

IS Working Papers

3.ª Série, N.º 15

Um olhar antropológico sobre as transformações da indústria fonográfica brasileira a partir de duas trajetórias artísticas

Daniel Ferreira Wainer

Porto, janeiro de 2016

Um olhar antropológico sobre as transformações da indústria fonográfica brasileira a partir de duas trajetórias artísticas¹

Daniel Ferreira Wainer

Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ)

E-mail: danielfwainer@gmail.com

Submetido para avaliação: novembro de 2015/aprovado para publicação: janeiro de 2016

Resumo

A partir de uma aproximação bibliográfica em torno das indústrias cultural e fonográficas brasileiras e de narrativas de vida de dois músicos residentes no Rio de Janeiro, procura-se compreender de que modo a reconfiguração da indústria de discos do Brasil influencia as trajetórias individuais dos artistas, designadamente no que respeita aos seus processos de trabalho e ao modo como estes lidam com as suas carreiras. Assim, procura-se debater a transformação/modernização da indústria da música/cultura brasileira, procurando-se explicitar especificamente o funcionamento da indústria fonográfica, desde os anos 80 à atualidade, tendo por base, precisamente, aquelas trajetórias. Seguindo a perspetiva antropológica de Morelli, procura-se evidenciar como é que esta indústria funciona na prática, nomeadamente na vida real de artistas que vivenciaram um sucesso comercial significativo nos anos 80 do século XX.

Palavras-chave: Indústria cultural, Indústria musical/fonográfica, trajetórias artísticas.

Abstract

From a bibliographical approach around the Brazilian cultural and phonographic industries and two musicians living life narratives in Rio de Janeiro, it is our intention to understand how the reconfiguration of Brazil's record industry influences the individual careers of artists, in particular their work processes and how they deal with their careers. Therefore, we will discuss the transformation/modernization of the Brazilian music/cultural industry, seeking to specifically explain the workings of the music industry since

¹ Este trabalho foi realizado com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ligada ao Ministério da Educação (MEC) brasileiro. É fruto da pesquisa de Mestrado realizada pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ).

the 80s to the present, based on precisely those paths. Following the anthropological perspective of Morelli, we intend to demonstrate how this industry works in practice, particularly in real life of the artists who experienced significant commercial success in the 80s of the twentieth century.

Keywords: Cultural industry, Music industry, Artistic trajectories.

Introdução

O objetivo principal deste artigo é fazer uma primeira aproximação entre uma bibliografia específica sobre a indústria cultural e a indústria fonográfica brasileira, a partir de textos que articulam diferentes áreas do conhecimento, e o trabalho de campo desenvolvido com músicos residentes na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Nesta direção, realiza-se um enquadramento prévio das transformações da indústria musical neste país sem, no entanto, ambicionar grandes esquemas de teorização. Utilizando, deste modo, o recurso das narrativas de vida de dois artistas entrevistados e sua dimensão memorialística, pretende-se investigar como a reconfiguração da indústria de discos do Brasil aparece nas suas trajetórias individuais, influenciando seus processos de trabalho e a forma como lidam com suas carreiras.

Afirmar que a indústria da música está em transformação não é exatamente uma novidade na seara acadêmica, afinal, diversos pesquisadores no mundo têm debatido o tema já há bastante tempo, cada qual priorizando algum elemento ou visão específica dentro desta hipótese mais geral. Antes mesmo de se pensar em um funcionamento particular da indústria da música, autores como Adorno (1986) e Benjamin (1936) já falavam sobre a indústria cultural, sobretudo enfatizando seu caráter racionalizante e massificador, os quais seriam os principais responsáveis por submeter a produção artística – a figura do artista em geral – aos imperativos do mercado. Suas teses, contudo, frequentemente taxadas de pessimistas (Vicente, 1996), têm sido revistas por autores da tradição brasileira de estudos sobre a indústria cultural, como se pretende demonstrar.

É possível dizer que esta tradição possui, em certo sentido, uma trajetória já consolidada. Nela destacam-se trabalhos precursores como o de Ortiz (1994), o qual visa dar conta do processo de modernização da cultura brasileira a partir do relacionamento que se estabelece entre produção cultural, Estado e mercado das décadas de 40 a 70, os quais seriam responsáveis pela formação de um mercado de bens culturais nacional brasileiro. Sua hipótese é de que a ideia de “modernidade” na cultura brasileira vai deixando de ser um projeto para se tornar uma realidade do ponto de vista da tradição com o passar dos anos.

Já na direção dos estudos sobre a esfera musical da indústria cultural,² alguns autores têm debatido desde transformações técnicas em relação aos formatos, mostrando como teriam ocorrido historicamente as mudanças nos *media* e suportes materiais – os quais, atualmente, tornaram-se imateriais – utilizados para produção e reprodução de música gravada (De Marchi, 2005 ; Vicente, 1996), até transformações de ordem mais estrutural, ilustradas nas imbricações existentes entre as ambiguidades, disputas e incertezas que

² Em relação a esta diferenciação entre indústria fonográfica e indústria cultural, vale lembrar que “a indústria cultural não atua por meio de ações isoladas, por meio de medidas que não estejam interrelacionadas” (Fenerick, 2004: 173). Em outras palavras, a produção fonográfica é uma vertente da indústria cultural, haja vista o exemplo das telenovelas (*apud* Fenerick, 2004: 161).

permeiam o campo organizacional desta indústria e as ordens política, económica e social de seu entorno (Abreu, 2009 ; Dias, 2010 ; Herschmann, 2010).³

Se na literatura académica brasileira a questão das transformações sofridas pela indústria da música já possui um lastro, sobretudo nas áreas de Comunicação, Sociologia e no próprio terreno da Música e da Musicologia, na Antropologia, no entanto, o debate se restringe a poucos trabalhos, sendo o de Morelli (2009) o mais conhecido. De facto, esta autora se apoia em um referencial antropológico a fim de explicitar as relações de produção que se estabeleciam entre artistas e gravadoras ao longo da década de 70. Para tanto, sua empreitada deriva do estudo das trajetórias de dois importantes artistas brasileiros à época: Belchior e Fagner, e da análise da construção da imagem pública dos mesmos neste contexto por meio do material divulgado por gravadoras⁴ e *media* do período. Na mesma direção de Morelli, o artigo que aqui se apresenta visa, como já dito, explicitar um pouco do funcionamento da indústria fonográfica a partir da trajetória de dois artistas brasileiros. Privilegiar-se-á, entretanto, diferentemente desta autora, o período que vai dos anos 80 até hoje.

Assim, para compreender melhor o panorama sociológico-musical desta década, no Brasil, torna-se fundamental uma breve referência aos trabalhos de Alexandre (2013), Fenerick (2004) e Vicente (2002, 2012), os quais demonstram como tal período é marcado por instabilidades e transformações decisivas. Efetivamente, os anos 70 foram de intenso crescimento para a indústria fonográfica no Brasil, com destaque para a consolidação da Música Popular Brasileira (MPB) como principal género musical do país (Vicente, 2002). No final da década, todavia, a fórmula parece se esgotar, ao mesmo tempo em que mudanças estruturais ocasionadas por fatores como a crise do petróleo (1979) e a abertura decorrente da redemocratização (1985) fazem com que comece a se identificar uma nova cena contracultural, independente e inconformada com a falta de acesso aos canais tradicionais de divulgação da indústria – gravadoras, rádios e televisão (Fenerick, 2004).

Neste sentido, o rock desponta como a “menina dos olhos” da indústria fonográfica no início da década, na medida em que surge como uma novidade de baixo custo por não exigir uma produção tão elaborada e pelo seu alto potencial de venda junto ao público jovem. É neste cenário que os personagens principais deste trabalho, Luiz Nicolau e Evandro Mesquita, estão inseridos e é a partir destas considerações que se pode melhor compreender a trajetória dos mesmos. O exercício a praticar aqui, porém, não é o de tentar esgotar o debate em torno das questões que a indústria cultural suscita, muito menos o de fazer um apanhado geral dos diversos trabalhos académicos sobre o tema. Tentar-se-á aqui, em outra via, a partir da trajetória destes dois personagens e seguindo o traçado antropológico de Morelli, ilustrar como esta indústria funciona na prática, na

³ Quero com isso destacar alguns dos múltiplos olhares que tem atentado para o funcionamento da indústria fonográfica nas últimas décadas. Na perspetiva musicológica, por exemplo, vale lembrar o interessante trabalho de Delalande (2007), autor que mira não somente as transformações de ordem tecnológica, mas também toda uma mudança de pedagogia decorrente das transformações nos suportes e materiais utilizados para se fazer música.

⁴ O mesmo que Editoras – Nota do editor.

vida real de artistas que experimentaram um grande sucesso comercial nos anos 80. Por esta razão, enfatizar-se-á a constituição empírica construída no trabalho de campo com estes interlocutores – o carácter decisivamente antropológico deste texto – mais do que as discussões teóricas já estabelecidas em outras áreas.

Considerações metodológicas

A música como objeto de estudo antropológico tem sido encarada sob as mais diversas óticas. Fazer uma etnografia de determinada performance musical, por exemplo, é o que propõem autores como Seeger (2008), o qual realizou trabalho de campo entre os Suyá, tribo indígena da Amazônia, e Vianna (1987), o qual, por sua vez, fez observação participante em favelas da cidade do Rio de Janeiro. A proposta de estudo da música a partir do método etnográfico, no caso deste último, está diretamente ligada a um género musical específico, o *funk*, e também a um cenário particular, os morros cariocas. Crê-se que esta abordagem se aproxima de outras que apostam no mesmo recorte metodológico: o género musical e suas formas de sociabilidade, o *ethos* de um movimento musical enquanto criador de comportamentos e modas específicos e seu significado cultural são colocados como fatores centrais da investigação. É este também o estatuto dado, por exemplo, ao movimento *punk* em alguns trabalhos, especialmente no caso do Rio de Janeiro (Caiafa, 1985) e de Portugal (Guerra, 2013a).

Por mais que as trajetórias investigadas neste artigo também estejam ligadas a um género específico, o *rock*, não se tem como objetivo estudá-lo sob a ótica da ideia de performance ou como género musical possuidor de sociabilidades específicas, mas sim, como pano de fundo para as trajetórias dos artistas investigados. A ênfase aqui está, neste sentido, mais no percurso de vida feito por eles do que na filiação dos mesmos ao *rock* de uma forma geral. E é por isso que, a partir de agora, segue-se os passos de Halbwachs (1952) e Pollak (1992), ao atentar a dimensão de disputa representacional e de negociação das identidades nas narrativas de memória dos dois personagens em questão.

Luiz Nicolau e Evandro Mesquita são dois artistas brasileiros que ficaram conhecidos no cenário musical do país nos anos 80 em virtude de suas trajetórias em bandas de rock de grande expressão. O primeiro, integrante do grupo “Inimigos do Rei”, destaca-se por ser músico, compositor, cantor, ator de teatro e TV, locutor, entre outras atividades. O segundo, por sua vez, também construiu uma carreira paralela entre o teatro, a televisão e a música com a banda “Blitz”, de modo que ambos parecem constituir um tipo de artista muito específico dentro do contexto estudado: os dois transitam pela indústria cultural de forma mais ampla que a maioria daqueles que são apenas músicos ou atores.

É possível dizer, neste sentido, que suas biografias oferecem rico material de análise, na medida em que são não somente exemplares reais do trânsito entre as várias esferas da indústria cultural, mas também fios do processo de espetacularização que passa cada vez mais a tomar conta da indústria da música, a partir da década de 80. Justifica-se assim a opção pela escolha destes dois casos, tentando, nas próximas páginas, demonstrar mais

claramente a hipótese acima apresentada através das próprias palavras dos interlocutores. Em virtude do curto espaço deste artigo, contudo, privilegiar-se-á as relações que ambos estabeleceram mais especificamente com a música do que com outras áreas.

Em termos metodológicos, destaca-se o contato com os dois se deu por meio de duas entrevistas, uma com cada. A primeira, com Luiz Nicolau, ocorreu em julho de 2014 e durou cerca de duas horas, enquanto que a segunda, com Evandro Mesquita, realizada em maio de 2015, teve duração mais curta, cerca de uma hora. As informações de campo obtidas com as entrevistas foram complementadas por material coletado a partir de pesquisa documental nos *media*-imprensa – revistas e jornais – e digitais – programas de televisão, websites – acerca destes personagens.

Feitas estas breves considerações metodológicas e explicitada a posição no campo como filho de um pai ator, enfatiza-se ainda experiência do investigador como músico autoral ligado ao gênero rock.⁵ Sem dúvida o acesso ao universo da indústria cultural foi balizado por estes pilares, de sorte que esta condição de antropólogo-músico talvez tenha facilitado, de certa forma, a interlocução com os personagens principais deste trabalho. Passamos agora a um breve relato da trajetória de Luiz Nicolau.

“Um impulso que já estava desde o início”: a trajetória de Luiz Nicolau e os “Inimigos do Rei”

O personagem em questão nasceu nos anos 60 em Brasília, capital do país, onde desde muito cedo se interessou pelas artes. Sua principal influência nesta direção foi familiar: a mãe cantava na igreja, a avó tocava piano, a tia estudava em um conservatório. Ao mesmo tempo em que a família constituía o pano de fundo musical da infância, desde novo o jovem já se interessara pelo rocknroll, em contraste com o universo erudito de casa. Com efeito, a cidade de Brasília, onde morou durante a infância e a juventude, era extremamente cosmopolita, de modo que alguns de seus colegas, filhos de diplomatas, eram sempre os primeiros a ter acesso a discos importados, o que, naquele contexto, era muito valioso: “As coisas aconteciam no meio fonográfico, da música, de uma forma muito avassaladora em termos de impacto na vida das pessoas. Hoje não, hoje banalizou”, contou Nicolau em nossa entrevista.

Apesar do grande interesse pela música, as primeiras experiências com o palco se deram através do teatro, por volta dos quinze ou dezasseis anos:

A minha vivência com o palco foi assim, cara: desde a primeira vez que eu vi um show, que eu vi uma peça, eu falei: ‘eu quero estar lá. Eu quero fazer aquilo que esse cara faz’. Quando eu via televisão, eu falava: ‘isso eu faço, isso eu sei fazer’.

⁵ Faço parte de uma banda chamada Sararás Livres. Algumas faixas de nosso primeiro álbum, “Associação Livre”, podem ser ouvidas em nossas páginas do Facebook, Youtube e Soundcloud.

O jovem artista começou a atuar na escola, pois este “era um impulso que já estava [...] desde o início, desde o princípio”, de acordo com ele. De facto, Nicolau acabaria se mudando para o Rio de Janeiro com o objetivo de estudar no Centro de Artes de Laranjeiras (CAL), tradicional escola de teatro da cidade. Lá, pode travar contato com importantes professores tais como, por exemplo, Marcos Leite. Por meio do projeto “Orquestra de Vozes Garganta Profunda” ou simplesmente “Garganta Profunda”, coordenado por Leite, Nicolau foi se tornando, de facto, cantor, ao mesmo tempo em que conhecia seus principais parceiros musicais do futuro, os quais formaram com ele a banda “Inimigos do Rei”. Juntando a paixão pela música com o viés teatral, o “Garganta Profunda” era um coro moderno, o qual estimulava tanto o jovem artista, quanto seus companheiros Paulinho Moska e Luiz Guilherme. Um verdadeiro “divisor de águas”, segundo Nicolau.

Tornando-se assim o principal investimento dos três jovens não somente por já possibilitar certa renda⁶, como também por sempre estimular a criação de novidades em seus números, foi no “Garganta”, segundo Nicolau, que:

A gente começou a compor junto, eu, Paulinho e Guilherme e foram surgindo coisas. Aí o Nestor de Holanda, diretor musical do “Garganta”, e o Marcos Leite começaram a querer botar nós três pra fazer números em que a gente poderia tocar músicas nossas. Começou a ter uma liberdade, dentro do Garganta Profunda, para a gente fazer o nosso trabalho, o que foi realmente o trampolim para a minha carreira. Aí eu virei realmente músico, cantor de banda.

Os “Inimigos” começavam assim a ganhar fôlego na medida em que as composições se multiplicavam, bem como os investimentos dos três no projeto. Já faziam shows em diversos lugares do Rio de Janeiro conquistando público e gerando notícias, saindo nos jornais. Com toda esta movimentação espontânea, um dos colegas que sempre os assistia convidou certa vez Sérgio Dias, guitarrista dos Mutantes,⁷ para assisti-los. Nicolau se lembra com alegria do momento:

O cara foi lá assistir a gente. A gente ficou: ‘o Sérgio Dias está na plateia, cara. E agora, vamos fazer? Vamos’. Fizemos o show. Meu irmão, quando terminou o show o cara estava delirando na plateia, aos berros, amarrado e querendo tocar com a gente. Aí a gente [falou]: ‘chega aí cara’. A gente tocou, improvisou com ele um bis, ele solou a nossa música. Aí depois eles ficaram lá tocando Beatles.

Segundo Nicolau, a noite foi um sucesso tão grande que a banda foi convidada por Dias para gravar uma fita demo⁸ em um sistema de som de oito canais que o guitarrista possuía, algo inovador para a época. Até então, de acordo com o entrevistado, os *homestudios* eram um fenômeno tão raro no cenário carioca – “isso era uma novidade,

⁶ O mesmo que rendimento – Nota do editor.

⁷ Importante banda de rock brasileira formada em 1966, quando começava a se desenhar o Tropicalismo. Foram expoentes deste movimento.

⁸ É uma gravação demonstrativa amadora, não necessariamente produzida em grandes estúdios.

como é que pode um cara ter um *homestudio* em casa?” – quanto, voltando a sua juventude em Brasília, os discos internacionais trazidos de fora do país. De facto, para os músicos dos anos 80 conseguirem gravar suas músicas era primordial estar vinculado a uma grande gravadora, já que os equipamentos eram caros para se comprar, pois vinham de fora do país, bem como, muitas vezes, difíceis de transportar.⁹

Este primeiro registo gravado foi guardado pelo empresário da banda, enquanto os shows continuavam. O sucesso do grupo se ampliou a tal ponto que, certo dia, três empregados de grandes gravadoras como a Sony compareceram a um show dos “Inimigos” por intermédio de alguém que trabalhava na Rede Globo¹⁰ e que havia comentado sobre eles. Após o espetáculo, o empresário do conjunto foi convidado a levar a fita demo para o diretor artístico da empresa ouvir, ao que ele se interessou no mesmo instante. Imediatamente, através de uma amiga que era fã da banda, os jovens foram chamados pelo próprio diretor da Rede Globo à época, Marcio Antonucci, para ir até a sua sala na empresa. Nas palavras de Nicolau: “Foi um negócio, assim, que a gente não entendeu nada. Foi uma coisa absolutamente inesperada. A troco de que o cara chamou a gente aqui? É porque vem coisa aí, né”?

Os jovens cantaram na frente do diretor, o qual inclusive também era músico, e o resultado foi um sucesso:

Ele ficou amarradão. Imediatamente pegou o telefone ali na nossa frente e ligou para o Sérgio Lopes, que era o diretor artístico da Sony. Na época era CBS ainda [...]. Ligou para o Sérgio e falou: ‘olha só, eu estou com os meninos aqui’. Botou em viva-voz, ficou ali falando com a gente e com o cara. Começaram a fazer um monte de piada [...]. E aí rolou porque os dois tinham essa parceria, né: davam os artistas da CBS pra Rede Globo e a Rede Globo dava a mídia pra eles. Então tinha todo um jabá¹¹ ali de gravadoras com televisão.

A partir do contato com o produtor da Rede Globo, os “Inimigos do Rei” foram contratados pela CBS, em 1989 e, enfim, foram para um estúdio profissional gravar. Antes mesmo de terminar de misturar o disco todo, ainda durante as gravações no estúdio da Transamérica,¹² a primeira faixa “Uma barata chamada Kafka” já começara a tocar nas rádios. Segundo Nicolau, “aí começou e não parou mais”:

Quando a Rádio Cidade tocou a “Barata”, ela foi a primeira rádio que tocou, foi um estouro. A gente mudou a nossa vida completamente, porque aí começou a alastrar para o Brasil todo. A gente começou a fazer televisão. Foi aí que entrou o Antonucci e aquela história da Globo, porque ele fez uma campanha dos

⁹ De acordo com Roberto Menescal, eminente compositor da bossa nova e ex-diretor artístico da PolyGram (1970-1985) que tive a oportunidade de entrevistar em nossa pesquisa de Mestrado, “a última mesa de gravação que a gente comprou lá custou 600 mil dólares. Eram 6 caras com umas tiras de couro trazendo ela”.

¹⁰ Principal emissora de televisão brasileira.

¹¹ O “jabá”, segundo meus interlocutores, é uma espécie de intercâmbio de favores feito entre as gravadoras, as rádios e a televisão, como ficará mais claro ao longo dos relatos de Nicolau e Evandro. Foi explorado por diversos autores, como Dias (2010), Fenerick (2004) e Midani (2008).

¹² É uma das principais estações de rádio do Brasil.

“Inimigos do Rei” na TV Globo, junto com a gravadora. Foi uma mega exposição. Se tivesse hoje a exposição que teve na época, a gente estava milionário!

Pelo meio das inúmeras apresentações que começaram a ocorrer, multiplicaram-se as viagens de torne, bem como as de promoção da banda em programas de televisão no eixo Rio-São Paulo. O cantor conta que este processo, ao longo do qual ocorreu a produção do segundo disco do conjunto, durou cerca de onze anos. O ápice, para ele, foi sem dúvida a participação da banda no Rock In Rio II, em 1992, no Maracanã.¹³

Foi um processo de trabalho onde houve uma dedicação à música, né? A uma banda de pop rock nacional que teve disco de ouro, participação no Rock In Rio II... Eu me orgulho muito desse trabalho. Pena que não tenha durado mais. Mas durou o que tinha que durar.

Quando perguntado a respeito dos motivos que teriam levado ao fim da banda com Paulinho Moska e Luiz Guilherme, Nicolau demonstrou certa tensão entre as necessidades artísticas do conjunto – tensão que talvez tenha até atrapalhado a relação entre os três – e o imperativo categórico do mercado fonográfico. As relações entre a gravadora e os músicos, de facto, parecem ter “azedado” com o passar do tempo:

Foi um conjunto de fatores. A gente, como toda banda, tem divergências musicais e vai afinando de acordo com o que uma plateia compra da gente. A gente dá uma proposta artística de trabalho e a plateia compra ou não aquilo. A gravadora colocou a gente em um marketing infante-juvenil demais, quando na verdade as músicas eram cinematográficas, elas tinham um sarcasmo, um cinismo, toda uma filosofia do Luiz Guilherme, um crânio, um puta escritor, um livreiro incrível, estudante, doutorado em Letras e tudo o mais... Tinham umas letras brilhantes, cinematográficas, só que a “Barata” e “Adelaide” acabaram atingindo um público infante-juvenil e começaram a botar a gente no meio de Polegar, Angélica, Xuxa e outros grupos dentro desta coisa infantil. Isso foi criando uma crise artística dentro da banda, principalmente porque um dos principais compositores, o Paulinho, com toda razão, não queria mais fazer coisa engraçada. Direito dele. Só que isso é um perigo, porque se todo mundo gostou do seu pão de queijo você não pode sair oferecendo no disco seguinte um doce de abóbora. Você tem que continuar com o pão de queijo. Vai oferecer o doce de abóbora lá na frente, um pouquinho depois, vai devagar, calma. E foi isso, rolou uma divergência, ele se irritou com a gravadora.

Segundo o artista, a gravadora teria realmente “sacaneado¹⁴” os músicos ao colocá-los para tocar em shows promocionais infantis, os quais eles não podiam se negar a fazer por contrato. Na conceção do músico, eles “arrebentavam” e o pessoal adorava, mas o desejo deles era outro:

¹³ Mais importante estádio de futebol do país, localizado no Rio de Janeiro.

¹⁴ O mesmo que enganado – Nota do editor.

Não é isso que a gente quer. Estão levando a gente para um nicho, quando a gente quer estar junto dos Titãs, do Ultraje a Rigor que seja, do Paralamas, do Legião, da Blitz... A gente tinha muito de Blitz no nosso trabalho. Tinha humor, mas não era infantilóide.

Em relação à inserção na indústria fonográfica, cremos poder afirmar que Luiz Nicolau já não se encontra mais tão inserido neste meio, pois passou a trabalhar bastante em outras frentes após o término dos “Inimigos do Rei”, no ramo da locução em rádios e TV, e também como ator de TV e teatro. Ele faz questão, no entanto, de frisar que:

Era uma sorte estar ali. Você era um felizardo de estar ali numa gravadora. Não tinha outra forma de você fazer. Tinha artista independente, mas não tinha como você gravar disco. Você teria só uma fita cassete no máximo. Só uma gravadora tinha como prensar o disco.

Segundo o artista, o fenômeno do “jabá” se desenhava a partir de táticas de promoção realizadas conjuntamente por gravadoras, rádios e televisão. Assim, as primeiras, naquele tempo, preparavam os artistas nas épocas certas do ano para lançá-los nos *media*. Era assim que funcionava a indústria pelo menos até o advento dos *media* digitais atuais. De acordo com o entrevistado, logo após o advento do disco compacto veio o computador, o que permitiu que os CDs fossem lidos e, conseqüentemente, possibilitou que os arquivos ali presentes fossem guardados. Ao salvar este tipo de material em um computador, tornou-se possível também copiá-lo para outro CD, o que, no entanto, era um poder exclusivo das gravadoras. Não era qualquer pessoa que conseguia fazer estas cópias inicialmente, embora elas pudessem ser colocadas em uma fita cassete, ao custo de uma qualidade não tão boa. Assim, de acordo com o artista, todas estas inovações teriam surgido de dentro das próprias gravadoras somente porque as mesmas começaram a inventar aparelhos de cópia de CD.¹⁵ Daí teria disparado a pirataria¹⁶ que causou a primeira crise fonográfica na indústria da música, por volta de 1995:

Quando surgiu a pirataria foi quando começou a surgir esses grupos que hoje a gente tem aí. Aquela banda Calypso, que começou a vir de Belém do Pará [...].No nordeste, até hoje eles vendem CD na praia. Hoje menos porque o CD está ficando cada vez mais em desuso, as pessoas pararam de usar. Estão ouvindo direto, baixa, ouve no celular. Mas o camarada passa com um carrinho com alto falante na praia vendendo piratão. [...] Lá em Belém do Pará isso começou mais forte, se não me engano com essa banda Calypso... A vender CD que eles mesmos rodavam, eles mesmos produziam o próprio cd. Aí compraram uma máquina, pegaram uma mídia. Não dependiam mais de Manaus, de queimar o CD. Passaram eles mesmos a fazer os CD e vender a cinco reais.

¹⁵ Para um melhor entendimento de como a pirataria teria surgido de dentro das próprias gravadoras, ver Witt (2015) e Lynskey (2015).

¹⁶ *apud* Dias (2010, p. 14) e Vianna (2003), os quais já fizeram referência ao desenrolar da pirataria no Brasil, destacando a importância de bandas que circulavam fora do *mainstream* musical como a paraense Calypso.

Apesar de todas estas transformações, o músico tende a pensar que hoje em dia o mercado ficou melhor para os artistas, na medida em que eles podem atingir um público amplo muito mais rapidamente. Além disso, a possibilidade de realizar uma obra de alta qualidade se tornou bem mais acessível:

O cara [ainda] vende CD no show. [Mas] hoje você grava um disco em casa. Antes a gente fazia uma fita demo na casa do Sérgio Dias que trouxe um equipamento de Nova York. Era uma coisa totalmente rara. Hoje todo mundo tem um estúdio em casa, dá pra gravar um disco muito foda em casa, com os plugins que tem hoje. Programas incríveis, softwares incríveis de áudio que tem. Você faz tudo em casa, é só saber operar.

Na concepção do músico, “o artista ainda está precisando entender o mercado”, embora hoje em dia ele não esteja mais tão preso às gravadoras, o que é extremamente positivo por um lado:

A crueldade e o monopólio deles [das gravadoras] era tão grande que eles passaram muito artista pra trás. Era um mercado horroroso. Os contratos eram leoninos. Eles tinham o direito de ficar com a sua música durante 10 anos. Depois disso renovava se você não pedisse de volta. Eles eram donos do seu fonograma. Você tinha o direito de arrecadar sobre a repetição das músicas tocadas nas rádios e nas TVs e participação na venda dos discos, em que a maior parte da participação era da gravadora que fazia a capa e tudo.

Metendo o pé na porta: a “Blitz” de Evandro Mesquita

Ter acesso a uma gravadora, gravar um disco, era uma coisa muito distante, muito distante mesmo. Ir à lua.

A música era uma coisa que eu não tinha acesso. À gravadora. Só Chico, Caetano, Milton. Não tinha muita banda jovem assim.

É possível dizer que a história de vida de Evandro Mesquita se aproxima da de Luiz Nicolau em diversos sentidos. Um exemplo: ambos experimentaram o sucesso comercial no *mainstream* da indústria fonográfica em uma época de crise, os anos 80,¹⁷ como já dito anteriormente, tendo feito parte de bandas de rock que se caracterizavam por uma linguagem teatral, cinematográfica. Nicolau chegara a dizer em nossa entrevista que a banda “Blitz”, da qual Evandro fez parte, foi uma inspiração para os “Inimigos do Rei”, como explicitado na seção anterior. Da mesma forma, os dois começaram suas carreiras no teatro, embora somente Evandro tenha nascido e sido criado no Rio de Janeiro, de

¹⁷ Para uma melhor compreensão da crise dos anos 80, seguir Alexandre (2013), Fenerick (2004) e Vicente (2002).

modo que sua produção artística sempre esteve ligada a uma relação muito específica com a cidade, pautada especialmente pela prática de surf e por sua disposição atlética, decorrente desta ligação com o desporto.

A primeira referência musical do jovem Evandro foi o pai, o qual estudara violão clássico¹⁸ quando o artista ainda era garoto. Foi assim que ele se interessou pelo instrumento, o que fez com que tentasse inicialmente aprender a tocar pela mesma via clássica do pai. Contudo, para o menino, “nada que tocava no rádio tinha a ver com a gente”, com os amigos, pelo menos até o surgimento dos tropicalistas e dos Mutantes, no início dos anos 70. Seu gosto musical, assim, seria afetado pelas novidades que a indústria cultural da época, baseada sobretudo nas rádios e televisão, começava a trazer: The Beatles, Roberto Carlos e Caetano Veloso, músicos com uma “pegada rock”. O artista aprenderia, portanto, a tocar violão “dando cabeçada”, como o mesmo diria, tentando ler as cifras das músicas desses artistas.

Se por um lado, “esperar um novo disco dos Mutantes era tão maneiro quanto esperar um dos Beatles, dos Stones, do Hendrix”, no rádio Evandro ouvia Moreira da Silva cantando “O rei do gatilho” – “uma história bem-humorada, uma história de banguê-banguê com samba de breque”. Foi esta mistura que estimulou o jovem artista, cuja produção musical futura com a “Blitz”, sua banda de maior sucesso, seria pautada, sobretudo, pelo seguinte: “a gente queria agradar à nossa galera ali da praia. Queria que os amigos sentissem orgulho: ‘pô, tem uma banda e tal’”. Na composição deste cenário, é fundamental destacar ainda a importância das temporadas passadas em Saquarema, cidade litoral do Rio de Janeiro onde o jovem surfava e fazia música com os amigos, e do teatro, primeira formação do artista, assim como de Luiz Nicolau. Foi a partir do teatro, afinal, que Evandro chegaria na música:

Eu não tinha passado na faculdade de comunicação. Já estava fazendo teatro também no Teatro Ipanema com pessoas super maneiras, mais velhas. E depois eu achei a minha turma. Era o Asdrúbal, que é a minha geração: Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Patrícia Travassos. E a gente com meias ideias, somando, querendo também deixar os clássicos descansando, Shakespeare. E falar dos nervos de hoje em dia. Era uma peça que as pessoas falavam: ‘adorei o show de vocês. Tinha uma energia rock’.

Nas peças do grupo “Asdrúbal Trouxe o Trombone”,¹⁹ Evandro tocava instrumentos como gaita e violão. Para ele, isso demonstra claramente como “o teatro que a gente fazia tinha essa coisa pop rock, uma coisa não comportada, uma coisa contemporânea”. Foi neste contexto, portanto, que ele começou “a compor em português, a arriscar umas letras maneiras” com o parceiro Ricardo Barreto, as quais eram sempre aprovadas pelos amigos nas rodas de violão. Ainda nesta linha, Evandro lembra que:

¹⁸ O mesmo que guitarra clássica – Nota do editor.

¹⁹ Importante grupo de teatro brasileiro, formado na década de 70. Muitos dos atores que fizeram parte do grupo, como os citados acima, tiveram uma carreira de grande sucesso no teatro e na televisão.

[...] estava com o Asdrúbal no Teatro Ipanema. E à noite a Marina fazia um show dela, meia-noite. Os músicos chegavam antes, a gente ficava um pouco depois, na passagem de som. Eu chegava pro Lobão, o Lobão era o baterista dela: 'Lobão, olha essa música que a gente fez na viola e tal'. Aí os músicos já saíam tocando. E a música ganhava um arranjo dramático, maneiro, com sax naipando, guitarra, baixo, bateria: 'caralho, que maneiro'. A gente começou a se empolgar pra esse lado da música.

A partir destas brincadeiras, a banda “Blitz” começou a se formar, ensaiar e fazer shows por “um circuito Rio de Janeiro underground, uma boate, um bar”. Chegaram a tocar até mesmo em um rinque de patinação em Juiz de Fora, ainda nesta fase underground, para um público muito reduzido. De facto, para Evandro, “os shows eram muito feios antigamente. O artista era fodão, um Caetano e tal, mas não tinha uma preocupação visual com o espetáculo”, uma teatralidade. A “Blitz”, portanto, teria trazido uma grande novidade quando estourou, em 1982, na medida em que “veio com essa Disneilândia pop mesmo, como o Caetano falou”, trazendo:

Essa possibilidade de homem e mulher, de diálogo. Os backings não ficavam lá atrás, vinham pra frente. Então às vezes elas vestiam o personagem. [...] A Blitz era meio uma escola de samba pop, assim. Tinha carro no palco, dobre de ginástica olímpica. Isso depois, a gente já com mais sucesso.

O reconhecimento do grupo, de facto, teria se dado muito em virtude da atividade de Evandro no Circo Voador, espaço cultural inaugurado no verão de 1982, em Ipanema: “a gente fez vários shows no Circo Voador. Eu fazia a programação musical do Circo”. Aquela época parece ter sido realmente mágica para Evandro, como ele lembrou em nossa entrevista:

A gente dava aula de teatro de manhã. Aí depois tinha aula de capoeira, tinha dança. À noite tinha cabaré, tinha shows. Então era intenso pra caralho. E a banda formando. A galera na praia invadia, rasgava a lona, entrava por baixo. Até o Perfeito [Fortuna, idealizador do espaço] um dia deu carteirinha: 'ó, não precisa mais rasgar. Vocês podem entrar'. Neguinho duro, né? Ali começou a amadurecer.

Foi no Circo que o grupo pode gravar a sua primeira cassete, a qual na opinião do cantor era “uma merda. Mas era o que tinha”. A “Blitz” nunca “tinha entrado em um estúdio” e neste contexto, o desafio principal era “disputar os músicos com a Gang 90, com a Marina”, grupos e artistas que já tinham atingido algum sucesso. Foi neste cenário que, após algum tempo de banda, Evandro tomou a seguinte decisão com os colegas da “Blitz”:

'Vamos fazer o último show no Circo e convidar uns caras de gravadora, jornalista'. Acho que não foi ninguém. Mas foi o pessoal do 14 Bis que chegou pro Mariozinho [produtor musical da Odeon na época] e falou da gente: 'Mariozinho quer conversar com você'. Aí eu sem nada a perder, né? Fui com tudo, com a fitinha cassete safada, assim, pra mostrar pra ele. Aí ele falou: 'não quero nem ouvir cara. Vou bancar pra vocês um dia no estúdio, vou chamar o diretor da

Rádio Cidade, que era o Cléber Pereira, se ele curtir eu contrato vocês, se ele não curtir vocês ganham uma fita melhorzinha e tal’.

Aquela realidade era completamente nova para os artistas, os quais, como já dito, não conheciam o funcionamento de um estúdio de música: “*headphone* e [...] um cara todo engravatado que ia julgar se era bom ou se era ruim. Mas o show já estava na mão”. Foi assim que mesmo estando com medo e com:

[...] o cara todo de terno, na terceira música ele diz: ‘pô, do caralho’. Quando ele ouviu “Você não soube me amar”, o cara ficou louco. Pediu uísque, disse que desde Secos e Molhados não ouvia nada tão estimulante e tal. Aí a gente ficou amarradão. E o Mariozinho contratou a banda com total liberdade. Eles não sabiam que porra era aquela e tal..

A partir daí, a “Blitz” começou a tocar sem parar. Fez shows, por exemplo, no Canecão, “que era um templo sagrado”. Segundo Evandro, “ninguém mais *rock’n’roll* tinha tocado lá e a Blitz bateu todos os recordes de público. Era fila até o Iate”.²⁰ Logo quando a banda assinou com a Odeon:

O Mariozinho teve a sacação de lançar um compacto com “Você não soube me amar”. Do outro lado era “Nada, nada, nada”. Uma música só. Era o nosso grafite do Circo [...], a capa era uma capa rosa com esse grafite, não tinha cara de ninguém, não tinha foto. Tocou na Rádio Cidade. Começou a tocar na Rádio Cidade, tocar, tocar pra caralho, tocar nas outras rádios. Aí veio clipe no Fantástico.²¹ Aí fudeu. As pessoas linkaram aquela cara: ‘ah, é aquela música que tem um papo, que tem uma energia de rocknroll’. Aí estourou absurdamente. Esse compacto vendeu mais de um milhão numa época de crise de mercado, né? Isso foi uma mudança foda porque as outras gravadoras abriram as portas querendo ter uma Blitz, achar uma Blitz. Abriu a possibilidade pras bandas de garagem. De nequinho fazer uma banda e tentar a sorte. Mudou o panorama nas rádios, que tocavam lixo estrangeiro ou os mesmos daqui. Uma poesia inteligente, universitária falando de amor. E a nossa era uma coisa mais coloquial, mais direta. Aí foi essa revolução mesmo. A Blitz, com “Você não soube me amar” meteu o pé na porta e mudou realmente. Fez parte intensamente da cultura contemporânea.

Com relação a este início de sucesso, Evandro conta que o espírito da banda “era assina aqui e que se foda [...]”. A gente assinou aquele contrato que você cede a mãe, nem vê”. Em outras palavras, não existia uma preocupação por parte dos músicos com o futuro, com a questão contratual ou com os direitos autorais. Nas palavras do artista, a “Blitz”, tal como os “Inimigos do Rei”, assinou “um contrato super leonino”. O sucesso repentino fica explícito quando Evandro conta que o produtor da banda apostava “caixas de vinho alemão branco” com outro diretor da Odeon à medida em que as vendas aumentavam: “‘ó, vai vender mais de dez mil cópias’. Aí o cara: ‘pô, isso não chega a cinco nem fudendo’. [...]”

²⁰ O Iate é um clube que se localiza na região.

²¹ Programa de televisão dominical transmitido pela Rede Globo.

Cinquenta, cem mil, duzentos e cinquenta, disco de platina”. A repercussão do conjunto nos *media* foi tão grande que “eles refizeram o contrato com o contrato em andamento. Um contrato melhorzinho”.

Evandro conta como ele se maravilhava com aquele universo:

Olhava pra trás e estava em um avião com a banda. Isso era uma coisa impensável. ‘Vamos pro nordeste?’ ‘Vamos’. Aí você ficava um mês fazendo um roteiro e levava dois caminhões, cara. Uma coisa absurda. Porque não tinha som no nordeste. Então a gente levava equipamento de som. A Mac Áudio contratava. E o outro era cenário, bicho. Era um caminhão de cenário. Tenho foto com dois caminhões “Blitz”, na estrada. Vinte e três pessoas. Era um absurdo. A gravadora bancava um pouco, mas via que tinha um filão ali. Então a gente era a galinha de ovos de ouro deles, assim.

As relações de “jabá” que se estabeleciam entre as diversas empresas de *media* também foram visibilizadas pelo artista. Tal como apresentado por Nicolau, o “jabá” foi teorizado por Evandro como uma troca de favores, uma forma de assistencialismo: “a gravadora antes dava um vídeo cassete pro programador. Aí depois tinha que dar um vídeo cassete, uma televisão e uma filmadora. Depois uma passagem pra ele, pra sogra, pra mulher. Porque o poder desses caras era muito. Foi ganhando esse peso”. No caso da “Blitz”, o artista deu um exemplo concreto:

Quando a gente começava a tocar na rádio, fazia Chacrinha,²² aí o Chacrinha: ‘ó, vocês precisam fazer uns dez shows pra gente pra continuar a fazer’. Tinha essa troca assim, sabe? Aí você fazia playback no subúrbio. Vinham uns caras: ‘ó, tem aqui oito pra fazer quatro shows em uma noite num bairro, Vasquinho de Morro Agudo, Mangueira, não sei o que’. Mas isso foi um exercício maneiro de aprender. De você chegar em um clube, não tem carro nenhum, dois carros, você fala: ‘caralho’. Aí entra no clube, gente pra caralho da comunidade ali: ‘e agora com vocês a banda Blitz!’ Os caras olhando sem vibração. No outro já [simula uma gritaria]... Então isso deu uma cancha pra galera.

O programador era o melhor, ele que dizia: ‘isso é sucesso, isso não’. Então rolava esse jabá. E o jabá da TV que a gente pagava com show, com playback pro Chacrinha. Fazendo alguns playbacks: ‘ah, vocês vão estar no próximo’. [...] Tinha uma rapaziada por trás que rolava essa politicagem.

Com relação ao final da banda, Evandro foi sucinto: “já no segundo disco a gente começou a brigar. Aquelas coisas de namoro, de fim de namoro e tal. Sexo, drogas, *rock'n'roll* e grana intensamente. Foi foda. Vislumbramos o final”. Após lançarem o terceiro disco devido às obrigações contratuais contraídas com a gravadora, a “Blitz” interrompeu suas atividades. Na realidade, vários retornos foram esboçados e de facto ocorreram. Evandro seguiu levando sua carreira musical em paralelo com trabalhos no teatro e na televisão.

²² Apresentador de programas de auditório de enorme sucesso entre as décadas de 50 e 80.

Chegou ainda a formar outra banda, a “Fabulous TAB”, na qual toca grandes sucessos do rock que embalaram sua juventude em Saquarema. Hoje, a “Blitz” está mais estável, após passar por sucessivas formações. Para Evandro, o momento vivido atualmente é de:

Colapso das gravadoras. Você em qualquer quartinho de empregada grava um disco bom, com uma sonoridade ótima. Os plugins e coisas assim. Antes era aquela nave, com fita que o cara cortava na gilete, você falava: ‘caralho, não corta!’ Aí emendava com durex e não sei o que. E procurava o ponto certo. Você falava: ‘isso não vai dar certo’, e dava. Mas agora tudo digital, qualquer um pode gravar um disco. Acho que a grande batalha atualmente é: como você faz esse disco chegar nas pessoas. Acabaram as lojas de discos. A gente começou a fazer CD, acabaram as lojas. A gente começou a fazer DVD também acabaram as lojas. Então esses caminhos novos que a gente apanha e tenta. É interessante. A gente tem uma loja virtual, aí leva nos shows, vende quase ao preço do pirata, mais pra circular a informação, né? Aí tem no Itunes, tem esse Spotify também, que é interessante.

Para ele, as gravadoras:

Ainda são fortes na distribuição. Elas têm ainda esse controle da distribuição física do disco. Agora, a coisa virtual, eles também são fortes nisso. Mas é uma coisa que... De repente você ouve uma banda que você nunca ouviu falar e o cara vende pra caralho. Tem uma puta legião de fãs, você nunca ouviu, nem toca na rádio, nunca viu na TV. É impressionante. Várias bandas assim. A gente como é mais dinossauro apanha mais nesses caminhos virtuais e tal.

Assumindo o momento de transformação da indústria musical, Evandro, por ser “dinossauro”, como ele mesmo diz, aposta na variedade. Ele lembra a conversa que assistiu em um programa de televisão que contava a história do importante produtor musical sírio André Midani, para dar a seguinte receita a quem deseja se aventurar na indústria fonográfica contemporânea:

[Hoje] você grava um CD, faz um CD bacana, com uma capa legal, com encarte. [...] Faz sei lá, mil. Aí você grava um vinil pra colecionador. Um vinil bacana, que é caro pra caramba. Faz sei lá, 200, 300 [...]. E faz um envelopinho safado pra vender a 10, 15 reais em um show. Pra rodar isso, pra sua música chegar.

Afinal, segundo Evandro, hoje: “nem loja tem mais. Só aquelas lojas maneiríssimas que ainda resistem e tal [...]. Então eu acho que é mais ou menos por aí a saída. E o resto é o virtual, essas coisas do virtual. Do digital”.

Considerações finais

Tendo em vista as biografias e ideias apresentadas por Luiz Nicolau e Evandro Mesquita e levando em consideração o quadro geral em que se encontram as culturas musicais

contemporâneas, caracterizado por transformações nas formas de produção, distribuição e consumo cultural e artístico, cremos ser válido lembrar a que este artigo se propôs. De facto, tentou-se utilizar as biografias destes personagens como forma de explicitar o quadro geral das mudanças tecnológicas pelas quais os meios de comunicação têm passado. Neste caminho, investigamos as relações entre autoria e produção, a importância das redes digitais e das mudanças de formatos e serviços de difusão, bem como as múltiplas influências que afetam os processos de trabalho e as carreiras artísticas. Como pano de fundo, ainda, esteve presente a todo momento a tensão entre trabalho artístico e funcionamento da indústria, génio criador e produção em massa, para as massas.

Com relação à preferência por privilegiar as narrativas de memória dos personagens em questão, acrescentamos um adendo importante. Até a entrevista com Luiz Nicolau, a primeira que foi realizada, ainda não era muito claro para o investigador, como antropólogo, a interrelação entre os diversos meios de comunicação no funcionamento da indústria fonográfica.²³ Em outras palavras, foi a partir deste primeiro contato que pudemos compreender como a indústria da música é afetada pelo todo mais amplo da indústria cultural. Neste sentido, acreditamos termo-nos aproximado, em nosso contato com Nicolau, das seguintes considerações acerca da complexa relação que se estabelece entre o biógrafo e o biografado:

Esta inclinação a se tornar ideólogo da própria vida selecionando em função de uma intenção global certos eventos significativos e estabelecendo entre eles conexões pertinentes a fim de lhes dar coerência, como aquelas que implicam sua instituição como causas ou, mais frequentemente, como fins, encontra a cumplicidade natural do biógrafo que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, leva a crer que aceita essa criação artificial de sentido. (Bourdieu, 1986, p. 69, traduzido).

Foi na troca, no intercâmbio e na surpresa do encontro que, através de uma cumplicidade pessoal com o entrevistado, que conseguimos construir, juntos, um sentido para a história de vida dele que afetou, também, a história deste investigador e os seus conhecimentos sobre o funcionamento desta indústria (Guerra, 2013b). Em outras palavras, buscando coerência entre os fluxos intuitivos da memória-recordação e o eu superficial representado pela inteligência da memória-hábito (Bergson, 1999), nossas narrativas representacionais e identidades foram construídas e negociadas, de modo que o contato posterior com Evandro Mesquita e com a bibliografia existente sobre o assunto, já não foi mais o mesmo. É neste sentido que se pode afirmar que a surpresa do encontro e a dimensão processual fazem parte do trabalho antropológico, o que justificaria a opção por tratar a questão da indústria fonográfica a partir desta perspectiva, bem como o privilégio dado às narrativas de vida neste artigo.

Ainda com relação à importância da dimensão processual e da construção de memórias para se pensar a indústria da música, destaca-se um último ponto, relativo à ideia de

²³ Interrelação que fica muito explícita no caso do fenômeno do “jabá”.

memória como herança de conteúdos musicais. Tivemos a oportunidade de entrevistar, também para a nossa pesquisa de Mestrado, o compositor Roberto Menescal, importante referência da bossa nova no Brasil, como já colocado em alguma nota de rodapé. Além do trabalho como músico, já explicitado, este personagem atuou como diretor artístico de gravadoras multinacionais como a PolyGram, no Brasil. Em nossa entrevista, Menescal contaria a respeito de uma conversa que teve com um “bruxo”, em que perguntava a ele sobre o futuro da indústria fonográfica: “o que vem por aí”? A resposta do “bruxo” foi contundente:

Eu se fosse você pegaria as músicas dali dos anos 50, 45, 50, 60, 70, que foi onde a música cresceu e vieram várias formas de música no mundo inteiro. De rock, da bossa, dos baianos, de todo mundo, Jovem Guarda.²⁴ Refaria essas músicas todas com a tecnologia de hoje”. “Mas por que”? “Porque essas músicas foram testadas”. Os sucessos, né? “E essa geração conhece, essa não conhece. Então você estaria colocando músicas novas pra geração, mas todas que já foram testadas, já foram bem as músicas. Foram bem aceitas. Então elas têm uma coisinha que muito provavelmente vão ser aceitas.

Acreditamos que este ponto tenha importância pois revela exatamente o momento pelo qual a indústria tem passado: com a mudança dos formatos há um retorno ao passado, uma nostalgia, uma volta às heranças musicais de outros tempos, uma redescoberta de conteúdos até então esquecidos ou desconhecidos pelas novas gerações (Sandhu, 2011). Este retorno, Menescal parece concluir – e aqui fazemos coro junto a ele –, seria decorrente de “um vazio, aí você começa a reviver coisas”. Em termos de suportes materiais, este é justamente o caso do vinil, formato que tem voltado com força, mas que, muito provavelmente, segundo meus interlocutores, permanecerá apenas como resquício de colecionadores em um futuro próximo. Como diria Menescal: “não tem volta. Até de casal”.

Assim, concluímos este artigo nos posicionando junto a este interlocutor. Se o consumo de música por meios virtuais, surgido com a digitalização, for mesmo o caminho para a indústria, afinal, “a coisa vai caindo e aqui vai aparecendo aos pouquinhos. O disco não vai mais ser disco, imagina? Disco já foi. [...] Senão o bonde²⁵ puxado por burrinhos estava aí até hoje”. Resta, portanto, aguardarmos as respostas e desdobramentos que os próximos anos darão para o enigma da indústria fonográfica, atentos, sempre, aos movimentos feitos pelos agentes no campo.

²⁴ Movimentos e referências musicais importantes no Brasil e no mundo.

²⁵ O mesmo que (carro)elétrico – Nota do editor.

Referências bibliográficas

- Abreu, P. (2009). A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [online], 85, p. 105-129. doi: 10.4000/rccs.356
- Adorno, T. (1986). A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas [Trad. Guido Antonio de Almeida]. In Adorno, T. (org.), *Dialética do esclarecimento* (2^a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 113-156.
- Alexandre, R. (2013). *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial (2^a ed).
- Benjamin, W. (1936). A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução [trad. José Lino Grünnewald]. In Grünnewald, J. L. (org.), *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 55-95.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* [trad. Paulo Neves]. São Paulo: Martins Fontes, p. 11-155 (2^a ed).
- Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales* [online], 62-63, p. 69-72. doi: 10.3406/arss.1986.2317
- Caiafa, J. (1985). *Movimento punk na cidade: A invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- De Marchi, L. (2005). A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* [online], abril, 1-19. <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/29/30>. Acedido a 15/7/2015.
- Delalande, F. (2007). De uma tecnologia a outra. Cinco aspetos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In Valente, H. (org.), *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP. <http://www.francois-delalande.fr/publications/classement-par-domaines/traductions/>. Acedido a 15/7/2015.
- Desplenchin, A. (2013). *Terapia intensiva*. California Filmes, 117 minutos, DVD.
- Dias, M. (2010). Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio. In Bolaño, Golin e Brittos (orgs.), *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 165-183.
- Fenerick, J. (2004). A ditadura, a indústria fonográfica e os 'Independentes de São Paulo nos anos 70/80'. *Métis: história e cultura*, 3 (6), p. 155-178.
- Guerra, P. (2013a). Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [online], 102, p. 111-134. doi: 10.4000/rccs.5486.

- Guerra, P. (2013b). *A instável leveza do rock*. Porto: Edições Afrontamento.
- Halbwachs, M. (1952). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Les Presses Universitaires de France, [1925], http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf. Acedido a 15/7/2015.
- Herschmann, M. (2010). *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Lynskey, D. (2015), How the compact disc lost its shine. Jornal: *The guardian*. Seção: *Music*, 28/5/2015. <http://www.theguardian.com/music/2015/may/28/how-the-compact-disc-lost-its-shine>. Acedido a 15/7/2015.
- Midani, A. (2008). *Música, ídolos e poder: Do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Morelli, R. (2009). *Indústria fonográfica: Um estudo antropológico*. Campinas: Editora Unicamp (2^a ed).
- Ortiz, R. (1994). *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense (5^a ed).
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social [trad. Monique Augras]. *Revista estudos históricos* [online], 5 (10), 200-212. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acedido a 15/7/2015.
- Sandhu, S. (2011). Retromania: pop culture's addiction to its own past by Simon Reynolds – review. Jornal: *The Guardian*. Seção: *Music*, 29/5/2011. <http://www.theguardian.com/books/2011/may/29/retromania-simon-reynolds-review>. Acedido a 15/7/2015.
- Seeger, A. (2008). Etnografia da música [trad: Giovanni Cirino]. *Cadernos de campo* [online], 17, 237-259. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260>.
- Vianna, H. (1987). *O baile funk carioca: festa e estilo de vida metropolitanos*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ).
- _____. 2003, A música paralela. Jornal: *Folha de São Paulo*. Caderno: *Mais!*, 12/10/2003, 10-11 <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>. Acedido a 15/7/2015.
- Vicente, E. (1996). *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP).

_____. (2002). *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

_____. (2012). Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. *RuMoRes*, 12 (2), 194-213. <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/55300>. Acedido a 15/7/2015.

Witt, S. (2015), The man who broke the music business. The dawn of online piracy. *Jornal: The New Yorker*. Seção: *Annals of technology*, 27/4/2015. <http://www.newyorker.com/magazine/2015/04/27/the-man-who-broke-the-music-business>. Acedido a 15/7/2015.

IS Working Papers

3.^a Série/3rd Series

Editora/Editor: Paula Guerra

Comissão Científica/ Scientific Committee: João Queirós, Maria Manuela Mendes, Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do
Instituto de Sociologia da Universidade do Porto
Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the
Institute of Sociology of the University of Porto
R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: http://isociologia.pt/publicacoes_workingpapers.aspx
ISSN: 1647-9424

IS Working Paper N.º 15

Título/Title

“Um olhar antropológico sobre as transformações da indústria fonográfica brasileira a partir de duas trajetórias artísticas”

Autor/Author

Daniel Ferreira Wainer

O autor, titular dos direitos desta obra, publica-a nos termos da licença Creative Commons “Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal (cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).