

# Pablo Capilé

Articulador do Circuito Fora do Eixo

**“O principal avanço do Circuito Fora do Eixo é ter conseguido deixar a perspectiva de coletivos de música para se assumir como coletivos de tecnologia social.”**

Entrevista realizada por Sergio Cohn no dia 28 de maio de 2010, em São Paulo.

Pablo Capilé

Pablo Capilé é produtor cultural, idealizador e co-fundador do Espaço Cubo, em Cuiabá, um dos coletivos que formaram o Circuito Fora do Eixo, em 2005. Concebeu tecnologias de gestão sócio-cultural, como o cubo card (moeda complementar que se pauta em princípios da economia solidária). Passou a militar nacionalmente para articular coletivos que pudessem gerar um circuito independente de bandas e grupos artísticos.

Produziu diversos festivais independentes de rock em Cuiabá e passou a agir politicamente com o Cubo por meio dos conselhos municipais, fóruns de cultura e secretarias. Começava então a ganhar corpo um movimento coletivo. “Em 2005, esses sistemas começam a se organizar e o Brasil inteiro começa a perceber que talvez, até para ser egoísta, era preciso trabalhar coletivamente, não dava mais para estar fora daquela história.” Nasce assim o Circuito Fora do Eixo e a Associação Brasileira dos Festivais Independentes (Abrafin).

Capilé também é produtor da banda Macaco Bong, que teve o CD eleito como o melhor de 2008 pela revista *Rolling Stone*. Para ele, o próprio conceito de sucesso na música está sendo reformulado. “O Macaco Bong não vai vender milhões, vai vender 5 mil cópias – o que, para ele, é sucesso.” O cenário da música mudou. Capilé duvida que haverá espaço novamente para sucessos únicos como Roberto Carlos. “Existem nichos e cada um já possui as suas expectativas.”

## **Vocês criaram uma moeda própria para gerar uma nova circulação de cultura. Ela se chamou cubo. Por quê?**

Em 2001 e 2002, em Cuiabá, a gente começou dentro da universidade, na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), com um evento chamado Encontro de Comunicação Social (Ecos). A gente linkou os centros acadêmicos das universidades de comunicação. O Ecos foi um sucesso, mas os alunos ainda estavam muito viciados naquele modelo de movimento estudantil dos anos 80. Organizamos, então, um festival chamado Calango. 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 para dar suporte no restante do ano. E a gente resolve montar um coletivo em 2002. A gente queria um nome composto, que pudesse não ser um nome tradicional, e veio a ideia do Cubo Mágico. Dali, outras coisas foram derivadas: Cubo Estúdio de Ensaio, Cubo Comunicação, Cubo Estúdio de Gravação. Quando criamos a nossa moeda, o nome foi cubo card.

### **Qual foi a necessidade que levou à criação do cubo card?**

Nem tínhamos muito envolvimento com o movimento estudantil, nosso envolvimento maior era com música e com audiovisual. Mas víamos a universidade como uma plataforma de difusão. Depois de sair do movimento estudantil, percebemos a música como o segmento que podia ecoar mais as propostas que queríamos para uma cidade como Cuiabá. São 500 mil habitantes e é a única cidade do Centro-Oeste que tem 300 anos. Entramos na música com dois objetivos principais: construir um mercado e debater a política pública com as pessoas desse mercado. No primeiro ano, a gente tinha o Estúdio Cubo de Ensaio. Foi quando as bandas quiseram começar a tocar e a gravar. Em cima de dificuldades, começamos a criar oportunidades. Depois, as bandas começaram a tocar na Cubo Eventos. Começou a aumentar o número de bandas, porque aquele público que ia assistir às bandas também queria montar bandas. Para divulgar melhor essas bandas, a gente montou a Cubo Comunicação para se relacionar com os parceiros locais – jornal, TV e rádio – e, segundo, para criar as nossas próprias interfaces. No final de 2003, a galera não estava muito disposta a discutir política pública porque, como a maioria não era remunerada, não conseguia enxergar que aquilo era um mercado. Começou um boato na cidade de que o Cubo Mágico estava crescendo e explorando os artistas que se apresentavam, porque a gente já tinha um estúdio de ensaio, de gravação, e os artistas não estavam recebendo pelos shows. Mas a gente ainda estava trabalhando com a troca solidária, com o que virou depois a Central Única das Favelas, estávamos com o movimento hip-hop. Na época, a galera tinha feito até gato de luz e de água para a gente conseguir pagar as contas. Era muito difícil viabilizar as coisas. As bandas começaram a falar que a gente não estava pagando e não queriam ir mais para fórum de cultura, não queriam discutir mais política pública nem participar das oficinas, das palestras. 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. Com isso, as bandas começaram a perceber que não estavam mais gastando dinheiro com determinadas coisas, porque poderiam usar o card. Começaram a entender mais a lógica do que a gente estava fazendo e voltaram a militar no debate de política pública. A partir daí, foi um processo de consolidação.

### **Como esse processo evoluiu para a criação do Circuito Fora do Eixo?**

Em 2002, construímos essas plataformas. Em 2003, surgiu o card, que passa a

ser distribuído dentro dessas plataformas. Em 2004, a gente quebra e começa a buscar outros parceiros para o sistema de crédito, começam a entrar mais pessoas dentro dessa lógica. Foi o nosso *subprime*: a gente tinha 150 mil cards na rua, sem condição de pagar esses cards. Tivemos que trazer a iniciativa privada para perto e aumentar o número de pessoas. Em 2005, a gente se estabilizou. Com o Festival Calango e com essa estabilização, percebemos que tínhamos criado em Cuiabá um ambiente favorável para dialogar com outros movimentos do país. Convidamos produtores do Brasil inteiro e apresentamos o case do Cubo Mágico. Vários deles se interessaram e surgiram ali dois movimentos fortes: a Associação Brasileira dos Festivais Independentes (Abrafin) e o Circuito Fora do Eixo. Este último era movimento social, sem natureza jurídica clara, mas que já estava muito mais disposto a debater comportamento do que propriamente a cadeia produtiva da música. Era uma forma de a gente tentar visualizar como aquela moeda complementar poderia interferir no comportamento do agente produtivo. Buscamos, em vez de produtoras, coletivos que quisessem debater com esse movimento social. O Circuito Fora do Eixo trabalhava para organizar o terceiro setor, já entendendo que, a partir do movimento ligado à música, a gente poderia entender melhor o sentido antropológico de cultura, que não fosse só mercado, mas que fosse comportamental. O circuito surge no meio disso. Já tinham várias iniciativas acontecendo pelo Brasil. Na gênese disso, em meados dos anos 90, você tem dois movimentos na música brasileira: o primeiro de alguns agentes que já estavam atuando e que começam a pensar que aquele modelo industrial ia cair. Ao mesmo tempo, pequenos produtores começam a perceber mais rápido o que está acontecendo em outros lugares. Até ali, o cara de Goiânia não sabia o que acontecia no Acre; a passagem era cara, o interurbano era caro, a carta demorava. O que se tornou *indie* era antes a cena pop. A partir do momento que vem a internet, esses produtores começam a dialogar e o movimento adquire maturidade. No começo dos anos 90, por exemplo, o Abril Pro Rock, trouxe o mangue beat junto. O mangue beat potencializa o Abril, e o Abril potencializa o mangue beat. O gênero mostra um panorama em que é possível surgir coisas fora do eixo Rio-São Paulo. De 1994 até 2005, essa história toda foi se fortalecendo. Os festivais trocavam no varejo, os pequenos empreendedores trocavam no varejo e, em 2005, veio uma consciência da necessidade de começar a se organizar coletivamente. A partir dali, a música aperta a tecla “F5” e retoma um debate político, que não era mais aquele engajamento, de certa forma até panfletário. Era como mudar o foco do que é arte engajada, de deixar de ser “caminhando, cantando e seguindo a canção” para ser “caminhando, cantando e carregando caixa”. Em 2005, esses sistemas começam a se organizar, e

o Brasil inteiro começa a perceber que talvez, até para ser egoísta, tinha-se que trabalhar coletivamente, não dava mais para estar fora daquela história. É no fim de 2005 que, numa mesma reunião, surgem a Associação Brasileira dos Festivais Independentes e o Circuito Fora do Eixo – um complementar ao outro.

### **Nesses cinco anos do Fora do Eixo, qual o balanço do trabalho, do crescimento e da consolidação?**

O principal ponto de avanço é a gente ter conseguido definitivamente sair da perspectiva de ser coletivos de música para a perspectiva de coletivos de tecnologia social. A galera conseguiu deixar de entender cultura como única e exclusivamente linguagem artística. O que a gente tenta estabelecer é uma transformação comportamental, em que cada um dos agentes desses coletivos pode ser construtor de um alicerce para uma série de linguagens, mas não necessariamente dentro da arte. Ele pode estar em um coletivo em Itaberito (MG), construindo uma liga de futebol amador, conectando música às escolas, pensando saúde pública em outra perspectiva. Se a princípio a gente era uma gurizada de 17 a 20 anos querendo trabalhar exclusivamente com música, em cinco anos a gente criou um lastro suficiente de conteúdo que permitiu entender que aquilo era muito maior do que música ou de que determinadas linguagens artísticas. Em 2006, a gente colocou 200 bandas para circular. Em 2009, 2,5 mil. Começamos com cinco coletivos em 2006, contra 50 em 2009. Foram 13 festivais em 2006, e 83 em 2009. O Grito Rock era um festival que, até 2006, acontecia só em Cuiabá e em 2009 passou a ser organizado em 85 cidades. A gente tinha três web rádios e três webTVs em 2006, hoje são 74 web rádios, 112 web TVs, 95 blogs, 46 zines. A gente conseguiu criar uma estrutura de comunicação para dar suporte a essa história toda. A gente trabalhava única e exclusivamente com música. Hoje, a gente já consegue ter, nos mesmos coletivos, audiovisual, literatura, teatro – festivais de cada uma dessas plataformas. A gente começou com um embrião, a moeda complementar, em Cuiabá e hoje a gente já tem sete moedas complementares. O Fora do Eixo Card faz com que cada um dos agentes, integrados ao sistema de crédito possa utilizar do seu crédito em qualquer um dos lugares do Brasil. Estamos ainda no processo de construção.

### **Onde vocês pretendem chegar? Na política formal?**

A gente pretende criar um ambiente favorável para daqui 30 anos. Podemos tentar criar uma plataforma em que a cultura consiga ganhar espaço prioritário na agenda dos debates municipais, estaduais e federal.

### **Fale um pouco das questões de vocês, da chegada a São Paulo, o encontro Fora do Eixo em Buenos Aires...**

Em um primeiro momento, a gente entendia que o conceito “fora do eixo” era geográfico. Depois, que era “fora do eixo” tradicional de produção. Isso porque, muitas vezes, aqui no eixo Rio-São Paulo, havia mais gente excluída do que a própria galera daquele “fora do eixo” geográfico. O diálogo com o poder público é muito mais difícil no Rio e em São Paulo, é menos intenso do que em outras cidades. Isso acaba formando estruturas interessantes. O distanciamento histórico do eixo de debate ou do eixo econômico fez com que a região Norte, por exemplo, seja muito politizada. A galera do Centro-Oeste também se preparou bastante. A gente percebia que não adiantava trabalhar com um ponto só. Teria que tentar estruturar um ponto que conseguisse articular outros pontos ali dentro. Não adianta nada a gente ter um ponto aqui, se não tiver um diálogo com a Casa da Cultura Digital, com o Auditório do Ibirapuera, com a Eletrocooperativa, com uma série de outras iniciativas. Porque cada bairro paulistano é do tamanho de uma cidade como Cuiabá. Não podemos utilizar as mesmas estratégias. A mesma coisa vale para o Rio de Janeiro ou para Buenos Aires. Buenos Aires é um país, praticamente. Queremos fortalecer nosso escritório em São Paulo. A mesma coisa para Belo Horizonte, Recife, Belém, Curitiba, Porto Alegre. O nosso empreendimento são as cidades de 500 mil a 700 mil habitantes, em que você consegue ter um foco de trabalho do Circuito Fora do Eixo para atingir boa parte dos habitantes.

### **Há um temor em relação a uma centralização dessa rede? O crescimento traz uma tensão também por gerar muitas críticas. Como vocês lidam com isso?**

A gente entende que a experiência local dessas tensões nos deixou calejados para esse enfrentamento nacional que tem acontecido. O ciclo de tensão é muito parecido com o que acontece na sua cidade, quando você está começando. Quando você vem com algo novo, ele gera um tipo de reação. Essa reação é respondida por esse novo, que está muito disposto a respondê-la, e até se move em torno disso. É nosso banco de estímulos. Muitas vezes, quando você não tem dinheiro, há algumas coisas que te movem. Esse processo de fiscalização por parte dos que estão de fora move muito esse banco de estímulos. É muito mais falta de entendimento do que propriamente vontade de ir para um campo de tensão. A reação do coletivo é muito bacana, porque começa a se ver coletivamente, precisa defender a história. No segundo momento, ele se estabiliza. O setor cultural brasileiro ainda é muito desorgani-

zado, não age em bloco, tem uma dificuldade até de criar uma oposição nas coisas que são situação. Quando a gente era o futuro, as pessoas eram extremamente entusiastas desse futuro, até porque os lugares delas estavam estabelecidos. A partir do momento que a gente começou a virar um pouco mais o presente, gerou-se uma tensão um pouco maior, porque você ocupa um espaço que alguém estava ocupando. Dificilmente as pessoas que perdem o espaço saem sem esperar. As críticas vão vir, e elas nos fortalecem como rede porque ativam o debate interno.

### **Quais são as críticas?**

As críticas se referem a politizar muito o debate. O setor cultural é pouco politizado. Existe preconceito em relação à questão política. Tudo que é política, a galera entende como politicagem. Oitenta por cento do setor cultural ainda está em um debate purista da arte pela arte. Existe a dificuldade de entender a importância de linkar o criativo com a ação estruturante, lastreado por um pacto do primeiro, do segundo e do terceiro setor. Isso desce de forma violenta para essa maioria mais puritana, tanto para a galera que vem da década de 80, trabalhando em uma perspectiva de estruturar só a parte inventiva e criativa, quanto para quem ainda sonha com outro modelo que não tenha essa compactuação nos setores. As principais críticas vêm em torno disso. E precisamos entrar nos conselhos de participação social, temos que construir a Rede Música Brasil, por exemplo. Na grande maioria das cidades, o poder público teria todo o interesse – ainda mais na forma com que as secretarias de cultura atuam – em que o artista continue trabalhando única e exclusivamente com a arte dele. Se ele se politiza, a pressão aumenta. Isso estabelece outro parâmetro. No Ministério da Cultura é outra estrutura. Você pega uma galera escolhida a dedo que veio sendo formada dentro desse debate. Agora, nas secretarias estaduais e municipais do Brasil, não existe um interesse pela politização do artista.

### **O que é e como funciona a Abrafin?**

A Associação Brasileira de Festivais Independentes funciona para defender os interesses dos festivais. Num primeiro momento, como não existiam outras entidades, a Abrafin acabava tendo que abarcar uma série de outras iniciativas. Quando o MinC quis investir naquela fábrica de vinil, que foi passada depois para a Deck Disc, foi buscar a Abrafin. Há cinco anos, começou esse movimento de novas organizações que estavam surgindo e a Abrafin teve um papel muito importante para organizar esses cenários. Os festivais, na grande maioria das vezes, são muito maiores do que a própria cena. Aparecem muito

mais para o poder público e para a iniciativa privada. O próprio Ministério da Cultura teve muita dificuldade de enxergar o Circuito Fora do Eixo, mesmo sendo uma ação extremamente mais significativa no processo estruturante do que a Abrafin. Ela foi muito importante até para legitimar o Fora de Eixo nesse sentido, porque todo mundo via primeiro os grandes eventos. Depois, com o tempo, a Abrafin começou a fazer aquilo que era o seu expertise inicial: dar conta de estruturar os festivais, fazer com que eles atuassem em bloco, melhorar a estrutura, criar um circuito para a música brasileira. Até a década de 80, você tinha uma rádio ligada em rede – a música que tocava naquela rádio tocava no Brasil inteiro. A Abrafin conseguiu fazer com que um artista – como um Cidadão Instigado, um Macaco Bong, um Vanguard ou um Móveis Coloniais de Acaju – tocasse para cinco mil pessoas em Cuiabá, coisa que dificilmente faria há 20 anos. A Abrafin conseguiu criar um circuito que, de certa forma, substituiu a rádio nesse novo parâmetro da música. A grande vitória da Abrafin é conseguir mostrar que existe um circuito. Hoje, você consegue fazer show no Brasil inteiro com os festivais.

### **Como você vê a questão da sobrevivência do artista hoje?**

A gente está no início do caminho. Há muito debate sobre cachê, remuneração. Muita gente acha que os festivais são a linha de chegada, sendo que, na verdade, essa estrutura toda é ponto de partida. O tempo de criar a sustentabilidade de uma empresa tradicional em uma cidade pequena é de três a cinco anos. A gente já conseguiu aumentar o número de cidades onde esses artistas podem se apresentar. Uma banda hoje, no Brasil – sem ser Jota Quest, Skank ou Ivete Sangalo – consegue fazer 90 shows em um ano – parte deles em festivais. Essa banda faz oito, nove shows em festivais. Neles, não recebe cachê, mas muitos compradores vão estar ali, para levá-la a outros shows. A banda começa a formar público e a aumentar a remuneração. Uma banda como a nossa, Macaco Bong, de Cuiabá, faz 90 shows por ano, movimentada, só de cachê, R\$ 150 mil em um ano. É uma banda com três integrantes, ou seja, são R\$ 50 mil por integrante em um ano, dá cerca de R\$ 3 mil por mês. São poucas bandas que conseguem tirar isso, mas a gente espera que, com o tempo, esses números aumentem substancialmente.

### **Mas ao criar essa estrutura, não existe o risco de um conjunto de bandas mais ligado à centralidade do movimento ocupar o espaço de protagonista dentro do circuito?**

Com certeza absoluta. Uma das razões para o surgimento do Fora do

Eixo foi para não deixar a Abrafin se transformar em uma panela. No começo, a grande maioria dos festivais da Abrafin vinha do segundo setor. Quem trouxe essa ideia de terceiro setor foi o Circuito Fora do Eixo. O primeiro momento da Abrafin era voltado aos grandes festivais, os festivais organizados por empresas, que não necessariamente tinham essa perspectiva de dialogar com o terceiro setor, ou de ser mais democrático, de pensar no macro da música brasileira. O Circuito Fora do Eixo demorou dois anos para virar a referência dentro da Abrafin. Hoje, a grande maioria dos festivais da Abrafin são do Fora do Eixo, mas, nos primeiros dois anos, nós éramos os politizados, que só entendiam de estrutura e que queriam abrir demais aquela lógica toda. A gente começou, dentro da Abrafin, a abrir as planilhas dos nossos festivais e colocá-las para ser baixadas na internet; mostrar como funcionavam as nossas curadorias. Isso gerou um impacto lá dentro que fez com que festivais que eram do segundo setor entendessem que era obrigatório abrirem o DNA. No primeiro momento, a gente queria que a Abrafin não reproduzisse o modelo do rádio. A gente começou a deixar muito aberto tudo o que acontecia ali dentro: as bandas que tocaram, o número de vezes que cada uma dessas bandas tocou, em quais festivais, publicando como funcionava a curadoria de cada um deles.

A grande maioria das bandas que não tocam nos festivais são as que não entendem a lógica de que festival é uma grande mostra. É miopia pensar em festival como sustentabilidade financeira direta. Os festivais são zonas autônomas temporárias. Eles vêm e aproveitam aquele levante – ou não aproveitam. Não é dali que você vai tirar R\$ 1 mil, R\$ 1,5 mil. Dali você vai tirar 300, 400 pessoas de público. A banda que mais toca no festival, por ano, toca em seis. Se em seis festivais tiver um cachê de R\$ 500 a R\$ 800, que é o que cada festival vai ter condição de pagar, com 50, 100 pessoas de público na sua cidade, você vai ter lá R\$ 3 mil, R\$ 3,5 mil num ano – o que não é nada. Agora, se você facilita para ir, compra passagens antecipadas, se planeja em cima desse calendário, negocia os horários que vai tocar, as condições desse show, você consegue conquistar 200, 300, 400 pessoas de público, que é o que vai fazer você sobreviver. O Móveis Coloniais de Acaju vai para Cuiabá e a gente não paga absolutamente nada, nem hospedagem, nem alimentação. Eles ficam com a bilheteria e vão embora. E é sempre sucesso total para eles: gastam R\$ 2,5 mil de passagem, tiram R\$ 7 mil de bilheteria. Hoje, as bandas utilizam esses festivais para formar seu público. Ao mesmo tempo, as bandas que mais tocam são as que mais têm clareza de que o mercado mudou.

### **Existe amadurecimento da reflexão crítica e da qualidade do cenário independente?**

Nunca tivemos tanta banda ruim e também nunca tivemos tanta banda boa. São dez mil artistas querendo se apresentar e existem três mil vagas anuais para colocá-los. Então, sete mil ficam de fora desses espaços. Como temos quatro anos, esse filtro estético está se aperfeiçoando. Hoje você tem um festival como o Calango, ou como o Goiânia Noise, que apresenta 70 bandas. Algumas delas não vão conseguir dar continuidade, porque não foram tão legais, mas o festival serve para isso, para buscar uma alternativa de tentar lançar alguém, uma aposta. Muitas vezes, bandas que estão ali, localmente, dando suporte para um coletivo local, vão para circulação. Só que você tem três pilares nessa história: o público, o jornalista e o produtor. O público é mais importante, ele define se o produtor vai chamar a banda na próxima vez. Depois vem o jornalista e, por fim, o produtor. Esses três estão apurando cada vez mais esse filtro. O problema é quando usam o discurso de estética da maneira mais preconceituosa do mundo. Como se Hermeto Paschoal fosse mais do que o Cólera. Um possui um recorte específico, o Hermeto possui outro, assim como o Arthur Maia e o Ney Hugo do Macaco Bong. Mas todos são bastante interessantes esteticamente. E a gente tomou porrada para caralho quando começou a circular bandas de Roraima, do Amapá e do Acre, que, no começo, eram ruins. Elas iam para os festivais e os jornalistas desciam o cacete. E a gente falava desde o começo que havia cota política, sim. Se a gente não tivesse, não teria uma banda tão boa do Amapá agora como Mini Box Lunar. As primeiras bandas do Amapá não eram tão boas, mas a gente sabia que estava num processo de formação de um cenário, que nunca ia se estimular se não tivesse visto o que acontecia fora. Se o Mr. Jungle não tivesse saído de Roraima, com o rock metal-farofa deles, não ia ter o Some-ro, que é uma banda muito bacana que veio depois. Se o Stereovitrola, uma banda bem mais ou menos há quatro anos, não tivesse ido para Cuiabá e, depois, montado o coletivo Palafita, o Mini Box Lunar não existiria. Então, é um processo de estruturação complicado. É premeditado e preconceituoso colocar que é um cenário que não tem uma preocupação estética ou que tem muita banda ruim. O artista ruim articulado pode rodar um ano, mas depois a galera esquece, todo mundo vai detonar. A grande maioria dos artistas que moram em São Paulo estão acostumados com os cachês que o Sesc, o Baixo Augusta ou o próprio mercado paga e acham que o resto do Brasil é amador porque não consegue pagar o que o Sesc paga, em vez de entenderem que existem mil Brasis dentro desse Brasil que ele visualiza.

### **Como você vê a construção de novos ídolos e sucessos? Há necessidade dos *hits*?**

O *hit* está vivo. A banda Fantasmão, o Calypso, o tecnobrega, o Black Drawing Chalks. Não existe possibilidade de estourar como Roberto Carlos estourou. Isso não vai mais acontecer. A internet pulveriza. É um processo que, em vez de dez ganhando um milhão, são mil ganhando mil. Só que esses mil ganhando mil têm que cada vez mais se contentar com R\$ 400, R\$ 600. A internet que existe no Brasil é meia-boca. Quando você tiver uma internet melhor do que a que existe, o nível de descentralização desse público e de fragmentação desses *hits* vai ser absurdamente muito maior. A gente vive num país em que o Amapá não tem banda larga, em que Roraima não tem banda larga, em que a internet no Nordeste é muito ruim. Muitas vezes, o próprio Nordeste ainda está concentrado nos artistas do Nordeste. No nosso recorte agora tem os emos – Cine, Restart, NX Zero –, mas que estão reproduzindo aquela lógica do jabá. Da mesma forma, você tem o mercado do axé muito forte construído na Bahia, que continua lançando os seus artistas. Dentro desse nosso mercado, do qual o Lucas Santana faz parte, estão estilos que pegaram o fim de feira das grandes gravadoras e conseguiram se estruturar fortemente, para ter recurso. Os caras captam esses recursos com shows e reinvestem esses recursos em promoção. E agora que a indústria quer ganhar no show também, o artista prefere montar a sua produtora e, em cima dela, negociar os seus direitos, trabalhar os shows, lançar os seus próprios CDs.

### **O André Midani comentou que sucesso rápido vai continuar existindo, mas carreiras duradoras é muito mais difícil. O que você acha?**

Já acho o contrário. Acho que o sucesso não tem mais, e, sim, a carreira. O modelo de carreira vai ser mais equilibrado. O cara que está lançando um CD por ano é aquele que forma público pouco a pouco, que não tem mais a pressão de estourar. Ele faz o disco dentro de todas as convicções que ele acredita. Não precisa se encaixar dentro de um parâmetro específico. É possível ter uma carreira mais próxima daquilo que o artista acredita, sem ter uns parâmetros mais violentos aos quais tenha que se adaptar. O sucesso que o Midani coloca deve ser o sucesso da grande banda da última semana. Ele acha que é esse sucesso rápido e momentâneo. Eu já acredito que há escalas de sucesso. O sucesso está atrelado à expectativa de cada um para a sua carreira. Vi Rômulo Fróes dizer: “Toco para 300, 400 pessoas e eu sonhava com isso. Estou muito bem sucedido dentro do que eu acredito”. O Macaco Bong é a mesma coisa. Não vai vender milhões, vai vender cinco mil cópias, o que é sucesso para a banda. Os parâmetros são outros hoje.

Existem nichos e cada um já possui as suas expectativas para aquilo. As carreiras estão muito mais sólidas, inclusive. A Virada Cultural de São Paulo, por exemplo, é um dos lugares onde artistas fora da mídia estão se reposicionando.

### **Qual sua reflexão sobre os festivais da Europa, dos Estados Unidos e, principalmente, dos Brics – Brasil, Rússia, Índia e China?**

A gente está agora auxiliando na construção de um fórum do Grupo Global de Empreendedores Musicais, na Inglaterra. No mundo, hoje, o único país que consegue ter uma rede que envolve o país inteiro é o Brasil. Não tem uma rede como essa na Austrália, na China, na Índia. Mesmo nos Estados Unidos, que liga o inventivo e o criativo com ações estruturantes de política pública. A gente entende que o próximo passo é dialogar com Europa e com Estados Unidos para potencializar o nosso mercado e com a China e com os países da África e da Ásia para trocar tecnologia. Hoje, a gente já consegue perceber que um circuito como esse, na África, tem um ambiente favorável para acontecer, porque tem problemas comuns aos nossos. Aqui, no Brasil, a gente consegue fazer com que uma banda saia de Fortaleza e chegue até o Acre tocando 22 dias, fazendo 22 shows. Nos Estados Unidos, na Europa, isso é possível também. Só que as estradas do Brasil são 30 vezes piores do que as desses países. É uma vitória muito maior. A gente vai ter que focar pelos próximos anos nos países da América do Sul. Dentro do nosso planejamento, para os próximos quatro anos, a gente quer ter pelo menos 140 coletivos, dos quais pelo menos 50 sejam de fora do Brasil. Os próximos anos ainda serão de estruturação, de diálogo com o poder público, de captação de mais recursos. O Ministério da Cultura investiu R\$ 5 milhões nos últimos oito anos. É necessário encontrar alternativas para investir mais. Pouco a pouco, a gente vai começar a construir coletivos nesses países, e esses coletivos vão trazer diagnósticos para se saber como atuar por lá.

### **Para encerrar, qual a música que você tem vontade de sentar, fechar os olhos e ouvir?**

*Construção*, do Chico Buarque. Costumo brincar que *Construção* é um disco bastante atual, reflete o que está sendo construído nesse momento. Penso que existe um momento histórico na música, no início dos anos 70, que reflete mais o que estamos fazendo agora do que o que acontecia naquele momento, na perspectiva inventiva e criativa de mobilização.