ISSN: 2316-7858

ano 3, vol. 1,
jul.-dez. 2014

MÚSICA POPULAR EM REVISTA

Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes - Unicamp
Programa de Pós-Graduação em Música
Centro de Letras e Artes - UNIRIO

SOBRE A REVISTA

Música Popular em Revista (MPR) é uma publicação eletrônica, semestral, de circulação gratuita, vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

A MPR divulga artigos originais de estudiosos ligados a disciplinas distintas do campo das humanidades como musicologia, etnomusicologia, história, sociologia, antropologia, filosofia, linguística, letras e comunicação. Além de artigos, este periódico aceita outros tipos de contribuições como resenhas, entrevistas e partituras cujos conteúdos sejam compatíveis com a sua temática.

O objetivo desta publicação é se constituir num espaço destinado a estimular o debate intelectual e o intercâmbio de experiências entre pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que elegem a música popular como objeto de estudo. Desse modo, pretende-se contribuir para a consolidação de um novo campo acadêmico, de cunho multidisciplinar, que vem se formando nas últimas décadas, cuja finalidade é aprofundar a investigação sobre a música popular, um objeto que, devido à sua complexidade e ao seu caráter multidimensional, exige abordagens ancoradas em referenciais teóricos e metodológicos construídos a partir de várias epistemologias.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

- José Roberto Zan (*UNICAMP, Campinas)*
- Luiz Otávio Braga (*PPGM / UNIRIO, Rio de Janeiro)*

CONSELHO EDITORIAL

- Cláudia Azevedo (*UNIRIO, Rio de Janeiro)*
- Claudiney Rodrigues Carrasco (*UNICAMP, Campinas*)
- Esdras Rodrigues Silva (*UNICAMP, Campinas)*
- Pedro Aragão (*UNIRIO, Rio de Janeiro)*
- Rafael dos Santos (*UNICAMP, Campinas)*
- Sergio Barrenechea (*UNIRIO, Rio de Janeiro)*

CONSELHO CONSULTIVO NO EXTERIOR

- David Treece (*King's College London, UK)*
- Juan Pablo González *(PUC-Chile, Chile)*
- Rubén López Cano *(Escola Superior de Música de Catalunya, Espanha)*
- Simon Frith *(University of Edinburgh, UK)*

CONSELHO CONSULTIVO NO BRASIL

- Adalberto Paranhos (*UFU, Uberlândia)*
- Alberto Ikeda (*UNESP, São Paulo)*
- Dilmar Miranda (*UFC, Fortaleza)*
- Felipe Trotta (*UFF, Niterói)*
- Heloísa Valente (*USP, São Paulo)*
- Heron Vargas (*PUC-São Paulo, São Paulo)*
- Ivan Vilela (*USP, São Paulo)*
- José Adriano Fenerick (*UNESP, Franca)*
- José Geraldo Vinci de Moraes (*USP, São Paulo)*
- Luiz Tatit *(USP, São Paulo)*
- Marcelo Gimenes (*UNICAMP, Campinas)*
- Márcia Tosta Dias (*UNIFESP, São Paulo)*
- Marcos Napolitano (*USP, São Paulo)*
- Marcos Nobre (*UNICAMP, Campinas)*
- Maria Izilda Santos de Matos (*PUC-São Paulo, São Paulo)*
- Martha Tupinambá de Ulhôa (*UNIRIO, Rio de Janeiro)*
- Rafael Menezes Bastos (*UFSC, Florianópolis)*
- Renato Ortiz (*UNICAMP, Campinas)*
- Ricardo Goldemberg (*UNICAMP, Campinas)*
- Rita Morelli (*UNICAMP, Campinas)*
- Rúrion Soares Melo (*UNIFESP, São Paulo)*
- Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas *(UDESC, Florianópolis)*
- Tânia Costa Garcia (*UNESP, Franca)*
- Walter Garcia (*USP, São Paulo)*

Editor assistente, layout e capa: Adelcio Camilo Machado *(UFSCar, São Carlos)*

Música Popular em Revista / Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO – ano 3, volume 1, julho a dezembro de 2014 – Campinas: Instituto de Artes da Unicamp/CNPq, 2014.

Revista (on-line)
Periodicidade: semestral.
ISSN: 2316-7858.

1. Música Popular – Periódicos. 2. Música – Análise, apreciação. I. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. II. Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

BIA **CDD - 781.63**

Sumário

Editorial..... 4
José Roberto Zan e Luiz Otávio Braga

Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010:
uma contribuição desde a Comunicação Social..... 7
Eduardo Vicente
Leonardo de Marchi

Entre tapas e beijos:
a reestruturação da indústria fonográfica na era da reprodutibilidade digital..... 37
Claudio Armelin Melon

Para além das grandes gravadoras:
percursos históricos, imaginários e práticas do "independente" no Brasil..... 54
Thiago Pires Galleta

A erotização do imaginário do pop-rock brasileiro nas canções de Rita Lee..... 80
Sílvio A. L. Anaz

O rock brasileiro pós-tropicalismo e a crítica musical em *Rolling Stone*..... 101
Cassiano Scherner

Percursos da música na cibercultura:
o caso de "A Mancha" de Lenine..... 121
Maura Penna

Resenha: *Brazilian jive*, de David Treece…….. 142
Silvano Fernandes Baia

Editorial

Com grande satisfação, apresentamos mais um volume de nosso periódico *Música Popular em Revista*. Este número marca a entrada do Prof. Dr. José Roberto Zan na função de editor, substituindo o Prof. Dr. Rafael dos Santos que permanece no periódico como membro do conselho editorial.

Duas temáticas recebem um destaque diferenciado nesta publicação. Primeiramente, a indústria fonográfica brasileira é analisada em três artigos que, com diferentes enfoques, fornecem um bom panorama sobre sua trajetória, bem como sobre as discussões que se travaram sobre o assunto. Também o rock nacional é examinado em dois artigos, sendo que um deles analisa uma trajetória individual e outro enfoca a crítica musical produzida por um periódico dos anos 1970. Completam o volume um texto sobre uma canção de Lenine e uma resenha de livro de David Treece.

O volume se abre com o artigo de **Eduardo Vicente** e **Leonardo de Marchi** que traça um panorama histórico da indústria fonográfica no Brasil, desde os primórdios do século XX até o cenário contemporâneo. Um dos aspectos centrais mostrado pelos autores refere-se à passagem de um cenário de centralização – como era o rádio no Estado Novo, as primeiras gravadoras monopolistas e, depois, as grandes multinacionais – para uma progressiva segmentação da produção musical, que intensifica de modo especial a partir dos anos de 1990, quando diversas gravadoras e produtores independentes passam a atuar. Os autores também discorrem sobre as estratégias empreendidas por grupos e artistas independentes para fazerem sua produção circular através de sistemas alternativos de distribuição e do comércio de fonogramas digitais.

Na sequência, **Claudio Armelin Melon** analisa a indústria fonográfica a partir da década de 1990, atentando para uma reconfiguração do papel das gravadoras diante da consolidação das tecnologias digitais. Melon tece suas reflexões sobre um cenário em que se observa, de um lado, a expansão das possibilidades de gravação propiciadas pelo novo aparato técnico e, de outro, o estabelecimento de

novos mecanismos de controle dos processos de divulgação e distribuição pelas indústrias do ramo.

Completando o conjunto de artigos que investiga sobre esse tema, o trabalho de **Thiago Pires Galleta** analisa a produção musical independente no Brasil, tanto pelo viés de sua história quanto dos significados que foram acompanhando essa prática. O autor examina com maior detalhamento a produção independente no contexto das tecnologias digitais, trazendo a discussão para o cenário contemporâneo. Ao apresentar discursos de músicos que atuam nessa cena musical, Galleta aponta para as diferentes concepções acerca da própria condição de independente no contexto atual.

Na sequência, **Sílvio A. L. Anaz** discorre sobre a presença do erotismo no repertório de Rita Lee. Para isso, analisa as canções "Ando Meio Desligado", "Menino Bonito", "Agora Só Falta Você", "Doce Vampiro" e "Mania de Você", que foram gravadas entre o final dos anos 1960 e o final da década 1970. Anaz se utiliza de referenciais da semiologia a partir de autores como Roland Barthes, Gilbert Durand e Algirdas Julien Greimas. A partir dessa base teórica, mostra como essas canções expressam um imaginário amoroso distinto daquele que se manifestava no rock brasileiro dos anos 1960, em especial na Jovem Guarda.

O rock volta a ser objeto de investigação no artigo de **Cassiano Scherner**. Em seu trabalho, o autor examina a crítica musical produzida pelo jornal *Rolling Stone*, que circulou no Brasil entre os anos de 1972 e 1973. Através desse material, o autor mapeia o cenário do rock no Brasil num contexto em que o Tropicalismo saía de cena, a indústria fonográfica se reorganizava e o público jovem ainda não representava um segmento de consumo de grande porte, o que trazia entraves para a consolidação de grupos e artistas ligados a esse estilo. Por fim, Scherner dá voz a diversas críticas veiculadas pelo periódico, destacando o viés contracultural subjacente a elas.

Maura Penna analisa a canção "A Mancha" de Lenine e Lula Queiroga tanto em sua versão fonográfica, gravada no disco *Labiata* de 2008, quanto em um vídeo produzido a partir dela por uma internauta e compartilhado através do *YouTube*. A autora aponta para os sentidos que são agregados à canção através da

adição das imagens do vídeo, inserindo-a num contexto mais globalizado do que originalmente propunha a letra de seus compositores, bem como acentuando sua denúncia de acidentes ecológicos. A última seção do artigo traz ainda um relato da utilização da canção e do vídeo em um projeto de formação continuada de professores na UFPB.

Encerrando o volume, **Silvano Fernandes Baia** faz uma revisão do livro *Brazilian jive* do músico e pesquisador inglês David Treece. De acordo com o historiador, a publicação discorre sobre a musicalidade e a cultura brasileira, representada especialmente pelo samba, pela bossa nova e pelo rap. Para o autor da resenha, uma das concepções centrais do livro de Treece é a de que haveria nesses gêneros um fundamento cultural e filosófico de origem africana. Além disso, Baia situa *Brazilian Jive* na ampla produção intelectual sobre a cultura nacional e suas implicações étnicas e raciais.

Os editores,

Prof. Dr. José Roberto Zan (UNICAMP)
Prof. Dr. Luiz Otávio Braga (UNIRIO)

Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010:
uma contribuição desde a Comunicação Social

EDUARDO VICENTE[*]
LEONARDO DE MARCHI[**]

***RESUMO**: O objetivo do presente artigo é apresentar um relato condensado da história da indústria fonográfica no Brasil, desde os primeiros anos do século XX até os dias atuais (1900-2010). Baseando-se numa pesquisa bibliográfica, que compreendeu livros publicados, teses de doutorado e as atuais pesquisas dos autores, este trabalho pretende oferecer uma visão geral da dinâmica da indústria de registros sonoros, articulando aspectos tecnológicos, econômicos e socioculturais que influenciaram o desenvolvimento dessa indústria cultural no país. Dessa forma, pretende-se lançar luz sobre relações entre esse negócio de comunicação e cultura e a música popular brasileira, auxiliando futuras pesquisas relacionadas ao tema.*
***PALAVRAS-CHAVE**: indústria fonográfica; música popular brasileira; história social da mídia.*

Outline of a History of the Record Industry in Brazil: a Contribution From the Media Studies.

***ABSTRACT**: This paper presents an account of the history of the record industry in Brazil since its early years on the twentieth century to the present day (1900-2010). Based on a literature review, which comprised published books, PhD theses as well as the current research of the authors, this work provides an overview of sound recordings industry dynamics, articulating technological, economic and socio-cultural aspects that influenced the development of cultural industry in the country. Thus, the authors intend to shed light on relations between this business of communication and culture and the Brazilian popular music, hoping to assist future research related to the theme.*
***KEYWORDS**: record industry; Brazilian popular music; media social history.*

[*] **Eduardo Vicente** é Doutor em Comunicação pela USP e pós-doutor pela Birmingham School of Media da Birmingham City University (BCU) do Reino Unido. Professor do Departamento de Cinema, Rádio e TV (CTR) da ECA/USP e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da mesma instituição. **E-mail:** eduvicente@usp.br
[**]**Leonardo de Marchi** é Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Bolsista de Pós-Doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). **E-mail:** leonardodemarchi@gmail.com

O objetivo do presente artigo é apresentar um relato condensado da história da indústria fonográfica no Brasil, desde seu início, nos primeiros anos do século XX, até o atual momento de digitalização da produção, distribuição e consumo de fonogramas. Baseando-se numa pesquisa bibliográfica que compreendeu livros publicados, teses de doutorado, além das atuais pesquisas de seus autores, este trabalho pretende oferecer uma visão geral da dinâmica da indústria de registros sonoros.[1] Especificamente, pretende-se apresentar uma leitura realizada desde o campo de estudos da Comunicação Social, entendendo que ela permite relacionar de forma equilibrada aspectos tecnológicos (afinal, trata-se fundamentalmente de um negócio de tecnologias da informação e da comunicação), culturais (formas de apropriação dessas tecnologias para consumo de bens culturais) assim como socioeconômicas (na medida em que se identifica uma economia política da indústria fonográfica desempenhando uma influência significativa no desenvolvimento tecnológico e no consumo cultural dos formatos fonográficos). Com isso, pretendemos lançar luz sobre relações entre esse negócio de comunicação e cultura e a música popular brasileira, auxiliando futuras pesquisas relacionadas ao tema.

O leitor irá notar que damos particular ênfase à constituição de um eixo de produção e consumo musical consolidado entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Isso se deve a dois motivos. O primeiro é que a questão do chamado "eixo Rio-São Paulo" oferece maior relevo a um dos aspectos centrais de nossa análise, qual seja, a intensa segmentação da produção musical que se verifica no país a partir dos anos de 1990, através da atuação de um amplo leque de gravadoras e produtores independentes. O segundo vem do fato de que o termo tem surgido como uma palavra-chave nos recentes debates sobre a produção musical no país, tendo inclusive dado o nome a um movimento cultural que se autodeclara "Fora do Eixo" (uma rede de coletivos de produção cultural surgida em 2005). Dessa forma, nossa análise pretende identificar na expansão geográfica da produção musical (com a consolidação de cenas musicais importantes nas regiões norte, nordeste, centro-oeste do país) um

[1] Os autores agradecem à Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento de seus respectivos projetos de pós-doutorado, que levaram à produção do presente artigo.

feito cultural de grande importância para a atual dinâmica da indústria fonográfica local.

Assim, subdividimos o artigo em quatro partes, todas seguindo períodos históricos que identificamos como momentos distintos no desenvolvimento da indústria fonográfica no país. Na primeira, discutimos o surgimento do negócio fonográfico durante a primeira metade do século XX, desde a fundação da primeira gravadora do país, a Casa Edison, até a era do rádio, nas décadas de 1930-50. A segunda parte do texto discute o cenário das décadas de 1960 e 1970, quando se dá um grande crescimento do mercado de música popular, associado ao surgimento da mídia televisiva e à transformação da composição social da produção e do consumo de música no eixo Rio-São Paulo. Objeto da terceira parte do texto, as décadas de 1980 e 1990 serão marcadas tanto pela chegada ao *mainstream* de artistas oriundos do rock alternativo nos anos 1980 quanto por uma maior regionalização da produção e do consumo musical na década seguinte, momento em que o eixo Rio-São Paulo começa a perder a sua hegemonia. Esse processo de regionalização da produção musical, vinculado à emergência de uma música associada a um amplo leque de demandas identitárias, mantém-se como uma das principais características do cenário atual, aliás, objeto da quarta e última parte deste texto, que traz também nossas considerações finais.

A construção de um negócio de comunicação e cultura 1900-1950

Apesar de ser possível encontrar artigos de jornais do final do século XIX anunciando a exposição pública de fonógrafos na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, deve-se considerar como sendo o início do negócio fonográfico no Brasil a década de 1900 (TINHORÃO, 1981). Conforme afirma a literatura especializada, é no ano de 1900 que ocorre a fundação da primeira loja de discos no país, a Casa Edison, que se transformaria em gravadora local, a partir de 1902, produzindo fonogramas com repertório musical local (FRANCESCHI, 2002). Para que se possa compreender as condições que permitiram o desenvolvimento de um negócio tão inovador em um país exportador de café, é necessário revisitar a própria estruturação

da fonografia como um negócio de comunicação e cultura desde o final do século XIX.

Ainda que outras tecnologias de gravação e reprodução sonoras tenham sido inventadas antes, historicamente marca-se o ano de 1878 como sendo o de criação da fonografia, quando a patente do fonógrafo é dada a Thomas Alva Edison (GITELMAN, 1999; STERNE, 2003). Apesar de ser aclamado como uma tecnologia da informação e da comunicação revolucionária, o próprio Edison encontrou grandes dificuldades para estabelecer uma maneira lucrativa para sua invenção (CHANAN, 1995; DOWD, 2002). De fato, seria apenas nos últimos anos da década de 1890 que a gravação de música se tornaria o principal conteúdo das gravações sonoras. No entanto, já a partir desse momento, a fonografia se configuraria como um negócio de alcance internacional. Ao se observarem as datas em que se dá o início da produção de fonogramas no Brasil, poder-se-ia notar que elas não são muito distintas das de outras regiões periféricas ao capitalismo industrial. Há registros do início desse negócio na Escandinávia (GRONOW, ENGLUND, 2007) e na própria América Latina (GONZÁLES e ROLLES, 2004) mais ou menos na mesma época, revelando que o desenvolvimento da indústria fonográfica em países não industrializados esteve diretamente relacionado à expansão do comércio internacional durante a chamada era dos impérios (HOBSBAWN, 1998) e a conseguinte estruturação das telecomunicações que conectavam países industrializados aos agroexportadores espalhados pelo globo.

Esses primeiros anos da fonografia foram marcados pelo uso estratégico de patentes. Através delas, regulava-se o acesso à tecnologia e se criavam monopólios de mercados ao redor do mundo. De um lado, nos países industrializados, havia empresas fonográficas que desenvolviam e controlavam a tecnologia de reprodução sonora através de patentes e que detinham plantas industriais para produção em larga escala de discos. De outro, estavam aventureiros que saíam pelas áreas coloniais em busca de localidades onde pudessem estabelecer gravadoras. Uma vez gravadas as matrizes, o material era enviado a fábricas nos países industrializados para a produção em larga escala, sendo comprado o produto manufaturado para revenda.

No Brasil, essa figura do empreendedor aventureiro foi personalizada em Frederico Figner (1866-1946). Nascido na cidade de Milevsko, então, parte do Impé-

rio Austro-Húngaro (hoje, cidade da atual República Tcheca), ao final do século XIX, Figner emigrou para os Estados Unidos e lá iniciou uma carreira de vendedor de fonógrafos na América Latina. Excursionando com seu cunhado pelas rotas comerciais da região, chegou ao Brasil em 1891. Em 1900, instala-se definitivamente no Rio de Janeiro, então Capital Federal da recém proclamada República, onde abriu a Casa Edison, loja importadora de produtos industrializados na qual vendia diversas sortes de novidades tecnológicas, como o kinetoscópio, lanternas, telefones, máquinas de escrever, além de máquinas falantes e seus discos. O negócio de discos deve ter-lhe parecido bom, pois em 1902 deu início à gravação de fonogramas *in loco*, estabelecendo um estúdio de gravação em sua loja.

Para tanto, Figner celebrou um contrato com a empresa Zonophone, que se tornou depois a International Talking Machine-Odeon, ambas sediadas na Alemanha. Como Franceschi (2002, p. 88-98) detalhadamente descreve, para que se produzissem os discos exclusivamente para a Casa Edison, o empresário radicado no Brasil deveria pagar todo o processo de produção de fonogramas, desde a viagem de Berlim ao Rio de Janeiro para o técnico de gravação, até a provisão do local de gravação (estúdio) e o material técnico (discos e gramofones) e material humano (artistas e repertório ou A&R). Depois, deveria enviar as matrizes gravadas à fábrica europeia, além de ficar obrigado a comprar a maior parte dessa produção para revenda no Rio de Janeiro. Porém, a empresa alemã lhe oferecia uma contrapartida interessante: 1/3 da patente para discos duplos, que continham gravações nos dois lados dos discos, válidas para território brasileiro. Com essa inovadora tecnologia, Figner teria enorme vantagem sobre seus competidores.

Como era responsável pela seleção de A&R, Figner não hesitou em contratar distintos músicos locais que já eram notórios na cana musical dos teatros, cinemas, cafés, gafieiras e chopes-berrantes da cidade. Assim, gravou a Banda do Corpo de Bombeiros, conduzida pelo maestro Anacleto de Medeiros, o virtuoso flautista Patápio Silva, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, entre outros. Também gravou diversos tipos de gêneros musicais então em voga: árias de ópera, valsas, polcas, marchas, dobrados, maxixes, lundus e xotes. Isso significa dizer que, desde logo, a

indústria fonográfica percebia no repertório local um produto relevante para seu êxito comercial.

A partir de 1911, Figner iniciaria negociações para a construção de uma fábrica de discos na cidade. Com o suporte técnico do grupo sueco Lindström, que comprara a Odeon, importou maquinário e mandou construir uma instalação de grandes proporções. Inaugurada em 1913, a fábrica Odeon deve ser considerada a primeira fábrica de discos da América Latina.[2] Ela reunia a tecnologia mais avançada à época para reprodução industrial de fonogramas, toda importada da Europa, contando ainda com 150 operários. Sua capacidade média para a produção de discos alcançava 125.000 unidades por mês, portanto, 1.500.000 discos ao ano (FRANCHESCHI, op. cit.). Ao inaugurá-la, Figner passou a produzir discos no Brasil também para as outras empresas locais, tornando-se o principal agente de uma emergente indústria fonográfica no país.

A partir de 1927, a tecnologia elétrica de gravação sonora passaria a ser utilizada no país, permitindo aumentar a quantidade e a qualidade da produção de discos. Ao mesmo tempo, com o fim da vigência das patentes, grandes gravadoras internacionais começaram a competir por mercados periféricos através de investimentos diretos. Assim, entre 1928 e 1930, gravadoras europeias e americanas abriram filiais no país, como a Columbia, a RCA-Victor e a Brunswick, contando com o apoio de empresários locais. As vindas da Columbia e da RCA ao Brasil tiveram essa característica. No primeiro caso, a empresa se instalou por meio de uma associação com o empresário local Alberto Byington, que produzia equipamentos elétricos. Já a RCA associou-se à empresa Cássio Muniz S/A, que responderia até 1958 pela distribuição de seus discos (VICENTE, 2014). Assim, ampliava-se a gama de competidores para a Odeon. E os novos tempos logo foram sentidos por Figner. Em 1919, face aos problemas decorrentes da Primeira Guerra Mundial, o grupo Lindström se transformou em Transoceanic Trading Company, o qual seria comprado pela Columbia Gramophone de Londres que faria parte, a partir de 1931, da Electric Musical Instruments (EMI). Já em 1926 os investidores britânicos passaram a exigir direta par-

[2] O grupo Lindström planejava investir neste tipo de facilidade fora da Europa. Tanto que, na América do Sul, depois do Brasil, em 1913, abriu fábricas semelhantes na Argentina, em 1918, e no Chile, em 1927 (FRANCESCHI, 2002; GONZÁLES e ROLLES, 2005).

ticipação na condução da filial brasileira. Aos poucos, a companhia adquiriu a posse dos catálogos da Odeon brasileira, respectivos direitos autorais das músicas gravadas e a possibilidade de administrar, do exterior, a produção de discos, inclusive no que tange à seleção musical. Em 1932, finalmente, uma nova revisão do contrato obrigaria Figner a lhes entregar a fábrica do Rio de Janeiro.

Outra inovação que transformaria decisivamente o mercado local de música nesse período seria o rádio comercial. Sua história no país é indissociável do conturbado contexto econômico e político do período. A intensificação das disputas pelo poder entre as elites que comandavam a política do país se acirraria com a crise econômica internacional de 1929, que rebaixaria o preço do café no mercado internacional. Dessa discórdia política resultaria em um golpe de Estado, a chamada Revolução de 1930, que faria de Getúlio Vargas presidente do Brasil e, pouco tempo depois, seu ditador, a partir da instauração do Estado Novo (1937-1945) (FAUSTO, 1982). O novo regime político seria decisivo para o desenvolvimento dos mercados de bens culturais do país. Por defender um tipo de nacionalismo centralizador, baseado na ideia de patriotismo, o governo de Vargas buscou criar uma comunidade imaginada, ou seja, uma "nação brasileira" onde antes havia uma fragmentação identitária que sustentava o poder das antigas elites políticas. Assim, opondo-se ao regionalismo que caracterizava o período liberal da Primeira República (1899-1930), o governo do Estado Novo buscou fazer com que a integração cultural nacional ocorresse a partir do centro do poder, a Capital Federal (Rio de Janeiro), e do culto à personalidade do grande líder (Getúlio Vargas).

Claramente inspirados nas experiências de políticas de comunicação e cultura conduzidas na Alemanha nacional-socialista e na Itália fascista, mas também na expansão do rádio pelo sistema comercial como ocorria nos Estados Unidos, os ideólogos do Estado Novo entendiam a cultura como o espaço de criação de coesão social, sendo, portanto, uma arena de disputa ideológica em que se travaria a luta contra os principais adversários do regime (o regionalismo da Primeira República e o comunismo internacionalista). Nesse sentido, os novos meios de comunicação de massa eram considerados um estratégico instrumento político, em particular o rádio. Afinal, este era um veículo que poderia ligar diretamente o líder às massas, ignorando in-

termediários (Poder Legislativo e a opinião pública burguesa), além de prescindir da capacidade de leitura da população, um aspecto importante em um país com altos níveis de analfabetismo.

Essa preocupação levou o governo de Vargas a estatizar uma estação, a Rádio Nacional.[3] Esta seria particularmente importante para o mercado de música da época. Ainda que fosse uma empresa estatal, sua programação notabilizou-se pela ênfase no entretenimento e no jornalismo (SAROLDI e MOREIRA, 2005). Tendo como objetivo se tornar a rádio mais popular do país, essa empresa apelaria para uma programação pautada em radionovelas, informes jornalísticos e também na música popular. De fato, a música popular, transmitida ao vivo ou reproduzida via discos, gozava de espaço privilegiado na programação, possuindo programas próprios, além de servir como forma de preencher as pausas entre as novelas e os noticiários[4]. Por isso, a emissora decidiu contratar uma grande quantidade de intérpretes e arranjadores, ou "maestros", para formar um *cast* exclusivo, no que foi seguida por suas concorrentes privadas.

Em seu trabalho diário, esses profissionais desempenharam um papel relevante no desenvolvimento da música popular urbana brasileira. A começar pelos chamados "maestros". Na medida em que escreviam arranjos para as músicas transmitidas ao vivo pelas emissoras de rádio, eles começaram a dar certa padronização à sonoridade da música popular. Como o êxito em uma determinada emissora de rádio facilitava a esses profissionais a entrada na indústria fonográfica, logo passaram a fazer arranjos para os discos tal como faziam nos estúdios das rádios. Sendo ao mesmo tempo compositores, arranjadores e produtores musicais de discos, maestros

[3] A Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional surgiu a partir da compra do jornal *A Noite* e da Rádio Phillips pela Companhia de Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande. Inaugurada em 18 de maio de 1933, a empresa seria incorporada ao Patrimônio da União, segundo o decreto-lei nº 2.073, datando de 08 de março de 1940. O que é intrigante na Rádio Nacional é que, apesar de ser uma empresa pública, ela se organizou como uma corporação moderna, dividida em seções especializadas, dotada de um corpo administrativo profissional e até mesmo contanto com modernas técnicas de monitoramento de mercado: instituiu-se, após a intervenção estatal, uma seção de pesquisa de mercado, a fim de mensurar o desempenho da companhia em relação às suas concorrentes (SAROLDI e MOREIRA, 2005, p. 56). Isso lhe permitiu investir na contratação de técnicos de som, atores para telenovelas e músicos de uma forma talvez incomparável em relação aos seus competidores privados.

[4] De acordo com dados fornecidos pela própria empresa, no ano de 1945, o percentual da programação diária dedicada à música pela estação era a seguinte: programas de música "variada" (popular, folclórica e erudita) detinham 26,9%, os de "música popular" 11% e os de música erudita, 4,4% (SAROLDI e MOREIRA, 2005).

como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Leo Peracchi, Lyrio Panicali, entre outros, ajudaram a dar certa identidade à música popular transmitida via rádio e discos ao escolherem os mesmos repertórios, instrumentos e os intérpretes para as canções.

Não obstante o importante trabalho desses maestros e dos virtuosos músicos acompanhantes, as principais atrações da indústria da música da época eram os cantores do rádio (*crooners*). Graças ao desenvolvimento da tecnologia elétrica de reprodução sonora, especialmente o microfone, novos cantores puderam se destacar.[5] Suas vozes pouco potentes e cheias de maneirismos somente se sobressaíam graças ao uso de microfones elétricos que conseguiam captar tais nuances e dos discos reproduzidos eletricamente, cuja capacidade de manter uma "alta fidelidade", para utilizar um termo que ganha destaque nessa época, tornava possível valorizar a maneira de cantar desses novos intérpretes. Alguns se notabilizaram pelo controle do microfone, como Carmen Miranda e Mário Reis. É interessante notar que o sucesso desses cantores não se devia apenas às suas vozes transmitidas pelo rádio como também a um conjunto de publicações especializadas em música e entretenimento (jornais e revistas) que traziam novidades da indústria da música e da vida pessoal dos cantores e cantoras, seguindo, ainda que de forma modesta, o modelo hollywoodiano do *star system*. Além das publicações periódicas, o emergente cinema brasileiro da década de 1930 apostou em musicais e, com isso, contratou diversos cantores para estrelarem as chamadas "chanchadas", um gênero fílmico caracterizado pelo humor burlesco (CIOCCI e CARRASCO, 2013). Com a crescente familiaridade do som e com a imagem dos cantores e o conseguinte interesse da população pela vida dos cantores, as emissoras de rádio buscaram competir através de contratos de exclusividade para seu *cast* com eles. É nessa época que surgiriam os primeiros "astros" (*stars*) da música popular brasileira, como a já citada Carmen Miranda, Francisco Alves, Aracy de Almeida, Marlene, Emilinha, Cauby Peixoto, entre outros.

Iniciava-se, assim, um círculo virtuoso que, tendo o rádio como elemento central de produção e divulgação da música popular, nutria uma incipiente indústria

[5] De acordo com João Máximo e Didier (1990), o sistema de gravação elétrica foi introduzido no Brasil em 1927. João Máximo e Carlos Didier afirmam que o primeiro disco produzido com o sistema elétrico de gravação no Brasil é o de Francisco Alves, gravado pela Odeon (número de catálogo 10.001), tendo de um lado a canção "Albertina" e, de outro, "Passarinho do má".

de cultura sediada na capital federal. Contando com o apoio pessoal e institucional de Vargas, essa produção cultural feita no Rio de Janeiro passaria a assumir um status oficial de cultura popular "brasileira" (ou seja, "nacional"; não apenas "carioca"), hierarquizando outras produções culturais (VIANNA, 1990). Isso é decisivo para se estabelecerem as bases de um mercado nacional de bens culturais no Rio de Janeiro.

No entanto, sendo o principal centro da oposição a Vargas, em São Paulo também se desenvolvia uma produção cultural própria. Na década de 1930, o rádio comercial se consolidou na cidade, também por motivos políticos. Esse meio de comunicação foi fundamental para a mobilização da população durante o conflito armado que buscou retomar o poder após o golpe de Estado de 1930, a chamada Revolução Constitucionalista de 1932. Após o término do conflito, as emissoras da cidade de São Paulo puderam se dedicar ao jornalismo e ao entretenimento, tendo na música um produto barato e bastante apreciado (MORAES, 2000). Devido à sua força econômica, particularmente ao seu desenvolvimento industrial, São Paulo também pôde desenvolver seu próprio circuito cultural, com gravadoras, casa de espetáculo e estações de rádio próprias, ou seja, pôde desenvolver uma indústria de cultura própria que se colocava como uma alternativa à produção cultural divulgada desde o Rio de Janeiro.

Essa acirrada disputa política e simbólica entre a capital federal e o centro econômico do país teria diversas consequências. Para os fins deste artigo, basta sublinhar duas. A primeira é que a concentração de poder político assim como econômico nessas cidades fez delas dois polos de atração para os principais investidores mercados de bens simbólicos e, logo, para a mão de obra especializada de todo o país. A segunda é que a produção de cultura que se concentrava nesse emergente eixo relegou a uma posição secundária, marcada pela designação algo depreciativa de "regional", a produção cultural de outras regiões do país, como já observara Hermano Vianna (1999). Isso significa dizer que a formação do chamado "eixo Rio-São Paulo" de produção e consumo de bens culturais está para além de razões meramente econômicas, comportando um caráter político de grande importância.

A expansão da indústria fonográfica nas décadas de 1960 e 1970

Não seria difícil comprovar que, a partir dos anos 1960, houve uma importante mudança no cenário da indústria fonográfica no Brasil. A década representou o início de um ciclo de grande crescimento do mercado de bens simbólicos do país (ORTIZ, 1989), com a produção de discos, segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), passando de 5.5 milhões de unidades em 1966 para 52.6 milhões em 1979 (VICENTE, 2008, p. 101). Esse crescimento seria acompanhado pela chegada de outras gravadoras internacionais ao Brasil, agora de forma autônoma. A Philips instalou-se em 1960, a partir da aquisição da CBD (Companhia Brasileira do Disco), a WEA, braço fonográfico do grupo Warner, iniciou suas atividades em 1976 e a espanhola Ariola chegaria ao país em 1979. Ao mesmo tempo, percebendo as oportunidades nesse crescente mercado de música, grupos de comunicação nacionais passaram a investir também na área fonográfica. Assim, a Rede Globo de Televisão criaria, em 1969, a gravadora Som Livre, impulsionada pelo êxito dos Festivais da Canção, no que seria seguida por outras emissoras de TV.[6] Além disso, a Abril, maior grupo editorial do país, responsável pelo lançamento de dezenas de revistas e coleções em fascículos, também inicia nesse período suas incursões pelo mercado fonográfico.[7]

O período também é marcado pelo crescimento da televisão que começa a assumir um papel central no cenário midiático brasileiro. Na medida em que essa nova mídia começava a receber mais dinheiro de patrocinadores, tirando-os do rádio, houve a migração de muitos dos programas e quadros técnicos e artísticos que anteriormente pertenciam ao rádio (ORTRIWANO, 1984). E isso viria a ter um grande impacto sobre o consumo musical do país. Será através da televisão que toda uma nova geração de artistas surgiria e alcançaria consagração. Programas televisivos como *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e, notadamente, os Festivais de Música Popular,

[6] As emissoras Tupi, Bandeirantes e Record promoviam os lançamentos de suas gravadoras GTA, Bandeirantes Discos e Seta, respectivamente (VICENTE, 2014, p.69).
[7] A Abril teria uma atuação mais destacada na área musical a partir dos anos 1990, através da criação da MTV brasileira e, posteriormente, da Abril Music.

todos surgidos em meados da década de 1960, seriam responsáveis pela renovação e ampliação tanto dos produtores de música quanto de seus consumidores, passando a integrar a juventude do pós-guerra e, com isso, alterando de maneira fundamental a composição social do mercado de música popular gravada (NAPOLITANO, 2001). Não por acaso, surgem e se consagram via televisão e, depois, através de discos, nomes como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Roberto e Erasmo Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros.[8]

Essa nova geração de artistas, ligada a um público jovem, urbano e de maior nível socioeconômico, será absorvida notadamente pelas grandes gravadoras multinacionais que passam a operar no país. Esses novos artistas iriam ocupar o lugar vago das grandes estrelas tradicionais do rádio que, justamente com os artistas associados a um público formado pelas populações do meio rural e das periferias urbanas, ficariam restritas às emissoras de AM e seriam os principais contratados de gravadoras nacionais como RGE, Rozemblit, Copacabana, Continental e Chantecler. O rádio só voltaria a ter um papel mais destacado na divulgação musical a partir da segunda metade da década de 1970, quando se consolidarão no Brasil as emissoras comerciais de FM[9].

Assim, teremos nesse momento não só um processo de estratificação do mercado musical, mas também uma divisão do trabalho entre as empresas fonográficas. Enquanto as gravadoras nacionais tradicionais ficariam restritas a artistas vinculados aos segmentos musicais de baixa aceitação pelas populações urbanas de melhor poder aquisitivo, as gravadoras multinacionais e os conglomerados locais de comunicação passariam a trabalhar com os artistas internacionais e com os nomes nacionais dessa nova geração. Muitos desses artistas estariam presentes, ao longo das décadas seguintes, também nas trilhas das telenovelas da Rede Globo. Essas trilhas, formadas normalmente por coletâneas de músicas nacionais e internacionais, transformarão a gravadora Som Livre numa das maiores vendedoras de discos do país (MORELLI, 1991, p. 70). Nesse sentido, podemos dizer que os anos 1960 e 1970 acabaram consolidando o eixo Rio/São Paulo como espaço de produção e consumo mu-

[8] A respeito da programação televisiva do período, consultar MORELLI (2011).
[9] De qualquer modo, o FM também se concentrará no mesmo público visado pelas *majors* internacionais.

sical em detrimento de uma produção anterior, que se voltava a um público mais regionalizado.

Nesse período, tivemos também um aumento do nível de organização e influência política do setor fonográfico. A Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD), que havia sido criada em 1958, passaria a atuar de forma mais efetiva, obtendo importantes concessões para as grandes gravadoras. Entre elas, destaca-se a aprovação de uma importante lei de incentivos fiscais, em 1967, que permitia às empresas descontarem do Imposto de Circulação de Mercadorias (ICM), com uma taxa de 17% do faturamento das empresas, todo o valor investido na produção de repertório local. Essa lei, que seria extinta nos anos 1990, garantiu um expressivo incentivo ao desenvolvimento tanto do mercado de música doméstica quanto do setor fonográfico como um todo (PRESTES FILHO, 2005).

O forte crescimento experimentado pelo setor nesse período também possibilitou o surgimento de empresas de menor porte, vinculadas a uma produção musical que não encontrava espaço nas grandes gravadoras do eixo Rio-São Paulo devido ao seu foco em um público mais restrito. Esse foi o caso, por exemplo, das gravadoras Festa, Elenco, Marcus Pereira e Eldorado. A Festa, criada em 1956 por Irineu Garcia, dedicou-se principalmente à gravação de poesia e de música erudita, mas foi a responsável pelo lançamento daquele que é considerado como o disco inaugural da Bossa Nova: *Canções do Amor Demais*, Elizete Cardoso, 1958. A Elenco, criada em 1962 por Aloysio de Oliveira, gravou alguns dos mais importantes discos da Bossa Nova. A Marcus Pereira, criada em 1967, trabalhou especialmente com música folclórica e regional, que procurava apresentar a um público urbano. Já a Eldorado, surgida em 1977**,** concentrava-se principalmente na música instrumental, erudita e na MPB.[10]

No entanto, o que poderíamos denominar de "movimento musical independente" surgiria apenas ao final dos anos 1970, com o lançamento de discos como *Racional*, de Tim Maia, em 1975, *Feito em Casa*, de Antonio Adolfo, em 1977, *Boca*

[10] Nenhuma dessas empresas, no entanto, assumiu um discurso independente ou atuou em segmentos musicais muito diferentes daqueles explorados pelas grandes gravadoras, que também produziam discos de Bossa Nova e de MPB. Além disso, todas elas, com exceção da Eldorado, encerraram suas atividades ainda durante a década de 1970.

Livre, do grupo Boca Livre em 1979, e com o surgimento do Teatro Lira Paulistana, em São Paulo, em 1978 (VICENTE, 2014, p. 126). Foi a partir de Antonio Adolfo, da ação da Cooperativa dos Músicos do Rio de Janeiro (liderada por Chico Mário) e da atuação de diversos nomes ligados a esses polos, que a expressão "independente" passou a fazer parte dos discursos de artistas e das manchetes jornais, com o termo sendo utilizado como sinônimo de "qualidade artística" e "autonomia criativa", em oposição a alguma produção musical mais "massificada" e "alienada" estética e politicamente falando[11] (DE MARCHI, 2007). Apesar de seu caráter "alternativo", é preciso notar que esse movimento independente se desenvolveu marcadamente no eixo Rio-São Paulo e que não sobreviveria ao difícil cenário econômico da década de 1980.

É preciso no entanto destacar que a menção a um eixo de produção e consumo no Brasil, durante o período aqui discutido, não deve ser compreendida como alguma limitação do *star system* musical a artistas desses dois centros. Cenas musicais de outros estados também tiveram importante repercussão no país, embora sempre incluídas dentro do gênero integrador da MPB e a partir do deslocamento dos artistas para São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro. Como exemplos, podemos citar o chamado *boom* nordestino, ainda na década de 1970 (BAHIANA, 1980), que envolveu artistas de diferentes estados daquela região do país[12] e o "Clube de Esquina", grupo de artistas do Estado de Minas Gerais que teve como sua figura mais importante o cantor e compositor Milton Nascimento.

Embora com menor visibilidade, também uma cena underground, inspirada pelo punk rock anglo-americano, começa a se articular de forma mais intensa no Brasil a partir do final dos anos 1970. Um dos pioneiros dessa cena foi Luiz Carlos Calanca que, proprietário da loja de discos Baratos Afins, localizada na Galeria do Rock, em São Paulo, criou em 1982 um selo com o mesmo nome da loja, pelo qual gravaram importantes artistas dessa cena, como Ratos de Porão, Voluntário da Pátria, Nau, As Mercenárias, Gueto, 365, Fellini, Akira S., entre outros. Acompanharam a iniciativa de Calanca selos como Ataque Frontal, WopBop,

[11] Podemos citar, entre outros exemplos, "Como gravar sem restringir a criação" (O ESTADO, 07 jul. 1979), "A conciliação entre consumo e informação" (JORNAL, 25 nov. 1974); "A glória e o esgoto do mundo milionário do disco" (O GLOBO, 09 abr. 1975); etc.

[12] Como Belchior e Fagner, do Estado do Ceará; Alceu Valença e Geraldo Azevedo do Estado de Pernambuco; Zé Ramalho e Elba Ramalho, do Estado da Paraíba.

Woodstock e Rock Brigade, de São Paulo, além de Heavy Discos e Point Rock, do Rio e Cogumelo, de Belo Horizonte (DEZ ANOS, 02 fev. 1988; CORRENDO, abr. 1988). Na sequência, veremos que todas essas tendências da cena independente marcariam, de maneira indelével, a produção musical no país das décadas seguintes.

Da "década perdida" ao renascimento da indústria 1980-1990

Os anos 1980 foram marcados, no Brasil, pelo fim do ciclo de crescimento acelerado da economia, o chamado "milagre brasileiro", e a conseguinte estagnação da economia acompanhada de alta da inflação, contexto que lhes valeu o título de "década perdida". Também para a indústria fonográfica, esse período foi de adaptação a esse cenário negativo. Após anos experimentando um crescimento ininterrupto de seu mercado consumidor, a ponto de se tornar um dos grandes arrecadadores da indústria fonográfica internacional (BAHIANA, 1980), as gravadoras em operação no Brasil tiveram de se adequar à falta de previsibilidade da economia. A ilustração abaixo revela a inconstância do mercado fonográfico ao longo daquela década:

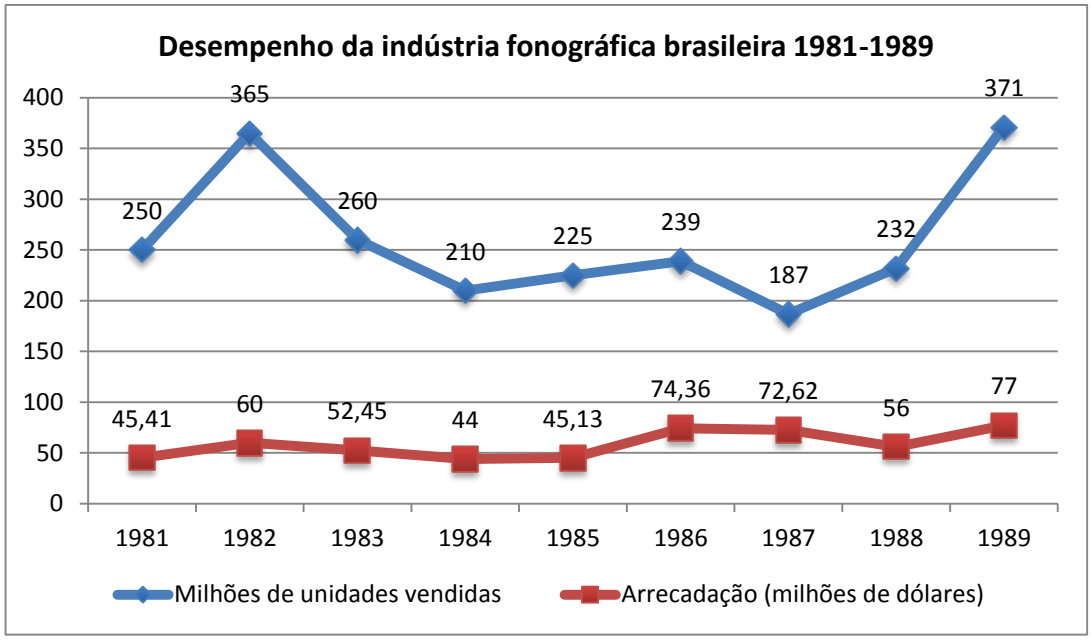

Gráfico 1 - Desempenho da indústria fonográfica brasileira entre 1981-1989 (Fonte: relatórios da ABPD apud DIAS, 2000).

Como é possível notar, as principais gravadoras do país conseguiram manter certo equilíbrio em sua arrecadação, apesar da inconstância na venda de unidades. Isso se deve, em larga medida, à restruturação pela qual passou essa indústria no período.

Desde logo, esse cenário negativo acelerou o fenômeno de concentração do setor, uma vez que as gravadoras de capital nacional (em geral, empresas de pequeno e médio porte, ainda de caráter familiar) ou faliram ou foram adquiridas pelas grandes gravadoras multinacionais. Ao mesmo tempo, também o movimento independente arrefeceu, deixando de ser uma opção viável para novos artistas.

Mesmo as grandes gravadoras tiveram de repensar seu negócio. Assim, para otimizar seus investimentos em artistas e repertório, passaram a apostar em nichos de mercado pouco explorados até então. Um exemplo notável disso foi o segmento de música infantil. Tanto que a maior vendedora de discos do período foi Xuxa, uma apresentadora de um programa televisivo infantil da Rede Globo. Outro nicho que alcançou importância econômica para a indústria fonográfica na época foi a geração de artistas conhecida como "rock brasileiro dos anos 1980" ou Brock (DAPIEVE, 1995). Ainda que tivessem referência estéticas bastante diversas entre si, pode-se dizer que essas bandas eram uma das consequências da articulação da cena underground que se articulara no final da década anterior. Ao longo dos anos 1980, bandas como Blitz, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, RPM e Titãs, entre outras, passaram a ter grande espaço nas gravadoras e desempenharam um papel importante na relativa recuperação do mercado de discos, sobremaneira na segunda parte da década. Deve-se admitir, porém, que esse nicho dava continuidade à composição social do mercado consumidor de discos no Brasil, fortemente baseado no poder de consumo das classes média e alta, uma vez que era produzida nas regiões mais desenvolvidas do país (Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre) por artistas que eram, de um modo geral, brancos, oriundos de classe média e possuíam formação universitária.

Além do eixo Rio-São Paulo, um fenômeno inovador que começou a ganhar força na década de 1980 foi o desenvolvimento de um mercado consumidor no interior do país e nas periferias do eixo Rio-São Paulo. Com o crescente êxito do

chamado *agrobusiness*, as economias do interior de estados como São Paulo, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul ganhavam fôlego e a composição social de sua população também se alterava significativamente. Isso lhes permitiu criar uma demanda por expressões culturais próprias, o que no caso da música esteve particularmente relacionado à transformação estética e social da tradicional música sertaneja. Se as duplas "caipiras" eram tidas mais como folclóricas ou bregas pelo mercado musical do eixo, a partir desse momento começa a se notar o surgimento de artistas profissionais que apelam mais à estética da *country music* norte-americana. Também a composição sociocultural de seu público se altera: já não são mais os agricultores que compõem o público consumidor dessa música emergente, mas jovens de alto poder aquisitivo oriundos do *agrobusiness*. Ao mesmo tempo, o crescimento dos subúrbios e periferias em grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, fazia com que o mercado consumidor de discos não mais pudesse ser agregado baixo um denominador comum. Enquanto os remanescentes da MPB e do Brock se atinham ao público das classes média e alta das capitais, outras expressões musicais tomavam espaço entre as classes mais baixas, notadamente a *black music* abrasileirada (da qual derivariam o funk carioca e o RAP paulista) e a música romântica ou brega. Se é verdade que esse processo de segmentação do mercado havia se iniciado desde o final da década de 1960 (MORELLI, 2008), é a partir dos anos 1980 que ele ganha outra dinâmica (VICENTE, 2008).

Percebendo esse movimento, as grandes gravadoras do eixo passaram a se interessar mais por gêneros musicais ligados a esse público emergente. Assim, começaram a contratar artistas ligados à música sertaneja, a música romântica tradicional ou música brega, ao estilo de samba conhecido como pagode e à música baiana de carnaval, rotulada de música axé. Esse fenômeno iria se intensificar no início dos anos 1990, gerando uma série de artistas que alcançariam notável êxito comercial, como Chitãozinho e Chororó, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Daniela Mercury, Banda Eva, o Tchan, Só para Contrariar, entre outros, cujas marcas de venda de CD (novo formato que era colocado no mercado pela indústria fonográfica no lugar dos tradicionais LP e fitas magnéticas) alcançavam cifras expressivas. O sucesso desses artistas, cujo público não estava restrito às classes de maior renda no

eixo Rio-São Paulo, deveu-se a mudanças no cenário econômico do país e nas estratégias de atuação da indústria fonográfica que gostaríamos de explicitar aqui.

No cenário econômico, deve-se destacar que a implementação do Plano Real, em 1994, deu início a um período de estabilidade econômica no país depois de todos os percalços da década perdida e do início dos anos 1990[13]. Algumas das medidas tomadas nesse processo, como a paridade entre a nova moeda, o Real, e Dólar americano, fomentou-se o consumo de bens não-duráveis. Ao mesmo tempo, também a indústria fonográfica passou por transformações de suas estruturas de produção cujas consequências provariam ser de longo alcance.

Uma das mais importantes foi a adoção da tecnologia digital como paradigma tecnológico da indústria fonográfica local. Apesar de serem comercializados nos países de economia desenvolvida desde a década anterior, no Brasil, a popularização do *Compact Disc* (CD) só ocorreria na década de 1990, graças a uma agressiva campanha das gravadoras para a substituição de discos em vinil (LP e compactos) e das fitas magnéticas, tipo Cassete, pelos novos discos digitais.[14] Como estes eram relativamente mais caros do que seus pares analógicos, a indústria fonográfica pôde recuperar seus ganhos não apenas em unidades vendidas (os discos eram menores e mais fáceis de se estocar) como também em termos de arrecadação, como se discutirá a seguir. A tecnologia digital também seria decisiva para a terceirização de suas etapas produtivas de gravação de discos, uma vez que o equipamento para produção e reprodução de discos se padronizara por completo. Isso permitiu às grandes gravadoras delegarem as funções de gravação e produção industrial de discos a terceiros,

[13] A eleição do primeiro presidente da República desde o fim da ditadura não ajudou a sanar os problemas econômicos e políticos da primeira etapa da Nova República. Pelo contrário, durante a confusa gestão de Fernando Collor de Mello (1990-1992), testemunhou-se o sequestro dos ativos financeiros pelo governo, congelamento de preços e salários, início de programas de privatização de empresas estatais, abertura da economia nacional aos produtos importados e uma irrefreável corrupção na máquina estatal. Um fracasso econômico que, associado à incapacidade administrativa do novo governante, rendeu-lhe a destituição da presidência (*impeachment*).

[14] A fim de forçar seus consumidores a migrarem rapidamente para o CD, as grandes gravadoras tomaram a decisão de cessar a produção de discos em vinil e de fitas magnéticas cassetes. Se em 1987 um CD equivalia a dois LP, em 1991, a relação invertera-se de dois para um (DIAS, 2001, p. 107). Segundo os dados apresentados na pesquisa coordenada por Prestes Filho (2005, p. 49), no ano de 1991, a indústria fonográfica brasileira faturou US$ 28,4 milhões com a venda de *Long Plays* enquanto a cota de CD foi de apenas US$ 7,5 milhões. Com a política de redução de custos da nova tecnologia e de substituição de formatos, entretanto, em 1994 essa diferença passaria para US$ 14,5 milhões referentes ao vinil e US$ 40,2 milhões ao disco digital. Em 1997, o LP pararia de ser produzido pelas grandes gravadoras e as fitas magnéticas experimentariam uma queda significativa em seu comércio.

controlando o mercado através da distribuição dos produtos físicos e da divulgação dos artistas na mídia nacional. Essa prática não apenas diminuía os custos de produção dos CD, uma vez que o investimento era dividido entre diversos atores, como também prometia otimizar o marketing dos artistas, pois as empresas independentes teriam mais condições de explorar essa maior diversidade musical, normalmente vinculada a demandas identitárias locais dos mais diversos tipos. Para levar isso a cabo, houve a popularização de equipamentos digitais de produção musical, o que levou à proliferação de estúdios de gravação em todas as regiões do país. Nesse momento, rompia-se o monopólio de gravação sonora das gravadoras presentes no eixo Rio-São Paulo.

Esse cenário de fragmentação da produção fonográfica acarretou o ressurgimento e a consolidação de gravadoras independentes de capital nacional, como Trama, Biscoito Fino, Deck Disc, Indie Records e Atração Fonográfica, entre outras, que passam a desempenhar um papel relevante na descoberta de novos artistas e até mesmo na continuidade da carreira de nomes consagrados, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Rita Lee e Maria Bethânia. Essa reorganização do setor independente, depois de décadas de predomínio quase absoluto das *majors* multinacionais, ficaria marcada pela criação da Associação Brasileira da Música Independente (ABMI), em São Paulo, no ano de 2001, que chegou a reunir dezenas de selos independentes e que visava, assim como a ABPD no passado, constituir-se como um agente político de defesa dos interesses do setor (DE MARCHI, 2006; VICENTE, 2006).

Essa produção descentralizada de discos garantiu uma nova onda de crescimento de vendas para a indústria fonográfica local. De acordo com os dados divulgados pela ABPD, entre 1990 e 1999, houve um crescimento 114,38% em vendas de unidades físicas, tendo o ano de 1998 como o ápice desse movimento (107,9 milhões de unidades vendidas). Esse crescimento foi tão expressivo que, em 1996, as gravadoras filiadas à ABPD arrecadaram juntas cerca de 1.394,5 milhões de dólares americanos, passando a ocupar o 6º lugar no ranking mundial da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI, 1999; YÚDICE, 2007).

Além disso, o consumo de música popular também passava por importantes mudanças. Cada vez mais, a música que era gravada passava a ter uma maior vinculação identitária regional. Isso podia ser notado na cena de rock underground. Como se observou anteriormente, essa cena havia surgido nos anos 1970 e alcançado o *mainstream* musical, no decênio seguinte, com uma música fortemente ligada a um público de classe média, de importantes centros urbanos do Sul e Sudeste do país. Nos anos 1990, no entanto, deu-se uma renovação estética e social a partir do sucesso de bandas relacionadas a identidades negras, oriundas das periferias desses grandes centros urbanos e influenciadas pelo funk e por outros gêneros da black music. Esse foi o caso de bandas como O Rappa, Planet Hemp, Pedro Luís e a Parede e Cidade Negra, entre muitas outras. Além disso, regiões distantes do eixo Rio-São Paulo tornaram-se importantes centros de produção musical. Caso notório é Recife, onde surgiu o Movimento Manguebeat, um movimento musical da periferia da cidade que deu visibilidade a dezenas de bandas, com destaque para Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, que misturavam influências da black music, do rock e do pop internacionais, com referências da MPB e da música regional, como o maracatu e o cavalo-marinho. Além disso, a cidade também abrigou um dos mais importantes festivais de música independente, o Festival Abril pro Rock, responsável pela revelação de novos nomes no cenário nacional, como Los Hermanos.

Também no cenário da black music nacional tivemos importantes modificações. Se nos anos 1970 e 1980 os primeiros artistas vinculados a uma black music brasileira, fortemente inspirada pelo soul e pelo funk norte-americano, como Tim Maia, Hyldon, Sandra Sá e Cassiano, foram, de certa forma, "acomodados" sob o guarda-chuva da MPB, a partir dos anos 1990, a cena adquiria maior autonomia, diversidade e se tornaria mais regionalizada. O funk carioca ganhava projeção nacional tanto através do Funk Melódico quanto do "Funk Batidão" (Miami Bass), de forte apelo sexual. O hip hop de São Paulo se destacava a partir de grupos como o Racionais MC's, chegando a ser o grande vencedor do Video Music Brasil (VMB) da

MTV brasileira de 1998[15]. Na Bahia, grupos musicais vinculados a projetos sociais como Olodum e Timbalada, entre outros, marcavam o que foi definido por alguns autores como a "reafricanização da Bahia". São Luís do Maranhão tornava-se conhecida, por sua vez, como a capital brasileira do reggae e celebrava a sua proximidade com o Caribe.

Ao final da década de 1990, portanto, a indústria fonográfica brasileira vivia seu ápice econômico e, talvez, seu momento de maior diversidade cultural entre seus produtos. Ao contrário do que ocorrera na década de 1970, desta vez, esse círculo virtuoso estava ancorado na atomização da produção e, portanto, na exploração de nichos musicais. Porém, essa diversidade da produção ainda se encontrava fortemente dependente das decisões das grandes gravadoras instaladas no eixo Rio-São Paulo. Afinal, eram elas que controlavam os principais sistemas de distribuição de discos físicos para as diferentes regiões do país e mantinham um estreito laço com os meios de comunicação de massa de alcance nacional. Não obstante, as condições estavam postas para uma nova fase de reestruturação desse negócio, a qual viria com o advento das redes digitais de comunicação.

A construção de um mercado digital de fonogramas 2000-2010

A partir do ano de 1999, inicia-se uma diminuição da venda de discos assim como da arrecadação das principais gravadoras do país que se mostraria persistente nos anos seguintes. Se em 1999 a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) registrara a venda de 88 milhões de unidades de discos físicos, após dez anos, esse número havia passado para apenas 25,7 milhões. Isso teve um reflexo direto na arrecadação das gravadoras associadas à instituição: nesse mesmo período, a redução foi da ordem de 72,66% (DE MARCHI, 2011).

Sem compreender o que ocorria, uma vez que em outras oportunidades em que suas vendas haviam diminuído se estava em meio a alguma "crise" da economia nacional, os principais agentes da indústria fonográfica acusaram o que rotu-

[15] O grupo obteve os prêmios de melhor clipe de rap e Clipe do Ano pela votação popular por "Diário de um Detento" (que falava do massacre de 111 prisioneiros no presidio do Carandiru, em São Paulo), além de realizar um aclamado show durante o evento, cf. VIDEO, 1998.

lavam de "pirataria" como a causa de sua própria "crise". Esta categoria nativa se dividia entre "pirataria física" (contrafação de CD e DVD) e "pirataria digital" (compartilhamento gratuito de arquivos digitais pela internet). Assim, em seu relatório anual referente ao ano de 2002, a ABPD afirmava que desde que o CD foi adotado como suporte da indústria de contrafação (1997), o comércio de discos pirateados passou a representar de 3% para 59% do total do mercado brasileiro de discos físicos (ABPD, 2003). Já em seu relatório referente ao ano de 2005 (ABPD, 2006), a entidade divulgou uma das poucas pesquisas sobre as práticas de consumo de fonogramas por redes digitais no Brasil. Nesse documento, estimava-se que em 2004 cerca de um bilhão de arquivos havia sido baixado sem autorização dos detentores dos direitos autorais das obras e que cerca de três milhões de pessoas baixavam com frequência arquivos de música no Brasil via P2P, blogs ou páginas de internet. Além disso, 4,2% das pessoas pesquisadas afirmaram que gravavam em CD-R os arquivos que baixavam pela internet. De acordo com a lógica da instituição, se tais arquivos baixados fossem comprados na forma de CD, estes teriam rendido às gravadoras o equivalente a dois bilhões de Reais naquele ano fiscal: três vezes mais do que então havia sido obtido pelas gravadoras associadas.

Ainda que plausível, a centralidade que o argumento da pirataria assumia deixava certa suspeita de que ele era, na melhor das hipóteses, insuficiente para explicar o que se passava no mercado fonográfico brasileiro. Por mais que tanto a contrafação de discos físicos quanto o compartilhamento de arquivos pela internet de fato retirassem consumidores do mercado formal[16], a ABPD ignorava outras causas que evidentemente exerciam alguma influência naquela drástica mudança de cená-

[16] É preciso observar que os números apresentados pela indústria fonográfica brasileira são questionáveis. No caso da contrafação de discos físicos, as enormes somas de dinheiro que os agentes da indústria fonográfica apresentavam baseavam-se no número de apreensões de discos gravados pela Polícia Federal. Assim, contabilizava-se cada disco digital "pirata" apreendido por um comprado em lojas autorizadas. No entanto, não havia certeza da relação de substituição entre um disco oficial e outro "pirata". O mesmo consumidor que comprou três discos falsificados, por exemplo, poderia não comprar essa mesma quantidade de discos se só lhe fosse dada a possibilidade de fazê-lo em pontos de venda autorizados. Já no caso do compartilhamento de arquivos digitais, a metodologia era ainda mais problemática: tomava-se cada arquivo digital pelo preço de uma faixa que compõe um disco e, então, calculava-se o suposto montante de dinheiro que não ingressava para as gravadoras, artistas e editoras. Outra vez, nada poderia garantir que um consumidor compraria a mesma quantidade de arquivos digitais que baixava gratuitamente. Até mesmo porque muitas vezes se baixam diversos arquivos a fim de se conseguir apenas uma ou duas canções.

rio. Notadamente, os representantes de gravadoras e editoras de música insistiam em não admitir as profundas transformações na organização e no funcionamento de seu próprio negócio. Entre esses diversos fenômenos, gostaríamos de destacar três.

1) A radicalização da produção fonográfica descentralizada: se ao longo dos anos 1990, as tecnologias digitais permitiram o surgimento de uma rede de prestadores de serviços e de pequenas e médias gravadoras nacionais, o desenvolvimento da indústria de microinformática facilitou o acesso de indivíduos a equipamento eletrônicos de gravação e reprodução sonoras (*homestudios*, *samplers* digitais, sintetizadores digitais etc.), permitindo que os próprios músicos começassem a gravar suas obras, prescindindo de qualquer auxílio de gravadoras.

Isso foi decisivo para remodelar a indústria da música no país. Desde logo, facilitou que os próprios artistas conduzissem suas carreiras de forma autônoma, criando verdadeiras bandas-empresas, ou seja, bandas que se tornaram pessoas jurídicas a fim de que pudessem realizar concertos e vender seus produtos sem a necessidade de intermediários (gravadoras ou empresas de concertos ao vivo) (DE MARCHI, 2012). Passando às margens do *mainstream* musical, alguns desses empreendimentos conseguiram obter notoriedade em todo o país e relativo êxito comercial. Exemplos notórios são: O Teatro Mágico (São Paulo), Móveis Coloniais de Acaju (Brasília-DF), Forfun (Rio de Janeiro), Calcinha Preta (Aracaju) e os Aviões do Forró (Fortaleza).

2) Sistemas alternativos de distribuição de fonogramas: a enorme produção resultante dessa descentralização radicalizada teria necessariamente de ser escoada por vias alternativas àquelas dominadas pelas grandes gravadoras do eixo Rio-São Paulo. Estas se materializaram em inusitados pontos de venda de discos, como concertos ao vivo, templos religiosos, bancas de jornal, entre outros lugares em que os artistas e seu público frequentavam em comum, prescindindo de grandes mediadores (HERSCHMANN, 2010). Além disso, é importante notar que essa produção também era realizada com alternativas para os CD e DVD. Merece destaque, nesse sentido, o uso de tecnologias mais baratas de reprodução sonora, como o *Semi Metalic*

Disc ou SMD[17]. Somados, esses fatores diminuíam o custo dos discos digitais para os consumidores, acarretando graves consequências para a estabelecida indústria de discos. Afinal, tais inovações (a) colocavam em questão a legitimidade das lojas de disco como instituição representante da indústria fonográfica, (b) diminuíam o preço do produto final para os consumidores, aumentando as possibilidades de escolha (CD, DVD e SMD) e, com isso, (c) retiravam o poder das gravadoras de controlar o fluxo de produtos no mercado através de seus sistemas de distribuição.

3) O mercado de fonogramas digitais: entre tais vias alternativas de distribuição estão, é claro, as redes digitais de comunicação. Enquanto as instituições representantes da indústria fonográfica insistiam em criminalizar os usuários de programas P2P e paralisavam seus investimentos no mercado digital, os artistas autônomos passaram a explorar as possibilidades comerciais que as redes digitais ofereciam. Assim, bandas como o Teatro Mágico ou o Móveis Coloniais de Acaju desenvolveram todo um sistema de comunicação virtual com seus fãs, oferecendo de maneira gratuita seus fonogramas a fim de ampliar sua base de consumidores. Essa ação visava dois objetivos, basicamente. Por um lado, fazia com que os próprios fãs que se cadastravam em seus blogs, websites e perfis de redes sociais na internet (notadamente o Orkut e o Facebook) se tornassem os principais divulgadores de suas obras (que não tocavam nas rádios tradicionais). Por outro, eram oferecidos a esses fãs diversos outros produtos (camisetas, ingressos para concertos e até mesmo edições especiais de seus CD e DVD), que buscavam compensar a doação dos fonogramas digitais.

Entre a inoperância das gravadoras e a experimentação dos artistas autônomos, empreendedores locais da indústria de Tecnologias da Informação (TI) ofereceram as primeiras empresas eletrônicas de música. Prometendo gerir o fluxo de fonogramas pelas redes digitais, essas empresas buscaram se tornar os novos intermediários da indústria fonográfica na era digital (DE MARCHI, ALBORNOZ, HERSCHMANN, 2011). Mesmo encontrando certa dificuldade para se consolidarem entre os agentes da indústria fonográfica, esses empreendedores começaram a de-

[17] O *Semi Metalic Disc* (SMD) resulta de uma nova técnica de gravação das informações em discos digitais que reduz o preço de comercialização de um CD em cerca de 80% de seu custo total.

senvolver um efetivo mercado digital no país, que seria uma base para a entrada de agentes internacionais na década seguinte.

Essa entrada de importantes empresas eletrônicas de música no cenário internacional se dá a partir de dois eventos: a assinatura do acordo entre Youtube e o Escritório Nacional de Arrecadação e Distribuição de direitos autorais (ECAD) e o início da iTunes Store Brasil. Ainda que funcionasse no país desde 2007, apenas em 2010 o Youtube entrou em acordo com o ECAD, estabelecendo uma fórmula para que o site pudesse realizar o pagamento pelos vídeos protegidos por direitos autorais no Brasil. Em 2011, foi a vez da Apple negociar com as editoras e gravadoras para poder abrir uma versão de sua loja virtual no país. Esses acordos permitiram estabelecer, em primeiro lugar, uma forma simplificada de pagamento dos direitos autorais sobre o conteúdo de música digital no país, facilitando o diálogo entre os detentores desses direitos (artistas, editoras e gravadoras) e empresas eletrônicas. Em segundo, atraíram para o Brasil outras empresas estrangeiras, criando uma rede própria de prestadores de serviços para o mercado digital. Não por acaso, em seguida, passaram a operar no país serviços de streaming, como a francesa Deezer, a americana Rdio e a anglo-sueca Spotify, além de agregadores de conteúdos digitais como a americana The Orchard e a inglesa Believe Digital, as duas principais empresas no ramo. Isso trouxe confiança aos tradicionais agentes da indústria fonográfica local que passaram a investir no mercado digital. De acordo com os dados da ABPD referentes ao ano de 2012 (ABPD, 2013), as empresas eletrônicas de música que enviaram dados à associação tiveram um crescimento de 83,1% em relação ao ano fiscal anterior, arrecadando 111.435.842,00 de Reais (cerca de 47.437.675,19 de Dólares).

A entrada dessas empresas confirma que, também no Brasil, as redes digitais de comunicação se tornaram o principal mercado para a indústria fonográfica no século XXI. Há muitos aspectos ainda a serem resolvidos, é verdade, como a questão dos direitos autorais, ou ainda, a velocidade e a qualidade da internet no país. Não obstante, não há dúvidas de que existe toda uma nova constelação de agentes que se interpõe às relações comerciais mantidas entre os tradicionais agentes (músicos, empresários culturais, gravadoras, meios de comunicação de massa, editoras, consumidores), criando assim outro negócio. Finalmente, pode-se afirmar que a transição da

fonografia de um negócio industrial de discos físicos para um de venda de serviços de conteúdos digitais já está em andamento no país.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscamos desenvolver uma história da indústria fonográfica no Brasil, cobrindo um período que se estende desde a década de 1900 até a de 2010. Em nossa narrativa, privilegiamos o fator geográfico, por entender que ele seria decisivo para se compreender a gravidade das atuais transformações pelas quais passa a indústria da música no país. Assim, articulamos fenômenos políticos, econômicos, sociais e culturais que fizeram do eixo Rio de Janeiro e São Paulo o epicentro de uma indústria cultural brasileira assim como sublinhamos as principais razões que permitiram que, nas últimas décadas, houvesse uma descentralização da produção musical. Fenômenos como o movimento Fora do Eixo, o tecnobrega do Pará, o funk carioca, o RAP paulista, as bandas-empresas como Móveis Coloniais de Acaju ou O Teatro Mágico, ou ainda, as novas práticas de consumo de música pelas redes digitais de comunicação somente podem ser compreendidas como grandes inovações no cenário cultural do país ao se levar em conta esse contexto histórico.

Afinal, sua importância reside em que eles refazem diversas fronteiras: entre o eixo Rio-São Paulo e o restante do país, entre o *mainstream* musical e suas margens, entre a comunicação de massa e a comunicação digital em rede. Em seu conjunto, a crescente importância que assumem essas diferentes experiências de produção musical faz com que as fronteiras entre o *mainstream* musical e suas margens se estreitem (HERSCHMANN, 2011), criando novas possibilidades de negócios com música gravada que se colocam como alternativas viáveis à tradicional produção e venda de discos em alguns poucos revendedores autorizados. Sua importância é de tal ordem que permite aos agentes que formam essa indústria questionarem a legitimidade de suas tradicionais instituições (lojas de discos, as gravadoras, os discos físicos, a ABPD, a legislação de direitos autorais, entre outras), abrindo um novo horizonte de possibilidades tanto estéticas quanto comerciais.

Finalmente, gostaríamos de sublinhar que o panorama histórico que aqui buscamos oferecer está longe de esgotar o tema. Pelo contrário, há inúmeros assuntos que merecem atenção dos pesquisadores. Nosso objetivo foi apresentá-lo de forma coerente, a fim de que sejam explorados detalhadamente no futuro. Enfim, esperamos ter dado subsídios para pesquisas futuras e apontado uma bibliografia especializada para pesquisadores interessados na indústria da música no Brasil.

Referências bibliográficas

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2002*. Rio de Janeiro: ABPD, 2003. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/downloads.asp>. Acesso em: 01 dez. 2003.

_____. *Mercado brasileiro de música 2005*. Rio de Janeiro: ABPD, 2006. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/downloads.asp>. Acesso em: 15 ago. 2006.

_____. *Mercado brasileiro de música 2012*. Rio de Janeiro: ABPD, 2013. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/downloads.asp>. Acesso em: 10 jul. 2013.

BAHIANA, Ana Maria. Importação e Assimilação: rock, soul, discotheque. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70:* Música Popular. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980, p. 41-51

BORIS, Fausto. *A revolução de 1930*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense,1982.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo.* Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

CHANAN, Michael. *Repeated takes*: a short history of recording and its effects on music. London & New York: Verso, 1995

CIOCCI, Sandra; CARRASCO, Ney. Os cantores do rádio que protagonizaram filmes da Atlântida. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 74-98, jul.-dez. 2013.

CORRENDO por fora. *Revista Bizz*, ano 4, n. 4, abr. 1988.

DAPIEVE, Arthur. *Brock*: o rock brasileiro dos anos 80. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o Futuro da Música Brasileira? *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 03, p. 167-182, 2006.

_____. O significado político da produção fonográfica independente brasileira. *E-Compós*, Brasília, v. 1, p. 2-21, 2007.

_____. *Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil 1999-2009*: Desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado de música. Tese. (Doutorado em Comunicação e Cultura) – ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

_____; ALBORNOZ, Luis A.; HERSCHMANN, Micael. Novos negócios fonográficos no Brasil e a intermediação do mercado digital de música. *Revista FAMECOS*, v. 18, p. 279-291, 2011.

_____. Inovação e institucionalização na indústria fonográfica brasileira: um estudo de caso das estratégias de negócio de músicos autônomos no entorno digital. *Revista EPTIC*, v. 14, p. 1-22, 2012.

DEZ ANOS de ousadia. *Jornal da Tarde*, 02 fev. 1988.

DIAS, Márcia T. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOWD, Timothy J. Culture and commodification: technology and structural power in the early U.S. recording industry. *The International Journal of Sociology and Social Policy*, n. 22, p. 106-140, 2002.

GITELMAN, Lisa. *Scripts, grooves and writing machines:* representing technology in the Edison era. Standford: Standford University Press, 1999.

GONZÁLES, Juan P.; ROLLE, Claudio. *História social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciónes Universidad Pontifícia Católica de Chile: Casa de las Américas, 2004.

GRONOW, Pekka; ENGLUND, Björn. Inventing recorded music: the recorded repertoire in Scandinavia 1899-1925. *Popular Music*, Reino Unido, vol. 26, n. 02, p. 281-304, 2007.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. *Nas bordas e fora do mainstream musical*: tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos impérios 1875-1914*. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. The Recording Industry in Numbers 99: the definitive source of global music market information. Londres: IFPI, 1999.

JORNAL do Brasil. Rio de Janeiro, 25 nov. 1974

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa*: uma biografia. Brasília: Ed. UnB, 1990.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder*: do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAES, José G. V. *Metrópole em sinfonia*: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 1930. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORELLI, Rita C. L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.

_____. *Indústria fonográfica***:** um estudo antropológico. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

_____. Música na TV de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960: investimentos identitários e estatutários, XV CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, julho de 2011, Curitiba (PR). Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=2247&Itemid=229>. Acesso em: 28 dez. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB 1959-1969. São Paulo: Annablume, 2001.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 07 jul. 1979.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 09 abr. 1975.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTRIWANO, Gisela S. A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summos, 1984.

PRESTES FILHO, Luís C. (coord.). *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênesis/ PUC-RJ, 2005.

SAROLDI, Luiz C.; MOREIRA, Sonia, V. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

STERNE, Jonathan. *The audible past*: cultural origins of sound reproduction. Durham & London: Duke University Press, 2003.

TINHORÃO, José R. *Música popular*: do gramofone ao rádio. São Paulo: Ática, 1981.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *e-compós. Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicações*, 2006.

_____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira 1965-1999. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n. 16, p. 103-121, jan.- jun. 2008.

_____. *Da Vitrola ao iPod*: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda Editorial, 2014.

VIDEO Music Brasil (VMB) 1998. *Museu dos eventos – Anhembi Parque.* 1998. Disponível em: <http://mueap.com.br/site/eventos-ver.php?t=1&a=98&c=907>. Acesso em: 24 dez. 2014.

YÚDICE, George. La transformación y diversificación de la indústria de la música. In: *Anais del seminario internacional para la coperación cultura-comunicación em iberoamérica*. Madrid: Fundación Alternativas, 2007. p. 1-13.

ZAN, José R. A Gravadora Elenco e a bossa nova. *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, IA/Unicamp, vol. 2, n. 1, p. 64-70, 1998.

Entre tapas e beijos:
a reestruturação da indústria fonográfica na era da reprodutibilidade digital

CLAUDIO ARMELIN MELON[*]

RESUMO: *O final do século XX e início do século XXI foi um período marcado pelos percursos e percalços da indústria fonográfica na nova era digital, sobretudo naquilo que tange às relações entre o mercado de música e os programas de downloads ilegais gratuitos. Essa perspectiva foi trazida à tona em diversos debates, inclusive judiciais, pois as grandes gravadoras estavam visivelmente perdendo mercado para o universo digital e, consequentemente, os seus dividendos diminuindo consideravelmente. No entanto, esse artigo discutirá a posição, produção e o papel das gravadoras nas décadas 1990, 2000 e 2010, em contraposição a essa nova era digital, buscando apresentar dados que demonstram que o período escolhido foi um momento de reestruturação da indústria da música. Tomamoscomo hipótese que nesse novo ordenamento houve uma nova administração da música, porém, em contrapartida, foram geradas brechasainda pouco utilizadas, capazes de abrigar inovações nesse campo.*
PALAVRAS-CHAVE: *Indústria fonográfica;* Majors*; era digital; reestruturação.*

Between slaps and kisses: the reestruturaction of phonographic industry in digital reproducibility era.

ABSTRACT*: The late twentieth century and early twenty-first century were marked by paths and pitfalls of the music industry in the new digital age, especially related to the music market and the free programs for illegal downloads. This perspective was brought up in various debates, including legal, because the major labels were clearly losing market to the digital universe and, consequently, its dividends decreasing considerably. However, this article will discuss the position, production and the role of record labels in the decades 1990, 2000 and 2010, in opposition to this new digital age, besides bringing data that shows that this period was a time of restructuring of the music industry. We hypothesized that this new structure led to a new administration of music, however, in contrast, led gaps capable of being a shelter for innovations in this field.*
KEYWORDS: *Phonographic industry; Majors; digital age; restructuring.*

[*]**Claudio Armelin Melon** é Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás, bolsista CAPES e membro do Grupo de Estudos Culturais da Unesp sob orientação do professor José Adriano Fenerick.

A década de 90, mesmo atravessando momentos de incertezas dos planos econômicos estabelecidos no Brasil, foi um período que trouxe bons números para as gravadoras. Segundo Marcia Tosta Dias:

> As reedições dos discos de vinil em CD levaram a indústria fonográfica mundial a altos patamares de lucratividade. No Brasil, em 1998 atinge-se o maior índice de vendas já alcançado, com 105,3 milhões de unidades vendidas, levando o país ao sexto lugar no ranking mundial. (DIAS, 2010, p.169.)

Esse dado trazido pela socióloga mostra que o Brasil vivia um cenário de grandes lucros para as gravadoras no final do século XX. Os sucessos das coletâneas, das regravações dos vinis, a intensiva racionalidade e o auxílio trazido por novas tecnologias, como o *CompactDisc,* favoreceram o colhimento de grandes cifras. No entanto, essa passagem para o digital, apesar de trazer um movimento significativamente bom para as *majors*, também foi responsável pela grande queda das vendas e consumo da sua produção material:

> A mesma tecnologia digital que levou a indústria, num momento inicial, a seus maiores patamares de acumulação foi promovendo aos poucos a queda das vendas, que, salvo em alguns momentos de resistência, tem sido ininterrupta e demonstrando que estamos enfrentando uma mudança estrutural na lógica do negócio, e não mais uma crise de mercado. (DIAS, 2010, p.169)

Dessa forma, Marcia Tosta apresenta os seguintes dados sobre a venda de produtos da indústria fonográfica, em unidades, nos anos de 2000 a 2007, respectivamente: 94 milhões, 72 milhões, 75 milhões, 56 milhões, 66 milhões, 52,5 milhões, 37,7 milhões, 31,3 milhões (DIAS, 2010, p.169). É possível perceber que a indústria do disco passou por um momento distinto, recorrendo, num primeiro momento, a várias tentativas para se reestabelecer no cenário musical. A perda de receita, segundo dados da IBM Consulting, iria de US$ 90 bilhões a US$ 160 bilhões, no período entre 1999 e 2010 (BARBIERI, 29 jul. 2007). Então, a reestruturação passa a ganhar importância:

> A partir de meados da década de 1990, a realidade do setor começou a mudar rápida, profunda e constantemente em termos econômicos, políticos, organizacionais, jurídicos e culturais. Os lucros caem drasticamente; as empresas se reestruturam; as relações de poder são abaladas e outros agentes entram em cena – artistas pertencentes ou não aos quadros das gravadoras, pequenos empresários dos setores de comércio/distribuição de discos, de

> estúdios, de shows, vendedores, ambulantes, produtores piratas e, sobretudo, o ouvinte; o aparato jurídico, legal e institucional existente é fortemente atingido e imediatamente posto em questão; outras formas de organização econômica das empresas passam a ser gestadas. (DIAS, 2012, p.64)

Dentre as atitudes tomadas pelas *majors*, uma delas foi a de processar judicialmente pessoas físicas que se utilizavam da internet para baixar músicas com programas de compartilhamento P2P (*peer-to-peer*) do tipo: Napster, eMule, Kazaa, Limewere, Morpheusetc.

> O maior atrativo desse tipo de programa é a possibilidade de, por meio dele, fazer o download gratuito de uma imensa coleção de músicas de forma simples. Basta ter um desses softwares (é possível, muitas vezes, baixá-los de graça na rede) e o acesso à internet. A partir daí, não há limites: os mais variados tipos de canções, de qualquer lugar do mundo, podem ser copiados. (CARVALHO; RIOS, 2009, p.78)

Instala-se nesse momento, final do século XX e início do século XXI, além da pirataria física – essa que era operada por ambulantes ou vendedores os quais copiavam os CDs sem pagar por *copyrights* e impostos –, a pirataria online. Esses dois entraves foram os principais responsáveis pela crise e pela posterior reestruturação das *majors*. O discurso dos produtores musicais e dos grandes chefes das gravadoras vinha no sentido de que, caso não contivessem as piratarias física e online, a morte da música[1] gravada poderia acontecer em breve. Alexandre Schiavo, executivo da Sony & BMG, afirma que em 2006 estavam no "limite do achatamento da sua margem de lucro; nos últimos anos, reduzimos o preço do CD em 16%. E não temos tido apoio do governo na luta contra a pirataria" (BARBOSA, 27 mai. 2007).

Um representante da Associação Brasileira dos Produtores de Disco faz cálculos sobre o atual cenário musical do Brasil:

> Somadas, as músicas baixadas pela internet só em 2005 totalizaram cerca de 75 milhões de CDs. Junto aos 40 milhões de CDs piratas vendidos ano passado, temos um cenário de 115 milhões de CDs ilegais, um número muito superior aos cerca de 55 milhões de discos vendidos legalmente (in BARBOSA, 27 mai. 2007).

[1]Nessa passagem, a discussão com relação à morte da música se viabiliza através de produtores cuja defesa era de que não se tornaria mais viável para a indústria fonográfica investir no ramo, tendo em vista o aumento da pirataria. No entanto, houve uma ideia lançada, em entrevista concedida à Folha de S. Paulo, por José Ramos Tinhorão, em agosto de 2004, sobre a morte da canção, cuja tese foi também contemplada pelas palavras de Chico Buarque em dezembro do mesmo ano. Sobre essa discussão da "morte da canção" pode-se acessar o texto de Marcos Nobre, José Roberto Zan, Henry Burnett e Rúrion Soares. Ver: COLETIVO, 02 dez. 2005.

A luta judicial por direitos autorais vigora-se com a banda Metallica. Exatamente no dia 12 de abril de 2000, o advogado da banda de *rock* dá abertura ao primeiro caso envolvendo banda versus Napster. Isso aconteceu devido ao fato da banda em questão possuir uma gravadora própria, além de contar com uma editora para publicação das partituras de suas músicas. Nesse caso, ela pedia o equivalente a US$ 100 mil por violação de direitos autorais para cada música pirateada no meio digital[2]. Todo esse processo envolvendo banda, gravadora e programas *peer-to-peer* acabou não só não inibindo a proliferação da música digital, mas também criando métodos alternativos para que gravadoras começassem um processo de abertura das suas produções musicais para os meios digitais.

Assim, as gravadoras vinculavam a produção cultural obviamente com a produção física, ou seja, para haver a circulação e consumo de uma canção ainda no século XX era necessário um bem físico, seja ele o vinil, a fita k7, ou o próprio CD; por fim a música era também um bem material. A produção de discos no Brasil, sobretudo na década de 1970, assemelha-se a uma linha de montagem. O destaque para a produção fonográfica desse período ficará com as transnacionais, ou então, as empresas nacionais de grande porte. Portanto:

> Durante o período que estamos considerando [a década de 1970], ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. (ORTIZ, 1991, p.121)

Os processos de gravação e produção, ainda nessa década, eram feitos de forma racional e artificial. Dessa forma, "as tecnologias de produção musical vêm, definitivamente, distanciar a atmosfera de artesanalidade do processo de produção na indústria fonográfica (DIAS, 1997,p.57). O que notamos é a consolidação da indústria do disco, em que a produção musical passa a ser restritamente administrada e racionalmente pensada como forma de propriedade, de acordo com o jogo capitalista.

[2]Dados disponível em: METALLICA, 12 abr. 2008; METTALICA, 14 abr. 2000; METALLICA, 26 abr. 2000.

Como pudemos observar, desde a década de 1970, a propriedade intelectual referente à música era assemelhada à propriedade privada, e aí está o motivo pelo qual as gravadoras se empenharam em grandes processos judiciais contra os compartilhadores de músicas online. Nesse momento, "temos um resumo perfeito da estratégia da indústria do entretenimento diante das possibilidades de reprodutibilidade técnica crescente dos bens culturais." (LESSIG, 2005, p.131) Esse foi um dos planos de ação utilizado pelas gravadoras. No entanto, a ideia não era pegar dessas pessoas todo o dinheiro perdido com a pirataria, mas amedrontar os usuários desses serviços para que não os utilizassem, e implantar uma cultura da imoralidade.

Isso é perceptível na reportagem publicada pela revista *Veja*, em 30 de abril de 2008.Nessa edição, pondera-se a relação entre falsificadores de DVDs e CDs, e contrabandistas de armas, drogas, grupos terroristas da Irlanda do Norte e de países islâmicos da Ásia. A revista instaura uma política que vincula a falsificação de produtos culturais com o crime organizado, e deixa evidente, significativamente, o destino dos usuários piratas que contribuem para tal ato, amedrontando-os: "só no ano passado, a arrecadação produzida através de acordos com os acusados rendeu mais de 1 milhão de dólares à Associação Brasileira das Empresas de Softwares" (BOFF, 30 abr. 2003).

O discurso produzido por esse veículo de informação brasileiro mostra as estratégias utilizadas para tentar instaurar a política da imoralidade, ou seja, o texto traz ao leitor o quão imoral e ilícito é a aceitação da falsificação. Alavancando esse discurso, a revista *Veja*utiliza a cantora Ivete Sangalo como ícone dessa propaganda, ao transcrever sua declaração de que a "pessoa honesta fica empobrecida e os ladrões se enriquecem com esse tipo de crime".

Ainda sobre o mesmo tema, o jornal *O Estado de S. Paulo* publica uma notícia dizendo sobre apreensões e utilização de softwares piratas:

> Nos primeiros dois meses do ano, a Abes [Associação Brasileira das Empresas de Softwares] e BSA [Business Software Alliance] realizaram 38 ações de rua, que resultaram na apreensão de mais de 147 mil cópias ilegais de programas – equivalente a 41% do total de CDs apreendidos em 2002. Além disso, foram instaurados 33 processos judiciais contra empresas que foram utilizando softwares piratas. (CAMPANHA, 16 abr. 2013)

Podemos indagar sobre os motivos que levaram a tal situação. Devido às crises econômicas conjunturais e à extrema racionalidade das majors, essas passaram a ceder cada vez menos espaço para artistas e produções novas, apenas apostando e investindo naquilo que era certamente lucrativo. Como parte dessa trama, a indústria fonográfica passou a dinamizar e externar muito o seu trabalho, como explicita em sua tese de doutorado Leonardo Gabriel de Marchi:

> [...] hoje se pode afirmar que a flexibilização proporcionada pelas tecnologias digitais, ainda que não tenha sido induzida pelas grandes gravadoras, permitiu-lhes externalizar funções produtivas que antes tinham de manter internalizadas; gravação em estúdio, diagramação de capas de discos, fabricação de discos, distribuição de produtos às lojas etc. Entretanto, isto não significa que as grandes gravadoras tenham perdido poder sobre o mercado, mas que se desenrola um conjunto de arranjos produtivos dinâmicos, envolvendo micro, pequenos e médios produtores, controlados, em última instância, pelas grandes empresas. (MARCHI, 2011, p.118)

Essa nova onda digital trouxe facilidades evidentes para vários setores da nossa sociedade. Para gravar discos e músicas não era mais necessário recorrer a uma grande gravadora, podia-se produzir com poucos equipamentos, e logo divulgar e lançar o seu trabalho pela internet. Assim, o sucesso passou a ser disputado com mais pessoas nesse jogo capitalista, e, consequentemente, passou a ser um pouco mais difícil para as grandes gravadoras conquistarem o público. No entanto, não quero aqui dizer que o motivo para essa reestruturação tenha se concentrado apenas na produção cultural dessa indústria fonográfica; trata-se de refletir sobre a possibilidade de emergência de um problema estrutural, já que uma nova tecnologia modificou a cena musical. Sérgio Amadeu da Silveira retrata essa posição:

> As tecnologias incorporadas pelos diversos grupos sociais também afetaram suas manifestações artístico-culturais e alteraram o ecossistema da atenção. De um lado, mais pessoas podem criar e distribuir suas criações, o que torna mais complexo obter sucesso e reconhecimento. De outro, a despeito de existir uma maior quantidade de peças abaixo dos padrões de qualidade da velha indústria cultural, simultaneamente, em meio à quantidade, já podemos notar uma elevação numérica da produção de altíssima qualidade fora do controle da indústria da intermediação. (SILVEIRA, 2009, p.46)

Como exposto por Sérgio Silveira, é evidente que, a partir desse momento, devido à facilidade, aumenta a quantidade de músicas produzidas. Foram muitas as facilidades que a internet e o meio digital trouxeram para os artistas e ouvintes. Novas

perspectivas musicais podem ser (re)pensadas através do avanço tecnológico que esse novo meio estrutural trouxe, podendo assim explorar elementos, inovações, técnicas e experimentalismos que até então não se tinha numa indústria cultural consolidada.

Nessa era digital, pesquisadores e pensadores do tema se mostravam otimistas em relação às possibilidades presentes no novo panorama, pois foram geradas novas tecnologias para a produção musical e, consequentemente, abertas brechas para novos músicos. Nesse novo momento da cena musical, especulava-se sobre a possibilidade de superação de limites, com a emergência de trabalhos transformadores, independentes, comprometidos com a qualidade estética em que novos padrões poderiam gerar novas criações, já que, de certa forma, esperava-se uma maior autonomia do artista.

A socióloga Marcia Tosta Dias, tendo como foco esse período de crise e de reestruturação, traz uma reflexão dizendo que a grande indústria fonográfica em "sua posição de propositora de conteúdo – com a prerrogativa de escolha, entre um vasto conjunto de opções, da cultura musical que segundo seus critérios deve ser amplamente difundida – é também posta em xeque." (DIAS, 2010, p.165). A professora continua:

> Em tempos de cultura digital, a autonomia do artista está igualmente em jogo, dadas as forças da tradição que ainda ordena a cena e as condições de que desfruta para com ela romper. Antes de promoverem apenas reações setoriais, as mudanças que ainda estão em curso apontaram para uma transformação sociocultural mais ampla, pautada pela contradição entre novos sistemas técnicos que vão sendo criados e sua contraposição a práticas e hábitos socioculturais instituídos, arraigados. (DIAS, 2012, p.73).

A ideia trabalhada pela professora Marcia Dias é de que haveria a probabilidade das gravadoras entrarem em xeque com a ampla gama de possibilidades que o meio digital e a internet propiciariam ao músico. Essa ideia trabalha com a liberdade do músico em produzir, logo divulgar e dispor na rede as suas canções. Com o novo aparato técnico, segundoa pesquisadora, foi possível não mais precisar de grandes gravadoras para se conseguir sucesso com o público.

Podemos trazer aqui dois exemplos que se utilizaram das brechas dessa reestruturação para conseguir alcançar certo sucesso com o público; deixa-se para

outra oportunidade avaliar se estes artistas são referências no que tange à perspectiva inovadora tratada acima. São os cantores: Bruno e Marrone e Malu Magalhães.

No primeiro caso, a pirataria favoreceu a proliferação e o sucesso da dupla sertaneja goiana, isso "porque a gravação de um programa de rádio em que a dupla participou, em 1999, foi comercializada clandestinamente em todo o Brasil." (BRUNO, 01 fev. 2011).Por outro viés, a cantora Malu Magalhães (NOGUEIRA, 28 jan. 2008) começou a disponibilizar os seus vídeos via internet e com isso foi alcançando certo reconhecimento do público. Em todo caso, são aparições bem pontuais e que não abalam as estruturas mercadológicas estabelecidas.

O pesquisador Eduardo Vicente fala do poder dos independentes nesse cenário de reestruturação:

> De qualquer modo, seria de se supor que esse cenário permitisse um novo momento para a produção musical, com uma menor concentração do mercado e a ampliação do espaço para artistas autônomos e selos independentes. E a criação da ABMI, Associação Brasileira de Música Independente, em 2002, parecia corroborar essa crença.
> Porém, ao menos no Brasil, o cenário da crise que se instaurou na virada do século atingiu o setor com forte intensidade. Aliada à crise econômica, o notável avanço da pirataria (em CDs ou arquivos online) provocou uma significativa desestruturação de toda a cena. Não é certo que a produção independente possa suprir o espaço deixado pela retração das grandes gravadoras e as próprias condições de legitimidade e autonomia da indústria fonográfica me parecem colocadas em cheque no cenário atual. (VICENTE, 2008,p.10)

O que podemos perceber é que nesse cenário de digitalização, os rumos que as grandes gravadoras estão tomando não estão totalmente claros, mas já apontam para um novo caminho, optando pela adaptação ao mundo digital. Buscando a racionalização, as grandes gravadoras tendem a agir nesse meio, já que estão participando ativamente desse movimento capitalista. No entanto, em meio às encruzilhadas e empecilhos dessa nova era, a grande indústria fonográfica "se liga a dois fatores cruciais: a sua capacidade de manter sob seu controle as atividades de divulgação e distribuição" (VICENTE, 2000, p.6). Isso se dá devido a sua participação efetiva entre outros meios de informação, como televisão, internet, rádios etc. Com isso, para que uma música atinja o sucesso, é necessário um forte investimento para que ela esteja exposta em uma ampla gama de "programas culturais" como: telenovelas, marcas, rádios, programas, artistas etc. Portanto, essas ações ajudariam:

> [...] de modo a não permitir o crescimento e participação dos selos independentes nestas áreas estratégicas, e a existência efetiva de um conjunto de produtores, selos e circuitos de exibição e distribuição que, substituindo as *majors*, pudessem se encarregar da descoberta e formação de novos artistas. Por essa estratégia, as *majors* conseguiram não apenas reduzir seus custos de produção e riscos na contratação de artistas, mas também manter condições para uma atuação muito mais diversificada e flexível ante o mercado (embora mantendo suas ações de marketing sempre concentradas em uns poucos artistas). (VICENTE, 2000, p.6)

Conforme o exposto, a indústria fonográfica passa a se estabelecer numa grande parte do mercado e, dessa forma, a colocar limites para as ações dos selos independentes. Eduardo Vicente completa:

> Os padrões de mercado que elas priorizam tendem a assumir uma enorme relevância, estruturando hierarquicamente todo o campo de produção. Isso se dá tanto em relação aos segmentos estabelecidos como dominantes quanto aos seus artistas de maior destaque. Uma *major* só se interessará pela contratação ou distribuição dos artistas *indie* que se situem dentro desses padrões. (VICENTE, 2000, p.6)

É confortável dizer, então, que nesse período de reestruturação, a cena musical, em relação à produção estética, continua praticamente a mesma. Apenas participam do jogo artistas que estão vinculados às grandes gravadoras, ou então, que conseguiram certo prestígio antes dessa nova era culminar. Dessa maneira, a grande indústria fonográfica vai buscar alternativas para superar algumas perdas em decorrência dessa nova estruturação.

Surge nesse momento um novo tipo de contrato estabelecido entre gravadora e artista. Já que a indústria fonográfica não consegue manter e alcançar os mesmos números com a vendagem dos seus produtos físicos, passa a propor um acordo profissional entre as partes,de modo que gravadora detenha parte da arrecadação de tudo aquilo que o artista ou banda consegue captar. Segundo a *Folha de S. Paulo*, "em vez de apenas gravar o disco e distribuir os discos, esse tipo de acordo prevê que as gravadoras terão participação na receita de shows e contratos publicitários"[3].

[3] Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2907200712.htm Acessado: 03/03/2015.

O caminho estava inaugurado.Como não dava mais para arrecadar o esperado montante em vendas de discos, as *majors* decidiram então, utilizando-se de seu poderio, formular um 'contrato 360º', estabelecendo ainda essa relação de poder entre gravadora e artista. Esse tipo de contrato estipula que todos os ganhos relacionados à música e à imagem do artista passam a ser divididos, em porcentagem acordada, entre artista e gravadora. Ainda "na tentativa de segurar o faturamento que está escapando por entre os seus dedos, gravadoras e artistas não passam uma semana sem bolar formas de incentivar os fãs a permanecer como compradores de música"[4]. Uma dessas formas, que passa a ter grande destaque, é a venda de música para celulares, trazendo significativos números para as gravadoras.

O *CompactDisc* ainda continua sendo o carro-chefe da indústria fonográfica, entretanto, a música digitalizada já dá sinais de que isso pode transformar-se efetivamente. No ano de 2012, segundo a ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos), as vendas fonográficas dividiram-se da seguinte maneira: 43,88% para os CDs, 27,75% para os DVDs e Blu-Rays, e por fim a significativa parcela de 28,37% com os meios digitais. Nessa perspectiva, o mercado brasileiro da música já sobe da décima para a oitava posição no ranking mundial. Seguemdois gráficos colhidos no site da ABPD:

[4] Disponível em: http://veja.abril.com.br/180707/p_126.shtml Acessado: 03/03/2015.

Vendas do Mercado Digital.

	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Faturamento(R$) Vendas Digitais.	24.287.188	43.503.539	42.778.577	53.964.412	60.582.970	111.435.842
Crescimento	185%	79,1%	- 1,7%	26,2%	12,8%	83,1%
Participação dentro do mercado total.	8%	12%	11,9%	15%	16%	28,37%

Fonte: http://www.abpd.org.br/downloads/ABPD_Publicacao2013_CB_final.pdf

Vendas de CompactDisc.

ANO	Vendas Totais de CDs (R$)	Unidades Vendidas
2010	184.596.148	18.163.573
2011	196.495.867	18.176.280
2012	172.383.072	15.437.153
Variação 2011/2012	(-12,45%)	(-15,06%)

Fonte: http://www.abpd.org.br/downloads/ABPD_Publicacao2013_CB_final.pdf

Essas duas tabelassão importantes para entendermoso desenvolvimento do comércio de música digital e física – *CompactDisc*– esuas participações no mercado total de música gravada. O formato CD ainda se estabelece como carro-chefe da indústria fonográfica e sua participação em venda total ainda traz números significativos para o setor. No entanto, desviemos nossa atenção ao crescimento da música digital.

Aquilo que antes era abominado pela indústria fonográfica passa a ganhar força e mostrar sinais claros de suas atuações e investimentos a partir desse momento.

Nessa onda digital, o que se percebe é a efetivação cada vez mais sólida da produção de *singles*como consequência dessa nova lógica de mercado, deixando para trás a construção de um álbum[5]. Ou seja, os artistas passam a lançar apenas

[5]Para saber mais sobre singles nessa era digital ver: DIAS,2012.

singles, para que posteriormente, caso haja uma aceitação maior do público, venham a produzir um álbum em que seja contemplada a efetiva elaboração de um trabalho completo. Dessa forma, com a internet, o consumidor passa a escolher, dentre aquilo que está ao seu alcance na rede, as músicas que possam vir a integrar sua *playlist.* A partir disso, podemos perceber que as faixas mais acessadas ainda estão sob o domínio das grandes gravadoras.

Num ranking elaborado pelo sítio eletrônico vagalume.com no mês de abril de 2013, estão nas primeiras posições do site, como os artistas mais vistos, respectivamente: Jorge e Mateus, Luan Santana, Charlie Brown Jr, Pollo, Sorriso Maroto, Gustavo Lima, Bonde das Maravilhas.[6] Esses são dados que podem reafirmar a reestruturação da indústria fonográfica, já que dentre esses artistas – pelo menos nos mais acessados –, não podemos ver, em nenhum dos casos, projetos de musicalidade que envolvam o transbordamento dos limites musicais instituídos, transformação e inserção de experimentações.

Dessa forma, "as indústrias culturais têm de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam"(HALL, 2009, p.238), não ficando estáticas, até porque elas estão participando efetivamente desse jogo capitalista, "e, pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente as descrições da cultura dominante ou preferencial" (idem, p.238). Apesar de a indústria fonográfica ter parecido um tanto quanto perdida no início do século XXI, agora, já passa a dar sinais efetivos dos seus novos caminhos.

Os artistas que ainda lideram os acessos e os sucessos possuem um projeto musical encabeçado por uma cultura pop internacional, em que não se busca interferir estrondosamente na cena musical, mas apenas fazer algumas reelaborações daquilo que já vem sendo produzido. São, geralmente, intérpretes e músicos de boa qualidade, mas que se limitam a "modernizar" o conteúdo (a letra) musical.

Segundo o músico Arrigo Barnabé, a "nossa cultura musical está cada vez mais impregnada de um pensamento, que é um pensamento publicitário. Então são truques, truques estéticos apenas." (apud FENERICK, 2008, p. 131). É uma versão

[6]Dado disponível em: <http://www.vagalume.com.br/top100/artistas/nacional/>. Acesso em: 03 out. 2014. Há a necessidade de escolher o mês e o ano no início do sítio para vermos as mais acessadas.

estética musical universalizada, pois ainda na globalização, com as questões sobre identidade – visto que é um processo histórico na qual as identidades são ressignificadas numa relação entre o local e o global –, a cultura local passa por uma luta com a cultura global. Dessa forma o historiador José Adriano Fenerick explora:

> [...] cabe notar que as gravadoras cada vez mais "buscam uma versão estética mais universalizada para os produtos de alguns artistas." Ou seja, falar a língua do mercado globalizado vem se caracterizando em explorar as diferenças locais para que elas não apareçam como sendo muito diferentes do todo. Trata-se apenas de "vestir o diferente com uma roupa conhecida". E a linguagem da música pop (arranjos, dicções, postura de palco etc.) vem se prestando muito bem a esse serviço, seja no sertanejo, no axé, no pagode ou em qualquer outro gênero. (FENERICK, 2008, p.134.)

O que então podemos considerar com relação a essa lista de sucessos é que o projeto musical utilizado por eles é condizente com uma cultura pop, em quea tendência é a universalização, com apenas alguns aparatos "locais" diferentes, e isso tende para "estratégias, tanto de produção como de vendas, que contribuem enormemente para uma regressão da audição e uma administração da cultura." (FENERICK, 2008, p.124)

A internet fornece para os artistas novas estratégias, já que com pouco recurso pode-se gravar e divulgar um novo trabalho. Não obstante, mesmo com esse advento, e com os mais variados recursos que a internet proporcionaria para novas elaborações estéticas –uma vez que para colocar na rede um trabalho não mais, necessariamente, é preciso passar por uma *major*–, os cantores e grupos que encabeçam a lista dos mais acessados ainda não mostram tendências destoantes do cenário musical pré-estabelecido.

A chegada da internet e a sua exploração para divulgação de material fonográfico não trouxeram muitas modificações da canção estabelecida nos parâmetros do *CompactDisc*, apesar das*majors*não serem mais necessárias para produção e distribuição. São novos suportes que a indústria da música estabeleceu para inculcar novas estratégias e possibilitar lucros. Sendo assim, o formato é ainda mais importante que o conteúdo, visto que o aparato tecnológico (hardwares de mp3) é símbolo de modernidade.

É importante frisar que a era digital traz consigo algumas vantagens importantes para o consumidor. É inegável que as produções musicais aumentaram

em números devido à facilidade de criar, gravar e lançar na internet. Entretanto, a divulgação e distribuição dessas canções – que atingem um grande público ouvinte – ainda continuam, em grande parte, nas mãos das grandes indústrias. Por isso, aqueles trabalhos que trazem novos rumos para a música não são tão expostos devido à dificuldade do autor em divulgar a sua própria criação, tendendo assim, apenas a ser divulgado aquilo que está nos padrões estéticos comerciais. Nessa mesma linha, os intelectuais Marcos Nobre, José Roberto Zan, Henry Burnett e Rúrion Melo, trazem:

> Por outro lado, contudo, uma porção considerável da canção produzida e apresentada sobrevive em função de iniciativas que permanecem individuais. Compositores e intérpretes constroem os seus próprios circuitos, desde a gravação e distribuição de CDs até as apresentações e a consolidação de um público. Evitando a lógica da grande indústria fonográfica, mas sem uma organização propriamente dita, muitas dessas iniciativas esgotam suas energias devido ao isolamento. (COLETIVO, 2 dez. 2005)

O que percebem os pesquisadores nessa nova estruturação da indústria fonográfica é que falta organização para debater quais são as brechas e caminhos que estão sobre a mesa. Falta organização também para se criar um movimento cuja pauta do dia seja a busca por reformulações estéticas. Nesse artigo citado acima, os autores fizeram uma feliz comparação com a mesma (re)estruturação da indústria cultural a partir da década de 60, mostrando que naquele período os músicos conseguiram se organizar para colocar em pauta o futuro da música brasileira, com a qual, diga-se de passagem, obtiveram sucesso. Completam os pesquisadores:

> [...] na década de 1960, ocorreu uma feliz coincidência entre um momento de amplo rearranjo da indústria cultural brasileira e um dos grandes ápices inventivos da MPB. O encontro (ainda que altamente conflitivo, com certeza) dessas duas coisas fez com que a indústria cultural brasileira fosse também moldada de dentro, garantindo um espaço para a MPB de qualidade que marcou aquela geração e as seguintes. (COLETIVO, 11 mar. 2006)

Nesse sentido, comenta o professor César Bolaño:

> A indústria cultural é uma área da produção social no capitalismo avançado que deve cumprir uma dupla condição de funcionalidade, a serviço do capital individual e monopolista em concorrência (função publicidade) e do capital em geram, ou do Estado (função propaganda), servindo como elemento-chave na constituição da hegemonia. (BOLAÑO, 2010, p.45)

Para Bolaño, "em cada caso, cada indústria cultural particular adotará uma feição, de modo que, no conjunto, as condições gerais de funcionalidade sejam

cumpridas" (BOLAÑO, 2010, p.45). É importante entenderquea indústria fonográfica estabelece dois vieses: a produção e o consumo, que se reestruturam num jogo dicotômico entre aceitação e resistência do público consumidor, fortalecendo-se através de parcerias entre setores culturais (televisão, internet, telefonia, rádio) para adequar-se às condições do mundo digital.

Quando parecia que a indústria fonográfica estava dando sinais de exaustão, ela parece estar conseguindo, após algumas tentativas, retomar o caminho pelo qual sempre seguiu.

Referências bibliográficas

BARBIERI, Cristiane. Contra a crise dos CDs, Sony BMG planeja promover shows. *Folha de São Paulo,* 29 jul. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2907200712.htm>. Acesso em: 29 set. 2013.

BARBOSA, Marco Antonio. Dossiê: crise da indústria fonográfica (parte 1). *Telhado de vidro versão 2.0.1*, 27 mai. 2007. Disponível em: <http://www.fubap.org/telhadodevidro/2012/05/02/dossie-crise-da-industria-fonografica-parte-i/>. Acesso em: 20 set. 2013.

BOFF, Felipe. Os piratas e o crime organizado. *Veja,* São Paulo, n. 1800, 30 abr. 2003. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/300403/p_100.html>. Acesso em: 20 set. 2013.

BOLAÑO, C. R. S. Economia política da comunicação e da cultura. Breve genealogia do campo e das taxonomias das indústrias culturais. In: BOLAÑO, C.R.S.; BRITOS, V.C; GOLIN, C.. (Org.). *Economia da Arte e da Cultura*. 1. ed.São Paulo: Itaú Cultural, 2010, v. 1, p. 33-50, 2010.

BRUNO e Marrone ao IG: "A pirataria ajudou a nossa carreira". *Fãs Eternamente Bruno e Marrone*, 01 fev. 2011. Disponível em: <http://faseternamentebrunoemarrone.blogspot.com.br/2011/02/bruno-e-marrone-ao-ig-pirataria-ajudou.html>. Acesso em: 20 set. 2013.

CAMPANHA liga pirataria ao crime organizado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 2003. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/tecnologia/2003/not20030416p44544.htm>. Acesso em: 20 set. 2013.

CARVALHO A.; RIOS, J. R. A. C. O MP3 e o fim da ditadura do álbum comercial. In: Sérgio Amadeu da Silveira;Irineu Franco Perpetuo. (Org.*). O Futuro da Música Depois da Morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009, p. 75-90.

COLETIVO MPB. Chega de saudade. *Trópicos*, 11 mar. 2006. Disponível em: http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2719,1.shl
Acesso em: 20 set. 2013.

_____. A morte e a morte da canção. *Trópicos*, 02 dez. 2005. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shl>. Acesso em: 20 set. 2013.

DIAS, M. T. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. *Revista Observatório Itaú Cultural*, v. 13, p. 63-74, 2012.

_____. Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.). *Economia da arte e da cultura*. 1ed.São Paulo: Itaú Cultural, 2010, v. 1, p. 165-183.

_____. A grande indústria fonográfica em xeque. In: *Margem Esquerda*, v. 8, p. 177-191, 2006.

_____. *Sobre a Mundialização da Indústria Fonográfica Brasil: anos 70-90.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1997.

FENERICK, J. A. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. In: *ArtCultura* (UFU), v. 10, p. 123-139, 2008.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LESSIG, L. *Cultura Livre: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade***.** São Paulo: Trama, 2005.

MARCHI, L. G. de. *Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil 1999-2009: desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e conseqüências para a diversidade cultural no mercado de música.* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

METTALICA processa Napster. *Folha*, 20 abr. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/informat/fr2604200015.htm>. Acesso em: 20 set. 2013.

METTALICA processa programa Napster na internet. *Folha*, 14 abr. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult14042000134.htm>. Acesso em: 20 set. 2013.

METTALICA x Napster aconteceu há oito anos. *Rolling Stone*, 12 abr. 2008. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/metallica-x-napster-aconteceu-ha-8-anos/>. Acesso em: 20 set. 2013.

NOGUEIRA, Lígia. Cantora de 15 anos é nova "sensação" paulistana. *Globo*,20 jan. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL276549-7085,00-CANTORA+DE+ANOS+E+NOVA+SENSACAO+PAULISTANA.html>. Acesso em: 20 set. 2013.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu. A música na época de sua reprodutibilidade digital. In: Sergio Amadeu da Silveira; Irineu Franco Perpetuo. (Org.). *O futuro da música depois da morte do CD*. 1ed.São Paulo: Momento Editorial, 2009, v. 1, p. 27-48.

VICENTE, E. A INDÚSTRIA DO DISCO NO BRASIL: um breve relato. In: XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2000, Manaus. *Anais* do XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2000.

VICENTE, E. Viva a Morte da Indústria Fonográfica? Impasses e Perspectivas em um Cenário de Crise. In: XVII Encontro Anual da Compós, 2008, São Paulo. *Anais* do XVII Encontro Anual da Compos, 2008.

Para além das grandes gravadoras:
percursos históricos, imaginários e práticas do "independente" no Brasil

THIAGO PIRES GALLETA[*]

RESUMO: *Este artigo se propõe a analisar os diferentes matizes e sentidos associados historicamente ao termo e ao fenômeno "independente", ao longo dos trajetos de desenvolvimento da produção fonográfica e musical brasileira. Simultaneamente, busca-se evidenciar o modo como o conjunto multifacetado de sentidos e referências a respeito desta nomenclatura (gestados por processos e experiências concretizados em décadas passadas), permanece informando e servindo de parâmetro à articulação de discursos contemporâneos de artistas, produtores, jornalistas e público, quando estes se utilizam das expressões "cena independente" e "produção musical independente". Tendo em vista o recente contexto de grande impacto das tecnologias digitais e da internet sobre as esferas da produção, distribuição e consumo musical, o texto aponta para a relevância deste mapeamento das combinações entre "velhos" e "novos" sentidos, atribuídos ao fenômeno "independente", no imaginário sócio-musical atual. A partir deste mapa, procura-se contribuir para a identificação de algumas pistas e elementos pertinentes aos novos caminhos e à reorganização econômica, política e estética da nossa música, em meio às aceleradas transformações contemporâneas em curso.*
PALAVRAS-CHAVE: *história da música brasileira; produção musical independente; indústria fonográfica; internet.*

Beyond The Big Labels: History, Imagery and Practices of "Indies" in Brazil

ABSTRACT: *This article has the objective of analyzing various facts and meanings historically associated with the term and the phenomenon of "independent" in the development of phonogaphic and musical production in Brazil. The article also calls attention to how the multifaceted set of meanings and references regarding this notion of "independent" was developed through different processes and experiences in recent decades. It also discusses how these meanings continue as references in articulating the contemporary discourses of performers, producers, journalists and the public in their frequent mentions of "independent scene" and "independent musical production". Given the recent and widespread impact of digital technologies, including the Internet, on spheres of production, distribution and consumption of music, the article stresses the importance of this mapping of combinations between "old" and "new" meanings attributed to the phenomenon of "independent" in today´s current socio-musical imagery. Through this mapping process we hope to contribute to the identification of clues and significant elements related to new developments and the reorganization of the economy, politics and aesthetics of our music amid the rapid changes in today´s world.*
KEYWORDS: *History of Brazilian Music; Independent Musical Production; Phonographic Industry; Internet*

[*] **Thiago Pires Galletta** é Mestre em Sociologia pela Unicamp. Há mais de uma década desenvolve trabalhos como DJ, radialista, produtor cultural, pesquisador musical e educador (NCE/USP). O artigo apresentado é fruto de pesquisa, realizada com bolsa da FAPESP, sobre as reconfigurações da produção musical brasileira a partir do advento da internet, tendo como foco específico a destacada "cena paulistana do início dos anos 2010". Atualmente, vem se dedicando especialmente à investigação dos impactos socioculturais decorrentes da associação intensiva entre internet móvel e redes sociais online. **E-mail:** djgalletta@gmail.com

Fenômeno dos mais notáveis no atual panorama cultural brasileiro, o acelerado desenvolvimento e popularização das tecnologias digitais de produção, reprodução e distribuição musical, verificado nos últimos 15 anos no país, vem ensejando uma especial e significativa expansão de trabalhos, produções e circuitos musicais autônomos ao aporte e estrutura tradicional das grandes gravadoras. Nota-se ainda, neste processo, o crescimento cada vez mais consistente da importância desta parcela da música feita no país, no que tange tanto a sua participação econômica, como a sua relevância cultural e artística, no conjunto da produção fonográfica nacional[1].

O presente artigo pretende recuperar alguns momentos fundamentais nos percursos de desenvolvimento do chamado fenômeno "independente" no país, ao longo do século XX (e, mais especialmente, a partir dos anos 1970), buscando, nesta medida, contribuir com o mapeamento de processos e eventos históricos que permanecem informando o quadro atual de possibilidades de agenciamento de sentido em torno da noção de "independência" associada à música, ou à produção fonográfica. Considero que tal análise pode nos ser particularmente útil para compreendermos um determinado conjunto de discursos contemporâneos, presente nas falas de artistas, produtores, jornalistas, público, que vêm se mostrando importantes para a articulação e reflexão sobre os novos mercados emergentes na música. Refiro-me aqui, mais especificamente, aos discursos sobre a chamada "cena musical independente" brasileira e as novas condições surgidas para a produção fonográfica autônoma às grandes gravadoras, a partir do advento e desenvolvimento das tecnologias digitais[2].

---

[1] Dados sobre a relevância quantitativa e econômica da chamada "produção musical independente" no Brasil podem ser encontrados em SEBRAE (2008) e ABMI (2012). Relativamente ao crescente reconhecimento da proeminência cultural e artística da "cena independente" no conjunto da produção fonográfica brasileira contemporânea, é possível sublinhar, entre outros indicativos, o progressivo destaque obtido, nos últimos anos, por artistas sem vínculo com grandes gravadoras, nas mais prestigiadas premiações de música existentes no país, como, por exemplo, o Prêmio da Música Brasileira (antigo Prêmio Tim e Prêmio Sharp), o Video Music Brasil (VMB/ MTV) e o Prêmio Multishow (canal de TV a cabo Multishow) (GALLETTA, 2013).

[2] A percepção sobre uma linha de continuidade (em meio às diversas transformações e rupturas ocorridas) entre as experiências de produção musical autônomas às grandes gravadoras, realizadas no passado e no presente, está presente no próprio imaginário e nos discursos dos artistas da "cena independente" brasileira atual. Declarações como as dos músicos e compositores Ortinho e Kiko Dinucci evidenciam isto: "Eu fico pensando que vem muito da Vanguarda Paulista do início dos anos 1980, essa postura de: 'Ah, eu mesmo vou fazer isso aqui, eu mesmo vou distribuir o disco, eu vou correr atrás da promoção do trabalho, vou vender disco nos shows'. Essa geração é embrião dessa

Assim, na parte final deste texto, procuro retomar os elementos histórico-sociológicos expostos, de modo a evidenciar a pertinência da consideração destes na análise de falas presentes neste específico cenário atual. De modo concomitante, busco indicar a emergência de novas nuances, de novos dilemas e problemas, surgidos nos agenciamentos atuais do termo "independente". Ao mesmo tempo em que estes agenciamentos têm recorrido às diversas e multifacetadas cargas de sentido, formuladas historicamente em relação ao termo, exprimem também, em grande medida, a peculiaridade e alguns dos impasses, potenciais e desafios próprios ao momento social, tecnológico e artístico contemporâneo.

Origens do "independente": dupla chave de sentidos

No Brasil, a popularização do termo "independente" associado à "música" ou à "produção musical" ocorre, mais efetivamente, a partir do final dos anos 1970, designando, sobretudo, as produções fonográficas realizadas com níveis diversos de autonomia em relação ao aporte estrutural-financeiro e ao modo tradicional de operação das grandes gravadoras – também chamadas de "*majors*"[3].

Em âmbito mundial, o termo "independente" associado ao contexto da produção musical tem sua origem nos Estados Unidos, onde se observa uma longa tradição de pequenos empreendimentos no mercado fonográfico desde a primeira metade do século XX. Neste país, pequenos selos e gravadoras – também chamados de "*indies*"[4] – desempenharam historicamente um importante papel no que se refere ao registro e comercialização de gêneros musicais geralmente pouco contemplados

história toda [que a gente vive hoje em São Paulo]" (Depoimento de Kiko Dinucci em debate com Arrigo Barnabé, realizado no SESC Santana, em São Paulo-SP, em 22 mar. 2012). "Fazemos parte da história da música independente brasileira que foi escondida durante muito tempo. Mas agora não tem mais quem a segure! As grandes gravadoras e o mercado fonográfico estão sofrendo um colapso e nós comemos pela beirada." (Entrevista concedida por Ortinho ao blog Banda Desenhada, publicada em 20 jun. 2011. Cf. O CARA, 2011).

[3] O fenômeno econômico-fonográfico das *majors* se relaciona, historicamente, a um progressivo controle por alguns poucos conglomerados da distribuição dos fonogramas em nível mundial; processo intensificado a partir dos anos 1970, por meio da aquisição de gravadoras menores (nacionais, locais, independentes) – ou da compra de seus catálogos – e de fusões entre grandes empresas do disco (DIAS TOSTA, 2000; MIDANI, 2008; BARRETO LIMA, 2009).

[4] O termo "indie", do inglês, é a abreviação (no diminutivo) de "independent" (em português, independente).

pelas grandes empresas fonográficas (CAMARGO COSTA, 1984; HERSCHMANN, 2010; SMITH, 2012)[5]. Na Inglaterra dos anos 1970, novos sentidos são acrescentados ao imaginário social em torno do termo "independente", a partir do surgimento, neste país, do movimento punk. Neste caso, a atitude política e ideológica que caracterizava este movimento – atitude marcada, no âmbito da música, pelo ideal do "do it yourself" ("faça você mesmo")[6] – passaria a se associar, em boa medida, às iniciativas e empreendimentos fonográficos independentes que viabilizaram, no período, este tipo de música. Alguns agentes contemporâneos têm apontado que este teria sido um marco inicial importante no que tange o fomento e a emergência de uma "cultura musical independente"[7]. De todo modo, vale lembrar também, que nos Estados Unidos de meados do século XX já se verificavam importantes associações das lutas políticas negras a iniciativas de gravadoras independentes naquele país[8]. Nota-se ainda, a este respeito, a importância dos selos *indies* norte–americanos para o rock associado à chamada "contracultura", a partir dos anos 1960[9].

Cenários como estes contribuíram significativamente para que se estabelecesse desde o início da popularização do termo "independente" e das disputas de sentido em torno do mesmo no Brasil – uma sintomática confusão entre "produção independente" e "música independente". Colocava-se a questão: afinal, o fenômeno "independente" designaria tão somente um modo de produção ou apontaria também, em alguma medida, para um conjunto de formulações musicais partilhantes de um "leitmotiv" comum, no campo das relações entre estética, política e cultura?

---

[5] Camargo Costa (1984), ao comentar a criação do selo independente Bizarre Records pelo músico norte-americano Frank Zappa, expõe que durante aquele período (1968/1969) houve uma "verdadeira febre de selos independentes de costa a costa nos EUA" (CAMARGO COSTA, 1984, p. 9), fato que não foi propriamente original, já que nos anos 1950 também havia ocorrido um fenômeno deste tipo com o advento do rock-and-roll.

[6] A expressão musical punk preconizava a simplicidade técnica e harmônico-formal das produções, em detrimento da sua sofisticação, propondo uma forma de se fazer rock que estivesse mais facilmente ao alcance de todos que quisessem se expressar através dele. Observa-se aí o que, sob determinados pontos de vista, seria considerado "pobreza formal", mas que aparece como um "valor positivo e não uma deficiência". Cf. Cambraia Naves (2010).

[7] Conferir, por exemplo, Francis (2011).

[8] Cabe citar aqui o exemplo de James Brown, ícone da cultura negra norte-americana e nome central na elaboração dos gêneros soul e funk entre os anos 1950 e 1970. Durante o período inicial de sua carreira, enfrentando as barreiras tradicionalmente impostas à música "black", o músico chegou a fundar seu próprio selo fonográfico – mesmo após já ter gravado com um selo maior – como forma de superar as limitações colocadas pelas gravadoras para viabilização fonográfica do seu trabalho. (SMITH, 2012).

[9] Cf. Camargo Costa (1984).

Ainda, em outras palavras: a condição de "artista independente" se relacionaria somente ao aspecto mais estrito de operação e viabilização dos trabalhos musicais por meio de um modo de produção, técnica e economicamente autônomo às *majors* (sendo, neste caso, apenas a forma mais prática de concretizar estas produções em determinada conjuntura) ou esta condição estaria associada, também, em alguma medida, a opções e/ou consequências estéticas e políticas?

Primeiros momentos do discurso e da prática "independente" no Brasil

Em 1977, o músico e maestro Antônio Adolfo – sem encontrar, naquele momento, acolhida para a produção de seu trabalho junto às grandes gravadoras – escrevia seu nome na "história da produção musical independente brasileira", ao decidir gravar, prensar e distribuir, de modo autônomo, o Long Play (LP) *Feito em Casa* (além de lançar seu próprio selo fonográfico, o Artezanal); buscando, em seguida, anunciar e enfatizar na imprensa brasileira o ineditismo do empreendimento[10]. No período, outros artistas brasileiros – como João Donato, Luli & Lucinha, Marlui Miranda, Toninho Horta e Robertinho Silva e os grupos Vimana, Joelho de Porco, e Terço – já fomentavam o debate sobre o "fenômeno independente" na imprensa e no meio musical brasileiro, produzindo e gravando seus discos às próprias custas e sob sua própria iniciativa em estúdios; buscando, em seguida, oportunidades de contratos com as gravadoras tradicionalmente estabelecidas (BAHIANA, 1980). Inspirados na iniciativa de Antônio Adolfo, outros artistas começaram a, além de gravar, também a empreender a prensagem e distribuição de seus trabalhos – como foi o caso de Danilo Caymmi (*Cheiro Verde*, 1977) e do conjunto Boca Livre. Este último grupo, ao superar com seu primeiro disco (*Boca Livre*, 1979) a marca de 80 mil cópias vendidas,

[10] Muller (2005) ressalta que – em meio a uma historiografia na qual se observa significativa heterogeneidade de critérios na consideração das experiências "independentes" precursoras – a condição pioneira da iniciativa de Antônio Adolfo desfruta de uma quase unanimidade entre os autores. Sob o ponto de vista do pesquisador, isto decorreria do fato de ser este o primeiro empreendimento a ser acompanhado "por um discurso de autoconsciência da independência – um discurso legitimador proclamado pelo artista e ressonado na imprensa", o qual buscaria dar novos sentidos, inclusive estéticos, à condição independente (MULLER, 2005, p. 25).

tornou este trabalho uma referência pioneira de iniciativa fonográfica independente comercialmente bem-sucedida no Brasil (VAZ, 1988)[11]. Esta experiência estimularia ainda mais o lançamento de trabalhos independentes no início dos anos 1980 – processo que culminaria com a emergência, a partir de 1982, do importante fenômeno musical conhecido como Vanguarda Paulista.

Pré-história: experiências pioneiras de autonomia na produção fonográfica brasileira

Desde muito antes do assim chamado "fenômeno independente" chegar a ser reconhecido enquanto tal no Brasil, diversas iniciativas pontuais, isoladas, de produção fonográfica buscaram – com níveis diversos de autonomia em relação às estruturas tradicionais de produção das grandes gravadoras brasileiras (desde sempre controladas, predominantemente, por multinacionais) – criar novos espaços, possibilidades e alternativas para diferentes tipos de produções musicais.

Poucos anos após a introdução da fonografia no país (1902), entre o final dos anos 1910 e início dos 1920, João Gonzaga e Severio Leonetti montaram pequenas gravadoras próprias – respectivamente, a "Disco Popular" e a "Gaúcha" – a partir do "know-how" adquirido por eles no trabalho e contato com a experiência pioneira da Casa Edison, filial no país da multinacional Odeon (CAMARGO COSTA, 1984; VAZ, 1988). Alguns anos depois, o entusiasta, músico e estudioso da cultura rural, Cornélio Pires, pretendendo gravar em disco suas músicas sertanejas – e não encontrando a acolhida necessária por parte das gravadoras – decide, em 1929, tomar em suas próprias mãos a responsabilidade pela sua produção, concretizando, com a iniciativa, o primeiro registro fonográfico da "música caipira de São Paulo" (TINHORÃO, 1978).

Como destaca Camargo Costa (1984), – e conforme é possível constatar também a partir de outras referências bibliográficas relativas ao tema – os registros sobre a produção fonográfica da primeira metade do século XX são bastante escassos, e frequentemente carecem de precisão. De todo modo, a autora menciona, por exem-

[11] As vendas do disco foram alavancadas, sobretudo, pelo grande sucesso alcançado – em mídias televisivas e em grandes rádios – pelas músicas "Toada" e "Quem tem a viola" (*Boca Livre*, 1979).

plo, apontamentos de que na década de 1940 teria havido tentativas de produção fonográfica autônomas às grandes gravadoras em torno dos trabalhos das cantoras Carmem Costa e Emilinha Borba.

É possível citar ainda o desenvolvimento, anteriormente ao final dos anos 1970[12], de algumas outras iniciativas fonográficas que, com níveis diversos de autonomia em relação aos modelos de produção tradicionais das *majors*, passaram a ser recuperadas em alguns discursos formulados posteriormente, enquanto experiências "independentes".

Este é o caso, por exemplo, do selo Elenco, fundado em 1963 e administrado até 1968, pelo produtor, cantor e compositor Aloysio de Oliveira, (selo especializado na então nascente bossa nova)[13]; ou, ainda, da Discos Marcus Pereira, que operou de 1973 a 1988. Enquanto o primeiro esteve associado com relativa autonomia, a grandes empresas do disco, o segundo empreendimento fonográfico correspondeu a uma iniciativa do publicitário Marcus Pereira de promoção da "música popular brasileira", com destaque para suas manifestações mais regionais, e teve a produção e gravação de seus discos financiada por um órgão público, o FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos); a prensagem e distribuição foram viabilizadas, neste último caso, por meio de associação com a gravadora nacional Copacabana Discos[14].

---

[12] Momento em que o "fenômeno independente" emerge e passa a ser reconhecido enquanto tal no panorama cultural brasileiro.

[13] Para o pesquisador José Roberto Zan (1998), embora se utilizasse do estúdio, da fábrica e do esquema de distribuição da *major* RCA, o Elenco não foi – ao menos, em seus primeiros anos – somente um selo subsidiário, mas tinha contornos de "gravadora independente", uma vez que Aloysio de Oliveira tinha total autonomia para gravar o que quisesse (reunindo as funções de proprietário, produtor musical, diretor artístico e redator das contracapas dos LPs e do material de divulgação para a imprensa). Por outro lado, o próprio autor lembra a importância de Aloysio e de seu selo, enquanto intermediadores entre "a racionalidade empresarial, o nível tecnológico das gravadoras, o cotidiano da Bossa Nova e o seu público", em um momento em que o mercado fonográfico brasileiro ainda se consolidava e era caracterizado por relativa incipiência. Enfocando a segunda fase do Elenco, que se deu após Aloysio vendê-lo para a Philips e se mudar para os EUA, Camargo Costa (1984) enfatiza o aspecto de que o selo Elenco, na verdade, funcionava muito mais como uma "linha de produtos" destas grandes gravadoras (algo que se intensifica com venda à Philips), "fixando uma 'imagem de marca' e um 'padrão de qualidade', apresentando os devidos 'apelos' mercadológicos de acordo com o 'perfil do consumidor visado' (no caso do Elenco, alguma coisa como jovens, nível universitário, 'progressistas', 'politicamente conscientes' etc.)" (CAMARGO COSTA, 1984, p. 18).

[14] A gravadora Discos Marcus Pereira foi responsável por promover a pesquisa, gravação e divulgação de diversas manifestações da cultura popular musical do interior do país, por meio de coletâneas dedicadas as várias regiões do país. Ainda, a Marcus Pereira foi responsável pelo resgate e a estreia em disco do músico Cartola, então com 66 anos (*Cartola*, 1974). Tendo sido um dos fundadores da

Destaca-se ainda, a experiência dos "Discos de Bolso", levada a cabo em 1972, pelo músico e produtor Sérgio Ricardo, a partir de uma parceria sua com o semanário impresso *O Pasquim*. A proposta aqui era buscar, "com recursos mínimos, romper as barreiras comerciais impostas por gravadoras, emissoras de rádio e TV" (GUERRINI JÚNIOR, 2010, p. 134), produzindo e distribuindo compactos simples de vinil que reunissem, em um de seus lados, uma composição pouco conhecida de um artista consagrado e, no outro, uma música de um nome emergente, comercializando as cópias em bancas de jornal. A iniciativa, que se pretendia duradoura, teve, no entanto, apenas duas edições, apresentando músicos e compositores então em início de carreira, como João Bosco e Fagner.

Também o lançamento do LP *Paêbiru* de Zé Ramalho e Lula Côrtes em 1972 – entre outros títulos produzidos de modo relativamente autônomo nos estúdios da gravadora pernambucana Rozenblit – passou a ser lembrado, anos depois, como experiência precursora importante de "produção musical independente" no Brasil[15].

Vanguarda Paulista: primeiro boom "independente"

Um momento importante de recuperação de todas estas referências, citadas até aqui, acontece no momento de eclosão das várias iniciativas independentes que gravitaram em torno da Vanguarda Paulista, no início dos anos 1980. Neste momento se instaura um debate significativo sobre as novidades trazidas – para a músi-

Escola de Samba Mangueira, Cartola trabalhava na ocasião como servidor público e estava ausente há décadas do cenário fonográfico brasileiro. Cf. Fryer (2000).

[15]A produção da Rozenblit – que funcionou de 1954 a 1977 (continuando como selo subsidiário da Continental até o início dos anos 1980) – foi marcada pela promoção de ritmos e gêneros musicais nordestinos e especialmente os pernambucanos, como o frevo, a ciranda, o caboclinho e o maracatu (TELES, 2000). A Rozenblit – que chegou a compor, em 1959, 22% do mercado fonográfico nacional – acabou por entrar em declínio, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, sob o impacto das inundações em suas instalações provocadas por sucessivas cheias do Rio Capibaribe, e do intensivo estímulo à entrada de multinacionais do disco no país, promovido a partir do golpe militar de 1964. Assim, o lançamento do LP *Paêbiru*, e de outras produções do chamado "movimento udigrudi" pernambucano do período, ocorre num momento em que a Rozenblit encontrava-se em dificuldades financeiras, e operando com uma estrutura bem menor (Cf. documentário sobre a Rozenblit em ROSA, 1998). É ilustrativa a declaração do músico Laílson sobre o disco *Satwa* (1973) que produziu com o colega Lula Côrtes: "Não tentamos a Rozemblit antes. [Primeiro] Viajamos na ideia do disco e Lula e Kátia [Mesel, produtora e então esposa de Lula] falaram com seu Zé Rozenblit, pra saber o custo de estúdio, prensagem e impressão de capa. Nunca encontrei seu Zé Rozemblit. Pra ele, acho que éramos só uns meninos malucos que haviam alugado a fábrica." Cf. Teles (2013).

ca do país – pelas experiências fonográficas independentes levadas a cabo por aquela nova geração paulista. Neste contexto, discute-se a especificidade daquele momento musical, operando-se a discussão sobre o ineditismo ou não da experiência em questão (ARTE EM REVISTA, 1984). Alguns críticos o fazem cotejando o momento com experiências "independentes" anteriores. Estas últimas acabam servindo, por outro lado, como elementos importantes para a reflexão, que se operava naquele início dos anos 1980, sobre a própria conotação que o termo "independente" adquiria naquele panorama musical; panorama que marcava no país a passagem de experiências isoladas para uma "atitude em comum" entre os "independentes" (VAZ, 1988).

Reunindo artistas que começaram a despontar em festivais universitários da segunda metade dos anos 1970, a chamada Vanguarda Paulista ficou conhecida por apresentar, por meio de produções fonográficas independentes, importantes nomes ao cenário musical brasileiro – como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Cyda Moreira, grupos Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque, entre muitos outros. Esta cena musical tinha como centro de gravidade o Teatro Lira Paulistana (situado na Praça Benedito Calixto, em São Paulo-SP), onde a maior parte destes artistas passou a se apresentar frequentemente, entre 1982 e 1984. No processo de fortalecimento da Vanguarda e do fenômeno musical independente que se aglutinava ao redor da mesma, o Teatro Lira fundou a sua própria gravadora[16] e editora – os quais se somaram ao jornal Lira Paulistana, produzido desde 1980 e que buscava movimentar a "cultura alternativa" promovida por este espaço nas áreas da música, cinema e artes cênicas. Com o apoio do Lira e tendo como base e espaço de "sociabilidade alternativa" os bairros Vila Madalena e Pinheiros em São Paulo-SP (FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002), este movimento (ou momento) musical[17] teve

[16] Após lançar alguns trabalhos de forma autônoma a Gravadora Lira Paulistana estabelece contratos de distribuição com a gravadora nacional Continental, e em 1983 acaba por se tornar um núcleo de produção da mesma. Manteve-se, de todo modo, para as produções da Lira na Continental o tipo de acordo artista/gravadora que vigorava inicialmente na gravadora paulistana: liberdade de escolha de repertório e capa pelo artista; divisão dos lucros (após o ressarcimento do investimento inicial da gravadora os artistas recebiam 50% dos dividendos); posse dos fonogramas pelos artistas; contrato por trabalho e não por período de tempo, evitando vínculo entre gravadora e artista. Cf. Fernandes de Oliveira (2002).

[17] Como aponta Fernandes de Oliveira (2002), "os músicos independentes identificados com a Vanguarda Paulista (...) sempre negaram a existência de um movimento de qualquer natureza, visto que as propostas estéticas não eram únicas e tampouco a aglutinação ao redor de interesses comuns era espontânea." (FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002, p. 66).

como um de seus aspectos significativos a busca não somente por ultrapassar as barreiras de produção fonográfica, mas também por constituir circuitos autônomos de distribuição e promoção das produções musicais. Com isto possibilitou-se que estes trabalhos pudessem circular junto a pequenos públicos, e repercutir na mídia impressa da cidade, ainda que não contassem o aporte das *majors* e que fossem muito pouco veiculados em grandes rádios e TVs.

Tratou-se de um momento – então inédito na música do país – de articulação coletiva de uma geração de artistas em torno da discussão e viabilização da produção fonográfica independente (TATIT, 1984 e VAZ, 1988). Num contexto em que os custos de estúdio e prensagem de discos eram muito maiores do que viriam a ser a seguir, e no qual as possibilidades de distribuição e divulgação eram muito menores do que as atuais, estes artistas conseguiram movimentar uma cena musical que colaborou, por exemplo, para que um artista como Arrigo Barnabé vendesse mais de 50 mil cópias de seu disco independente *Clara Crocodilo* (1980).

Anos 1990: fortalecimento do mercado musical independente e novas relações com as *majors*

Após a diluição desta cena, com a contratação de seus nomes mais proeminentes por grandes gravadoras, o fenômeno fonográfico independente, embora longe dos holofotes, passa a se desenvolver continuamente e de modo pulverizado – ampliando sua expressão para outras partes do país[18]. Entre o final dos anos 1980 e a década de 1990 fortalecem-se, sobretudo em grandes cidades brasileiras, importantes movimentações independentes em torno das culturas musicais do rock, do punk e do hip hop – com a produção de fanzines, fitas cassete, discos de vinil e mais tarde de Compact Discs (CDs) independentes. Paralelamente, ampliam-se progressivamente o

[18] Segundo artigo do jornalista Aramis Millarch publicado em 13 de dezembro de 1986, entre 1977 e 1986 teriam sido produzidos no Brasil pelo menos 500 LPs e compactos independentes. (Cf. MILLARCH, 1986). Ainda, o músico e compositor independente Chico Mário indica, em livro, uma relação de 239 discos independentes produzidos até aquele momento (MÁRIO SOUZA, 1986). Como sugere Millarch (1986), este número é bem menor do que provavelmente seria o real: já desde aquele período era muito difícil estabelecer "um catálogo completo da produção independente, já que inúmeras produções não circulam [circulavam] fora das cidades em que moram seus autores."

número de pequenas gravadoras autônomas aos grandes conglomerados fonográficos, e começam a surgir os primeiros "festivais de música independente" (Junta Tribo, 1993; Abril Pro Rock, 1993; Goiânia Noise, 1995; entre outros). Com condições técnicas de produção e gravação cada vez melhores e mais acessíveis (VICENTE, 1996), estas gravadoras – associadas aos festivais e com o apoio de veículos de mídia como, por exemplo, a MTV Brasil – passaram a revelar diversos nomes capazes de despontarem no cenário nacional, os quais passam a assinar contratos com as *majors*, a partir do sucesso inicial no meio independente (HERSCHMANN, 2010). Neste contexto, progressivamente, consolidam-se relações de complementaridade entre as atividades de *majors* e *indies*; relações nas quais as últimas passam cada vez mais a assumir o papel de prospecção de novos artistas para as grandes gravadoras, que com isso reduzem seus investimentos na formação e produção de novos nomes, concentrando a sua atuação nas esferas da distribuição e comercialização dos trabalhos (DIAS TOSTA, 2000; VICENTE, 2001).

Se, inegavelmente, um dos grandes objetivos da grande maioria dos artistas independentes brasileiros até o final dos anos 1990 era conseguir assinar um contrato com uma grande gravadora – condição necessária para que seu trabalho repercutisse nacionalmente –, com o advento da internet, este cenário irá se modificar significativamente; uma das mudanças importantes, entre tantas outras que passam a se operar, a partir de então, no contexto da produção musical do país.

ZEROvinteUM: A internet e a emergência de um novo mundo para a produção musical independente

De fato, a partir dos anos 1980 e mais especialmente ainda dos 1990, a grande barreira, ou o grande gargalo, que ainda se apresentava, para a viabilização do trabalho de artistas que optavam por produzir seus discos "às próprias custas S/A"[19], ou com o apoio de pequenos selos e gravadoras, estava localizada efetivamente nas esferas de distribuição destes registros fonográficos e na promoção dos

[19] Referência ao título de LP independente lançado por Itamar Assumpção em 1983.

trabalhos gravados junto ao público. Se, a partir dos anos 1990, a popularização dos CDs e dos meios técnicos que permitiam a sua reprodução, bem como a digitalização das tecnologias de estúdio, já vinham atenuando estas dificuldades, com a progressiva expansão da internet e das tecnologias de *download* e *streaming* de arquivos musicais, ao longo dos anos 2000, fica nítida uma substancial virada de condições, com relação a estas esferas – processo que aponta para um conjunto de transformações de proporções ainda maiores, em comparação à década anterior. As novas condições técnicas passam a possibilitar, então, o manejo direto e simultâneo das esferas de produção, reprodução e distribuição musical, por parte tanto de pequenas gravadoras e selos, como dos próprios artistas individualmente, ensejando uma visibilidade, consistência e longevidade muito maiores – em comparação aos períodos anteriores – aos trabalhos realizados nestes moldes. Como explica o relatório do GPOPAI-USP (2010):

> Um dos aspectos que hoje diferencia a cadeia produtiva é que, devido ao acesso aos meios de distribuição e promoção da Internet, os artistas que recorrem à cena independente conseguem sobreviver nela de forma continuada e não de adotarem essa estratégia apenas em caráter transitório — até serem contratados por uma gravadora de médio ou grande porte, funcionando no modelo de sistema aberto, ou até abandonarem a carreira musical [como ocorria, mais frequentemente, nos anos 1980 e 1990, e até a primeira metade dos anos 2000]. (GPOPAI-USP, 2010, p. 74).

Trata-se de um quadro que, consolidando-se especialmente a partir de meados dos anos 2000 – com a expansão das conexões de internet banda larga e o advento das primeiras redes sociais (como o Orkut, e outras mais voltadas especificamente à música, como o Myspace e a brasileira Trama Virtual)[20] –, passa a apresentar mudanças cada vez mais importantes em relação ao período pré-internet:

> O meu primeiro disco eu comecei a gravar em 2000. Era um deserto, uma terra devastada. Não existia cena independente brasileira. Quer dizer, ainda não existia meios para que os nossos trabalhos se propagassem. (Entrevista concedida pelo compositor Romulo Fróes ao blog Banda Desenhada em 04 fevereiro de 2011.Ver: ADEUS, 2011)

> Em 2003, por exemplo, não existia essa facilidade pra você divulgar seu trabalho. Então, naquele momento, o meu lance era muito mais entregar os dis-

[20] Nos primeiros anos da década de 2010, a popularização das redes sociais online (como Twitter, o Instagram e o Facebook), e a sua importância no mercado da música, passam a se multiplicar ainda mais no país.

> cos, levar os discos pras gravadoras e, enfim, tentar uma oportunidade... E tocava, fazia shows, com o intuito de divulgar o disco; mas ainda não existia esse mercado independente de hoje, né. (Entrevista concedida ao autor pelo cantor e compositor Pélico em 30 de abril de 2012)

> Hoje não é nenhum bicho de sete cabeças você ser independente. Você meio que já nasce conformado. Você nunca vai bater na porta duma gravadora. Eu nunca conversei com ninguém de gravadora. Eu tenho seis discos, todos "Às próprias custas S/A". (Depoimento do músico Kiko Dinucci, gravado pelo autor em debate na Funarte-SP, em 05 de abril 2012)

Cabe sublinhar aqui ainda, a diferença de perfil e objetivos dos chamados festivais independentes entre os anos 1990 e o início dos 2000 e aqueles que vêm se expandindo no país nos últimos anos[21]. Enquanto os primeiros, já mencionados anteriormente, tinham como uma de suas metas principais revelarem bandas e artistas para o cenário nacional, por meio de contratos posteriores com gravadoras *majors* (HERSCHMANN, 2010), os últimos vem se destacando, sobretudo, enquanto circuito articulado de eventos voltados ao fomento do mercado nacional independente e à circulação pelo país de diversos artistas, com carreiras de significativa duração estabelecidas fora das estruturas tradicionais da grande indústria (GALLETTA, 2013).

Em meio a este novo contexto, repleto de novas complexidades, tem-se cogitado no debate científico-acadêmico recente um possível anacronismo da dicotomia estanque entre os chamados universos "*mainstream*" (referente à produção musical mais ligada às grandes gravadoras) e "independente" (arquetipicamente ligado às produções autônomas em relação a estas gravadoras), em função, especialmente, de uma maior permeabilidade entre estes universos hoje. Entre outros elementos pertinentes ao tema encontra-se, por exemplo, a emergente atuação de empresas tradicionalmente atuantes em outros ramos que não o fonográfico e que vem se afirmando como espaços intermediários importantes entre *majors* e pequenas gravadoras independentes – operando muitas vezes, desta forma, como canais de mediação e comunicação entre os universos arquetípicos *mainstream* e independente. Este é o caso, por exemplo, da Oi Música (no setor de telefonia celular), e da Natura Musical (no ramo de cosméticos), empresas que tem estabelecido "contratos de parceria" com muitos

[21] Destaca-se, com respeito aos últimos, o importante papel de associações e circuitos de festivais, como a pioneira e já finada Abrafin (Associação Brasileira de Festivais Independentes, fundada em 2005 por produtores de 13 festivais), a FBA (Festivais Brasileiros Associados), o Circuito Fora do Eixo e a Rede Brasil de Festivais (RBF). Herdeira da Abrafin, e fundada em 2012, a RBF já contava naquele ano com 107 festivais a ela articulados. Cf. TEASER, 2012).

dos artistas independentes emergentes na geração "pós–internet", oferecendo suporte e promoção a estes trabalhos por meio de patrocínios e editais (ao mesmo tempo em que valorizam suas marcas e imagem social junto a determinados segmentos culturais) (GALLETTA, 2013). Ainda, é possível observar esta maior permeabilidade supracitada no trabalho de determinados artistas que tem desenvolvido inserções profissionais, concomitantes e associadas, no *mainstream* e em circuitos mais autônomos, bem como na própria "cena independente". O caso do músico e compositor paulistano Marcelo Jeneci exemplifica bem isto:

> Foi lindo ter tido o apoio da Natura [Musical] para a gravação deste primeiro disco. Porém tinha em mente que iria fazê-lo com ou sem patrocínio. O plano 'A' seria ter o patrocínio da Natura, já o plano 'G' seria gravar o disco no GarageBand[22]! [Risos]. Depois de pronto, apresentei o disco pra Som Livre, que passou a distribuí-lo. O próximo deve ser bancado por eles. A relação com as grandes gravadoras mudou muito. Todos estes artistas da cena independente podem gravar seus próprios álbuns sem o auxílio da grande indústria. Então, a gravadora acaba funcionando como uma parceira na distribuição do disco. Não há mais aquele monopólio e nem mesmo aquele peso. Acho que hoje em dia a interação entre o artista e a empresa é muito maior. (Entrevista concedida por Marcelo Jeneci ao blog Banda Desenhada. Ver: PELAS ESQUINAS, 2012)

Por outro lado, ainda que se aponte para um possível anacronismo, ou declínio da estabilidade, da distinção entre "*mainstream*" e "independente", tem sido identificada a continuidade de um uso intensivo destas noções nos discursos dos agentes sociais contemporâneos (artistas, produtores, jornalistas, público, entre outros), fato que tem corroborado a perspectiva e a pertinência de ainda se permanecer utilizando estes termos nas próprias análises acadêmicas (HERSCHMANN, 2010; GPOPAI, 2010 e GALLETTA, 2013).

De fato, no Brasil do início dos anos 2010, observamos o fortalecimento dos discursos em mídias especializadas *online* e *offline*, sites, blogs e redes sociais sobre uma cada vez mais comentada e valorizada "cena musical independente", a qual estaria sendo responsável por uma importante revitalização criativa da produção musical brasileira. Novas condições importantes estariam ensejando um "novo momento", não somente da "cena independente", mas também – em função do impacto crescente desta última – da música feita no país, de modo geral. É possível destacar

[22] Software da Apple comumente usado em estúdios de áudio caseiros.

como alguns dos fatores principais que estariam colaborando com a conformação deste novo panorama: (1) a democratização do acesso às tecnologias de gravação e distribuição, já mencionada; (2) o potencial contato corrente, cotidiano – por parte de artistas e público –, com o acervo musical digital gigantesco circulante por meio de downloads e softwares de *streaming* (acervo que inclui em si boa parte da história dos registros fonográficos produzidos no Brasil e nos mais diversos países[23]), bem como a proliferação de sites e blogs dedicados a comentar, analisar e recomendar produções musicais atuais ou gravadas em outras décadas; (3) o desenvolvimento de novas redes e dinâmicas produtivas e colaborativas entre artistas, produtores, jornalistas e público, apoiadas nos espaços digitais e redes sociais online; e (4) os novos processos econômicos e o desenvolvimento de novas políticas culturais observados no país nos últimos 15 anos[24].

É interessante notar, de todo modo, que o próprio entendimento sobre os sentidos da noção de "independente", por parte dos atores envolvidos neste processo, é marcado, frequentemente, por significativas diferenças, tensões e paradoxos entre suas perspectivas. Se recuperarmos o que se expôs antes neste artigo, é possível entender que isto se associa, em boa medida, também com processos e origens históricas que implicaram em diferentes sentidos e abordagens possíveis em relação ao termo, bem como com distintos momentos e feições que fenômeno "independente" assumiu no Brasil, ao longo das últimas décadas.

Por um lado, é possível localizar nestes discursos atuais uma distinção significativa entre "cena independente" e "produção independente" – distinção que, em certa medida, acaba por retomar, em novos termos, a sintomática confusão de sentidos relativamente às expressões "música independente" e "produção independente", observada desde décadas anteriores. Oriunda, como vimos antes, dos diferentes matizes histórico-discursivos que permearam a importação do termo "independente" para o Brasil, esta confusão aparece com força já na ocasião do primeiro

[23] Referências que têm sido apontadas por artistas e produtores contemporâneos como elementos de fundamental importância para o entendimento da peculiaridade criativa e estética desta "nova geração da música brasileira" (GALLETTA, 2013).
[24] Para um acompanhamento pormenorizado dos temas elencados nestes tópicos, cf. Galletta (2013).

boom independente no país, com a Vanguarda Paulista e os debates em torno da mesma, no início dos anos 1980[25].

Nos discursos do campo contemporâneo abordado, é possível perceber o predomínio de representações nas quais a "cena independente brasileira" é parte integrante da "produção musical independente brasileira" ao mesmo tempo em que se distingue deste conjunto mais amplo. Cabe ressaltar neste ponto, que a definição do que faz ou não parte desta "cena" é, marcadamente, objeto de disputa simbólica, estética e política. De todo modo, é possível perceber que, ao menos no Brasil, o eixo principal desta *identidade* tem apontado historicamente para produções mais voltadas a públicos segmentados e de nicho, que buscam na alternativa de produção independente condições mais favoráveis à afirmação de propostas musicais diferenciadas em relação aos conteúdos e linguagens privilegiadas mais comumente nos meios *mainstream*; tratam-se ainda, neste caso, de produções tendencialmente menos afeitas ao alcance de públicos mais massivos[26]. Neste sentido, há geralmente, uma tendência em não se incluir como parte da "cena independente brasileira", importantes fenômenos fonográficos independentes que têm se estabelecido em comunicação com públicos massivos em determinadas regiões e estados brasileiros como é o caso, por

[25] Recupero aqui duas declarações à época – dos compositores Tiago Araripe e Eduardo Gudin – que expressam posições emblemáticas, relativamente ao debate travado naquela ocasião, a respeito de "produção independente" e "música independente" (ou "alternativa", como prefere Araripe): "independente é um termo incorreto, equivocado, uma atitude de quem quer suprimir o real, reinventando o mundo e imaginando-se viver numa dimensão à parte, alheio e imune ao sistema. Alternativo, termo que eu prefiro, é antes de tudo o zelo pelo lugar que ocupamos, repropondo sem ilusões o novo espaço. Alternativo não por estar à margem das gravadoras, como o termo independente sugere, mas estendendo essa ação à estética, à ética e à ideologia dos projetos." (ARARIPE *apud* VAZ, 1988, p. 10). "O sucesso da produção independente, como uma alternativa, dentro da indústria fonográfica, depende de uma atitude mais aberta, por parte dos próprios artistas, em termos estéticos. Eu acho que a produção independente se confundiu com uma relação estética. Para mim, entretanto, a relação do independente é uma relação pura de produção." (GUDIN *apud* VAZ, 1988, p. 10).

[26] Com relação a estes segmentos e nichos, é possível notar uma importância especial das "cenas independentes" de rock e de rap em diversas cidades brasileiras, entre os anos 1980 e 1990. Não à toa, observa-se na atual "cena independente brasileira" a presença importante de elementos estéticos e posturas artísticas pertinentes a estas duas culturas musicais. A estas matrizes anteriores da(s) "cena(s) independente(s)" brasileira(s) se somam: (1) o processo de revalorização – fomentado pelo movimento pernambucano manguebeat, a partir de meados dos anos 1990 – de "elementos musicais tradicionais brasileiros" junto às camadas jovens urbanas do país (MENDONÇA, 2004); (2) a multiplicação exponencial de referenciais musicais, potencialmente provenientes das mais distintas localidades e períodos da fonografia brasileira e mundial, apropriados por estas cenas a partir da expansão da cultura digital (GALLETTA, 2013).

exemplo, do tecnobrega (Belém-PA), do arrocha (Bahia) e do funk carioca (Rio de Janeiro-RJ).[27]

Por outro lado, aquilo que tem sido demarcado e discursado como uma nova "cena independente brasileira" emergente a partir da internet – e que para alguns excluiria os mercados fonográficos independentes massivos regionais – se refere também a uma produção bastante diversificada do ponto de vista estético, musical, cultural e político. Assim, entre os próprios artífices desta cena encontramos diferentes perspectivas sobre o "independente" enquanto modo de produção, de um lado, e enquanto iniciativa ou opção que engendraria uma determinada gama de consequências estético-políticas, de outro. Mas aqui, ainda que o processo tecnológico recente tenha quase que "banalizado" a opção "independente", observamos que, em um grande conjunto de situações (especialmente, quando se toma à análise o caso dos artistas independentes com maior destaque hoje no país), esta opção tem correspondido, frequentemente, a uma demanda por condições de trabalho consideradas mais saudáveis, sob o ponto de vista artístico e criativo. Vale refletirmos sobre estas questões – rememorando também os percursos históricos do "independente", expostos neste artigo – ao acompanharmos as assertivas abaixo. Trata-se das falas de Bruno Morais, Thiago Pethit e Kiko Dinucci; músicos e compositores, cujos trabalhos têm obtido significativo reconhecimento em mercados segmentados, mídias especializadas e premiações dedicadas à produção musical brasileira atual. Todos os três encontram-se radicados em São Paulo-SP – morada preferencial de grande parte dos artis-

[27] Alguns agentes contemporâneos têm problematizado a exclusão frequente destes fenômenos regionais-massivos da identidade "cena independente", enquanto operação que seria marcada por um "preconceito de classe", segundo o qual seriam valorizadas produções musicais mais afeitas ao gosto de classes médias universitárias ou intelectualizadas, e menosprezadas expressões de maior respaldo junto às chamadas camadas populares. Entendo que ainda que, em alguma medida, tal processo exista de fato, alguns fenômenos recentes no Brasil indicam que seria redutor explicar tal diferenciação somente nestes termos. De um lado, fenômenos massivos como o sertanejo universitário tem conquistado, no período recente no país, grande público junto às camadas mais elitizadas e em ambientes universitários. Por outro lado, a ascensão socioeconômica da chamada "nova classe média", bem como a democratização do acesso à cultura e às tecnologias digitais, tem implicado em novas condições de apropriação de referências culturais não massivas por parte de setores populares. O movimento hip hop, tradicionalmente ligado às grandes periferias e camadas mais excluídas da população, é exemplo disso, e vem se apropriando crescentemente de referências da história da música brasileira e mundial em suas criações, afirmando sua produção em circuitos não massivos e se constituindo como linguagem musical de fundamental importância na nova "cena independente" brasileira (GALLETTA, 2013).

tas independentes que tem obtido lugar proeminente no cenário musical nacional, nesta primeira metade dos anos 2010[28].

> Hoje em dia, ser independente não é mais uma posição política, mas sim uma possibilidade, uma opção de trabalho que pode dar certo. Por exemplo: você é músico, compõe, acha que o seu som está ficando legal, então grava e disponibiliza, sem grandes pretensões e sem se importar muito se uma multidão irá ouvir ou gostar. Mas como isso demanda tempo e esforço, você também espera que aquilo se torne um *job*, um trampo. (Entrevista concedida ao autor por Bruno Morais em 20 de abril de 2012)

> No Brasil 2010´s, criou-se [em alguns meios independentes] uma "cultura" de que você tem que ser ou querer ser *mainstream*, e eu não entendi de todo essa especulação. Tocar na novela das 20h ou dizer que quer ser muito popular, é que é "legal". E se você não tem essa intenção de ser grande nos meios de "massa", então você é pedante, entojado, chato e hipster (...). Não tenho nenhuma vontade de tocar na novela, porque eu não gosto de novela! Porque eu discordo de novela! Porque lá, se defende um draminha de um mundo que eu não acredito (...). Eu quero chegar às pessoas, mas sem ter uma gravadora por trás pagando jabá e enfiando minha música ouvido à dentro. *No fucking way*. Não faço música para isso. (Entrevista concedida por Thiago Pethit ao blog Banda Desenhada, publicada em 07 de fevereiro de 2013. Ver: DA NATUREZA, 2013)

> Pra mim é muito legal você ser independente, é muito bonito, tem o seu lado romântico, mas é precário. É sempre precário. Ninguém é independente porque quer. Sei lá, embora eu também eu me "assuste" com uma coisa de cultura de massa, eu me "assustaria" em tocar em um programa de TV e sentir vergonha, sabe? Estar tocando e ter dez mulheres mostrando a bunda enquanto eu estou tocando e o apresentador gritando no meio da música. Eu gostaria que a minha música tivesse alcance, mas não dentro dos padrões da cultura de massa, a ponto de você tocar em um lugar e se sentir idiota, assim. (Entrevista concedida ao autor por Kiko Dinucci em 05 de abril de 2012)

Como foi dito, esta "cena independente", crescentemente interconectada (tanto local como nacionalmente e globalmente) com o auxílio das tecnologias digitais, tenderia a ser majoritariamente composta por produções musicais em busca de inovação, experimentação e novas linguagens. Esta busca estaria bastante associada à maior liberdade criativa, tornada possível a trabalhos artísticos que passam a se comunicar e a encontrar resposta em públicos que, embora menores quantitativamente, têm se mostrado satisfatórios do ponto de vista econômico, no que tange à formação de mercados de nicho. Além disso, trata-se de públicos mais reduzidos, mas com alto nível de identificação sócio-cultural com os artistas; algo que proporciona satisfação pessoal e capital cultural e simbólico importantes para estes últimos (BOURDIEU,

[28] Sobre a especificidade contemporânea de São Paulo, enquanto cidade geradora de oportunidades favoráveis de desenvolvimento, sustentabilidade e repercussão para trabalhos musicais autorais independentes, conferir Galletta (2013).

2009). Sem dúvida a internet e as redes sociais são fundamentais neste processo, ao propiciarem canais, ferramentas e softwares para o encontro e o cultivo de nichos, segmentos e mercados mais afeitos a esta busca por inovação (ANDERSON, 2006). Para contextualizar esta maior "liberdade" sentida por estes artistas, é importante também notarmos tratar-se aqui de mercados que, com a cultura digital, passam a se estabelecer em circuitos crescentemente autônomos em relação ao universo das grandes gravadoras[29]. Podemos pensar que há aí, de fato, um componente estético-político comum importante – ainda que abrangente ou nem sempre discursado e explicitado – que estaria associado ao aproveitamento, por parte destes artistas, das novas tecnologias emergentes no sentido da efetivação de processos de liberdade criativa e de criação e afirmação de novas realidades simbólicas e circuitos de fruição artístico-cultural. Ainda quando o "independente" se refira "apenas" a um modo técnico-econômico de produção fonográfica e musical.

Cabe sublinhar aqui a expansão de um conjunto importante de criações musicais que passam a se viabilizar junto a públicos mais amplos, após terem sido gestadas em circuitos e ambientes criativos marcados por significativa despretensão e liberdade, no que diz respeito a pressões profissionais ou industriais – algo indicado na fala do músico Bruno Morais. Trata-se de uma possibilidade crescente, diretamente relacionada ao novo contexto tecnológico e que tem sido apontada por artistas e

[29] Vale atentar para as pertinentes declarações das cantoras e compositoras, Juçara Marçal e Márcia Castro, a este respeito: "Tanto o Itamar [Assumpção] quanto o Arrigo [Barnabé] viveram numa época em que, de certa forma, se almejava um status que só as grandes gravadoras poderiam conceder. A geração de hoje não está mais preocupada com isso. Nós finalmente não precisamos mais dar certo. Não precisamos ser celebridades. Isto determina muito a forma como lidamos com o nosso trabalho, sem toda a preocupação que era natural daquela época. Não temos aquela angústia em lidar com a impossibilidade de chegar a um patamar que o Itamar almejava e que, de direito, era dele." (Entrevista concedida por Juçara Marçal ao blog banda Desenhada, publicada em 29 de setembro de 2011. Cf. Z DA QUESTÃO, 2011). "Antigamente havia a força das gravadoras, mas o funil era muito estreito, muito poucos artistas alcançavam grande sucesso. Hoje você tem uma geração de músicos que talvez nunca experimente aquele êxito de outrora. Entretanto, há neste momento outro patamar onde os artistas independentes se colocam frente ao mercado, que os possibilita viver de um modo modesto, mas sempre almejando, criando projetos e dando continuidade às suas carreiras. Abriu-se uma nova possibilidade. As coisas não são mais estanques: "*Ou você está no maisntream ou você não existe*". Você pode se colocar neste novo patamar, cujo principal objetivo não é tornar-se um ícone de cultura de massa. Esta geração está em outra busca, com outras expectativas, outros sonhos. (...) Se estivéssemos na década de 1980, ou estávamos ao lado dos grandes nomes da MPB ou não éramos ninguém. Estaríamos tocando em algum barzinho. O momento em que estamos vivendo é muito peculiar." (Entrevista concedida por Márcia Castro ao blog Banda Desenhada, publicada em 11 de julho de 2011. Cf. DESAFINANDO, 2011).

produtores independentes como plena de ricos potenciais e devires relativamente à experiência sócio-artística. Relaciona-se intimamente a este processo o quadro apontado por Chris Anderson (2006). Segundo o autor, a "zona intermediária" entre o amadorismo e profissionalismo nunca foi tão grande: com a emergência e a importância progressiva dos mercados de nicho a partir da expansão da internet, será cada vez mais comum vermos produtores de obras artísticas e culturais consideradas relevantes dedicando-se simultaneamente a outras atividades profissionais – no ramo da arte ou não.

Por outro lado, também é evidente que nem tudo é festa no novo cenário: se "liberdade" e "independência" sempre foram noções facilmente relativizáveis, hoje não é diferente. Embora seja possível verificar um conjunto importante e crescente de artistas que tem convivido com a ausência de restrições criativas por parte de direções artísticas e de marketing de grandes (ou mesmo de pequenas) gravadoras, nota-se que estes têm tido que lidar com outras espécies de problemas, limitações ou desafios emergentes. Cabe notar neste ponto, por exemplo, que os potenciais sócio-artísticos e culturais apontados convivem também com novos riscos de precarização da atividade profissional musical (SEGNINI, 2011; GALLETTA, 2013). Para conseguir um "lugar ao sol" nestes mercados segmentados emergentes e de nova natureza, os artistas independentes lidam com uma intensiva competição para se destacar em meio ao "mar" de trabalhos musicais promovidos por meios digitais e no circuito de shows. Também, como empresários de si mesmos, geralmente têm que trabalhar bem além da jornada de oito horas diárias, envolvidos com articulação de contatos junto a produtores, jornalistas, assessores de imprensa, donos de casas noturnas, contratantes de shows; promovendo e divulgando diuturnamente seus trabalhos nas redes sociais e em meios digitais; escrevendo projetos para financiamento e patrocínio junto a editais e leis de incentivo à cultura, além de se dedicar à música, não somente em seus aspectos criativos e estéticos mais também técnicos, operacionais e de estúdio [30]. Ainda, quando pensamos nas cenas e mercados independentes mais con-

[30] Sobre isto a cantora e compositora, Márcia Castro, aponta: "O lado ruim é que trabalhamos muito mais. Se você trabalha 10 horas por dia, acaba dedicando umas seis horas para a produção e quatro para a música. Queria ter tempo para poder estudar e ouvir mais coisas sabe? Acho importante a gente parar e ficar escutando música. Isso vai alimentando nosso trabalho também. Mas todo este

sistentes hoje no país, como, por exemplo, o paulistano, vale atentar também à importância da validação dos trabalhos pelas próprias cenas e coletivos de artistas nos quais se inserem – validação importante para a legitimação e valorização dos trabalhos em mídias especializadas e nas redes de artistas estabelecidas na internet. A apresentadora Roberta Martinelli, do programa "Cultura Livre" da TV Cultura, dedicado à "cena independente brasileira", explicita isto: ao indicar que a principal característica definidora da "música independente" contemporânea e o seu ponto forte estão relacionados ao fato do projeto artístico (de um disco ou da carreira, de modo geral) ser todo comandado (ou gerido) pelo artista, Martinelli enfatiza que esta independência é também, por outro lado, "uma dependência enorme de um coletivo de artistas que 'compra' tua ideia" (apud MORAIS, 2013).

De todo modo, entre as novidades do quadro recente, e com respeito ao foco da análise proposta, é interessante perceber a progressiva valorização de consequências estéticas, políticas e culturais pertinentes à nova condição "independente", a despeito do declínio do seu discursamento enquanto posição política, ideológica. Também cabe notar que, hoje, a crescente necessidade de atuação pragmática e empresarial dos artistas independentes, enquanto gerentes de suas carreiras, tem se distinguido do lugar reservado ao "independente" na pragmática capitalista entre os anos 1990 e o início dos 2000. Naquele momento, o seu papel acabou sendo muito mais o de fortalecer e alimentar, por complementaridade, a estrutura tradicional da grande indústria fonográfica tradicional, do que – como atualmente se observa – o de criar articulações cooperativas e colaborativas entre os "independentes" capazes de consolidar um mercado autônomo às *majors*, favorecendo a possibilidade de fruição artístico-musical em novas espécies de circuitos simbólicos.

Observações finais

Durante o século XX, o primeiro da história da música gravada, a chamada grande indústria fonográfica ocupou lugar central na organização e comercializa-

acúmulo faz parte do nosso tempo e como nós somos a geração de transição, talvez sintamos mais os seus efeitos." (Cf. DESAFINANDO, 2013)

ção da produção musical brasileira e mundial. Neste período – especialmente em função das tecnologias de produção, reprodução e distribuição musical, então existentes, e é claro, também pelo modo como a economia da música esteve estabelecida – os empreendimentos fonográficos "independentes" corresponderam com frequência a um árduo esforço por parte de seus artífices em "remar contra a maré", buscando superar limites criativos, musicais, estéticos e culturais, implicados naquele modelo industrial. Procurei, nas primeiras seções deste artigo, evidenciar que esta demanda pela ampliação e afirmação de novos circuitos culturais no campo da música esteve presente em grande parte das iniciativas fonográficas brasileiras autônomas à estrutura tradicional das grandes gravadoras.

Com a expansão da internet e das novas tecnologias digitais, encontra-se em pleno curso a conformação de uma nova economia da música – bastante diversa do modelo centrado na comercialização do "disco físico", que vigorou no século passado – processo que tem apontado para o declínio da centralidade da grande indústria fonográfica na organização da produção musical, e para uma significativa expansão da participação do fenômeno "independente" nesta mesma organização produtiva. Em meio às importantes tentativas de controle e processos de reprodução da lógica industrial massiva nos meios digitais, observamos que muitos dos artistas independentes de agora – trabalhando em condições mais favoráveis, sob determinados aspectos – têm, em sua atuação, feito jus ao longo percurso de iniciativas que no passado reclamaram, por meio da própria prática fonográfica autônoma, a democratização dos circuitos de produção e de comunicação entre artistas e público. Mais ainda, ao celebrarem os novos níveis de liberdade de criação e difusão tornados possíveis – ainda que em meio aos novos desafios emergentes já apontados –, estes artistas parecem reverenciar também a trajetória de esforço estético de artistas que, atuando em grandes gravadoras e no universo *mainstream* em períodos passados, sempre estiveram lutando, em permanentes negociações, com seus patrões, produtores, diretores artísticos, de marketing, por melhores condições de exercício do seu ofício criativo.

Considero que ouvir os artistas independentes brasileiros contemporâneos – os quais têm sido apontados como artífices de uma "nova música brasileira" cada vez mais reconhecida –, de um lado, e cotejar a história e os sentidos do fenômeno

"independente", por outro, pode contribuir com a tarefa de matizarmos extremos que, vez ou outra, têm permeado de modo nocivo a reflexão acadêmico-científica sobre tal cenário. Caberia então, neste sentido, evitarmos tanto perspectivas que, de um lado, buscam afirmar as tecnologias digitais como espaço de plena liberdade para os artistas independentes e grande panaceia para problemas e conflitos histórica e tradicionalmente presentes na relação entre capital e produção artística, como em outra ponta, subestimam a extensão e a profundidade das mudanças em curso, cogitando-as tão somente enquanto rearranjo de antigas relações de poder em novas bases. Vivemos um momento de transição em que as perguntas são muitas, as mudanças permanecem ocorrendo de forma bastante acelerada, e as respostas esboçadas a respeito dos principais impasses colocados neste novo cenário, estão particularmente sujeitas a se tornarem datadas em pouquíssimo tempo. Neste contexto, é fundamental que possamos ouvir os próprios artistas e produtores independentes, enquanto empreendedores e pensadores emergentes neste processo. E assim, melhor ouvir, e captar, o movimento do novo.

Referências bibliográficas

ABMI [Associação Brasileira de Música Independente]. *Estimativa do Mercado Independente* – Relatório. ABMI, 2012.

ADEUS, batucada. *Banda desenhada*, 04 dez. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em: 12 set. 2013.

ANDERSON, Chris. *A cauda longa***:** do mercado de massa ao mercado de nicho. São Paulo: Campus, 2006.

ARTE EM REVISTA: São Paulo: CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), ano 6, n. 8, 1984. Edição especial: Independentes.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes***:** MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARRETO LIMA, Mariana Mont'Alverne. *As majors da música e o mercado fonográfico nacional.* Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH-UNICAMP, Campinas, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico***.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CAMARGO COSTA, Iná. Quatro notas sobre a produção independente de música. *Arte em Revista*: Revista do CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), edição temática "Independentes", ano 6, nº 8, p.6-11 e 17-21, 1984.

CAMBRAIA NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DA NATUREZA dos lobos. *Banda desenhada*, 7 fev. 2013. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/02/da-natureza-dos-lobos.html>. Acesso em: 20 jul. 2013.

DESAFINANDO o coro dos contentes. *Banda desenhada,* 11 jul. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/desafinando-o-coro-dos-contentes.html>. Acesso em: 27 jul. 2013.

DIAS TOSTA, Márcia. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2000.

FERNANDES DE OLIVEIRA, Laerte. *Em um porão de São Paulo***:** o Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.

FRANCIS, Karina. A emergente música independente. *Rockazine*, 2011. Disponível em: <http://www.rockazine.com.br/a-emergente-musica-independente/>. Acesso em: 16 set. 2013.

FRYER, Peter. *Rhythms of resistance*: African musical heritage in Brazil. London: Pluto, 2000.

GALLETTA, Thiago Pires. *Cena musical independente paulistana - início dos anos 2010:* a "música brasileira" depois da internet. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2013.

GPOPAI-USP [Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à informação – Universidade de São Paulo]. *Uma análise qualitativa do mercado de música no Brasil*. São Paulo: ECA-USP, 2010.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. Discos em bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: GUERRINI JUNIOR, Irineu; VICENTE, Eduardo (orgs.). *Na trilha do disco*: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2010. p. 127-148.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da Música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

MÁRIO SOUZA, Francisco. *Como fazer um disco independente.* Petrópolis: Vozes, 1986.

MENDONÇA, Luciana. *Do mangue para o mundo*: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira. Tese (Doutorado em Sociologia). IFCH-UNICAMP, Campinas, 2004.

MILLARCH, Aramis. Chico diz como se faz um elepê independente. *Estado do Paraná*, 13 dez. 1986. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/chico-diz-como-se-faz-um-elepe-independente>. Acesso em: 20 set. 2013.

MORAIS, Marcos. Mar de músicas. *Tribuna de Minas,* 8 out. 2013. Disponível em: <http://www.tribunademinas.com.br/mar-de-musicas/>. Acesso em: 12 out. 2013.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil:* a experiência do selo som da gente. Dissertação (Mestrado em Música). IA-UNICAMP, Campinas, 2005.

NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade*: a definição da diferença a partir da world music. Tese (Doutorado em Sociologia). IFCH-UNICAMP, Campinas, 2012.

O CARA do outro lado. *Banda desenhada*, 20 jun. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/06/caruaru-120-por-hora.html>. Acesso em: 16 set. 2013.

PELAS ESQUINAS de sua casa. *Banda desenhada,* 30 mar. 2012 Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>. Acesso em: 25 jul. 2013.

ROSA de Sangue. Direção de Melina Hickson. 1998. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CtLAiQ72C_k#t=179>. Acesso em: 17 set. 2013.

SEBRAE [Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas] / ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing]. *Música independente:* Estudos de Mercado SEBRAE/ESPM 2008. SEBRAE/ESPM, 2008.

SEGNINI, Liliana. À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Revista Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.16. n. 30, p.177-196, 2011.

SMITH, R.J. *James Brown*: sua vida, sua música. São Paulo: Leya, 2012.

TATIT, Luiz. Antecedentes dos independentes. *Arte em Revista*: Revista do CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), edição temática "Independentes", ano 6, n. 8, 1984. p. 30-36.

TEASER Rede Brasil de Festivais Independentes 2012. 18 jul. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=rmseWhrT1FA#at=38>. Acesso em: 05 jul. 2013.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. A viagem psicodélica de Satwa faz 40 anos. *Jornal do Commércio,* 31 jan. 2013. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2013/01/31/a-viagem-psicodelica-de-satwa-faz-40-anos-71889.php>. Acesso em: 19 set. 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular***:** da modinha a canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1978.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*: uma análise do impacto das novas tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. Dissertação (Mestrado em Sociologia). IFCH- UNICAMP, Campinas, 1996.

_____. *Música e disco no Brasil*: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Comunicação). ECA-USP, São Paulo, 2001.

Z DA QUESTÃO. *Banda desenhada*, 29 set. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>. Acesso em: 09 ago. 2013.

ZAN, José Roberto. A Gravadora Elenco e a Bossa Nova. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, Campinas, v. 2, n. 1, p.64-70, 1998.

A erotização do imaginário do pop-rock brasileiro nas canções de Rita Lee

SÍLVIO A. L. ANAZ[*]

RESUMO: *Este artigo analisa o processo de construção de um imaginário de amor romântico erotizado na canção popular a partir de alguns dos principais sucessos compostos por Rita Lee. Para compreender o processo de criação desse imaginário, a investigação parte dos diálogos que a artista estabeleceu com a cultura, nos anos de sua formação e na época de composição das obras aqui analisadas, e avança até a semiose de suas letras e músicas. A análise do processo de formação de imaginários fundamenta-se no conceito de imaginário, desenvolvido por Gilbet Durand, na ideia de neotribalização, elaborada por Michel Maffesoli, e na análise textual de Roland Barthes. A conclusão mostra o arquétipo da protagonista feminina com pretensões libertárias e altamente sexualizada como elemento central do percurso entre a rede de diálogos estabelecidos pela artista com a cultura e os elementos simbólicos presentes no imaginário das suas canções.*
PALAVRAS-CHAVE: *canção; imaginário; processo criativo; semiótica; cultura midiática*

The eroticization of Brazilian pop-rock imaginary by Rita Lee songs

ABSTRACT: *This paper analyses the process of building an erotic romantic love imaginary, based on Rita Lee songs. With the purpose of understanding the process of construction of an imaginary, this research investigates songwriter's dialogues with local and international cultures and the semiosis of songs. The analysis uses the concept of imaginary, developed by Gilbert Durand, the idea of urban tribes, developed by Michel Maffesoli, and the Roland Barthes textual analysis methodology. The conclusion shows the archetype of a libertarian female protagonist, highly eroticized, as a central element in the trajectory that comes from songwriter's cultural dialogues to symbolic elements present in the songs imaginary.*
KEYWORDS: *Song; imaginary; creative process; semiotics; media culture*

[*] **Sílvio A. L. Anaz** é Doutorando em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Formado em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo, com Mestrado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. **E-mail:** silvioanaz@hotmail.com.

Rita Lee considerava, na segunda metade da década de 1960, o rock da Jovem Guarda ingênuo demais, principalmente quando comparado ao que artistas e grupos internacionais, especialmente os britânicos, estavam fazendo naquele momento. Nas turmas pelas quais transitava nos tempos de ginásio no Liceu Pasteur, em São Paulo, uma sexualidade muito mais atrevida do que a cantada nas canções jovem-guardistas já era uma questão muito presente no seu cotidiano.

Foi nessa época, que ela descobriu o rock, ao ouvir "Hound Dog", de Elvis Presley, e ficar contaminada pela energia do gênero. A associação entre a sensualidade e rebeldia de Elvis com a de outro de seus ídolos juvenis, James Dean, definiu sua vocação para a música e sua adesão à tribo urbana do rock (BARTSCH, 2006, p. 38), o que lhe rendeu seus primeiros desafios sociais e artísticos: "Sempre fui *persona non grata* na escola. Quando comecei na música, diziam que eu era uma gringa riquinha fazendo rock imperialista" (LEE, 2007).

Nos anos seguintes, Rita se tornaria uma das protagonistas da renovação na canção popular brasileira ao integrar Os Mutantes. O grupo foi seminal no Tropicalismo, movimento que, assim como a Bossa Nova e a Jovem Guarda, propôs uma atualização da canção nacional a partir do sincretismo de elementos da cultura brasileira com a internacional. Após deixar Os Mutantes, a artista consolida-se ao longo dos anos 1970 como um dos principais nomes do pop-rock no país. Nessa trajetória, suas canções contribuíram na construção dos diversos imaginários que emergiram da canção popular. Este estudo parte da percepção de que uma dessas contribuições foi em relação à introdução de elementos simbólicos que elevaram o grau de erotismo no imaginário do amor romântico do pop-rock brasileiro.

O amor romântico é um dos temas mais presentes na canção popular[1]. Entre as composições que ocuparam o primeiro lugar na parada de sucesso norte-americana, apurada pela Billboard entre 1956 e 2000, 70% o tinham como tema central. Sua presença é notável também nas canções de sucesso no Brasil. Assim, desde os anos 1950, o pop-rock tem construído imaginários do amor romântico que foram disseminados e

[1] Estudo de Daniel Levitin mostra que o amor é uma das seis categorias da canção responsáveis pela construção e transmissão da natureza cultural humana. As outras são: amizade, contentamento, consolo, conhecimento e religião (LEVITIN, 2008).

compartilhados pelos meios de comunicação e pelos produtos das indústrias criativas. O amor romântico é aqui entendido como uma crença emocional inventada historicamente pelo ser humano, em que "nenhum de seus constituintes afetivos, cognitivos ou conativos é fixo por natureza" (COSTA, 1988, p.12). Uma das partes essenciais que compõem a ideia e o imaginário do amor romântico diz respeito ao erotismo. Para o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, "o fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustém e ergue outra chama azul e trêmula: a do amor" (PAZ, 1994, p. 7). Paz viu o amor como a "metáfora final da sexualidade", uma purificação que "transforma o sujeito e o objeto de encontro erótico em pessoas únicas" [2] (ibidem, p. 97).

Nesta investigação, busca-se mapear o imaginário do amor romântico que emerge de alguns dos principais sucessos de Rita Lee. A hipótese é de que há na sua obra a presença de elementos simbólicos que produzem uma erotização acentuada do amor romântico no pop-rock brasileiro da época, fruto de uma atualização de imagens femininas arquetípicas que emergiam com mais força naquele contexto social e histórico em que se inseria o trabalho de Rita Lee como compositora e intérprete.

Desde o começo de sua trajetória artística, Rita Lee não desejava apenas aderir às tribos que surgiram tendo o rock como centro gravitacional, mas sim ser um dos ícones e ajudar a construir o imaginário em torno dos quais essas tribos flutuavam. Ela se identificava com a atitude, a fantasia, o som, o visual, o sucesso, o discurso, o

[2] A esse idealismo platônico de Paz contrapõem-se pensamentos que veem o amor romântico idealizado como um engodo e até mesmo como fonte de alienação. Apesar de díspares, as visões sobre o amor romântico revelam algumas características comuns dessa crença emocional e são justamente elas as que interessam neste estudo. É importante observar que o sujeito do amor romântico não é sempre o mesmo desde os tempos do Romantismo, o que faz com que o amor romântico também venha se transformando, pois, como uma crença emocional, ele é permanentemente reinventado pelo homem, em função dos contextos históricos, das condições sociais e econômicas e das transformações culturais. Apesar disso, há um núcleo de ideais e valores que tem atravessado os últimos três séculos e construído imaginários do amor romântico. Esses imaginários têm alimentado e têm sido alimentados pelas artes. Sem entrarmos no mérito se esses ideais e valores estão ou não contribuindo para a felicidade ou a infelicidade de quem neles acredita, se eles são excessivamente idealistas ou se viraram fetiches poderosos demais, há um conjunto de sensações e sentimentos que têm caracterizado o amor romântico. Assim, para fins desta investigação, consideramos o amor romântico uma crença emocional de envolvimento afetivo e/ou sexual, manifestada em índices do amor-paixão, como erotismo, sexo, infidelidade, angústia, carinho, ciúme, culpa, nostalgia, sedução, união, paixão à primeira vista, separação, solidão e provas de amor, entre outros.

sentimento de pertencer a uma banda de rock e lhe seduzia a possibilidade de interpretar canções do gênero sobre o amor (BARTSCH, 2006, p. 51).

Nesse sentido, é importante compreender os diálogos com a cultura que a compositora estabeleceu ao longo de sua trajetória em um contexto de adesão a microgrupos sociais – denominados como "cenas", "subculturas" ou "tribos urbanas" – que se formaram em torno de determinadas estéticas da canção midiática. Trata-se, assim, de analisar um trajeto de construção de imaginários que parte dos diálogos culturais estabelecidos pela artista, em seus anos de formação e de composição das canções analisadas, e desemboca nas imagens e nos significados (semiose) predominantes nas letras e músicas que criou.

Mediações culturais na trajetória de Rita Lee

Os diálogos que o compositor da canção popular estabelece com a cultura ocorrem na cotidianidade, nos espaços e tempos em que a cultura se torna concreta, seja no cotidiano familiar, no trabalho, na escola e nas experiências estéticas do indivíduo, entre outros lugares e situações, como bem demonstra a ideia de mediações culturais de Martín-Barbero (2009).

Ao situar-se como um receptor e ao mesmo tempo um criador dos produtos da indústria cultural, o compositor de canções midiáticas estabelece em seu processo de fruição e criação negociações que são mediadas pelo contexto em que está inserido, pelas estruturas sociais ao seu redor e também por suas atitudes e percepções subjetivas das práticas comunicativas e culturais.

O compositor do pop-rock atua, assim, como um mediador cultural inserido em um contexto, a partir da segunda metade do século XX, em que o imaginário que emerge da canção midiática torna-se elemento central em um fenômeno que Michel Maffesoli denominou como "neotribalização" (tribos urbanas).

Isso evidencia-se no caso de Rita Lee ao se analisar seus depoimentos sobre sua trajetória artística, coletados em entrevistas e em sua biografia. Neles, a artista re-

vela os elementos com os quais dialogou das culturas brasileira e internacionais e destaca, por exemplo, a influência dos ídolos cinematográficos e dos primeiros grandes astros do rock em seu trabalho:

> [Meus ídolos] eram mais cinematográficos que musicais. Fred Astaire, Carmem Miranda, pelo visual dela exagerado. Claro, Elvis Presley na veia, Stones e Beatles na veia, Chuck Berry na veia para chuchu. Sou da época de quem assistiu Jimi Hendrix ao vivo duas vezes (LEE, 1997).

Entre a segunda metade dos anos 1960, quando foi uma das protagonistas do grupo Os Mutantes e do movimento tropicalista, e a primeira metade dos anos 1980, Rita Lee construiu uma carreira de sucessos que a levaram a ser considerada a "rainha do rock" brasileiro. Seus relatos mostram que nesse período, ela transitou predominantemente por grupos sociais que se constituíram em torno da música, especialmente ligados ao rock e à atualização da música brasileira, como no caso dos tropicalistas, e de movimentos libertários alternativos, como os hippies (BARTSCH, 2006).

No contexto social e histórico, em que se inseriram os diálogos culturais que Rita Lee estabeleceu, ocorre o auge do movimento feminista e de um pensamento libertário e, ao mesmo tempo, as restrições políticas e de liberdade de expressão e organização impostas pelo regime militar e ditatorial no Brasil. Essas eram algumas das forças que impactavam na produção cultural da época no país[3].

A trajetória de vida e as inspirações das composições de Rita Lee trazem índices de como a ambiência dos grupos sociais pelos quais transitou refletiram na construção do imaginário do amor romântico em suas criações. Do "pioneirismo" no uso de minissaias, nos tempos de ginásio no Liceu Pasteur, até a adesão à sensualidade provocativa dos artistas tropicalistas (BARTSCH, 2006), as letras de suas composições incorporaram os temas e as imagens de relações amorosas em que o sexo esteve muito presente, de uma forma muito mais explícita e "carnal" do que o tratamento dado pela Jovem Guarda, por exemplo.

[3] Na produção musical brasileira, o amor romântico ganhava diferentes leituras como as da Jovem Guarda, do Tropicalismo e da Bossa Nova, movimentos que buscavam uma atualização da canção nacional em relação ao panorama internacional, mas também as da MPB, como na sofisticação lírica das composições de Chico Buarque de Holanda, e as da chamada música brega, que surge na esteira da Jovem Guarda e avança pela década de 1970, caracterizada pelo sentimentalismo exagerado e dramático.

A auto-percepção de sua trajetória artística mostra também que a construção do imaginário do amor romântico em suas canções se dá principalmente a partir da ambiência da Tropicália:

> Gosto de uma boa salada mista com temperos variados, sou aluna exemplar do Tropicalismo.... Caetano é meu mestre há 30 anos. Sou uma discípula grata por ter aprendido com ele e Gil a fazer música (LEE, 2000).
>
> A gente meio que ironizava porque a estética e o discurso musical do Tropicalismo diferiam bastante dos da Jovem Guarda. Hoje, com o distanciamento do tempo, percebo que ambos os movimentos foram do cacete. Mas, ainda assim, o visual tropicalista dava um pau no deles (ibid).
>
> O Tropicalismo foi a semente mais genial que foi plantada na minha cabeça, viver aquilo de perto me ensinou a ser o que sou (LEE, 2008).

Contribui especialmente para a construção desse imaginário o processo de identificação cultural da artista com o rock e a atmosfera de libertação comportamental que o gênero inspirava. Da sua adolescência, quando as midiáticas "I Want to Hold Your Hand" (1964), "Love Me Do" (1962) e "She Loves You" (1963), dos Beatles, a contagiaram (BARTSCH, 2006, p. 51), à adesão às propostas de hibridização cultural da Tropicália, ela se percebe como uma artista capaz de romper com preconceitos culturais e defender a igualdade entre homens e mulheres:

> Não nasci para casar e lavar cuecas. Queria a mesma liberdade dos moleques que brincavam na rua com carrinho de rolimã. Quando entrei para a música, percebi que a "tchurma" dos culhões reinava absoluta, ainda mais no rock. "Oba", dizia eu, "é aqui mesmo que vou soltar a franga e, literalmente, encher o saco deles". Depois que provei a mim mesma que era capaz de conseguir as mesmas vitórias, sosseguei um pouco o facho. Principalmente depois que Roberto entrou na minha vida feito um Lancelot. Minha Guinevere pôde então exercer a função de namorada, amante e mãe. No palco, sou mais macho do que fora dele, não posso negar que minhas influências como figura de frente foram Jagger, Bowie, Tyler, Rod Stewart. E no Brasil? Vou começar com Carmen Miranda, que me ensinou que uma gringa pode ser a mais brasileira de todas. Caetano e Gil me apresentaram ao Brasil brasileiro e me ensinaram como fazer música em português. Tom Zé me iniciou na patafísica. Paulo Coelho me ensinou a ler tarô e a pressentir uma inspiração (LEE, 2007).

Nas mediações que a compositora estabeleceu (figura 1) verifica-se que determinados gêneros da canção (Jovem Guarda, Tropicalismo, rockabilly, beat britânico, glam rock) ocuparam um significativo lugar:

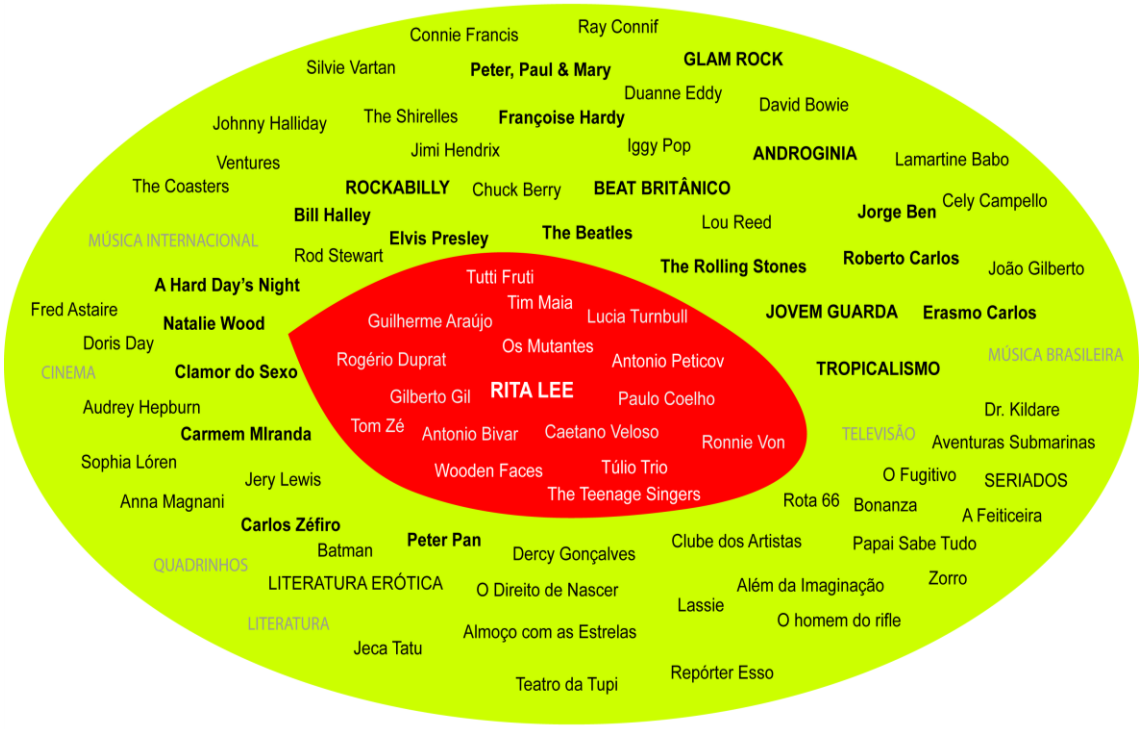

Figura 1: Mapa dos principais diálogos culturais estabelecidos por Rita Lee

Parte desses diálogos foram o resultado do transitar e da adesão da compositora a tribos urbanas que se formaram em torno de algumas das principais estéticas do pop-rock dos anos 1960 e 1970. Nesse sentido, o imaginário assume um papel central no processo de identificação e adesão do compositor e dos apreciadores das canções às estéticas, éticas e costumes de determinadas tribos urbanas.

Imaginário como "cimento social"

Michel Maffesoli (2010) entende que o imaginário extrapola o plano individual para se constituir no patrimônio de um grupo, em um patrimônio "tribal", constituído por sensações, lembranças, afetos e estilos de vida comuns. Maffesoli segue os passos de Gilbert Durand que definiu o imaginário como um processo antropológico, um processo de formação do arcabouço de imagens, símbolos, mitos e arquétipos, que o ser humano tem produzido (DURAND, 2002).

O imaginário surge, segundo Durand, da necessidade do homem de lidar com as angústias essenciais (consciência da morte e irreversibilidade do tempo) e de buscar um equilíbrio biopsicossocial. Para tanto, o ser humano desenvolve atitudes

imaginativas que Durand (2002) agrupa em dois regimes de imagens: o Diurno, com atitudes que buscam negar e superar a morte e o tempo, resultando em imagens e estruturas heroicas; e o Noturno, com atitudes que transmutam e eufemizam a mortalidade e a mobilidade do tempo, resultando em imagens e estruturas místicas ou sintéticas (que reúnem o místico e o heroico). Durand estabelece uma relação entre essas estruturas e os reflexos biológicos básicos do ser humano (postural, copulativo e digestivo). O postural relaciona-se com as atitudes heroicas do Regime Diurno, que remetem aos movimentos de ascensão, de luta, de olhar para o céu e de iluminação. O reflexo digestivo é associado ao Regime Noturno. Seus movimentos de descida e acocoramento remetem a um retorno uterino, um penetrar nas trevas e no que é escondido, calmo, quente, íntimo e profundo. O reflexo copulativo liga-se às estruturas sintéticas (ou dramáticas). O imaginário, nessa visão antropológica, constitui-se em uma via de mão dupla que liga o biológico ao social (cultural).

O que se entende por imaginário individual alimenta e é alimentado pelo imaginário coletivo de um grupo, de uma nação, de uma comunidade, funcionando como o que Maffesoli denomina de "cimento social", responsável por estabelecer vínculos. Desde a segunda metade do século 20, alguns movimentos e gêneros da canção popular – como as "tribos" planetárias que se formaram em torno do heavy metal ou do punk – são exemplares disso, do sentimento de pertencimento a um grupo como fundamento da vida social que caracteriza a metáfora de neotribalismo desenvolvida por Maffesoli.

Nesse contexto de neotribalismo, Rita Lee, assim como os demais compositores das canções midiáticas, é ao mesmo tempo um espectador e um ator, com diversos papeis, inserido na atmosfera das "tribos", sintonizado com o espírito coletivo e lidando com arquétipos enraizados na existência social.

Muitas das tribos urbanas pelas quais a compositora transitou (tropicalista, hippie, roqueira) se constituíram em torno de subgêneros do rock e do pop e se consolidaram como comunidades emocionais, cujos integrantes compartilharam os imaginários que emergiram das canções e estabeleceram processos de identificação cultural locais e internacionais em torno desses imaginários. Segundo Maffesoli (2010), o sentir

em comum (aura estética), a experiência ética (laço coletivo) e o costume (vida cotidiana) são os elementos que constroem o sentimento de pertencimento do indivíduo nas comunidades que se formam.

Assim, as formas de geração e disseminação de elementos simbólicos quando aplicados a contextos de neotribalização, nos quais a canção popular esteja no epicentro do fenômeno, apontam para o imaginário como um vetor de processos de compartilhamento de elementos simbólicos e de identificação cultural entre os integrantes das "tribos urbanas", tanto na etapa de fruição como na de criação das canções. Nesse sentido, as composições de Rita Lee podem ter contribuído na criação e reprodução de um imaginário do amor romântico coletivo e compartilhado, principalmente em função do sucesso que alcançaram.

Mapeando o imaginário romântico nas canções de Rita Lee

Para elaborar um dos retratos possíveis sobre o imaginário do amor romântico que emerge da obra de Rita Lee, são analisadas cinco canções da compositora: "Ando Meio Desligado", "Menino Bonito", "Agora Só Falta Você", "Doce Vampiro" e "Mania de Você", que foram compostas e tornaram-se sucessos entre o final dos anos 1960 e o final da década 1970.

O processo de análise utilizado neste estudo entende a canção como um signo complexo, formada por vários signos presentes não só nas letras como também nas sonoridades. São eles os elementos responsáveis por construir os sentidos e compor o imaginário. Para identificar o universo de signos que compõe a canção, a análise busca identificar o que Roland Barthes definiu como "pontos de partida" de sentidos. Barthes entende que todo texto[4] contém pontos de partida que constituem "avenidas de sentido" que, no subjetivo processo de interpretação do texto pelos interlocutores, os conduzem a outros textos (BARTHES, 2001, p. 287).

[4] Barthes chama de "texto" não só o texto literário mas também outras formas de linguagem produtoras de sentidos, como a música, o filme, a fotografia, a pintura etc.

Na análise textual proposta por Barthes, uma "avenida de sentido" sustenta-se no isotopismo de seus índices que a direcionam a desembocar em determinadas conotações. Nos versos que compõem a letra de uma canção, entendemos esses índices como os elementos simbólicos que emergem dessas avenidas de sentido e as sustentam. Elementos que podem expressar sentimentos, como o "ciúme", a "paixão" ou a "raiva", objetos do mundo natural com os seus simbolismos, como a "Lua", o "Sol" ou a "noite", ações, como o "esperar", o "encontrar" ou o "fugir", ou fatos sociais e comportamentais, como a "festa", a "catástrofe" ou a "fofoca", entre outros. Elementos que, mesmo quando têm o potencial de múltiplas conotações – a "noite", por exemplo, pode remeter em termos de amor romântico à solidão, à festa ou ao sexo –, assumem uma significação específica na avenida de sentido em que estão e, ao assumirem determinada significação, convergem para um dos regimes de imagem descritos por Durand.

Cada avenida de sentido é aberta e sustentada a partir de elementos simbólicos que produzem a reiteração e recorrência de uma mesma característica semântica. Esse fenômeno de coerência semântica foi definido por A. J. Greimas como isotopia, "um complexo de categorias semânticas múltiplas que possibilitam a leitura uniforme de uma história" (apud FIORIN, 2002, p. 81).

A análise aqui desenvolvida não pretende esgotar os sentidos construídos por uma canção, mas apontar, a partir de uma interpretação sustentada (isotópica) de alguns de seus sentidos possíveis, como os elementos simbólicos presentes nela compõem, criam e compartilham um determinado imaginário. A semiose desses elementos se faz, assim, não isoladamente mas em um "pacote" de significações que a canção estabelece, incluindo a influência que a sonoridade exerce sobre o(s) sentido(s) construídos. Vejamos como:

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Ando Meio Desligado	**Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sergio Dias**	**Os Mutantes**	**1970**

Letra	Efeitos de sentido
Ando meio ***desligado***	alienação / entorpecimento
Eu nem sinto meus ***pés no chão***	corpo
Olho e não vejo nada	angústia (espera)
Eu ***só penso se você me quer***	dúvida / obsessão
Eu nem vejo a hora de ***lhe dizer***	declaração
Aquilo tudo que eu decorei	
E depois o ***beijo*** *que eu já* ***sonhei***	sonho (ilusão)
Você vai sentir, mas...	
Por favor, ***não leve a mal***	querer-possuir
Eu só quero que você me queira	
Não leve a mal	

Em "Ando Meio Desligado"[5] (1970), canção representativa do Tropicalismo, com influências da estética do rock psicodélico, o protagonista (aquele que canta) revela os efeitos corporais e mentais provocados pela sensação angustiante causada pelo desejo ou necessidade em se declarar à pessoa amada (para quem ele canta). A proposta do rock psicodélico, muito presente na cultura a partir da segunda metade da década de 1960, era explorar nas letras e na musicalidade as experiências relacionadas às drogas psicoativas (SHUKER, 1999, p. 244). Nessa direção, em "Ando Meio Desligado", o protagonista declara sentir um amor que é causa do seu entorpecimento e da sua alienação. O contraste entre a batida acelerada e a cadência da voz, que remete a um canto de sedução, enfatizam esse efeito de entorpecimento causado pelo amor.

[5] "Ando Meio Desligado" foi apresentada no IV Festival Internacional da Canção, em 1969, dois anos após a passeata "contra as guitarras elétricas e a influência da música norte-americana", em julho de 1967, liderada por artistas da MPB como a Geraldo Vandré, Edu Lobo e Elis Regina, e ironicamente o futuro tropicalista Gilberto Gil. Na canção, segundo Carlos Calado (2012, p. 197), "a sensação de desligamento provocada pela maconha serviu de ponto de partida".

Título	Compositora	Intérprete	Ano
Menino Bonito	**Rita Lee**	**Rita Lee**	**1974**

Letra	Efeitos de sentido
Lindo!	abismar-se / encantamento
E eu me sinto ***enfeitiçada***	sedução
Correndo perigo	
Seu ***olhar***	
É simplesmente	
Lindo!...	
Mas também ***não diz mais nada***	desencanto
Menino bonito	
E então quero ***olhar*** *você*	sedução (encantamento)
Depois ir ***embora***	separação
Ah! Ah!	
Sem dizer o porquê	
Eu sou cigana	
Ah! Ah!	
Basta olhar pra você...	
E eu me sinto enfeitiçada	
Correndo perigo	
Seu olhar	
É simplesmente	
Lindo!...	

"Menino Bonito" (1974) traz a sedução como tema central. A sonoridade da canção corrobora para esse sentido ao criar uma atmosfera calma que estabelece um tom melancólico para a trajetória da protagonista, que vai do encantamento pela beleza física do sujeito para quem ela canta ao desencanto pela superficialidade dessa beleza ou pela não retribuição amorosa esperada por ela (ambas as interpretações decorrentes dos versos: *Seu olhar / É simplesmente / Lindo!... / Mas também não diz mais nada*.) Há na construção da letra um jogo entre a atração pelo erotismo e o desejo (frustrado) pelo romance, centrado no duplo sentido empregado para a palavra "olhar", que se refere ora à ação da protagonista de admirar o sujeito amoroso – *E então quero olhar você* –, ora a ser "espelho" do estado de espírito da pessoa amada – *Seu olhar / É simplesmente / Lindo!*. Ser seduzida pela beleza física da pessoa amada é interpretada pela protagonista como algo "perigoso" (*Lindo! /E eu me sinto enfeitiçada / Correndo perigo*), o que a leva a afirmar seu nomadismo amoroso: (*Depois ir embora / Ah! Ah! Sem dizer o*

porquê / Eu sou cigana). "Nomadismo amoroso" (que associado ao perigo que a protagonista vê ao se sentir enfeitiçada pelo sujeito amoroso) pode remeter a uma atitude de fuga da protagonista em relação ao "amor", ao "apaixonar-se".

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Agora Só Falta Você	**Rita Lee e Luis Sérgio Carlini**	**Rita Lee & Tutti-Frutti**	**1975**

Letra	Efeitos de sentido
Um belo dia resolvi ***mudar***	transformação
E fazer tudo o que eu queria fazer	
Me libertei *daquela* ***vida vulgar***	liberdade /
Que eu levava estando ***junto a você***	união
E em tudo que eu faço	
Existe um ***porquê***	
Eu sei que eu nasci	
Sei que eu nasci pra saber	separação
E fui ***andando*** *sem pensar em* ***voltar***	
E sem ligar pro que me aconteceu	declaração
Um belo dia ***vou lhe telefonar***	sonho (fantasia)
Pra lhe dizer *que aquele* ***sonho*** *cresceu*	
No ar que eu respiro	
Eu sinto prazer	
De ser quem eu sou	
De estar onde estou	
Agora ***só falta você****, iê, iê*	nostalgia / separação -
Agora só falta você	união

Se interpretada como uma canção sobre um relacionamento amoroso, "Agora Só Falta Você" (1975) traz uma protagonista cantando sobre o processo de libertação dela em relação à pessoa amada. A canção retrata a trajetória da situação de união entre os sujeitos amorosos até a separação, por desejo da protagonista, que ainda tem a ilusão (sonho) de retornar à situação de união, provocada pelo sentimento de nostalgia. A vida amorosa levada junto à pessoa amada é vista pela protagonista como "vulgar", que pode ter tanto o sentido de trivial, banal, como também de promíscuo, obsceno e imoral. A narrativa mostra uma percepção da protagonista de que essa transformação só estará completa quando ela voltar a unir-se com a pessoa amada (*Um belo dia vou lhe telefonar / Pra lhe dizer que aquele sonho cresceu* (...) / *Agora só falta você, iê, iê*) ou de que a pessoa amada também faça as mudanças, as transformações necessárias em sua vida. A acelerada e pesada sonoridade, associada ao *hard rock* que ocuparia

parte da cena internacional e brasileira do pop-rock na primeira metade dos anos 1970, cria uma atmosfera levemente agressiva para a canção reforçando o sentido do discurso da protagonista.

Título	Compositora	Intérprete	Ano
Doce Vampiro	**Rita Lee**	**Rita Lee**	**1979**

Letra	Efeitos de sentido
Venha me ***beijar***	sedução (beijo)
Meu ***doce vampiro***	romantismo
Na luz do ***luar***	natureza
Venha sugar o ***calor***	sedução
De dentro do meu ***sangue****...vermelho!*	eternidade
Tão vivo tão ***eterno****...veneno!*	
Que mata sua sede	
Que me bebe ***quente***	
Como um licor	
Brindando a ***morte*** *e* ***fazendo amor****...*	morte / sexo
Meu doce vampiro	
Na luz do luar	
Me ***acostumei*** *com você*	união
Sempre reclamando, da vida	
Me ferindo, me curando... a ferida	
Mas nada disso importa	
Vou ***abrir a porta***	sedução
Pra você entrar	
Beijar minha ***boca***	
Até ***me matar****...*	
Me acostumei com você	
Sempre reclamando da vida	
Me ferindo, me curando... a ferida	
Mas nada disso importa	
Vou abrir a porta	
Pra você entrar	
Beija a minha boca	
Até me matar... de amor!	

Em "Doce Vampiro" (1979), a sensualidade é o tema central a partir da referência a vários elementos simbólicos que marcaram um dos pontos altos da literatura romântica (em geral, baseado no personagem de *Drácula*, de Bram Stocker). Rita Lee a escreveu enquanto cumpria sentença de um ano de prisão domiciliar em São Paulo (condenada por posse e uso de drogas), inspirada pelos momentos de espera pela visita do marido Roberto Carvalho que, na época, trabalhava no Rio de Janeiro. A pro-

tagonista recorre à metáfora do vampiro romântico para comparar o tipo de relacionamento que mantém com a pessoa amada. A carga de erotismo e sedução é construída ao longo da canção com várias metáforas: *Vou abrir a porta / Pra você entrar*; *Que me bebe quente / Como um licor / Brindando a morte e fazendo amor*. O "doce vampiro" por quem a protagonista está incondicionalmente seduzida e apaixonada é humanizado a partir da descrição de seus defeitos banais: *Me acostumei com você / Sempre reclamando, da vida / Me ferindo, me curando... a ferida / Mas nada disso importa*. A imagem da morte é associada a do sexo como ponto alto do erotismo (*Vou abrir a porta / Pra você entrar / Beijar minha boca / Até me matar...*) no relacionamento entre a protagonista e a pessoa amada. A sonoridade calma, com andamento lento em tom de balada, reforça a atmosfera de sedução construída pelas letras.

Título	Compositora	Intérprete	Ano
Mania de Você	**Rita Lee e Roberto de Carvalho**	**Rita Lee**	**1979**

Letra	Efeitos de sentido
Meu bem você me dá	
Água na ***boca***	corpo
Vestindo ***fantasias***	sedução (fantasia)
Tirando a roupa	
Molhada de ***suor***	sedução (beijo)
De tanto a gente se ***beijar***	sedução (fantasia)
De tanto ***imaginar***	
Imaginar!	
Loucuras...	sexo
A gente ***faz amor***	
Por telepatia	natureza
No chão, no ***mar,*** *na* ***lua***	canção
Na ***melodia***	obsessão
Mania de você	
De tanto a gente se beijar	
De tanto imaginar	
Imaginar!	
Loucuras...	
Nada melhor	
Do que não fazer nada	
Só prá deitar	
E rolar com você...	

O tema central de "Mania de Você" (1979) também é a sedução, acrescida de um erotismo mais explícito. A protagonista enfatiza a questão da fantasia sexual no

relacionamento com a pessoa amada. O relacionamento sexual é visto como uma mania, uma obsessão, e assume uma dimensão preponderante na relação amorosa, sendo que elementos do mundo natural, como o mar e a lua, ajudam também a enfatizar a sua importância. A atmosfera de erotismo é construída não só pelos versos que o explicitam, mas também pelo tom da voz, pelas simulações de gritos e gemidos e pela ênfase dada no cantar a certos elementos simbólicos como a loucura e o ato sexual (rolar, fazer amor). Enfatizando o tema central, a sonoridade cria uma atmosfera calma e sedutora, que surge principalmente em função do ritmo e da linha melódica.

O mapeamento dos elementos simbólicos nas composições de Rita Lee (figura 2) revela algumas das mais frequentes imagens às quais ela recorre para construir sua visão sobre o amor romântico.

Figura 2: Elementos simbólicos do imaginário romântico nas canções de Rita Lee

Nesse retrato do imaginário do amor romântico na obra da compositora, os elementos simbólicos que remetem às imagens da sedução e do erotismo têm uma presença acentuada.

A erotização do amor romântico nas canções de Rita Lee

A erotização do imaginário do amor romântico nas canções de Rita Lee vem principalmente do predomínio das imagens da "sedução", "erotismo", "corpo",

"obsessão" e "querer-possuir". São imagens que revelam: os desejos e sensações eróticas dos sujeitos amorosos, como o de ser beijado e ter relações sexuais em cenários "românticos"; a capacidade da pessoa amada de enfeitiçar e encantar apenas com a sua presença física (o abismar-se em relação à beleza de um que enfeitiça o outro); as sensações eróticas dos sujeitos amorosos e a obsessão de um em relação ao outro. São significados que remetem predominantemente às estruturas místicas e sintéticas do Regime Noturno, à medida que lidam com os arquétipos do íntimo, quente, escondido e feminino, como resultado dos movimentos de mergulhar e penetrar no mais íntimo, de amadurecer e da expressão de um realismo sensorial e da dialética dos sujeitos amorosos (antagonistas).

As canções de Rita Lee carregam para a bacia semântica do imaginário do amor romântico do pop-rock brasileiro – na qual havia uma marcante presença das estruturas heroicas do Regime Diurno, em função da imagem e do mito do herói masculino materializado na figura do "playboy", construída principalmente pelas canções de Erasmo e Roberto Carlos na Jovem Guarda – as imagens noturnas arquetípicas do feminino e do erótico.

O arquétipo feminino e a erotização do desejo da mulher em suas canções trazem para esse imaginário rastros do mito de Afrodite, a deusa grega que nas relações amorosas, conforme descreve Plutarco na obra *Eróticos* (2009), presidiria o carnal, as sensações, o prazer e a união dos sexos (enquanto caberia a Eros presidir o puro, os sentimentos, o espiritual e a felicidade). Em relação a essa remissão ao mito, é preciso ressaltar que, para Durand (1996), a presença de imagens arquetípicas e narrativas mitológicas nos produtos midiáticos pode resultar ou ser o resultado do desgaste e distorção desses mitos e arquétipos, com a ênfase em alguns de seus aspectos em detrimento de outros. Além de remeter a Afrodite, o poder da sedução, o erotismo e o ato sexual nas canções de Rita Lee remetem também a narrativas e arquétipos da sexualidade relacionados ao "pecado original" da mitologia judaico-cristã[6].

[6] Essas remissões, assim como a presença de elementos simbólicos que remetem à imagem arquetípica da "virtude" e do mito de Dionísio, podem ser pontos de partida para uma discussão – que não é o foco desta investigação – sobre o quanto o imaginário do amor romântico que emerge das canções de Rita Lee traz uma visão conservadora ou libertária sobre o tema.

No pop-rock internacional no período, o tema da sexualidade também tornou-se cada vez mais presente nas canções. Das mais ingênuas, como "I Want to Hold Your Hand" (1964), dos Beatles, ou "I'm a Believer" (1966), dos Monkees, às mais provocativas, como "Light My Fire" (1967), do The Doors, "Tonight's the Night (Gonna Be Alright)" (1976), de Rod Stewart, "Night Fever" (1978), dos Bee Gees, ou "My Shrona" (1979), do The Knack, elementos simbólicos como "sedução", "sexo", "querer-possuir" e "corpo" tornaram-se mais frequentes e conduziram também a uma erotização do imaginário do amor romântico (ANAZ, 2013, pp. 121-122).

No ápice do sucesso nacional de Rita Lee, a erotização na canção conduzida por uma figura feminina no pop-rock internacional aparece em "Physical", que na interpretação de Olivia Newton-John chega ao primeiro lugar da Billboard em 1981. Em "Physical", a protagonista revela ao seu objeto de desejo que já cumpriu todas as etapas da sedução e que é hora deles fazerem sexo. Ela enfatiza, sem realizar nenhuma declaração de amor, um sentimento de desejo bruto (*You gotta know that you're bringin' out the animal in me*) que transforma a pessoa amada em um objeto sexual. Essa narrativa da sexualidade e do poder de sedução da mulher, a partir do ponto de vista feminino, se consolidaria nos anos seguintes com o sucesso de canções como "Like a Virgin", de Madonna (ibidem).

Na obra de Rita Lee, a erotização do imaginário do amor romântico parece acompanhar a visão que algumas tribos urbanas, das quais ela compartilhava o imaginário, desenvolviam sobre a relação com a sexualidade, principalmente a partir final da segunda metade dos anos 1960, quando a chamada "revolução sexual" ocupou os imaginários dos jovens.

A ênfase na sexualidade mais explícita em suas canções aproxima sua visão do amor romântico da perspectiva da "dupla chama" de Octávio Paz, em que o fogo, símbolo da sexualidade humana, é composto pela chama vermelha que remete ao erotismo, enquanto a azul remete ao amor, sendo este a "metáfora final da sexualidade", uma purificação que "transforma o sujeito e o objeto de encontro erótico em pessoas únicas" (PAZ, 1994).

Considerações finais

Os diálogos que Rita Lee estabeleceu com os sistemas socioculturais em que esteve inserida parecem ter exercido um papel decisivo nas escolhas estéticas e na construção do imaginário do amor romântico nas canções aqui analisadas. A sonoridade é o resultado de um processo de hibridização entre elementos do rock anglo-americano e de gêneros brasileiros e as letras apresentam elementos simbólicos que enfatizam um protagonismo feminino, com pretensões libertárias e altamente sexualizado.

Pensando as composições de Rita Lee a partir da ideia de neotribalismo proposta por Maffesoli, na qual o imaginário opera como um cimento social nos processos de adesão à ética, estética e costumes de determinada tribo urbana, há indicadores, tanto na sonoridade quanto nas letras de suas canções, do compartilhamento[7] pela compositora do imaginário de parte do pop-rock dos anos 1960 e 1970.

A erotização do amor romântico em suas canções surge, nesse sentido, como índice de irreverência e de um espírito desafiador em relação às instituições e aos valores morais dominantes. É preciso ressaltar que essa erotização, no entanto, se dá em um processo de aceitação e assimilação das "ousadias" e "profanações" que caracterizam a lógica da canção midiática, no contexto social e econômico em que se inserem as lógicas da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa.

Ainda assim, a erotização que emerge de suas canções traz como contribuição para o imaginário do pop-rock brasileiro colocar em evidência a imagem arquetípica feminina e elevar a questão da sexualidade e do erotismo a partir do ponto de vista da mulher para o primeiro plano. Além disso, o predomínio do imaginário noturno em suas canções, com movimentos de mergulho no mais íntimo e de amadurecimento, contrapôs-se ao do imaginário diurno da Jovem Guarda, de estruturas heroicas e movimentos beligerantes.

[7] Compartilhamento no sentido de contribuir para tal imaginário coletivo ("tribal"), assim como aderir a esse mesmo imaginário e reproduzir elementos dele.

O mapeamento do imaginário apontou também rastros do mito de Afrodite, assim como de elementos que remetem aos arquétipos do "pecado" e da "virtude", assim como ao mito de Dionísio. Essas pistas sinalizam a possibilidade, em futuros estudos, da realização de uma mitoanálise (Durand) da obra de Rita Lee, o que possibilitaria identificar os arquétipos e mitos que alimentaram suas criações.

Entendemos que os resultados apresentados nesta investigação mostram a viabilidade metodológica de se aplicar a articulação dos conceitos de mediação cultural, neotribalização e imaginário, além do recurso à análise da semiose das letras e músicas, para se estudar como ocorre a construção e o compartilhamento de imaginários pela canção midiática. Nesse sentido, parecem eficientes os mapeamentos dos diálogos culturais estabelecidos pelo compositor da canção e dos principais elementos simbólicos presentes nas letras e músicas, com a reflexão sobre os significados que eles potencialmente trazem.

Referências

ANAZ, Sílvio A. L. *A comunicação do amor romântico no pop-rock brasileiro*. 280 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013**.**

BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado*. São Paulo: Panda Book, 2006

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor:* estudo sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Editora Ática, 2. ed., 2002.

LEE, Rita. Entrevista: Rita Lee finaliza disco e recebe homenagens. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1997.

_____. Entrevista: Semi-reclusa, Rita Lee quer fazer disco new age. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 jul. 2000.

_____. Entrevista: "Não nasci para casar e lavar cuecas", revela Rita Lee. *Rolling Stone*, São Paulo, edição 15, dez. 2007.

_____. Entrevista: Rita Lee faz pic-nic com velhos hits em nova turnê. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 abr. 2008.

LEVITIN, Daniel J. *The World in Six Songs:* how the musical brain created the human nature. Nova York: Dutton, 2008.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. O imaginário é uma realidade. Entrevista a Juremir Machado da Silva. In *Revista FAMECOS*, n. 15, agosto de 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações:* comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 6.a ed., 2009.

PAZ, Octávio. *A dupla chama:* amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLUTARCO. *Obras Morais - Diálogo sobre o Amor - Relatos de Amor*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2009.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

WHITBURN, Joel. *Billboard Top 1000 Singles 1955-2000*. Milwakee: Hal Leonard, 2001.

O rock brasileiro pós-tropicalismo e a crítica musical em *Rolling Stone*

CASSIANO SCHERNER[*]

RESUMO: *O presente artigo faz um relato sobre o rock brasileiro segundo a crítica musical no jornal* Rolling Stone *que circulou no Brasil, de 1972 a 1973. Esta publicação foi pioneira em divulgar questões ligadas à contracultura e ao rock, tanto o produzido por aqui, quanto o estrangeiro. Apesar da sua breve existência, mapeou a produção musical dita "roqueira" daquele período, e a crítica musical foi o esteio principal desse processo. O rock brasileiro vivia uma fase de esvaziamento, tendo poucos grupos e artistas dedicados ao gênero, sendo um contraponto ao contexto atual do mercado musical.*
PALAVRAS-CHAVE: *crítica musical; rock brasileiro; contracultura; imprensa musical.*

Post-Tropicalism Brazilian Rock And Musical Criticism In Rolling Stone

ABSTRACT: *This paper makes an analysis on the Brazilian rock and the musical criticism in the newspaper* Rolling Stone*, which circulated in Brazil from 1972 to 1973. This publication was a pioneer in publicizing issues related to counterculture and rock music, both the one produced in the country as the performed abroad. Despite its brief existence, the newspaper mapped the musical production considered as "rocker" of that period, and musical criticism was the mainstay of this process. Brazilian rock was undergoing an emptying period, with a few groups and artists dedicated to the genre, being a counterpoint to the current context of music market.*
KEYWORDS: *Musical Criticism, Brazilian Rock, Counterculture, Music Journalism.*

[*] **Cassiano Scherner** é formado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio do Sinos (Unisinos - São Leopoldo/RS) em 1996. Possui Mestrado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS - Porto Alegre/RS) em 2000 e Doutorado também em Comunicação Social pela mesma instituição em 2011. Foi professor dos Cursos de Comunicação Social da Faculdade de Artes e Comunicação (FAC) da Universidade de Passo Fundo (RS) entre 1999 à 2002 e da Faculdade Social da Bahia (FSBA) de Salvador/BA entre 2003 à 2005. Posteriormente, em 2011 ministrou aulas no Curso de Comunicação Social das Faculdades Integradas de Taquara (FACCAT) de Taquara/RS e no Curso de Especialização em Mídias na Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E em 2013, integrou como professor, o Curso de Especialização em Cinema do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), também em Santa Maria/RS. Possui também curso de Operador de Áudio (2011) e em Locutor em Rádio e TV (2012), ambos pela OSCIP Landell de Moura, localizada em Porto Alegre, RS. **E-mail:** cassianoscherner@uol.com.br

Quando a primeira versão brasileira[1] de *Rolling Stone* foi lançada, em fevereiro de 1972, o panorama musical daquele início de década, em relação ao *rock* brasileiro, era escasso e nebuloso. Nesse contexto, com a *Jovem Guarda* já extinta e o *Tropicalismo*[2] saindo de cena após um forte abalo, o *rock* brasileiro daquele período vivia um momento de indefinição quanto a questões de mercado.[3]

No que dizia respeito à música destinada para o público jovem daquela época, o referido gênero já não contemplava no Brasil as benesses do final da década anterior em questões de prestígio tanto por parte das gravadoras, do público e também de estrutura empresarial, como havia sido com a *Jovem Guarda* e com o *Tropicalismo.* Por não estar ainda fortalecido nem como movimento, nem em termos de massificação, e ainda calcado numa estrutura empresarial frágil e amadora, o *rock* refletia a escassez do período também no âmbito do jornalismo musical.

Na análise dos exemplares de *Rolling Stone*, constatamos que a quantidade de críticas musicais sobre grupos e artistas brasileiros era reduzida. Foram muitos poucos os exemplares publicados que contivessem críticas e reportagens sobre grupos e artistas que pudessem ser enquadrados como representantes do *rock* brasileiro de então.[4]

---

[1] Neste artigo, a análise das críticas foi concentrada no primeiro período de existência da publicação, ou seja, de fevereiro de 1972 a janeiro de 1973. Uma segunda fase da publicação surgiu no Brasil em outubro de 2006 e continua sendo editada até os dias atuais. A versão americana, que deu origem a versões editadas em países dos cinco continentes, surgiu em novembro de 1967 e também perdura até hoje. Esse artigo é a versão reduzida de um capítulo da tese de Doutoramento m Comunicação Social defendida na Pontifícia Universitária Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) em janeiro de 2011. Diz respeito à relação da crítica musical nas revistas musicais com o rock brasileiro dos anos 70 aos anos 90. Apesar desse levantamento não ter conseguido contemplar a totalidade dos números editados (36), trabalhamos com a questão da quantidade de críticas sobre o referido assunto, a relação da crítica e rock brasileiro, assim como o contexto histórico (Cf. OLIVEIRA, 2011).

[2] Há que se ressaltar o legado que o *Tropicalismo* deixou para o *rock*, conforme atesta Hermano Vianna: "O tropicalismo, apesar e por causa do escândalo inicial (e de sua vida curta, e da força das ideias que propõe para debate), foi um movimento artístico de grande influência no panorama da música popular brasileira universitária (que no final dos anos 60 passa a ser chamada pela sigla MPB). Essa música deixa, pouco a pouco, de ter preconceito contra o rock (que passa ser misturado a ritmos tão variados como o baião ou o samba)." (VIANNA, 1990, s/p).

[3] Tanto a *Jovem Guarda* quanto o *Tropicalismo*, naquele momento catalisavam um tipo de música voltado para a juventude brasileira. Além destes, há de se destacar a intensa presença dos festivais da canção tanto em termos regionais como também no contexto nacional.

[4] Uma característica peculiar foi de publicar perfis com artistas que, além do imenso tempo de carreira artística, também não estavam ligados em absolutamente nada com o rock. Nas páginas da revista, apareceram artistas ligados a outros estilos que não o rock: Nélson Cavaquinho, Luiz Gonzaga, Baden

A respeito das críticas publicadas, percebe-se que muito poucas eram voltadas ao *rock* brasileiro, talvez em função de este ainda ser um estilo incipiente naquele momento. Não havia, de forma efetiva, uma articulação consolidada de grupos de *rock*. O que havia, em termos musicais, nesse período denominado *Pós-Tropicalista*[5] – afora poucos grupos egressos da década anterior –, era o avanço da música estrangeira no mercado musical brasileiro, graças ao modo de operação das gravadoras no país[6], conforme destaca Rita Morelli:

> De fato, o predomínio da música estrangeira nas programações das emissoras de rádio e nos suplementos das gravadoras foi registrado pela imprensa até os anos finais da década de 1970, quando não era mais possível explicá-lo em função de algum provável efeito devastador da repressão política sobre a criatividade musical brasileira. Isso mostra que estava certa a imprensa ao apontar desde o início para as razões econômicas desse predomínio: sendo subsidiárias de grandes grupos multinacionais ou representantes de etiquetas estrangeiras no país, para as grandes gravadoras brasileiras era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil. (MORELLI, 2009, p. 62).

Com os participantes da *Jovem Guarda* e do *Tropicalismo* rumando para outros caminhos, surgia uma nova geração de músicos brasileiros no cenário musical daquela época. Foram denominados de "segunda geração roquenrol" pela crítica musical Ana Maria Bahiana, que definia assim o perfil destes músicos:

> A característica mais básica da segunda geração roquenrol é levar-se a sério. O punhado de grupos que emergiu na sequência da abertura provocada pelo Tropicalismo – Mutantes à frente, Terço, Bolha, Módulo Mil, Som Nosso de Cada Dia, Vímana, Veludo, Made in Brazil, Peso e mil outros logo atrás – era a primeira leva a definir-se claramente contra toda a oposição, como músicos de rock. Não eram pessoas que estavam ou não na moda, mas artistas que haviam feito uma opção por um estilo, porque viam possibilidades de criação, de expressão. (BAHIANA, 1983, p. 143)

Powell, além de Tom Jobim. Também foi publicada reportagem sobre o músico Hermeto Pascoal, conhecido por suas extravagâncias.

[5] Com o *Tropicalismo* extinto, criou-se uma espécie de vazio, que não ficou limitado apenas ao terreno da música, pois outras áreas da cultura também foram atingidas. Esse período será chamado aqui de *Pós-Tropicalista*, marcado justamente pela busca de uma nova estética musical.

[6] Essa estratégia de baratear custos iria ser responsável, ainda que pesem outros fatores, para ascensão dos grupos de rock brasileiros dos anos 80, o *BRock*. Inclusive, é a prospecção desses grupos que salva a gravadora *WEA* (atual *Warner Music*) de uma possível falência, conforme o testemunho de André Midani, publicado no seu livro autobiográfico (MIDANI, 2008). Além disso, há a questão do barateamento das gravações, visto que era uma prática comum artistas da chamada MPB como Djavan, Gilberto Gil e Simone, entre outros, gravarem ou mixarem seus LPs no exterior. Se por um lado, alcançou-se um nível de sofisticação sonora acima da média brasileira, por outro o custo de produção aumentou consideravelmente.

Foi nesse contexto que surgiu a versão brasileira da *Rolling Stone.* No princípio, era uma publicação que poderia impulsionar a divulgação da *cultura do rock*[7] e também de assuntos contraculturais[8] no Brasil. Inicialmente, sua periodicidade era quinzenal, mas a partir de agosto de 1972 tornou-se semanal.[9] Ao longo de sua trajetória foram editados 36 números, no período compreendido entre 1º de fevereiro de 1972 até 5 de janeiro de 1973. Antes, porém, foi lançado um número experimental, em novembro de 1971, conhecido como *número zero*[10]. Esta era uma versão brasileira da conceituada publicação surgida nos Estados Unidos, em 1967. Integrava a chamada *imprensa contracultural*, tendo como foco principal os astros da música daquele período:

> A revista[11] *Rolling Stone*, com o mesmo título da similar americana, e editada por Luis Carlos Maciel, foi uma revista de música, cujo interesse era, principalmente, divulgar informações acerca dos grandes astros da música pop internacional, os nomes famosos da música nacional, além de textos sobre literatura, cinema ou filosofia. Era também uma publicação voltada para a rebelião juvenil, mas sem as características de misticismo, magia, cabala e apocalipse. (BUENO, 1978, p. 58).

O editor mencionado é Luis Carlos Maciel.[12] Na sua coluna, Maciel formava com o jornalista Torquato Neto[13] uma dupla que abordava assuntos ligados

---

[7] Tudo que diz respeito ao referido gênero como os bastidores, os protagonistas, a crítica do material fonográfico produzido pelos grupos e artistas, a fim de informar para o fã ou para o apreciador, o que acontece sobre as novidades, as tendências, os fatos inusitados.

[8] Contracultura: "Indicando um movimento social amplo e expressivo, o termo contracultura designou inicialmente determinados grupos, como os *beats* nos anos de 1950 e, posteriormente as subculturas da classe média de meados ao fim da década de 1960. Nos Estados Unidos, a contracultura dos anos de 1960 caracterizou-se por estilos de vida comunais e não conformistas, tornando-se rapidamente um fenômeno internacional." (SHUKER, 1999, p.79)

[9] Interessante destacar que, apesar da precariedade financeira, a *Rolling Stone* brasileira buscou adotar essa periodicidade que, além de elevar os custos, ia contra a política da publicação americana, que até hoje adota circula quinzenalmente. Como não encontramos uma justificativa documental para esta questão, uma hipótese para tal atitude talvez resida aí, certa dose de falta de planejamento, visto que a publicação dava prejuízo desde o começo de sua existência. Contudo, só uma pesquisa mais detalhada sobre esta questão é que nos permitirá elucidar os motivos desta alteração na periodicidade.

[10] "Fizemos um número zero com direção de arte do Fortuna, que tinha a Gal na capa, uma longa matéria sobre a visita de Santana ao Brasil, uma crítica do Mick [Killingbeck] do show *Fa-tal* e outras matérias. Em seguida, Fortuna foi substituído pelo Lapi e, para a redação, contratei Ezequiel Neves e também Okky de Souza e Ana Maria Bahiana". (MACIEL, 1996, p. 245).

[11] Embora o formato atual da publicação seja o de uma revista, adotaremos o termo jornal porque a publicação era editada sob esse formato.

[12] Jornalista, filósofo, escritor, dramaturgo e roteirista de cinema e de televisão. Além de ter sido o editor da versão brasileira da *Rolling Stone*, foi um pioneiro na divulgação de ideias contraculturais na

à contracultura e calcados no *rock*. Além dessas colunas, o tema poderia ser encontrado nas revistas *Bondinho*, *Presença*, *Flor do Mal*, *O Vapor*, *Verbo Encantado, Navilouca* e *A Pomba*.

Maciel relata como se desenvolveu o projeto de lançar a publicação no Brasil:

> Fui procurado em agosto de 1971, quando estava no *O Pasquim*, por Michael Killingbeck (o Mike), inglês, Theodore George e Steve Banks, americanos[14], que me disseram haver conseguido a concessão da *Rolling Stone* americana para explorar o nome da revista no Brasil. Estavam todos radicados aqui. Mick era engenheiro, tinha um cargo público e todos estavam querendo tentar o jornalismo, que nunca tinham feito antes. Fundaram uma firma própria, a CAMELOPARD PRODUÇÕES GRÁFICAS [...] e queriam que eu fizesse a revista. Eu estava duro, a revista *Flor do Mal*, que eu havia tentado, não tinha dado certo e eu resolvi aceitar a oferta. (MACIEL, 1973, p. 4).

O primeiro número chegou às bancas em 5 de fevereiro de 1972. Tinha na capa o então consagrado *disc-jóquei*[15] e locutor *Big Boy* cujo nome verdadeiro era Newton Duarte. Na época, trabalhava na Rádio Mundial AM e na TV Globo, ambas do Rio de Janeiro, cidade que era capital do agora extinto estado da Guanabara. Alcançou notoriedade através do seu estilo original e espalhafatoso.[16] Além disso, o jornal teve as seguintes atrações:

> No mesmo número, matérias sobre astros internacionais da música como Alice Cooper, Edgard Winter, Carole King, Bob Dylan e Pink Floyd, uma sobre a apresentação conjunta de João Gilberto, Gal Costa e Caetano, num programa especial gravado pela TV Tupi de São Paulo, outra, assinada por Jorge Mautner, sobre cabelos, um símbolo muito forte da rebelião juvenil e finalmente, duas a respeito de teatro. (BUENO, 1978, p. 58).

---

imprensa brasileira, através da coluna *Underground*, publicada entre 1969 e 1971 no semanário carioca *O Pasquim*.

[13] Torquato Neto escrevia a coluna *Geleia Geral*, publicada no jornal *Última Hora.*

[14] Neste depoimento de Luis Carlos Maciel, não consta um quarto integrante responsável pelo lançamento da publicação no Brasil: Stephane Gilles Escate. Ele permaneceu até o número 19, quando sua saída, junto com Steve Banks, foi anunciada em uma pequena nota. Os restantes, Michael Killingbeck e Theodore George permaneceram até o encerramento das atividades da publicação, conforme consta no exemplar número 36, o último a ter sido editado.

[15] *Disc-Jóquei* era o termo utilizado na época. Atualmente, a abreviação *DJ* é veiculada amplamente, sendo que o status foi ampliado: ou seja, não fica restrito a ser um mero programador de músicas, mas também um *show man*, realizando performances e também chegando a se credenciar como compositor de músicas, graças ao advento incrível da tecnologia na produção musical.

[16] Talvez pelo fato de ser um personagem muito carismático e também pela ausência de um ídolo do rock brasileiro que tivesse um alto índice de popularidade, isto tenha motivado a sua escolha como capa do primeiro número.

Mas o destaque em três páginas, nessa edição, incluindo a página principal, era uma reportagem na página central sobre uma banda de *rock* brasileiro da época: *A Bolha* (LEMOS; LYSIAS, 1972). Eram relatadas as dificuldades do grupo em busca de afirmação no mercado musical daquela época.

Naquele momento havia apenas alguns poucos grupos em atividade que surgiram a partir do final da década anterior. *Os Mutantes* (1967), a própria *A Bolha* – que antes era conhecida como *The Bubbles* (1968) –, *O Terço* (1969) e *Som Imaginário* (1970) estavam entre os principais, conhecidos por já terem gravado tanto LPs quanto compactos. Esse fato era peculiar na época, visto que o rock no Brasil não era expressivo, muito em razão do desinteresse das gravadoras brasileiras em promover esse gênero com artistas nacionais.[17]

O *rock* brasileiro daquele período ainda estava em busca de uma identidade. Um dos pontos discutidos na época dizia respeito ao idioma em que se cantariam as canções, se inglês ou português. Também havia a questão da busca por uma musicalidade que mesclasse ritmos brasileiros aos estrangeiros. Os grupos de *rock* daquela época que se propusessem a fazer uma música legitimamente autoral encontravam dificuldades para se consolidar no mercado[18]. Por outro lado, despontava um fenômeno curioso, o qual viria a impactar o mercado fonográfico: o surgimento de artistas que, além de cantarem em inglês, adotavam pseudônimos estrangeiros.

> [...] uma parte do predomínio da música estrangeira era decorrente de lançamentos que aos olhos da indústria eram nacionais, dado que eram

[17] Essa realidade mudaria somente nos anos 1980, com o advento do chamado BRock, sigla de *Rock Brasileiro dos Anos 80*, quando, através de grupos como *Titãs*, *Legião Urbana*, *Paralamas do Sucesso*, e o grande vendedor de LPs, o grupo *RPM*. É quando o rock brasileiro se consolida diante do grande público consumidor. A respeito do *rock* brasileiro da década de 1970 e sua frágil relação como as gravadoras, interessante constatarmos as declarações de André Midani, então diretor-gerente da gravadora *Philps-Phonogram* (atual *Universal*) ao jornalista Waldir Zwestch, publicada no *Jornal Hit Pop*, no ano de 1975. Nessa entrevista, o executivo declara que, pelo fato de grande parte dos grupos brasileiros daquela época buscarem imitar grupos consagrados como *Emerson Lake e Palmer*, *Pink Floyd* e *Yes*, acabavam por não se tornar um produto musical "vendável". Por outro lado, ao ser indagado se haveria possibilidade de mudar esse quadro, Midani é taxativo ao apontar que a solução seria o fato dos grupos brasileiros passarem a adotar uma estética musical mais "brasileira". Maiores detalhes em: ZWESTCH, 1975.

[18] "Os lenheiros da Jovem Guarda enveredaram por canais lacrimosos ou rurais. A Tropicália foi expulsa do País. E os anos 70 encontrariam o pobre do rock brasileiro sem pai nem mãe. Equipamentos caros, um montão de empresários desonestos e as portas quase sempre fechadas das gravadoras só pioraram as coisas." (CARVALHO FILHO, 1983, p. 138).

> gravados no Brasil. Entre eles estavam, inclusive, discos de artistas brasileiros que não apenas compunham e interpretavam em inglês, mas também adotavam pseudônimos estrangeiros – como era o caso do conjunto Light Reflections, da Copabacana, que apareceria em 7º lugar no levantamento do JB, relativo ao segundo semestre de 1972, com o compacto Tell me once again; ou de Terry Winter, da Beverly, que apareceria em 8º lugar no mesmo levantamento, com o compacto Summer Holiday. Tais discos tinham sido considerados estrangeiros pelo Jornal do Brasil no momento de fazer os cálculos segundo os quais se podia concluir pela perda de terreno da música brasileira no mercado de sucesso. (MORELLI, 2009, p. 65).

Era o contraste de duas fórmulas musicais que se dirigiam para um mesmo público: jovens moradores de grandes centros urbanos (capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Recife, Salvador, Porto Alegre) e com referenciais estéticos de grupos e artistas estrangeiros.[19]

Quanto aos artistas e grupos internacionais, eram bastante desprestigiados em termos de vendagem. No caso do *rock*, o panorama em termos de mercado era esse:

> [...] o rock, com um consumo numericamente baixo (os grandes vendedores estrangeiros do gênero, como os grupos Rolling Stones e Led Zeppelin, atingiram, no Brasil, marcas medíocres de vendagem, entre as 10 e as 30 mil cópias, no máximo, com uma saída média, mensal, entre 2 e 5 mil unidades vendidas). (BAHIANA, 2005, p. 53).

Mesmo com esses números baixos na venda de discos, o *rock* estrangeiro era o assunto principal da maioria das reportagens e críticas musicais[20].

---

[19] Sobre esses grupos, hoje obscuros que cantavam somente em inglês, é importante destacar o depoimento de Hélio Costa Manso, um dos integrantes dessa tendência e que também foi executivo da indústria fonográfica: "A gente tinha o aparato tecnológico, tinha experiência de tocar Beatles, Led Zeppelin e Deep Purple, tinha tudo na mão. Mas havia um problema: tínhamos vergonha de cantar em português. Se tivéssemos enxergado que poderíamos ter sido ídolos cantando em rock em português, a revolução que chegou nos anos 80, teria ocorrido em 1971 ou 1972." (BARCINSKI, 2014, p. 57)

[20] "Em 1971, o também diretor da Philips-Phonogram, Sr. André Midani, divulgava dados segundo os quais o grande comprador de discos no Brasil, naquela época, teria mais de 30 anos de idade, ao contrário do que ocorria em nível do mercado mundial, cujo comprador típico estava na faixa entre os 13 e os 25 anos. Segundo ele, isso se devia ao fato de que o poder aquisitivo do jovem brasileiro era então muito baixo, o que se refletia, inclusive no predomínio da chamada música jovem somente entre os compactos simples mais vendidos. Ao mesmo tempo, Midani informava que os discos de música estrangeira eram consumidos em sua quase totalidade pelos jovens, enquanto os discos de música brasileira eram adquiridos em sua maioria por consumidores que tinham mais de 25 anos. Segundo ele, o interesse dos jovens brasileiros por discos, que era também um fenômeno ainda muito recente, fora despertado justamente pela Bossa Nova [...]." (MORELLI, 2009, p. 87).

Apesar dessa desproporção em termos editoriais, a versão brasileira da *Rolling Stone*[21] assume uma posição de fortalecer o jornalismo musical e divulgar os LPs e as atividades de músicos envolvidos com o *rock* produzido por aqui.

Foi nesse contexto que os poucos grupos brasileiros de *rock* daquela época estabeleciam suas atividades, em uma realidade economicamente e estruturalmente adversa.[22] Apesar disso, os conjuntos já citados e outros tantos que nem chegaram a gravar discos[23] seguiam o "modelo rock – importado principalmente da América pós-San Francisco, Pós-Woodstock – falam claramente dessa assimilação, nem tanto na música, mas na postura existencial" (BAHIANA, 2005, p. 54). A autora aponta um segundo momento dessa assimilação e a busca de novas plateias, não apenas as ligadas ao *rock* neste período:

> [...] compositores e músicos que, reconhecidamente influenciados pelas formas musicais importadas, procuram digeri-las, entendê-las e não apenas cultuá-las. Daí surge um esforço de síntese, que acabará formando um dos veios principais de toda a música brasileira na década. (BAHIANA, 2005, p. 53).

As críticas publicadas na revista que diziam respeito ao *rock* nacional concentraram-se em grande parte na coluna *Toque*, assinada pelo crítico Ezequiel Neves. Ele foi um dos primeiros críticos musicais brasileiros a tratar do referido estilo

[21] Quando surgiu nos Estados Unidos, em 1967, a publicação inicialmente foi concebida no formato de jornal, porque na época era editada neste formato, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. A transformação de jornal para revista ocorreu em agosto de 1973, transformação válida somente para os Estados Unidos. "O novo formato representou uma excelente oportunidade: a chance de repensar o *design* e os conceitos da revista de um ponto de vista renovado; focando completamente e exatamente na evolução de Rolling Stone em uma revista de interesse geral, cobrindo a cultura americana moderna, a política e as artes, com um especial interesse na música". (FLIPPO, 1974, p. 279, tradução nossa).

[22] "Naquele tempo, como hoje, Rock era mais uma postura que um jeito de fazer música. E nesses casos, a postura acabava sendo mais importante que a obra em si. De repente, qualquer um era rock. Até o Marcos Valle, cantando Dia da Vitória no palco do Maracanzinho, usando uma roupinha igual à do personagem de PRIVILEGE, um filme-rock que já denunciava a dicotomia da música e da grana, e que, sinceramente, eu acho que ninguém entendeu. Nem eu." (RODRIX, 1987, p. 12).

[23] Dentre os que citamos estão *O Terço*, *A Bolha*, *Os Mutantes* e *Som Imaginário*, além de *Módulo Mil*, *Veludo*, *Sociedade Anônima*, *Liverpool Sound*, *Karma* e o trio *Paulo, Cláudio e Maurício*. Todos estes chegaram a lançar LPs. Entre os que não chegaram a gravar, mas ficaram conhecidos, principalmente no Rio de Janeiro, estão *Scaladácida* e *Soma*. Pelas deficiências estruturais, o jornal concentrou boa parte de sua cobertura musical – críticas de shows, LPs e reportagens – na cidade do Rio de Janeiro.

musical.[24] A revista também teve outro espaço específico voltado para a crítica, do qual outros críticos participaram – *Discos* –, além da coluna *RS Recomenda*.

A crítica ao *rock* brasileiro em Rolling Stone

Nos exemplares analisados, foram muito poucos aqueles em que, junto às matérias publicadas, encontravam-se críticas de *shows* e de discos. As críticas foram publicadas em três seções da publicação: *Discos*, *RS Recomenda* e na coluna *Toque*. Apesar de veicularem críticas de LPs – a maior parte de grupos e artistas estrangeiros do *pop* e do *rock* –, essas três seções possuíam características distintas.

Em *Discos*, a crítica voltava-se aos LPs, em que "inicialmente foram traduzidas resenhas norte-americanas em alternância com as nacionais" (BARROS, 2007, p. 91).

A segunda, intitulada *RS Recomenda*, tratava-se na verdade de um guia de compras[25], embora, pelo teor dos textos, possa ser considerada também uma seção de críticas. No subtítulo, a explicação ao leitor:

> Quinzenalmente, a equipe de ROLLING STONE vai selecionar para você os melhores LPs nacionais e importados que podem ser encontrados no mercado brasileiro. Use esta coluna como guia para suas compras. Como você pode ver, essas indicações nem sempre coincidem com as próprias críticas assinadas que publicamos, pois não constituem a opinião de ninguém em particular, mas uma média das opiniões colhidas entre a equipe. (O EDITOR, 1972, n. 7, p. 25).

O jornalista Ezequiel Neves, responsável pela coluna *Toque*, tinha à sua disposição uma página inteira, e assim este era o espaço da revista em que se encontravam mais informações sobre as críticas de *shows* e discos de grupos, bem como de artistas do *rock* brasileiro que estavam em atividade naquele momento.

[24] Para detalhes biográficos a respeito de Ezequiel Neves, ver a obra de Goffi, Neves e Pinto (2007) e também Dias (2003).
[25] Por esta razão, não incluímos a análise desta coluna neste artigo.

A coluna *Toque* e o estilo pessoal de Ezequiel Neves

Nos seus textos (críticas, reportagens e até relatos pessoais), Ezequiel Neves representou a inquietação musical e comportamental daquele momento. Através das suas observações, ele deixava transparecer suas principais características: a irreverência e o sarcasmo.[26] Um exemplo é esta nota publicada na edição número 26, de 24 de outubro de 1972, em que faz uma reclamação sobre a distribuição deficiente das gravadoras:

> Estou esperando Zé Rodrix pintar aqui a qualquer momento, trazendo o último compacto do Sá, Rodrix e Guarabyra. Estou louco pra ouvir o disquinho, que segundo o Zé, já foi lançado, há uns 15 dias. Por essas e por outras, é que cada vez mais acredito que as gravadoras fazer o possível [sic] para atrapalhar, para sabotar mesmo a carreira de seus contratados. Já estou cansado de telefonar a várias delas pedindo informações sobre lançamentos, fotos de artistas e não consigo nada. [...] A Odeon não se digna a enviar um compacto (!) de um de seus grupos que mais vende discos, o Sá, Rodrix e Guarabyra. A RCA não me enviou nem fotos, nem o LP gravado pelo Karma. Soube também que o ótimo trio, *Paulo, Cláudio* e *Maurício*, já gravou um compacto mas não faço ideia qual a bosta da gravadora que editou o disquinho. (NEVES, 1972, n. 26, p. 2).

Além de a reclamação explicitar o amadorismo do departamento de divulgação das gravadoras daquela época, também evidencia a dificuldade de exercer a profissão de crítico musical, que esbarrava em limitações desse tipo. Mas Ezequiel Neves não era somente um crítico musical ligado ao *rock* e à música *pop*. Outros artistas eram alvo de suas opiniões. Por exemplo, o cantor Roberto Carlos, teve esta crítica publicada a seu respeito:

> Um grilo enorme: o último LP de Roberto Carlos. Nunca ouvi nada tão decadente. Roberto Carlos chega aos 30 anos com uma cuca de 300. Fala em psicanálise, avisa que a estrada é um perigo e também agradece a "Deus por tudo isso!". Realmente não dá pé, é uma bosta completa. E o pior é constatar que toda esta baboseira vender 1 milhão de cópias. É uma hecatombe! (NEVES, 1972, n. 35, p. 2).

Apesar de o foco desta pesquisa ser o *rock*, é interessante perceber como Ezequiel Neves deixa claro que o artista avaliado é um representante do

[26] "Como jornalista e cronista, descobriu-se escritor bem-humorado, sem deixar de lado seu incendiário espírito crítico. Mudou-se em 1972 para o Rio de Janeiro, onde se uniu ao editor Luis Carlos Maciel [...]". (GOFFI; NEVES; PINTO, 2007, p. 39).

establishment, pois critica os valores que o cantor defendia nas letras de suas canções.[27]

Outra crítica de Ezequiel Neves trata do LP de Agnaldo Timóteo, *Os Brutos Também Amam*, lançado pela Odeon, em 1972:

> Os Brutos Também Amam (!!), de Agnaldo Timóteo inaugura um gênero que a gente poderia chamar de "cafonália cósmica". A hecatombe começa pela capa de Joselito, um retrato de Timóteo (agora é só Timóteo, o Agnaldo caiu fora) com cara de dez anos de idade. [...]. (NEVES, 1972, n. 23, p. 2).

Para aquele momento, representa uma análise radical contra Agnaldo Timóteo e também Roberto Carlos, visto que eram considerados artistas ligados ao *establishment*. Isso não deixa de ser surpresa e uma constatação natural, dado o prisma contracultural observado na revista.

Tom Zé – hoje conhecido por seu estilo verborrágico, contestador e irônico – foi outro músico que não escapou da crítica severa de Ezequiel Neves. No número 33, o LP *Tom Zé* (Continental, 1972) foi assim destacado: "Tentei de todas as formas ouvir, ou me ligar no novo LP de Tom Zé. Não deu pé. O disco é muito ruim, amador demais, uma encheção de saco do começo ao fim. [...] fica nos devendo um bom LP no ano que vem." (NEVES, 1972, n. 33, p. 2).

Além de exercer a crítica musical, Ezequiel Neves tinha uma preocupação em divulgar grupos de *rock* que eram considerados pertencentes à contracultura. Por exemplo, na edição número 20, ele comenta a cena paulista daquele momento:

> Muita transação em São Paulo. E eu me amarrando em todas elas. É sempre assim, chego, dou uma olhada e quando vejo estou envolvido. [...] Entro de sola: nunca ouvi tantos grupos de música pintarem de uma vez só. [...] Muitos desses já gravaram compactos, mas acho que só compacto não dá pé. O Mona, por exemplo... (NEVES, 1972, n. 20, p. 2).

Podemos analisar esse trecho sob o aspecto da inquietação, já que era um crítico que não se conformava em exercer seu ofício, restrito à análise de LPs. Neves

[27] Outro crítico musical, Tárik de Souza, também adota a mesma posição de Ezequiel, ao definir este LP de Roberto Carlos como "os primeiros sinais de incompatibilidade entre Roberto e a jovem geração hippie brasileira" (SOUZA, 1972, n. 222, p. 104). Tanto Tárik de Souza quanto Ezequiel Neves apontaram para um rumo conservador na figura desse cantor.

frequentava apresentações de grupos pouco conhecidos[28], como é o caso do *Rock Ebó*, que desempenhava atividades no Rio de Janeiro:

> Fui ver o Rock Ebó no Teatro de Bolso e me esbaldei. […] O som do Rock Ebó é heavíssimo, as paredes do T. de Bolso ficam tremendamente eletrificadas. Fiquei duas horas pulando na cadeira. Quero mais! (NEVES, 1972, n. 31, p. 2).

Contudo o jornalista não se limitava a divulgar e criticar somente grupos com essas características, mas escrevia sobre outros já conhecidos, como *Os Mutantes* (na época, considerado o principal grupo de *rock* brasileiro) e *O Terço*, que já tinha gravado LP em 1969 e era conhecido pela apresentação no V Festival Internacional da Canção, por interpretar a canção "Tributo ao Sorriso".

Dois textos críticos trazem uma discussão constante, não somente nas críticas de *Rolling Stone*, mas em outras revistas: a influência estrangeira. Uma dessas críticas é a da edição número 23, de 3 de outubro de 1972, em que Ezequiel Neves escreve sobre o novo compacto do grupo *O Terço*:

> Saiu pela Philips, um compacto simples (mas muito complicado) do Terço. O grupo é brasileiro, mas o som que fazem é heavy britânico. Eles são competentes pacas, mas ainda não resolveram as transas das letras em português. [...]. Eles estraçalharam, minha cuca ficou com um som diabólico, fiquei completamente maluco. Acho que se eles tiveram oportunidade de gravarem um LP farão a coisa com uma classe incrível. As improvisações instrumentais são o forte do grupo, coisa que pode ser feita mesma num álbum. E tomara que gravem logo. (NEVES, 1972, n. 23, p. 2).

Na edição número 8, de 23 de maio de 1972, outra crítica aponta para o mesmo problema: a adoção de fórmulas já prontas. Neste caso, Ezequiel Neves escreve sobre o LP dos *Mutantes*, intitulado *Mutantes e Seus Cometas no País dos Bauretz* (Philips/Phonogram, 1972) e também o do grupo *Módulo Mil*, chamado *Não Fale com Paredes* (Top Tape, 1972):

> O rock tupiniquim, a julgar pelos dois últimos lançamentos do gênero, *Não fale com paredes*, do Módulo Mil, e *Nos País dos Bauretz*, vai de mal a pior. O disco do Módulo não resiste nem mesmo a uma análise superficial. A gente

[28] O próprio Ezequiel Neves faz a listagem desses grupos, todos então radicados em São Paulo: "A lista é grande e por isto eu cito de cabeça só alguns. Isso para os olhos irem se acostumando e pra eles irem se acostumando a cuca da gente: Lá vai: Lee Jackson, Alpha Centuari, Eyes, Porão 99, Escória (essa é da pesada), Mako Shak, Koumpha [sic], Buttons, Memphis, Fush, Made in Brasil, Nektar, Sunday, Mona, U.S.Mail, Strip-Tease de Plantas Carnívoras (uma loucura com Roberto Piva no vocal!), Blow-Up, Urubu Roxo, Stilo Set e as Coristas do Inferno." (NEVES, 1972, n. 20, p. 2).

> mata a charada (?) deles num minuto: a única coisa que sabem fazer é caricaturar grupos ingleses também muito ruins como o *Black Sabbath* e o *Uriah Heep*. Já li e ouvi contar que o pessoal do *Módulo* está fazendo som há mais de dois anos, que ouve toda a espécie de som que sai no exterior. Se isto é verdade, eles estão transando som errado e ouvindo também os discos errados. [...] É uma babaquice total ficar repetindo interminavelmente os mesmos riffs. Isto só acentua a falta de talento, a incompetência mesmo, dos componentes do grupo como instrumentistas e compositores. [...] O caso dos *Mutantes* é diferente. Eles têm um background, têm talento, são instrumentistas versáteis e compositores razoáveis. Isso tudo está presente no seu *No País dos Bauretz*, mas não consegue salvar o disco. [...] *Os Mutantes* estão correndo um sério risco: têm plena consciência do seu talento, mas não sabem como domá-los. E isso os joga ao encontro da dispersão. Dispersão essa que acaba não significando nada. Que é justamente o que significa *No País dos Bauretz*. (NEVES, 1972, n. 8, p. 2).

Além desses grupos de *rock* brasileiros, Ezequiel Neves escrevia críticas de LPs e também de *shows* de artistas como Jards Macalé, Jorge Mautner, considerados *Pós-Tropicalistas*, da mesma forma que de Tom Zé, Caetano Veloso e do sambista Paulinho da Viola. Também deu atenção a outros estilos, como o *rock rural* de Ruy Maurity.

A crítica na seção Discos

O jornal *Rolling Stone*, como já foi mencionado, é considerado uma das principais publicações da imprensa brasileira voltada para a contracultura durante seu pouco um ano de existência. Porém as críticas sobre grupos e artistas representantes do *rock* brasileiro não tinham conteúdo voltado para teor ameno ou entusiasta. É digno de registro notar que grupos hoje vistos como unanimidade por adeptos da *cultura do rock*, tiveram LPs recebidos com frieza ou ressalva por parte de seus críticos.

Predominavam críticas dos discos de artistas e grupos estrangeiros, se comparadas com as avaliações dos trabalhos brasileiros. Inicialmente, quem escrevia tais opiniões eram os críticos da *Rolling Stone* americana[29]. Mas nas últimas edições percebemos que muitas delas, tanto de LPs estrangeiros quanto brasileiros, foram

[29] Alguns LPs que podem ser citados, a partir do exame dos exemplares de RS, são: *Led Zeppelin*, por Lenny Kaye; *Santana*, por Ralph Gleason; *Islands*, LP do *King Crimson*, por Lester Bangs; *Full Circle*, LP do grupo *The Doors*, por Chet Flippo.

escritas por pessoas que eram leitores atentos da publicação[30]. Essa questão pode ser esclarecida a partir da análise deste anúncio publicado na página 2 da edição número 34, recrutando pessoas para fazerem críticas musicais. Intitulado *Queremos sua crítica musical*, fazia a seguinte proposta:

> A página de críticas da revista ROLLING STONE vai mudar. Queremos substituir as críticas traduzidas da edição norte-americana por trabalhos originais escritos no Brasil. Escolha, portanto, um disco de rock ou MPB, lançado recentemente entre nós e escreva sua crítica num máximo de três laudas [...] batidas à máquina. Nós publicaremos os melhores trabalhos e seus autores receberão pelo correio, três LPs escolhidos entre os lançamentos mais recentes. É nosso objetivo, com o tempo, formar uma equipe de críticos que examinem a evolução da música popular numa perspectiva moderna e ligada à nossa realidade imediata. [...]. (NÓS queremos sua crítica musical, 1972, n. 34, p. 2).

A proposta, em princípio, parecia algo muito interessante, no entanto era uma evidência dos graves problemas financeiros pelos quais o jornal passava. Tais dificuldades começaram já na concepção inicial da publicação e progrediram paulatinamente:

> Inicialmente, a revista brasileira teve, como administradores, o inglês Michael Killinbeck e o norte-americano Theodore George, que firmaram contrato e dispuseram-se a pagar pelas matérias. Contudo, o pagamento não teria ocorrido e, depois de dois meses, o material não chegava mais. A opção, neste contexto, foi a de escolher as matérias que interessavam na Rolling Stone americana, como também em outras revistas de rock, traduzi-las e recortar as fotos. A Rolling Stone foi pirata desde os primeiros números[31] [...], começando com uma periodicidade quinzenal (a mesma da matriz norte-americana) e tendo como público-alvo os fãs de rock antenados com o movimento da contracultura e que não eram tantos assim para tirar a revista das oscilações financeiras. (BARROS, 2007, p. 88).

O próprio Luis Carlos Maciel relata a precariedade da *Rolling Stone*, desde o início de suas atividades:

> O número zero da revista foi caríssimo, custou mais de 30 milhões e eles queriam que eu fizesse melhor ainda. Mas quando o jornal começou realmente, a conversa era outra. Teriam gasto todo o dinheiro em negociações em São Paulo e no número zero; portanto o jornal já começou em regime de sacrifício. Mas havia mil promessas, mil perspectivas, a publicidade, o material da Rolling Stone americana e, principalmente, muita conversa sobre paz e amor, cultura do rock etc. Mas a coisa, na redação

[30] Foi o caso de Jamari França – que se tornou crítico musical – ou de Roberto Navarro – que se tornaria produtor de televisão e viria a integrar o grupo *Esquadrilha da Fumaça* nos anos 1980.
[31] Precisamente a partir do número 14, conforme relato de Ana Maria Bahiana (BARROS, 2007, p. 88).

> funcionava mesmo na base do vale. O pagamento estava sempre atrasado. (MACIEL, 1973, p. 4).

Entre os que faziam críticas de LPs, havia nomes como o próprio editor-chefe Luis Carlos Maciel, o músico Jorge Mautner, os jornalistas Eric Nepomuceno, Ibanez Filho, Maurício Kubrusly e Okky de Souza. Entre os títulos analisados, LPs de Caetano Veloso, Gal Costa, Dori Caymmi, Zimbo Trio, Jards Macalé e o trio Sá, Rodrix e Guarabyra. No caso dos discos brasileiros de *rock*, como havia poucas bandas desse gênero que gravavam LP, raramente eram publicadas avaliações nessa seção.

O exemplo principal é do grupo *Os Mutantes* e seu LP *Mutantes e Seus Cometas no País dos Bauretz* (Philips-Phonogram,1972). Na edição número 12, de 4 de julho de 1972, um crítico que assina como Mike Atkins[32] escreve:

> Ao longo do disco, a desagradável sensação de dèja vú. Em vários momentos surgem inevitáveis lembranças dos Beatles, o baixo de gravação de algumas gravações de Jimi Hendrix, o piano de Elton John e seus semelhantes etc. Tudo isto é muito incômodo. [...] O disco realmente é equilibrado... no mau sentido, nenhuma surpresa. A não ser, claro, o exagerado convencialismo de quase todas as intervenções do órgão. [...]. Esperamos um sexto LP, com um trabalho mais consistente. Eles podem conseguir isto. (ATKINS, 1972, n. 12, p. 20).

A crítica segue a linha do que já escrevera Ezequiel Neves, embora num espaço menor, sobre o referido disco. Ou seja, consideram que a obra possuía dificuldade em incorporar elementos musicais originais, em vez de copiar músicos consagrados do *rock*.

Apesar de este levantamento não ter conseguido contemplar a totalidade dos números editados, a leitura sobre a escassez de críticas de discos remete à ideia de que Ezequiel Neves não se contentava apenas em adotar um papel de mero crítico musical. Em algumas passagens que tivemos a oportunidade de ler, Neves deixa transparecer, na sua coluna, que não era apenas um mero crítico que recebia LPs para analisar. Há também o inquieto jornalista musical que publicava relatos de shows em teatros e em festivais de música.

[32] Não foi possível identificar quem é esse crítico, o que levanta a hipótese de se tratar de um pseudônimo.

Guardada as devidas proporções, poderíamos associar a figura de Ezequiel Neves a de outro crítico famoso, o americano Lester Bangs.[33]

O término de Rolling Stone

Nas críticas de *Rolling Stone*, o enfoque no *rock* esteve, sem dúvida, na coluna *Toque*, o grande polo de discussão, graças à figura de seu titular maior, Ezequiel Neves. Enquanto isso, na seção *Discos*, pela própria fragilidade da *cultura do rock* daquela época, não há como fazer uma análise mais detalhada, dada a escassez de opiniões sobre álbuns do gênero que foram publicadas. Por fim, a secção *RS Recomenda* nada mais era do que um indicativo dos LPs que a publicação recebia das gravadoras.

Pouco antes de completar um ano de circulação, *Rolling Stone* teve sua publicação encerrada por diversos fatores, como o declínio nas tiragens[34], mas acima de tudo a total precariedade em conseguir se sustentar financeiramente, conforme declarou, na época, Luis Carlos Maciel.

A inviabilização motivada por questões econômicas da publicação naquele momento foi um dos fatores determinantes que a cultura do *rock* sinalizava, com a fragilidade que era ter um veículo impresso voltado para divulgar esse gênero musical no Brasil. Tal instabilidade é visível, por exemplo, no editorial da edição número 33, uma das últimas a serem lançadas:

> Estamos com as cucas cheias de projetos de edições especiais, álbuns, livros, etc. Mas sem a sua ajuda irmão, está na cara que não vai dar pé. Precisamos tomar consciência de nossa própria força, crianças. Vocês sabiam, por exemplo, que este ano, coincidindo com o aparecimento da ROLLING STONE, a venda de discos de rock subiu em 70% neste país? Naturalmente, isto indica uma formação de um mercado novo, i.e., significa dinheiro e justifica o interesse das fábricas que anunciam nas nossas páginas. Mas também significa a emergência de uma nova sensibilidade em nossa juventude e um turning point cultural cada vez mais evidente. E é por isso que não queremos deixar a peteca cair ou mesmo baixar. Que

[33] Famoso crítico norte-americano e que tinha como uma de suas filosofias o lema "não se pode escrever bem sem estar sob forte emoção. Esse era o primeiro mandamento de sua cartilha, o que fazia com que redigisse seus textos da mesma forma com que ouvia e entendia a música: aditivado-os com doses cavalares de fúria, paixão e vulgaridade." (PETILLO, 2002, p. 26)

[34] "A tiragem inicial da revista (sic) foi de 25 mil exemplares e com as edições seguintes foi baixando até chegar a 10 mil." (BARROS, 2007, p. 93).

> Deus queira que possamos continuar juntos nessa viagem, sem paranoias, recuos ou vacilos. É para frente que se caminha. Paz. (MACIEL, 1972, n. 33, p. 2).

Não foi o que aconteceu. Três exemplares após a publicação desse editorial, encerrou-se a primeira fase de *Rolling Stone* no Brasil. E voltaria a ser publicada somente em outubro de 2006 – ou seja, 35 anos depois desta experiência –, e continua circulando até o momento em que este artigo foi escrito.

Posteriormente ao término da publicação, o editor Luis Carlos Maciel acusava, em reportagem publicada no jornal *Opinião*, que uma das razões do fracasso da publicação estava no espírito amador e irresponsável dos idealizadores da revista.

> Tudo indica que o *Rolling Stone* foi apenas um passo na escalada dos gringos que visavam outras jogadas maiores. O lamentável é que tenhamos sidos enganados tanto tempo por pessoas que usavam cabelos compridos como o nosso. Agiram como os antigos ingleses que vinham aqui para nos explorar. Foi uma ironia do destino, que a cultura do rock tivesse que se expandir no Brasil através destes dois caras. (MACIEL, 1973, p. 4).

De forma sintética, Maciel situa a questão do *rock* daquela época: "a transação do rock é culturalmente revolucionária, mas é completamente ligada à estrutura capitalista americana. É impossível fazer alguma coisa pela cultura do rock sem sujar as mãos" (MACIEL, 1973, p. 4).

Nesse caso, é de se avaliar, a pertinência dessa questão nos tempos atuais, em que a questão da globalização e também da indústria do entretenimento alcançaram níveis impressionantes de alcance e de sofisticação. Mas há de se destacar o fator empreendedor[35] no que diz respeito a gerenciar trajetórias musicais, grupos ligados a subgêneros como *rock indie* e o *metal extrem* (os subgêneros do *heavy metal*) conseguiram imprimir em sua trajetória musical.

Porém, dependendo do lugar, como foi na época da antiga União Soviética, quando era considerado "subversivo" ou então, nos tempos atuais, em alguns países do Oriente Médio, da Ásia ou da África em que a cultura ocidental é tida como algo invasivo, o rock pode ser sim, considerado algo "culturalmente revolucionário", conforme as palavras de Luis Carlos Maciel.

[35] Como o "Do You Itself" (Faça você mesmo), postura lançada pelo movimento punk nos anos 70, e que de forma gradativa foi ganhando de lá para cá, conseguindo se estabilizar nos tempos contemporâneos, muito por conta do avanço das redes e também pelo declínio da indústria fonográfica em termos mundiais.

No caso específico da crítica musical em *Rolling Stone* destacamos dois pontos. O primeiro diz respeito a pouca quantidade de LPs gravados de rock brasileiro naquela e que acabou refletindo nas escassas críticas publicadas nas seções *Discos* e *RS Recomenda*. Mas por outro lado, ao analisar a coluna *Toque*, através de suas notas e críticas, Ezequiel Neves demonstrava autenticidade sobre a dificuldade de se conseguir discos para comentar na sua coluna. E também, o seu estilo de fazer crítica transmitia ao leitor uma inquietação atípica para os jornalistas e críticos musicais daquela época.

Referências

ATKINS, Mike. Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 20, 1972.

BAHIANA Ana Maria. Inocente desobediência civil. In: CARVALHO FILHO, Ibanez de et al. *Rock*: a música do século XX, v. 1. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983. p. 143-144.

_____. Importação e assimilação: rock, soul, discotheque. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70:* Ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. p. 53-59.

BARCINSKI, André. Carbonos do Pop. *Revista Piaui*, nº 94, pp. 54-59. jul. 2014.

BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras*: A imprensa contracultural made in Brazil – Coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone Brasileira (1972-1973). Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis-SP, 2007.

BUENO, André Luiz de. *Contracultura*: as utopias em marcha. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1978.

CARVALHO FILHO, Ibanez. Rock Brasil. In: CARVALHO FILHO, Ibanez de et al. *Rock*: a música do Século XX, v. 1. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983. p. 137-140.

DIAS, Lucy. Rock na ditadura: era impossível dar nós na cadeira. In: DIAS, Lucy. *Enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

FLIPPO, Chet. The history of Rolling Stone. *Popular Music and Society*, New York, v. 3, p. 159-188; 258-280; 281-298, 1974.

GOFFI, Guto; NEVES, Ezequiel; PINTO, Rodrigo. *Barão Vermelho*: porque a gente é assim. São Paulo: Editora Globo, 2007.

LEMOS, Fernando; LYSIAS, Cláudio. A Bôlha: o rock no terceiro mundo. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1. p. 14-16, 1º fev. 1972.

MACIEL, Luis Carlos. Não há mais rock nas bancas. Depoimento a Antônio José Mendes. *Jornal Opinião*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 4, 15-22 jan. 1973.

_____. *Geração em transe*: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MACIEL, Luis Carlos. O editor. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 33, p. 2, 22 dez. 1972.

MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder - do Vinil ao Download*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2008.

MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica*: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NEVES, Ezequiel. Coluna Toque. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 2, 8 mai. 1972

_____. Coluna Toque. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 20, p. 2, 12 set. 1972.

_____. Coluna Toque. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 23, p. 2, 3 out. 1972.

_____. Coluna Toque. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, p. 2, 24 out. 1972.

_____. Coluna Toque. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 31, p. 2, 28 nov. 1972.

_____. Coluna Toque. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 33, p. 2, 12 dez. 1972.

_____. Coluna Toque. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 35, p. 2, 29 dez. 1972.

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. *O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude:* da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001). Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/2203>. Acesso em: 15 abr. 2014.

PETTILO, Alexandre. O dia em que a crítica rock morreu. *Revista Zero*, n. 1, p. 24-28, mai. 2002.

QUEREMOS sua crítica musical. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 34, p. 2, 22 dez. 1972.

O EDITOR. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 7, p. 25, 2 mai. 1972.

RODRIX, Zé. Mas houve rock no Brasil a não ser na década de 70? In: DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasiliense.* São Paulo: Estrela do Sul Editora, 1987. p. 12-13.

SHUKER, Roy. Vocabulário de música pop. São Paulo: Hedra, 1999.

SOUZA, Tárik de. Dupla desigual. *Veja*, São Paulo, n. 222, p. 104, 7 dez. 1972.

VIANNA, Hermano. *Rascunho de possível capítulo de tese sobre o Rock Brasileiro.* 1990. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/rock-brasileiro-historia-1950-1980>. Acesso em: 22 out. 2010.

ZWESTCH, Waldir. André Midani: "Rock brasileiro? Ainda não nasceu". *Jornal Hit Pop*, Pop, São Paulo, n. 30, p. 8-9, abr. 1975.

Percursos da música na cibercultura:
o caso de "A Mancha" de Lenine*

*MAURA PENNA***

RESUMO: *Este ensaio discute algumas possibilidades de produção, divulgação e (re)apropriação da música no quadro da cibercultura, tomando como um exemplo ilustrativo o caso da canção "A Mancha", de Lenine (em parceria com Lula Queiroga) e de um vídeo produzido para ela e divulgado no* YouTube. *Discutimos como a música está presente na contemporaneidade e na cibercultura, inclusive levando a novas práticas de escuta e de criação. Analisamos o processo de reapropriação de "A Mancha" que leva até o vídeo disponibilizado no* YouTube *e que se configura como uma produção da cibercultura, com seu caráter aberto e interativo. No vídeo, uma camada de significação visual sobrepõe-se à música e a ela se articula, ampliando o caráter de denúncia da canção. Quanto à interligação da cibercultura a outros espaços da vida cotidiana, discutimos o caráter político das questões ecológicas no mundo atual e apresentamos um exemplo do uso da canção de Lenine e de seu vídeo com finalidade educativa. Concluímos apontando que, no âmbito da cibercultura, através de diversos percursos, a música pode participar de ações políticas de conscientização e questionamento.*
PALAVRAS-CHAVE*: música; cibercultura; canção; Lenine.*

Music Trajectory Within the Cyberculture Context: the Case of Lenine's Song "*A Mancha*"

ABSTRACT: *The purpose of this essay is to discuss some of the options used for the production, dissemination and (re)appropriation of music within a present day cyberspace perspective. The song* "A Mancha" *(The Stain) by Lenine (in partnership with another Brazilian composer, Lula Queiroga), and a video (uploaded on YouTube) are used as a descriptive example of how music works in today's cyberculture, resulting in new ways of music listening and music creation. We analyze the process of creative reappropriation of the song* "A Mancha" *which is turned into a video available on YouTube. The video is seen as a product of cyberculture and of its open and interactive character. In the video, a layer of visual meaning overlaps the song, getting attached to it and strengthening its denouncing nature. Exploring the cyberculture interconnection to other areas of everyday life, the political nature of ecological issues in the world today is discussed and an example of using Lenine's song and its video with an educational purpose is presented. To conclude, it should be pointed out that, through various ways in the cyberculture context, music can participate in everyday social and political actions.*
KEYWORDS*: music; cyberculture; song; Lenine.*

---

* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (João Pessoa, maio 2013), com publicação apenas do resumo expandido (PENNA, 2013).

** **Maura Penna** é Graduada em Música e Educação Artística pela Universidade de Brasília. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba. Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente é Professora, Adjunto III, do Departamento de Educação Musical, da Universidade Federal da Paraíba/UFPB, atuando na Licenciatura em Música e no Programa de Pós-Graduação em Música, além de coordenar o Grupo de Pesquisa *Música, Cultura e Educação*. Autora de livros – como *Música(s) e seu ensino* (Sulina, 2012) – e de diversos artigos sobre educação musical, ensino das artes, música e cultura, publicados em periódicos científicos, coletâneas e anais de congressos. **E-mail:** maurapenna@gmail.com

Nas sociedades urbanas e industriais contemporâneas, a música tem uma grande presença na vida cotidiana[1]. Por todo um processo histórico – que passou pelo desenvolvimento da notação musical, pela imprensa e posteriormente pelos diversos recursos de gravação e equipamentos para reproduzir música –, as produções musicais puderam ultrapassar a oralidade e a presença física e imediata de uma performance musical. Neste sentido, como diversos autores apontam (BOAL PALHEIROS, 2006; MAGOS, 2014; COSTA; FARIAS, 2014), as transformações sociais e tecnológicas do século XX e XXI estão modificando as maneiras de produzir, divulgar e consumir música, influindo na própria experiência musical, ao permitir a presença da música em diferentes tempos e lugares.

Assim, ouvir música tornou-se independente não apenas de uma prática musical presencial, mas, por vezes, até mesmo de um suporte físico – como um vinil, fita K-7 ou CD –, na medida em que a música é digitalizada. Uma pesquisa realizada na Inglaterra com sujeitos entre 14 e 24 anos indicou que, enquanto 68% dos participantes ouviam música em seus computadores e 58% em tocadores de MP3, apenas 15% faziam uso de tocadores de CD (NICOLAU NETTO, 2012, p. 119)[2]. Como consequência, a indústria fonográfica perdeu a o papel central que detinha na indústria da música até o início dos anos 2000, já que a configuração desta última se descentraliza (p. 117-119).

Neste quadro, como discute Nicolau Netto (2012) em seu artigo sobre música na internet, esta se torna não apenas o espaço por excelência de compartilhamento de música gravada, mas também gera e difunde novas formas de divulgação, produção e criação musical. Neste mesmo sentido, Costa e Farias (2014, p. 15) discutem como a facilidade na aquisição de equipamentos de gravação e reprodução, associada à expansão do acesso à internet, "proporcionou relativa autonomia a bandas e artistas", abrindo novas perspectivas para a produção musical "independente".

Nesse contexto da contemporaneidade, este ensaio discute algumas possibilidades de divulgação e (re)apropriação da música no quadro da cibercultura, to-

[1] Nessas sociedades, "a música é um elemento muito importante na vida dos jovens, a ponto de que ela deve ser considerada algo inerente ao ser jovem e suas práticas" (MAGOS, 2014, p. 122). Neste mesmo sentido, ver também Boal Palheiros (2006) e Silva (2008), dentre outros.

[2] O referido autor apresenta dados da pesquisa de Bahanovich e Collopy (2009).

mando como um exemplo ilustrativo o caso da canção "A Mancha", de Lenine (em parceria com Lula Queiroga) – sem a pretensão de generalizar a partir da análise desse exemplo específico ou de esgotar as possibilidades abertas para a música na cibercultura. Para a discussão proposta, tratamos inicialmente das noções de cibercultura e ciberarte, para em seguida analisar o percurso de "A Mancha", do CD *Labiata* até um vídeo produzido para ela e divulgado no *YouTube*. Finalmente, procurando explorar como a cibercultura pode se entrelaçar com ações da vida cotidiana, discutimos o caráter político tanto dessas produções quanto das questões ecológicas no mundo atual e apresentamos, ainda, um exemplo do uso da canção de Lenine e de seu vídeo com finalidade educativa[3].

Internet e cibercultura

Para contextualizar nossa discussão, uma referência teórica indispensável é a obra já clássica de Pierre Lévy, *Cibercultura* (1ª edição francesa de 1997), sobre a emergência do ciberespaço e as possibilidades abertas por ele para a arte, a educação, para a cultura de modo mais amplo, assim como os desafios decorrentes. O ciberespaço é marcado por seu caráter virtual, que "existe sem estar presente" (LÉVY, 2011, p. 50), na medida em que é "virtual toda entidade 'desterritorializada', capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem contudo estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular" (p. 49). O ciberespaço configura, portanto, um campo desterritorializado e democrático de comunicação, de sociabilidade e de inclusão, o que traz inúmeras implicações culturais e mesmo políticas, na medida em que permite que as pessoas partilhem diversos tipos de conteúdos e discutam livremente inúmeros temas simultaneamente. Assim, a "universalização da cibercultura propaga a copresença e a interação de quaisquer pontos do espaço físico, social ou informacional" (LÉVY, 2011, p. 49).

Para Rüdiger (2011, p. 10), por sua vez, o próprio ciberespaço já é um efeito da cibercultura, que "poderia bem ser definida como a formação histórica, ao

[3] Vale salientar que foi a exploração didática de "A Mancha" (canção e vídeo) no curso em questão que nos instigou a procurar compreender o percurso da canção ao vídeo, em suas dimensões significativas.

mesmo tempo prática e simbólica, de cunho cotidiano, que se expande com base no desenvolvimento das novas tecnologias eletrônicas de comunicação". Neste sentido, até os computadores e a própria internet já são, eles próprios, efeitos da cibercultura (p. 8).

A internet, "um conjunto de redes planetárias de base telemática", teve sua origem no período da Guerra Fria, em uma rede criada pelo departamento de defesa americano para a manutenção de informações vitais (LEMOS, 2010, p. 116). Dentro de um panorama histórico mais amplo, ela se situa junto a outras conquistas que permitiram uma maior democratização no acesso à informação:

> A revolução do impresso, com a invenção de Gutenberg, retirou os livros do monopólio da Igreja, o telefone permitiu uma comunicação instantânea entre pessoas e a TV e o rádio levaram informações à distância para uma massa de espectadores. A internet cria, hoje, uma revolução sem precedentes na história da humanidade. Pela primeira vez o homem pode trocar informações, sob as mais diversas formas, de maneira instantânea e planetária. A ideia de aldeia global (embora seja mais exato falarmos no plural) está se tornando uma realidade. (LEMOS, 2010, p. 116)

A internet permitiu também criar novas formas de acesso a produções artísticas, inclusive a música:

> Ela [a internet] reconfigurou o modelo de acesso aos bens culturais, tornando possível visitar (virtualmente) galerias de diversos museus do mundo, por exemplo, de qualquer localidade. Certamente, essa lógica também se atribui à indústria fonográfica, ou seja, hoje é bem mais fácil se ter acesso a discografias completas de bandas e artistas de décadas passadas; elas tornaram-se até mesmo mais acessíveis do que em suas próprias épocas. (COSTA; FARIAS, 2014, p. 10)

Como foi visto, a internet também gera e difunde novas formas de divulgação e produção musical. Assim, a democratização não é apenas no acesso à música como expectador ou ouvinte, mas como músico e artista, estendendo-se ao próprio fazer musical e à possibilidade de levá-lo a público. Neste sentido, Costa e Freitas (2014, p. 14) discutem como as tecnologias de gravação digital, aliadas à possibilidade de divulgação no ciberespaço, abrem caminhos para a produção musical independente, na medida em que bandas que não têm contrato com gravadoras tradicio-

nais podem promover o seu trabalho com investimentos materiais e organizacionais relativamente pequenos[4].

No entanto, em toda essa discussão, cabe considerar que, nos termos de Jungblut (2008, p. 139), os brasileiros "começaram a colonizar esses territórios [do ciberespaço] um tanto tardiamente, se comparados aos cidadãos de outros países", em virtude da lei de proteção à indústria nacional de informática, que durante algum tempo dificultou ou mesmo impossibilitou o acesso aos equipamentos tecnológicos necessários:

> Diferentemente de outros países, inclusive vizinhos do Brasil, por conta dessa lei, somente no início dos anos noventa, com seu gradual abrandamento, que se iniciou uma significativa expansão doméstica e empresarial do uso dos computadores e, consecutivamente, das redes que interconectavam essas máquinas. Um certo fascínio por computadores, e depois pela Internet, que tomou conta de muitos brasileiros, a partir, principalmente, deste mencionado momento, tem algo de impressionante. [...] O meteórico crescimento da utilização da Internet faz com que o Brasil recupere rapidamente o tempo perdido com as barreiras protecionistas antes impostas. (JUNGBLUT, 2008, p. 139)

Música e a ciberarte

Os processos de transformação da música oral, escrita, gravada até a produção/criação musical a partir da combinação sons são discutidos tanto por Lévy (2011, p. 137-145) quanto por Delalande (2007). Este autor traça de modo sintético o percurso que, a partir da possibilidade de fixação e reprodução do som sobre um suporte, leva à possibilidade de criar/compor manuseando diretamente os sons:

> Fato inédito, em 1948: um homem de rádio, de nome Pierre Schaeffer, tem a ideia de juntar diretamente sons sobre o disco, unindo-os e misturando-os, *compondo*, assim, diretamente sobre o suporte físico. Quase simultaneamente, em Colônia (1950), sons eletrônicos são reunidos sobre uma fita magnética. Conhecemos a continuação da história: do disco flexível do estúdio de rádio de 1948, passaremos progressivamente para o disco rígido do computador doméstico, mas o princípio permanece o mesmo: sons captados ou sintetizados, transformados, agregados e enviados a um alto-falante, pelo qual os escutamos. Nesta cadeia, dois grandes ausentes: a partitura e o intérprete. (DELALANDE, 2007, p. 52)

[4] Os autores desenvolvem sua discussão com base em entrevistas com os participantes de duas bandas independentes de Brasília.

No contexto da cibercultura, Lévy (2011, p. 137) refere-se a "composições automáticas de partitura e de textos, músicas 'tecno' resultantes de um trabalho recursivo de amostragem [samplear] e arranjos de músicas já existentes", analisando como "a digitalização instaura uma nova pragmática da criação e da audição musicais" (p. 143). Neste sentido, Delalande (2007, p. 58-59) indica que a própria prática da escuta também se transforma, com o desenvolvimento de uma forma de percepção "muito mais intervencionista, interativa, no sentido de que se modifica o objeto à medida que se o tem nas mãos. [...] Trata-se de uma forma mais de apropriação que de escuta atenta que decompõe e analisa, para recompor de outra maneira".

Assim, o processo de reapropriação de "A Mancha", gravada por Lenine em *Labiata*, levando até o vídeo disponibilizado no *YouTube,* tem por base essa escuta interativa e intervencionista a que se refere Delalande, mas configurando, por outro lado, uma produção artística da cibercultura, com seu caráter aberto e também interativo. É nessa medida que o vídeo do *YouTube* é a própria canção de Lenine[5] – inclusive com a indicação de autoria (embora sendo omitida a parceria) e do CD em que foi lançado – ao mesmo tempo em que a transcende, pois a transforma em um novo produto artístico. Neste sentido, Lévy, discutindo a ciberarte, deixa bastante claro o seu caráter de coprodução, como acontece nesse vídeo:

> Uma das características mais constantes da ciberarte é a participação nas obras daqueles que as provam, interpretam, exploram ou leem. Nesse caso, não se trata apenas de uma participação na construção do sentido, mas sim *uma coprodução da obra, já que o "espectador" é chamado a intervir diretamente* na atualização (a materialização, a exibição, a edição, o desenrolar efetivo aqui e agora) de uma sequência de signos ou de acontecimentos. (LÉVY, 2011, p. 135-136 – grifos nossos)

Os percursos de "A Mancha"

Procurando compreender esse processo interativo, passemos a tratar, mais especificamente, de aspectos relativos ao percurso de "A Mancha", de canção de um CD de Lenine ao vídeo do *YouTube*, que entendemos que se caracteriza como um "manifesto ecológico".

[5] Consideramos a parceria com Lula Queiroga como essencial à autoria da canção "A Mancha". No entanto, para a fluência do texto, referimos muitas vezes à música como "de Lenine", reconhecendo que, em seu papel de cantor, ele tem sido seu intérprete e divulgador mais conhecido.

Segundo dados da biografia disponível em seu site oficial, Lenine apresenta-se como "Recifense-carioca, brasileiro do mundo", que "traz em suas composições influências de manifestações culturais de seu país e de inúmeros gêneros musicais, desconsiderando rótulos ou classificações". Completando 30 anos de carreira em 2013, seu trabalho musical, bastante diversificado, articula o local – brasileiro e mesmo nordestino – e o global[6], aceitando e reelaborando influências – num processo de reconstrução, reinterpretação e "ressemantização" (cf. MATTELLART, 2005, p. 97-98). Assim, por exemplo, mesclam-se instrumentos e elementos rítmicos do maracatu com os do *pop* ou *rock* (como em "Que Baque É Esse?"), ou, em "Jack soul brasileiro", reverencia um expoente da música nordestina, Jackson do Pandeiro, citando e reelaborando canções de sua autoria. Essa música de Lenine, como analisa Rodrigues (2008/2009, p. 183), "possui uma forma complexa de ritmos, de mistura na letra e na melodia, seja conservando as músicas interpretadas por Jackson na sua forma original, seja misturando-a com outros ritmos".

Em 2008**,** Lenine lançou o CD e LP *Labiata* (Casa 9), com distribuição da gravadora Universal Music, o que evidencia a sua inserção na indústria cultural global, sendo o álbum lançado em 20 países, numa grande turnê internacional em 2009. O CD *Labiata* conta, como elementos constituintes, com uma capa (Fig. 1) e um encarte com as letras das músicas e ficha técnica, sobre fundo com diversos elementos visuais[7]. Desse modo, os elementos gráficos – inclusive inscritos no próprio CD (mídia), onde a capa é parcialmente reproduzida – contribuem para a construção significativa desse objeto. Entretanto, na divulgação da música pela internet, em formato MP3, esses elementos visuais e escritos – que também fazem parte do "produto cultural" – são excluídos, enquanto outros podem lhe ser acrescentados, como acontece no vídeo propagado no *YouTube*.

[6] Para uma discussão sobre as articulações entre o local e o global, especificamente sobre as múltiplas formas de ser musicalmente nordestino, ver Penna (2012).

[7] A ficha técnica do encarte informa a autoria desses elementos: design gráfico, por Tecnopop (Raul Mourão, Theo Carvalho e Fernando Rocha); foto da capa, por Theo Carvalho; fotos de Lenine, por Nana Moraes.

Fig. 1 – *Capa do CD* Labiata

Assim, o circuito de produção, distribuição e divulgação de *Labiata* evidencia que, como discute Valente (2007, p. 80), do ponto de vista econômico, os processos de globalização transformam um produto cultural em mercadoria ao mesmo tempo em que inserem a música – e mais especificamente a canção – "num panorama de intercomunicação instantânea, em nível planetário – a chamada cultura global". No entanto, as canções do CD *Labiata* – produto da indústria cultural à venda –, no contexto da cibercultura, transcendem o suporte físico do CD ou LP, sendo partilhadas e socializadas de diversas formas: em formato MP3, em sites da internet, inclusive no próprio *YouTube*, onde uma busca por "Lenine – Labiata", em 20 de setembro de 2014, chegou a aproximadamente 1.530 resultados (e, apenas pelo nome do cantor e compositor, a cerca de 251.000 resultados).

Segundo verbete da *Wikipédia*, "a enciclopédia livre" – coletiva e interativa, expressão típica da cibercultura –, o *YouTube*, fundado em fevereiro de 2005, é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos digitais, utilizando o formato Adobe Flash para disponibilizar o conteúdo. É o mais popular site do tipo, por possibilitar hospedar quaisquer vídeos – exceto, a princípio, aqueles que são protegidos por direitos autorais, apesar de materiais com essas características serem encontrados em abundância.

O *YouTube* hospeda uma grande variedade de filmes, videoclipes e materiais caseiros. Segundo Caroso (2010, p. 97), sites desse tipo vêm ganhando cada vez uma maior importância "no comportamento do homem contemporâneo, para quem o ato de produzir vídeos também tem sido cada vez mais corriqueiro". Isto fica evidente no fato de que a grande maioria do material veiculado no *YouTube* é constituído por "produções caseiras, ou seja, realização de pessoas comuns com equipamentos domésticos e amadores"[8].

Mas, ao lado de trivialidades como vídeos de gatinhos e crianças, "o *YouTube* converteu-se em inestimável biblioteca de imagens", onde podem ser encontrados registros de "momentos cruciais das artes, da política, dos esportes", como aponta Meier (2013), listando diversas raridades disponibilizadas no site. O autor ressalta ainda que: "A música é o gênero artístico mais favorecido pelo site".

Os vídeos do *YouTube* podem, por sua vez, ser disponibilizados em blogs e sites pessoais através de mecanismos desenvolvidos pelo site. Desta forma, o vídeo sobre a canção "A Mancha", postado por "lethiciaohara" no *YouTube* e foco de nossa discussão, pode ser acessado também através da página de Lula Queiroga (parceiro de Lenine na referida canção) no site *Palco Principal*[9], "uma rede social de música onde os artistas, os ouvintes e os profissionais do mundo da música se encontram".

A canção "A Mancha" trata claramente de questões ambientais e ecológicas, como evidencia a letra apresentada no encarte de *Labiata*:

[8] Segundo Wesch (2008, apud CAROSO, 2014, p. 97), as produções caseiras representam 88% do que se coloca no YouTube.

[9] Através do seguinte endereço:
<http://palcoprincipal.sapo.pt/bandasMain/lula_queiroga/video/fUeWw-K1xXs> (ainda disponível em 20 set. 2014)

A Mancha

Lenine/Lula Queiroga

A mancha vem comendo pela beira
O óleo já tomou a cabeceira do rio
E avança
A mancha que vazou do casco do navio
Colando as asas da ave praieira
A mancha vem vindo
Vem mais rápido que lancha
Afogando peixe, encalhando prancha
A mancha que mancha de óleo e vergonha
Que mancha a jangada, que mancha a areia

Negra praia brasileira
Onde a morena gestante
Filha de pescador

Derrama lágrimas negras
Vigiando o horizonte
Esperando o seu amor

A letra, por si só, já situa "A Mancha" ao lado de outras músicas de Lenine com caráter de denúncia – como, dentre outras, "Relampiano"[10] ou "Ecos do Ão"[11] – ou até mesmo com um cunho "didático" – como é o caso de "Rua da Passagem (Trânsito)", que constitui quase um tratado ético sobre a convivência urbana[12].

No entanto, é preciso considerar que a palavra cantada não equivale diretamente à palavra escrita, de modo que não cabe analisar a letra de uma canção apenas como poesia, pois, como discute Diniz (2002, p. 185), "o texto em tensão com me-

[10] De Lenine e Paulinho Moska, canção gravada em diversos álbuns, inclusive em *Na Pressão*, de 1999: "Tá relampiano / Cadê neném? / Tá vendendo drops / no sinal pra alguém [...] Todo dia é dia / Toda hora é hora / Neném não demora / Prá se levantar... / Mãe lavando roupa / Pai já foi embora / E o caçula chora / Prá se acostumar / Com a vida lá de fora / Do barraco... "[...]

[11] De Lenine e Carlos Rennó, lançada no CD *Falange* Canibal, de 2001: "Rebenta na FEBEM rebelião / Um vem com um refém e um facão / A mãe aflita grita logo: não! / E gruda as mãos na grade do portão / Aqui no caos total do cu do mundo cão / Tal a pobreza, tal a podridão / Que assim nosso destino na direção / São um enigma, uma interrogação." [...]

[12] De Lenine e Arnaldo Antunes, canção gravada em diversos CDs, inclusive em *Na Pressão*, de 1999: "Os curiosos atrapalham o trânsito / Gentileza é fundamental / Não adianta esquentar a cabeça / Não precisa avançar o sinal" [...] Sua peculiaridade é o estribilho que vai sendo repetido a intervalos cada vez menores: "Todo mundo tem direito à vida / Todo mundo tem direito igual". [...]

lodia e o ritmo" constitui uma experiência distinta. Nesta medida, outras dimensões significativas podem ser incorporadas pelas escolhas sonoras e musicais no tratamento do texto – por exemplo, o ritmo modificando a acentuação da palavra, alterando sua percepção ou mesmo sua significação –, o que é perdido ao se analisar o texto apenas como poesia, apenas como palavra escrita[13]. Neste sentido é que a palavra cantada é uma experiência distinta, como considera Diniz.

Na mesma direção, entendendo que a canção tem profundo vínculo com a fala, Tatit (2004) enfatiza, no seu estudo, a relação entre melodia e letra. Diz ele:

> Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em "formas musicais", na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes. (TATIT, 2004, p. 42)

Neste quadro, dentre outras características sonoras da canção "A Mancha", no arranjo de *Labiata*, destacamos as frases rítmicas que, na primeira estrofe, se iniciam sempre com anacruses – no "impulso", portanto –, com ritmos fragmentados por algumas pausas e síncopes, contrastando com o acompanhamento instrumental ritmicamente vigoroso, que enfatiza os acentos (apoios) do compasso quaternário. Este recurso, a nosso ver, remete ao movimento ondulante do mar, que aos poucos espalha a mancha de óleo em seu percurso destruidor. Já a segunda estrofe tem seus três versos com frases rítmicas téticas, com seu início apoiado (enfatizado pela mudança no acompanhamento instrumental), como a personagem que, da terra firme, contempla o mar, "vigiando o horizonte".

Essa canção, reapropriada criativamente por uma internauta (que se identifica como "lethiciaohara"), ganha novas dimensões e significados no vídeo de 3:51 minutos disponibilizado no *YouTube* – enviado em 16 de novembro de 2008, mesmo

[13] É o caso, por exemplo, da análise da canção "Rios, Pontes e Overdrives", de Chico Science e Nação Zumbi, empreendida por Rodrigues (2009, p. 70-71) em sua dissertação. Apesar da ênfase nos conceitos de performance e intersemiose, sua análise toma como base apenas a poesia – palavra escrita. Assim, discute a imagem "impressionantes esculturas de lama", desconsiderando que o texto cantado torna-se, efetivamente, "impressionantes esculturas de *lamá / mangué, mangué, mangué...*" Assim, a letra do encarte diferencia-se da ocorrência efetiva na performance, cabendo levar em conta este deslocamento, que dificulta o entendimento da letra quando apenas se escuta a música.

ano de lançamento de *Labiata*, e que alcança 29.651 visualizações em setembro de 2014. Tomando como base a própria execução musical de Lenine no referido CD, a montagem, a partir de fotos do Google e de arquivo pessoal (conforme indicado no site), combina uma sequência de imagens estáticas que, deste modo, dão a dinâmica do vídeo. Desta forma, uma camada de significação visual sobrepõe-se à música e a ela se articula[14].

Desde a introdução instrumental e enquanto a canção é executada pela primeira vez, imagens diversas sucedem-se rapidamente: plataformas de petróleo, navios acidentados, derramamento de óleo, praias contaminadas, aves marinhas (inclusive pinguins) cobertas de óleo, diversas ações de combate... Tais imagens permitem ampliar a referência de "A Mancha" para além de uma "praia brasileira" referida na letra da canção – uma praia brasileira possivelmente do Nordeste, pela referência à jangada que a mancha mancha. Assim, "A Mancha" passa a relacionar-se a múltiplos desastres ecológicos que ocorrem em nosso planeta globalizado. Ao final da segunda estrofe, é apresentada uma imagem distinta – o rosto de uma mulher, com uma lágrima negra que escorre –, estabelecendo-se, neste momento, um vínculo ilustrativo mais direto entre a palavra cantada e a imagem. Quase ao final do interlúdio instrumental que antecede a repetição da canção, aparece o intertítulo "reabilitação", tema da segunda série de imagens, apresentadas enquanto a canção é repetida. Algumas imagens relativas a desastres ecológicos são retomadas durante o trecho final instrumental e, praticamente junto com o último acorde, é reapresentada a imagem da lágrima no rosto de mulher. Enquanto o último acorde ainda ressoa, vê-se a foto de um pássaro sujo de óleo, seguida pelas palavras "a mancha que mancha de óleo"

[14] É bastante corrente, no *YouTube*, esse tipo de reapropriação criativa de músicas em montagens audiovisuais, por meio de sobreposição de fotos, desenhos e eventualmente frases ou versos de poemas. A partir de uma busca no site por "A mancha – Lenine", em 20 de setembro de 2014, com cerca de 900 resultados – muitos dos quais vídeos de diversos shows de Lenine ou de alguém tocando a música –, encontramos uma produção desse tipo: "Vídeo feito por alunos, divulgando o Rio+20, homenageando a música do Lenine, 'A Mancha', e também com fins ambientais". Postado por Lucca Martins em 13 de julho de 2012, esse vídeo consta com apenas 104 visualizações na data da busca. Com base em fotos e desenhos (alguns com características infantis), essa produção não consegue, a nosso ver, ser tão significativa quanto a reapropriação de lethiciaohara. De todo modo, lembramos que nossa discussão toma este vídeo como exemplo ilustrativo, sem a pretensão de generalizar ou de esgotar quer a produção com base na canção de Lenine, quer as possibilidades para a música na cibercultura.

e, finalmente "vergonha...", já em um momento de silêncio. Com esta palavra encerra-se, então, a montagem audiovisual.

Como discutem Bacal e Naves (2010, p. 181-183), a bricolagem diz respeito a um processo criativo que se baseia em materiais existentes, os quais, através de reapropriação e reorganização, são ressignificados[15]. Assim, "a bricolagem é associada, hoje em dia, a uma série de trabalhos da arte contemporânea (ou 'pós-moderna', como diriam alguns críticos)", tanto no campo das artes visuais quanto em alguns circuitos musicais. A nosso ver, a noção de bricolagem presta-se bastante bem para caracterizar o processo de construção criativa que leva ao vídeo de "A Mancha" no *YouTube*, na medida em que a montagem de fotos sobrepostas à gravação sonora de *Labiata* gera um novo produto audiovisual da ciberarte, ampliando o caráter de denúncia da canção.

Neste caso, o processo de reapropriação / ressignificação se dá na mesma direção apontada por Lenine – supondo-se que a intervenção do criador *bricoleur* poderia ser crítica, transformadora ou questionadora, levando até mesmo a significados antagônicos. Aqui, a denúncia da canção é acatada e reafirmada, ganhando nova amplitude e dimensão, constituindo-se, portanto, num autêntico manifesto ecológico. Assim, com a montagem audiovisual, uma nova camada de significação é articulada a esta "atualização" – nos termos de Lévy (2011, p. 135-136, acima citado) – da canção "A Mancha", caracterizando interativamente a coprodução artística da ciberarte, como acima discutido. Entendemos ser significativo o fato (acima mencionado) de o parceiro de Lenine, Lula Queiroga, disponibilizar em seu site esse vídeo – preferencialmente à gravação do CD em que a canção foi lançada ou ao vídeo de algum show – , revelando o reconhecimento de seu cunho expressivo, que amplia o caráter de denúncia da canção.

Assim, acompanhamos um percurso, dentre vários possíveis, da música na cibercultura: da canção de Lenine lançada em um CD, produto da indústria cultu-

[15] Outros autores tratam esse processo de reapropriação criativa de materiais existentes através de outros conceitos. Caroso (2010, p. 25) caracteriza os processos criativos de vídeos amadores do *YouTube* com base na noção de "samplertropofagia" (*sampler*+antropofagia), com base em Bastos (2003). Por sua vez, Lemos (2005) aponta como princípio que rege a cibercultura a "re-mixagem": "conjunto de práticas sociais e ecocomunicacionais de combinações, colagens, *cut-up* de informação a partir das tecnologias digitais".

ral, à música compartilhada na internet e à reapropriação criativa do vídeo de lethiciaohara. Mas esse percurso pode se interligar a outros, articulando-se a espaços da vida cotidiana, como discutiremos no item a seguir.

E ainda outros percursos...

Procurando explorar como a cibercultura pode se entrelaçar com esferas da vida cotidiana, passamos a discutir o caráter político tanto dessas produções – canção e vídeo – quanto de outras possíveis ações ligadas às questões ecológicas, inclusive no campo da educação. Revelam-se, assim, outros percursos possíveis, que entrecruzam o espaço virtual a outros espaços da vida.

A divulgação através do *YouTube* do manifesto ecológico audiovisual resultante da reapropriação criativa de lethiciaohara sobre a gravação de Lenine de "A Mancha", em *Labiata*, levanta algumas questões interessantes sobre a cibercultura. Esse percurso sugere que, explorando recursos do espaço virtual, podemos atingir também espaços reais de nossa vida cotidiana. As possibilidades que a internet abre para discussões sobre diversos temas sociais ajudam a descentralizar a informação, contribuindo com questionamentos para a conscientização, e até mesmo mobilizando grupos. Neste sentido, como afirma Olinto,

> as experiências que nos permitem as novas tecnologias midiáticas não conduzem necessariamente à despedida ou à substituição do real, mas permitem uma reavaliação e uma revalidação da realidade cotidiana e a formação de novas comunidades. (OLINTO, 2002, p. 73)

Reafirmando a denúncia já presente na canção de Lenine, o vídeo manifesta a importância das questões ambientais na atualidade:

> A preocupação ambiental no Brasil e no mundo tem se constituído como aglutinadora de um campo de relações sociais. O campo ambiental é portador dos dilemas contemporâneos que afetam [a] esfera política, particularmente no que diz respeito às escolhas e ações presentes que vão incidir sobre o futuro, enquanto projeto de vida comum. (CARVALHO, 2008, p. 149)

No mundo atual, questões ecológicas – relativas à preservação do meio ambiente ou ao uso sustentável dos recursos naturais – entram em conflito não apenas com padrões de consumo, mas com os interesses econômicos que lhe são associ-

ados. Neste sentido, com sua sequência de imagens, o vídeo "A Mancha" explicita, mais ainda que a canção, o conflito entre os interesses da indústria petrolífera e a preservação dos ecossistemas. Como consequência de tais conflitos, as propostas ecológicas invadem a política – tanto em sentido específico (políticas governamentais, instâncias políticas representativas etc.), quanto em sentido amplo, enquanto esfera pública ou em relação às questões de poder que permeiam a vida cotidiana do cidadão comum.

> [...] a entrada da *natureza* ou *meio ambiente* no campo da política pode ser vista como uma ampliação da esfera pública, na medida em que os destinos da vida, no papel de *Bios* [ordem natural, em oposição a *Polis*], conquistam um espaço crescente como objeto de discussão política na sociedade. (CARVALHO, 2008, p. 155)

Neste quadro, o vídeo "A Mancha" provoca reflexões, ampliando questionamentos a partir da música, realimentando discussões e afirmando posicionamentos em defesa do meio ambiente. Desse modo, no âmbito da cibercultura e explorando as potencialidades do ciberespaço, o indivíduo pode se manifestar, sozinho e em grupo, pode comunicar-se com outras pessoas a respeito das quais não tem qualquer informação, mas com as quais interage indiretamente, através de materiais postados na rede – mesmo quando elas não lhe dão um retorno efetivo, na forma, por exemplo, de um comentário a respeito do vídeo postado. Desta forma, a internauta que postou o vídeo contribui para descentralizar a informação e atua politicamente, na esfera da vida cotidiana.

Pode-se considerar que mais de 29 mil acessos num prazo de quase seis anos (novembro de 2008 a setembro de 2014) – o que leva a uma média de cerca de 14 acessos por dia – não é tão significativo, em termos de popularidade na internet[16], e

[16] Comparativamente, o vídeo postado por "maccaburn" no *YouTube* em 8 de junho de 2008, atingiu mais de 378 mil acessos em 29 de outubro de 2013. Com base na canção "O Silêncio das Estrelas", de Lenine (gravada em seu CD *Falange Canibal*, de 2001), a montagem audiovisual traz, sob o título da canção, o subtítulo "*Let's protect Amazonia to save the planet*", e apresenta, sobre fotos sequenciadas, a letra da canção traduzida para o inglês. Embora a tradução nos pareça por vezes um tanto rudimentar, talvez este recurso, aliado à referência à Amazônia, que aparece também no texto que apresenta o vídeo e se torna uma referência de busca – já que a maior floresta tropical do planeta é tema de discussões ecológicas por todo o mundo –, contribua para o maior número de acessos, provavelmente alcançando com mais facilidade internautas de outras nacionalidades. Esse vídeo utiliza recursos similares aos empregados em "A Mancha", embora não o consideremos tão significativo. Como não faz parte dos objetivos deste texto analisá-lo, nossa menção a ele visa apenas registrar a diversidade presente na internet.

muito menos de viralidade (cf. CAROSO, 2010, p. 105). No entanto, este não é o mais importante parâmetro aqui, sendo preciso levar em conta que o vídeo pode também ser baixado para computadores pessoais[17] e ainda disponibilizado em outros sites da internet. Assim, ele pode também ser encontrado em espaços virtuais que se dedicam a discutir questões ecológicas, como o blog "Educação Ambiental na net"[18].

No âmbito das ações educativas, um exemplo de possíveis entrelaçamentos do virtual com outros espaços e ações da vida cotidiana pode ser encontrado numa experiência de exploração didática da canção de Lenine e também do vídeo "A Mancha". Essa exploração ocorreu em projeto de formação continuada de professores, na área de música, realizado na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 2010 e 2011[19], através de cursos presenciais realizados em finais de semana. Trabalhando com professores de arte/música ou dos anos iniciais do ensino fundamental, o projeto buscava discutir fundamentos e estratégias para a abordagem dos temas transversais propostos pelos Parâmetros Curriculares Nacionais/PCN (BRASIL, 1997a, 1997b, 1998a, 1998b) para este nível de ensino, documentos estes que configuram uma proposta curricular oficial para a prática pedagógica nas escolas.

Nos PCN, o currículo está estruturado em áreas de conhecimentos – dentre as quais Arte, que traz uma proposta para Música, junto a outras linguagens artísticas – e em temas transversais. Os temas transversais são questões da atualidade que devem atravessar o currículo, sendo tratadas em todas as áreas de conhecimento – inclusive em Arte/Música –, buscando-se estabelecer relações entre os saberes escolares sistematizados e as experiências de vida dos alunos. Dentre os temas transversais propostos pelos PCN para todas as séries/anos do ensino fundamental, estão

[17] Através, por exemplo, de recursos disponibilizados no site: <http://www.keepvid.com/>.

[18] Endereço do blog: <http://eananet.blogspot.com.br/>. Link para acessar o vídeo "A Mancha" nesse blog: <http://eananet.blogspot.com.br/2010/06/mancha-lenine-labiata.html> (ainda disponível em 20 de setembro de 2014). Interessante notar que, refletindo as mudanças nas preferências das redes de sociabilidade na internet, pode ser encontrado neste blog um aviso de parada de postagem (postado em 25 agosto [201?]), que passam então a ser realizadas através do facebook: <http://www.facebook.com/eananet>.

[19] Tratava-se do Curso "Práticas Inovadoras em educação musical: música e os temas transversais", sob a coordenação do Prof. Luis Ricardo Silva Queiroz, que integrava o *Projeto Formação Continuada de Professores da Educação Básica: consolidando saberes e articulando experiências*, projeto institucional da UFPB, financiado pelo MEC/FNDE. O curso atendia professores tanto de João Pessoa quanto de cidades interioranas próximas.

Ética[20] e Meio Ambiente[21], o que revela a pertinência das questões ecológicas em várias instâncias do mundo atual – inclusive na esfera educacional.

Ao se abordar de modo prático possibilidades de como tratar, no campo da educação musical, o tema Meio Ambiente, exploramos a canção de Lenine através de atividades de apreciação (escuta consciente da música em *Labiata*) e exercícios com canto, movimentação, batimentos rítmicos etc. Associamos o reconhecimento de alguns elementos musicais do arranjo à discussão da letra da canção e, por sua vez, esta foi relacionada a notícias sobre desastres ecológicos similares que circulavam nos noticiários por ocasião das aulas. Por outro lado, o aspecto didático e reflexivo era enfocado através da leitura de trechos dos PCN sobre o tema (BRASIL, 1998b, p. 169-242).

Ao final desta etapa do curso, o vídeo de "A Mancha" (reapropriação da canção por lethiciaohara), "descoberto" na internet por um professor da equipe, foi apresentado à turma para apreciação, ocasião em que todo o trabalho desenvolvido em torno da música alcançou uma culminância. Como uma versão audiovisual da canção, o vídeo sintetizava, naquele momento do processo pedagógico, tantas reflexões e significações construídas conjuntamente sobre o tema do Meio Ambiente.

Esta experiência educativa, aqui rapidamente apresentada, ajuda a exemplificar possibilidades que passam pela internet, com seu caráter virtual e desterritorializado, em articulação com atividades presenciais e com interações face a face, fisicamente situadas. Assim, esses percursos trilhados pela canção de Lenine interligaram a cibercultura a outros espaços da vida cotidiana. E, embora o curso fosse essencialmente presencial, realimentando as diversas possibilidades de combinação do ciberespaço com o espaço da sala de aula convencional, ao final do mesmo seu coordenador disponibilizou, através de recursos da internet, todo o material utilizado no curso – textos, gravações de áudio, vídeo – para os professores em formação continuada que dele participaram.

[20] Nas aulas dedicadas ao tema transversal Ética, foi explorada a canção de Lenine e Arnaldo Antunes, "Rua da Passagem (Trânsito)", anteriormente mencionada.

[21] Os demais temas são: Pluralidade Cultural, Saúde, Orientação Sexual. Apenas para os anos finais do ensino fundamental (5ª a 8ª séries, atualmente 6º ao 9º anos), é proposto, ainda, o tema Trabalho e Consumo. A respeito da estruturação dos PCN e dos temas transversais, ver Penna (2001, cap. 2); ver o cap. 6 sobre a proposta para Música nos documentos dos PCN para Arte no ensino fundamental.

A canção que denuncia o derramamento de óleo na praia torna-se vídeo, manifesto ecológico; ambos tornam-se material didático. Trata-se de manifestações artísticas e criativas, incorporadas em nossa vida cotidiana como lazer, posicionamento político, educação, modo de situar-se socialmente – dentre outras tantas possibilidades.... E todas essas várias funções (e ainda outras) que a música pode cumprir na vida de cada um encontram na internet meios para se expandir, sendo compartilhadas, multiplicadas. Afinal, "formas midiáticas funcionam como instrumento de socialização" (OLINTO, 2002, p. 73) e a sociabilidade atual serve-se da tecnologia cada vez mais amplamente:

> A sociabilidade contemporânea vai aproveitar o potencial comunitário, associativo, ou simplesmente agregador dessa nova tecnologia. Se os radicais que criaram os microcomputadores na década de [19]70 propunham a informática para todos, os internautas da década de [19]90 propõem a conexão generalizada. A microinformática, berço da cibercultura, surge da sinergia [...] entre a sociabilidade e as tecnologias digitais. (LEMOS, 2010, p. 109)

O exemplo dos percursos de "A Mancha", de Lenine, mostra que as relações entre o indivíduo e a música, ou dele com o meio ambiente – ou ainda articulando os três, indivíduo/música/meio ambiente – podem também se desenvolver no âmbito da cibercultura, onde concepções e posicionamentos podem ser discutidos e expressos.

> Na nova mídia digital, a comunicação, com efeito, é interativa em sentido simultaneamente específico e ampliado: ampliado, por um lado, porque permite a interação humana ativa e em mão dupla com os próprios meios e equipamento que a viabilizam; específico, de outro, porque esta circunstância permite ainda a interação social ativa e em mão dupla entre os seres humanos[...] (RÜDIGER, 2011, p. 13)

Atos de reflexão e expressão podem, neste contexto, fazer uso das linguagens artísticas – uso este marcado pela interatividade e pelo caráter aberto da ciberarte –, permitindo à música percursos variados. Esses percursos podem ir da canção ao audiovisual e ao manifesto ecológico, interligando-se também a variados espaços da vida cotidiana, inclusive à sala de aula. No âmbito da cibercultura, portanto, é possível desenvolver atividades educativas – em sentido amplo – e ações de conscientização e de questionamento, com claro cunho político.

Referências

BACAL, Tatiana; NAVES, Santuza Cambraia. Inventando tecnologias e produzindo sons: relações estabelecidas entre produtores sonoros e tecnologias de criação. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.). *Rumos da cultura da música*: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BAHANOVICH, David; COLLOPY, Dennis. *Music Experience and Behaviour.* University of Herforshire, 2009.

BOAL PALHEIROS, Graça. Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes em diferentes contextos. In: ILARI, Beatriz Senoi. *Em busca da mente musical*: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006, p. 303-349.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais.* Brasília, 1997a. v.6: Arte.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais.* Brasília, 1997b. v. 9: Meio Ambiente e Saúde.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais (5ª a 8ª séries)*: arte. Brasília, 1998a.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais (5ª a 8ª séries):* temas transversais. Brasília, 1998b.

CAROSO, Luciano. *Etnomusicologia no ciberespaço*: processos criativos e de disseminação em videoclipes amadores. 2010. 214 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música. Salvador: UFBA, 2010. Disponível em: <http://luciano.caroso.com.br/caroso_tese.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2014.

CARVALHO, Isabel Cristina Moura. A produção de novas identidades e modalidades de ação cultural na contemporaneidade: intersecções entre juventude e ambientalismo. In: MEDEIROS, João Luiz (Org.). *Identidades em movimento*: nação, cyberespaço, ambientalismo e religião no Brasil contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 149-164.

COSTA, Jean Henrique; FARIAS, Tássio Ricelly Pinto de. Indústria cultural, cibercultura e música independente em Brasília: um estudo com as bandas 'Amanita' e 'Feijão de Bandido'. *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences* Maringá, v. 36, n. 1, p. 9-17, Jan.-June, 2014. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/21971/pdf_15>. Acesso em: 13 ago. 2014.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa de

A. Duarte (Org.). *Música e mídia*: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera, 2007. p. 51-60.

DINIZ, Júlio. Música popular: leituras e desleituras. In: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 173-186.

JUNGBLUT, Airton Luiz. O ciberespaço, suas lógicas e alguns exercícios identitários entre os brasileiros na internet. In: MEDEIROS, João Luiz (Org.). *Identidades em movimento*: nação, cyberespaço, ambientalismo e religião no Brasil contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 122-148.

LEMOS, André. *Ciber-cultura-remix*. 2005. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/48332999/Andre-Lemos-Cibercultura-Remix>. Acesso em: 20 ago. 2014.

LEMOS, André. *Cibercultura*: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 3. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2011.

MAGOS, Sergio Rivera. *Consumos y usos sociales juveniles de música en la era digital:* los jóvenes consumidores de música de la Zona Metropolitana de Querétaro. 2014. 351 p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidad Rey Juan Carlos, Faculdad de Ciencias de la Comunicación. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10115/12485>. Acesso em: 27 ago. 2014

MATTELLART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

MEIER, Bruno. O baú da imagem. *Veja*. São Paulo, ed. 2310, ano 46, n. 9, p. 116-117, 27 fev. 2013.

NICOLAU NETTO, Michel. Música na internet: descentralização e controle. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p.115-134, jul.-dez. 2012. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/33/53>. Acesso em: 2 fev. 2013.

OLINTO, Heidrum Krieger. Processos midiáticos e comunicação literária. In: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 54-75.

PENNA, Maura (Coord.) *É este o ensino de arte que queremos?* uma análise das propostas dos parâmetros curriculares nacionais. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2001. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/pesquisarte/Masters/e_este_o_ensino.pdf>. Acesso: 2 fev. 2013.

PENNA, Maura. Música(s), globalização e identidade regional: o projeto "Pernambuco em concerto". In: _____. *Música(s) e seu ensino.* 2. ed. rev. ampl. 1. reimpr. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 101-118.

PENNA, Maura. Música, ecologia e cibercultura: o caso de "A mancha" de Lenine. ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6., 2013, João Pessoa. *Anais.....* João Pessoa: UFPB, 2013. p. 399-403. Disponível em: <http://abetmusica.org.br/dld.php?dld_id=168>. Acesso em: 19 set. 2014.

RODRIGUES, Marisa Nóbrega. Análise semiótica da música Jacksoulbrasileiro. *Graphos*. João Pessoa, v. 10/11, n. 2/1, p. 179-186, 2008/2009.

RODRIGUES, Sílvio Sérgio Oliveira. *Manguebeat, interdiscurso e intersemiose:* uma resposta do contemporâneo ao pós-moderno. 2009. 132 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande: MLI/UEPB, 2009.

RÜDIGER, Francisco. *As teorias da cibercultura*: perspectivas, questões e autores. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SILVA, Helena Lopes da. Música, juventude e mídia: o que os jovens pensam e fazem com as músicas que consomem. In: SOUZA, Jusamara (Org.) *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008.p. 39-57.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia/SP: Ateliê, 2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomandismo. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). *Música e mídia*: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera, 2007. p.79-97.

Outras fontes

LENINE. *Bio*. [2013]. Disponível em: <http://www.lenine.com.br/bio/>. Acesso em: 15 out. 2013.

LENINE; QUEIROGA, Lula. A Mancha. In: LENINE. *Labiata*. Rio de Janeiro: Casa 9, 2008. CD. faixa 4. (contém encarte com as letras das canções)

LENINE; QUEIROGA, Lula; lethiciaohara. *A Mancha - Lenine Labiata*. 2008. vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fUeWw-K1xXs>. Acesso em: 7 dez. 2010.

LENINE; QUEIROGA, Lula; MARTINS, Lucca. *Rio+20 - Salve o Planeta da Mancha*. 2012. vídeo. Disponível em: Acesso em: 20 set. 2014.

Resenha: *Brazilian jive*, de David Treece

SILVANO FERNANDES BAIA[*]

Review: *Brazilian jive*, by David Treece

TREECE, David. *Brazilian jive*: from samba to bossa and rap. London: Reaktion Books Ltd., 2013.

O grande interesse pela música brasileira no exterior tem estimulado um crescente desenvolvimento de estudos acadêmicos, especialmente em língua inglesa, que apresentam um profícuo diálogo "contrapontístico" com as pesquisas realizadas no Brasil, a exemplo de *Brazilian Jive*, a mais recente contribuição de David Treece neste campo de estudos. O livro é um estudo da musicalidade e da cultura brasileira, desenvolvido em torno de um conjunto de gêneros fundamentais na música popular do Brasil ao longo do século XX, especialmente o samba, a bossa nova e o rap, mas não se propõe a ser e nem se apresenta como uma história da música popular no país, embora elementos de uma narrativa histórica estejam naturalmente presentes. O que articula o estudo que Treece desenvolve acerca destes gêneros, do que eles significaram e ainda significam nas práticas musicais brasileiras, suas representações simbólicas e suas transformações ao longo do tempo é um elemento comum de continuidade das tradições africanas no país, que o autor denomina de "afro-brasileiras", em um certo grau de integração ou fricção como os demais elementos constitutivos da cultura brasileira, em especial a herança europeia.

Uma vez que Treece enfatiza o caráter indissolúvel de canção de todos esses gêneros, sua abordagem para o estudo desse material procura contemplar os elementos da estruturação musical, o discurso melódico-harmônico e o tratamento rítmico de uma maneira integrada ao discurso literário e argumento lírico, bem como observar os aspectos sócio-históricos e culturais a eles associados. Em diversos mo-

[*] **Silvano Fernandes Baia** é Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (2010), mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista (2005) e bacharel em Música com habilitação em violão pela mesma instituição (2001). Atualmente é professor adjunto no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, onde ministra disciplinas de História da Música. Membro do grupo de pesquisa interdisciplinar e interistitucional História e Música, sediado na UNESP-Franca. **E-mail:** silvanobaia@gmail.com

mentos do texto, como forma de sustentar suas proposições, o autor desenvolve análises de canções, nas quais, sem prejuízo da consistência da argumentação ou reduções simplistas, é nítida a preocupação de tornar estas análises acessíveis a um público leigo em teoria musical ou literária. Nesse sentido, se utiliza não apenas da representação gráfica da relação melodia/letra desenvolvida por Luiz Tatit, como oferece traduções para o inglês que permitem o entendimento do argumento lírico original, num esforço para evitar a perda estética e semântica que ocorreu nas versões que popularizaram a bossa nova no exterior nos anos 1960. Treece mobiliza um amplo conjunto de referenciais teóricos e metodológicos desenvolvidos para a análise da canção e da cultura brasileira e africana, bem como suas próprias elaborações nesse campo de estudo, dialogando tanto com trabalhos de pesquisadores brasileiros, a exemplo de Muniz Sodré, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Claudia Matos, Hermano Vianna e Carlos Sandroni, entre outros, como com pesquisas realizadas no hemisfério norte, trabalhos muitas vezes desconhecidos pelos pesquisadores no Brasil. Com o conhecimento da literatura brasileira de quem desenvolveu um estudo de fôlego sobre o indianismo no romantismo brasileiro e a política indigenista no período imperial (TREECE, 2008), o autor pontua o seu texto com algumas poucas mas saborosas e enriquecedoras citações literárias, de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade.

O livro está estruturado em seis capítulos. O primeiro – *Brazilian jive talk: music, language and community* – apresenta uma discussão introdutória acerca da cultura musical do Brasil, bem como delineia o arcabouço teórico a partir do qual será construída a argumentação. O autor alinhava através de elementos recorrentes na historiografia do samba, um discurso que apresenta o gênero como oriundo de um pensamento musical, cultural e filosófico africano, constituindo-se assim em manifestação de resistência cultural negra. A seguir, esboça a ideia que será desenvolvida nos capítulos posteriores, de que é possível localizar na bossa nova, na MPB e mais recentemente no rap um fio de continuidade de resistência cultural e afirmação identitária negra, que, se não chega a ser totalmente inovadora em relação a estudos realizados no Brasil, é bastante acurada na sua linha de argumentação. O segundo capítulo – *The bossa nova revolution* – está dedicado a observar a repercussão e o impacto

das transformações estéticas apresentadas pela bossa nova, oferecendo uma interpretação para o seu sucesso e longevidade. Em *Three masters, three master-pieces: Jobim, Moraes, Gilberto* – o terceiro capítulo –, Treece observa o projeto estético destes autores/intérpretes, concretizando este estudo na análise de três peças emblemáticas: "Garota de Ipanema", "Felicidade" e "Águas de Março". No quarto capítulo – *Guns and roses: Brazil's music of popular protest, 1958-1968* – após situar o ambiente sociocultural e político do final dos anos 1950 e anos 1960 no país, bem como pontuar as transformações produzidas nos meios de comunicação e circulação de bens culturais, Treece passa em revista os conturbados eventos musicais do período e as lutas político-culturais a eles associadas. Em *Orpheus in Babylon: music in the films of Rio de Janeiro,* o quinto capítulo, o autor observa a presença da música na produção fílmica em torno da cidade do Rio de Janeiro. Ainda que outros filmes sejam mencionados, o foco está em dois filmes que, em momento distintos, adaptaram o mito clássico de Orfeu transpondo-o para o Rio de Janeiro: a produção franco-brasileira *Black Orpheus,* dirigido por Marcel Camus (1959) e *Orfeu*, de Cacá Diegues (1998). No sexto e último capítulo, *Rap, race and language: the aesthetics and politics of black music-making*, Treece observa o fenômeno da emergência de uma poderosa cultura musical no Brasil, aquela constituída em torno de elementos do soul, do rap, do hip-hop e do funk carioca, uma música dançante, com baixos pesados, batidas eletrônicas e um discurso de descontentamento social, que circularia, principalmente mas não exclusivamente, entre jovens afro-brasileiros das classes trabalhadoras. A ascensão destas novas formas de manifestação cultural por parte de jovens negros pobres, estaria vinculada ao colapso do projeto de harmonização social e democracia racial, que teria se explicitado por volta da década de 1990.

Duas linhas de pensamento articulam os temas desenvolvidos nestes capítulos. Ao longo de todo o texto está presente a concepção de que nesses gêneros de música popular do Brasil, especialmente no samba, na bossa nova e no rap, existiria um fundamento cultural e filosófico de origem africana. Ou seja, elementos da cultura e da visão de mundo da África ocidental estariam presentes, de diversas formas, em distintas gerações e diferentes contextos, na música produzida pelos afro-descendentes no Brasil ou mesmo por brancos das classes médias com vínculos com

a cultura africana. A outra proposição que orienta o discurso de Treece é a de que esses gêneros não podem ser compreendidos plenamente sem a percepção do seu caráter cancional, ou seja, todas estas práticas musicais têm que ser pensadas nas suas interações entre elementos musicais e texto literário, considerando-se também o contexto sócio-histórico.

Treece questiona a concepção corrente de que Brasil seria uma cultura essencialmente musical em comparação com outras culturas supostamente mais letradas e literárias, proposição esta que estaria ancorada na ideia de que a força da cultura musical do país seria uma contraparte da relativa pobreza e fraqueza da cultura linguística. Essa ideia, por sua vez, seria afinada com a concepção de que o alto nível da música e da dança nas culturas da diáspora africana seria derivado da sua "oralidade" e "corporalidade", uma vez que suas tradições linguísticas teriam sido suprimidas pela escravidão, ou, em termos mais racistas, porque a essência da "africanidade" residiria no corpo, em contraste com a mais cerebral e racional cultura europeia. Treece se contrapõe a essa ideia, que considera uma das grandes falácias acerca das expressões culturais da diáspora africana, e afirma que a linguagem – seja em textos religiosos, narrativas, canções ou versos improvisados – tem um papel central e não periférico nessas culturas. De maneira diametralmente oposta a essas afirmativas, o autor considera que a musicalidade brasileira se desenvolveu justamente por sua interação com uma rica inventividade linguística.

Treece recapitula uma narrativa tradicional em torno das origens do samba carioca na qual tem destaque a "roda", como elemento da cultura africana, numa linha interpretativa que foi inaugurada no texto clássico de Francisco Guimarães (Vagalume) *Na roda do samba* (1933). Entre outros ícones mencionados, tais como a Praça Onze, a casa da tia Ciata, "Pelo telefone" e "Lenço no pescoço", tem destaque o papel da "malandragem". A sincopação do samba seria a expressão musical da ginga do malandro, numa elaboração que remete diretamente à Muniz Sodré (1979). Aliás, a malandragem está destacada no título do livro, uma vez que o termo norte-americano "jive" foi a melhor aproximação que Treece encontrou para a tradução de "malandragem" para o inglês. Ao enfatizar um aspecto de resistência cultural negra do gênero e não uma condição de produto de um encontro de culturas, o autor se po-

siciona num debate que remete aos anos 1930, que se intensificou com o surgimento das pesquisas acadêmicas sobre música popular no Brasil a partir dos anos 1970 e que é ainda uma questão em aberto. Conforme Marcos Napolitano, já nos anos 1930 "as discussões sobre a música popular se pautaram ora pela busca de uma 'raiz' social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma musical universalizante (a nação brasileira)", que seriam a base de duas linhas mestras do debate historiográfico que se desenvolve desde então (2006, p.136).

Na sua análise da bossa nova e da longevidade do seu sucesso internacional, Treece se diz convencido de que a fascinação que o gênero desperta deriva do profundo hibridismo na composição e performance das canções, combinando as duas maiores dimensões civilizacionais da formação histórica do Brasil: a direcionalidade narrativa das tensões e resoluções características da música ocidental com o universo musical das tradições africanas, sem privilegiar nenhuma delas. Uma vez que na bossa nova mais uma vez se abriu a possibilidade de diálogo entre linguagem literária e música sempre presente na cultura brasileira, o gênero apenas pode ser plenamente compreendido se considerado o seu aspecto de canção, que muitas vezes é negligenciado devido aos diversos caminhos e apropriações ao longo do tempo em diferentes lugares. Aqui é muito interessante observar como Treece comenta a percepção do gênero no exterior, por uma parcela dos ouvintes, como banalidade de dúbio valor artístico, uma forma de *muzak* ou *easy listening* para elevadores, supermercados, shoppings, salas de espera e aeroportos, percepção esta que seria decorrência de seu grande sucesso comercial e ubiquidade. Esta é uma apreensão que só se pode ter a partir do hemisfério norte, onde, de fato, em alguns países e ambientes, o gênero tem essa utilização de música de fundo, o que não ocorre no Brasil. Treece argumenta que a mediação do jazz estadunidense na disseminação internacional da bossa nova levou à transformação de um gênero cancional em um estilo instrumental, com consequente desmembramento das complexas relações estruturais entre o tratamento melódico-harmônico, o movimento rítmico e o argumento discursivo e sua vocalização, o que teria facilitado o caminho para essa reformatação do gênero como *easy listening*. Naturalmente, isto não impede que a bossa nova continue despertando interesse em outra parcela do público, mesmo entre as novas gerações.

O fenômeno da emergência de uma poderosa cultura musical no Brasil, aquela constituída em torno de elementos do soul, do rap, do hip-hop e do funk carioca é analisado pelo autor no último capítulo. Treece considera que esta tendência musical desafia a concepção do Brasil como uma sociedade cuja suposta capacidade de integração na superação de antagonismos sociais e étnicos tem sua expressão cultural maior no carnaval e no samba. A bossa nova e a MPB estariam também associadas à ideia de uma democracia social, baseada na aliança entre distintos setores. Portanto, o samba, a bossa nova e a MPB não serviriam mais de veículos para uma juventude que buscava uma afirmação identitária como "negros" e não apenas como "brasileiros", uma vez que a partir dos anos 1990 teria ocorrido um colapso dessa "cultura do consenso". Para Treece, apesar do estímulo inicial de gêneros musicais estadunidenses para essas novas formas de manifestação musical no Brasil, elas mantém um fio de continuidade com as tradições dos afrodecendentes no país, que se expressaria na habilidade de materializar o poder das palavras num tempo ritmicamente estruturado. Assim o rap retomaria uma estética musical negra no sentido de que as expressões corporais e linguísticas, assim como o ritmo e o discurso, não são contrapostos mas integrados num mesmo produto artístico. O livro conclui com uma complexa e polêmica discussão a favor da proposição e do conceito que alinhava toda a narrativa desenvolvida ao longo texto, da existência de uma identidade musical negra no Brasil. No debate que Treece estabelece com as visões que enfatizam de maneira positiva a integração do negro na sociedade brasileira a partir do conceito de mestiçagem, o autor vai concluir que os afrodescendentes nunca deixaram de ser uma subcategoria discriminada racialmente nessa sociedade. Observa que o termo *negro* foi adotado pelos afrodescendentes como uma forma de identificação como o passado e as tradições afro-brasileiras. E nesse espírito, insiste na formulação "música negra", entendida não como uma categoria essencialista, mas como um veículo das noções de consciência, atuação e resistência.

O estudo apresentado por David Treece se insere e se posiciona não apenas no debate em curso em torno da música popular no Brasil, como na discussão mais ampla acerca da cultura do país e suas complexas conexões com questões étnicas e identitárias. Treece se soma à crítica das posições de Gilberto Freyre levada a

cabo por diversos pensadores de esquerda a partir dos anos 1960 e pelo movimento negro contra a discriminação que, surgido no final dos anos 1970, vem apresentando um discurso militante radicalizado sobre a questão, em geral vinculado a agendas políticas. O lugar de Gilberto Freyre na construção do pensamento sobre a formação da sociedade brasileira é um grande e antigo debate e a persistência dessa crítica atesta também a repercussão de suas ideias. Freyre apresentou uma visão positiva da mestiçagem, vendo nela a originalidade da cultura brasileira, num momento, os anos 1930, em que ainda era hegemônica a concepção de que a mestiçagem estaria na raiz dos problemas da nossa sociedade, que deveria ser aprimorada pelo branqueamento. Desde então, a ideia de que o brasileiro seria uma "raça mestiça" e que nisso residiria a sua força e originalidade, afirmou-se como uma das vertentes de interpretação da nossa cultura. Naturalmente, não se trata de negar a existência de racismo no Brasil, ao longo da história e no presente. Existiu e ainda existe, sem dúvida. Mas existe também, indubitavelmente, a tendência à integração. As duas tendências existem e o problema colocado para o Brasil é qual delas vamos favorecer. A difícil questão que se apresenta é até que ponto a afirmação de identidades étnicas, por vezes de maneira um tanto forçada e com aspectos de invenção de tradição, não caminha no sentido contrário de uma efetiva integração, servindo até como elemento de divisão em direção a uma sociedade bipartida, coisa que o Brasil hoje não é, apesar de todos os seus problemas.

No debate mais propriamente musical, de certa forma, Treece reafirma, com argumentação refinada e renovada, uma linha de pensamento presente nos estudos da música popular no Brasil desde os primeiros ensaios acadêmicos dos anos 1970, que enfatizavam o aspecto de resistência cultural na música popular. Estas posições contrastam com pesquisas desenvolvidas no Brasil que apresentaram outros olhares para essas mesmas questões.[1] Por exemplo, Hermano Vianna (1995), em *O mistério do samba* (que Treece cita e inclui como indicação de leitura entre os títulos publicados em inglês), analisa a transformação do samba em música nacional como parte de um processo mais amplo de criação da identidade brasileira em torno do

[1] Na minha tese de doutorado (BAIA, 2010) desenvolvi um amplo estudo da historiografia da música popular no Brasil, no qual apresentei um mapeamento das principais linhas de pensamento e das polêmicas em curso nesse campo de estudos dentro da periodização da pesquisa.

debate sobre a miscigenação "racial" e cultural e valorização da cultura popular, apresentando outra vertente interpretativa que se contrapõe à narrativa da "resistência cultural". No trabalho de Vianna, as proposições de Gilberto Freyre, criticadas por Treece, são tomadas como instrumental teórico privilegiado. Um outro exemplo é o trabalho de Tiago de Melo Gomes (1998), que questiona o papel central da malandragem na história do samba e considera a publicação de *Acertei no milhar*, de Claudia Matos (1982), um momento crucial na transformação do que ela chamou de "samba malandro" em discurso das camadas oprimidas da sociedade em oposição ao projeto das classes dominantes de implantação do capitalismo no Brasil. Por outro lado, estudos recentes vêm se debruçando sobre outros gêneros e repertórios, questionando a hegemonia da linhagem samba-bossa-MPB-tropicália que, à exceção da pertinente discussão acerca das sonoridades do rap e do funk a partir dos anos 1990, está também no centro de *Brazilian Jive*. O livro tem um objeto mais específico, que é a presença de elementos da cultura africana em gêneros fundamentais da música do Brasil, e não se propõe a ser uma história da música no Brasil nem a dar conta de toda a diversidade da produção musical brasileira. De toda forma, a seleção das fontes, no caso, os gêneros e o repertório específico em estudo, favorece o direcionamento que o autor imprimiu à sua narrativa.

Brazilian Jive, livro voltado para um público de língua inglesa interessado em música brasileira, é uma leitura instigante também para pesquisadores brasileiros, conhecedores dos fatos em discussão, pelas reflexões, releituras e profícuas elaborações que oferece. Em *Brazilian Jive* podemos ver o entusiasmo de David Treece com a música popular e a cultura do Brasil. Seu trabalho de divulgador e aglutinador de pesquisadores brasileiros, e também de outras nacionalidades, interessados na música brasileira, em iniciativas que não se restringem à atuação acadêmica, mas também têm ramificações no campo de produção, o colocam hoje como a principal referência para os estudos da música popular do Brasil no exterior. Suas posições, pela força e consistência da sua argumentação, bem como por partirem de alguém profundamente envolvido com a prática e a pesquisa da música brasileira a partir do King's College London, têm que ser consideradas no debate, independentemente do grau de concordância ou discordância que se possa ter com sua linha de pensamento.

Referências

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (doutorado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço*: o malandro no teatro de revista e na música popular – "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920. Dissertação (mestrado em História) – IFCH-UNICAMP, Campinas, 1998.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.

MATOS, Claudia Neiva. *Acertei no milhar*: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (19701990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, nº 13, 2006, p.136.

SODRÉ, Muniz. *Samba*: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes*: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial. São Paulo: Nankin/Edusp, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.