ao blog Na Agulha. Fabrício Nobre posiciona-se de forma contrária à opinião de Álvaro Pereira, afirmando ser positivo que governos financiem ações culturais independentes e que “tal apoio não chegou nem perto de sua potencialidade plena, temos muito o que avançar” (idem).

Para além de uma possível dependência a editais do governo, o Fora do Eixo também busca financiamentos e parcerias com empresas privadas. Porém, seus agentes parecem encontrar dificuldades em convencer empresários a investirem no circuito independente. Rebeca Barcellos (2012) relata uma conversa com Atílio Alencar (da cidade de Santa Maria - RS), onde o agente descreve tal dificuldade com empresas privadas:

A empresa tem muito interesse em colar a sua marca pra algo. Ao invés do Macondo Circus de Santa Maria, ela parte pra um Circuito muito mais visível, pra um artista muito maior que vai fazer um show em SP, RJ ou BH, ou em POA ou em Florianópolis. Mas assim, ainda tem uma sensibilidade quadrada que prefere apostar no certo, no “garantido”, do que empreender de fato e conseguir perceber que tem uma

movimentação que esta movimentando um número de artistas e de público significativo, mas que obviamente, não está no horário nobre da Globo! Então tem isso que a gente tem que lidar. É todo um trabalho de sensibilização do empresariado” (ATÍLIO ALENCAR, in: BARCELLOS, 2012, p. 187 e 188).

Atílio cita uma determinada “sensibilidade quadrada que prefere apostar no certo”, ao invés de patrocinar iniciativas independentes fora da grande mídia. Por sua postura contrária a esta grande mídia, o Fora do Eixo demonstra possuir mais dificuldade de arrecadar patrocínio de empresas privadas, que buscam grandes meios de comunicação para publicidade. Algumas parcerias, no entanto, surgem com outras iniciativas, como o Itaú Cultural, do banco Itaú. Gabriel Resende (2012) revela uma entrevista com Ney Hugo, do Macaco Bong, em que o músico relata uma parceria da banda, que teve seus shows ligados a um “círculo de palestras do Itaú Cultural” (p. 140), por iniciativa da própria associação.

Para evitar críticas ligadas a patrocínios, o Fora do Eixo abre suas planilhas para consulta pública, através do Portal Transparência Fora do Eixo<sup>71</sup>, criado como resposta a embates e questionamentos quanto à sua forma de trabalho. O portal é dividido por eixos temáticos e apresenta dados, reportagens e prestações de contas do FdE. Por exemplo, em “Prestação de contas – Centro Multimídia”<sup>72</sup>, pode-se conferir o balanço do “projeto Centro Multimídia, financiado pela Petrobras no período de maio de 2011 a maio de 2012”. Ao clicarmos no *link*, abre-se uma grande tabela (similar às tabelas do programa Excel) no *Google Docs*<sup>73</sup>, com valores, descrições e prazos relacionados ao projeto.

### **1.9.1 - Camelô 2.0: distribuição Fora do Eixo**

O Fora do Eixo lida com um grande volume de produtos, principalmente CDs e camisetas, que são os mais requisitados, mas também livros e DVDs (tanto musicais quanto documentários ou curtas-metragens). Esses materiais são normalmente

---

<sup>71</sup> <http://foradoeixo.org.br>

<sup>72</sup> <http://foradoeixo.org.br/2013/08/12/prestacao-de-contas-centro-multimidia>

<sup>73</sup> <https://docs.google.com/spreadsheets/pub?key=0AoPKp-6SFDI7dDV1Y0tXbl9UWnc5TmhvRS1GQW9WT3c&output=html>

distribuídos aos coletivos em consignação durante congressos e eventos. A Distro FdE<sup>74</sup> é o braço do circuito responsável pela distribuição de tais materiais.

Em entrevista a Resende (2012), Felipe Altenfelder (um dos produtores do FdE) ressalta o esforço de criação de uma alternativa aos modelos de distribuição da indústria fonográfica. Segundo ele, os festivais independentes ocuparam um papel fundamental na distribuição de produtos físicos, através da criação da rede de banquinhas de vendas e trocas:

A gente estava vivendo um momento onde o tal do colapso da indústria fonográfica ou o colapso do disco estava sendo sentido na pele. Nas cidades do interior do Brasil o fenômeno era mais radical porque as lojas de disco de fato fecharam e você só encontrava CD pra vender nas lojas de departamento, você só encontrava CDs das grandes gravadoras. Então precisávamos dar conta de criar uma alternativa e é aí que surge nossa rede de banquinhas, já percebendo que o público de música independente compra CD no show: é o cara que vai, que vê a música ao vivo e quer ter o disco depois. Então a gente começou a trabalhar muito forte com distribuição também (p. 57).

Um dos projetos postos em prática na distribuição de produtos através desta rede de banquinhas é o Camelô 2.0<sup>75</sup>, que estimula a criação de feiras, bazares e brechós baseados em trocas solidárias. Durante o Grito Rock 2013, o Camelô 2.0 estimulou os produtores dos eventos com as seguintes campanhas: Monte sua Banquinha, Monte seu Bazar e Circula Distro, ambas visando a distribuição de produtos independentes pelo território nacional. Na cartilha Camelô 2.0<sup>76</sup>, podemos acessar uma planilha com uma série de dicas para os produtores circularem seus produtos de forma mais eficiente, como por exemplo, a aquisição de produtos:

Você pode adquirir produtos das mais variadas formas, fazendo parcerias com empreendimentos na sua cidade. Muito importante acompanhar os fornecedores com zelo, pois serão seus parceiros para muitos projetos daqui para frente! Vale artesãos locais, bandas, produtores de acessórios, autores de livros, jornais, zines independentes, empreendimentos de culinária, brechós, sebos, entre outros!

O Fora do Eixo associa sua distribuição de produtos físicos à distribuição *online* via plataformas digitais. Muitas vezes este processo ocorre de forma híbrida, como por

---

<sup>74</sup> [www.facebook.com/DistroFdE](http://www.facebook.com/DistroFdE)

<sup>75</sup> <http://mad.ly/fc5b73>

<sup>76</sup> <https://www.dropbox.com/s/9jn6zcmw4sh4rz/Cartilha%20Camel%C3%B4%202.0%20-%202013.pdf>

exemplo, a circulação de curtas-metragens e produções audiovisuais através da Distribuidora DF5<sup>77</sup>, ligada ao Clube de Cinema Fora do Eixo<sup>78</sup>. No site da DF5, os produtores fazem seu *login*, assistem aos filmes e baixam gratuitamente os de sua preferência. A maioria dos filmes é disponibilizada em *full HD*, podendo ser exibidos com qualidade em um telão de cineclube. Os exibidores são estimulados a montar seus próprios DVDs, baixando no site as artes e os filmes, possibilitando que os produtos sejam vendidos a preço de custo.

Em entrevista sobre a DF5 no portal Overmundo (em 2010), Rafael Rolim me explicava o papel logístico de distribuição que uma plataforma virtual pode proporcionar. O produtor ressaltava que era muito mais prático e barato oferecer material em alta resolução via *download* gratuito do que gravar DVDs e enviar para exibidores parceiros através dos correios: “de São Paulo para Manaus, a correspondência demora quase um mês por carta registrada”, relatava Rafael Rolim<sup>79</sup>.

A proposta da DF5 é viabilizar a distribuição de conteúdo no circuito e, em contrapartida, apresentar ao realizador do filme relatórios com detalhes das sessões, números de espectadores e de cidades onde foi exibido. Isso permite ao realizador quantificar o que uma produção sua pode atingir e pode ajudá-lo a angariar patrocinadores para próximas obras. O caráter colaborativo da DF5 favorece a distribuição dos filmes, a partir do momento em que o realizador se preocupa em disponibilizar informações sobre sua produção, como resenha, fotos e ficha técnica. Isso torna o realizador um co-protagonista na distribuição.

Para fortalecer seu trabalho de distribuição audiovisual, o Clube de Cinema Fora do Eixo criou o festival SEDA (Semana do Audiovisual), produzido desde 2006 em cineclubes, escolas de cinema e eventos musicais. Em sua página oficial no *Facebook*<sup>80</sup>, vemos uma descrição de como funciona o festival:

A programação envolve Oficinas, Mesas de Debate, Sessões de Cinema, Performances e outras manifestações artísticas com o princípio de formar novos pensamentos e de conectar agentes locais para criar e fortalecer as estruturas da produção audiovisual.

---

<sup>77</sup> <http://vimeo.com/df5>

<sup>78</sup> <http://foradoeixo.org.br/clubedecinema>

<sup>79</sup> [www.overmundo.com.br/overblog/df5-disseminacao-audiovisual-20](http://www.overmundo.com.br/overblog/df5-disseminacao-audiovisual-20)

<sup>80</sup> [www.facebook.com/SedaSemanaDoAudiovisual/info](http://www.facebook.com/SedaSemanaDoAudiovisual/info)

O festival cria rotas de circulação de filmes e pode ser produzido por qualquer profissional interessado por temáticas audiovisuais. Para isto, o Fora do Eixo disponibiliza um formulário de inscrição<sup>81</sup> com alguns regulamentos básicos, como: produzir o festival entre os meses de junho e julho; ter no mínimo três dias de duração; realizar pelo menos uma oficina, uma mostra de filmes e uma mesa de debates; participar de pelo menos duas reuniões *online* (normalmente via *Skype*); apresentar relatórios de prestação de contas do evento, no prazo de 20 dias após a realização da edição local; utilizar a marca da SEDA, além de aplicar a logo de patrocinadores e parceiros em seu material de divulgação; disponibilizar ao público todas as atividades de forma gratuita ou a preços populares.

Em 2013, o festival percorreu mais de 100 cidades (os dados ainda estão sendo computados pelo Fora do Eixo). Além do Brasil, países como Peru (SEDA Peru<sup>82</sup>) e Argentina (SEDA Formosa<sup>83</sup> e SEDA Córdoba<sup>84</sup>) produziram edições locais. Toda esta política afirmativa dos ideais do Fora do Eixo vai sendo propagada juntamente com as exposições locais, em mostras e debates levados a diferentes circuitos, constituindo-se como parte das repetições ritualísticas integrantes de seu *habitus*.

Mas, se a internet tem importância primordial, o que fazer quando o estado onde se reside não oferece conexão em banda larga? É o que enfrentam<sup>85</sup>, com criatividade, os integrantes do coletivo Palafita, no Amapá. Como o estado ainda não possui serviços de banda larga, utilizam-se do corpo-a-corpo em panfletagens e anúncios em seus próprios eventos. “Usamos redes sociais como *MSN* e *Orkut*, mas, por exemplo, o *Youtube*, lá, demora uma tarde inteira para carregar”, analisava Jenifer Nunes (em outubro de 2010), integrante de coletivo. Quando precisavam carregar vídeos no *Youtube*, a solução era o correio: “já aconteceu de mandarmos material para Belém para ser postado no *Youtube*. Às vezes deixamos o vídeo carregando durante a noite. O problema é quando de manhã você acorda e vê que deu erro”, completava Jenifer Nunes. Em entrevista por e-mail, realizada em abril de 2013, Heluana Quintas (também

---

<sup>81</sup> <http://bit.ly/inscrevaseda>

<sup>82</sup> [www.sientemag.com/seda-la-semana-del-audiovisual-de-america-latina-llega-a-lima](http://www.sientemag.com/seda-la-semana-del-audiovisual-de-america-latina-llega-a-lima)

<sup>83</sup> [www.facebook.com/SedaFormosa](http://www.facebook.com/SedaFormosa)

<sup>84</sup> [www.facebook.com/SedaCordoba](http://www.facebook.com/SedaCordoba)

<sup>85</sup> Entrevista em 2010 para o site Overmundo [www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo](http://www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo)

integrante do Palafita) me relatou que ainda hoje o Amapá não conta com internet de banda larga: “tem umas previsões pra esse ano. O Governo do Estado fez um acordo para trazer fibra ótica com a empresa guianense Guayacom”.

Assim, a distribuição através das banquinhas do circuito torna-se um ponto-chave. Quando viajam, os membros do coletivo Palafita levam material de artistas locais para serem redistribuídos nos outros circuitos, barateando custos e suprimindo a deficiência da internet local na distribuição digital, que é um ponto crucial no circuito Fora do Eixo.

### **1.9.2 - Comunicação digital ou analógica: embates de mídias**

A crença do Fora do Eixo no poder das NTICs pode ser resumida em comentários como o de Ney Hugo em uma entrevista de 2010 durante o II Fórum de Cultura Digital Brasileira<sup>86</sup>: “a internet é um grande transformador dos caminhos da humanidade”<sup>87</sup>. Assim como Ney, os integrantes do circuito acreditam em um possível poder democratizador das novas tecnologias digitais. Pablo Capilé, em entrevista a Juliana Turano (2011), esclarece o papel central das novas mídias no Fora do Eixo:

Os pequenos produtores, que até então ficavam isolados nas suas cidades, com a internet, começaram a se conectar de uma forma mais célere. Porque antes você tinha que mandar carta, você tinha que fazer interurbano que era caro, a passagem aérea era cara, então quando vem a internet começam a surgir as listas de discussão, vem o ICQ, o e-mail e isso faz com que as pessoas consigam visualizar nos outros iniciativas parecidas com o que eles estavam organizando localmente (p. 43).

Apesar da intensa utilização da internet e dos circuitos alternativos de comunicação, a mídia tradicional também é foco dos coletivos. E aqui, mais uma vez, as características regionais desta cadeia produtiva são transformadoras na experiência destes produtores. Alguns conseguem gerar mídia espontânea sem investirem financeiramente em assessoria de imprensa, como o coletivo Palafita (AP). Durante entrevista em 2010,<sup>88</sup> Jenifer Nunes relatava:

---

<sup>86</sup> <http://culturadigital.br/forum2010>

<sup>87</sup> [www.youtube.com/watch?v=aO6BTFITL-k](http://www.youtube.com/watch?v=aO6BTFITL-k)

<sup>88</sup> Na já citada pesquisa para o portal Overmundo [www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo](http://www.overmundo.com.br/overblog/gestao-cultural-integrada-o-circuito-fora-do-eixo)

Os eventos do Palafita viram pauta fácil na mídia local, em vista da carência de eventos culturais na região. No Festival Quebra-Mar, de 2010, conseguimos *insert* ao vivo no jornal de meio-dia da Globo, e foi através de mídia espontânea.

Heluana Quintas, também do Palafita, completava: “já com a MTV fizemos troca mesmo, divulgamos a logo no folder do festival e a MTV realizou algumas inserções”.

Existe uma tensão neste circuito entre utilizações da mídia tradicional e das novas mídias digitais. Se por um lado, seus integrantes elegem as NTICs como “transformadoras dos caminhos da humanidade”, por outro, costumam utilizar a mídia tradicional para se legitimar, como é o caso da revista Rolling Stone Brasil.

Na monografia “Convergência jornalística e transposição de conteúdo na web: estudo de caso da revista Rolling Stone” (2011), Fabiane Aparecida Paza aponta que a publicação

é composta de conteúdo predominantemente ligado ao entretenimento, cultura popular e política. Mais especificamente, as publicações do periódico tratam do mundo musical e os assuntos que permeiam esse tema: cantores, bandas, lançamentos de músicas, CDs, DVDs, apresentações de shows entre outros (p. 13).

A revista surgiu em 1967 nos Estados Unidos, criada pelo jornalista Jann Wenner. O contexto em que foi criada e também seu caráter combativo em relação à imprensa tradicional é analisado por Victor Godoi Castro (2009): “A publicação surgiu em São Francisco, principal foco do movimento *hippie* e onde florescia uma cena musical que não recebia muita atenção dos meios de comunicação tradicionais” (p. 17).

Victor Castro ressalta a relação da revista com artistas ligados ao rock e ao soul, apresentando matérias de primeira página com músicos como John Lennon, Tina Turner, Jimi Hendrix e Otis Redding. Segundo o autor, a partir de 1977, a Rolling Stone adquiriu um caráter massivo de distribuição, ampliando também sua abordagem editorial:

A Rolling Stone deixava de ser a porta-voz da contracultura para se tornar umas das mais importantes revistas de música dos Estados Unidos. A revista se mudou para Nova York em 1977, e passou a tratar mais do mundo das celebridades (p. 18).

O autor relata também o surgimento da Rolling Stone no Brasil, com uma primeira versão em 1971, pelo físico nuclear inglês Mick Killingbeck, em parceria com o jornalista Luiz Carlos Maciel. Esta iniciativa encerrou suas atividades em 1973, devido a dificuldades financeiras, “após publicar trinta e seis edições” (p. 20). Segundo Victor Castro, a revista voltou a ser publicada no Brasil em outubro de 2006, pela *Spring* Editora, valorizando reportagens sobre música, cultura pop e política. Apesar de estampar em suas capas artistas ligados ao *mainstream* musical como Ivete Sangalo e Gilberto Gil, a revista passa a investir na divulgação de muitos músicos independentes, através da seção Acontece, que “apresenta artistas do circuito alternativo que estejam se destacando” (p. 21). Este caráter de apoio a novos artistas pode ser conferido na já citada eleição de “Artista Igual Pedreiro”, do Macaco Bong, como melhor álbum de 2008. A listagem apresenta 25 discos, muitos deles lançados pelos próprios músicos ou por selos independentes. São nomes de destaque neste circuito, como Mallu Magalhães, Curumin, Pata de Elefante e Guizado<sup>89</sup>.

É, portanto, observando o crescente enfoque da revista neste cenário, e também suas raízes ligadas ao início do rock n’ roll e o movimento *hippie*, que podemos entender a força simbólica que a Rolling Stone ganha em meio ao Fora do Eixo e o circuito da música independente nacional. Em um post no antigo portal do FdE<sup>90</sup>, Ney Hugo afirmava:

A representatividade do primeiro lugar de uma revista grande como a RS (Rolling Stone) ser de uma banda independente, que lançou seu álbum por selos independentes (Fora do Eixo Discos / Monstro Discos) se torna tamanha, visto o momento de transição pelo qual passa a música brasileira, acompanhando as tendências mundiais do pós internet e maior acessibilidade às tecnologias de áudio. O fato certamente é um estímulo às bandas e a um rever de conceitos por parte dos veículos que se pautam nas majors, e ainda não se ligaram que o mercado atual clama por bandas que trabalhem a auto gestão. Novos tempos, camarada... Azar de quem ainda não sacou.

A mídia impressa costuma ser muito útil neste circuito e um contraponto a seu próprio discurso e crença nas mídias digitais como principais meios de democratização da comunicação. Suas notícias, compartilhadas nas redes sociais, ganham novas dimensões e demonstram confluências – e muitas vezes disputas – de processos

---

<sup>89</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/galeria/melhores-discos-nacionais-de-2008/#imagem0>

<sup>90</sup> <http://v1.foradoeixo.org.br/noticia.php?id=714>

comunicacionais digitais e analógicos. O poder legitimador da mídia tradicional parece longe de chegar ao fim. Micael Herschmann (2010) ressalta este poder legitimador, afirmando que

as mídias tradicionais – apesar de terem perdido bastante terreno junto aos consumidores (por causa do sistemático emprego no cotidiano das novas mídias interativas e alternativas) – continuam ainda sendo referências importantes para a indústria da música: os jornais, a televisão e principalmente o rádio (analógico ou digital) seguem desempenhando um papel relevante na intermediação junto ao público, ou seja, ainda podem ser considerados ‘veículos nobres’ para a promoção e divulgação dos novos trabalhos dos artistas (p. 159).

Jeder Janotti e Bruno Nogueira (2010) debatem o papel da crítica musical especializada, “em seus embates e desdobramentos frente ao mundo da cultura da informação digital” (p. 220). Os autores afirmam que, para compreendermos o papel da crítica musical hoje, é necessário “um diálogo pontual com os meios digitais de circulação da informação” (IDEM), através de “blogs, portais das grandes redes de comunicação e plataformas de consumo musical” (p. 212). Eles ressaltam o fato de que boa parte da imprensa não é apenas condicionada por índices de vendagem ou popularidade, mas que obedece também “a inter-relações entre valores/gostos de seus possíveis leitores” (p. 216), preferindo muitas vezes abordar artistas de baixas vendagens, mas que sejam direcionados ao público-alvo destas publicações. Janotti e Nogueira abordam publicações especializadas como as revistas *Billboard* e *Rolling Stone*, que, ao promoverem tanto artistas *mainstream* como Roberto Carlos quanto independentes como Macaco Bong, parecem encontrar “um ponto de equilíbrio entre os juízos de valor sobre produtos de grande vendagem, produtos de circulação diferenciada e uma abordagem dos aspectos comerciais e estéticos que marcam toda produção da indústria da música” (p. 220). Segundo os autores, as edições brasileiras destas revistas trazem em suas capas artistas como Ivete Sangalo e Roberto Carlos, mas que

paralelamente, os mesmos jornalistas, na mesma publicação, ainda tratam de artistas independentes ou de pouca penetração no mercado musical brasileiro, como é caso da cantora Céu ou bandas menores, como Macaco Bong e Ecos Falsos. Alguns com abordagens que privilegiam os aspectos estritamente comerciais – show lotado, consumo massivo – e os outros estéticos – inovação, nova safra, autonomia, etc (IDEM).

Os autores abordam também um aspecto de consumo da própria crítica em si, promovendo um “pós-consumo de produtos culturais. Um complemento a experiência de ouvir, valorizando tanto o produto, como também a opinião que é dada sobre ele. (p. 215). Ou seja, a crítica não apenas orienta o consumo de produtos culturais, mas acaba integrando o circuito artístico, tornando-se também parte deste consumo. Desta forma, quando vemos o Fora do Eixo utilizando a revista Rolling Stone para se legitimar, entendemos que há aí um consumo, neste circuito, da própria crítica da publicação, que pode auxiliar o coletivo na conquista de lugares de fala na sociedade. A busca do FdE por espaço legitimado vem então deste dúbio somatório de consumo da crítica especializada (quando positiva) e utilização das NTICs como principal forma de trabalho.

A crença do FdE no caráter democratizador das NTICs e a livre circulação de ideias levou à criação do Fora do Eixo Tec<sup>91</sup>, com as tecnologias do circuito disponíveis para os internautas. Ali, encontram-se muitos formulários explicativos de como se integrar às ações, além do banco de projetos e o mapeamento de editais públicos e privados, todos abertos para consulta. Ao utilizarem a internet como principal plataforma de trabalho, os agentes do Fora do Eixo aprofundam-se em questões ligadas à cultura e militância digital, algumas delas relacionadas a *hackers* e *softwares* livres. Por exemplo: a maior parte dos computadores utilizados pelo circuito possuem o sistema operacional *Linux*<sup>92</sup>, ao invés de *Windows*. A utilização de códigos abertos facilita a troca de informações, levando os coletivos do FdE a também debaterem direitos autorais e apostarem no *Creative Commons*, modelo de licenças criado em 2001. O *Creative Commons* permite ao criador intelectual definir o que pode ou não ser feito com sua obra sem a necessidade de autorização prévia. Lawrence Lessig (2005), um de seus fundadores, explica que

Uma licença Creative Commons constitui uma garantia de liberdade para qualquer um que acessa o conteúdo, e mais importante, uma expressão de um ideal, em que a pessoa associada à licença mostra que acredita em algo mais do que os extremos ‘Todos’ ou ‘Nenhum’. O conteúdo é marcado com a marca (cc) ou CC, que não indica que abriu-se mão do copyright, mas que certas liberdades foram dadas” (p. 253).

---

<sup>91</sup> <http://tec.foradoeixo.org.br>

<sup>92</sup> Para mais informações sobre *Linux* e questões relacionadas a *software* livre, ver APGAUA, Renata (2004): “O Linux e a perspectiva da dádiva”. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/ha/v10n21/20626.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ha/v10n21/20626.pdf)

O extremo “todos”, a que Lawrence Lessig se refere é o *Copyright*<sup>93</sup>; e “nenhum” é o *Copyleft*. O *Creative Commons* é uma ferramenta surgida em meio a cultura digital, que também denota embates de mídias relacionadas a uma possível liberdade de informações proporcionada pela internet, como revela o próprio título do livro de Lawrence Lessig (2005): “Cultura livre: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade”.

Portanto, a construção dos ideais do Circuito Fora do Eixo constitui-se, em parte, na crença no poder das NTICs e na formação de um *habitus* relacionado à cultura digital. É através deste *habitus* que o FdE viabilizará algumas reconfigurações visando suprir os modos de produção desenvolvidos em meio à indústria fonográfica. A tentativa de sobreposição a esta indústria se dará também através da música. Para isso, o Fora do Eixo destacou uma banda-símbolo neste processo, como forma de legitimar seus ideais: o Macaco Bong. A banda, apesar de militante, não apostará em letras engajadas e combativas para fixar este *habitus*, e sim, em um rock instrumental que busca negar o formato-canção surgido em meio à indústria fonográfica. Analisaremos, no próximo capítulo, como se dá a construção musical do Macaco Bong e como funciona seu processo de valoração em meio a tais embates. Começaremos abordando o surgimento da banda e sua formação como um projeto, um *case* do Fora do Eixo.

---

<sup>93</sup> O *Creative Commons* surgiu como uma alternativa ao *Copyright*, direito autoral famoso pela expressão “allrights reserved”, onde todos os direitos relativos à obra pertencem exclusivamente a seu autor. Já o *Copyleft* foi criado a partir do fim da década de 1980, indicando que obras licenciadas desta forma não precisam de autorização prévia para serem difundidas ou alteradas.

## Capítulo 2 – Ouvindo o Macaco Bong: a construção de uma estética musical autônoma

### 2.1 - Bandas-programa e música como forma de pensamento

O Macaco Bong surgiu a partir da experiência com uma banda cuiabana, a Dona Lua, criada em meio ao Coletivo Cubo, com a missão de fomentar o cenário musical de Cuiabá-MT. A Dona Lua era a primeira banda-programa do Cubo, um grupo musical para propagar seus princípios e “provocar o cenário autoral”, como explica Pablo Capilé em seu blog:

Donalua – A banda mais engajada do movimento chegando a ser panfletaria em vários momentos, todos os seus integrantes trabalhavam diretamente na consolidação do mercado independente local. Eu, Kayapy (Macaco Bong), Chabo (Chilli Mostarda) e Douglas (Vanguard) trampávamos no Cubo, Caio Costa e Caio Mattoso eram organizadores do Festival Calango. Era a banda que mais propagava a música autoral na época e era conhecida também pelas inúmeras polemicas que se envolvia a cada show, e estas historias merecem um capítulo a parte. Após uma serie de reformulações a banda encerrou suas atividades após o show do Calango 2005, com a certeza de que a missão de provocar o cenário autoral já estava cumprida<sup>94</sup>.

O termo banda-programa costuma ser utilizado pelos integrantes do Coletivo Cubo para ressaltar o caráter de engajamento de seus grupos musicais. Da mesma forma, a palavra *case* (muito utilizada em agências publicitárias para designar um projeto de marketing) também é pronunciada por seus agentes, com o mesmo intuito. Logo, segundo a aplicação dos integrantes do Cubo, banda-programa (ou *case*) refere-se a um projeto de comunicação que se utiliza primordialmente de grupos musicais para a propagação de ideias.

Em entrevista a Gabriel Resende (2013), Bruno Kayapy explica o surgimento da Dona Lua. Segundo o guitarrista, o Coletivo Cubo o convidou para trabalhar na produção de um evento em Cuiabá, e em determinado momento ele foi instigado a subir ao palco e participar do show. Dali em diante, passou a integrar a banda e conseqüentemente o Cubo. Kayapy descreve a movimentação, com entradas e saídas, de integrantes da Dona Lua:

---

<sup>94</sup> <http://cubista.blogspot.com.br/2008/02/grito-rock-2003-o-inicio.html>

Depois de algum momento a formação era eu, Pablo, Douglas, Caio Matoso, Caio Costa e o Chabô. Em 2002 a cena era música cover e começamos a falar de música autoral nos nossos shows. Algumas bandas antigas começaram a voltar e conectar. Daí começou aquela cena em Cuiabá que construímos, com uma série de ações. Em determinado momento ficou insustentável a continuidade do Dona Lua. Conheci o Ynaiã logo antes, no curso de verão de música em Brasília e em 2003/2004, e logo depois ele entra no Cubo e no Dona Lua, substituindo o Douglas que saiu e montou o Vanguard (p. 137).

Uma reportagem de abril de 2004 do jornal Diário de Cuiabá<sup>95</sup> descreve algumas ações da Dona Lua, citando também seus integrantes naquele momento:

Pablo Capilé (vocal), Caio Mattoso (baixo), Caio Costa (guitarra base), Fabrício Chabô (vocal), Ynaiã Silva (bateria) e Bruno Kayapy (guitarra), são ativos produtores culturais da cena artística do Estado. Organizam a maioria dos eventos culturais como o Festival Calango, um projeto apoiado pela Lei de Incentivo a Cultura e que teve presente na segunda edição, em 2003, quatro mil pessoas.

O fim da Dona Lua é relatado por Gabriel Resende (2013) a partir de declarações de Bruno Kayapy: “Segundo Kayapy, o Macaco Bong surgiu no momento em que o Dona Lua acabou. Pablo já havia decidido que não queria ser músico profissional e sim focar no circuito que estava se formando” (p. 138). Em um post em seu antigo blog, Pablo Capilé explica que a Dona Lua “acabou pq era ruim (Tinha gente que adorava, só doido mesmo), banda ruim tem que parar sempre”<sup>96</sup>. Com o fim da banda, Bruno Kayapy e Ynaiã se juntaram a um amigo baixista (apelidado de *Pink*) que ficou pouco tempo no trio, mas criou o nome Macaco Bong. Logo depois, entraria Ney Hugo no baixo, “compondo o time que construiria a maior parte da história do Macaco Bong” (RESENDE, 2013, p. 138).

Em entrevista ao SESC São Paulo<sup>97</sup>, Ney Hugo explica a perspectiva de funcionamento do Macaco Bong como banda-programa do coletivo Cubo:

Desde que surgiu a banda nesta perspectiva a gente se mantém nela até hoje, por se entender mesmo como um programa desse coletivo e não uma banda que está fazendo

---

<sup>95</sup> [www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=178567](http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=178567)

<sup>96</sup> <http://cubista.blogspot.com.br/2009/01/quem-trabalha-e-quem-brinca-de-rock.html>

<sup>97</sup> [www.youtube.com/watch?v=hPMUM-w2qqo](http://www.youtube.com/watch?v=hPMUM-w2qqo) Depoimento concedido por Ney Hugo ao SESC São Paulo em 2010.

carreira e tem a parceria com o coletivo. Não, é uma banda do Espaço Cubo pra que justamente esse ‘case’ possa estar em mais lugares e dialogando com mais pessoas.

O Macaco Bong adotou o rock instrumental como linguagem musical devido a diversos motivos específicos. Em uma entrevista ao mini-documentário “A Música Muda”, Bruno Kayapy fala sobre as facilidades e vantagens que entenderam ao se tornarem um trio instrumental<sup>98</sup>:

Viabilidade de se locomover, viajar... tudo fica mais barato pra várias coisas, não tem voz... é uma maravilha isso, então vamos tentar trabalhar assim, se a gente conseguir trabalhar assim muita coisa vai rolar, a gente vai circular bastante... e foi bem isso, a gente foi aprendendo a virar trio, na verdade.

O fato de aprenderem a ser um trio instrumental denota fatores distintivos ao Macaco Bong. Três integrantes viajam com muito mais facilidade do que uma banda com muitos músicos. Por não terem vocalista, facilitam a produção de palco, onde o microfone do cantor, normalmente, tem de ser mais cuidadosamente equalizado<sup>99</sup> para que a voz se sobressaia aos instrumentos. Mas, por outro lado, leva-nos a questionar o porquê de uma banda tão envolvida nos processos políticos da música independente abdicar das letras em suas composições. Se pensarmos que o coletivo Cubo e o Circuito Fora do Eixo são formados por agentes engajados na música com o intuito de reformularem - a partir do ciberativismo - a indústria musical, causa-nos estranhamento que sua banda mais representativa não apresente nem ao menos uma frase sobre isso em suas composições. Tanto os integrantes do Macaco Bong quanto demais produtores do Fora do Eixo (como por exemplo, Pablo Capilé) utilizam palestras, debates e entrevistas para explicar a todo o momento os ideais do circuito. No entanto, a banda se vale da linguagem do rock instrumental.

Estamos interessados, aqui, em procurar entender de que maneira uma banda pode trabalhar questões de militância digital em sua música. Partimos então do conceito difundido por John Blacking (2007), sobre música como forma de pensamento, para analisar o Macaco Bong. Segundo o autor, música é

um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer ‘musical’ é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A música não é apenas

---

<sup>98</sup> [www.youtube.com/watch?v=EmtlaSlaotQ](http://www.youtube.com/watch?v=EmtlaSlaotQ)

<sup>99</sup> A equalização do microfone vai variar de acordo com determinados gêneros musicais.

reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana (p. 201).

John Blacking atenta para o fator gerativo da música citado acima. Segundo ele, a música não apenas reflete as ações sociais, mas atua como protagonista, de forma ativa, na constituição das mesmas. Ele explica que a atuação da música como forma de pensamento é o que proporciona tal protagonismo, a partir de uma capacidade musical que é parte da infraestrutura da vida humana. Esta capacidade musical se constitui como um “sistema modelar primário do pensamento humano”, atuando de forma direta em nossas relações sociais.

Blacking ressalta a importância da invenção do fonógrafo na tarefa de se “descobrir como as pessoas produzem sentido da ‘música’” (p. 201), em diferentes situações sociais e contextos culturais. Segundo o autor, “as interpretações gravadas da música escrita mostraram que, mesmo para o mais erudito e cuidadoso dos performers, a partitura é apenas um guia aproximado para a performance” (IDEM). Ele salienta que, com a gravação, ficou mais fácil perceber que os músicos retêm em suas cabeças tanto a gramática de um sistema musical quanto o equivalente de uma partitura, possibilitando múltiplas e inesperadas leituras da mesma. Estas múltiplas possibilidades musicais seriam possíveis graças às “capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar na comunicação e na produção de sentido do seu ambiente” (p. 202).

Blacking apresenta mais exemplos de capacidades cognitivas utilizadas na comunicação musical que podem manifestar-se em outras atividades humanas, “até mesmo na organização de ideias verbais” (IDEM), como o “famoso discurso de Martin Luther King, ‘Eu tenho um sonho’, ou algumas das poesias de Gertrude Stein” (p. 202). É este quadro cognitivo, sensorial, que atua na constituição da música como forma de pensamento e que também pode atuar em ideias verbais. Outro interessante exemplo apresentado pelo autor é o “canto” Qur’anic dos muçulmanos, que não é considerado música por eles, funcionando principalmente como um discurso verbalizado. No entanto, o Qur’anic é nitidamente melódico e “possui características em comum com o canto gregoriano” (p. 203). Este exemplo por um lado evidencia os diferentes modos em que cada sociedade entende e performatiza músicas e palavras; mas por outro, leva-nos a

observar (assim como no discurso de Martin Luther King) um modo de organização de pensamento que utiliza, simultaneamente, ideias verbais e melodias.

Tal quadro cognitivo fica mais claro em outra pesquisa do autor, apresentada no livro “How musical is men?” (1973). Blacking deixa claro que esta aptidão musical não está desvinculada da construção cultural humana e de seus rituais de sociabilidade. Neste livro, o musicólogo reúne análises resultantes de sua pesquisa na tribo Sul-africana Venda. John Blacking afirma que todos os membros da sociedade Venda são aptos a performatizar e ouvir de forma inteligente a música produzida ali, uma música não-escrita, de tradição oral. O autor afirma que precisamos saber que tipos de sons, e que tipos de diferentes práticas, determinadas sociedades escolheram chamar de “musicais”, e que, até sabermos isso, não poderemos perguntar: “o quão musical é o homem?” (p. 5).

Blacking argumenta que há tanta música no mundo que é razoável supor que música, assim como linguagem e possivelmente religião, é uma característica específica da espécie humana: “processos essenciais fisiológicos e cognitivos que geram a composição musical e performance podem até ser herdados geneticamente e, portanto, presentes em quase todos os seres humanos” (p. 7). O autor exemplifica seu argumento com um interessante caso relacionado aos produtores de filmes de cinema e televisão, observando que, se nem todo mundo possuísse um mínimo de inteligência musical, as músicas incidentais nos filmes seriam um erro. Segundo Blacking, os sonorizadores partem do pressuposto de que a platéia está apta a entender e relacionar a música incidental do filme com a cena que está sendo apresentada:

Os produtores de filmes e seriados de televisão esperam atingir uma grande e variada audiência; então, quando adicionam música incidental aos diálogos e cenas de ação, eles implicitamente assumem que a audiência pode discernir estes padrões e responder a seu apelo emocional, e que vai ouvir e entender isto nos modos em que o compositor intencionou (p. 8).

Segundo Blacking, esta capacidade de entender e performatizar determinadas sequências musicais é parte integrante de uma cognição humana, que é desenvolvida juntamente a construções sociais específicas. Cada ser humano tem, segundo o autor, um mínimo de capacidade de entender, sentir e participar de determinadas construções musicais; e cada sociedade irá direcionar tal processo cognitivo de diferentes formas.

O autor trabalha com a ideia de música como som humanamente organizado, “uma extensão do princípio geral de que música deve expressar aspectos de organização humana ou percepções humanamente condicionadas de organização ‘natural’” (p. 12). Ele entende que a música, como som humanamente organizado, é um processo biológico, corporal, e acionado pela busca humana por organização.

Blacking observa a sociedade Venda, da África do Sul, através de seus vários estilos musicais. Ele analisa o Tshikona, um grande ritual musical executado pelos adultos da sociedade Venda. Segundo o autor, no Tshikona, não é essencial demonstrar uma capacidade musical extraordinária, mas é fundamental saber relacionar de forma coerente os tons musicais, as danças e demais relações corporais envolvidas no ritual. É exigida ali uma capacidade cognitiva mínima para integrar a música, o que pode ser feito por qualquer ser humano; no entanto, é necessário estar integrado a uma série de construções sociais dos Venda, processados conjuntamente com a música: “é um exemplo de produção do máximo de energia humana disponível em uma situação que demanda o maior degrau de individualidade na maior comunhão de indivíduos possível” (p. 51).

Da mesma forma, John Blacking analisa quatro músicas Venda infantis. Ele explica que as crianças aprendem as músicas do mesmo jeito que aprendem a linguagem falada. Além disso, o nível de aprendizado musical das crianças não está diretamente relacionado à dificuldade das canções, mas às funções sociais das mesmas:

Determinados fatores sociais tendem a regular a idade na qual as crianças Venda aprendem suas músicas, e o fato de que uma música tem quatro tons e outras têm cinco, seis ou sete tons, tem pouco a ver com o processo de aprendizado. É o padrão total da música e suas situações associadas que é mais significativo do que a quantidade de tons utilizada nas músicas. As crianças aprendem estas músicas assim como aprendem sua linguagem, como idéias completas, e não gradualmente por sua progressão musical (p. 94).

Blacking entende o processo ritual de aprendizado e sociabilidade humana como uma possibilidade inerente aos nossos corpos. É uma capacidade biológica, corporal, e que trabalha em conjunto com nossa construção social:

Podemos aprender mais sobre música e musicalidade humana se olharmos para regras básicas de comportamento musical que são tanto biológicos quanto culturais. Está no corpo, assim como os princípios básicos da formação lingüística (p. 100).

Ao apresentar o “fazer musical” como uma forma de pensamento (sistema modelar primário) constituído de capacidades cognitivas e sensoriais utilizadas pelo ser humano na comunicação, Blacking ajuda a entender de que maneira um estilo de música sem palavras pode agir socialmente de forma ativa. Minha hipótese é de que, no Macaco Bong, a música como forma de pensamento trabalha em conjunto na busca por uma estética musical autônoma<sup>100</sup>. Tal estética envolve um conjunto de fatores: sua construção sonora; a formação da banda como um trio; e sua relação com tecnologias de produção musical. Esta mesma estética trabalhará em conjunto com os ideais do Fora do Eixo, de busca por autonomia em relação à indústria fonográfica, através da construção de um circuito musical conectado via mídias digitais.

Nos próximos subcapítulos, vamos analisar a composição musical do trio para entender como ela funciona e trabalha em prol da busca por tal estética autônoma. Relacionaremos sua construção sonora a aspectos sociais. Felipe Trotta (2008) argumenta que “somente depois de ser ouvida é que uma determinada prática musical se transforma em experiência, que por sua vez possibilita qualquer tipo de classificação de gêneros, de semelhanças e de valorações” (p. 2 e 3). O autor propõe uma análise musical que aborde a construção de timbres, melodias, ritmos e instrumentos; porém, relacionando tais análises aos aspectos comportamentais, sociais, ideológicos, econômicos e jurídicos na construção de gêneros musicais. É, portanto, estabelecendo ligações estreitas entre composições musicais, aspectos sociais e sistemas simbólicos de valoração que analisaremos a música do Macaco Bong. Iniciando nossa análise, atentaremos primeiramente à própria descrição da banda acerca de sua construção musical e a configuração de suas composições em contraposição ao formato comercialmente moldado em meio a indústria fonográfica: o formato-canção.

---

<sup>100</sup> Tal estética buscada pela banda não lhes garante total autonomia. Trabalhamos aqui com a ideia de que autonomia é um conceito fluido e relativo, não podendo ser aplicado de forma completa. Debateremos a relatividade da autonomia buscada pelo Macaco Bong ao longo desta dissertação.

## 2.2 - “O Macaco Bong é free-rock”: renegando o formato canção

No mini-documentário sobre música instrumental “A Música Muda<sup>101</sup>”, Bruno Kayapy aborda o processo de composição da banda, ressaltando seu caráter de improviso<sup>102</sup>. Ao descrever o porquê dos nomes de algumas de suas composições – já que não possuem letras – o guitarrista faz comparações entre alguns prováveis sentidos:

‘Vamo Dá Mais Uma’, massa, aquele final meio tribalzão, a gente escreve tudo junto assim ó, ‘Vamodamaisuma’, que parece uma coisa ‘uga-uga’... ‘*FuckYou Lady*’, ééé, foda-se mulher, vai se fuder... ‘*Shift*’, ah, é leve, é pesado, então vamos colocar maiúsculo, ‘*Shift*’ é uma função a mais... ‘Compasso Em Ferrovia’, a música fica ‘tan-tan-tan’... então é o trem, com-passo em ferrovia, a música mais ‘tarara’ que a gente fez, foi a primeira música que a gente fez...

Kayapy busca, na descrição, traduzir sonoridades através de palavras, em associações livres e subjetivas. Segundo o guitarrista, a música “Vamodamaisuma”, por exemplo, evoca tribalismo (“uma coisa ‘uga-uga’”). A faixa é um rock pesado e longo (de 7:40 minutos), alternando momentos pesados e outros mais tranquilos, de andamento lento. É a única composição da banda que possui vocal. Aos 5:38min, já chegando ao final da faixa, ouvimos vozes infantis, junto à mudança rítmica, que, segundo o próprio guitarrista, evocaria uma ideia de tribalismo. Já “*FuckYouLady*”, segundo a descrição de Kayapy, evocaria uma sensação de impaciência com alguma mulher, mesmo que imaginária. A música, também de grande duração (8:19 minutos), apresenta igualmente passagens pesadas e tranquilas; mas aqui, eles alternam guitarras distorcidas e dedilhados de aceno *jazzístico*, em constantes mudanças rítmicas. Ao contrário de “Vamodamaisuma”, “*FuckYouLady*” não possui passagens tribais. “*Shift*”, nos teclados dos computadores, significa função a mais; ironicamente, é a menor música da banda (3:40 minutos), e talvez por isso tenha sido lançada em videoclipe<sup>103</sup>: pode ter sido pensada como um tipo de “cartão de apresentação”. O nome funciona também como uma associação direta à cibercultura, já que se trata de uma tecla de computador. A música, assim como as duas anteriores, também contém muitas mudanças rítmicas. Inicia com uma introdução rápida e de andamento médio (nem veloz, nem lento),

---

<sup>101</sup> Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=EmtlaSlaotQ](http://www.youtube.com/watch?v=EmtlaSlaotQ) – acessado em 22/08/2013

<sup>102</sup> Na época do documentário (2010), o Macaco Bong contava apenas com um disco, “Artista Igual Pedreiro”. É sobre as canções deste disco que Bruno Kayapy comenta. Este álbum pode ser ouvido na íntegra neste *link* da plataforma *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=8T6kk1LwYOW>

<sup>103</sup> Disponível em [www.youtube.com/watch?v=xeT6CT4xEY4](http://www.youtube.com/watch?v=xeT6CT4xEY4) – acessado em 02/05/14.

executando uma parada aos 18 segundos, onde se inicia um ritmo agitado, sonoramente agressivo, muito similar às passagens musicais executadas por gêneros relacionados ao rock pesado, como *hardcore* e *trash metal*. Aos 39 segundos, o andamento muda novamente e a música passa a alternar momentos pesados e improvisos *jazzísticos*. Já “Compasso em Ferrovia” utilizaria, segundo a descrição de Bruno Kayapy, um compasso *jazzístico* para simular o andamento de um trem. O nome da música remete à ideia de tradição e ao mesmo tempo modernidade (e velocidade) associada à chegada do trem como meio de transporte. A música, também de grande duração (7:31 minutos), é uma das mais lentas do grupo e a que apresenta maior similaridade com o gênero *jazz rock*, muito difundido pelo guitarrista Pat Metheny<sup>104</sup>. Porém, ao contrário das composições do guitarrista americano, “Compasso em Ferrovia” soa mais experimental, com passagens similares ao subgênero musical *post-rock*<sup>105</sup>. A música inicia com acordes *jazzísticos* (e a presença de uma distorção sutil na guitarra) e vai crescendo progressivamente no andamento e na guitarra distorcida, alternando passagens lentas e andamentos mais velozes, porém não diretamente ligados a subgêneros de rock pesado muito utilizados nas outras músicas da banda. Aos 6:32 minutos, a música ganha peso e volume de guitarra, seguindo assim até o final. O andamento progressivo da música pode aludir à partida lenta de um trem e seu ganho contínuo de velocidade durante a viagem.

O Macaco Bong também utiliza definições de gêneros musicais para explicar – e legitimar – sua construção sonora. Em um antigo blog da banda<sup>106</sup>, encontramos a seguinte descrição:

Baseado na desconstrução dos arranjos da música popular em seus formatos convencionais e aliada à linguagem das harmonias tradicionais da música brasileira com

---

<sup>104</sup> Uma descrição no site *All Music Guide* define o guitarrista Pat Metheny como um “guitarrista virtuoso e acessível, de estilo original e extraordinário sentido técnico da ponte entre o jazz e o rock”. [www.allmusic.com/artist/pat-metheny-mn0000179698](http://www.allmusic.com/artist/pat-metheny-mn0000179698)

<sup>105</sup> Victor Pires (2010) descreve a gênese da utilização do termo *post-rock* na rotulação de determinadas bandas: “O termo ‘Post-Rock’ foi usado a primeira vez pelo crítico musical Simon Reynolds na resenha do álbum *Hex*, da banda *Bark Psychosis*, publicada em março de 1994 na revista *Mojo*. O uso se deu para descrever uma música que se valia de uma instrumentação de Rock (guitarra, baixo, bateria) para criação de um som que não fosse Rock. Os riffs e acordes se aproximam mais de texturas musicais do que do tradicional formato canção” (p. 59).

<sup>106</sup> [http://macacobong.blogspot.com.br/2009/09/release-biografia\\_30.html](http://macacobong.blogspot.com.br/2009/09/release-biografia_30.html)

jazz/fusion/pop e etc, o Macaco Bong busca nunca concretizar rótulos relativos às variedades nas vertentes dos gêneros musicais em suas composições. Tudo isso aplicado tanto na estética quanto no conteúdo do rock'n'roll.

Na descrição, ainda que verborrágica, gêneros musicais distintos como jazz/fusion/pop entram como elementos de tensão em função de uma desconstrução de “harmonias tradicionais” da música brasileira, aplicados na estética musical do rock. Ambos os conceitos de estética musical, desconstrução de arranjos e rótulos são acionados quando debatemos gêneros musicais. Simon Frith (1996) afirma que “é através dos gêneros que nós experimentamos a música e as relações musicais, que nós unimos o estético e o ético” (p. 95). De acordo com o autor, são os gêneros que determinam como as formas musicais são apropriadas para construir sentido e valor. Desta forma, ao acionar diversos gêneros em sua descrição, o Macaco Bong possibilita um potencial reconhecimento para suas categorizações e toda uma teia de sentidos para sua construção musical que os permite dialogar com seus ouvintes.

O jazz/fusion, mencionado pela banda, também é acionado para ressaltar um determinado afastamento do modelo-canção desenvolvido pela indústria fonográfica. Luiz Tatit (2004) relata que o surgimento do primeiro gênero da canção popular brasileira, o samba, está diretamente ligado à utilização do gramofone e das tecnologias de gravação. Segundo Tatit, com o gramofone surgia a era dos cancionistas

que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção estética que não podia ser dissociada do entretenimento (p. 40).

A possibilidade de armazenamento de apenas três minutos a cada lado dos primeiros discos de vinil de 45 RPM foi o que facilitou o surgimento do formato canção, que privilegia temas recorrentes e a utilização de refrão, favorecendo a memorização através de palavras e melodias repetidas. Além disso, a utilização da voz humana e o poder persuasivo e constitutivo de pertencimento e identidade da palavra cantada foi também fundamental para a consolidação da canção como o formato musical mais apropriado pela indústria fonográfica para atingir aceitação popular e bons níveis de vendas. No entanto, muitos gêneros musicais não adotam diretamente este

formato<sup>107</sup>, como por exemplo o *free jazz*<sup>108</sup>, que busca construções baseadas em menos repetições melódicas, ausência de refrão e improvisos musicais.

O *free jazz* é apropriado pelo Macaco Bong para legitimar sua sonoridade “baseada na desconstrução dos arranjos da música popular em seus formatos convencionais”, como cita a descrição da própria banda. Em seu segundo álbum, “*ThisIsRolê*” (2012), o Macaco Bong evidenciou tal ligação ao contar com a participação do músico Túlio Mourão<sup>109</sup> (pianista de escola jazzística que já tocou com Milton Nascimento e Os Mutantes), nas músicas “Seu João” e “Dedo de Zombie”. Em julho de 2012, Túlio Mourão tocou com o Macaco Bong em um festival de *jazz* em Belo Horizonte (MG), o *Savassi Jazz Festival*. Na ocasião, os músicos participaram de uma reportagem para o programa Agenda TV<sup>110</sup>, no canal Rede Minas<sup>111</sup>, que descrevia o show como “um encontro no mínimo inusitado”. Na reportagem, Kayapy falava:

O Túlio é roqueiro, né. Apesar de ser jazzista, ele é roqueiro. Eu imagino que prum cara com a bagagem como a dele, que já tocou com Pat Metheny, Jon Anderson... o cara vê uma banda como o Macaco, uma gurizada mais nova tocando rock instrumental numa linha mais *free*... é um ‘*free rock*’ né, e não um ‘*free jazz*’... é um ‘*free rock*’, o Macaco Bong.

A definição de Kayapy revela-se uma boa chave para entendermos a música da banda, que se apropria dos improvisos, muito comuns no *free jazz*, em sua construção melódica. Na entrevista ao SESC de São Paulo<sup>112</sup>, Ney Hugo dá uma pista sobre seu processo de composição:

As composições são feitas dentro do estúdio, a partir de *jams*, a gente sai tocando e vê o que vai acontecendo e a partir daí a gente vai lapidando, é como se a gente trabalhasse

---

<sup>107</sup> Vários gêneros musicais fogem do formato canção. Dentre eles, se encontram o rock progressivo, *rap*, *free jazz* e o samba-enredo. Muitos artistas ligados a estes gêneros se utilizarão do formato canção em determinadas composições e o dispensarão em outras.

<sup>108</sup> O portal *All Music Guide* ressalta o caráter de improviso e experimentação do *free jazz*: “O *Free Jazz* foi uma mudança radical nos estilos do passado, pois normalmente, depois de tocar um pequeno tema, o solista não tem que seguir qualquer progressão ou estrutura e pode ir em qualquer direção imprevisível.” [www.allmusic.com/subgenre/free-jazz-ma0000002598](http://www.allmusic.com/subgenre/free-jazz-ma0000002598)

<sup>109</sup> [www.dicionariompb.com.br/tulio-mourao/dados-artisticos](http://www.dicionariompb.com.br/tulio-mourao/dados-artisticos)

<sup>110</sup> [www.youtube.com/watch?v=VLtYvk4xU-A](http://www.youtube.com/watch?v=VLtYvk4xU-A)

<sup>111</sup> [www.redeminas.tv](http://www.redeminas.tv)

<sup>112</sup> [www.youtube.com/watch?v=Zn18vcN2xqk](http://www.youtube.com/watch?v=Zn18vcN2xqk)

com temas. A gente tem muito essa questão da guitarra ser trabalhada como uma voz, como se fosse um vocalista. Não tem letra mas tem uma melodia na frente, tem alguém ‘cantando’ né, que é a guitarra.

A descrição de Ney Hugo sobre o processo de composição da banda ressalta seu caráter experimental a partir de *jams*. Howard Becker e Robert Faulkner (2009) explicam o experimentalismo das *jam sessions* no jazz: “as jam sessions permitiam uma experimentação de novas formas e ideias, e a chance de se improvisar a esmo, para muito além do tempo permitido em um disco ou em um momento de dança” (p. 94).

A relação da banda com o *jazz* também é afirmada em uma resenha de Raquel Setz para o portal Soma<sup>113</sup>, ao citar uma fala de Bruno Kayapy ligando o *jazz* à sua forma de construção musical.

A linguagem da guitarra no *jazz* tem aquele lance de tocar os acordes em bloco, com timbre mais fechadinho, semiacústico e tal, só que eu faço isso com drive, com distorção, com a pegada do rock. Então misturo a mão direita do rock com a mão esquerda do *jazz*.

O guitarrista se refere à mão direita do rock como um processo ligado à distorção eletrificada muito utilizada no gênero; e à mão esquerda com a velocidade e o virtuosismo exigidos nos acordes semiacústicos do *jazz*.

O texto de Raquel Setz relata também o encontro do Macaco Bong com o cantor Gilberto Gil em 2010<sup>114</sup>, ressaltando mudanças nos arranjos de alguns sucessos do cantor, que segundo a jornalista, tornaram-se “mais duros, sem o suingue e a alegria dos originais – o que explicitou o conteúdo melancólico antes encoberto pelo arranjo festivo de ‘Aquele Abraço’, canção feita por Gil pouco antes de se exilar”. A jornalista refere-se à situação em que a canção de Gilberto Gil foi composta, durante a ditadura militar brasileira, em 1969. Apesar da letra fazer referência (ainda que sutil) ao exílio forçado do cantor, a melodia soa alegre, festiva e bem-humorada. Portanto, segundo a jornalista Raquel Setz, o arranjo de Bruno Kayapy evidenciou a situação melancólica em que se encontrava Gilberto Gil por conta de seu exílio. A comparação de Raquel Setz é interessante, pois evidencia a possibilidade de um arranjo musical trazer à tona

---

<sup>113</sup> [www.maissoma.com/2011/6/6/macaco-bong-mao-direita-do-rock-mao-esquerda-do-jazz](http://www.maissoma.com/2011/6/6/macaco-bong-mao-direita-do-rock-mao-esquerda-do-jazz)

<sup>114</sup> Veremos mais detalhes e especificidades do encontro do Macaco Bong com Gilberto Gil no terceiro capítulo desta dissertação.

sentimentos como os de alegria ou melancolia, e que determinadas mudanças nestes acordes (“mais duros, sem o suingue original”) podem evidenciar este processo de diferenciação no arranjo.

Sobre estes arranjos, Bruno Kayapy traça uma intrigante relação entre letra, sonoridade e afetividade:

Quando fui criar esses arranjos, procurei entender a letra ao máximo e passar isso no som, que já é o que a gente faz no Macaco. A gente não tem vocalista, mas a guitarra é a voz que diz quando é melancolia, quando é afeto.

A análise de Kayapy remete à ideia de John Blacking (2007) já esboçada aqui: “a ‘música’ é tanto um produto observável da ação humana intencional como um modo básico de pensamento pelo qual toda ação pode ser constituída” (p. 202). Portanto, a música não apenas reflete passivamente determinadas construções sociais nas relações humanas. Ela participa ativamente destas construções, possibilitando, como forma de pensamento e ação, novas conexões entre ideias, sentimentos e posicionamentos. Quando Kayapy explica que a guitarra é a voz que sugere quando é melancolia e/ou afeto, ele confere relação emocional e humanidade ao som da guitarra. Logo, seu arranjo pessoal de “Aquele Abraço<sup>115</sup>”, pode trazer à tona a referência subjetiva à partida do cantor. A versão do Macaco Bong foi apresentada com Gilberto Gil nos vocais<sup>116</sup>, e o arranjo parece mesmo conferir melancolia ao refrão da canção, que, ao contrário da versão original, perde sua força explosiva na versão rearranjada por Bruno Kayapy.

Ao negar o formato canção, a banda também revela uma posição em relação à indústria fonográfica que passa por uma suposta autonomia - muito apregoada pelo Circuito Fora do Eixo - em relação a esta indústria. Tal autonomia se daria também nas composições:

Eu não preciso cantar. Eu vou fazer um som instrumental que é verdadeiro... onde se tem autonomia de trabalho, é aonde a banda independente vai estar caminhando... o

---

<sup>115</sup> [www.youtube.com/watch?v=HPfTXkbIJgQ](http://www.youtube.com/watch?v=HPfTXkbIJgQ)

<sup>116</sup> A versão de “Aquele Abraço” com o Macaco Bong e Gilberto Gil pode ser conferida aqui: [www.youtube.com/watch?v=HPfTXkbIJgQ](http://www.youtube.com/watch?v=HPfTXkbIJgQ)

Macaco não tem a pretensão de chegar num patamar, a gente vai estar sempre fazendo um som que a gente acha que é verdadeiro pra gente.<sup>117</sup> (Bruno Kayapy)

A declaração de Bruno Kayapy denota uma relação entre autonomia musical e autenticidade, o que para o guitarrista seria um som instrumental verdadeiro. A autonomia de trabalho citada por Kayapy seria possibilitadora da autenticidade musical que se reflete na composição.

Associando sua construção musical ao experimentalismo do *free jazz*, o Macaco Bong adota um processo de distinção (BOURDIEU, 2007) em relação ao principal modelo de negócios da indústria fonográfica e alinha-se aos ideais difundidos pelo Fora do Eixo em sua carta de princípios, os de se substituir os antigos modelos de produção desta indústria. Sendo assim, está presente em sua própria construção musical a ideia de negação de um determinado comercialismo ligado à canção popular, que funciona como uma primeira negação, ainda que simbólica, à indústria fonográfica<sup>118</sup>. Ressalta-se aqui que tal afirmação não deve se aplicar necessariamente a qualquer banda que negue o formato canção. O que parece compor este processo do Macaco Bong é a junção de seu discurso em favor do Circuito Fora do Eixo (e uma suposta derrubada da indústria fonográfica) a sua construção musical.

Vemos também, nas explicações da banda sobre sua música, a importância de conceitos como “som verdadeiro” e “autonomia de trabalho”, como chaves distintivas que funcionam quase que de maneira uniforme na música independente, revelando disputas tão antigas quanto as que eram travadas na época de Mozart e suas lutas com o patronato. Faremos, então, um recuo ao final do século XVIII e início do XIX, observando como funcionava, em alguns países da Europa, determinadas disputas sociais relacionadas a autonomia artística. Tal observância pode nos ajudar a entender a importância da ideia de autonomia para além dos embates atuais; também, algumas subjetividades em relação a possibilidades de verdadeira autonomia artística; e como se dão as disputas em torno disso. Como referência teórica, utilizaremos os estudos de Norbert Elias no livro “Mozart – Sociologia de um gênio” (1991).

---

<sup>117</sup> [www.youtube.com/watch?v=xeT6CT4xEY4](http://www.youtube.com/watch?v=xeT6CT4xEY4)

<sup>118</sup> É importante ressaltar que mesmo os artistas que negam o formato canção ainda estão inseridos na indústria fonográfica, já que esta mesma indústria lançou e estimulou, ainda que obtendo poucos resultados financeiros, diversos gêneros musicais considerados pouco comerciais.

### 2.3 - Artista artesão x artista igual pedreiro

O contexto em que vamos analisar as disputas de autonomia artística gira em torno de países europeus como Áustria e Alemanha, por volta de 1770 - 1789. Em seu livro, Norbert Elias (1991) descreve a situação em que diversos grupos burgueses lutavam contra o domínio econômico da aristocracia de corte, “num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura” (p. 16). Elias explica que, mesmo após a Revolução Francesa, o poder aristocrático ainda se mantinha completamente intacto, “com um domínio que só lentamente foi se esvaindo, até bem adiantado o século XIX e, em alguns casos, como nos grandes impérios europeus, até a guerra de 1914-18” (p. 29).

Segundo o autor, a possibilidade de liberdade em relação ao padrão de gosto dominante da aristocracia existia graças à formação de um circuito cultural burguês que já possibilitava a circulação de produtos literários que atendessem a este tipo de público. Porém, na música, este circuito ainda não estava formado. Norbert Elias afirma que os músicos europeus da segunda metade do século XVIII ainda eram fortemente dependentes do patronato. Segundo Elias, na geração em que Mozart se encontrava, “um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha” (p. 17 e 18).

No entanto, Norbert Elias explica que tais relações não eram totalmente rígidas. O autor ressalta que em sua maioria, os músicos cortesãos eram de origem burguesa, e portanto, de menor prestígio entre as classes aristocráticas, exercendo o papel de serviçais da corte. Porém, quando algum artista se destacava por seu grande talento musical – como era o caso de Mozart - sua fama se espalhava para além da corte local onde estavam empregados, chegando aos mais altos níveis da sociedade.

Em tais casos, o músico burguês era tratado quase como igual pelos nobres da corte. Era chamado para tocar nas cortes dos poderosos, como aconteceu com Mozart; imperadores e reis exprimiam abertamente prazer com sua arte e admiração por suas realizações. Tinha permissão para jantar à mesma mesa — normalmente em troca de uma execução ao piano; muitas vezes se hospedava em seus palácios quando viajava e assim conhecia intimamente seu estilo de vida e seu gosto (p. 21).

Era, portanto, em meio a tal contexto cultural que Mozart vivia este período, marcado por embates entre a crescente burguesia e a alta corte aristocrática. Estes embates estavam relacionados também ao surgimento de uma ideia de autonomia artística, com que Mozart iria lidar – e brigar - com o poder aristocrático. Norbert Elias nos apresenta um Mozart em luta para “se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores (...) quando, em quase toda a Europa, o gosto da nobreza de corte estabelecia o padrão para os artistas de todas as origens sociais, acompanhando a distribuição geral de poder” (p. 17). Posteriormente, Elias também relata as dificuldades de Mozart ao se desligar de seus padrões e tentar viver como artista autônomo, “numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres” (p. 32).

Um ponto importante a se destacar – e que permeia a descrição de Norbert Elias acerca de Mozart – é a relação direta entre a busca por autonomia musical e o contexto mercadológico e social em que o músico se encontrava. Elias evidencia tal relação causal:

é inconcebível pensar que o rompimento de uma das figuras mais conhecidas do mundo musical de seu tempo com as condições normais de serviço, com o esquema socialmente prescrito de sua profissão, não tivesse afetado sua obra como compositor (p. 28).

O autor descreve, por exemplo, um período de Mozart em Salzburgo (entre 1779 e 1781), em que o artista escreveu “o que seria a última de suas óperas ao estilo cortesão tradicional, *Idomeneo*, uma *opera seria*, cujo libreto, de acordo com os padrões da corte absolutista, louvava adequadamente o príncipe por sua gentileza e generosidade” (p. 27). No entanto, Mozart parecia não se interessar por este tipo de composição tradicional, buscando, de forma direta ou indireta, quebrar alguns signos ligados ao padrão vigente de composição da época. Em 1781, Mozart cortava, de forma definitiva, relações com o príncipe-arcebispo de Salzburgo, poucos meses após a primeira apresentação de *Idomeneo*. O músico

com a maior dificuldade obteve sua dispensa através do expediente do famoso ‘chute no traseiro’. Foi o clímax de sua revolta pessoal contra a imposição de um papel subordinado, como serviçal de um senhor absoluto (ELIAS, 1991, p. 27).

A partir de então, Mozart partiu a Viena, capital da Áustria, munido de algumas estratégias para se sustentar na cidade:

Para começar, queria tentar ganhar a vida dando aulas de música e concertos, sendo convidado a participar destas atividades nas casas de senhoras ou cavalheiros bem situados que as organizariam para ele. Pretendia manter "academias" — concertos cuja renda ia diretamente para o bolso dos músicos — e ainda conseguir subscrições para imprimir as partituras de suas composições (p. 34).

Elias relata que, durante alguns anos, Mozart conseguiu manter o efeito desejado. Por volta de 1784, dava aulas de piano e tocava em casas nobres quase todas as noites. Realizava concertos por assinatura (com pré-vendas de ingressos) para assinantes nobres. Porém, cinco anos depois, sua situação em Viena já não era a mesma. O próprio músico relatava, em carta ao mercador Michael Puchberg (datada de 12 de julho de 1789), que “um novo concerto por assinaturas havia fracassado, já que só tinha um nome na lista: Herr van Sweiten, um conhecido seu. A sociedade vienense tinha se afastado dele, o Imperador à frente” (p. 35).

A luta de Mozart por autonomia também ia de encontro com a questão da legitimidade de quem julgava as obras musicais. Por exemplo: a ópera O Rapto do Serralho foi avaliada negativamente pelo imperador José II, em 1782: “notas demais, meu caro Mozart, notas demais”, declarava o imperador ao músico (p. 128). Em sua fase de artista autônomo, apesar de aparentemente livre das imposições da corte, Mozart ainda dependia da opinião legitimadora do imperador: “se corresse o rumor de que o imperador não tinha um músico especialmente em conta, a boa sociedade simplesmente o deixava de lado” (p. 35). Se por um lado, Mozart podia finalmente quebrar determinados padrões tradicionais de composições, por outro, pareceu sofrer problemas de aceitação por parte do poder legitimador da época, fundamental para enaltecer ou nublar o trabalho de um músico.

O livro de Norbert Elias nos mostra um final não tão feliz para o artista. Mozart terminaria sua vida em clara decadência financeira e adoecido até a morte. Na época, os caminhos de uma suposta independência estavam pouco traçados e ainda nem mesmo existia essa ideia acerca da possibilidade de se fazer música por conta própria:

A decisão de Mozart de se estabelecer como artista autônomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres. O mercado de música e suas instituições correspondentes estava apenas surgindo. A organização de concertos para um público pagante, e as atividades editoriais na venda de músicas de compositores conhecidos, mediante adiantamentos, se encontravam, na melhor das hipóteses, em seus estágios mais iniciais. Especificamente, faltavam ainda em grande parte as instituições necessárias para que o mercado ultrapassasse o nível local (p. 32-33).

Elias trabalha então com os conceitos de artista artesão e artista autônomo, apresentando Mozart como um agente de transição. Para o autor, artista artesão seria aquele que trabalharia para um patrono pessoalmente conhecido, com “subordinação da imaginação do produtor de arte ao padrão de gosto do patrono” (p. 135). Seria uma arte de “forte caráter social e fraco caráter individual (idem)”, produzida sob os moldes da sociedade vigente.

Já o artista autônomo seria aquele que produz para “um mercado de compradores anônimos, mediados por agências tais como negociantes de arte, editores de música, empresários etc” (idem). Segundo Elias, surgia na época este novo padrão de trabalho, ainda que apenas de forma inicial, com mudanças na relação de poder em favor dos produtores de arte e “maior independência dos artistas a respeito do gosto artístico da sociedade” (idem). Mozart experimentou, em diferentes momentos de sua vida, ambos os modelos de trabalho. O importante a se destacar aqui é que o músico vivia em constante negociação com seus patronos que, a todo o momento, tentavam moldar a música de Mozart ao gosto musical da corte.

O recuo a este período de transição entre os séculos XVIII e XIX é pertinente para debatermos questões relativas a autonomia na música, pensando de que forma determinadas estratégias retornam reconfiguradas em tempos de mídias digitais, entendendo as linhas de ruptura entre passado e presente, mas também, não deixando de indagar “sobre o que permanece ou se revigora como prática cultural” (SÁ, 2009, p. 52). Nosso esforço aqui é o de observar importantes mudanças em formas de trabalho com a música e suas relações com tecnologias e mercado. Por isso o motivo do recuo.

O final do século XVIII seria marcado, portanto, por lutas entre o crescente mercado burguês e a cultura aristocrática. Já durante o século XIX, o mercado burguês

de música se firmaria paulatinamente, transformando, aos poucos, a música em mercadoria. Simone Sá (2006a) destaca três fatos importantes que surgem à medida que a música é “submetida às relações de compra e venda” (p. 5). O primeiro é o estabelecimento de fronteiras entre a música comercial (a música cifrada, de partituras) e a não-comercial, de tradição oral, chamada de folclórica. O segundo é o surgimento de duas diferentes hierarquias de músicos (o virtuoso musical e os músicos amadores, que compram partituras e pianos para consumo doméstico), possibilitando dois novos mercados, “o dos consumidores de música ‘ao vivo’, que substituem os patronos musicais pagando por concertos de músicos profissionais, que sabem tocar; e o da classe média que paga para aprender música no ambiente do lar” (idem). O terceiro importante fato diz respeito a registro e direitos de autor, através de uma série de medidas de regulamentação “que vão ser tomadas contra o roubo e a pirataria e que consolidam as categorias de editor, de compositor e de copyright (p. 6). A partir destes marcos, Simone Sá ressalta a consolidação do mercado de música massiva e destaca o importante papel das tecnologias de gravação neste mercado: o surgimento da gravação magnética (p. 7) possibilita que, a partir do pós-guerra, músicos a utilizassem para aprendizado e estudo de novos estilos musicais; e que, a partir do surgimento de um sistema de gravação por multicanais durante os anos 60, a gravação em estúdio passasse a ser tornar um “processo de criação musical per se, com sua própria estética, valores e referências” (p. 8). Este processo possibilitaria que, já nos anos 70, alguns músicos criassem seus próprios estúdios, para poderem experimentar livremente, “longe da pressão de pagamento de horas dos estúdios comerciais” (idem).

No artigo “A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos” (2005), Leonardo De Marchi realiza um importante apanhado de tecnologias musicais, desde o surgimento do fonógrafo até a legitimação dos LPs. Segundo o autor, com estas mídias,

estabeleciam-se as estruturas da indústria fonográfica internacional no pós-guerra, considerada sua “época de ouro”. Cada novo formato possibilitava ampliar não apenas os produtos como também o público consumidor de tecnologia (adultos, adolescentes, minorias raciais, classes menos abastadas, etc). No entanto, tal configuração seria obrigada a mudar com o surgimento de um novo complexo tecnológico (p. 13).

De Marchi aponta que, com a chegada da tecnologia digital, a indústria fonográfica sofreria com o contínuo desenvolvimento da micro-informática e o surgimento de arquivos digitais como o MP3, durante a década de 1990 (p. 14). O autor ressalta que estas mudanças não significam a existência de uma “crise” na indústria fonográfica, mas sim uma reorganização “frente a novos contextos econômicos e tecnológicos” (p. 15).

É em meio a esta reorganização que a luta por autonomia da banda Macaco Bong se dará. Ao contrário de Mozart, o trio de rock instrumental vivencia o resultado de um grande processo histórico de consumo musical, que entrou em xeque a partir da crescente utilização das novas tecnologias digitais.

A banda apropria-se, portanto, de uma série de novas estratégias distintivas para reafirmar sua posição de luta por autonomia na música. Como já explicado no primeiro capítulo, o título do primeiro álbum do Macaco Bong, *Artista Igual Pedreiro* (2008), remete a uma distinção entre o artista trabalhador (envolvido nos processos de produção) e o artista-estrela, que em tese apenas subiria ao palco para tocar, sem maiores envolvimento nos demais processos produtivos musicais. A luta por autonomia musical do Macaco Bong possui semelhanças à de Mozart. No entanto, a banda associa seu processo autônomo a uma relativa independência em relação ao *mainstream* da indústria fonográfica e à mídia massiva. Como não vão (ou não intencionam) tocar em grandes rádios, não precisam se preocupar com *hits* radiofônicos. Como não lançam álbuns por gravadoras, eles compõem e gravam seus discos com participação ativa na construção dos mesmos. Na já citada entrevista ao SESC<sup>119</sup>, Ney Hugo apresenta esta característica própria de construção musical do Macaco Bong:

É a questão do simples e bem-feito, sem ter a preocupação às vezes de a música estar muito longa... a gente está hoje num mercado que não precisa da rádio, não precisa da gravadora falando que a música tem que ser pequena. É bem em cima dessa autonomia mesmo, de auto-gestão da banda, que cai também na hora de compor...

Para Ney, autonomia e autogestão estão diretamente ligados ao processo de composição musical e idealização da obra como produto. Quanto a isso, Bourdieu (2007) salienta que:

---

<sup>119</sup> [www.youtube.com/watch?v=IHT00rtEB54](http://www.youtube.com/watch?v=IHT00rtEB54)

afirmar a autonomia da produção é conferir o primado àquilo de que o artista é senhor, ou seja, a forma, a maneira e o estilo, em relação ao ‘indivíduo’... é, ao mesmo tempo, recusar o reconhecimento de qualquer outra necessidade além daquela que se encontra inscrita na tradição própria da disciplina artística comemorada (p.10).

Tal recusa, ainda que ingênua, em reconhecer qualquer outra necessidade além da disciplina artística, é um ponto constante na música independente brasileira atual, e vem acompanhada da distinção de produtos criados em meio ao *mainstream* e ao circuito independente. Felipe Trotta e Márcio Monteiro (2008) explicam o funcionamento do conceito, ao observarem

que o panorama da circulação de música pela sociedade estabelece uma distinção entre os produtos concebidos no forno das multinacionais e os ‘outros’, produzidos a partir de lógicas e capitais ‘independentes’ do financiamento das ‘majors’. Nessa distinção, opera uma forte vertente de valoração estética, agregando núcleos estilísticos radicalmente diversos a partir do compartilhamento hipotético de determinado grau de autonomia artística. Ainda que se possa argumentar que essa valoração através da autonomia seja altamente problemática e com poucas possibilidades de resistir à análise dos mecanismos de produção musical – tanto das majors quanto das ‘indies’ – trata-se de um critério valorativo-argumentativo que funciona de forma incrivelmente uniforme nos ambientes multifacetados da chamada música ‘independente’ (p. 5).

Márcia Tosta Dias (2000) esclarece que nem sempre artistas com relativa distância do *mainstream* utilizam sua autonomia estética para se afastarem bruscamente de um determinado modelo de música pop formatado em meio à indústria, recorrendo então a modelos previamente consagrados, ousando pouco e reiterando a estética lançada pelas “*majors*”<sup>120</sup> (DIAS, 2000, p. 130). Isto, no entanto, não parece acontecer com a banda Macaco Bong, já que buscam negar o formato canção em suas composições, como forma de distinção.

A relação da banda com as mídias digitais também é um diferencial. A auto-publicação e possível visibilidade baseada na Cauda Longa (ANDERSON, 2006), propiciada pelas mídias digitais, traz ao menos a possibilidade de novos músicos apresentarem seu trabalho. Felipe Trotta e Márcio Monteiro (2008) abordam a questão da tecnologia como facilitadora para determinados artistas, que “em virtude das

facilidades tecnológicas promovidas pela digitalização, alcançam circulação mundial ou local, e tornam comercialmente viáveis universos culturais com públicos numericamente reduzidos” (p. 1). Independente do artista conseguir ou não se sustentar ou atingir alguma notoriedade, esse é um diferencial que não existia na época de Mozart, que contava com partituras escritas (e seus compradores) para ver sua obra sair do papel. Norbert Elias, ao relatar que as atividades editoriais na venda de músicas se encontravam em seus estágios mais iniciais, apresenta um claro exemplo de como a ausência de uma editora atuando legalmente no registro de composições fazia falta a Mozart:

Mozart não fez o arranjo para piano de O rapto do serralho com a rapidez suficiente — assim, dois editores se apressaram em oferecê-lo no mercado sem pagar-lhe nem um tostão. Não havia proteção legal. Para cada uma de suas óperas ele provavelmente recebeu apenas um único honorário, embora pudesse ter recebido mais se fosse também o seu regente (p. 33).

A comparação com a situação de Mozart é pertinente para entendermos que a questão da autonomia estética é uma chave fundamental para a música independente; que a luta de artistas contra possíveis “retaliadores” de seus produtos artísticos é bem mais antiga do que a indústria fonográfica e não passa necessariamente pela ideia de música exclusivamente comercial; e que o circuito musical e suas mídias envolvidas são fatores centrais na experiência musical de seus profissionais e em suas negociações por autonomia artística.

#### **2.4 - A guitarra é a voz: o que dizem do Macaco Bong**

Para observarmos como se dá a construção musical do Macaco Bong e também seu processo de valorização (e legitimação) no circuito da música independente, pegaremos depoimentos e resenhas de jornalistas, blogueiros e produtores musicais sobre a banda. Acreditamos que, para entender tal processo, é fundamental que observemos a opinião de agentes com posição de fala dentro deste circuito; e de que modo descrevem a música do trio. Em um circuito mediado por novos veículos de informação (como determinados blogs especializados em música independente) e também pela mídia legitimada, faz-se necessário analisar o que dizem alguns jornais, revistas e blogs que integram este mosaico relacionado à música independente.

É um fator recorrente nas análises feitas por jornalistas que observam a banda, a de que a linha de guitarra faz o papel do vocal no Macaco Bong. Cleber Facchi, do blog *MiojoIndie*<sup>121</sup>, analisa o primeiro disco do grupo:

Mesmo sem entoar um único vocal (com ‘exceção’ de Vamos dar Mais Uma), os títulos criativos das composições e o ritmo empolgado proposto pela banda fazem com que a qualquer momento você se pegue criando letras imaginárias, murmúrios que tentam acompanhar o ritmo, quase como uma tentativa de parecer um quarto membro do Macaco Bong. Embora não existam palavras falta ar para acompanhar o disco, tudo é muito direto, rápido e certo.

Uma reportagem no jornal O Estadão<sup>122</sup> anunciava o show do Macaco Bong e mais duas bandas instrumentais em São Paulo e abordava a questão da ausência de vocais e letras na música das três bandas: “são exemplares de como se expressar com inteligência, garra e bom humor, sem palavras”. Mais especificamente sobre o Macaco Bong, a matéria afirmava que

a guitarra é a voz da banda (...) e apesar das faixas longas, o que livra a banda de certas convenções da música instrumental é o fato de evitar ‘aquelas passagens longas de virtuosismo’. A pegada é mesmo do rock, tocando bastante pesado, com a guitarra muito na frente.

Já o site Vírgula, da UOL<sup>123</sup>, pontuava: “por mais que muitas pessoas tenham restrição à música instrumental, o som do Macaco Bong é tão completo em si mesmo que você só percebe que não tem vocal lá pela terceira ou quarta faixa do álbum”. Na revista Megazine, do jornal O Globo<sup>124</sup>, vemos a mesma descrição: “impressionante o quanto o trio Macaco Bong consegue dizer sem falar nada”. Na revista Rolling Stone Brasil<sup>125</sup>, a comparação era similar: “mesmo com o som sem vocais, ele [Kayapy, Guitarra] e seus companheiros Ynaiã Benthroldo (bateria) e Ney Hugo (baixo) conseguiram chamar atenção, graças a músicas pesadas e, ao mesmo tempo, melodiosas, como ‘*FuckYouLady*”.

---

<sup>121</sup> <http://miojoindie.com/2011/03/30/pequenos-classicos-modernos-65/>

<sup>122</sup> [www.estadao.com.br/noticias/impresso,dose-tripla-de-bom-rock-instrumental,334267,0.htm](http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,dose-tripla-de-bom-rock-instrumental,334267,0.htm)06 / 03 / 2009

<sup>123</sup> <http://virgula.uol.com.br/musica/lancamento-artista-igual-pedreiro-do-macaco-bong>

<sup>124</sup> <http://oglobo.globo.com/megazine/macaco-bong-homenageia-estadio-que-vai-receber-copa-do-mundo-3241618#ixzz2X5Xmry6L>

<sup>125</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/macaco-bong-no-swu>

Logo, uma das qualidades apontadas na banda refere-se justamente ao fato de, mesmo sendo instrumental, apresentar a guitarra como um substituto para o vocal. Entendemos aqui, que ao ressaltarem a guitarra como uma voz (conferindo caráter humano ao instrumento), tais analistas buscam uma proximidade da música do Macaco Bong com o que tornaria possivelmente mais palatável o som da banda: uma voz guiando as músicas, tornando seu entendimento e fruição mais próximos do formato canção, predominantemente marcado pela voz humana.

A comparação entre gêneros também é muito recorrente em análises musicais, tornando-se peça-chave no processo. Muitas das comparações que vimos até aqui, relacionadas ao Macaco Bong, citam gêneros musicais diversos na tentativa de explicar a banda. Jeder Janotti (2006) considera o gênero musical “um dos campos privilegiados para a compreensão da produção de sentido das canções populares massivas” (p. 38). O autor trabalha com a ideia de música popular massiva, que segundo ele

está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, de técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de consumo (p 34).

Este conceito de música popular massiva desenvolvido pelo autor refere-se à música gravada, e suas tecnologias e aparatos comunicacionais. Jeder Janotti ressalta o papel destes aparatos na formação de uma música midiática, com sua configuração moldada por uma série de fatores comunicacionais; como por exemplo, lógicas mercadológicas da indústria fonográfica e também aparelhos de reprodução e gravação musical.

Sabe-se, por exemplo, que o aumento do consumo da música por uma parcela da população que não possuía conhecimento da notação musical está diretamente ligado ao aparecimento dos primeiros aparelhos de reprodução sonora: o gramofone, o fonógrafo, o rádio e o toca-discos. A própria ideia de álbum, ou seja, um produto musical com mais de quarenta minutos que configura a ideia de uma ligação entre suas diversas faixas, está diretamente relacionada ao surgimento do long-play, um disco de vinil, de 12 polegadas, com 33 1/3 rotações por minuto, que permitia aumentar a quantidade de dados armazenados, alterando assim parte das relações de consumo com a música popular massiva (IDEM).

O autor ressalta que todo esse aparato comunicacional relacionado à música popular massiva tem como ponto de partida “o esforço para atingir o maior número possível de ouvintes” (p. 37). Janotti aponta o importante papel dos gêneros musicais e suas técnicas de produção e reconhecimento nesta propagação, “levando em conta os timbres eletrônicos ou acústicos, a ambivalência de sons graves ou agudos, a reverberação e a sensação de extensão sonora” (IDEM). Logo, não são apenas as técnicas de execução, mas também as de gravação, que permitem que o consumidor de música reconheça “as melodias, temáticas e expressões de um blues, de um funk, de um samba de roda, de um chorinho ou de uma canção heavy metal” (IDEM). Desta forma, os gêneros musicais exercem papel fundamental no consumo da música popular massiva, como mediadores “entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos por intermédio das estratégias de leitura dos produtos midiáticos” (p. 39).

Jeder Janotti também se atém ao importante papel do formato canção na configuração da música popular massiva. Porém, o autor lembra expressões musicais (como a música eletrônica) que não se utilizam do formato canção, “embora não deixem de se relacionar, seja por meio da referência ou de sua negação, a este modelo dominante da expressão da música popular massiva” (p. 38). Assim, mesmo uma banda como o Macaco Bong, que renega o formato canção e não parece disputar diretamente o que seria um possível mercado massivo de música, estaria dentro deste conceito, já que sua música utiliza lançamentos gravados e muitas tecnologias de produção e circulação desenvolvidas pela indústria fonográfica, em um processo de negação e reapropriação dos mesmos.

## **2.5 – “Ninguém fica sentado”: analisando a performance**

Na análise musical, a performance também é uma chave fundamental para entendermos as construções sonoras e seus compartilhamentos de experiência musical. John Blacking (2007) afirma que “toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema” (p. 204).

Logo, ao analisarmos construções musicais e seus desdobramentos, não podemos alijar do debate a construção da performance. Jeder Janotti (2006) observa a

importância da análise da performance na música popular massiva, atentando para a configuração dos gêneros musicais e as características individuais dos intérpretes. Segundo o autor, a performance musical

é um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre intérprete e ouvinte. Nesse sentido, ela aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da canção. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical (p. 41).

O autor considera que o ouvinte de música não consome apenas sonoridades, mas também a performance, que abrange estratégias comunicacionais como a constituição da imagem, intensidade sonora e expressão corporal, tanto dos intérpretes quanto de quem ouve, que pode responder corporalmente, seja se movimentando ou até mesmo em posição de repouso.

Além dos aspectos performáticos ligados ao ritmo e à execução musical, as configurações corporal e vocálica ainda estão ligadas às estratégias comunicacionais que envolvem a constituição da imagem dos intérpretes da música popular massiva, o que possibilita o estabelecimento de vínculos entre músico e ouvinte, envolvendo a tênue relação entre intérprete, personagem e pessoa pública. As diferentes relações de intensidade sonora, reverberação e altura de voz em relação aos instrumentos musicais estão diretamente atreladas aos horizontes de expectativa dos diversos gêneros musicais (IDEM).

Portanto, ao analisarmos uma performance musical, devemos considerar quem está tocando; o quê e como está sendo tocado; quem está ouvindo; como é o jogo performativo entre quem executa e quem ouve uma execução musical; como os ouvintes interpretam e performatizam a música; e como é a composição visual da performance. Janotti ressalta que “a produção de sentido da música popular massiva não deriva somente de uma configuração imperativa da canção, mas também de um posicionamento sociocultural de produtores, músicos e ouvintes” (p 44).

É significativa, por exemplo, a descrição do produtor cultural Fabrício Nobre sobre a performance ao vivo do Macaco Bong e o posicionamento de seus ouvintes. Em uma apresentação na casa de shows Studio SP (na noite denominada Cedo & Sentado), a banda fazia o lançamento do disco “Artista Igual Pedreiro”, e a Trama TV (do extinto

selo musical Trama Virtual) entrevistava banda e público presente<sup>126</sup>. Fabrício Nobre indagava, empolgado:

o que é o Bruno Kayapy tocando guitarra? O Macaco Bong tem uma pegada *jazz* instrumental. Mas na hora que os caras chegam no palco e começam a descer o cacete, ninguém vai ficar sentado, cara, não adianta, em qualquer lugar que os caras tocarem a galera vai ficar em pé.

A comparação realizada por Fabrício Nobre remete à construção de um gênero musical (o *jazz*), com a sonoridade do rock pesado (descer o cacete); e a performance da plateia. Em um show tradicional de *jazz*, esperaria-se um público sentado; mas com uma banda de rock pesado instrumental como o Macaco Bong - mesmo que remeta sua construção musical ao *free jazz* - a reação que se espera da plateia não é uma performance sentada, como poderia ser a de um grupo de *jazz*, segundo a comparação de Fabrício Nobre.

Mas não é apenas se colocando de pé que o público do Macaco Bong performatiza a construção sonora da banda. A música “Vamodamaisuma” costuma evocar performances corporais e vocais. Em seus dois minutos finais, o ritmo acelerado dá lugar a um *riff*<sup>127</sup> de guitarra e o início das vozes infantis, até a volta do baixo e bateria dando ritmo à música. Em uma apresentação da banda durante o show “Macaco Bong e convidados”<sup>128</sup>, é possível conferirmos a performance conjunta dos músicos e da plateia. Após um improviso do *rapper* Emicida, Bruno Kayapy emenda o *riff* de “Vamodamaisuma” e convida a plateia para o palco, que sobe prontamente e performatiza a música cantando, dançando, pulando e batendo palmas. No final, Bruno Kayapy joga sua guitarra ao chão, remetendo à performance musical de Jimi Hendrix (que quebra seu instrumento no palco e parece evocar um ritual xamanístico eletrificado, com distorção e fogo). Mas, ao contrário de Hendrix, o “artista igual pedreiro” não pode – ou não quer – colocar fogo e destruir seu instrumento. Logo, a performance, a dança e a expressão corporal estão ligadas ao ritmo, ao gênero musical

---

<sup>126</sup> [www.youtube.com/watch?v=hgoG4he4kKU](http://www.youtube.com/watch?v=hgoG4he4kKU)

<sup>127</sup> “O *riff* é uma seqüência curta de notas, repetida muitas vezes. É muito utilizado pelos guitarristas de rock. Um exemplo bastante conhecido de *riff* pode ser ouvido na introdução e em vários momentos da canção Satisfaction (Out of our heads, 1965), dos Rolling Stones. Nesta e em outras canções do gênero, o *riff* ganha importância comparável ou superior à do refrão” (DANTAS, 2007, p. 59).

<sup>128</sup> [www.youtube.com/watch?v=Z859FZzeJeY](http://www.youtube.com/watch?v=Z859FZzeJeY)

(com suas pressupostas regras inclusas) e sua relação de estímulo e resposta com o corpo humano.

Dentro da música popular massiva, também incorporam a performance artística os produtos midiáticos – e como os artistas apresentam sua construção musical e imagética. O Macaco Bong possui alguns videoclipes gravados, seja com profissionais ligados ao Circuito Fora do Eixo ou com estudantes de cinema. Foi assim que filmaram uma performance que nos fornecerá importantes fontes de informação. “Shift”<sup>129</sup> foi produzido pela *Green Vision Films*<sup>130</sup> e se assemelha muito a um ensaio, apesar de ser um videoclipe (a música apresentada é a gravação presente no disco *Artista Igual Pedreiro*). Nele, a banda performatiza a música dentro de uma sala residencial, sendo inicialmente interrompida por um insistente telefone tocando. A única voz que se ouve no clipe é a de Kayapy atendendo uma vizinha fictícia, “Dona Lourdes”, reclamando do barulho. A fala de Kayapy é significativa e funciona como um aviso sobre do que se trata a banda: “cantor? Não, dona Lourdes, aqui não tem nenhum cantor, não”. A vizinha parece então desligar o telefone interrompendo bruscamente a conversa, e Kayapy avisa o resto da banda: “não vamo pará porra nenhuma”. O diálogo fictício, além de servir como um suposto cartão de visitas anunciando que se trata de uma banda instrumental, também traz a ideia de um certo ímpeto pela música, em não parar de tocar nunca, quer os ouvintes gostem ou não, ressaltando a importância da autonomia na construção da banda.

O cenário do clipe de “Shift” é antiquado – móveis antigos, teto alto, telefone velho, telefone discado - um provável casarão antigo de estilo neoclássico conferindo imponência à cena. A banda apresenta uma simplicidade no vestuário: nada de cores berrantes ou roupas de couro; pelo contrário: camisas e calças simples e de cores relativamente sóbrias. Nenhuma referência visual que os ligasse diretamente a algum tipo determinado de gênero musical. Nos cabelos, *dreads* e tranças, realçando a cor de pele do trio, ambos negros, o que poderia fazer alguma referência a bandas de rock compostas exclusivamente por músicos de cor negra, como o *Living Colour*, por exemplo. Porém, o Macaco Bong não possui cantor e nem faz referências a gêneros e

---

<sup>129</sup> [www.youtube.com/watch?v=xeT6CT4xEY4](http://www.youtube.com/watch?v=xeT6CT4xEY4)

<sup>130</sup> <http://greenvision.com.br>

subgêneros como *blackmusic* ou *funk* metal, como seria o caso da banda Living Colour<sup>131</sup>.

No braço de Kayapy, podemos ver tatuada a logo do Espaço Cubo, reforçando o caráter de banda-programa do Circuito Fora do Eixo. O músico se movimenta a todo o tempo, dialogando com a câmera através de olhares, enfoques e posicionamentos corporais. Executa *headbangings*<sup>132</sup> e por vezes aparenta (em seus movimentos) ser um exímio guitarrista de *heavy metal*. O clipe se encerra com o foco da câmera no guitarrista, ofegante, e o telefone tocando novamente.

## 2.6 – Lado A / lado B: mídia e remediação

Outra análise importante relacionada aos produtos midiáticos lançados pela banda – e que também constituem e integram a performance - é a forma como articulam seus lançamentos. Por exemplo, seu segundo disco, “*ThisIsRolê*” (2012), apresenta uma espécie de lado A e lado B conceitual, separado pela sonoridade das músicas, com as cinco primeiras apresentando influências de metal pesado, e as quatro últimas com timbres eletrônicos e elementos jazzísticos. Em uma resenha postada em sua página oficial no *Facebook*<sup>133</sup>, o jornalista Alex Antunes apresenta o álbum, separando o que seria seu “lado A” e “lado B”. Descrevendo as canções em comparações a gêneros musicais e bandas, Alex Antunes explica o suposto lado A do álbum:

O que seria um lado A, as primeiras cinco faixas (“Otro”, “O Boi”, “ThisIsRolê”, “BrokenChocobread”, “Copa dos Patrão”), tem essa qualidade básica e viril (...) mas sem abdicar da criação de climas intrigantes e abstrações que flertam às vezes com a

---

<sup>131</sup> Uma descrição no portal *All Music Guide* ressalta a construção musical da banda Living Colour, evidenciando questões étnicas e sonoras: “durante os anos 1980, o rock havia se tornado completamente segregado e previsível, ao contrário do final dos anos 60 / início dos anos 70, quando artistas musicalmente e etnicamente variados como Jimi Hendrix, Sly & the Family Stone e Santana governaram a Terra. Mas bandas como a novaiorquina Living Colour ajudaram a quebrar as portas até o final da década de 80, levando uma paisagem musical muito mais aberta, que acabaria por abrir caminho para bandas futuras” [www.allmusic.com/artist/living-colour-mn0000825087](http://www.allmusic.com/artist/living-colour-mn0000825087)

<sup>132</sup> “Literalmente *headbanger* significa batedor de cabeça, uma alusão à dança dos fãs de *heavy metal* caracterizada pelo ato de rodopiar e mover a cabeça continuamente para cima e para baixo de maneira cadenciada e agressiva” (JANOTTI, 2008, p. 2).

<sup>133</sup>

[www.facebook.com/photo.php?fbid=409645792423470&set=a.408837992504250.97898.175924522462266&type=1&theater](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=409645792423470&set=a.408837992504250.97898.175924522462266&type=1&theater)

outra grande linhagem do rock, que passa pela psicodelia, pelo prog e chega ao pós-rock. Soa às vezes como a fase mais urbana e experimental do metal, com bandas como o Helmet ou o Prong.

Já o lado B, segundo o jornalista, seriam as quatro faixas finais, onde a banda se lançaria

em experiências ainda menos ortodoxas. ‘Mullets’, antes de alcançar suas passagens mais pesadas, começa com uma base tecno, quase chocante no contexto da banda. A eletrônica também está presente em um dos timbres do baixo de ‘Summer Seeds’, cuja psicodelia tem um quê de música mineira com indie britânico. ‘Seu João’ tem um clima jazzy, delicado e de horizontes amplos, mais ou menos como a trilha para uma nevasca sobre a Chapada dos Guimarães, com o piano e o órgão Hammond de Túlio Mourão (da formação progressiva dos Mutantes). E em ‘Dedo de Zombie’ Túlio volta quebrando tudo ao piano num rock dramático e intenso, mais ou menos como Keith Tippett fazia no King Crimson no início dos anos 70.

Tais alegorias produzidas pelo jornalista são interessantes por apontarem para diferentes conceitos relacionados à indústria fonográfica. O primeiro deles remete à ideia de remediação, proposto por Bolter e Grusin (2000), que

ênfatiza a relação de mútua provocação, diálogo e apropriação entre diferentes mídias, em que a sugestão é a de que um meio atua sempre em relação aos anteriores a partir de uma dupla lógica de conservação e ruptura (*in* SÁ, 2009, p. 52).

Através da remediação, podemos entender a importância de lançamentos virtuais simulando experiências com CDs ou LPs, tratando-se

de uma forma ativa de se relacionar com a história da música, quando o passado ressignifica o presente, enriquecendo-o de sentidos ao permitir o aprofundamento de uma genealogia musical que interessa ao ouvinte resgatar (SÁ, 2009, p. 67).

É importante ressaltar aqui que em nenhum lugar do disco (capa, contracapa, ficha técnica) é feita alguma menção aos supostos lado A e lado B, que surgem na divisão sonora: as cinco primeiras músicas são relacionadas a gêneros e sub-gêneros de rock pesado, como *stoner rock*, *grunge*, *heavy* e *trash metal*, e as últimas quatro músicas são tidas como experimentais, juntando alusões a gêneros musicais e sonoridades diversas como *jazz*, música eletrônica, psicodelia, *post-rock* e rock progressivo. A comparação também aparece em uma nota da Revista Bravo sobre o disco:

Na segunda metade do CD, as guitarras pesadas dão uma sossegada e é possível ouvir Bruno Kayapy dedilhando uma viola caipira. Outra característica marcante do ‘lado B’ é o piano de Túlio Mourão, integrante dos Mutantes na fase progressiva, que dá canjas em Seu João e Dedo de Zombie<sup>134</sup>.

Outro processo de remediação em um lançamento da banda foi a plataforma virtual escolhida para o álbum “Artista Igual Pedreiro”. A banda o lançou em CD físico (pelos selos independentes Fora do Eixo Discos e Monstro Discos), mas também digitalmente através da plataforma Álbum Virtual, do extinto selo musical Trama Virtual. Henrique Ramos Reicht (2011) explica a experiência de escuta do Álbum Virtual:

A experiência de acesso ao álbum ocorre pela mediação de uma representação da prática de escuta do CD. Através de uma nova janela, o álbum é apresentado em uma animação em flash, onde, utilizando o mouse, antes de ouvir a música é preciso abrir a caixa do CD e direcioná-lo a um aparelho de som à direita. Do mesmo modo, o encarte do CD pode ser tirado da caixa e ‘folhado’ com o mouse. Para ver a contracapa da caixa o processo é o mesmo (p. 99).



**Figura 1:** o disco “Artista Igual Pedreiro” no Album Virtual do extinto selo musical Trama Virtual.

Logo, o Macaco Bong já parte de uma base comunicacional e tecnológica pré-estabelecida em anos de indústria fonográfica. Mesmo que neguem práticas desta indústria, apropriam-se de outras para se legitimar. Sua construção musical não se dá na

<sup>134</sup> [www.facebook.com/photo.php?fbid=10152219222145639&set=pb.51847165638-.2207520000.1372126609.&type=3&theater](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152219222145639&set=pb.51847165638-.2207520000.1372126609.&type=3&theater)

total negação dos processos comunicacionais fonográficos: eles se apropriam de muitos destes processos, mesmo que reconfigurados.

Assim como o Circuito Fora do Eixo, o Macaco Bong não rejeita o papel legitimador – quando positivo – da mídia massiva (mesmo em se tratando de uma revista especializada como a Rolling Stone Brasil, como já citado anteriormente). A relação do Circuito FdE – e respectivamente da banda – com a mídia massiva é dúbia: por um lado, seu discurso busca negar e subverter o poder desta indústria; por outro, utiliza-se da mesma para legitimar suas próprias práticas comunicacionais, quando ambas entram em acordo.

## **2.7 - Rock erótico instrumental: construções de sexualidade**

A construção de uma performance também pode pressupor de relações entre gênero musical e sexualidade. No rock, o ritmo, o volume e a dança integram um jogo performático que também envolve a sexualidade de seus participantes. Como dizem Simon Frith e Angela McRobbie no artigo “*Rock and Sexuality*” (1978),

O rock é um pano de fundo sempre presente para dança, cortejo e namoro. 'Rock' n'roll' era originalmente um sinônimo de sexo, e a música tem sido um motivo de pânico moral desde que Elvis Presley primeiramente girou seus quadris em público. Foi igualmente um motivo para que os defensores da permissividade sexual - os contraculturalistas dos anos sessenta - elegessem o rock como 'libertador', o meio pelo qual o jovem poderia se libertar dos adultos e sua repressão (p. 317).

Sendo assim, quando o Macaco Bong define - em uma reportagem para o Globo Cultura<sup>135</sup> - sua música como “laboratório de música com forte inclinação para o rock erótico instrumental”, vemos como forma de valorização a união da ideia da construção musical da banda como experimentação (laboratório); e um erotismo na própria sonoridade construída em meio ao gênero musical *rock n'roll*, já que suas músicas não possuem letras.

Susan McClary (1991) afirma que “a música não reflete passivamente a sociedade; ela também funciona como um fórum público onde vários modelos de organização de gênero feminino e masculino (junto a muitos outros aspectos da vida social) são afirmados, adotados, contestados e negociados” (p. 8). Afirmando que muito

---

<sup>135</sup> <http://oglobo.globo.com/infograficos/novas-bandas>

do que tem sido assumido como biológico e imutável na sexualidade humana deve ser reinterpretado como construído socialmente, McClary ressalta construções metafóricas na teoria musical ligadas a ideias de gênero masculino e feminino. Segundo ela, a edição de 1970 do Dicionário Harvard de Música (p. 9) inclui registros como

Cadencia ‘masculina-feminina’: se o acorde final de uma frase ou seção ocorrer na batida forte, será masculina; se cair em uma batida fraca, será feminina. A finalização masculina deve ser considerada a normal, enquanto que a feminina é preferida em estilos mais românticos (p. 9).

Ressaltamos aqui que tais registros são trazidos pela autora como exemplos críticos a tais construções metafóricas. De acordo com a descrição acima, a associação musical relativa ao universo masculino seria de força e normalidade. A do feminino, de fraqueza e romantismo, em oposição à normalidade masculina. A autora também cita de forma crítica outros estudiosos com teorias similares, como Edward T. Cone, que aborda o “problema” na música “Polonesa em Lá Maior” de Chopin. Segundo Cone, “polonesa é um gênero musical repleto de cadências femininas, mas em Chopin, surge vigorosa, agressiva e masculina” (p. 10). Outro autor citado por McClary é Georg Andreas Sorg, que cita uma distinção hierárquica entre tríades menores e maiores. Segundo ele, essas tríades seriam como os poderes masculinos e femininos naturalmente dados por deus: a masculina seria a completa; a feminina, apesar de incompleta, seria amável e gostosa de se ouvir (p. 11). Ao criticar tais construções metafóricas relativas a uma ideia de superioridade, completude e normalidade do gênero masculino, a autora traz para o debate a questão da associação de sonoridades e sexualidade humana, como construções de gênero e ideias relacionadas ao prazer sexual. Portanto, mesmo que desprovidas de letras, associações entre sexualidade e melodia entram também para valorar – e explicar – construções sonoras.

É significativa, por exemplo, a associação feita pelo jornalista Alex Antunes em sua resenha sobre o segundo álbum do Macaco Bong, “*ThisIsRolê*” (2012)<sup>136</sup>, e uma suposta virilidade sonora nos gêneros musicais:

Não a caricatura misógina em que o rock pesado se transformou nas últimas décadas (ou sua antimatéria flácida, o indie), mas uma adesão à linha que passa pelo hard, pelo

---

136

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=409645792423470&set=a.408837992504250.97898.175924522462266&type=1&theater>

thrash, pelo grunge e pelo stoner rock. O que seria um lado A, a primeiras cinco faixas (“Otro”, “O Boi”, “ThisisRolê”, “BrokenChocobread”, “Copa dos Patrão”), tem essa qualidade básica e viril.

Segundo Alex Antunes, o som do Macaco Bong teria uma virilidade que não se constituiria nem na misoginia do rock pesado; e nem em uma suposta flacidez presente no *indie rock*. Tal flacidez citada pelo jornalista é uma associação à ideia de virilidade do falo ereto. Segundo tal associação, a antimatéria flácida do rock pesado (que seria o *indie rock*) poderia ser entendida como uma valoração negativa da masculinidade como sinônimo de poder e dominação. Da mesma forma, a qualidade básica e viril das cinco primeiras faixas do disco traria uma valoração positiva de um tipo de construção de gênero masculino relacionado aos subgêneros musicais citados por Alex Antunes; que não renegam sua condição de poderio masculino, mas também não apresentam nenhum tipo de repulsa ao sexo feminino, como faria o rock pesado das últimas décadas. Cabe ressaltar aqui que tal opinião é uma construção totalmente subjetiva e pessoal realizada pelo jornalista; mas que ajuda a entender algumas possibilidades valorativas em comparações de sonoridades e ideias relacionadas a sexualidade.

São significativas também as descrições relativas a uma suposta sensualidade do guitarrista Bruno Kayapy e suas qualidades como guitarrista, através de comparações com a performance de Jimi Hendrix. Kayapy – mesmo a contragosto – é constantemente comparado ao guitarrista:

Das bandas novas eu sou completamente apaixonada pelo Macaco Bong, acho um absurdo os três no palco, Bruno (Kayapy) é o Hendrix da minha vida (a cantora Pitty, em uma entrevista a Tiago Agostini no blog do iG)<sup>137</sup>.

Bruno Kayapy, da banda mato-grossense Macaco Bong, deu um show de música e estilo na abertura do festival Planeta Terra 2009, no Playcenter, em São Paulo. Com caras, bocas, trejeitos e dedos ágeis e amalucados, ele fazia lembrar, guardadas as devidas proporções, um saudoso guitarrista americano - sim ele mesmo, Jimmi Hendrix (sic) (1942-1970) - com quem, aliás, já foi comparado. Ao vivo e em cores ele se parece mesmo com o Deus de ébano do rock mundial (resenha no site Terra)<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> [http://colunistas.ig.com.br/tiagoagostini/2010/02/01/entrevista-pitty/?doing\\_wp\\_cron](http://colunistas.ig.com.br/tiagoagostini/2010/02/01/entrevista-pitty/?doing_wp_cron)

<sup>138</sup> <http://musica.terra.com.br/planetaterra/guitarrista-do-macaco-bong-e-puro-estilo.f838533cfbc6d310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>

O próprio Kayapy renega com veemência a ligação com Hendrix: "eu não conheço Hendrix, uma vez me chamaram no palco e começaram a tocar *Purple Haze*, e eu simplesmente não conhecia a música"<sup>139</sup>. Porém, suas qualidades como músico, aparência física e relação com a guitarra nas apresentações ao vivo remetem diretamente ao renomado guitarrista. Steve Waksman (2006) aborda o processo tecnológico (eletricidade, amplificadores, pedais de guitarra) utilizado por Jimi Hendrix em suas apresentações. O autor descreve uma apresentação em particular, no Monterey Pop Festival, em 1967<sup>140</sup>, onde o músico utiliza ruídos eletrônicos extraídos de sua guitarra na composição da performance, simulando uma relação sexual com o instrumento e também os amplificadores.

Adicione a esta cena uma imagem fixa de Hendrix na mais óbvia pose fálica de seu corpo arqueado ligeiramente para trás enquanto ele toca guitarra nas costas, o pescoço saliente de seu instrumento através de suas pernas como um pênis substituto, cercado por seu grande punho negro. Nesses momentos, que não são fatos isolados no contexto da carreira de Hendrix, ele especificamente e intencionalmente manipula sua guitarra para que tome a forma de uma extensão tecnológica do seu corpo, um 'falo tecnológico'. A guitarra elétrica como falo tecnológico representa uma fusão de homem e máquina, um apêndice eletrônico que permitiu a Hendrix mostrar sua instrumentação e, mais simbolicamente, suas proezas sexuais (p. 68).

A performance erotizada de Jimi Hendrix é útil para observarmos que a união entre corpo humano, guitarra, tecnologia e sexualidade cria uma performance única que também entra na valoração da música de determinados artistas. A comparação, portanto, entre Bruno Kayapy e Jimi Hendrix, passa pela qualidade virtuosa dos guitarristas; também por sua imagem (o cabelo, a cor da pele, altura, magreza); e finalmente, pela relação corporal com o instrumento e suas tecnologias interligadas. Tais relações entre música e sexualidade também constituem parte da construção musical da banda.

## **2.8 – “Concessão zero ao ouvinte”: julgamentos de valor**

Permeando as análises musicais, tanto de críticos, fãs, jornalistas e dos próprios artistas em questão, está em jogo também a ideia de julgamento de valor. Simon Frith (1996) afirma que julgamentos de valor “não são simples rituais sobre ‘eu gosto / você

---

<sup>139</sup> [www.meupalco.com.br/2009/11/calango-caldo-de-piaba-e-la-pergunta.html](http://www.meupalco.com.br/2009/11/calango-caldo-de-piaba-e-la-pergunta.html)

<sup>140</sup> [www.youtube.com/watch?v=opkOJrINJIA](http://www.youtube.com/watch?v=opkOJrINJIA)

gosta' (...) eles são baseados em razão, evidência, persuasão” (p 4). São opiniões valorativas fortemente envoltas em debates e argumentos persuasivos, que dizem muito acerca da pessoa quem os faz. Assim, muitas das referências feitas para explicar o som do Macaco Bong - como temos visto aqui - são também formas de valorar sua música, podendo funcionar tanto de modo positivo quanto negativo.

Nos julgamentos de valor, a questão da autenticidade ocupa posição central. Diego Fischerman (2004) aborda músicas de tradição popular como o rock e o *jazz*, afirmando que, nesses casos, “a autenticidade constitui um valor” (p 22). O autor é enfático quanto a tais jogos de valoração, explicitando a dubiedade – e o caráter persuasivo de conotação pessoal - dos debates envolvendo gêneros como *jazz* e rock:

O que estará em jogo é se o virtuosismo é um valor no *jazz* (o autêntico *jazz*, dirão os rivais) ou se é uma criação de linguagens próprias; se discutirá acerca do alcance de um uso pessoal de linguagem coletiva ou se é necessário - no *jazz* autêntico - a criação de uma nova linguagem; alguns valorarão, sobretudo, a capacidade de ruptura de uma obra; outros não. No caso do rock, é claro, não é diferente. Inclusive, é possível que não haja campo mais heterogêneo (p 25).

Fischerman também ressalta que, na música ocidental, a noção de complexidade é uma questão fundamental em construções valorativas. A priori, quanto mais complexa for uma música, mais valor será agregado a ela. É um processo que o autor denomina de “Efeito Beethoven”: a construção de valor a partir de noções relacionadas a supostas complexidades da música clássica ocidental. Segundo Fischerman, nestas concepções musicais “são essenciais os valores de autenticidade, complexidade, polifonia, harmonia e desenvolvimento, somados à expressão de conflitos e dificuldade na composição, na execução e, incluso, na escuta” (p 26). Ou seja, quanto mais difícil de se executar, quanto mais notas, acordes, mudanças rítmicas e demais dificuldades em sua execução, mais valorada será esta música. O autor explica que a complexidade também resultaria na escuta musical: quanto mais difícil for o processo de se ouvir e compreender uma música, mais valor será agregado a ela. É desta forma que podemos entender algumas explicações sobre o Macaco Bong e seu afastamento do formato canção como uma construção positiva, relacionada ao valor de complexidade musical.

Valorando tal complexidade e dificuldade de audição do primeiro disco da banda, o jornalista Hugo Montarroyos ressalta em seu blog O Grito:

Artista Igual Pedreiro é daquelas obras que, esteticamente, estão bem distante do diálogo popular e do consumo fácil. É uma jornada de mais de uma hora pelos caminhos obscuros da música instrumental, pouco acessível e de concessão zero para o ouvinte. Este é exigido na audição de cada segundo, instigado, provocado, e por vezes levado até à vontade de desligar o som e contemplar o silêncio. Mas, por algum mistério da natureza musical do trio, acaba não o fazendo<sup>141</sup>.

Fischerman afirma que construções de valor são frágeis, voláteis e que o funcionamento de um objeto cultural só pode ser descrito “dentro da cultura particular em que ele funciona” (2004, p. 18). No entanto, mesmo entendendo que tais valores nas músicas são frutos de construções sociais e, portanto, conceitualmente fluidos, podemos observar que, em determinadas culturas, valorações a respeito de gêneros musicais como o *jazz*, por exemplo, funcionam de maneira quase uniforme, conferindo ao gênero um status de “música de qualidade”.

O papel do mediador nesta valoração também é fundamental. Segundo Simon Frith (1996), a questão central de legitimidade no julgamento de valor não é se determinado artista é bom ou ruim, “mas quem tem a autoridade para dizer isto” (p. 9). Assim, muito do que está em jogo no julgamento de valor de determinado artista é quem está dizendo e qual posição social esta pessoa ocupa. Neste sentido, o papel da revista *Rolling Stone Brasil* é fundamental na legitimação da banda. Muitas das descrições sobre o Macaco Bong incluem a eleição do disco *Artista Igual Pedreiro* como melhor disco nacional do ano de 2008 em seus textos.

Howard Becker (1984) reforça a ideia de Frith, dizendo que o que torna uma arte “grande” é uma questão de opinião. O autor ressalta que “algumas opiniões são melhores que outras, porque seus postulantes têm mais experiência nos trabalhos e gêneros em questão e podem fazer discriminações mais refinadas e justificáveis” (p. 47). Esses agentes teriam, portanto, muita intimidade com as convenções que rodeiam tais trabalhos. Alguém mais frequente e acostumado com determinadas produções artísticas tem mais ciência das designações convencionais. Ele pode participar ativamente destas convenções e dizer o que é e o que não é legítimo. Howard Becker aborda a questão das convenções, que “proveem a base do mundo artístico onde seus participantes podem atuar e produzir trabalhos dentro deste mundo” (p. 42).

---

<sup>141</sup> <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/07/28/macaco-bong-artista-igual-pedreiro>

Ressaltando a importância da cooperação entre os participantes no mundo das artes, Becker argumenta que algumas convenções são experimentadas tão cedo e com tanta frequência que acabam por tornar-se parte da cultura. Assim, quando alguém compõe uma música, é possível prever, através de artifícios de convenções estabilizadas, se seus ouvintes terão ao menos um mínimo de entendimento (e identificação) com determinadas passagens musicais: “compositores podem, por exemplo, se garantir de que audiências irão entender e responder, como esperado, a uma nota musical ‘triste’ ou a certos padrões rítmicos como ‘música latina’” (p. 45).

Logo, quando vemos o Macaco Bong se definindo como uma “desconstrução dos arranjos da música popular em seus formatos convencionais”, entendemos que há aí uma valoração positiva desta construção, a partir da banda e também de quem a julga. Tal valoração se dá através de um somatório de atitudes que os legitimam: sua relação com o *free jazz*; a ligação de Bruno Kayapy com a performance de Jimi Hendrix; a suposta virilidade da construção sonora da banda; sua autonomia ao dispensarem o formato canção desenvolvido em meio a indústria fonográfica; o papel legitimador de mídias especializadas como a revista Rolling Stone Brasil; tudo isso sendo valorado de forma a legitimar a banda, que pode ser resumido em frases como “não vamo pará porra nenhuma”: em tese, baseados neste discurso, eles não precisariam da aprovação de ninguém para propagarem seu som.

Talvez um bom resumo sobre o Macaco Bong possa ser encontrado na narrativa do minidocumentário sobre música instrumental A Música Muda<sup>142</sup>.

A web, o espaço virtual, foi invadido por grupos que precisam se manifestar, dizer a o que e porque raios vieram ao mundo. O Macaco Bong dá voz, sem pronunciar uma palavra, às novas ideias de manifestação e difusão cultural.

Tal declaração nos lembra a adoção pelo Macaco Bong do rock instrumental, com a finalidade de divulgar os ideais do Circuito Fora do Eixo. Em uma matéria de maio de 2007 na revista Rolling Stone Brasil, Bruno Kayapy explica esta relação: "não somos artistas. Somos pedreiros fora do eixo. A música é só mais uma das ferramentas de um trabalho maior"<sup>143</sup>. A militância do Macaco Bong se dá através da música e de sua circulação, levando consigo os ideais do FdE. Como se dará esta construção

---

<sup>142</sup> [www.youtube.com/watch?v=EmtlaSlaotQ](http://www.youtube.com/watch?v=EmtlaSlaotQ)

<sup>143</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/8/macaco-bong>

conjunta de música instrumental e militância a serviço de um ideal de autonomia em relação à indústria da música? É o que discutiremos a partir do terceiro capítulo desta dissertação.

### Capítulo 3 – Redes antissociais: territorialidades, tecnologias e embates no circuito da música independente nacional

Neste capítulo, analisaremos estratégias de gravação e circulação do Macaco Bong que permitem à banda inverter determinadas lógicas ligadas à indústria *mainstream*. O trio busca uma estética musical autônoma que se constitui em um somatório de fatores: composição musical, tecnologias de gravação, apresentação ao vivo e discurso. Tal busca guia a banda por dois momentos distintos: em um estágio inicial, os leva à circulação territorial no mercado de experiências de show (HERSCHMANN, 2010) advindo das reconfigurações da indústria da música. Porém, em um segundo momento, vivenciando turbulências em meio ao próprio Circuito Fora do Eixo, sua música vai acenar a uma estética menos autônoma, buscando determinados processos de gravação e apresentação relacionados à indústria *mainstream*.

No capítulo anterior, analisamos a composição musical do Macaco Bong e suas formas de valoração, em busca de observarmos determinados modos de atuação em prol da estética autônoma. Nossa hipótese é de que a música atua como forma de pensamento e ação (BLACKING, 2007) nesta relação. Porém, tal estética só pode ser entendida como autônoma de forma relativa e temporária. A militância político-cultural do FdE parece revelar contradições relacionadas a autonomia artística, em detrimento de criações coletivas. Tais embates culminarão com o rompimento da formação original da banda, restando apenas o guitarrista (Bruno Kayapy), que, brigado com o FdE, passa a acenar à indústria *mainstream* através de modelos de negócios como a venda digital de músicas e a negociação em cachês.

Começaremos este capítulo observando de que forma a música impele o trio a uma estratégia de circulação e conquista territorial, diretamente ligada ao mercado da experiência de shows. Tal estratégia está relacionada à “filosofia Artista Igual Pedreiro” difundida pelo grupo, o que acaba por gerar embates em meio à própria banda e ao circuito da música independente nacional pós-anos noventa.

### 3.1 – Conquistas territoriais e experiência de shows: o Macaco Bong circula

O Macaco Bong é uma banda feita para circular territorialmente. Como já citado no capítulo anterior, sua configuração como trio musical deu-se pela busca de mobilidade geográfica (com menos integrantes, barateando viagens) e facilidade de preparação de palco (com a dispensa da equalização de microfones para voz). Desta forma, tornou-se fácil para o trio circular territorialmente, levando adiante suas ideias de militância musical em favor do Circuito Fora do Eixo. Victor Pires (2012) resalta esta característica de grande mobilidade geográfica do Macaco Bong e aponta o ano de 2008 como um vetor de destaque: o grupo foi o “que mais circulou dentro dos festivais independentes” (p. 12). Em entrevista a Gabriel Resende (2012), Ynaiã Benthroldo, baterista do Macaco Bong, ressaltava que a banda era novata em experiência de gravação de disco, mas possuía “uma experiência de show muito grande” (p. 150). A militância musical do trio se dá de maneira fortemente marcada por uma questão de conquista territorial.

Este fator de circulação territorial relaciona-se ao crescimento de um mercado de experiências ao vivo. Micael Herschmann (2010) aborda tal valorização - como uma transformação relativamente recente (a partir dos anos noventa) - nos modos de produção da indústria fonográfica. O autor cita alguns números relevantes que atestam o crescimento de rendimentos de concertos ao vivo em meio a crescente digitalização da música:

Segundo um estudo do site *The View*, mesmo com o mundo vivendo um período de crise econômica, o mercado de shows musicais apresentou um crescimento de 10% em 2008, movimentando cerca de US\$ 25 bilhões (entre venda de ingressos, publicidade, e direitos de imagem) durante o ano. De acordo com o site, especializado no mercado de música e entretenimento, isoladamente, a venda de ingressos para os mais diversos concertos aumentou em 8%, atingindo a marca de US\$ 10,3 bilhões de dólares (p. 82).

Herschmann observa que, no antigo modelo tradicional de trabalho da indústria fonográfica, “a maior parte dos benefícios obtidos por atuações ao vivo iam parar nas mãos dos artistas, enquanto as gravadoras alimentavam suas vendas de gravações em suportes físicos” (p. 72); e que, atualmente, muitas empresas ligadas à música vêm desenvolvendo áreas de negócios “voltadas especialmente para a gestão de carreiras artísticas”, incluindo o planejamento de agendas de apresentações e estrutura técnica de shows (p. 73).

Herschmann salienta que as experiências no mundo atual estão crescentemente “associadas à dinâmica do espetáculo e do entretenimento” (p. 77), e que o público ligado a esta dinâmica “se mobiliza especialmente pelas ‘afetividades’”, ou seja, está fundado especialmente na “emoção”, renovada em grande medida pelas experiências ofertadas com o mercado cultural (p. 155). Logo, segundo ele, a relevância dos encontros presenciais se baseia nos pilares da experiência, da emoção, “promovidos pelos concertos avulsos”, que vêm ocupando um lugar significativo na indústria da música (p. 79). Desta forma, Herschmann destaca que, em meio à digitalização da música e conseqüente queda nas vendas de discos, se fortalece um mercado de shows baseado em encontros presenciais.

O autor volta sua atenção ao crescimento dos festivais independentes, afirmando que a emergência dos novos negócios da música baseados em concertos ao vivo torna-se mais clara “quando analisamos a dinâmica de produção e consumo do universo independente” (p. 83). Foi em meio a este crescimento da experiência de shows na música independente que a banda Macaco Bong circulou pelos festivais da ABRAFIN e eventos promovidos no Circuito Fora do Eixo.

Porém, outro fator – além da formação de trio musical - facilitou a circulação intensa da banda, revelando-se, ao mesmo tempo, um dos grandes motivos de embates em relação ao Fora do Eixo e o circuito da música independente nacional: a questão dos cachês. A banda buscou viver na prática a proposta de sustentabilidade ligada à economia solidária e baseada no *card* Fora do Eixo. Isto significa, em muitos momentos, abrir mão do pagamento em dinheiro vivo em favor de trocas simbólicas, e também, mostrar na prática como seria a ideia do “artista igual pedreiro” difundida pelo grupo. Em entrevista a Gabriel Resende (2012), Bruno Kayapy elucidava este processo:

O Macaco topou de ser aquele *case* do ‘processo’ de ser a banda que tá ali pra levar a mensagem adiante do que a gente faz. Ou seja, a banda precisa viver na prática o *Card*, precisa estar com este discurso. Nesta lógica a banda circulava e trabalhava nos festivais e eventos. Pagava a passagem, trabalhava no evento e tocava como pagamento, sem tocar cheiroso, sem tocar limpo. Era outra parada. Pessoas olhavam torto, achando esquisito. E era massa isso, por que estávamos focado (sic) só pra isso. Não estávamos focado (sic) em ser bonitos e chamar atenção como as outras bandas que estavam ali [risos]” (BRUNO KAYAPY, in: RESENDE, 2012, p. 140).

A declaração de Kayapy revela o porquê da grande circulação da banda: era preciso viver o *card*, a experiência dos shows, a ideologia do Fora do Eixo. O Macaco Bong não apenas não cobrava cachês para tocar, como também trabalhava nos eventos em que tocava. O pagamento deste trabalho seria obter a oportunidade de se apresentar em alguma localidade onde provavelmente nunca estiveram antes.

Simulando um interlocutor dialogando com a banda (provavelmente Pablo Capilé, que empresariava o grupo no primeiro ano), Bruno Kayapy dá mais detalhes de como funcionava este “viver o *card*”:

Macaco, vocês vão tocar, agilizando passagem, mesmo se o cara for bancar, a perspectiva era vocês analisarem como investimento. Então vocês bancam o buzão que é mais barato e a contrapartida principal é vocês fecharem um trampo lá pra vocês de *roadie*, de direção de palco e Ney transmitir a rádio... Por isso que a gente passou a tocar em todos os festivais. Por que o cara não iria querer? Ele curtia a banda, a banda estava indo pagando passagem pra ficar na casa do cara ou onde fosse ficar. Os caras dos festivais deixavam a gente muito à vontade, e sempre ofereciam uma boa estrutura de hospedagem e alimentação (BRUNO KAYAPY, in: RESENDE, 2012, p. 140).

Grande parte dos produtores destes festivais independentes possui orçamento reduzido. Portanto, a banda se tornava um grande atrativo: além de dispensar cachês e passagem, a produção de palco do trio seria de simples execução. Além disso, os três integrantes se prontificavam a trabalhar nos festivais, como *roadies*, direção de palco e na transmissão *online* do evento. Bruno Kayapy detalha o trabalho nos festivais:

A gente ia lá trampava de *roadie*, chegava dias antes, fazia os corres dos cara tudo (sic), ia no fornecedor de som da cidade do cara, fechava o *rider* com o cara, fechava o som com o cara, os equipa, acompanhava a montagem, fechava os cronograma, parte da papelada toda, organizava a instrumentoteca, reunia o *rider*, os mapa das banda tudinho (sic) pra estudar as situações. Fazia toda esta produção, tocava, saía da cidade e já ia pra outra. Ficava três meses fora de casa. Aí quando voltava já estava com o [Festival] Calango ‘na boca’. Nosso ano passava muito rápido. Era muito trampo em qualquer lugar (BRUNO KAYAPY, in: RESENDE, 2012, p. 140 e 141).

Kayapy relata que foi através destas experiências que o Macaco Bong circulou pelos territórios, estimulando possíveis parceiros e simultaneamente divulgando a banda e os ideais do Fora do Eixo. Gabriel Resende (2012) explica que era através destas vivências que “as pessoas se estimulavam e montavam coletivos em suas cidades para trabalhar conectado (sic) com o Fora do Eixo” (p. 140). Segundo o autor, tal ideia

também é confirmada pelo ex-baixista Ney Hugo, ao relatar que “acontecia um processo de mão dupla, ou melhor de muitas mãos, que era buscar dentro do território do Brasil outras pessoas que estavam fazendo coisas parecidas – bandas, coletivos, estúdios – e isto foi se ampliando cada vez mais” (idem). Ney Hugo vai além e revela detalhes deste processo de conquista territorial e formação de coletivos através do Macaco Bong:

Algumas vezes a banda iria tocar contratada por um produtor que só fazia shows. A partir de um papo e de várias oficinas, aproveitando esta nossa presença lá, já virava um coletivo. Tinha pessoas que já queriam montar um coletivo e a primeira ação para iniciar o coletivo era um show do Macaco. Outras pessoas do Espaço Cubo também circulavam, outras equipes dando oficinas de outras coisas, fazendo vários debates. O Itau Cultural uma época também entrou na jogada e inseriu a nossa circulação no círculo de palestras do Itau Cultural. A circulação da banda era um momento também de circular a tecnologia. A gente ia como Espaço Cubo e a rede Fora do Eixo surgia naquele momento com quatro pontos... cada show era sempre aproveitado para compartilhá-las sempre em uma via de mão dupla (RESENDE, p. 140).

Os quatro pontos do FdE a que Ney Hugo se refere são os coletivos fundadores do circuito: Cubo – Cuiabá (MT); Catraia - Rio Branco (AC); Alona, em Londrina (PR); e Goma, em Uberlândia (MG). Além de tocarem e trabalharem nestes coletivos, a banda circulava em busca de conquista de territórios, trabalhando nos festivais e promovendo palestras<sup>144</sup>.

Porém, as estratégias de circulação do trio não eram consenso nem mesmo entre artistas da música instrumental. Victor Pires (2013) apresenta o Macaco Bong como um contraponto no quesito sustentabilidade em meio à cena da música instrumental nacional (p. 59 e 60), explicando que tal postura não é exclusiva do grupo, mas é também adotada por artistas como “o Camarones Orquestra Guitarrística e o Aeromoças e Tenistas Russas” (p. 62). No entanto, Pires ressalta que “nem todos os grupos fazem parte desse modelo” (idem), como por exemplo, as bandas Hurtmold e Herold Layne. Segundo o autor, é possível perceber

a convivência de vários modelos e estratégias de negócio dentro da cena, dentre eles: a) produção musical de modelo tradicional, venda de shows remunerados, como o caso do Hurtmold; b) reconhecimento da atividade musical como prática deficitária, como o

---

<sup>144</sup> Neste link < <http://foradoeixoes.wordpress.com/2012/05/23/final-de-semana-cheio> > podemos conferir o seminário “Fundamentos de Gestão para Artista Independente”, em Vitória (ES), com participação da banda e que, no mesmo dia, encerrou-se com um show do trio.

caso do Herod Layne; c) produção musical através das lógicas e estratégias do Circuito Fora do Eixo (PIRES, 2013, p. 62).

O Macaco Bong pode ser visto como um contraponto a grande parte da música instrumental de sua época<sup>145</sup>. O trio não se restringiu ao circuito da música instrumental brasileira, almejando uma legitimidade perante todo o circuito da música independente. Porém, ao mostrar na prática como seria o “viver o *card*” e ganhar destaque nos festivais independentes e mídia especializada, a banda não se livrou de vivenciar embates relacionados a este *card* Fora do Eixo e a polêmicas sobre cachês. Muitos músicos e produtores envolvidos neste meio se pronunciaram abertamente contra o Fora do Eixo, em embates ligados ao Circuito e também à banda.

### 3.2 – China, Catatau e Capilé: embates sobre cachês.

O *case* do Macaco Bong relaciona-se diretamente à experiência com o *card* Fora do Eixo, ocasionando disputas acirradas em meio ao circuito da música independente nacional. George Yúdice (2011) aborda a questão, referindo-se ao Cubo *Card*:

Certamente, o Cubo é aceito na maioria dos lugares nos quais os afiliados do CFE (Circuito Fora do Eixo) têm direito a obter comida, roupas e outras comodidades. Apesar disso, alguns músicos sentem-se prejudicados porque o CFE não paga em reais pela apresentação nos festivais, embora seus eventos sejam financiados em parte com recursos públicos. Capilé explica que o propósito principal dos festivais é apresentar as bandas e criar público. Os fundos que o CFE utiliza são investidos em infraestrutura para tornar essas funções possíveis. Além disso, o grande número de bandas que viajam para os festivais espalhados pelas regiões Norte e Centro Oeste do país não gera bilheteria suficiente para bancar todas as despesas (YÚDICE, 2011, p. 41).

A polêmica do Fora do Eixo com o *card* vem gerando diversos embates diretamente ligados à música independente nacional. Analisaremos a seguir alguns destes embates e sua repercussão em meio a este circuito.

No ano de 2010<sup>146</sup>, Pablo Capilé (então vice-presidente da ABRAFIN), concedia uma entrevista ao site O Inimigo, na cidade de Natal (RN). Pablo citava o Macaco Bong

---

<sup>145</sup> Dentre os grupos de música instrumental brasileira pós - anos 90, o Macaco Bong parece ser o de maior militância em prol da cultura digital e utilização das NTICs como forma de autonomia. Ao mesmo tempo, de todas estas bandas, foi a que atingiu maior legitimidade, em vista da eleição da Revista Rolling Stone Brasil e do apoio recebido por agentes legitimadores como por exemplo, o músico Gilberto Gil.

<sup>146</sup> [www.o inimigo.com/blog/mercado-mutante-independente](http://www.o inimigo.com/blog/mercado-mutante-independente)

para explicar o enfoque do Fora do Eixo na circulação territorial em detrimento do ganho com cachês:

Se alguma banda falar que não tem condição de ser do tamanho do Macaco Bong, se mata. É uma banda muito bacana do cenário independente, mas que aqui em Natal tem público de 80 pessoas. É um público conquistado no laço. Em pegar e-mail após o show, em participar da comunidade e conversar com o público, em avisar quando vai voltar a cidade, em sempre cavar matérias bacanas, se bancar para ir a shows legais. E entender os festivais mais como mostra do que como plano de sustentabilidade financeira.

Ao relatar o *modus operandi* do Macaco Bong, Capilé ressalta sua visão sobre sustentabilidade baseada em circulação, e não em cachês. É desta forma que o produtor entende os festivais independentes: como mostra de bandas. Na mesma entrevista, Capilé afirma ser contra o pagamento de cachês às bandas que participam destes festivais:

Eu sou dentro da ABRAFIN um defensor de que não se deveria pagar cachê as bandas. Festival é uma mostra. É entender que uma banda só vai ter um público de 6000, 7000 pessoas em Cuiabá no Festival Calango. Se a banda não entender que o principal lastro dela é público, se mata também. Tem um exemplo forte disso que é o Cidadão Instigado. O Cidadão Instigado vai numa revista e fala que a ABRAFIN é uma máfia. Só que o Cidadão está acostumado com o padrão SESC de cachê. Aí acredita que aquilo que o SESC banca para ele, é o que ele tem que receber. Só que lá em Cuiabá o Cidadão Instigado não leva 30 pessoas. Essas 30 pessoas pagando R\$ 20.0 dá R\$ 600.00. E o meu festival é praticamente gratuito. Mas se pagassem R\$ 20.00, dava R\$ 600.00. Aí a gente triplica isso pelo valor agregado, a banda esteticamente é bacana. Então além da bilheteria, vamos dar uma triplicada nisso aí. Dá R\$ 1.800,00. Só de cachê o cara me pede R\$ 4.000,00. Então só de cachê saímos em um déficit de R\$ 2.200,00, sem contar as passagens. Então se ele não consegue equilibrar isso, entender que o festival forma público e que para ele voltar e ter público teve que construir esse lastro, fica difícil estabelecer uma negociação.

Pablo Capilé refere-se à banda Cidadão Instigado, e o caso da reclamação de seu guitarrista, Fernando Catatau, acerca dos cachês pagos por determinados festivais independentes. A declaração foi feita por Catatau à revista Rolling Stone Brasil em

2009<sup>147</sup>, onde o músico criticava a ABRAFIN, acusando-a de “panelinha” e de não pagar os devidos cachês:

Acho esses festivais e a entidade que os organiza [Abrafin] uma máfia. São sempre as mesmas bandas e toda vez que nos chamam é pra fazer show quase de graça. Não tenho mais idade pra desvalorizar a minha música. Até brincamos entre a gente que vamos fazer a Abramim - Associação Brasileira dos Músicos Independentes<sup>148</sup>.

O depoimento de Catatau não foi o único a gerar polêmica e embates no cenário da música independente. Em 2011, o músico pernambucano China (na época, também apresentador do programa “MTV Na Brasa”), debateu via *Twitter* com Daniel Ganjaman, produtor musical do *rapper* Criolo. China criticava o Fora do Eixo, principalmente o Fora do Eixo *Card*; Ganjaman defendia o FdE. Ao final, China postou um texto em seu blog<sup>149</sup>, fazendo um balanço do debate cibernético e pontuando sua visão em relação ao tema: “eu vivo da música e preciso receber os cachês dos shows para conseguir sobreviver. Ainda não estão aceitando cubo *card* na padaria e em nenhuma conta que eu tenho que pagar no fim do mês”. China também criticava o Fora do Eixo por captar dinheiro público através de editais e não pagar cachês de muitas das bandas que se apresentam nestes eventos: “conheço dezenas de bandas que passaram pelos eventos organizados pelo FDE e reclamam do não pagamento de cachês e da falta de estrutura para executar o seu trabalho. E vários desses eventos foram bancados com dinheiro público”. Outra questão levantada pelo texto do músico envolve a banda Macaco Bong: “E a banda Macaco Bong, que eu gosto pra caralho, me escreveu isso: RT @Macacobong: @chinaina não tem essa de tamo colado pelo som. ou ta colado ou nao ta”<sup>150</sup>.

A partir deste relato, China abordou uma questão que, por um lado, atesta a legitimidade conquistada pelo Macaco Bong em meio ao circuito independente; mas por

---

<sup>147</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/36/cidadao-independente>

<sup>148</sup> Correa (2012) aborda esta possível “panelinha” da ABRAFIN citada por Catatau. O autor se opõe a esta ideia. Baseado em seu mapeamento de festivais, ele argumenta que “a taxa máxima de repetição de uma banda entre 30 festivais foi de cinco vezes. Um número baixo em um universo de mais de 700 artistas” (p. 128).

<sup>149</sup> <http://chinaman.com.br/fora-do-eixo-e-longe-de-mim>

<sup>150</sup> Nas interações via *Twitter*, o comando “RT” serve para reproduzir alguma postagem ou responder algum usuário da plataforma. Aqui, neste caso, o Macaco Bong respondeu a China, via *Twitter*, com a frase “não tem essa de tamo colado pelo som. ou ta colado ou nao ta”.

outro, revela problemas ideológicos do trio em relação aos músicos que não apoiam o Fora do Eixo. A banda é admirada por diversos detratores do FdE (inclusive o China), que, apesar de renderem críticas ao coletivo, afirmam apreciar a qualidade sonora do trio. Por outro lado, o fato de terem se tornado o *case* do Fora do Eixo os posiciona no centro dos embates relacionados ao circuito. Esta tensão, ligada ao posicionamento da banda, ficava clara no relato de China, que acusava o Macaco Bong de exercer “patrulhamento ideológico” e “catequizar” pessoas:

Eu admiro o som dos caras. Todos ótimos músicos, mas não concordo com as idéias que eles têm sobre a política do FDE e etc... Normal. Cada um pensa como quer. Mas esse papo de “tá colado ou não tá” parece coisa de patrulhamento ideológico. Rolou um novo AI-5 e eu não soube? Tô colado no Macaco Bong pelo som, sim! Comprei o disco deles. Acho muito bom. E mesmo que as nossas idéias sobre as políticas culturais sejam diferentes, continuo achando o som deles sensacional e um dia pretendo fazer algo com a rapaziada. Opinião todo mundo tem. E eu respeito todas. Não fico tentando catequizar ninguém.

Na posição de apresentador da MTV, China precisou explicar em seu texto que essas não eram ideias do canal de TV:

Não estou falando pela MTV e nem como VJ. Estou questionando o FDE como músico... se amanhã a MTV disser que eu tenho que falar bem do FDE no programa, vou falar tranquilamente, pois é o meu trabalho, e na MTV eu sou pago para executar o que me pedem. Isso não quer dizer que eu concorde, mas ordens são ordens.

Atílio Alencar (na época, gestor da Casa Fora do Eixo Porto Alegre) redigiu um post<sup>151</sup> respondendo às críticas de China. Quanto à questão dos cachês no Fora do Eixo, Atílio pautava:

Não negociamos numa lógica de balcão ou clientelismo: somos uma rede que engloba mais de duas mil pessoas que vivem e praticam o compartilhamento de tecnologias sociais, e tudo o que é público é tema nosso... a partir daí, a autonomia para cada gestor, festival ou coletivo avaliar o potencial da banda, e as tratativas entre artista e contratante, são livres. Podem envolver moeda complementar ou não, Hospedagem solidária ou hotel. Ajuda de custo para transporte ou cachê. Ou investimento da banda no deslocamento e suporte local por parte da produção. Claro que a banda deve avaliar os termos, pensar na relação custo/benefício e entender quando vale e quando não vale a pena investir, quando esse for o caso.

---

<sup>151</sup> <https://web.archive.org/web/20120512203130/http://musica.foradoeixo.org.br/index.php/2011/11/fora-do-eixo-mas-perto-de-tods/>

Atílio Alencar também explicava a questão dos editais públicos que o Fora do Eixo disputa e de que maneiras eles são aplicados:

E mais: onde estaria o erro em acessar editais públicos de incentivo a cultura se as prestações de conta estão em dia, se a utilização dos recursos obedece as rubricas previstas nos projetos, e se a pulverização da verba é justamente a garantia de que não teremos a concentração do apoio nas propostas com maior apelo mercadológico? É ilegítimo lutar para que os recursos destinados a cultura sejam acessados por coletivos do Brasil inteiro, e não só pelas iniciativas centradas nas grandes capitais?

O texto de Atílio Alencar revela uma posição de enfrentamento não só ao debate levantado por China, mas também às grandes empresas de entretenimento e ao papel das políticas culturais públicas. Para ele, captar recursos e investir no circuito independente é conferir mais autonomia a este circuito em relação às grandes empresas de entretenimento, centradas nas capitais brasileiras.

Atílio também demonstra, neste mesmo texto, uma posição de embate relacionado aos meios de comunicação, criticando a falta de ética subserviente de China às possíveis vontades do canal televisivo MTV:

Claro que a ética do gajo não pode ser defendida como exemplar: já no início do texto, deixa claro com todas as palavras que obedece cegamente e antes de mais nada ao patrão, independente dos seus princípios. Belíssimo caso de profissional da comunicação. Faz pensar em tantas e tantas redações país afora onde os editoriais e o conteúdo dos artigos são redigidos por quem, acima de tudo, está ali para mostrar serviço ao patrão e seus interesses corporativos.

Para o Fora do Eixo, por volta de 2010 e 2011, embates similares ao ocorrido com China estavam apenas no início, como veremos ao longo deste capítulo. Em 2011, Pablo Capilé comentava, em entrevista à Oona de Castro e Olívia Bandeira<sup>152</sup>, sobre alguma possível mudança na política dos cachês praticados pelo Fora do Eixo: “não estamos mudando nada. Apenas estamos tendo mais recursos e podendo pagar mais aos músicos. Nunca foi uma questão de princípio não pagar”. Lenissa Lenza, responsável pelo Fora do Eixo *Card*, explicava também que: “sempre remuneramos artistas. Mas defendemos que o artista, assim como o produtor ou qualquer agente empreendedor, deve saber investir pro seu negócio dar certo sem achar que todo retorno é imediato”.

---

<sup>152</sup> [www.auditorioibirapuera.com.br/2011/09/19/fora-do-eixo-que-eixo](http://www.auditorioibirapuera.com.br/2011/09/19/fora-do-eixo-que-eixo)

A explicação de Pablo e Lenissa é corroborada por Fabrício Nobre, em uma entrevista a Ofugi (2010). Fabrício cita o Macaco Bong como exemplo de artista empreendedor, revelando que, por vezes, a banda ganha cachê; e por outras, toca de graça ou paga para se divulgar:

O Macaco Bong é uma das bandas que mais faz show no Brasil, pode ser que paguem pra tocar, como também podem ganhar um bom cachê. Já fizeram mais de 100 shows num ano e chegaram a ganhar cachê de R\$ 20.000,00. Mas as condições são as mais variadas, vai de carro próprio ou carona até avião. Podem ficar em hotel barato ou casa de amigo (p. 24).

Nesta época, o Macaco Bong depositava todos os cachês que ganhava no caixa-coletivo do Fora do Eixo. Gabriel Resende (2012) relata um modelo híbrido de organização financeira: “a banda, no que pude observar na minha entrada, experimentava um modelo híbrido de caixa coletivo e retiradas variáveis periódicas para contas “pessoais” (p. 161). Resende reforça que os gastos,

em última instância, consistiam em contas de telefone e alimentação, ambas necessidades que contemplam igualmente o trabalho. Não há um limite claro entre necessidades individuais e coletivas, dado que não há tendências consumistas e inclinações a supérfluos, configurando um corpo de necessidades que são entendidas como importantes e viabilizadoras do trabalho. A lógica do caixa coletivo funciona neste paradigma (IDEM).

Toda movimentação financeira do Macaco Bong é, portanto, voltada à circulação da banda. Resende afirma que, em relação às finanças,

não existe uma meta financeira outra que não seja a de viabilizar o processo de circulação. Viabilização esta que inclui a subsistência básica dos integrantes morando e vivendo coletivamente em caixa coletivo. O modelo financeiro da banda é orgânico à lógica do *Card*, ou seja, identifica e valora a circulação dessa moeda complementar, tanto investindo quanto recebendo. Neste caso, a avaliação financeira engloba a gestão da moeda em espécie e do *Card* (p. 162).

A lógica de sustentabilidade do Macaco Bong – e do Fora do Eixo – obedecia, nesta época, a uma junção entre circulação territorial e sustentabilidade coletiva, através do caixa coletivo e a moradia conjunta nas Casas Fora do Eixo.

### 3.3 – Gilberto Gil, Macaco Bong e o Fora do Eixo: um futuro possível

A militância digital do FdE direciona o circuito a um viés político, não apenas nas negociações com prefeituras e/ou câmaras de cultura locais, mas também através de posicionamentos simbólicos. Um grande ritual político-musical foi protagonizado pelo Macaco Bong, ao se apresentar como banda de apoio de Gilberto Gil no festival Futurível. O evento aconteceu em 14 de novembro de 2010, no Auditório Ibirapuera (SP), e no dia 21 do mesmo mês, no *campus* da UFG (GO).

Estive presente no evento no Ibirapuera, tendo chegado a São Paulo para assistir ao show e participar do II Fórum de Cultura Digital Brasileira. Antes do início, me reuni com diversos integrantes do Circuito Fora do Eixo nos jardins do Ibirapuera. A reunião, além de servir para nos apresentarmos pessoalmente, funcionou também para que os integrantes do circuito combinassem ações durante o show. Todos, munidos de *laptops* e celulares ligados à internet, postariam informações nas redes sociais.

O show deste dia celebrou o encerramento do Fórum Internacional Geopolítica da Cultura e da Tecnologia, na Cinemateca Brasileira (SP), com curadoria de Gilberto Gil e Laymert Garcia dos Santos. E também serviu como abertura do II Fórum da Cultura Digital Brasileira<sup>153</sup>, também na Cinemateca Brasileira. Na ocasião, o ministro da cultura do Brasil era Juca Ferreira, que havia herdado o cargo diretamente da gestão de Gilberto Gil. Ambos trouxeram à pauta incentivos à cultura digital no país<sup>154</sup>.

Ney Hugo (então baixista do Macaco Bong), em uma entrevista à Folha de São Paulo<sup>155</sup>, ressaltava o caráter simbólico de encontro de movimentos políticos culturais do festival Futurível: "estamos completamente realizados com o diálogo do nosso movimento político e musical com Gil". A gestão cultural do ministério de Gilberto Gil e, conseqüentemente, Juca Ferreira, foi fundamental para agentes ligados à cultura

---

<sup>153</sup> <http://culturadigital.br/forum2010>

<sup>154</sup> Para uma análise comparativa da atuação de Gilberto Gil nos anos sessenta e sua gestão cultural como Ministro da Cultura durante o governo Lula, ver: CARVALHO, Aline (2009): Produção de cultura no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura. Disponível em: [http://tropicaline.files.wordpress.com/2011/07/producao\\_de\\_cultura\\_no\\_brasil.pdf](http://tropicaline.files.wordpress.com/2011/07/producao_de_cultura_no_brasil.pdf)

<sup>155</sup> [www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1411201024.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1411201024.htm)

digital como o Circuito Fora do Eixo. No texto “O Futuro da Música”, postado no site Overmundo<sup>156</sup>, Talles Lopes (do FdE) aborda a gestão do ministério Gil/Juca:

O advento do governo Lula, entre tantas transformações, apontou a necessidade de descentralização simbólica e estrutural, e afirmou a necessidade de organização da sociedade civil. No Ministério da Cultura, a gestão Gil/Juca foi uma verdadeira revolução neste sentido, colocando muito mais lenha nesta fogueira reflexiva sobre os caminhos da Música no Brasil.

O show Futurível parecia ser, portanto, uma celebração musical e política desta gestão e uma referência à Tropicália<sup>157</sup>, movimento onde seus integrantes (dentre eles, Gilberto Gil), propuseram, nos anos 60 e 70, uma estética de reapropriação tecnológica aplicada à tradição cultural brasileira. Uma reportagem na revista Rolling Stone Brasil<sup>158</sup> apresentava o evento Futurível como uma “rara oportunidade de se ver um dos representantes da Tropicália liderar, ainda que por um breve tempo, uma banda de rock”. A comparação remete principalmente à banda Os Mutantes, que gravou dois álbuns (em 1968) e alguns singles com o cantor e atingiu legitimidade no Brasil como um dos principais grupos de rock deste período.

A reportagem da Rolling Stone Brasil explicava também como foi o processo de criação do show:

A ideia de juntar os dois nomes começou a florescer dois anos atrás, mas foi se procrastinando por causa da apertada agenda de Gil quando ainda exercia o cargo de Ministro da Cultura. Nos últimos seis meses o assunto reacendeu e, graças à mediação de Claudio Prado, amigo de longa data do ex-ministro e entusiasta do trabalho da banda junto ao Coletivo Fora do Eixo, a parceria finalmente tomou fôlego. ‘Ele [Prado] chegou pra mim e me propôs fazer esse show. Eu disse que não conhecia a música deles, mas sim o trabalho dos festivais independentes, já que o Juca Ferreira [sucessor de Gil no MinC] tinha estado em um deles. Aí resolvi fazer’, lembra Gil.

Antes e depois do evento, a conexão do Macaco Bong e do Circuito Fora do Eixo com Gilberto Gil era a todo tempo evocada, inserindo a banda e o circuito em uma

---

<sup>156</sup> [www.overmundo.com.br/overblog/o-futuro-da-musica](http://www.overmundo.com.br/overblog/o-futuro-da-musica)

<sup>157</sup> A Tropicália (ou Tropicalismo) foi um movimento surgido nos anos sessenta, reunindo música brasileira e avanços tecnológicos, abrindo-se claramente a diversas tecnologias musicais de produção e gravação, e também às influências da música estrangeira da época, principalmente o rock psicodélico. O disco-manifesto “Tropicália Ou Panis Et Circensis”, de 1968, traz artistas como Gilberto Gil, Os Mutantes, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa e o maestro vanguardista Rogério Duprat.

<sup>158</sup> <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/51/gilberto-gil-de-volta-ao-rock-com-trio-macaco-bong>

linha histórica protagonizada pelo cantor. Em uma entrevista para a Casa de Cultura Digital (de São Paulo), Ney Hugo afirmava<sup>159</sup>:

O Gil é um grande elemento de transição nisso que a gente está vivendo agora... do ano dois mil pra cá os artistas começaram a visualizar mais a questão política... essa coisa de separar a cultura e a música do ambiente político veio muito mais dos anos oitenta pra cá, que foi uma coisa que já existia, mas que foi se perdendo, e agora, depois da internet, dos anos dois mil pra cá, a galera vem com uma outra maneira, a gente tem essa década aí de transição e agora a partir de 2011 as perspectivas continuam ótimas no ambiente político, e a internet foi o grande transformador dos caminhos da humanidade.

O show *Futurível* começava com um *DJ*<sup>160</sup> (o DJ Tudo), misturando música eletrônica com ritmos brasileiros. No palco, projeções do *DVJ Scan* reforçavam o caráter tecnológico do evento. Depois, o DJ Tudo convidava a banda de pife Princesa do Agreste de Caruaru a entrar, seguida de Gilberto Gil. Saíam o DJ e a banda de pife e o cantor anunciava então a entrada do Macaco Bong. Juntos, apresentaram arranjos repletos de dissonâncias e nuances experimentais para canções como “Batmacumba”, “Futurível” e “Aquele Abraço”. A escolha do repertório privilegiava composições da fase tropicalista do cantor. No final do evento, o DJ Tudo e a banda de pife Princesa do Agreste de Caruaru retornavam. O show parecia realmente fazer a junção do Brasil tradicional com os avanços tecnológicos do Brasil industrial.

No site do Ministério da Cultura<sup>161</sup>, a resenha do *Futurível* enfatizava o caráter político e simbólico do evento, ressaltando também sua conexão com a Tropicália:

o artista deixou o ministério, mas permanece influente na pasta, assim como Juca Ferreira, que foi seu secretário-executivo e o substitui no cargo, e Claudio Prado, ex-coordenador de políticas digitais do MinC e diretor geral do novo ‘Futurível’... as interfaces com o MinC e com questões de política cultural faziam de ‘Futurível’ um evento necessariamente político, e isso se concretizou em forma de música – principalmente pela convergência entre gerações, tradições e estilos idealizada por Claudio Prado, que no passado foi produtor dos festivais musicais de *Glastonbury* e de Águas Claras e das bandas/comunidades hippies Mutantes e Novos Baianos.

---

<sup>159</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=aO6BTFITL-k>

<sup>160</sup> Sigla para *Disc Jockey*. Para mais informações sobre o papel dos DJs na indústria da música, ler: GARSON, Marcelo (2006).

<sup>161</sup> [www.cultura.gov.br/site/2010/11/17/gilberto-gil-faz-balanco-em-espetaculo-coletivo-no-ibirapuera](http://www.cultura.gov.br/site/2010/11/17/gilberto-gil-faz-balanco-em-espetaculo-coletivo-no-ibirapuera)

O texto finaliza sugerindo que “o encontro ‘Futurível’, embora praticamente livre de discursos, parecia fazer um balanço dos oito anos de cultura e do Ministério da Cultura, sob a direção de Lula e da turma de mutantes tropicalistas de Gilberto Gil”.

A inserção do Macaco Bong e do Circuito Fora do Eixo nesta linha histórica em que Gilberto Gil e a Tropicália perpassam torna-se um forte processo comunicacional perante o cenário musical brasileiro e reforça o papel do agente legitimador na música. Mas também nos leva a observar formas simbólicas (e ritualísticas) de utilização da música na formação de um evento claramente político.

### **3.4 – Livre acesso à cultura: gravar para circular.**

O debate sobre cachês e circulação territorial na música independente não é exclusividade do Fora do Eixo. Mas também revela uma questão ligada à desvalorização de fonogramas. Tal desvalorização – seguida da crescente perda de lucros por parte da indústria da música – facilitou a crença de que o sustento dos artistas será fortemente concentrado nas apresentações ao vivo, o que, no circuito independente, é identificado como “formação de público”. Tal questão cresce radicalmente quando associada ao ativismo em favor da cultura digital, como acontece com o Circuito Fora do Eixo. Analisando o Macaco Bong, veremos que suas gravações revelam um direcionamento ao mercado da experiência de shows, em detrimento das gravações em estúdio: seus discos (principalmente o primeiro álbum e seus dois EPs) são feitos para serem facilmente reproduzidos em apresentações ao vivo. Através da prática com economia solidária, a banda inverte alguns processos mercadológicos surgidos em meio à indústria da música, tanto em suas gravações quanto na circulação territorial.

Micael Herschmann (2010) aborda o período de transição na indústria da música a partir dos anos noventa e a desvalorização dos fonogramas, em contraste com a valorização dos concertos ao vivo. Herschmann observa que

curiosamente, apesar do seu poder e da forte presença na vida social, os principais conglomerados de entretenimento que controlam o mercado fonográfico não estão conseguindo impedir que a tecnologia digital, no seu agenciamento pela sociedade, venha gerando uma nova cultura da música em que não se dá tanto valor aos fonogramas (p. 117).

O autor ressalta que o fato de existir um fortalecimento da música ao vivo não significa que a música gravada vá desaparecer ou perder força de vendas e também

aceitação de público, mas que “certamente a música ao vivo não é mais tão periférica em relação à gravada como já foi no passado” (p. 122).

No circuito da música independente, a desvalorização dos fonogramas pode tornar-se ainda mais forte, já que a maior parte dos discos lançados possui baixa vendagem, se comparados à indústria *mainstream*. No caso do Macaco Bong, esta questão é ainda maior. Gabriel Resende (2012) ressalta que a política adotada pelo trio em relação ao circuito independente e sua estreita ligação com a militância em favor da cultura digital leva o grupo a valorizar os shows em detrimento das gravações em estúdio. Tal valorização se dá tanto em relação numérica de apresentações (o que os levou a ser uma das bandas que mais tocaram em festivais independentes) e também financeira, com o desinteresse em lucrar com vendas. Resende debate a ligação da banda com a política da cultura digital e os ideais de livre acesso à cultura em detrimento de vendas de produtos:

Os integrantes do Macaco Bong adotam um conjunto de princípios políticos, muito debatidos no campo da cultura no Brasil nos últimos anos, que dialogam estreitamente com uma mudança no pensamento em torno da autoria. O primeiro disco do grupo, *Artista Igual Pedreiro*, foi colocado gratuitamente para *download* e esta prática é defendida pela banda para o segundo disco, mesmo tendo ferramentas para somente vendê-lo caso queiram. Isto se dá pela adoção de princípios de compartilhamento adotados pela banda, os quais também são adotados e difundidos pela rede Fora do Eixo. Tais princípios acompanham ideais de livre acesso à cultura (p. 167).

Estes ideais de livre acesso à cultura norteiam as bases do Fora do Eixo e consequentemente do Macaco Bong. O foco no *download* gratuito dos discos e a busca por se apresentarem no maior número possível de espaços de shows devem-se à luta por um acesso aparentemente mais democrático às suas produções. Neste sentido, as gravações do Macaco Bong abdicarão de uma série de tecnologias de estúdio. Apesar de ativista digital e entusiasta das novas tecnologias surgidas principalmente com a internet, a banda não se utiliza de muitas técnicas de gravação, preferindo um tipo de registro mais modesto, sem interferências tecnológicas em demasia. Isto se deve à busca do grupo pela ideia de uma música menos ligada a questões mercadológicas advindas da produção massiva desenvolvida em meio à indústria fonográfica. Tal produção massiva relaciona-se à formatação da música como um bem de consumo.

Felipe Trotta (2005) aborda o processo de formatação da música como mercadoria desde “a invenção e subsequente popularização do fonógrafo e das emissões radiofônicas” (p. 183). A partir deste marco inicial, a circulação em larga escala de sons musicais “facilitou a consolidação da música enquanto produto, representada materialmente no suporte ‘disco’, agora facilmente comercializado ao lado de outras mercadorias igualmente palpáveis” (p. 183).

Trotta ressalta o caráter de consumo que esta música industrializada e de circulação massiva atingiu, e a indissolubilidade dos veículos comerciais que fazem esta música circular. A música tornava-se um bem de consumo, um produto artístico criado para ser consumido: “a música e o complexo industrial e empresarial que a cerca são atualmente pertencentes a um conjunto único, influenciando na criação, produção, divulgação, distribuição e no consumo de produtos musicais” (TROTТА, 2005. p. 183).

Simone Sá (2006a) também aborda o processo de transformação da música em mercadoria, em *commoditie*<sup>162</sup>, submetendo a mesma “às relações de compra e venda” (p. 5). A autora observa um processo histórico das tecnologias musicais, onde o primeiro passo dado na direção da comoditização da música foi a separação da composição e da performance artística “a partir da notação musical e da impressão de partituras em fins do século XIX” (idem). Segundo a autora, a partir do momento em que se começou a imprimir e vender partituras, a música foi se tornando passível de comercialização. Este primeiro marco sinalizaria, então, o momento em que a música passa a ser “apropriada, reproduzida e consumida para além do local original de sua criação” (p. 6).

Foi, então, este processo de comoditização da música que proporcionou a separação da composição e da performance. Simone Sá aborda a importância do desenvolvimento das técnicas de gravação neste processo: primeiramente a elétrica, surgida em meados dos anos 20; mas principalmente, a gravação magnética, surgida a partir do pós-guerra, que “flexibiliza, facilita e barateia enormemente as gravações em estúdio e ao mesmo tempo, permite uma maior qualidade” (p. 7). A autora ressalta que a

---

<sup>162</sup> A transformação em *commoditie* refere-se ao “processo que ocorre no último século e meio, através do qual algo, por um lado etéreo, e por outro cotidiano e compartilhado por uma coletividade, tal como a música, deve ser transformada em mercadoria, submetida às relações de compra e venda”. (SÁ, 2006a, p. 5).

gravação magnética não se resume a apenas uma nova técnica de reprodução sonora, mas sim, representa um processo que “reconfigura as noções de performance e gravação em estúdio, permitindo cortes, edições e experimentações diversas” (idem).

A ideia de separação entre performance e gravação de estúdio foi sendo trabalhada progressivamente durante os anos 60, com as possibilidades da gravação magnética sendo ainda mais exploradas a partir da sua associação com o sistema multicanais:

O desenvolvimento de um sistema onde os instrumentos e vozes podem ser gravadas em canais diferentes, separadamente, abre um enorme campo de possibilidades de experimentações, no qual os diversos materiais pré-gravados podem ser retrabalhados de acordo com os interesses de consumo variados (SÁ, 2006a, p. 8).

Simone Sá explica que a gravação multicanais evidencia a separação crescente entre performance ao vivo e registros sonoros realizados em estúdio.

Neste momento, fica claro que a gravação em estúdio não é somente o registro de uma sonoridade anterior e original (a da performance ao vivo); mas sim um processo de criação musical per se, com sua própria estética, valores e referências (idem).

A autora esclarece que a comodificação musical está ligada a um amplo processo de “regime de audição”. Ela baseia seu argumento nos estudos de Jonathan Sterne, especialmente no livro “The Audible Past” (2003), para abordar este regime de audição, que seria uma espécie de “atitude burguesa” em relação ao som. Tal atitude seria uma operação de construção sonora, tomando tal construção como objeto de conhecimento e favorecendo o isolamento da audição dos outros sentidos humanos. Seria, portanto, uma reconstrução do espaço acústico, como algo isolado, com o mínimo de intervenção externa possível (como o são, por exemplo, os estúdios de gravação e as salas de cinema e de teatro). Esta “atitude burguesa” em relação ao som valorizaria o direito ao silêncio como apreciação sonora. Simone Sá ressalta o crescimento de uma nova estética sonora, a partir da noção de alta fidelidade:

Como parte deste processo, estes aparatos criam as bases de uma nova estética sonora que valoriza os detalhes sônicos: a distinção de ruídos, variações de timbres ou ritmos, pausas e outras sutilezas da expressão sonora vão ser valorizadas na apreciação musical, através da noção de *high fidelity* dos aparelhos de reprodução musical. (SÁ, 2006, p. 13).

Segundo a autora, a comodificação da música aponta também “para uma tensão entre o consumo público e privado, uma vez que por um lado, a reprodutibilidade traz para o âmbito doméstico o som antes só ouvido nas salas de concerto” (p. 14). Simone Sá ressalta que o processo de escuta burguesa não fez com que o consumo musical público desaparecesse, mas que - pelo contrário - se reconfigurasse a partir de uma série de aparatos tecnológicos (microfones, amplificação, telões de show).

Esta reconfiguração do consumo musical revela-se particularmente interessante ao analisarmos o Macaco Bong. A banda compõe em estúdio através de *jam sessions*; e busca reproduzir ao vivo estas *jams* de estúdio. Seus discos, disponibilizados gratuitamente para *download*<sup>163</sup>, são lançados para funcionarem como uma prévia do que será o show, em uma inversão da lógica majoritariamente propagada pela indústria *mainstream*, onde muitos shows passaram a ser produzidos para vender gravações; e muitos discos gravados eram tão repletos de tecnologias de estúdio que se tornavam difíceis (ou até mesmo impossíveis) de serem reproduzidos ao vivo. Analisaremos a seguir tal reconfiguração do consumo musical e a relação com o ativismo digital proposto pelo Macaco Bong.

### 3.5 – “Artista Igual Pedreiro *style*”: destrinchando os álbuns

Em uma entrevista para a revista Rockazine<sup>164</sup> em 2011, Ney Hugo explicava o processo de auto-gestão da banda, ressaltando o foco estratégico na divulgação via internet e na circulação territorial, em detrimento dos ganhos com vendas de discos: “a autogestão passa muito por isso, da forte atuação na internet, em ter mais trabalhos focados na circulação da banda, do que nas vendas de CDs”. Esta estratégia de circulação territorial em detrimento da venda de suportes físicos musicais é relacionada à queda de valor de *commodity* dos CDs e à experiência de shows. Porém, existem características no processo de composição e registro sonoro nos discos do Macaco Bong que revelam determinadas curiosidades sobre a banda.

---

<sup>163</sup> Após romper com o Fora do Eixo, Bruno Kayapy bloqueou o *download* gratuito dos discos do Macaco Bong, passando a vender seus arquivos digitais via *iTunes*. Abordaremos esta mudança no último subcapítulo desta dissertação.

<sup>164</sup> [http://issuu.com/rockazine/docs/rockazine\\_02](http://issuu.com/rockazine/docs/rockazine_02)

O álbum “Artista Igual Pedreiro” (2008)<sup>165</sup> e o EP “Verdão e Verdinho” (2011)<sup>166</sup> são trabalhos que podem ser facilmente reproduzidos ao vivo pelo trio. Já o álbum “This Is Rolê” (2012)<sup>167</sup> possui instrumentos (piano e viola) e alguns efeitos de estúdio que impossibilitam sua reprodução apenas com baixo, guitarra e bateria<sup>168</sup>. Esta mudança na produção do primeiro pro segundo disco acompanha processos pelos quais a banda passou, desde seu início, até o lançamento do segundo disco. “This Is Rolê” parece ter sido pensado para ser um álbum, composto em um quarto de São Paulo. Nesta época (em 2011), o Macaco Bong acompanhou a chegada do FdE “ao eixo”, indo morar na Casa Fora do Eixo em São Paulo. Porém, para se dedicarem à banda e principalmente ao novo disco, Bruno Kayapy e Ynaiã Benthroldo ficaram hospedados na Casa Azul, um *hostel* próximo à Casa Fora do Eixo, localizado no bairro da Liberdade. Ney Hugo já se dedicava mais às demandas da área da comunicação do FdE do que às da banda. Por isso, ficou hospedado na Casa Fora do Eixo e ia, aos poucos, se desligando dos compromissos com o trio. Ynaiã e Kayapy, concentrados nos projetos e demandas do Macaco Bong, iniciaram as composições do novo disco (que viria a ser o “This Is Rolê”), como explica Ynaiã em um antigo blog<sup>169</sup>:

Diferente do artista igual pedreiro, que foi mais intuitivo, esse, ainda sem nome, está sendo montado, pensado. As músicas surgem pela necessidade de ocupar um espaço no contexto do disco. Não estamos nos limitando a agir dessa forma, mas assim elas estão vindo, e ocupando um espaço no quadro que estamos desenhando.

Por ter sido pensado como um álbum, “This Is Rolê” é menos flexível a experimentações ao vivo. Gabriel Resende (2012), em entrevista com Ynaiã, relata o processo de composição do álbum, explicando que suas músicas são mais “estáticas”, não são tão *free*, não são tão livres assim” (p. 150). Resende relata a conversa com o

---

<sup>165</sup> Artista Igual Pedreiro pode ser ouvido aqui: [www.youtube.com/watch?v=8T6kk1LwYOW](http://www.youtube.com/watch?v=8T6kk1LwYOW)

<sup>166</sup> Verdão e Verdinho pode ser ouvido aqui [www.youtube.com/watch?v=sY7ioYknXL0&list=PLTA8KJsEaoFkbMddaTjIMfqXnbBRwdHwy](http://www.youtube.com/watch?v=sY7ioYknXL0&list=PLTA8KJsEaoFkbMddaTjIMfqXnbBRwdHwy)

<sup>167</sup> This Is Rolê pode ser ouvido aqui [www.youtube.com/watch?v=SMAI2rAoUJQ](http://www.youtube.com/watch?v=SMAI2rAoUJQ)

<sup>168</sup> Ainda que “This Is Rolê” apresente instrumentos musicais que dificultem sua execução ao vivo por um trio, boa parte do disco segue a formação básica da banda, com guitarra, baixo e bateria. Das nove faixas do álbum, quatro músicas (“Mullets”, “Summer Seeds”, “Seu João” e “Dedo de Zombie”) incluem instrumentação adicional ou efeitos de estúdio. Logo, a maior parte do disco ainda obedece ao direcionamento da banda em apresentações ao vivo pelo trio original.

<sup>169</sup> <http://macacobongtec.blogspot.com.br/2011/06/osucessor.html>

baterista e traduz sua fala para explicar o porquê das músicas serem menos dadas à experimentação ao vivo. Segundo ele, Ynaiã relata que:

...no Artista Igual Pedreiro, essa liberdade deu muita brecha para as músicas se transformarem com o tempo em comparação às gravações (que são literalmente o registro de uma performance). Já no This is Role, segundo ele, as músicas são mais “fechadas” e “não tem muita liberdade de elas mudarem como um todo” (RESENDE, 2012, p. 150).

Ynaiã ressalta que “Artista Igual Pedreiro” era um disco que favorecia “alterações em tempo real, improvisos, reconstruções” (p. 152). Este primeiro álbum foi composto à base da grande quantidade de shows que o trio apresentou desde 2004, quando foi criado. Deste ano até 2008, o Macaco Bong lançou uma demo virtual com três músicas e um *single* também virtual (“Soraya By Starsex”, contendo apenas esta faixa), ambos em 2005. Nestes anos, antes de gravar seu primeiro disco, muitas músicas eram compostas em estúdio e testadas nos shows. Apenas duas músicas foram testadas anteriormente em gravação (“Belleza” e “Rancho”, lançadas na primeira demo). O primeiro álbum foi simultaneamente composto em estúdio e testado ao vivo, o que o tornou um disco mais voltado para shows e mais aberto a experimentações, já que foi composto em meio a improvisos. Desta forma, a banda foi construindo uma estética musical direcionada a apresentações ao vivo.

Resende (2012) ressalta que as músicas de “Artista Igual Pedreiro” não foram construídas de uma forma programada, “como um objeto arquitetado anteriormente à sua performance”, e reforça esta ideia a partir do enfoque do Macaco Bong em “realizar várias performances em público antes do momento de construção do fonograma” (p. 106). Em entrevista por *Skype*, Gabriel Resende me explicou a diferença entre Artista Igual Pedreiro e This Is Rolê: “as composições de Artista Igual Pedreiro tem muitos ‘espaços em branco’ que abrem pra improviso. Já This Is Rolê tem bem menos dessas ‘lacunas’ que permitiriam qualquer improviso nas composições”<sup>170</sup>.

Em sua dissertação, Resende (2012) apresenta uma observação de Bruno Kayapy acerca do processo criativo de “Artista Igual Pedreiro”, ressaltando o costume de “compôr entrando no estúdio e fazendo”, e como funciona a experimentação deste processo. Kayapy se refere ao modo de composição do álbum como “um trampo Artista

---

<sup>170</sup> Entrevista realizada por *Skype* em Abril de 2014.

Igual Pedreiro *style*”, que, segundo ele, “é o trabalho mais divertido, mais jogo rápido, entendeu, e mais direto talvez que a gente possa conseguir, assim, fazer na história do Macaco Bong” (Kayapy, in: RESENDE, 2012, p. 156). Segundo Bruno Kayapy, este disco “não tem TEC”, ou seja, suas composições não foram sistematizadas: eles criavam as músicas em partes, nomeavam (parte A, B, C, D etc) e posteriormente misturavam as partes: “aí depois você alterna, faz L, A, tipo, parte L é introdução da música, parte B vira... fica no B, sabe. Parte C vai pra outro lado” (idem).

Após este álbum, o Macaco Bong lançou em 2011 o EP “Verdão e Verdinho”, com três músicas, apresentando o mesmo processo de experimentação musical “livre” descrito pelo guitarrista. O EP trazia músicas mais suaves que o disco anterior, e sua execução ao vivo apresentou uma mudança na performance do guitarrista (tocando sentado, com a guitarra deitada no colo). As músicas também podiam ser facilmente reproduzidas ao vivo pelo trio formado por baixo, guitarra e bateria, assim como “Artista Igual Pedreiro”.

Os primeiros álbuns também revelam uma curiosa apropriação de gêneros musicais. Como analisamos no segundo capítulo, a banda usa a linguagem experimental, principalmente do *jazz*, para se afastar do formato-canção. No entanto, no primeiro álbum e também nos EPs, a apropriação da linguagem do *jazz* se dá nas próprias composições, que revelam, em muitos trechos, influências de *jazz rock* e *free jazz*. O improviso e experimentalismo surge através da apropriação do *jazz* misturado às demais influências roqueiras da banda; e também, do processo de composição mais livre, feito em blocos, de forma não-sistematizada.

Já no segundo álbum, “This Is Rolê” (2012), a banda buscou o improviso do *free jazz* através da adição do piano de Túlio Mourão em suas gravações. As composições deste disco surgem menos experimentais, sem os evidentes trechos de *jazz rock* inseridos nas próprias composições. Além disso, a banda relata que testou menos em show as novas músicas e compôs mais em casa. Segundo Bruno Kayapy, o Macaco Bong passou muitos anos apresentando ao vivo as músicas de Artista Igual Pedreiro, o que dificultou a composição em estúdio e sequer o teste em show de novas músicas. Assim, precisaram parar de circular e passar um tempo em casa compondo:

Esse trampo novo cara, ele é um período que eu tô compondo bastante, assim, tipo compor em casa. A gente ficou muito tempo sem ensaiar. A gente ficou em um processo

aí tocando bastante um show que a gente já estava com ele pronto há muito tempo, então a gente passava mais tempo tocando em palco do que em estúdio ensaiando, assim (Bruno Kayapy, em RESENDE, p. 154).

Analisando os motivos relacionados às mudanças de composições entre os dois discos, os músicos revelam uma interessante comparação entre suas gravações e os momentos pelos quais passavam. Gabriel Resende, a partir de sua entrevista com Ynaiã, revela tal relação:

Refletindo sobre o contexto político, Ynaiã conta que no momento em que o primeiro disco veio existia uma necessidade de discurso e exposição daquela ideia de modelo de gestão que estavam desenvolvendo. Este novo disco entretanto “já vem com tudo isso pronto”, diz o músico, “então politicamente ele vem com o discurso afirmativo de ‘bom, é isso mesmo’, o rolê é estar tocando, compondo, trabalhando, se adaptando nestas dinâmicas” (RESENDE, 2012, p. 152).

Ynaiã revela que o fato do disco *This Is Rolê* ser menos aberto a experimentações se deve à situação menos experimental em que se encontrava a banda, que naquele momento já se inseria dentro de todo um contexto criado em conjunto com o Circuito Fora do Eixo. Quando iniciou, o Macaco Bong era um projeto do Coletivo Cubo em Cuiabá (MT). Eles vivenciaram (e protagonizaram) o surgimento do coletivo, o fortalecimento da ABRAFIN e, concomitantemente, do Circuito Fora do Eixo. Segundo Ynaiã, até mesmo a mudança de cidade (de Cuiabá para São Paulo em 2011) influenciou na construção do disco: “a cidade que estamos vivendo é outra, o integrante é novo, o momento da cena musical brasileira é diferente. Tudo isso influencia no disco pois está tudo conectado” (Ynaiã, in: RESENDE, p. 153). Desta forma, segundo a análise do músico, o primeiro disco do Macaco Bong era mais experimental, devido à necessidade de conquistar territórios e de não saberem exatamente com o quê estavam lidando. Era um processo de construção e de experimentação de tecnologias, estratégias, parcerias e ideologias. Já o segundo disco surgia “com tudo isso pronto”.

Em meio a tal processo exploratório, a banda “pensou”, com sua música, algumas possibilidades de independência em relação à indústria *mainstream*, buscando construir uma estética musical autônoma em suas composições. A música, agindo como forma de pensamento (BLACKING, 2007), acompanhou e participou ativamente de todo este processo inicial, construindo os caminhos do Circuito Fora do Eixo. Porém, no segundo álbum, ao abdicarem do processo de composição não-sistematizada e

produzirem uma música mais fechada ao experimentalismo do *jazz*, a banda recorreu à gravação do piano de Túlio Mourão, produzindo um disco que acenava, ainda que timidamente, a uma estética um pouco menos autônoma do que as primeiras gravações. A música exigiu menos autonomia, menos circulação, menos experimentação.

Para além das gravações, esta mesma construção musical apresenta outras características – e embates – relacionadas à performance ao vivo. A busca, pela banda, de uma estética musical autônoma também está ligada a utilização de poucas tecnologias de palco, em um processo, de negação e reapropriação tecnológica.

### **3.6 – “A gente não usa retorno”: performance e tecnologias de show**

A partir do surgimento do regime de escuta burguesa (STERNE, 2003), as tecnologias de gravação foram, aos poucos, possibilitando a inversão de determinadas lógicas de apresentações ao vivo. Com o sucesso comercial de suportes de gravação (LPs, CDs etc), muitas apresentações começaram a ser produzidas em função da existência dos discos: ou para promovê-los comercialmente, ou para, a partir de seu sucesso, atingir shows lotados. Por outro lado, alguns álbuns nunca foram apresentados ao vivo, devido a tecnologias de estúdio difíceis de serem reproduzidas em show.

Muitos exemplos podem ser relacionados às gravações desenvolvidas em meio à indústria *mainstream*, com discos construídos a partir de tecnologias de estúdio. Por exemplo, na indústria musical do rock nos anos 60, artistas ligados à música psicodélica, como os Beatles e Jimi Hendrix, passaram a produzir álbuns profundamente baseados em técnicas de gravação. O caso dos Beatles ilustra bem esta separação entre gravação e performance ao vivo: a partir do álbum *Revolver* (1966), repleto destas técnicas, o grupo deixou de se apresentar em shows, já que as tecnologias de apresentações ao vivo naquela época ainda não podiam reproduzir fielmente seus experimentos em estúdio. Paul Friedlander (2013) ressalta este fato, afirmando que “os Beatles usaram a tecnologia do estúdio de gravação como se fosse um outro instrumento” (p. 135), e relata também a dificuldade das tecnologias de show como determinante na decisão da banda em não mais se apresentar: “uma das razões de a banda ter parado de excursionar foi a dificuldade de tocar no palco suas músicas cada vez mais complexas” (p. 131). A crescente adição de instrumentos (incluindo efeitos eletrônicos) só era possível nos ambientes fechados dos estúdios de gravação. Tal fator foi determinante na decisão dos Beatles em parar de se apresentar em shows. Dali em

diante, muitos outros álbuns seriam lançados contendo técnicas impossíveis (ou difíceis) de se reproduzir, como o Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Beatles), Electric Ladyland (Jimi Hendrix) e The Final Cut (Pink Floyd)<sup>171</sup>.

Estas técnicas proporcionaram que diversos álbuns musicais fossem criados em estúdio e nunca reproduzidos ao vivo. Mas, por outro lado, no caso dos discos que chegavam a ser apresentados em palco, tornou-se cada vez mais comum a possibilidade de uma inversão na apreciação de shows musicais: a comparação do show com a gravação. Tal comparação subentende a performance gravada como anterior à performance ao vivo: em muitas apresentações, os fãs (habituaados à audição do álbum), comparam (de forma positiva ou negativa) a música executada naquele momento, à gravação de estúdio, que lhes foi previamente apresentada via mídias musicais.

Tal inversão se apresenta de forma curiosa no Macaco Bong. Por um lado, suas gravações (especialmente as do primeiro disco e EPs) procuram soar o mais próximo possível do que será apresentado nos shows; por outro, ao vivo, a banda se apropria de tecnologias de palco para se aproximar ou se distanciar do material gravado (dependendo das possibilidades de cada evento). Em entrevista concedida a mim em novembro de 2010<sup>172</sup>, o trio relatava algumas de suas experiências de show e a relação da banda com tecnologias de palco e profissionais da cadeia produtiva da música. Bruno Kayapy ressaltava que, em relação a shows e equalização de palco, o Macaco Bong

É uma banda muito fácil de fazer. A gente não usa retorno, praticamente. Depende muito do caso pra gente usar retorno. Quando a gente tem a possibilidade de montar o nosso palco, quando não é festival, é a gente... ou quando é festival, mas tem “praticado móvel”, dá pra gente mudar a posição sem prejudicar outra banda... a gente usa, que é a batera na frente, na verdade. Os amplis ficam ali atrás da batera, a gente se ouve e não usa monitor... então é praticamente uma hora, meia hora de passagem de som que não existe no Macaco. Tem muito lugar que a gente chega pra passar som e aí nem precisa de retorno. Aí os caras do som, no show, entendem porque não precisa de retorno. O som a gente já toca alto... então existe um esquema já do Macaco. É como a gente toca, é o ambiente em que estamos, a intensidade que a gente toca...

---

<sup>171</sup> Estes discos estão diretamente relacionados ao chamado rock psicodélico ou rock progressivo, mas muitos gêneros, em diferentes décadas, também se utilizaram de diversas técnicas de estúdio.

<sup>172</sup> <http://radiomicrofonia.blogspot.com.br/2011/03/futurivel.html>

A praticidade descrita pelo músico remete a uma dispensa de tecnologias em demasiado, revelando a busca por um som “pouco modificado tecnologicamente”. Tal busca está diretamente ligada à questão da experiência de apresentações ao vivo, da “intensidade com que a banda toca”, o que é ressaltado na mesma fala de Bruno Kayapy:

por exemplo: quando é palco grande, arena aberta, a gente toca com uma intensidade, mas como o som vai, ele não volta... a gente tem um *feedback* diferente, então acaba a gente tocando com mais gás; e no pub, a gente consegue tocar mais dinâmico, o ambiente fechado, soa aquele lance mais CD, mais audível, cada coisinha, os detalhes...

A banda costuma dispensar um tipo de tecnologia de palco muito comum na indústria da música ao vivo: a do retorno amplificado, normalmente utilizado para que os músicos possam ouvir o que estão tocando. Dispensando o retorno, eles tocam “com mais gás” em palco aberto; e não têm problemas com microfônias em lugares menores e de ambiente fechado: “soa mais CD, mais audível”. Ao dispensar este retorno, o Macaco Bong revela uma busca pelo que seria um som mais “verdadeiro”, mais “fiel” ao que está sendo tocado naquele momento, seja em shows grandes (ou de palco aberto); ou em ambientes menores e fechados. Além disso, revela também um enfoque na importância (e praticidade) das apresentações ao vivo, buscando uma estética musical autônoma que possa funcionar no maior número de lugares possíveis.

Esta forma de se executar música, pouco mediada tecnologicamente, está ligada a busca pelo que seria um “show sincero”, uma apresentação “legítima”, com foco na experiência de shows. Nas apresentações, principalmente em festivais, o trio buscava, além de uma performance “visceral” (tocando “com mais gás”) uma performance também prática, que não apresentasse nenhuma possibilidade de atraso com montagem de palco ou equalização de som, ou seja, pouco dependente de tecnologias e estratégias mercadológicas de shows. Seria uma espécie de “som ideal” para festivais, que não causasse problemas, mas também, que marcasse de alguma forma o público participante. Tal estética musical é o que eles denominam de “som sincero”, ou “verdadeiro”.

Gabriel Resende (2012) relata uma fala de Ynaiã acerca da busca pela performance de shows “sincera”, “verdadeira”:

Ynaiã conta que o objetivo de se fazer uma excelente performance era grande foco, principalmente durante as primeiras circulações. Segundo ele, o tempo de festival era curto e havia sempre muitas bandas, era muito importante fazer um show sincero e que marcasse as pessoas de forma a fazer com que a banda seja lembrada depois. (p. 166).

Para Ynaiã, o “show sincero” é diretamente relacionado às possibilidades práticas da banda em um palco, em apresentar o que realmente são capazes de tocar, sem a necessidade de mediação tecnológica em demorado; mas também, uma transparência de discurso e relativa autonomia em relação à recepção por seu próprio público:

Trabalho autoral é “dar a cara a tapa” é “correr riscos de mostrar para as pessoas aquilo que você está falando”... a grande sacada é a sinceridade disso. Quando você faz as coisas com sinceridade, você é honesto com as pessoas, e elas percebem isso. Isso toca as pessoas, sinceridade, honestidade, clareza no discurso, fazer independente do que as outras pessoas pensam, ser original, isso tudo conta. (p. 156).

Essa busca por algo “verdadeiro” na música está ligada a uma autonomia artística que possa independe da opinião do público potencial; e também está inversamente relacionada à escuta burguesa advinda da comodificação: o Macaco Bong parece rejeitar tal processo burguês, de suposta “alta fidelidade sonora”, feito com tecnologias caras, e muitas vezes, inacessíveis a pessoas de orçamento reduzido (como grande parte dos músicos independentes). Mesmo em shows com “som de CD”, a suposta riqueza de detalhes é atingida justamente no momento em que rejeitam tecnologias de show, como é o caso do retorno amplificado.

Permeando tal construção estética, está o discurso de autonomia musical, a busca pelo “som sincero”. Por um lado, tal busca pode soar contraditória: a preocupação em fazer uma performance que “marque as pessoas” surge no mesmo discurso que revela pouca preocupação com a forma com que seu público irá “julgar” o som. Ainda assim, ao observarmos que o “som sincero” abarca todo um conjunto de práticas estéticas, somado a estratégias de divulgação e circulação, entendemos que o espaço do festival, ao menos no início (antes de sua legitimação via mídias especializadas), era o local aonde o Macaco Bong iria se fazer conhecer, já que não contava com divulgação massiva de grandes veículos de mídia. Era realmente necessário “marcar o público”; porém, sem abrir mão de sua construção sonora experimental, de pouco apelo comercial e baixo vínculo com a estética musical *mainstream*.

Tal estética musical desenvolvida pelo trio revela a busca de uma total autonomia em relação à indústria da música. Tal autonomia poderia se aplicar tanto a shows no circuito *mainstream*<sup>173</sup>, quanto, até mesmo, aos festivais independentes, onde a banda assumiria por vezes um papel de protagonista, trabalhando nos mesmos; e causando o mínimo possível de transtorno, abdicando de cachês e exigindo pouca tecnologia no palco. O Macaco Bong parece realmente ser uma banda criada para ocupar o papel de “artista dos sonhos” de qualquer produtor de eventos de rock independente.

Porém, tal estética musical autônoma revelou-se protagonista de grandes embates (como os relacionados aos cachês) e também de desavenças em meio à própria banda: um fato importante relacionado a seu processo de gravação, e simultaneamente, de apresentação ao vivo tornou-se um importante ponto na (futura) separação do grupo: a produção do DVD “Macaco Bong Convida”.

### **3.7 – É show ou gravação? O DVD “Macaco Bong Convida”.**

No dia 19 de agosto de 2013, Bruno Kayapy postava um texto em sua página no *Facebook*<sup>174</sup>, avisando que o DVD “Macaco Bong Convida” não seria mais lançado:

NOTA OFICIAL: O DVD macaco bong convida no palácio das artes não será mais lançado oficialmente pelo Macaco Bong. Motivos: Descaso, indisposição e falta de interesse dos que participaram da produção do DVD em querer lançar o DVD oficialmente pelo novo site do (Macaco Bong) ou em outros formatos que já poderia ter sido lançada, visto que o material foi produzido em 2010.

O DVD “Macaco Bong Convida” surgiu a partir de um projeto de integrar artistas parceiros aos shows da banda. A partir daí, o grupo produziu eventos contando com músicos das bandas Móveis Coloniais de Acaju, Porcas Borboletas e artistas solo como Emicida, Vítor Araújo e Siba<sup>175</sup>. A gravação do áudio e imagens ocorreu em 2010

---

<sup>173</sup> A banda não nega o retorno amplificado como uma exigência primordial, mas sim, como uma preferência prática. A escolha deles pelo uso ou a dispensa do retorno amplificado vai depender das condições do local onde se apresentam. É a busca por um tipo de praticidade necessária a uma banda independente de grande circulação e de pouca infraestrutura.

<sup>174</sup> <https://www.facebook.com/kayapy/posts/4571825152171>

<sup>175</sup> Alguns trechos deste show estão disponíveis no *Youtube*. Neste link < [www.youtube.com/watch?v=Z859FZzeJeY&list=PL6A9C75633DEDDE96](http://www.youtube.com/watch?v=Z859FZzeJeY&list=PL6A9C75633DEDDE96) >, pode-se conferir a música “Vamodahmaisuma” com a participação de diversos convidados.

no Teatro Palácio das Artes, em Belo Horizonte<sup>176</sup>. Uma resenha da gravação, na Revista Noize<sup>177</sup>, já apresentava uma tensão entre esta apresentação ao vivo e o resultado que se esperava:

Em um teatro daquele tamanho, às vezes faltava pressão para que as composições do trio, dissolvidas no dobro de instrumentos para que foram compostas, chegassem com a devida força aos ouvidos do público. O áudio bem mixado e as imagens de uma reunião tão bonita, no entanto, podem fazer deste DVD uma surpresa das boas.

Em uma conversa minha com Ynaiã durante o encontro “Cultura Criminalizada”, no “Circo Crescer e Viver” em 21 de agosto de 2013<sup>178</sup>, o baterista me relatava um detalhe importante sobre o processo de feitura deste DVD não lançado. Segundo ele, o atraso em sua produção deu-se em grande parte devido à procura de Bruno Kayapy por um som “melhorado” em estúdio. O guitarrista teria pedido para regravar as guitarras do DVD, por desaprovar o resultado da gravação do show, considerada, por ele, deficiente e com uma série de erros. Ynaiã foi abertamente contra a regravação das guitarras e de qualquer modificação posterior no áudio deste trabalho<sup>179</sup>. A postura do baterista revela uma posição inversa a uma prática muito comum na indústria fonográfica: a do lançamento de discos gravados ao vivo, porém, modificados em estúdio.

Jonathan Sterne (2003) aborda a busca de alta fidelidade sonora a partir do processo de escuta burguesa surgido com as tecnologias de gravação e reprodução de áudio. O autor relata alguns testes realizados pela empresa Edison Company entre 1915

---

<sup>176</sup> <http://tnb.art.br/2011/03/16/tnb-na-rua-e-hoje-venha-conhecer-o-universo-tnb-com-macaco-bong-e-convidados-emicida>

<sup>177</sup> [http://issuu.com/noize/docs/revista\\_noize\\_33\\_maiio\\_de\\_2010](http://issuu.com/noize/docs/revista_noize_33_maiio_de_2010)

<sup>178</sup> <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=707503032600202&set=pb.114928235191021.-2207520000.1392764170.&type=3&theater>

<sup>179</sup> Em entrevista por *Skype*, Gabriel Resende me explicava parte do problema com o DVD “Macaco Bong Convida”: “esse DVD foi produzido de forma colaborativa. É sacanagem o Kayapy usar isso pra se promover. A própria Priscilla Brasil (produtora do DVD) entrou lá no *post* dele e se posicionou contra ele. O DVD estava pronto e ela esperava alguém da banda pegar e resolver as partes burocráticas. Na época eu levei adiante esse processo de trocar *e-mails*, era muita gente participando do DVD, mas o processo estava caminhando. Só que, depois que a gente se separou, o Kayapy começou a dizer que estava parado e acusou o Fora do Eixo. O FdE não precisava fazer nada nesse DVD. A própria banda podia resolver, mas ele foi o primeiro a não levar nada adiante”.

e 1925, a fim de buscar convencer seus clientes de que suas gravações eram idênticas às apresentações ao vivo. Segundo Sterne, a propaganda de um destes testes apresentava um novo cantor (Signor Friscoe) que começava o teste cantando um solo. Logo, um fonógrafo começava a tocar junto, acompanhando Signor Friscoe, que parava de cantar e o fonógrafo continuava tocando. Finalmente, uma cortina subia revelando o fonógrafo, sugerindo que a audiência não era apta a diferenciar o cantor do aparelho.

Ainda que a Edison Company estivesse propondo um novo jogo sonoro, este jogo estava sendo formatado para convencer o público de que as mesmas velhas regras se aplicavam: uma boa reprodução é a mesma coisa que uma performance ao vivo (STERNE, 2003, p. 263).

O exemplo de Sterne acerca dos testes da Edison Company são bons para analisarmos a progressiva inversão levada a cabo durante décadas de indústria da música, onde muitas apresentações ao vivo passaram a ser organizadas para promover gravações de estúdio, em detrimento de, inicialmente, as gravações serem uma tentativa de reprodução de tais apresentações ao vivo. Sterne revela tal inversão ao abordar os testes de tom da Edison Company:

Os testes de tom foram organizados da mesma forma que as gravadoras organizam turnês de grupos de rock e pop hoje - para promover novas gravações - enquanto que gravações existentes ajudaram a promover shows ao vivo (ou a promover a venda de fonógrafos) (STERNE, 2003, p. 264).

Tal inversão promovida pela indústria da música, privilegiando gravações em detrimento de apresentações ao vivo, possibilitou também a criação da categoria de “álbuns ao vivo”, ou seja, gravações de shows lançadas em plataformas de áudio e/ou imagem (LP, CD, DVD, VHS etc). Muitos destes produtos eram também modificados em estúdio, com correções de trechos onde o registro do show não correspondia à qualidade desejada pelas companhias fonográficas. Eram discos gravados ao vivo, mas posteriormente regravados em estúdio.

O objetivo da reprodução de eventos ao vivo não era reproduzir a realidade, mas sim, a produção de um determinado tipo de experiência de audição. Toda reprodução de som - seja ao vivo ou totalmente artificial - recortava a realidade, a fim de formar um novo realismo estético. A questão nunca foi capturar o evento em sua totalidade, mas sim, criar uma nova forma de realismo sonoro que fosse adequado para os eventos que estavam sendo apresentados, e também para os ouvintes que os ouviam (STERNE, 2003, p. 246).

Desta forma, quando uma banda como o Macaco Bong experimenta um processo similar, torna-se um problema ligado à autenticidade de sua construção sonora: o DVD ao vivo não seria realmente “verdadeiro” se trouxesse as mesmas técnicas de mascaramento de erros promovidos pela mesma indústria a qual eles tanto criticam. Para uma banda que foca sua estratégia nos shows ao vivo, em detrimento das gravações, a gravação de sua apresentação não poderia inverter tal lógica. O som perderia sua legitimidade, deixando de ser “sincero” ou “verdadeiro”.

Os embates relacionados à gravação do DVD do Macaco Bong são apenas uma pequena parte de uma série de disputas permeadas por acusações, denúncias e defesas acaloradas relacionadas ao Circuito Fora do Eixo durante o ano de 2013. Apesar de ter vivenciado embates desde seu surgimento, em 2013 o FdE experimentou um aumento destas disputas, a partir de uma entrevista de Pablo Capilé e Bruno Torturra concedida ao programa Roda Viva na TV Cultura. Tal processo se deu a partir do investimento do Fora do Eixo em atividades como a Pós-TV e, posteriormente, a Mídia Ninja. Analisaremos, nos próximos subcapítulos, o contexto de tais disputas e o resultado das mesmas para o Macaco Bong e também o circuito da música independente nacional.

### **3.8 - Pós-TV e Mídia Ninja: *hackeando* o webjornalismo**

Um dos canais *online* de divulgação mais utilizados pelo Circuito Fora do Eixo é o que eles denominaram de Pós-TV: programas transmitidos via *webcam* e produzidos pelos próprios participantes do Circuito, indo ao ar em dias e horários variados<sup>180</sup>. A Pós-TV possui programações diversas, como transmissões de shows e debates relacionados à música, política e cibercultura, que costumam ir ao ar na plataforma *Twitcasting*<sup>181</sup>. O *Twitcasting* é um canal interativo de transmissão de vídeos via *streaming*<sup>182</sup>. Trata-se de uma plataforma ligada ao microblog *Twitter*, onde o usuário se conecta com a senha do *Twitter* e pode realizar transmissões gratuitas via *webcam* de seu computador pessoal ou *iPhone/Android*. O canal permite também a interação entre seus usuários via *Twitter* e *Facebook*. Sua funcionalidade possui características similares ao do canal *Youtube*, inclusive os anúncios antes do início do vídeo. O

---

<sup>180</sup> [www.postv.org](http://www.postv.org)

<sup>181</sup> <http://twitcasting.tv>

<sup>182</sup> “Trata-se de um programa “transmitido ao mesmo tempo em que é escutado. Ou seja, não é preciso ‘baixar’ o programa em sua integralidade, antes da escuta” (PRIMO, 2005, p.2).

*Twitcasting* não oferece uma experiência similar à transmissão televisiva, pois permite a participação da audiência através do mini-chat na janela à direita e, na maioria dos casos, os vídeos continuam disponíveis para exibição logo após sua execução.

A TV via *webcam* do Fora do Eixo (que, como o próprio nome indica, não se trata mais de televisão) possui determinadas características de “youtubidade” (BURGUESS & GREEN, 2009): um relativo amadorismo em suas transmissões, além da comum ausência de cortes, narrativa linear ou a presença de apresentadores. A narração se completa através das redes sociais, em que os participantes e organizadores anunciam e comentam o evento em discursos informais e de predominância afetiva.

Através de tal transmissão midiática via plataformas digitais, o Fora do Eixo debateu virtualmente (e presencialmente) muitos assuntos de interesse do coletivo. Alguns destes configuraram-se como verdadeiros rituais midiáticos, como o debate em torno da saída da ex-ministra Ana de Hollanda do Ministério da Cultura. A agente assumiu o cargo no início do governo Dilma Rousseff, em 2011 e foi duramente criticada por apresentar uma administração conservadora e fechada às novas mídias digitais, ao contrário das administrações anteriores de Juca Ferreira e Gilberto Gil. Sua queda do ministério deu-se no dia 11 de setembro de 2011, data que normalmente é lembrada pela queda das torres gêmeas dos EUA e que foi comemorada como a queda de Ana de Hollanda pelo Fora do Eixo. Neste mesmo dia, foi marcada uma reunião com integrantes do circuito e diversos parceiros, que entravam no ar via *Skype*<sup>183</sup> e até mesmo ligações de celular. No programa, participantes como Cláudio Prado (da Casa de Cultura Digital de São Paulo), Pablo Capilé (do Fora do Eixo), Leandro Chemalle (do Partido Pirata do Brasil) e Ivana Bentes (da UFRJ) debatiam, em uma espécie de mesa-redonda cibernética, de diferentes lugares do país.

As participações surgiam via *Twitter*, *Skype* e telefones celulares colocados ao microfone para que pudessem ser ouvidos. Os apresentadores estimulavam os “espectadores” a participarem via *Twitter* com a *hashtag* #Postv. A frase de Cláudio Prado resume bem o caráter simbólico que o programa aproveitou com a data: “11 de setembro de 2012, o fim do mundo se aproximando (...) uma data simbólica com a queda das torres gêmeas e agora com a derrubada da Ana de Hollanda”. No dia

---

<sup>183</sup> Plataforma online de ligação telefônica e também de mensagens instantâneas – [www.skype.com/pt](http://www.skype.com/pt)

seguinte, o perfil da Pós-TV no *Facebook*<sup>184</sup> divulgava uma fotomontagem do programa e a frase: “Não assistiu à Pós-TV histórica ontem debatendo os novos Rumos do MinC? Confira os links de toda a transmissão”. A Pós-TV transmitiu também diversos eventos, sejam palestras, festas ou shows. O Macaco Bong se utilizou diversas vezes desta transmissão digital, seja reproduzindo *online* alguns de seus shows ou participando ativamente de debates<sup>185</sup>.

A experiência do Circuito Fora do Eixo com a Pós-TV possibilitou a criação da Mídia Ninja, que se tornou célebre durante as manifestações populares ocorridas a partir de junho de 2013 no Brasil, com o movimento Passe Livre<sup>186</sup>. Ninja é uma sigla para “Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação<sup>187</sup>”, e foi criada pelo Fora do Eixo a partir do conceito de “midialivrismo”, possibilitados pela mobilidade informacional a partir de tecnologias em “expansão com a disseminação de dispositivos móveis” (LEMOS, 2010, p. 1). A ideia de liberdade comunicacional e livre circulação de informações está presente no próprio nome “midialivrismo”: uma mídia livre, supostamente isenta de pressões e “manipulações” externas.

Segundo Henrique Antoun e Fábio Malini, no livro “A Internet e a Rua” (2013), “o midialivrista é o hacker das narrativas, um tipo de sujeito que produz continuamente narrativas sobre acontecimentos sociais que destoam das visões editadas pelos jornais, canais de TV e emissoras de rádio de grandes conglomerados de comunicação” (p. 24). Na introdução deste livro, a autora Ivana Bentes descreve a atuação da Mídia Ninja nas manifestações. Bentes lembra o pico de visualizações de 25 mil pessoas *online* atingido pelos Ninjas e a produção de uma experiência catártica de “estar na rua”:

A Mídia Ninja fez emergir e deu visibilidade ao “pós-telespectador” de uma “pós-TV” nas redes, com manifestantes virtuais que participam ativamente dos protestos/emissões discutindo, criticando, estimulando, observando e intervindo ativamente nas

---

<sup>184</sup> [www.facebook.com/canalpostv/posts/153002928174538](http://www.facebook.com/canalpostv/posts/153002928174538) Infelizmente, os links desta transmissão foram retirados do ar.

<sup>185</sup> Alguns links com a atuação do Macaco Bong na Pós-TV: < [www.facebook.com/canalpostv/posts/386360661434993](http://www.facebook.com/canalpostv/posts/386360661434993) >; < [www.youtube.com/watch?v=F\\_4cd7aWvVY](http://www.youtube.com/watch?v=F_4cd7aWvVY) > < [www.flickr.com/photos/casaforadoeixominas/7003105084/](http://www.flickr.com/photos/casaforadoeixominas/7003105084/) >.

<sup>186</sup> [www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2013/06/21/interna\\_brasil,372809/quase-2-milhoes-de-brasileiros-participaram-de-manifestacoes-em-438-cidades.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2013/06/21/interna_brasil,372809/quase-2-milhoes-de-brasileiros-participaram-de-manifestacoes-em-438-cidades.shtml)

<sup>187</sup> [www.facebook.com/midiaNINJA/info](http://www.facebook.com/midiaNINJA/info)

transmissões em tempo real e se tornando uma referência por potencializar a emergência de “ninjas” e midialivristas em todo o Brasil (p. 15).

Ivana Bentes ressalta o caráter de embate surgido com a Mídia Ninja e os grandes conglomerados de comunicação. Segundo a autora, os Ninjas passaram a “pautar a mídia corporativa e os telejornais ao filmar e obter as imagens do enfrentamento dos manifestantes com a polícia, a brutalidade e o regime de exceção” (idem). Bentes se utiliza da *hashtag* #ninjasomostodos, salientando o caráter de praticidade possibilitado pelas mídias digitais. Para se realizar uma transmissão como a dos Ninjas, basta um celular, conexão à internet e uma conta gratuita no *Twitcasting*.

Renata Rezende (2013) também descreve algumas características da Mídia Ninja, observando seu perfil no *Facebook*:

O perfil tem quase 74 mil curtidas e aproximadamente 56 mil usuários que compartilham e acessam a página todos os dias. Um dos colaboradores do perfil, Bruno Torturra, afirma que é impossível calcular o número de colaboradores devido a característica da rede, isso porque, segundo ele, há pessoas que se dispõem a ser ninja por um dia ou apenas por horas, dependendo do contexto. No dia 20 de junho de 2013, o Ninja realizou a cobertura de 50 (idades) brasileiras. Há alguns núcleos nas capitais, com aproximadamente seis (6) pessoas, cuja faixa etária oscila entre os 20 anos e a maior parte sem formação jornalística... a mídia também tem fotógrafos que enviam material da câmera para o celular e do celular para a rede, gerando uma cobertura instantânea, ou melhor, à medida dos acontecimentos, na página do Facebook (p. 4 e 5).

Ao levantar o debate sobre jornalismo e o papel dos meios massivos de comunicação, o Circuito Fora do Eixo redireciona suas redes de trabalho – inicialmente voltadas a uma possível reconstrução da indústria fonográfica – a uma militância digital de linguagem multicultural, e mantém sua crença no poder das novas tecnologias digitais, agora voltadas ao jornalismo e ativismo social.

A atuação dos Ninjas nas passeatas resume-se basicamente a transmissões via dispositivos móveis (celulares, *iPhones*, *iPads*) conectados ao *Twitcasting*. O “Ninja” narra o que vê e apresenta uma visão parcial de quem não busca apenas reportar os acontecimentos, mas participar ativamente deles. A transmissão Ninja também tem características de youtubidade (BURGUESS & GREEN; 2009) relacionadas a um determinado amadorismo. A experiência de quem acompanha é a de estar inserido na cena: a câmera treme, o Ninja corre, por vezes discute com policiais ou perde o sinal da

internet; os espectadores comentam a todo o tempo as transmissões via *Twitter* e *Facebook*, podendo ser acompanhadas na página do *Twitcasting*.

A Mídia Ninja envolveu-se também em disputas acerca do papel do jornalismo na sociedade, da influência das mídias digitais e novamente da questão da sustentabilidade do Fora do Eixo baseada em economia solidária. Uma matéria de 04 de agosto de 2013 no jornal O Globo intitulada “Ninjas querem verba oficial para sobreviver<sup>188</sup>” sugere que o Fora do Eixo – e os Ninjas – estariam se aproveitando da recente popularidade para buscar verbas públicas; e critica também a parcialidade das transmissões Ninjas. A repercussão foi grande e rendeu uma resposta acalorada no *Facebook* de Pablo Capilé<sup>189</sup>:

É incrível como a "velha mídia" se presta ao ridículo de acreditar que ainda é o único filtro de informação e de achar que hoje em dia as tentativas de distorção e manipulação não serão desmentidas pela própria transparência dos processos. Depois não conseguem entender a crise de credibilidade e de reputação pelas quais esses veículos passam. Feliz século 20 pra eles!

Os embates em torno da Mídia Ninja e o Fora do Eixo estavam apenas começando. No dia 05 de agosto de 2013, Bruno Torturra e Pablo Capilé participaram do programa Roda Viva na TV Cultura<sup>190</sup>. Dentre os entrevistadores, estavam Suzana Singer (Folha de São Paulo), Alberto Dines (Observatório da Imprensa) e o apresentador Mario Sergio Conti. Torturra e Capilé conversaram por mais de uma hora com os entrevistadores, procurando explicar como funciona o Fora do Eixo e a Mídia Ninja, além de responderem muitas perguntas relacionadas ao papel do jornalismo na sociedade.

O programa repercutiu e ocasionou uma grande rede de debates – e embates – relacionados ao grupo. Com grande velocidade, surgiam detratores e defensores do Fora do Eixo, tanto na grande imprensa quanto nas mídias digitais. Alguns relatos vinham de ex-parceiros do coletivo, como por exemplo, o texto escrito por Beatriz Seigner, diretora do filme “Bollywood Dream – O Sonho Bollywoodiano”. O Fora do Eixo exibiu o longa em diversas cidades pelo Brasil durante o festival Grito Rock 2012. Em

---

<sup>188</sup> <http://moglobo.globo.com/integra.asp?txtUrl=%2Fpais%2Fninjas-querem-verba-oficial-para-sobreviver-9343258>

<sup>189</sup> [www.facebook.com/pablocapile/posts/537404972980901](http://www.facebook.com/pablocapile/posts/537404972980901)

<sup>190</sup> [www.youtube.com/watch?v=vYgXth8QI8M](http://www.youtube.com/watch?v=vYgXth8QI8M)

um grande *post* no *Facebook*<sup>191</sup>, a cineasta acusava o Fora do Eixo de não cumprir com boa parte do acordo de distribuição, por exemplo, o pagamento:

Com relação à remuneração eles me explicaram que aquele ainda era um projeto embrionário, sem recursos próprios, mas que podiam pagá-lo com “Cubo Card”, a moeda solidária deles, que poderia ser trocada por serviços de design, de construção de sites, entre outras coisas. Já adianto aqui que nunca vi nem sequer nenhum centavo deste cubo *card*, ou a plataforma com ‘menu de serviços’ onde esta moeda é trocada.

Dentre muitas outras críticas, Beatriz Seigner relatava uma exibição no interior de São Paulo que fora patrocinada pelo SESC, que também não havia lhe gerado nenhum dividendo. “Fui descobrir outros patrocinadores nos *posters* e *banners* do Grito Rock de cada cidade. Destes, eu não recebi um centavo”. Beatriz acusava também o Fora do Eixo de promover trabalho escravo e não incentivar a fruição dos artefatos culturais que divulga. O *post* da cineasta foi debatido à exaustão na rede, atingindo mais de 5 mil compartilhamentos, ocasionando um grande “linchamento virtual” ao Fora do Eixo.

Arthur Faleiros<sup>192</sup>, um dos integrantes do FdE, respondia Beatriz explicando que 100% dos recursos oriundos do SESC Bauru (SP) para o projeto *Bollywood Dream* foram direcionados para o financiamento do projeto de circulação dela:

Não recebemos nenhum centavo sequer para produzir a passagem dela por aqui e ainda garantimos pra ela: hospedagem, alimentação (3 dias), debate com produtores locais, sessão no SESC (com cachê) e articulação para participação especial dela na gravação de um programa de TV em parceria com a TV UNESP e com difusão em TV Pública/aberta.

Sobre o processo de sustentabilidade dos integrantes do Fora do Eixo e a acusação de trabalho escravo, feita pela cineasta, Arthur Faleiros explicava:

Em primeiro lugar quem mais abdica de luxos e pratica desapegos para participar de toda essa história, somos nós mesmos. Em segundo lugar, nos colocamos os desafios de realizar nosso projeto, pagar as contas, sorrir, responder a ataques simplórios e razos (sic) com atenção e - sim - ver filmes, ir ao teatro, jogar malabares, ir a shows, oficinas, palestras, bate-papos, manifestações... Pra quem trabalha com cultura ( e não tem um segundo emprego), já deu pra sacar o tamanho do quebra cabeça que é pra fazer tudo isso. Assim, nosso pacto social/coletivo nos coloca pra dividir uma Casa e todos os recursos que nela estão (bem como mão de obra, investimento de serviços, capital intelectual etc etc etc) e é assim que buscamos pagar as nossas contas.

---

<sup>191</sup> [www.facebook.com/beatriz.seigner/posts/10151800189163254](http://www.facebook.com/beatriz.seigner/posts/10151800189163254)

<sup>192</sup> [www.facebook.com/arturfaleiros/posts/4996925921615](http://www.facebook.com/arturfaleiros/posts/4996925921615)

Os embates e acusações ao Fora do Eixo e Mídia Ninja não se restringiram às redes sociais *online*. O caráter de lutas e oposições entre mídias tornou-se evidente com os embates entre os Ninjas e a revista *Veja*. No dia 08 de agosto de 2013, o colunista Reinaldo Azevedo iniciava uma série de duras críticas e ataques diretos ao FdE e à Mídia Ninja<sup>193</sup>. Azevedo publicava um texto em sua coluna abordando as declarações de Beatriz Seigner. O jornalista da *Veja* acusava o FdE de ser uma seita religiosa<sup>194</sup>:

Eu, confesso, ignorava — e não havia lido isso em lugar nenhum — que o Fora do Eixo mantém “casas”, onde, vejam só, moram pessoas mesmo, mais ou menos como essas seitas religiosas que estimulam os jovens a abandonar a família.

O embate entre *Veja*, Mídia Ninja e Fora do Eixo crescia. No dia seguinte, um *post* no *Facebook*<sup>195</sup> da Mídia Ninja fazia duras críticas a *Veja* e anunciava uma futura reportagem da revista sobre o grupo:

Durante toda a semana a revista *Veja* nos procurou para uma reportagem. Sob o argumento de que “queriam apresentar a iniciativa como algo novo”. Em geral, recebemos com tranquilidade qualquer veículo. Dos grandes jornais e TVs, a veículos independentes e comunitários. Mas abrimos uma exceção e nos recusamos a atender a *Veja*.

Em primeiro lugar, porque não consideramos o tipo de trabalho que a *Veja* faz jornalismo. Seu longo e amplamente demonstrável histórico de desonestidade, manipulação, distorção dos fatos e jogo de interesses é conhecido. Auto evidente.

Em segundo, porque a *Veja* tem um histórico claro de criminalização e desqualificação de todo e qualquer movimento e iniciativa popular que possa constranger, questionar ou combater as grandes concentrações de poder econômico, midiático ou político. Principalmente as ligadas à direita.

Sabemos que amanhã, quando chegar às bancas, a *Veja* trará uma matéria sobre a Mídia Ninja e sua relação com o Fora do Eixo. Tranquilos e cada vez mais certos de nossa missão, pensamos que tal reportagem, independente do conteúdo e das prováveis calúnias, é mais um sinal de que nosso trabalho está atingindo seu objetivo: quebrar a narrativa oficialista da mídia corporativa. E incomodando, de fato, o sono dos que há tempo demais mentem para o Brasil.

A reportagem da *Veja*<sup>196</sup> foi lançada, e acusa Pablo Capilé de viver entre dois mundos, “com um pé fora do eixo e o outro dentro do governo”. Segundo a matéria,

---

<sup>193</sup> Reinaldo Azevedo abordou diversos embates e denúncias relacionadas ao Fora do Eixo. Alguns de seus posts podem ser conferidos aqui: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/tag/fora-do-eixo>

<sup>194</sup> <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/cineasta-rompe-o-silencio-e-denuncia-como-trabalha-o-fora-do-eixo-a-seita-que-esta-na-raiz-da-midia-ninja-ela-acusa-a-exploracao-de-mao-de-obra-similar-a-escravid/>

<sup>195</sup> [www.facebook.com/midiaNINJA/posts/213675205457299](http://www.facebook.com/midiaNINJA/posts/213675205457299)

Capilé é “companheiro” do presidente do PT, Rui Falcão, “e o dinheiro com que lida não só é de verdade como vem, em boa parte, dos cofres públicos”. Relatando a criação da Casa das Redes<sup>197</sup>, em Brasília, a revista *Veja* denuncia o financiamento do espaço pela Fundação Banco do Brasil:

O mais recente empreendimento do Fora do Eixo, por exemplo -- uma casa inaugurada em Brasília no mês de junho para hospedar convidados estrangeiros e a cúpula da organização --, foi montado com dinheiro da Fundação Banco do Brasil. A título de convênio, a fundação repassou à turma de Capilé 204.000 reais destinados, segundo sua assessoria, a “estruturação do local, salários de educadores e implementação de uma estação digital”. O Fora do Eixo tem outras duas dezenas de casas espalhadas pelo Brasil em lugares como Fortaleza, Porto Alegre e Belém do Pará. Não tão chiques nem tão bem aparelhadas quanto a de Brasília, elas abrigam, no mesmo esquema da casa de São Paulo, jovens que trabalham voluntariamente para a organização.

Os embates em torno do Fora do Eixo e Mídia Ninja não se limitaram a veículos de imprensa e redes sociais digitais. Artistas e músicos adentraram o debate posicionando-se contra ou a favor. Um dos artistas que se interessou e procurou pessoalmente os agentes da Mídia Ninja e FdE foi Caetano Veloso. No dia 05 de Setembro de 2013, o cantor reuniu-se no Rio de Janeiro com alguns integrantes da Mídia Ninja<sup>198</sup> na sede do grupo, um apartamento em Botafogo. Caetano posou mascarado para uma foto que foi enfaticamente compartilhada no *Facebook* e escreveu um relato<sup>199</sup> sobre o encontro, com o título “Um dia aventureiro”. Novamente, as críticas continuaram, como a do jornalista André Forastieri, que comparava o Fora do Eixo à Tropicália, ressaltando uma suposta “mitomania e logorreia”<sup>200</sup> de ambos.

Outro crítico que se pronunciou abertamente – gerando também muito debate na rede – foi o músico Lobão, que compôs uma música dedicada ao Fora do Eixo, “Eu Não Vou Deixar”<sup>201</sup>. O cantor gravou todos os instrumentos da canção, em um protesto simbólico contra produções colaborativas. A letra faz menção direta às críticas direcionadas ao Fora do Eixo: “Mané querendo mudar o mundo / engenheiro social /

---

<sup>196</sup> <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/o-ninja-do-pt>

<sup>197</sup> <http://casadasredes.org.br>

<sup>198</sup> <http://virgula.uol.com.br/diversao/caetano-veloso-tem-encontro-com-midia-ninja-e-tira-foto-de-black-bloc>

<sup>199</sup> <http://oglobo.globo.com/cultura/um-dia-aventureiro-9874195>

<sup>200</sup> <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2013/09/03/caetano-e-capile-da-tropicalia-a-midia-ninja-nem-contranem-cultura>

<sup>201</sup> <http://eunaovoudeixar.com.br>

tungando a grana de artista / fabricando edital / direito autoral ele não quer / mas eu não vou deixar”. Lobão também faz referência a um convite anteriormente feito a Pablo Capilé para um debate, em que o produtor teria desistido de última hora: “E agora? / eu estou aqui e é você que foi embora / e agora, você deu o fora / mas que papelão!”.

Capilé respondia à provocação<sup>202</sup>:

Lobão Fez uma Musica pra mim? Que surpresa! O cara anda fazendo tanta micagem por aí que pensei que tinha deixado de ser musico (...) e virou colunista da veja? E defende a ditadura? E chama Gilberto Gil de picareta? Tô no lugar certo então, bobão!.

Os ataques e defesas ao Fora do Eixo e Mídia Ninja colocaram em cheque o coletivo e, ao mesmo tempo em que trouxeram visibilidade aos trabalhos do grupo, geraram muitas críticas e denúncias. Tais embates também foram vivenciados em meio ao Macaco Bong.

### **3.9 - O Fora do Eixo não é mais música: o racha do Macaco Bong.**

Em meio a tantos embates, Bruno Kayapy anunciava (no dia 11 de agosto de 2013) em sua página no *Facebook*<sup>203</sup>, que a banda “já não vinha tendo e não possui absolutamente NENHUM TIPO DE VINCULO com o FORA DO EIXO desde que eu me desliguei do processo da rede entre 2009/2010”<sup>204</sup>.

Kayapy postava tal declaração após Ynaiã e Gabriel Murilo terem anunciado publicamente sua saída, em mensagens postadas em suas páginas no *Facebook* em abril de 2013. Ynaiã oficializava este término ressaltando que continuaria na música<sup>205</sup>:

---

<sup>202</sup> [www.facebook.com/pablocapile/posts/564964693558262](http://www.facebook.com/pablocapile/posts/564964693558262)

<sup>203</sup> [www.facebook.com/kayapy/posts/4534813506903](http://www.facebook.com/kayapy/posts/4534813506903)

<sup>204</sup> O guitarrista parece ter confundido sua pessoa com a própria banda, pois em 2009 ele já antipativava com o FdE; ou também, possivelmente confundiu as datas, já que, até 2012, a banda circulou pelos festivais do Fora do Eixo, como por exemplo, o Grito Rock. Neste ano, participei da produção (junto à Ponte Plural), da edição carioca deste festival, que contou com a banda em uma das noites. No show, Bruno Kayapy explicou basicamente o funcionamento do festival e citou o Fora do Eixo, sem tecer nenhuma crítica ao coletivo.

<sup>205</sup>

[www.facebook.com/photo.php?fbid=2992067096108&set=a.2940134677830.1073741825.1695087018&type=1&theater](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=2992067096108&set=a.2940134677830.1073741825.1695087018&type=1&theater)

Aos 27 anos mais um ciclo se encerra e outro se inicia em minha vida. A partir de hoje eu não faço mais parte da banda Macaco Bong... isso não é um adeus a música, muito pelo contrário, minha vontade por ela nunca esteve tão acesa! Continuo na completa disposição e na fome eterna pela música. Sigo na luta e estarei sempre aberto quando o assunto for tocar, produzir, construir e colaborar com o crescimento e desenvolvimento da música brasileira. O DNA “Artista igual Pedreiro” faz parte de mim e sempre fará.

Assim como Ynaiã, Gabriel Murilo também usava a ideia do “Artista Igual Pedreiro” para anunciar sua saída<sup>206</sup>:

A música como relação socio-política-estética é o tijolo de um novo mundo possível. O Macaco Bong é pedreiro construtor de mundos. Hoje ele segue construindo. Eu sigo, com os mesmo princípios obreiros tachados no espírito e talhados na pele, colaborando na construção de outros, sempre me conectando a pessoas e pensamentos.

A declaração de Gabriel Murilo evidenciava a continuidade da construção político-musical do Macaco Bong, mas não explicava o porquê de sua saída, assim como a de Ynaiã. Porém, a partir dos embates relacionados à Mídia Ninja, Bruno Kayapy passou a abordar problemas vividos em meio ao trio. Além de muitos relatos em sua página no *Facebook*, Kayapy concedeu uma extensa entrevista ao site Rock em Geral<sup>207</sup>, apresentando sua visão atual sobre o Fora do Eixo. Na matéria, o guitarrista explicava que Ynaiã saiu da banda para “voltar a se dedicar integralmente às ações da Casa FDE”.

Bruno Kayapy relata também um tumor que teve quando ainda residiam em Cuiabá e que, durante sua internação, não recebeu nenhuma visita, “nem mesmo dos caras da banda”<sup>208</sup>. O guitarrista alega que o coletivo Cubo não quis pagar o tratamento,

---

<sup>206</sup>

[www.facebook.com/photo.php?fbid=362895953821257&set=a.158438134267041.29964.100003025655819&type=3&theater](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=362895953821257&set=a.158438134267041.29964.100003025655819&type=3&theater)

<sup>207</sup> [www.rockemgeral.com.br/2013/08/29/enfim-livre](http://www.rockemgeral.com.br/2013/08/29/enfim-livre)

<sup>208</sup> Em uma entrevista posterior à *Billboard* Brasil (2013), Kaypy desmentiu sua própria declaração, admitindo que recebeu a visita de Ynaiã enquanto esteve doente. No entanto, Kayapy relata que o baterista ria de sua condição: “ele foi bem idiota. Começou a morrer pra mim naquele dia. Ficou rindo, porque meu problema era no ânus. Eu em depressão, e o cara tirando onda. Sendo que, um ano antes, ele havia tido síndrome do pânico, não saía mais do quarto, e eu fiquei superpreocupado. Já o Ney sempre teve problemas de pressão por má alimentação. Mas nenhum deles fala dessas doenças, talvez para não rolar o mesmo repúdio que rolou comigo dentro do Fora do Eixo (KAYAPY, in: Revista *Billboard* Brasil, 2013, edição 46).

e que, quando sua família foi pedir ajuda a seus membros, ouviu do coletivo: “sinto muito, tia, é a vida né? Morrer, morreu! Fazer o que?”. Segundo Kayapy, o custo da internação era muito alto, e o Cubo não quis ajudar financeiramente, e que a resposta que recebeu é que não merecia esse tratamento considerado “especial” pra ele:

Porque eu, segundo a justificativa, não merecia mais do que eu já havia “recebido” pelo processo que eles justificavam como viagens com o Macaco Bong, como seu eu nunca tivesse feito nada pelo processo, como se eu tivesse chegado na porta do Cubo, batido na porta falando que eu era do Macaco Bong e precisava de parceiros para banda. A justificativa foi que eu já viajei o mundo inteiro, toquei no Brasil inteiro, fui para o Canadá, e que por isso estava bom para mim, eu já era o “guitar hero”. Agiram como se eu tivesse cometido uma mega “filha da putagem” com o processo por ter tido um tumor e pelo reconhecimento da minha arte, em tom de “vai, quero ver você sofrer agora”.

Kayapy relata uma determinada rejeição, por parte do Fora do Eixo, em reconhecer seu trabalho como músico. Segundo ele, mesmo com toda a dedicação à sonorização e produção de palco, havia um sentimento estranho em relação a sua pessoa: “era como se na dinâmica do grupo as lideranças temessem que o artista fosse se promover em cima do FDE”. O guitarrista também confidenciava que, conforme seu nome ia saindo em listas de melhores guitarristas nacionais, aumentava a tensão entre ele e o FdE, em provocações como: “você vai pular, você vai pular”. O medo, segundo ele relata, era de que seu reconhecimento o impedisse de viver a filosofia “artista igual pedreiro” e o levasse a “pular fora” do coletivo. Kayapy denuncia, por exemplo, o que aconteceu quando o Macaco Bong foi premiado pela Rolling Stone Brasil:

Em 2008 recebemos como um parabéns para banda uma “comida de rabo” por ganhar o primeiro lugar dentre os 25 melhores discos nacionais do ano pela “Rolling Stone”. Pablo (Capilé) convocou uma reunião interna no Cubo e disse pra gente que este prêmio não tinha mérito algum do Macaco Bong, “só se vocês forem muito ‘prego’ mesmo para achar que quem ganhou esse prêmio foi o Macaco Bong e não o FDE”. Sem nenhum dos três citar ou mencionar nada a respeito, nem sequer comemorar um prêmio como aquele, do tipo, um “parabéns galera!”, no mínimo, nem isso. O papo foi reto e saí da conversa com aquele sentimento de que o Macaco Bong não significava nada dentro daquilo tudo que estava sendo posicionado. Era tudo política. Ali eu entendi o jogo, isso deu um certo baque na banda e ao mesmo tempo nenhum de nós jamais conversávamos entre nós três sobre isso.

O guitarrista também revelava um episódio em que o Macaco Bong se apresentou em um festival internacional, onde, segundo ele, Pablo Capilé o censurava por solicitar um técnico de som:

Quando fomos para o Primavera Sounds, na Espanha, conseguimos apoio de passagem pelo Minc e havia vaga para uma pessoa a mais. Conversamos entre a gente e decidimos levar nosso técnico de som (Markito), e quando solicitei se nosso técnico poderia em um e-mail da lista do Cubo, o Pablo nos respondeu com um grande e-mail ridículo: “Kayapy, quem você pensa que é pra se achar no direito de hipervalorizar o seu lado artístico? Estou achando estranho esse posicionamento de vocês em relação ao Macaco. Se é para esse lado que querem partir, me avisem porque sinceramente não acho interessante esse modelo de gestão”. Tenho o e-mail salvo. Em determinado momento, diz assim: “Essa porra desse DVD tem consequência de que? Esse show na Espanha tem consequência de que?”, se referindo que nada do Macaco Bong poderia ser importante, somente as “entregas” para o FDE.

Em outro debate, desta vez em uma postagem no *Facebook*<sup>209</sup> do músico e jornalista Márvio dos Anjos, o baterista Ynaiã declarou discordar das denúncias de Bruno Kayapy, revelando possuir uma visão completamente contrária à apresentada pelo guitarrista:

Nunca recebemos de ninguém uma comida de rabo por termos sido eleitos o CD do ano de 2008. É um absurdo analisar dessa forma. Fizemos mais de 400 shows depois disso, lançamos nosso album em todo brasil, tocamos em 24 estados, e como músico fiz tudo o que eu sonhava fazer. Fomos recebidos muito bem em todas as casas fde pelo país, em todos os festivais que passamos, e recebemos ajuda na estrada de todos os que estavam envolvidos com a rede. Esse dialogo que o Bruno se refere nunca existiu, e o desfaio/chamo para um debate cara a cara a respeito disso pra ver quem ta falando a verdade!

Quanto ao caso da doença do músico, o baterista relatava:

Se morrer morreu? Isso é um dos maiores absurdos que eu já li em toda a minha vida, se um dia alguém tivesse falado isso pra outra pessoa dentro da rede eu sairia na HORA, no mesmo momento que eu ouvisse. Quem me conhece na musica brasileira sabe do meu carater, da minha dedicação e meu compromisso com o que acredito. Essa frase é absurda, mentirosa e merece um processo. O Kaypay tem que provar uma afirmação dessas.

---

<sup>209</sup> <https://www.facebook.com/marviodosanjos/posts/10151927522462189>

Ynaiã questionava a veracidade das declarações de Kayapy na entrevista, em que o guitarrista afirmava que a banda não era contemplada pelas ações do Fora do Eixo:

Esse papo de que não eramos contemplados e uma grande balela, não é a toa que eu, o Ney Hugriot e o Gabriel Murilo que foram os outros integrantes da banda continuamos firmes e fortes na parceria com a rede. Será mesmo que se tudo isso tivesse acontecido eu continuaria no fDE? Será que eu sou um zumbi manipulado que não entende nada da vida? Será que toco tao mal assim a ponto de ficar com medo de sair de uma rede e ir tocar minha vida? Acho que tem muito ressentimento, tem muita coisa mal resolvida e isso acaba interferindo diretamente nessa avaliação do Kayapy.

A tensão em meio ao Fora do Eixo e Bruno Kayapy parece ficar mais evidente em outra declaração do guitarrista, para o site Goiânia Rock News<sup>210</sup>. Referindo-se ao FdE como “o processo”, Kayapy alude a uma ideia de que, no Fora do Eixo, a música é secundária porque confunde-se com “o mercado de massa”; e de que, fora do circuito, ele já não é mais “contra o mercado”:

Minhas principais críticas são que o processo se preocupa mais com a quantidade do que com a qualidade, se limita a gerir pequenas frentes rentáveis e acaba se fechando para compreensão da leitura e para o incentivo a outros setores, e assim os isola. Como o áudio, a arte e a sonoplastia que são fechados para essas frentes porque se confundem com o mercado de massa, porém tampouco [o FDE] se propõe a criar um novo modelo de projetos com inovação em tecnologia, por exemplo. Se limita diante da forma como o processo se posiciona, com a economia e o movimento social que dialoga com qualquer outra frente. Eles são a ponta, o resto é a galera do fundão, e assim como desenvolve suas tecnologias que não estão ligadas de fato a produção artística como meio e fim como um fim. Hoje eu posso dizer que não sou contra o mercado, mesmo porque eu sobrevivo da música fazendo shows, vendendo discos, entre outras coisas.

Em entrevista por *Skype*, Gabriel Resende me explicava parte do problema relacionado à construção coletiva do Fora do Eixo e a saída de Bruno Kayapy:

São contextos que mudaram, né. O Kayapy era totalmente a favor do FdE. Esta construção musical foi feita com ele abraçando essa ideia. E aí de repente ele muda, começa a agir de forma estranha e está cobrando um negócio que antes era diferente, era um processo negociado de forma diferente dessa que ele está cobrando agora. Ele está se aproveitando desse processo criado coletivamente, mas não reconhece. Se hoje ele é considerado um dos maiores guitarristas do Brasil, é também por causa dessa

---

<sup>210</sup> <http://goianiarocknews.art.br/noticia/226/entrevista-bruno-kayapy>

construção coletiva. Senão, ele estava ainda lá em Cuiabá estudando guitarra. Conheço um monte de guitarrista sensacional que não sai de sua cidade, não aparece, ninguém conhece. Se você acreditar em tudo o que ele está falando, cai na ideia de que “ah, ele é gênio, ele teve a manha e foi lá e conseguiu sozinho, pelos méritos dele”. Na verdade ele sempre defendeu o contrário. Sempre foi contra essa ideia de ‘artista iluminado’. Ele sempre defendeu o “artista igual pedreiro”! Hoje em dia a fala dele é toda em defesa da ideia do “artista estrela”.

O fato do Fora do Eixo ter mudado o foco da música para o ativismo social gira em torno de um conflito do coletivo com a autonomia em relação aos músicos do circuito independente. A tensão entre as declarações de integrantes do Fora do Eixo e de Bruno Kayapy (pós-rompimento com o coletivo) parece se relacionar ao discurso de autonomia em relação ao mercado (não depender de práticas massivas mercadológicas para sobreviver); mas também, da aparente obrigação de abrirem mão de parte desta autonomia artística em função de um trabalho coletivo. Tal autonomia não estaria relacionada ao processo de composição (já que possuem grande liberdade neste âmbito), mas de gestão de carreira: a prática de “viver o *card*”; o “artista igual pedreiro”; de ser o símbolo, ao menos no início, do Circuito Fora do Eixo.

Jeder Janotti (2007) analisa questões ligadas a autonomia artística em meio a música popular massiva. Segundo o autor, determinadas práticas podem conferir autoridade e prestígio em meio ao campo musical:

É possível notar que ser autêntico no campo da música popular massiva é um enredamento que envolve não só o posicionamento em relação às estratégias de consumo amplo (*mainstream*), mas também valorações e formatações musicais que unem expressões plásticas e posturas mercadológicas. A criatividade no campo musical está ligada a julgamentos morais, relações comerciais e à capacidade de negociação de autonomias criativas, mesmo que em tensão permanente com coerções tecnológicas, técnicas e econômicas (p. 11).

Janotti analisa a cantora Marisa Monte e uma determinada autonomia conquistada pela artista, em uma relação tensiva entre valorização pública e liberdade criativa.

No caso de Marisa Monte, seu prestígio está relacionado não só à qualidade de suas interpretações musicais, mas também ao reconhecimento do lugar ocupado por ela na chamada “Música Popular Brasileira”, ao reconhecimento do público e, conseqüentemente, aos seus resultados mercadológicos (p. 7).

Segundo Janotti, a questão da autenticidade envolve a criatividade em meio à indústria, mas também, a procura de um lugar no mercado. Para o autor, a questão mercadológica é indissociável da criação artística na música popular massiva. Neste artigo, ele analisa o que parece ser uma conquista de autonomia e autenticidade por parte da cantora, o que a permite – ou parece permitir - tomar decisões pouco dependentes do mercado e da opinião pública. Ainda que possamos entender que trata-se muito mais de uma estratégia discursiva do que propriamente uma autonomia absoluta, tal autenticidade permite à artista uma grande mobilidade em meio à música popular massiva.

Este ideal de mobilidade autônoma revela-se uma tensão quando analisamos o Circuito Fora do Eixo. O coletivo lida de forma demasiadamente subjetiva com a autenticidade dos músicos envolvidos. Quando Marisa Monte atinge um certo grau de autonomia, entendemos que tal grau não é somente devido a ela, mas sim, de todo um aparato industrial do qual ela faz parte. Porém, para seus fãs, a autenticidade pertence tão somente à cantora. A indústria *mainstream* pouco perde nesta relação, pois desenvolveu métodos para capitalizar em cima de tal estratégia midiática, podendo “vender” seus artistas como “autônomos”, ainda que não o sejam por completo.

O Fora do Eixo parece não ter criado estratégias para capitalizar tal fato. Ainda que Ynaiã e Gabriel Resende discordem das declarações de Kayapy (apresentando, como resultado de seus esforços, o fato de terem tocado em muitos lugares, criando todo um circuito), a própria filosofia “Artista Igual Pedreiro” parece simbolizar a ideia do artista que se mantém sempre trabalhando em outras áreas produtivas, ou seja, relativizando uma possível autonomia conquistada por este artista; e relacionando seu trabalho diretamente a um outro mercado (neste caso, o circuito de produção coletiva por onde o FdE circula).

No artigo “Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo” (2010), Felipe Trotta aborda questões relacionadas a mercado e autonomia artística. O autor demonstra o quão contraditório pode ser o discurso de negação do mercado em favor de tal processo criativo. Segundo ele, “arte e mercado não podem ser pensados como duas esferas distintas e em oposição, mas como espaços integrados e simbioticamente articulados” (p. 251).

Assim como realizado no segundo capítulo desta dissertação, Trotta também aborda o caso de Mozart e sua luta pela formulação de um mercado autônomo (ELIAS, 1995). O autor explica que foi justamente o progressivo fortalecimento de um mercado burguês de arte (“livrando” a mesma das imposições de gosto cortesão) que possibilitou a existência de uma determinada autonomia artística: “a ‘arte’ só foi capaz de trilhar caminhos próprios a partir da sedimentação de um mercado forte e auto-sustentável” (TROTТА, 2010, p. 265). Trotta esclarece que, se Mozart lutava contra a cõrte por um mínimo de autonomia, os artistas seguintes, incluindo Beethoven (idem) já encontravam um mercado um pouco mais propício a suas criações artísticas. O fortalecimento do mercado teria sido, portanto, um grande possibilitador de autenticidade musical contra imposições aristocráticas da cõrte. Sendo assim, o autor ressalta o quão frágil é o discurso, muito utilizado atualmente, de oposição entre autonomia e mercado, como se este fosse apenas o culpado por um tipo de música “ruim”, totalmente voltada às vendas, e sem nenhum tipo de negociação autônoma.

Reconhecendo a fragilidade dos discursos em favor de autonomia artística em detrimento do mercado, Felipe Trotta analisa alguns pressupostos discursivos em meio ao “mercado de nichos”, onde se situam boa parte dos músicos independentes:

Indiretamente, o “mercado de nichos” é descrito como um ambiente onde a qualidade estética pode se desenvolver com maior facilidade do que num mercado “de massa”, o que aciona uma retórica de valoração estética baseada na oposição entre arte e mercado (p. 249).

Trotta analisa alguns artistas do subgênero forró eletrônico e apresenta um estudo de caso da banda Aviões do Forró, que, através de uma empresa (a A3 Entretenimento) conseguiu assumir o controle de suas etapas de produção, sem necessitar de gravadora. O autor afirma que, através de estratégias como essas, as bandas de forró eletrônico conseguem conciliar “legitimidade mercadológica e cultural a partir de um cálculo preciso que integra arte e mercado, ao invés de separá-los” (p. 260). Não há, aparentemente, neste circuito musical, um grande problema relacionado à autenticidade e o mercado em que circulam.

Não é o que parece ter acontecido com o Macaco Bong e o Fora do Eixo. A tensão entre o circuito e Bruno Kayapy leva a crer que, sinais de aproximação de seus artistas com o mercado são problemáticos. Por lidar de forma subjetiva com questões

ligadas a autenticidade e trabalho coletivo, o FdE parece vivenciar problemas com o mercado da música. Uma grande tensão relacionada à criação artística em meio ao Fora do Eixo é que seu sistema de trocas não contempla a criação musical. Na indústria da música *mainstream*, uma única composição de sucesso pode ser capaz de sustentar um artista para o resto de sua vida. Da mesma forma, um álbum de sucesso também possui alto valor nesta indústria *mainstream* e pode conferir legitimidade não apenas a seu compositor, mas também a produtores, designers e músicos fixos e convidados, caso participem do disco. No Fora do Eixo, esta lógica funciona de forma diferente. Gabriel Resende, na já citada entrevista via *Skype*, me relatou que a ideia é entender a música como uma experiência, um processo musical:

Se você encara a música como experiência, como processo, você tira ela dessa visão de objeto. Você começa a fazer cair a música como construção autoral, de valor de objeto. No início do Fora do Eixo, os projetos foram sendo feitos coletivamente, de forma a viabilizar o circuito e obviamente não tem isso sistematizado.

A partir do relato de Gabriel Resende, entendemos que a experiência do Fora do Eixo é uma tentativa de democratizar a produção musical e lutar contra a comoditização da música advinda do processo de escuta burguesa. Seria realmente difícil a criação de um sistema que viabilizasse esse tipo de valoração, em meio a tantas bandas e construções valorativas subjetivas. Se a ideia é a construção da música como um processo, uma experiência, em oposição ao *commodity*, realmente não faz sentido fechá-la em direitos de autor. Mas, tal visão os posiciona em meio a longos embates. A impressão é a de que Bruno Kayapy lida com o Fora do Eixo como se ainda estivessem em dívida com sua música. Perguntei a Gabriel Resende se as composições de Kayapy não poderiam ser valoradas em lastro de fala para que seus projetos apresentados ao Fora do Eixo (de intercâmbio de estúdios e técnicos de som) fossem postos em prática. Resende me relatou que

Os projetos dele eram inviáveis. E além disso, ele queria pegar um projeto inviável, botar o pessoal pra trabalhar no lugar dele e ele continuar tocando com a banda, sem tomar a frente do projeto. O Kayapy tinha muito lastro, o lastro dele permitiu que muita gente se envolvesse nos trabalhos do Macaco Bong e ele tinha posição de protagonista nisso. Mas ele não queria. Ele ficava era enchendo o saco do Ynaiã, dizendo que Ynaiã não sabia marcar show. Mas a gente fez um turnê em 2012 onde circulamos pelo Brasil todo. E a gente ainda fazia mais ações, de *workshop*, fazia debates com a galera. Ele não participou de nenhum debate! E aí começou com exigências surreais, pedindo salário

pra tocar no Macaco Bong. Isso aí tem em e-mail, não adianta ele negar. Ele fez declarações absurdas, reclamando dos cachês. Mas os grandes cachês que o Macaco Bong ganhava vinham através da parceria do Fora do Eixo com a Construtora (produtora de Fabrício Nobre que agenciou shows para o Macaco Bong).

Esta subjetividade em relação à valoração da música é tratada por Shannon Garland (2013). A autora observa a construção estética do FdE e sua relação de oposição ao mercado musical. Garland atenta a determinados críticos do FdE, que apontam uma despreocupação do coletivo em relação à estética, ou seja, à busca de melhoria nas condições de produção musical, profissionalização dos artistas e na valorização de músicas que possam ser julgadas de forma positiva. Além disso, baseada em sua observação do coletivo, a autora sugere que o Fora do Eixo acaba por valorizar mais o próprio trabalho do circuito em detrimento do trabalho de seus músicos. A troca de serviços da rede serviria, desta forma, aos próprios interesses do FdE, em detrimento da criação “de um ‘mercado médio’ alternativo no Brasil, onde o trabalho das bandas seria esteticamente valorizado e apoiado financeiramente por um público pagante substancial” (p. 8).

A autora critica uma provável institucionalização do *card* Fora do Eixo, afirmando que, apesar de moedas alternativas fortalecerem laços sociais e encorajarem solidariedade, elas tendem a reproduzir a si mesmas, e não se diversificar:

Ser pago com uma moeda que somente pode ser usada dentro da rede implica reinvestir nela pra obter qualquer retorno, o que também consolida, e performaticamente, (re)legitima a rede. É por esse tipo de lógica que os críticos vêem o Fora do Eixo se beneficiando muito mais do que as bandas por ele promovidas (p. 13).

Garland afirma que, por sempre reinvestir a moeda na própria rede, o FdE aparenta promover “um veículo de circulação que funcionará independentemente da essência do objeto que circula, e da mesma forma, independentemente da receptividade do público ouvinte” (p. 14), criando assim uma estrutura institucional “para gerar valor onde o critério estético de indivíduos é superado pelos interesses institucionais da rede” (IDEM). A autora conclui afirmando que o caso Fora do Eixo é “instrutivo para a compreensão das limitações da ‘circulação livre’ tantas vezes defendida por idealistas da internet, porque a mesma arquitetura que torna a circulação possível também ajuda a restringir o seu movimento” (IDEM).

Apesar de um certo pessimismo (ou ceticismo) exagerado quanto ao trabalho do Fora do Eixo, Shannon Garland introduz um produtivo debate acerca da suposta democratização possibilitada pelas NTICs; e também pela questão da autoria artística em relação a trabalhos coletivos. A autora parece correta ao apontar uma institucionalização que dificulta, aos artistas ligados ao circuito, um desenvolvimento estético autônomo. Por outro lado, parece ignorar um ponto positivo desta mesma institucionalização, que é a possibilidade de se criar um circuito semi-sustentável, por onde passam centenas de artistas não-diretamente ligados ao circuito, possibilitando uma grande rede de diálogos, parcerias e o fomento criativo de reapropriações tecnológicas.

Muitos artistas, além do Macaco Bong, utilizaram o Circuito Fora do Eixo, seja com parcerias momentâneas ou se posicionando, em algum momento, mais à frente do circuito. É um processo fluido de produção coletiva, algumas vezes difícil de ser mapeado, tornando imprecisa uma possível definição de quem realmente é ou não pertencente ao FdE. Esta fluidez de parcerias do circuito o livra de burocracias e lentidões em determinadas tomadas de decisões coletivas.

Em outro artigo, Garland (2013) desenvolve o argumento de que o Fora do Eixo subverte um determinado 'ethos' histórico da música independente, de divulgação e circulação a partir de compartilhamentos pessoais de valor. Seria, segundo a autora, a inversão de uma prática comum e histórica na música independente: a de promoção de artistas a partir de seu próprio público. Segundo Garland, a promoção de eventos do FdE

é sempre imbricada com a promoção da rede, e o aspecto pessoal, privado e interior é removido. Como resultado, não parece haver decisão estética por trás da promoção, e a curadoria artística não gera confiança para os observadores de fora desta rede, daí o ponto comum por críticos do FdE, de que as bandas que ele ajuda a circular não valem a pena serem ouvidas (GARLAND, 2013, p. 523).

Garland (2013) parece ignorar o caráter subjetivo dos julgamentos de valor implícitos nas críticas ao Fora do Eixo. Muitos destes críticos tecem comentários totalmente imbuídos de gosto particular (ainda que compartilhados por seus grupos de afinidades de gostos). Como se valora este critério estético individual? A que bandas “ruins” os críticos do FdE realmente se referem? E quais os critérios utilizados para se construir tal julgamento?

Felipe Trotta (2007) demonstra o problema de tal subjetividade em julgamentos de valor direcionados a produções artísticas:

Falar de qualidade em qualquer produção cultural é mexer num vespeiro. Os gêneros, os repertórios, os artistas, a produção de uma certa localidade ou nação provocam sentimentos intensos compartilhados por aqueles que consomem determinada música, filme ou outro produto. Sendo assim, os participantes de um certo grupo social desenvolvem estratégias de valoração baseadas em elementos presentes em suas manifestações que passam a ser adotados como critérios de valor. No entanto, essa escolha de critérios está condicionada a um todo cultural compartilhado e é baseada ideologicamente em operações de simpatia e negação entre uma prática e outras estéticas diferentes, outras comunidades (p. 10).

Ainda que o critério estético utilizado na valoração da música independente nacional pertença a comunidades de gosto similares, ele ainda assim lida com uma infinidade de gêneros, subgêneros musicais e expressões artísticas tão diversas quanto o grande território brasileiro pode abranger; é baseado em critérios subjetivos e parciais; e sujeito à simpatia (ou antipatia) de determinadas valorações imbuídas de posições de lutas simbólicas por parte de seus críticos.

### **3.9.1 - Um “novo mercado *web*”: Bruno Kayapy reconstrói a banda.**

Após a saída de Ynaiã e Gabriel Murilo, Bruno Kayapy iniciou parceria com uma banda instrumental de Florianópolis (SC), os Skrotes. O músico passou alguns meses na cidade e, em meados de junho de 2013, anunciava uma turnê de nove shows com os novos parceiros, começando em Florianópolis e chegando a São Paulo e Rio de Janeiro<sup>211</sup>. Em entrevista ao programa Garagem Coletiva<sup>212</sup>, o guitarrista dizia encontrar-se em um momento de experiência e que ainda não fazia ideia de como seguiria com o Macaco Bong.

Presenciei dois shows desta turnê (12/07 no Studio RJ, bairro de Ipanema, e 13/07 na Audio Rebel, em Botafogo, Rio de Janeiro). A impressão que tive é a de que a mistura soava mais como um show da banda Skrotes com participação de Bruno Kayapy do que propriamente uma apresentação do Macaco Bong. Os Skrotes misturam gêneros como *rock*, *jazz* e *post-rock* e contam com um pianista, conferindo um caráter

<sup>211</sup> <http://wp.clicrbs.com.br/marcosespindola/2013/06/21/macaco-bong-e-skrotes-tudo-junto-e-misturado/?topo=67,2,18,,67>

<sup>212</sup> [www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=5RKjsS2Gnoo](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=5RKjsS2Gnoo)

jazzístico à sua sonoridade. O repertório misturava músicas dos dois grupos, com Bruno Kayapy estreando um novo elemento eletrônico no palco, um mini-sintetizador. Em nenhum dos shows, o guitarrista citou o Fora do Eixo<sup>213</sup>.

Após a experiência, os Skrotes voltaram a focar suas atividades no desenvolvimento da banda (com o lançamento de um novo disco) e Kayapy retornou à Cuiabá (MT). Lá, articulou-se com dois amigos e reformulou o trio, agora com Eder Uchôa na bateria e Igor Jaú no baixo. Uma das primeiras apresentações da nova formação ocorreu no Estúdio Showlivre (em novembro de 2013, São Paulo) e foi transmitida ao vivo por *streaming*<sup>214</sup>. O show continha algumas canções novas e músicas dos antigos discos. Aos 36 minutos, Clemente, o apresentador, lembrava que em 2014 o Macaco Bong faria dez anos e perguntava a Kayapy sobre a trajetória do grupo. Kayapy falou do processo de engajamento da banda sem citar o Fora do Eixo nem ao menos uma vez. O guitarrista ressaltava a autonomia conquistada nestes anos em relação às novas mídias digitais, e a conversa abordava a questão da independência do grupo em relação à grande mídia:

[Kayapy]: de certa forma, todo esse boom de 2004 pra cá que surgiram novas bandas, dentre elas o Macaco, foi o período em que a comunicação foi o grande carro-chefe né. O *blogger* ainda tava ali, o *Facebook* não tinha vindo, o *Orkut* tava começando ali. Então a banda veio durante este período buscando absorver o máximo possível destas tecnologias pra produzir música de forma rentável.

[Clemente]: uma vida totalmente independente, né. Sem depender de grandes mídias e nada.

[Kayapy]: exato, totalmente independente. E o Macaco Bong continuou né, nunca mudou essa pegada, de explorar novas tecnologias... então hoje a gente tá lá em Cuiabá criando a nossa própria gravadora independente, com estúdio, editora fonográfica nossa né, agência também, que já trabalha tudo em conjunto, a distribuição digital, a física, vamos cuidar de tudo isso aí. E é legal, porque nos debates que tenho tido ultimamente tenho discutido esse lance das gravadoras independentes terem um quê de diferencial que é não deter os fonogramas né, os direitos de comercialização e sim a própria banda criar sua mini-gravadora.

Clemente perguntava então sobre o Fora do Eixo, e Kayapy evitou criticar o coletivo, respondendo que o FdE é uma metamorfose, e que para integra-lo, é necessário

---

<sup>213</sup> Neste link, é possível conferir um trecho da apresentação do grupo na Audio Rebel (datada em 13/07/13, em Botafogo-RJ). [www.youtube.com/watch?v=YNkybDARgQg](http://www.youtube.com/watch?v=YNkybDARgQg)

<sup>214</sup> [www.youtube.com/watch?v=8k\\_-x\\_e4D0I#t=3673](http://www.youtube.com/watch?v=8k_-x_e4D0I#t=3673)

estar preparado para tais mudanças: “tem que estar totalmente engajado com isso, viver na casa, estar enclausurado com a galera, e eu, basicamente... meu caminho é a música... eu estava muito distante da música dentro do Fora do Eixo”.

Em entrevistas posteriores, Kayapy continuava reforçando a questão do foco da banda na música em detrimento da militância. Uma reportagem no jornal O Tempo em Janeiro de 2014<sup>215</sup> apresenta a hipótese da mudança de foco e, em seguida, a confirmação do músico:

Uma coisa parece clara: o foco central agora está na música. “Sem dúvidas”, afirma. “Percebi, nesses dez anos de história com a banda, que muitas raízes das canções não estavam sendo vistas e consideradas, o que é de uma grande importância do ponto de vista artístico... o Macaco Bong continua sendo um projeto de música que tem como propósito artístico a desconstrução dos arranjos convencionais da música popular. Seja quem for que esteja disposto a encarar isso com a banda, essa é e sempre será a mensagem da banda.

Em outra reportagem, desta vez no jornal Hoje em Dia (na mesma data)<sup>216</sup>, Kayapy declara: “hoje sem dúvidas a banda tem muito mais autonomia sobre os seus planejamentos, recursos e investimentos em relação a como era antes com o Fora do Eixo, onde não se tinha autonomia alguma sobre esses detalhes”.

A autonomia a que Bruno Kayapy se refere está relacionada ao seu desligamento da filosofia “Artista Igual Pedreiro”; e também, ligada a uma nova forma de inserção da banda no mercado da música independente, utilizando plataformas digitais, mas com determinadas diferenças: a banda cancelou o *download* gratuito dos álbuns e passou a vender suas músicas via serviços de vendas *online*.

No dia 21 de outubro de 2013, Kayapy anunciava em seu perfil no *Facebook*<sup>217</sup> a criação da Editora Amendoim, “uma Gravadora Independente que cuidará do Agenciamento da banda, Edição Fonográfica, Distribuição Física e Digital além da gestão dos projetos da banda”. Em outra postagem<sup>218</sup>, o guitarrista anuncia o lançamento oficial dos discos para *download*, disponível em plataformas como *iTunes*,

---

<sup>215</sup> [www.otempo.com.br/rock-instrumental-e-soul-music-para-dan%C3%A7ar-1.774510](http://www.otempo.com.br/rock-instrumental-e-soul-music-para-dan%C3%A7ar-1.774510)

<sup>216</sup> [www.hojeemdia.com.br/pop/macaco-bong-volta-a-capital-com-novidades-na-formac-o-e-no-som-1.210118](http://www.hojeemdia.com.br/pop/macaco-bong-volta-a-capital-com-novidades-na-formac-o-e-no-som-1.210118)

<sup>217</sup> <https://www.facebook.com/kayapy/posts/4877159345335>

<sup>218</sup> <https://www.facebook.com/kayapy/posts/4959954695167>

*Deezer, Spotify, Googleplay e Amazon*<sup>219</sup>. O foco do guitarrista na venda de suas músicas em novas plataformas digitais revela a busca por um maior alinhamento com a situação atual da indústria fonográfica, que vem investindo cada vez mais em ganhos com vendas *online*.

Tatiana Lima (2011) aborda novos modelos de circulação musical no século XX, citando a entrada de conglomerados de comunicação neste meio. A autora cita o investimento da empresa de informática *Apple* na loja virtual *iTunes*, convencendo “as cinco grandes gravadoras mundiais de então (Warner, Universal, Sony, EMI e BMG) a disponibilizarem seus fonogramas para esse tipo de comercialização” (p. 105). Lima ressalta que, somente após o investimento da *Apple*, as vendas de música na internet passaram a ser contabilizadas pela indústria fonográfica, e atenta para a coexistência de práticas e empreendimentos independentes e *mainstream* nestas plataformas. Segundo ela, muitas músicas de nicho vêm atingindo patamares de circulação massivos, ao mesmo tempo em que gravadoras utilizam as plataformas digitais em suas estratégias comerciais:

(...) se um produto gravado de forma independente não se opõe, a priori, aos padrões estéticos massivos e ao consumo em larga escala, também as gravadoras se valem da digitalização para testar lançamentos, baratear seus custos, promover contratados em ações de marketing digital e vender tanto álbuns físicos quanto álbuns e singles virtuais. Ou seja, as fronteiras entre o underground e o mainstream são cada vez mais provisórias, permeáveis e requerem atenção antes de qualquer generalização, levando em conta não só as facilidades técnicas da digitalização, mas como elas se materializam nos produtos, em sua circulação e na cultura musical (p. 109 e 110).

É em meio a tais fronteiras provisórias e permeáveis que o Macaco Bong parece situar suas estratégias no momento. Na já citada entrevista de Bruno Kayapy ao site Goiânia Rock News<sup>220</sup>, o guitarrista critica o esvaziamento artístico do Fora do Eixo e revela sua aposta em um “novo mercado web”:

O Fora do Eixo é composto pelas lideranças, os “pica”, e pelos “pau-pra-toda-obra”, os agentes. O capital político vem da computação de tudo que acontece ali dentro, ficar sistematizando planilha, fazendo reuniões abertas e fechadas. São sempre atividades que procuram esvaziar o meio artístico... Não tenho absolutamente nada contra debates,

---

<sup>219</sup> Em uma página no *iTunes*, pode-se conferir os álbuns do Macaco Bong disponíveis para *download* < <https://itunes.apple.com/us/album/artista-igual-pedreiro/id738903505?ign-mpt=uo%3D4> >

<sup>220</sup> <http://goianiarocknews.art.br/noticia/226/entrevista-bruno-kayapy>

oficinas ou observatórios, inclusive adotei isso na banda, sempre fiz. Vai rolar, inclusive, um do Macaco na nossa página oficial da Google+, do dia 9 a 13 de setembro, integrado a um evento virtual promovido pelo Google Plus, parceria do Macaco Bong com a Google Brasil. Esse é o novo mercado web, inclusive é rentável, e se for trabalhado muito bem, com o tempo uma banda conseguirá se bancar só via demandas web, Youtube, crowdfunding e sites próprios.

A posição de reconciliação com a indústria fonográfica parece ter revelado também uma outra tomada de luta simbólica por parte do guitarrista, direcionada ao Fora do Eixo. Ao lançar uma nova música (Black Marroca<sup>221</sup>), já gravada com os novos integrantes<sup>222</sup>, Kayapy comemora a boa repercussão, anunciando um “jeito certo de se fazer música” e ressalta novas prioridades em sua página no *Facebook*: “VOLTAMOS PRA VALER do jeito certo de se fazer Música e construir carreira tendo o Público e a Arte como nossa prioridade total!!!”.

O simbolismo de sua tomada de posição de embate em relação ao Fora do Eixo ganha ares mais densos quando o guitarrista anuncia<sup>223</sup> seus próximos shows: um dos convidados especiais é o cantor China, conhecido detrator do FdE e protagonista dos embates relacionados a cachês:

Logo menos lançaremos aqui as datas da turnê que se inicia a partir de janeiro com gravação do novo álbum ao vivo em São Paulo no Centro Cultural Rio Verde no dia 10.01 com participações especiais, que por enquanto tem a o grande figura Chinaman confirmado,Salve!

A aproximação de Kayapy com o cantor China revela um reposicionamento para com antigos críticos, uma forma de demonstrar sua mudança de opinião; que não guarda rancores e nem age mais a partir de radicalismos. Da mesma forma, sua aproximação com os novos modelos de negócios da indústria fonográfica também demonstra um abrandamento em relação ao mercado da música e um claro rompimento com a militância empreendida pelo Fora do Eixo.

---

<sup>221</sup> <http://miojoindie.com.br/macaco-bong-black-marroca/>

<sup>222</sup> A música Black Marroca se assemelha bastante à estética do álbum *This Is Rolê*, demonstrando menos ligação com improvisos jazzísticos; sendo mais voltada à mistura de subgêneros do *heavy* e *trash metal*.  
<https://soundcloud.com/macacobongtec/macaco-bong-black-marroca>

<sup>223</sup> [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10152702668420639&id=51847165638](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10152702668420639&id=51847165638)

O rompimento com o FdE revelou também uma mudança de postura de Kayapy com a produção de seus shows e também as tecnologias de palco. O novo trio realizou duas apresentações no estado do Rio (dia 28 de Janeiro de 2014 no Teatro Rival, no Centro do RJ; e dia 01 de Fevereiro, em Niterói - RJ). Em ambos os eventos, o guitarrista vendia CDs da banda a R\$ 20,00 (um preço relativamente acima do valor cobrado por CDs independentes em shows, que variam entre R\$ 10,00 e R\$ 15,00). A negociação com os produtores foi realizada com base em porcentagem de bilheteria (o que antes não acontecia quando a banda integrava o Fora do Eixo) e, no Teatro Rival, a entrada custava R\$ 50,00 (inteira) e R\$ 25,00 (meia), um preço também caro se comparado à maioria dos eventos independentes da cidade. A discrepância torna-se ainda maior quando consideramos que a grande maioria dos shows que a banda realizava nos eventos do Fora do Eixo e ABRAFIN possuíam entrada grátis. A apresentação no Teatro Rival, apesar de ter contado com pouco público<sup>224</sup>, foi bem recebida pela platéia e trouxe a participação de dois músicos cariocas, Gabriel Muzak e Marcela Vale.

Na apresentação de Niterói, Bruno Kayapy revelou uma grande insatisfação com a equalização do som. O show foi realizado no Convés (no bairro do Gragoatá), durante a festa Tape Deck, produzida por Lucas Araújo. Além do Macaco Bong, apresentaram-se as bandas RivoTrio 2mg, Facção Caipira (ambas de Niterói) e Rats, do Rio de Janeiro. A apresentação do Macaco Bong foi a última, e, no palco, víamos um Kayapy fazendo caretas de insatisfação, balançando a cabeça negativamente e largando a mão do instrumento (no meio das músicas) sinalizando negativamente com o polegar pra baixo. Entre uma ou outra música, ele reclamava do som, ao microfone, com o técnico da mesa. O show foi bem mais curto do que o do Teatro Rival.

Procurei, durante o show, o produtor do evento, Lucas Araújo, para avisar dos problemas de som e tentar saber o que estava acontecendo. Lucas me informou que Bruno Kayapy estava tocando com o amplificador no volume máximo e não queria abrir mão desta equalização. Esta mudança de postura do guitarrista no palco me causou estranhamento. Em todos os shows que assisti da banda (desde 2010, ainda com Ney

---

<sup>224</sup> Além do preço relativamente caro da entrada, houve, neste dia, um acidente na Avenida Brasil que paralisou o trânsito da cidade. Uma carreta bateu em uma passarela, deixando vários pedestres feridos e causando duas mortes. Apesar do acidente ter acontecido durante o dia, o trânsito ruim se estendeu até a noite, o que pode ter dificultado a ida de alguns fãs a este evento.

Hugo no baixo, e totalmente integrada ao Fora do Eixo), Bruno Kayapy nunca apresentou um descontentamento sequer com a sonoridade do palco.

Os depoimentos apresentados por ele neste capítulo também reforçam este fator: se a banda era feita para circular, focada em se apresentar ao vivo, priorizando um som “sincero”, em detrimento de mediação tecnológica em demasia, não faria sentido uma postura de cobrança caso o som não fosse o desejado. Ao pensarmos que a própria banda trabalhava nos eventos e cuidava da equalização do palco nos shows em que tocava, entendemos que, por um lado, a participação de Kayapy na sonorização poderia influenciar na busca por um som relativamente satisfatório; mas, por outro, o fato de ser parte integrante da produção do evento provavelmente o impedia de apresentar uma postura de insatisfação com a produção do mesmo.

Conversei com Gabriel Resende sobre este show e a mudança de atuação do músico. Resende me relatou que

O volume da guitarra dele sempre foi um problema. Esses surtos de estrelismo do Kayapy não são de agora não. A gente já vivenciava isso, mas antes tinha eu e o Ynaiã pra mediar. Nessas horas de equalização a gente conseguia acalmar o Kayapy e conversar com o cara do som. O Kayapy está completamente equivocado quanto à sustentabilidade da banda. Todos esses shows que ele faz aí a gente poderia muito bem mandar o ECAD ir lá cobrar direito autoral. É óbvio que a gente não vai fazer isso. Mas poderia fazer. Isso ele não entende. Ele reclama que o Fora do Eixo vende CDs e não repassa pra ele... mas e os CDs que ele vende, ele repassa pros outros membros da banda? O Ynaiã mais do que ninguém poderia cobrar muita participação nisso tudo aí.

Possivelmente, a mudança de foco do Macaco Bong, do ativismo político-digital para “apenas a música”, parece vir a cargo de um possível abandono da busca pelo som “verdadeiro” e da filosofia “Artista Igual Pedreiro”, vivida através do *card* Fora do Eixo, em função de uma posição de reconciliação com modos de trabalho da indústria *mainstream*. Inclusive com possíveis aparições, ainda que esporádicas, do espírito “artista-estrela”, tão combatido pelo Fora do Eixo.

Os antigos membros do Macaco Bong (Ney Hugo, Ynaiã e Gabriel Resende) seguem ligados ao FdE e não respondem publicamente as declarações de Kayapy relacionadas ao coletivo. Gabriel Resende pôde me relatar um pouco de sua vivencia na Casa Fora do Eixo Minas. Ele trabalha na plataforma Toque No Brasil e também no Fórum da Música Minas, além de receber muitos artistas e produtores na casa. Pela

*webcam* do *Skype*, Resende me mostrou o mini-estúdio da Casa Fora do Eixo Minas, onde fazem ensaios, realizam projetos e recebem bandas. Ynaiã e Gabriel Resende trabalharam recentemente – tanto na produção quanto como músicos (isso é indissociável para eles) - com a banda colombiana *Elixir Tafari*<sup>225</sup>, que circulou pelo Brasil apresentando diversos shows. Ynaiã e Gabriel Resende não montaram uma banda nova e não apresentam interesse (ao menos imediato) nisso. O interesse é fazer conexões e parcerias que envolvam música em diversos âmbitos, não apenas envolvendo algum tipo de persona artística.

Ney Hugo, que ocupou o cargo de baixista do Macaco Bong antes da entrada de Gabriel Resende, faz parte da Casa Fora do Eixo Brasília (denominada Casa das Redes<sup>226</sup>) e segue desenvolvendo projetos ligados ao circuito. O Fora do Eixo continua voltado a ações ligadas a movimentos sociais e cultura digital, como é a experiência com a Mídia Ninja. Porém, o coletivo não abandonou o investimento em música. Em Janeiro de 2014, anunciaram, em sua página no *Facebook*, a décima segunda edição do Festival Grito Rock<sup>227</sup>, acontecendo em 400 cidades de 40 países durante o carnaval, postando na *web* a seguinte frase: “os gritos acontecem do Zimbabwe ao *Facebook*, do *YouTube* ao Chuí. Na internet, nas ruas e na mente fica o recado: #TodosGrita”.

---

<sup>225</sup> Neste link do *Facebook*, podemos conferir uma postagem acerca da parceria com a *Elixir Tafari*: < <https://www.facebook.com/ElixirTafari/posts/744137072287751> >. A banda pode ser ouvida neste link: < <http://tnb.art.br/rede/elixirtafari> >. Em um vídeo no *Youtube*, podemos conferir uma apresentação do grupo com Ynaiã na bateria: < <https://www.youtube.com/watch?v=L4QcSWOQg1M> >.

<sup>226</sup> <https://www.facebook.com/CasaDasRedesBrasilia?fref=ts>

<sup>227</sup>

[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=482375095206544&set=a.169966773114046.32605.144903025620421&type=1&stream\\_ref=10](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=482375095206544&set=a.169966773114046.32605.144903025620421&type=1&stream_ref=10)

## Conclusão

A música independente nacional do final do século XX e início do XXI vivenciou uma série de embates em torno de reapropriações tecnológicas e disputas de mídias. É uma história de lutas simbólicas (BOURDIEU, 1989) de uma geração de produtores culturais que presenciou a queda de vendas da indústria fonográfica e que em algum momento acreditou que o circuito da música independente poderia, de alguma forma, superar antigos modelos de produção, circulação e consumo.

É também a história de uma ideia relacionada à autonomia artística em oposição ao mercado, fazendo parecer que a música independente carrega em si algo de “verdadeiro, sincero” e “livre do mercado artístico”. Supostamente esta música “livre” de imposições mercadológicas teria, com a queda de vendas da indústria fonográfica, a chance de mostrar seu poder de “sinceridade”, graças à chegada das NTICs e às criativas reapropriações das mesmas pelos produtores brasileiros.

Estas lutas simbólicas foram travadas em torno de uma ideia (ainda que inapropriada) de “crise” na indústria fonográfica, ocasionada com a desmaterialização digital (SÁ, 2006a) a partir da chegada do CD (*compact disc*) ao mercado da música. Analisando tais reconfigurações, constatamos a importância de se estudar o impacto das tecnologias musicais e refletir sobre o “papel central da mídia, da chamada indústria cultural e das tecnologias da comunicação em todo o processo de produção, circulação e consumo musical ao longo do século XX e, agora, no início do XXI” (SÁ, 2006b, p. 6). A perda de parte do poderio financeiro das grandes gravadoras possibilitou a entrada de novos agentes neste mercado e o fortalecimento da crença na superação do mesmo. Tendo em vista este cenário, os questionamentos desta dissertação direcionaram-se em função de tentar entender como funciona este circuito musical que, a partir das novas tecnologias de informação e comunicação (NTICs), assume posição de enfrentamento simbólico em relação à indústria *mainstream*.

Ao observarmos tais processos, consideramos em nossa primeira hipótese que tanto o Fora do Eixo quanto a ABRAFIM trabalham em meio ao fortalecimento de um *habitus* (BOURDIEU, 2007), com repetições ritualísticas de valores e práticas consensuais. No entanto, grande parte dos agentes do FdE parece ter aprofundado diversas práticas constitutivas deste *habitus*. Através dos discursos em favor das novas mídias digitais e da reapropriação das mesmas, o grupo atua ativamente no

funcionamento de um circuito baseado em trocas solidárias, moradias conjuntas, moedas locais e caixa coletivo, entre rituais diversos de luta e conquista. Da mesma forma, cria processos de distinção (BOURDIEU, 2007) relacionados a modos de vida “digital”, em contraste com tomadas de posições “analógicas”, seja na utilização diária de termos relacionados às NTICs (“dar um f5”; atuar “memeticamente”; “sociedade alternativa high-tech”; “camelô 2.0”), até na utilização ferrenha de práticas relacionadas à ideia de produção coletiva via mídias digitais (a busca do *do it together* em oposição ao *do it yourself*).

As reapropriações tecnológicas destes agentes são diversas. De certa forma, o FdE realmente criou estratégias novas possibilitando uma grande circulação e intercâmbio cultural pelo país. Algumas destas reapropriações são muito interessantes e merecem ser observadas e estudadas com atenção. No entanto, o caráter fluido e a proporção multicultural que o grupo assumiu torna difícil seu mapeamento. Em vista disso, para analisarmos este grande circuito, escolhemos observar sua banda mais militante que, ao mesmo tempo em que se envolvia na criação do Fora do Eixo, atingia legitimidade perante diversos agentes da música independente nacional. Utilizamos, portanto, a banda Macaco Bong como *corpus* de análise desta dissertação, em busca de dar conta de muitos processos comunicacionais do Fora do Eixo e do circuito da música independente por onde atuarão.

Ao observarmos as estratégias do Macaco Bong, aprofundamos um olhar para formas de comunicação através da música. De que modo ela comunica? E de que forma uma banda pode trabalhar, com sua música, questões relacionadas à militância digital? Para dar conta de tais processos, consideramos uma segunda hipótese nesta dissertação: a de que a música, atuando como forma de pensamento e ação (BLACKING, 2007), trabalha ativamente com o Macaco Bong na busca por uma estética musical autônoma, envolvendo um conjunto de fatores: sua construção sonora; a relação com tecnologias de produção musical; performance de palco e formação como trio; e seu discurso em torno de uma música “verdadeira”. Esta mesma estética funciona em meio ao *habitus* do Fora do Eixo, aplicados na circulação territorial, na luta por autonomia em relação à indústria fonográfica e na construção de um circuito cultural conectado via mídias digitais.

Nosso primeiro estranhamento em relação à construção musical do Macaco Bong foi justamente o porquê da adoção da música instrumental. Estamos falando de uma banda muito militante, formada por músicos que, na época, se denominavam “pedreiros fora do eixo” e que aproveitavam todas as oportunidades para explicar o funcionamento deste circuito. A militância digital surgia em cada entrevista concedida pelo trio. Mas, na música, escolheram não utilizar o vocal, abdicando de um possível discurso através de letras. Analisando o que os próprios músicos diziam de si, observamos um caráter prático desta escolha: sem a necessidade de um vocalista, o trio viaja mais fácil e enfrenta poucos problemas de equalização no palco. Mas, outros fatores também integram a opção da banda pelo rock instrumental.

Um forte simbolismo que esta construção musical suscita é o afastamento do formato-canção. O trio mistura diversas referências e se apropria do improvisado do *free jazz* e do *jazz rock* para fomentar o que denominaram de *free rock*. Tal mistura resulta em músicas grandes e com poucas repetições, afastando-se suficientemente do modelo básico formatado em meio à indústria *mainstream*, que utiliza refrões definidos, estrofes curtas e melodias de fácil memorização. Na construção sonora do Macaco Bong, está presente a ideia de negação de um determinado comercialismo ligado à canção popular, que funciona como um primeiro enfrentamento à indústria fonográfica, alinhando diretamente sua música aos ideais do Fora do Eixo.

A estética musical da banda também está diretamente ligada a seus produtos midiáticos. Neste processo comunicacional, o produto mais significativo do Macaco Bong é o disco Artista Igual Pedreiro. O álbum, lançado em 2008, representa parte do *habitus* do Fora do Eixo aplicado à música, acionando a ideia de que a autonomia em relação à indústria *mainstream* viria através de um trabalho árduo, contínuo e baseado em um tipo de autogestão possibilitada pelas NTICs. Para esta autogestão funcionar, seria necessário que o artista cedesse lugar ao pedreiro, desfocando o artista-estrela em função do artista trabalhador, empreendedor, “carregador de caixa”. Em sua posição de “pedreiros fora do eixo”, o trio circulou territorialmente pelo mercado de experiências de show (HERSCHMANN, 2010) mostrando na prática como seria este outro tipo de artista, trabalhando em shows, abrindo mão de cachês e montando coletivos parceiros do FdE a partir de suas apresentações.

Curiosamente, os próprios músicos referem-se às composições desta fase inicial como mais abertas a experimentações e “alterações em tempo real, improvisos, reconstruções” (YNAIÃ *in* RESENDE, 2012, p. 152). Artista Igual Pedreiro foi um disco formatado à base da grande quantidade de shows que o trio apresentou desde seu início, em 2004, sendo um álbum simultaneamente composto em estúdio e testado ao vivo. A banda foi construindo assim uma estética musical direcionada a apresentações em show. As características das composições facilitavam uma determinada autonomia ao trio: suas músicas podiam ser facilmente reproduzidas no palco por baixo, guitarra e bateria.

Tal observação também nos levou a buscar entender algumas formas de apropriação de tecnologias em uma banda ativista digital. Será que, por serem afeitos a tecnologias, eles entenderiam as mesmas como objetos indispensáveis? A análise de suas relações tecnológicas mostrou que não. Pelo contrário, quanto mais o grupo se apropria das NTICs, menos tecnologias associadas à indústria *mainstream* vão utilizar. A busca do trio é por um tipo de música menos ligada a questões mercadológicas advindas da produção massiva da indústria fonográfica. Assim, eles não verão a música como um bem de consumo fonográfico, apresentando certa despreocupação com lucros por vendas de discos. A queda de vendas da indústria fonográfica favoreceu a crença de que o sustento dos artistas será fortemente concentrado nas apresentações ao vivo, o que é identificado como “formação de público”. É desta forma que podemos entender o porquê de uma banda entusiasta das NTICs direcionar suas gravações a uma estética de apresentação ao vivo, preferindo um tipo de registro mais modesto, sem interferências tecnológicas em demasia, que seja facilmente reproduzível em show.

Estamos falando aqui de um primeiro momento do Macaco Bong, que gira em torno de 2004 (quando foi formado), tem seu auge no lançamento de Artista Igual Pedreiro (em 2008) e dura mais ou menos até o início de 2011, quando começaram a gravar seu segundo disco, *This Is Rolê*. A partir daí, o grupo modificou relativamente sua forma de composição, produzindo uma música menos aberta aos improvisos de sua fase inicial. No primeiro disco, o processo de composição era mais livre, de forma não-sistematizada, revelando uma curiosa apropriação de gêneros musicais, onde a linguagem de improviso surge nas próprias composições, através da apropriação do *jazz* misturado às demais influências roqueiras da banda. As músicas não careciam de efeitos ou instrumentos adicionais para incorporarem tal improviso. Era uma música feita para

funcionar ao vivo e que acionou estéticas de gravação e apresentação relacionadas a este fator.

Já o segundo álbum, *This Is Rolê*, revela uma mudança significativa na apropriação de gêneros musicais: a banda acionou o *free jazz* através da adição do piano de Túlio Mourão em suas gravações. As composições deste disco surgem menos abertas a improvisos, são mais “estáticas”, não são tão *free*, não são tão livres assim” (RESENDE, 2012, p. 150). A banda relata que, além do pouco teste ao vivo, o fato do disco *This Is Rolê* ser menos aberto se deve à situação menos experimental em que se encontravam, já inseridos no Circuito Fora do Eixo. Desta forma, o primeiro disco (Artista Igual Pedreiro) era mais aberto a improvisos devido à necessidade de se conquistar territórios, em um processo de experimentação de novas tecnologias, estratégias e parcerias. Já o segundo álbum vinha “com tudo isso pronto”, em uma fase que exigia um tipo de pensamento e atuação menos experimental.

Observar as mudanças entre estes dois discos ajuda a entender de que maneira a banda “pensou”, com sua música, possibilidades de independência em relação à indústria *mainstream*, buscando construir uma estética musical autônoma em suas composições. A música acompanhou e participou ativamente de todo este processo inicial, acionando circulação, para construir os caminhos do Circuito Fora do Eixo. Porém, no segundo álbum, ao produzirem composições mais fechadas ao experimentalismo do *jazz*, recorreram à gravação do piano de Túlio Mourão, resultando em um disco que acenava a uma estética um pouco menos autônoma. A música acionou menos circulação, menos experimentação.

Para além das gravações, esta mesma construção apresenta outras características relacionadas à performance ao vivo. A estética musical autônoma também está ligada a dispensa do retorno amplificado (tecnologia de palco muito comum na indústria da música), permitindo à banda tocar “com mais gás” em palco aberto e evitar problemas com microfônias em lugares menores e de ambiente fechado, soando “mais CD, mais audível”. Nas duas opções, o Macaco Bong revela um enfoque na praticidade das apresentações ao vivo, buscando uma estética musical que possa funcionar bem em qualquer lugar. Esta forma de se executar música, pouco mediada tecnologicamente, está ligada ao que seria um “show sincero”, uma espécie de “som ideal” para festivais, que não causasse problemas, mas também, que marcasse de alguma forma o público

participante. Esse tipo de busca por algo “verdadeiro” na música está inversamente relacionado à escuta burguesa advinda da comodificação musical: o Macaco Bong parece se opor a um regime burguês de audição (STERNE, 2003), que seria um pouco mais individualizado, ou então, centrado em tecnologias caras, em busca de uma apreciação sonora mediada por tecnologias mais baratas e acessíveis. Mesmo em shows com “som de CD”, a possível riqueza de detalhes advinda de uma suposta “alta fidelidade sonora” seria atingida justamente no momento em que rejeitam tecnologias de show. A estética da banda, ao privilegiar a apresentação ao vivo em detrimento da gravação, aponta a um consumo compartilhado, mais amplo, menos focado na indústria fonográfica. Assim, a música se alia aos ideais do Fora do Eixo na busca por produção coletiva e um tipo de compartilhamento de informações possivelmente mais acessível. A inversão proporcionada pela estética musical autônoma (gravação/show) do Macaco Bong simboliza a luta do FdE: seria uma música “verdadeira”, sem possíveis ações marqueteiras *mainstream*. A simbologia é forte: o que eles tocam ali denota “o que eles são”.

Mas, é justamente a formação desta estética musical autônoma que posiciona a banda em meio a embates e desavenças entre os próprios músicos, como por exemplo, a produção do DVD “Macaco Bong Convida”, que segundo Ynaiã, não foi lançado devido à procura de Bruno Kayapy por um som “melhorado” em estúdio. Tal postura tornou-se um problema quanto a legitimidade da construção estética da banda, gerando embates relacionados a uma prática comum na indústria fonográfica: a do lançamento de discos gravados ao vivo e modificados em estúdio. Se o Macaco Bong experimentasse um processo similar, viveria um problema ligado à sua autenticidade: o DVD não seria “verdadeiro” se trouxesse as mesmas técnicas de mascaramento promovidas pela indústria a qual tanto criticam.

Os embates relacionados a este DVD são parte de uma série de disputas ligadas ao Circuito Fora do Eixo, que em 2013 levantou um grande debate sobre jornalismo e o papel dos meios massivos de comunicação a partir da criação da Mídia Ninja. Os ataques e defesas ao coletivo trouxeram visibilidade aos trabalhos do grupo, mas geraram muitas críticas e denúncias. A partir de tais embates, Bruno Kayapy relatava uma série de problemas vivenciados com o Fora do Eixo, denunciando uma espécie de apreensão, por parte do coletivo, de que seu reconhecimento como músico o impedisse de viver a filosofia “artista igual pedreiro”. As declarações de Kayapy (pós-

rompimento) parecem girar em torno de uma determinada tensão entre arte, autonomia e mercado que se repete – e propaga – no circuito da música independente.

Vimos, nesta dissertação, diferentes maneiras de se lidar com tal problema. O caso de Mozart mostrou-se um bom exemplo a ser observado. Se, naquela época, o gosto da corte limitava a autonomia de Mozart, foi justamente o surgimento do mercado burguês que proporcionou maiores possibilidades a artistas posteriores, como é o caso de Beethoven, que já pôde trabalhar sua música “a partir da sedimentação de um mercado forte e auto-sustentável” (TROTТА, 2010, p. 265). O fortalecimento do mercado teria sido, portanto, um grande possibilitador de autenticidade musical contra imposições aristocráticas da corte.

Entendemos então que a tendência de se culpar o mercado ou a indústria *mainstream* por um tipo de arte “ruim” é no mínimo ingênua. Além de rejeitarmos essa chave filosófica imbuída de julgamentos de valor (repletos de subjetividades) e ligada a uma suposta “música ruim”, enxergamos que tal mercado possibilita uma grande e variada produção cultural. Ao mesmo tempo em que investe em paradas de sucesso e formatos musicais vendáveis (não obrigatoriamente ruins), este mercado cria possibilidades para tipos de música que vão negociar, de diferentes modos, questões de autonomia em meio a tal indústria. O fato desta negociação existir pode ser considerado algo positivo em comparação, por exemplo, ao que enfrentava Mozart em relação a uma corte aristocrática que a todo tempo o tolhia, lhe deixando poucas alternativas.

Esta questão relacionada a autonomia revela-se uma tensão quando analisamos o Circuito Fora do Eixo. Em nosso entendimento, a própria filosofia “Artista Igual Pedreiro” parece relativizar uma possível autonomia: para funcionar, é necessário que o músico esteja diretamente ligado a um circuito onde a autosustentabilidade dependeria da conexão direta com coletivos parceiros, com o caixa coletivo, a distribuição física de produtos em festivais, divulgação *online* via plataformas digitais e moradias coletivas.

O relato de Bruno Kayapy é importante para levantarmos o debate sobre a questão da aproximação de artistas com o mercado da música ser vista com desconfiança, não apenas em meio ao Fora do Eixo, mas em todo o circuito

independente<sup>228</sup>. Se, por um lado, algumas práticas e tecnologias possibilitam que a música do Macaco Bong circule facilmente, livrando-os de muitas estratégias mercadológicas surgidas em meio à indústria *mainstream*, por outro, a mesma autonomia idealizada pela banda a torna refém do próprio processo de construção coletiva a que se propõe. A tomada de posição crítica em relação à indústria *mainstream* posiciona a banda em um conflito similar ao de Mozart. Ao negar o papel do mercado na criação artística, determinadas produções coletivas não conseguem se manter exatamente autônomas. Desta forma, o grupo acaba se inserindo em um processo de criação e autogestão muito similar à aristocracia do final do século XVIII e início do XIX, onde a liberdade criativa e a sustentabilidade dos músicos era subordinada à corte.

Outro problema relacionado à criação artística em meio ao Fora do Eixo parece ser o seu sistema de trocas em relação a criações musicais. O coletivo, ao buscar desenvolver um circuito cultural auto-sustentável em oposição ao *mainstream*, não inclui a criação artística em suas trocas. Ali, uma boa ideia só parece representar vantagem ao dono se o mesmo estiver presente para - a partir dela - construir o “lastro de fala”. A partir do momento em que o agente progenitor desta ideia deixa o circuito, ele pode ter problemas com algumas criações. Se na indústria do entretenimento, uma peça artística (como uma foto, um quadro, filme ou música gravada) pode manter seu valor de troca durante décadas, no Fora do Eixo, ela parece apenas ter valor enquanto é posta para circular, precisando ser eternamente retroalimentada pelo circuito.

As dificuldades de se valorar determinado disco, show ou música são vividas por toda a indústria da música de diferentes modos. Em relação ao Macaco Bong, é fato que existiu todo um trabalho realizado pelo coletivo para que a banda desse certo. Mas, como a valoração é subjetiva e a própria banda trabalhou ativamente neste circuito, a princípio este trabalho estaria pago. Por mais que o Macaco Bong e o FdE entendam a música como um processo, como uma experiência em oposição à comoditização, precisam negociar a todo tempo com um mercado que vai enxergar a música como um

---

<sup>228</sup> A relação entre julgamentos de valor, critérios de qualidade artística e mercado não é problemática apenas na música independente, mas atua fortemente em diversas instâncias da música popular massiva. Nesta dissertação, no entanto, atentamos à música dita independente para nos concentrarmos em nosso objeto. Para leituras mais aprofundadas sobre valorações na música, analisando diferentes casos, ver: TROTTA (2010, 2007, 2005); JANOTTI (2007); FISHERMAN (2004); FRITH (1996); BLACKING (1973).

*commodity*. Como atuam nessa interseção, podem vir a ter problemas com artistas que não enxergam a construção da música como um processo não-burguês, que vão acabar reivindicando direitos de autor.

É desta forma que enxergamos a apregoada autonomia artística do Macaco Bong como relativa e temporária. Se é verdade que o trabalho do Fora do Eixo foi fundamental para a legitimação da banda, tal fator isolado deixa uma impressão de que a música não trabalhou de forma ativa neste âmbito. A impressão que se tem é a de que o disco Artista Igual Pedreiro é uma caixa de CD vazia, sem música. Mas e a música presente ali? O quanto ela vale? Se o trabalho do FdE e a música do Macaco Bong caminharam em conjunto, ambos precisam ser valorados. Talvez se o coletivo conseguir criar algum tipo de sistematização desta valoração, possam evitar futuros embates com músicos parceiros.

Esta questão foi tratada por Shannon Garland (2013; 2012), que utiliza o Fora do Eixo para observar limitações de uma suposta ‘circulação livre’ defendida por idealistas da internet. Porém, se por um lado a autora parece correta ao apontar uma institucionalização que dificulta o desenvolvimento autônomo, por outro, parece ignorar a criação de um circuito semi-sustentável, por onde passam centenas de artistas, em uma grande rede de parcerias e reapropriações tecnológicas. A rede de trabalho do FdE constitui-se em um processo fluido, tornando imprecisa a definição de quem pertence ou não ao grupo de maneira direta. Tal estratégia potencializa a entrada em circuito de muitos artistas com pouca ou nenhuma experiência; e também uma maior circulação de músicos previamente estabelecidos.

As bandas iniciantes (principalmente as de "fora do eixo" das grandes capitais) têm acesso a um esquema nacional de produção e de autogestão. Cabe a elas decidirem se vale ou não à pena participar de forma direta ou indireta de tal esquema. Por outro lado, músicos de circulação média (alguns com entrada na mídia massiva), como por exemplo, Gaby Amarantos, Criolo, Emicida e Autoramas, costumam se utilizar de frequentes parcerias com o circuito<sup>229</sup>. Muitos deles são pagos em cachê, porque levam

---

<sup>229</sup> Muitos artistas independentes alcançaram relativo sucesso de crítica e/ou público em meio ao Fora do Eixo, ainda que, alguns, apenas de forma regional. Dentre eles: Black Drawing Chalks (GO), Caldo de Piaba (AC), Aeromoças & Tenistas Russas (SP), Zefirina Bomba (PB), Tereza (RJ) e Porcas Borboletas (MG). Novamente, ressalta-se aqui o processo fluido de parcerias em meio a este circuito. Algumas

público e agregam valor aos eventos, seja financeiro ou simbólico. Obviamente também cabe a eles decidirem quando vale à pena estabelecer tais parcerias.

A questão da produção coletiva configura determinadas confusões em relação aos críticos do Fora do Eixo. Quando um coletivo “X” produz um evento ruim em determinada cidade, a valoração negativa recai sobre todo o circuito: foi um evento ruim produzido “pelo Fora do Eixo”. Na verdade existem inúmeros coletivos com parcerias fluidas com o circuito. Alguns conseguem realmente produzir coisas interessantes. Outros, cometem erros que ganham dimensões para além do coletivo e cidade em questão, podendo posicionar negativamente todo o Circuito Fora do Eixo.

Um problema em relação à valoração do trabalho do circuito é sabermos de onde parte a crítica. Shannon Garland, por exemplo, parece aceitar o julgamento de valor dos críticos do Fora do Eixo como um dado pré-estabelecido. Antes de acreditarmos em tais julgamentos, devemos perguntar: quem são estes críticos? A qual banda eles se referem? Como construíram tal valoração? Por isso entendemos a importância de se atentar a critérios de julgamento de valor, como fizemos nesta dissertação. Ao analisarmos argumentos baseados em rituais de persuasão (FRITH, 1996, p 4), evitamos uma leitura ingênua sobre disputas valorativas na música. Muitos dos julgamentos de valor na música são utilizados de modo a destacar determinados artistas e desacreditar outros, em um imenso e complexo jogo de lutas simbólicas que serve principalmente para conferir poder e lugar de fala. Em meio a tais disputas, torna-se fundamental atentarmos ao papel do mediador, aquele que “tem a autoridade para dizer” (FRITH, 1996, p. 9) qual artista será considerado bom ou ruim. Se não observarmos estes agentes (e suas intenções), acabamos por realizar um estudo tão subjetivo quanto suas valorações.

Nesta dissertação, analisamos a relação de uma banda do Fora do Eixo que conseguiu se livrar de possíveis críticos. Ainda que sejamos céticos quanto a subjetividade de quem julga determinados tipos de música, entendemos que, para o Macaco Bong, estes julgamentos acabaram por trabalhar de forma positiva. Estamos falando, portanto, de uma banda que conseguiu se sobrepor a qualquer possível agente

---

destas bandas, em algum momento, desenvolveram relações diretas com o FdE; outras, fizeram apenas parcerias pontuais.

que criticasse o tipo de música fomentada em meio ao Fora do Eixo e que se utilizou de uma série de fatores que contribuíram para esta construção: sua mistura de gêneros e relação com o *free jazz*; a ligação do guitarrista Bruno Kayapy com a performance de Jimi Hendrix; a suposta virilidade da construção sonora da banda; sua autonomia; e o papel legitimador de mídias especializadas como a revista Rolling Stone Brasil.

A legitimação do Macaco Bong via Rolling Stone Brasil parece ter sido fundamental para posicioná-los à parte de críticas e possivelmente superá-las. É importante atentarmos ao papel da crítica na construção de legitimidade na música. Porque esta crítica era importante para o trio? O Macaco Bong era uma banda militante que circulava territorialmente levando aos coletivos a mensagem de que tal estratégia poderia dar certo. A formação, manutenção e propagação do *habitus* do Fora do Eixo dependeria de algum tipo de poder legitimador. O grupo, apesar de crítico dos grandes meios de comunicação, não se furtou de utilizá-los para legitimar este *habitus*. Torna-se realmente difícil de se criticar uma indústria e ainda conseguir algum tipo de visibilidade sem se utilizar de nem ao menos parte desta indústria. É neste sentido que enxergamos que, apesar de dúbia, a busca do Fora do Eixo por legitimidade midiática é necessária. E é neste momento que seu diálogo com o mercado da música se faz produtivo (ainda que contraditório).

O Fora do Eixo também se utiliza de uma base comunicacional e tecnológica pré-estabelecida em anos de indústria fonográfica. Sua disputa de mídias não se dá na total negação de processos comunicacionais *mainstream*: eles se apropriam de muitos destes processos, mesmo que reconfigurados. O Macaco Bong utilizou muito esse tipo de remediação (BOLTER & GRUISIN, 2000) em suas apropriações tecnológicas. Ainda que não disputasse diretamente um possível mercado massivo de música, o grupo se valeu de lançamentos gravados e muitas tecnologias de produção e circulação desenvolvidas pela indústria fonográfica, em um processo de negação e reapropriação dos mesmos. A banda estaria, portanto, incluída na configuração da música popular massiva (JANOTTI, 2006). Apesar de renegarem o formato canção, expressão mais simbólica e vendável deste tipo de música, ainda fariam parte de todo um conjunto de expressões musicais (como, por exemplo, a música eletrônica ou o samba-enredo) que não deixam de se relacionar, “seja por meio da referência ou de sua negação, a este modelo dominante da expressão da música popular massiva” (JANOTTI, 2006, p. 38).

A relação dúbia de apropriação de processos midiáticos continuou mesmo após o rompimento de Bruno Kayapy com o Fora do Eixo. A ideia de autonomia a que o músico passou a ressaltar pós-rompimento com o coletivo está relacionada a uma nova forma de inserção da banda no mercado da música, utilizando plataformas digitais, mas cancelando (ou dificultando) o *download* gratuito, passando a vender suas músicas via serviços *online*. O músico passou a se utilizar de novos modelos de circulação musical do século XX (LIMA, 2011) apresentando uma posição de reconciliação com a indústria fonográfica que outrora tanto criticava.

O simbolismo de sua tomada de posição de embate em relação ao Fora do Eixo parece ter se revelado também nas apropriações tecnológicas, como foi a apresentação da nova formação que presenciei, onde Bruno Kayapy demonstrava grande insatisfação com a equalização do som. Possivelmente, a mudança de foco do Macaco Bong, do ativismo político-digital para “apenas música”, parece vir a cargo de um provável abandono da filosofia “Artista Igual Pedreiro”, em função de uma posição de reconciliação com modos de trabalho da indústria *mainstream*<sup>230</sup>.

Desta forma, ao observarmos as disputas relacionadas ao Macaco Bong, entendemos que tecnologias e meios de comunicação atuam de forma incisiva em produções na indústria da música. As tecnologias podem agir na constituição de diferentes tipos de ideias relacionadas a autonomia artística, em um jogo interligado de apropriações, mas também de negações. A prática tecnológica ligada ao *habitus* que distingue agentes analógicos e digitais se apresenta também na música do Macaco Bong. Mas, em sua música, não é necessariamente esta dicotomia digital/analógico que prevalecerá, e sim, uma apropriação singular de tecnologias de show e estúdio, que trabalham de forma paralela, mas conjunta, nesta distinção. Para a banda, viver como um “agente digital” significa, dentre outras coisas, gravar um disco direcionado a shows. A militância digital cresce em meio à negação tecnológica e embates de mídias.

A música atua ativamente nesta relação de reapropriações, direcionando o Macaco Bong em ações de militância em meio ao mercado de experiências de show. Composições musicais, aliadas a tecnologias de gravação, apresentação e distribuição,

---

<sup>230</sup> Em uma postagem recente no *Facebook*, Bruno Kayapy anuncia que está escrevendo uma biografia sobre a banda e renega a prática “Artista Igual Pedreiro”: [www.facebook.com/kayapy/posts/10200822847091990?stream\\_ref=10](http://www.facebook.com/kayapy/posts/10200822847091990?stream_ref=10)

podem acionar determinados tipos de militância digital e autonomia artística. Mas, ainda que percorram um espaço paralelo ao *mainstream*, não podem ser alijadas de algum tipo de valoração e nem mesmo de um diálogo minimamente próximo ao mercado surgido em meio à indústria da música.

Portanto, ao observarmos esta série de fatores relacionados ao nosso *corpus* de análise, podemos entender de que forma a produção comunicacional da música pode se reconfigurar e se reapropriar de tecnologias e estratégias comunicativas. Mas também, observar o papel ativo e fundamental da música nesta militância repleta de apropriações e negociações em meio ao processo de produção, consumo e distribuição em tempos de reconfigurações na indústria da música dos séculos XX e XXI.

## Bibliografia

ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

APGAUA, Renata. *O Linux e a perspectiva da dádiva*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 221-240, jan./jun. 2004. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/ha/v10n21/20626.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ha/v10n21/20626.pdf)

BARCELLOS, Rebeca. *Por outro eixo, outro organizar: a organização da resistência do Circuito Fora do Eixo no contexto cultural brasileiro*. Santa Catarina: tese de doutorado, UFSC, 2012. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/101013/313843.pdf?sequence=1>

BECKER, Howard: *Art Worlds*. University of California Press, 1984.

BOLTER, Jay D.; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

BLACKING, John: *Música, cultura e experiência*. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007. Disponível em [www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695](http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695)

\_\_\_\_\_. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973, 116 pp.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2007.

BRANDINI, Valeria. *Por uma etnografia das práticas de consumo comunicação, mídia e consumo*. São Paulo. ESPM, mar. 2007.

BURGESS, Jean.; GREEN, Joshua. *Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.

- CASTRO, Victor Godoi. *Tudo o que importa: análise semiótica da sintaxe visual na capa da revista Rolling Stone Brasil*. Monografia. Universidade Federal de Viçosa. Minas Gerais, 2009. Disponível em: [www.com.ufv.br/pdfs/tccs/2009/victorgodoi.pdf](http://www.com.ufv.br/pdfs/tccs/2009/victorgodoi.pdf)
- CORREA, Wyllian. *Produção, comunicação e Consumo Musical no Brasil no início do século XXI: o estudo de caso dos festivais de música independente realizados no país e vinculados à Abrafin*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado, UFRJ, 2012.
- DAYAN, D.; KATZ, E. *Rituels publics à l'usage privé: métamorphose télévisée d'un mariage royal*. Annales: économies, sociétés, civilisations. Paris, 1983.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron C. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FAULKNER, Robert R., BECKER, Howard S. *"Do You Know...?": The Jazz Repertoire in Action*. Chicago University Press, 2009.
- FISHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós, 2004.
- FRAGA, Danilo: *O beat e o bit do rock brasileiro: internet, indústria fonográfica e a formação de um circuito médio para o rock no Brasil*. E-Compós, 2007. Disponível em [www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/173/174](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/173/174)
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. EUA: Harvard University Press, 1996.
- FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. *Rock and Sexuality*. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Orgs.). *On Record: rock, pop, and the written word*. Taylor & Francis e-Library, 2005.

FROSSARD, Flávia. *A biopolítica da mídia livre: produção coletiva e colaborativa na rede. Um estudo do circuito Fora do Eixo*. Dissertação. UFRJ. Rio de Janeiro, 2012.

GARLAND, Shannon. *A rede não tem estética: a batalha entre os modos de ouvir e circular música independente em São Paulo*. Disponível em: [www.mediafire.com/?bjj1okvb6frbr2d](http://www.mediafire.com/?bjj1okvb6frbr2d)

\_\_\_\_\_. *The Space, the Gear, and Two Big Cans of Beer: Fora do Eixo and the Debate over Circulation, Remuneration, and Aesthetics in the Brazilian Alternative Market*. *Journal of Popular Music Studies*, Volume 24, Issue 4, Pages 509–531, 2012. Disponível em: [www.mediafire.com/?1vs7wlatbmse791](http://www.mediafire.com/?1vs7wlatbmse791)

GARSON, Marcelo: *A emergência do Dj Superstar e a reconfiguração dos discursos da música eletrônica*. Intercom Júnior - XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0863-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0863-1.pdf)

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. New York: Routledge, 1979.

HERSCHMANN, M. *Balanço das dificuldades e perspectivas para a construção de uma cena musical independente em Niterói no início do século XXI*. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus: Intercom, 2013. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0068-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0068-1.pdf)

\_\_\_\_\_. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HERSCHMANN, Michael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. *A reconfiguração da indústria da música*. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011. E-ISSN 1808-2599. Disponível em: [www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/524/508](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/524/508)

\_\_\_\_\_. *Indústria da Música: uma crise anunciada*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, v. 28, 2005. Rio de Janeiro: Anais; São Paulo: Intercom, 2005. p. 14. Disponível em:

[www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0205-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0205-1.pdf) Último acesso em 12 de agosto de 2013.

JANOTTI Jr., Jeder. *Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular*. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1144-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1144-1.pdf)

\_\_\_\_\_. *Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia*. In: Comunicação, mídia e consumo vol. 3 n.7. São Paulo: ESPM, 2006. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/69/70>

\_\_\_\_\_. *666 The Number of the Beast: alguns apontamentos sobre a experiência simbólica a partir das letras, crânios, demônios e sonhos do heavy metal*. Textos de cultura e comunicação. Salvador: Facom/UFBA, n. 39, dez. 1998. p. 97-112.

JANOTTI, Jr.; NOGUEIRA, Bruno. *Um museu de grandes novidades: crítica e jornalismo musical em tempos de internet*. In: *Rumos da Cultura da Música: Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. SÁ, S. P. (Org.). Porto Alegre: Sulina, 2010. P. 209 – 296.

KEITHLEY, Keir – *Long-Play: Adult-oriented popular music and the temporal logics of the post-war sound recording industry in the U.S.A*. Media, Culture and Society, London, Thousands Oaks & New Delhi: Sage Publications, vol. 26, n. 3, 375-391, 2004. Disponível em: <http://mcs.sagepub.com/content/vol26/issue3>

KISCHINHEVSKY, Marcelo. *Por uma economia política do rádio musical – articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora*. Revista Matrizes. Ano 5, nº 1 jul./dez. 2011 - São Paulo. p. 247-258. Disponível em: [www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/38319/41170](http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/38319/41170)

KOPYTOFF, Igor. *A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo*. In: APPADURAI, ARJUN. *A vida social das coisas*. Niterói: EDUFF, 2008.

LEMONS, André. *Mídias locativas e vigilância: sujeito inseguro, bolhas digitais, paredes virtuais e territórios informacionais*. In: BRUNO, Fernanda. *et al* (Org.). *Vigilância e Visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulinas, 2010. p. 61-93.

LIMA, Tatiana Rodrigues. *Indústria fonográfica X novas plataformas musicais - Trânsitos sonoros na era da Internet*. In: Revista Ciberlegenda. Niterói: UFF, 2011. P. 101 – 112. Disponível em: [www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/viewFile/395/263](http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/viewFile/395/263)

\_\_\_\_\_. *Música e mídia: notas sobre o manguebeat no circuito massivo*. Editora Diálogos Possíveis, 2007. Disponível em: [www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/11/05.pdf](http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/11/05.pdf)

LESSIG, Lawrence. *Cultura livre: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade*. São Paulo: Trama, 2005.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva*. São Paulo: Loyola, 1998.

MALINI, Fábio; ANTOUN, Henrique. *A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais*. – Porto Alegre: Sulina, 2013. 278 p.; (Coleção Cibercultura) ISBN: 978-85-205-0684-4. Disponível em: <http://ainternetearua.com.br/download/a-internet-e-a-rua-online-pdf>

MARCHI, Leonardo de. *A nova produção independente: indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e comunicação*. Dissertação. UFF, Niterói, 2006. Disponível em: [www.bdt.d.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/28/TDE-2006-08-03T132213Z-250/Publico/UFF-Com-Dissert-LeoMarchi.pdf](http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2006-08-03T132213Z-250/Publico/UFF-Com-Dissert-LeoMarchi.pdf)

\_\_\_\_\_. *A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos*. IN: E-Compós. Revista eletrônica da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasil. N.2/ 2005. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/29/30>

MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, and sexuality*. London: University of Minnesota Press, 1991.

NASCIMENTO, Isabella Cecília. *A Música Independente no Brasil: Constituição, Festivais e Expressões*. Revista Visão Acadêmica; Universidade Estadual de Goiás, Novembro de 2012; ISSN 21777276.

NEGUS, Keith. *Los gêneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2006.

OFUJI, Fabrício. *A Internet livre como meio da auto-gestão do músico independente*. Dissertação. Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/02/03-A-internet-livre.pdf>

PAZA, Fabiane Aparecida. *Convergência jornalística e transposição de conteúdo na web: estudo de caso da revista Rolling Stone*. Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <http://decom.cesnors.ufsm.br/tcc/files/2011/09/TCC-fabiane.pdf>

PEIRANO, Marisa. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PIRES, V.A.N. *Além do pós-rock: as cenas musicais contemporâneas e a nova música instrumental brasileira*. Dissertação. UFPE, Recife, 2014.

\_\_\_\_\_. *Perto e longe das capitais: a cena (descentralizada) da nova música instrumental brasileira*. IV Musicom, 2012.

\_\_\_\_\_. *Para além do post-rock: cena mídia e a nova música instrumental brasileira*. Trabalho de conclusão de curso, requisito para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, UFAL, Maceió, 2010. <http://issuu.com/victordealmeida/docs/paraalemdopostrock>

PRIMO, Alex; TRÄSEL, Marcelo. *Webjornalismo participativo e a produção aberta de notícias*. In: Revista Contracampo. n.14, 1 semestre, 2006. p.16-36.

PRIMO, A. F. T. . *Para além da emissão sonora: as interações no podcasting*. Intexto, Porto Alegre, n. 13, 2005. Disponível em [www.ufrgs.br/limc/PDFs/podcasting.pdf](http://www.ufrgs.br/limc/PDFs/podcasting.pdf)

REICHEL, H. R. *Da venda de discos à monetarização das mediações musicais*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: [www.bdtd.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=5734](http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5734)

RESENDE, Gabriel Murilo. *MacacoBong.tec – Música como tecnologia social de empoderamento estético e político*. Dissertação. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. 2013.

RESENDE, Renata. *A Mídia Ninja e o espaço da catarse coletiva: política e afeto no tempo das redes*. Intercom XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1831-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1831-1.pdf)

SÁ, Simone P. de. *O CD morreu? Viva o vinil!* In: PERPETUO, I. F.; SILVEIRA, S. A. (Org.). *O futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. *A música na era de suas tecnologias de reprodução*. In: COMPÓS - Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006a, Bauru-SP. ANAIS da XVI COMPÓS-GT de Tecnologias da Informação e da Comunicação. Bauru-São Paulo: UNESP/COMPÓS. p.1-15. Disponível em: [www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/92/92](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/92/92)

\_\_\_\_\_. *A nova ordem musical: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo*. Gepicc, 2006b. Disponível em: [www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/SimonePereiraDeSa.pdf](http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/SimonePereiraDeSa.pdf)

SANTIAGO, Marcelo Augusto. *Ferramentas de produção colaborativa na internet aplicadas à produção cultural: um estudo de caso a partir da experiência do festival Grito Rock*. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2010.

SINGER, Paul. *Introdução à Economia Solidaria*. Perseu Abramo, 2002.

STERNE, Jonathan. *The audible past*. Cultural origins of sound reproduction. Duke University Press, Durham and London, UK – 2003.

\_\_\_\_\_. *O MP3 como artefato cultural*. In: SÁ, S. P. (Org.). *Rumos da Cultura da Música: Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

THEBERGÉ, Paul – *Any sound you can imagine: making music/Consuming technology*. Hanover and London. Wesleyan Univ. Press/ Univ. Press of New England, 1997.

TROTTA, Felipe. *Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo*. In: *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas,*

linguagens e audibilidades. Simone Pereira de Sá (org.). Porto Alegre: Sulina, 2010. Disponível em: [https://docs.google.com/uc?id=0B2Pb9J4y8Gy5MDk1NWM2N2MtYmEyYS00ZDQxLThjNTItMzA5NzIyMWU2M2Vh&export=download&authkey=CN2DzoUI&hl=pt\\_B](https://docs.google.com/uc?id=0B2Pb9J4y8Gy5MDk1NWM2N2MtYmEyYS00ZDQxLThjNTItMzA5NzIyMWU2M2Vh&export=download&authkey=CN2DzoUI&hl=pt_BR)  
[R](https://docs.google.com/uc?id=0B2Pb9J4y8Gy5MDk1NWM2N2MtYmEyYS00ZDQxLThjNTItMzA5NzIyMWU2M2Vh&export=download&authkey=CN2DzoUI&hl=pt_B)

\_\_\_\_\_. *Gêneros musicais e sonoridade*: construindo uma ferramenta de análise. Ícone V. 10 n.2. Recife: UFPE, dezembro de 2008. Disponível em: [www.iconeppgcom.com.br/index.php/icone/article/viewFile/23/29](http://www.iconeppgcom.com.br/index.php/icone/article/viewFile/23/29)

\_\_\_\_\_. *Produção Cultural e Qualidade Estética*: o caso da música popular. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste – Salvador – BA. Intercom Nordeste, 2007. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0314-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0314-1.pdf)

\_\_\_\_\_. *Música e mercado*: a força das classificações. Revista Contemporanea V. 3 n. 2. Salvador: UFBA, 2005. Disponível em: [www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3459/2525](http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3459/2525)

TROTTA, Felipe; MONTEIRO, Márcio. *O novo mainstream da música regional*: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. In: E-compós, v.11, n.2, maio/ago. 2008. Disponível em: [www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/295/278](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/295/278)

TURANO, Juliana. *A organização em rede dos festivais independentes de música*: um estudo de caso da ABRAFIN. Dezembro, 2011. Monografia. Graduação Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011. Disponível em: <http://tagcultural.com.br/wp-content/uploads/2012/01/0044JTF.pdf>

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VICENTE, Eduardo. *Organização, crescimento e crise*: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. Revista Eptic Online 8. 2011. Disponível em: [www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/v.VIII.n.%203,2006/Revista%20EPTIC%20VIII-3\\_EduardoVicente.pdf](http://www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/v.VIII.n.%203,2006/Revista%20EPTIC%20VIII-3_EduardoVicente.pdf)

\_\_\_\_\_. *Segmentação e consumo*: a produção fonográfica brasileira–1965/1999. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008. Disponível em: [www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/E\\_Vicente.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/E_Vicente.pdf)

\_\_\_\_\_. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese. ECA/USP. São Paulo, 2002.

WAKSMEN, Steve. *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Harvard University Press, 2001.

WINKIN, Yves. *Nova Comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. Campinas: Papirus, 1998.

YÚDICE, George. *Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música*. Em: *Nas bordas e fora do Mainstream – Micael Herschmann (org.)*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.