

Diálogos

Interdisciplinares

sobre a Música Brasileira

Érica Magi
Leonardo De Marchi
(Organizadores)

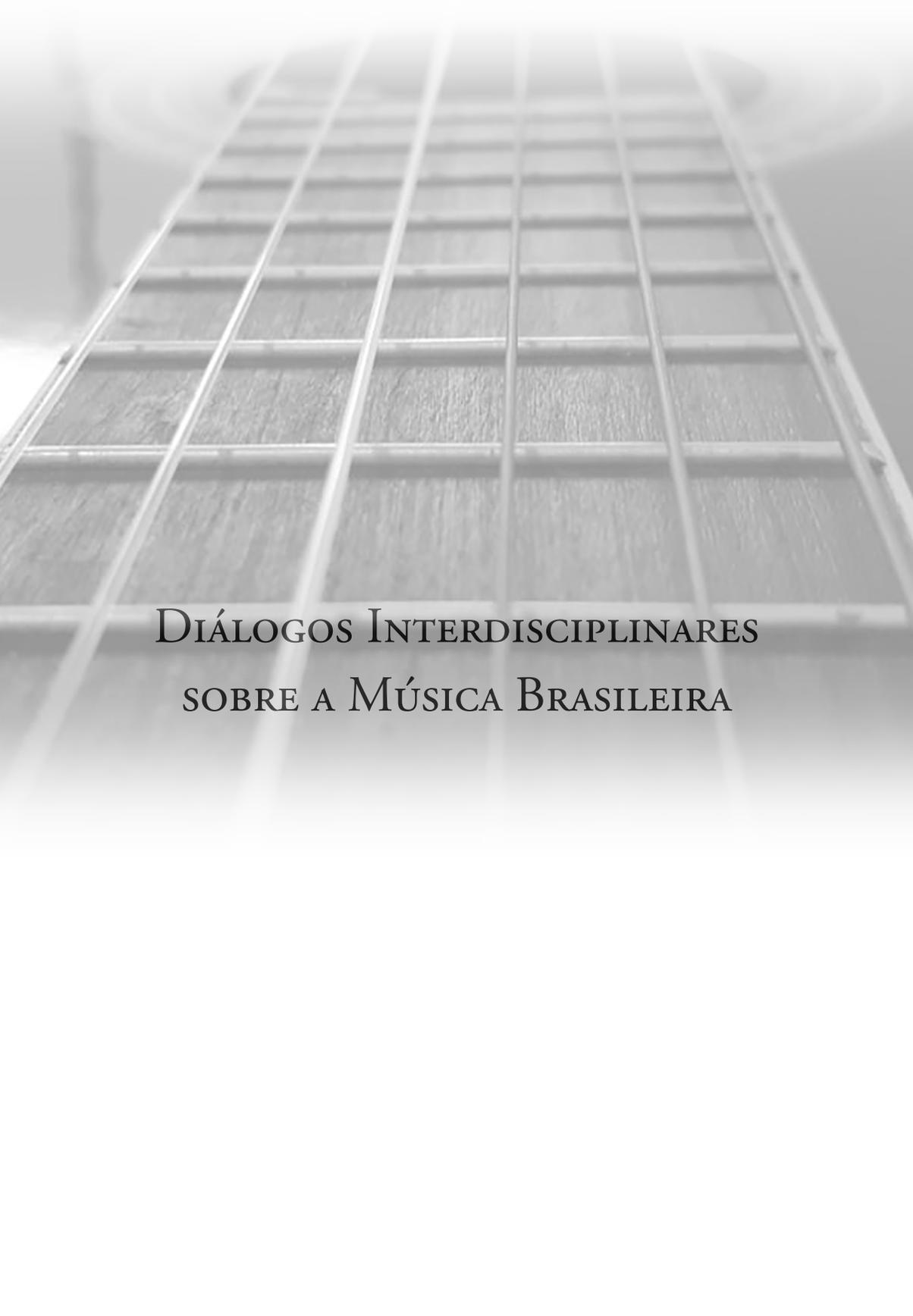
CULTURA
ACADÊMICA
Editora



Do modernismo às plataformas, *Diálogos* evidenciam como a Música Brasileira se construiu em espaço acadêmico com suas tradições críticas e suas frentes renovadoras. A monomania identitária de suas origens cedeu lugar a análises empíricas que aqui enfocam principalmente atividades profissionais em mercados nacionais diferenciados ou em segmentos de mercado marcados por lutas que não são só econômicas, mas também de classificação e de legitimidade.

A Música Brasileira se reproduz e se reconfigura tanto nas novas interdependências nacionais quanto no imaginário partilhado entre artistas, intermediários, ouvintes e pesquisadores. Seus fatores externos de construção — abordados pela imigração, pela recepção da musicologia cosmopolita ou pela importação de tecnologias — estão ao princípio de processos de valorização e de diferenciação que se repercutem nas estratégias econômicas, sociais ou estéticas dos atores.

As interações entre sociologia, musicologia, comunicação ou história da música brasileira ficam explícitas na vontade de sublimar as oposições entre sociologia/estética, tradicional/moderno, nacional/internacional, central/marginal, artístico/comercial, natureza/cultura/técnica, para pensá-las como categorias analíticas interdependentes. E parecem convergir para um foco diacrônico mas sem teleologia sobre gêneses de obras,



DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA

ÉRICA MAGI
LEONARDO DE MARCHI
(ORGANIZADORES)

DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA

Marília/Oficina Universitária
São Paulo/Cultura Acadêmica

2020



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS - FFC
UNESP - campus de Marília

Diretor

Prof. Dr. Marcelo Tavella Navega

Vice-Diretor

Dr. Pedro Geraldo Aparecido Novelli

Conselho Editorial

Mariângela Spotti Lopes Fujita (Presidente)

Adrián Oscar Dongo Montoya

Andrey Ivanov

Célia Maria Giacheti

Cláudia Regina Mosca Giroto

Marcelo Fernandes de Oliveira

Neusa Maria Dal Ri

Renato Geraldi (Assessor Técnico)

Rosane Michelli de Castro

Parecerista

Prof. Dr. Lúcio Lourenço Prado

Docente do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências - UNESP/campus de Marília.

Ficha catalográfica

Serviço de Biblioteca e Documentação - FFC

D536 Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira / Érica Magi, Leonardo De Marchi (organizadores). – Marília : Oficina Universitária ; São Paulo : Cultura Acadêmica, 2020.

276 p. : il.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86546-39-2 (Impresso)

ISBN 978-65-86546-38-5 (Digital)

DOI: <https://doi.org/10.36311/2020.978-65-86546-38-5>

1. Música – Brasil. 2. Concertos – Brasil. 3. Música popular – Brasil. 4. Indústria musical – Brasil. I. Magi, Érica. II. De Marchi, Leonardo.

CDD 780.981

Copyright © 2020, Faculdade de Filosofia e Ciências

Editora afiliada:



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Cultura Acadêmica é selo editorial da Editora UNESP
Oficina Universitária é selo editorial da UNESP - campus de Marília

SUMÁRIO

<i>Agradecimentos</i>	7
<i>Apresentação</i>	9

SEÇÃO I - MÚSICA DE CONCERTO NO BRASIL

<i>A trajetória de Camargo Guarnieri e a institucionalização da música de concerto em São Paulo: as condições de formação de um compositor na década de 1920</i> FLÁVIA BRANCALION	17
<i>Princípios gerais, fenômenos particulares - cultura e natureza na prática harmônica de César Guerra-Peixe</i> FREDERICO BARROS	41

SEÇÃO II - MÚSICA POPULAR, SOCIEDADE E POLÍTICA

<i>Bezerra da Silva e a "dialética da marginalidade"</i> RAINER GONÇALVES SOUSA	69
<i>Lobão entre idas e vindas na política e na música popular brasileira</i> ÉRICA MAGI	93

<i>Rimas Conectadas: um olhar para as batalhas de MCs e para as performances do rap brasileiro na cultura digital</i>	
RÔMULO VIEIRA DA SILVA	111

SEÇÃO III - MÚSICA POPULAR, JUVENTUDE E CIDADE

<i>Propostas e protestos: os ritmos, lugares e disputas da música de rua no Rio de Janeiro</i>	
JHESSICA REIA	137
<i>Juventude periférica contemporânea: entre violência, segregação, política e cultura juvenil</i>	
LUÍS ANTÔNIO FRANCISCO DE SOUZA	163

SEÇÃO IV - O MERCADO FONOGRÁFICO EM TRANSFORMAÇÃO

<i>Do vinil ao CD: a indústria fonográfica no Brasil nas décadas de 1980 e 1990</i>	
EDUARDO VICENTE	185
<i>Notas e inquietações sobre certas transformações nas práticas de produção e consumo musical</i>	
GISELA G. S. CASTRO	205
<i>Pós-streaming: um panorama da indústria fonográfica na Quarta Revolução Industrial</i>	
LEONARDO DE MARCHI	223
<i>Música sertaneja, mercado e pirataria</i>	
CHRISTIANO RANGEL DOS SANTOS	249
SOBRE OS AUTORES	273

AGRADECIMENTOS

Os organizadores agradecem imensamente ao Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do SESC-SP, pela realização e financiamento do evento Pesquisas sobre Música Brasileira: debates e perspectivas interdisciplinares, que deu origem a esta coletânea. Agradecem também aos pesquisadores e pesquisadoras que lá estiveram apresentando e debatendo os seus trabalhos: Frederico Barros, Flávia Brancalion, Brian Requena, Acauam Oliveira, Vanessa Gatti, Eduardo Vicente, Gisela Castro, Ricardo Teperman, Rainer Sousa e Gabriel Lima Rezende. Às pesquisadoras Daniela Ribas Guezi e Emily Fonseca de Souza, por terem acolhido a proposta do evento e garantido a sua viabilização no Centro de Pesquisa e Formação. Dedicamos um agradecimento especial aos bibliotecários da UNESP, campus de Marília – SP, pela normalização acadêmica dos textos e à parceria dos autores e autoras que, gentilmente, escreveram os capítulos desta coletânea.

APRESENTAÇÃO

O presente livro é um dos resultados do evento *Pesquisas sobre Música Brasileira: debates e perspectivas interdisciplinares*, promovido e financiado pelo Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do SESC-SP, nos dias 22 e 23 de maio de 2018¹. A organização científica do encontro foi realizada por Érica Magi e contou com o apoio das pesquisadoras do CPF-SESC, Daniela Ribas Guezzi e Emily Fonseca de Souza. O objetivo principal do evento foi reunir pesquisadores de diferentes áreas das Humanidades (Sociologia, Antropologia, História, Musicologia, Comunicação Social e Letras) para debater sobre a música brasileira, seja no que concerne às suas formas de produção fonográfica, de difusão comercial e de consumo ao longo dos anos no Brasil, quanto aos impactos desses processos na construção de carreiras artísticas. Os debates também permearam abordagens analíticas da música a partir da trajetória social dos artistas e suas possíveis relações com instâncias de poder institucionais, círculos das elites econômicas e culturais e espaços educacionais; e da formação de

¹ A programação completa está no link oficial do evento: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/pesquisas-sobre-musicabrasileira-debates-e-perspectivas-interdisciplinares>. Acesso em: 30 mar. 2020.

cenas musicais e seu impacto na criação de novos espaços de sociabilidade, de elaboração de práticas culturais e de produção musical nas grandes cidades, estabelecendo relações e tensões com a própria música brasileira e os estilos internacionais. Considerando a amplitude dessas discussões, decidiu-se dividir o evento em quatro mesas, que tratavam dos seguintes temas: Indústria Fonográfica, Mercado Digital e Consumo de Música no Brasil; Música de Concerto Nacional; Música Popular, Sociedade e Política; e Cosmopolitismo e Tradição na Música Popular Brasileira (1980-2016).

A interação dos pesquisadores entre si e com o público acabou criando uma sensação muito positiva entre os presentes. As ideias que emergiram dos debates foram tão instigantes que a vontade de produzir uma coletânea com algumas daquelas falas, transformadas em texto, apresentou-se como que naturalmente. Com a ajuda de Leonardo De Marchi, tentou-se reunir os textos dos palestrantes, porém, infelizmente, nem todos os palestrantes do evento puderam dar sua contribuição, sobretudo por questões de agenda. Isso deu a nós, organizadores, a oportuna chance de produzir um livro, garantindo-lhe um espírito próprio, uma identidade específica, animando-nos a estender o convite a outros colegas que não integraram o evento e aos que palestraram, a oportunidade de trabalhar em textos que pudessem sobressair ao mero registro de suas falas, assumindo uma nova roupagem.

Para tanto, assim como ocorreu no evento, o livro foi dividido em eixos temáticos que acreditamos serem importantes nas atuais pesquisas em música brasileira, estruturando-se, portanto, em quatro seções.

A primeira Seção é *Música de Concerto no Brasil*, e traz consigo as contribuições de Flávia Brancalion e Frederico Barros. Brancalion analisa o cenário musical erudito do início do século XX na cidade de São Paulo, abordando sociologicamente o processo de constituição da geração modernista de compositores, partindo da trajetória do paulista Camargo Guarnieri (1907-1993). Nesse mesmo contexto se apresenta o artigo de Barros, que empreende uma análise histórico-musicológica da obra do carioca César Guerra-Peixe (1914-1993), discutindo como o compositor elaborou as suas peças a partir dos métodos de composição tradicionais da música de concerto europeia em diálogo com o “folclore” brasileiro.

A segunda seção intitula-se *Música Popular, Sociedade e Política* e conta com os artigos produzidos por Rainer Gonçalves Sousa, Érica Magi

e Rômulo Vieira da Silva. Rainer G. Sousa analisa a figura do malandro na obra do sambista Bezerra da Silva (1927-2005), partindo da categoria de “dialética da marginalidade”, elaborada por João César de Castro Rocha, por meio da qual pontua que o malandro de Bezerra não se concilia com as esferas da ordem social, pois o artista se preocupa em revelar a ação criativa de sujeitos historicamente marginalizados política e economicamente.

Érica Magi, por sua vez, pensa a trajetória do músico e compositor carioca Lobão (1957-), buscando analisar as relações de proximidade e distanciamento que o roqueiro estabeleceu com a política e a tradição da música popular brasileira desde os anos 1980 até o presente. Tais relações, calcadas em “idas e vindas” entre polos extremos, são o pano de fundo para tentar entender as tensões e demandas que perpassam as relações entre música popular e política no Brasil e como isso afeta a apreciação crítica dos artistas populares.

O artigo de Rômulo Vieira da Silva apresenta uma instigante reflexão acerca da crescente influência da comunicação digital sobre a prática do rap no Brasil, tomando como estudo de caso as performances realizadas por dois MCs na 189ª Batalha do Tanque e a repercussão delas a partir dos comentários realizados no Youtube. Dessa forma, analisa as batalhas de rimas entre MCs e suas reproduções nas redes digitais, sublinhando os atravessamentos produzidos pelas mídias sociais nas práticas contemporâneas do rap no país.

A terceira seção trata sobre *Música Popular, Juventude e Cidade* à luz dos artigos de Jhessica Reia e Luís Antônio Francisco de Souza. Jhessica Reia se debruça sobre o caso dos músicos de rua, descrevendo e analisando a música de rua na cidade do Rio de Janeiro, a sua regulação na forma de leis municipais, as suas práticas artísticas específicas, bem como as tensões com os passantes e a ordem policial nos dias atuais. Luís Antônio, pensando historicamente a condição subalterna e de segregação da juventude negra e moradora das periferias no Brasil, analisa as letras do grupo de rap Racionais MC's, demonstrando que, para além da violência vivida na pele no dia-a-dia, há resistência, crítica e consciência política nessa narrativa, apontando um novo *habitus* social de ruptura com os fundamentos cordiais da sociedade brasileira, que permeiam as expressões artísticas periféricas como um todo.

Ao fim, a coletânea se encerra com uma seção dedicada às transformações do mercado fonográfico, intitulada *O Mercado Fonográfico em Transformação*, que conta com as produções de Eduardo Vicente, Gisela G. S. Castro, Leonardo De Marchi e Christiano Rangel dos Santos.

Em seu artigo, Eduardo Vicente constrói uma perspectiva histórica da indústria fonográfica brasileira ao longo das décadas de 1980 e 1990. Ele analisa o desenvolvimento do mercado de discos nesse período tão importante de transformações estruturais da indústria de discos (como a adoção do CD como único produto da indústria ou a flexibilização das relações de produção de discos a partir das mudanças empreendidas pelas grandes gravadoras e o fortalecimento do setor independente) e termina sua análise apontando os primeiros sinais da crise que abalaria a indústria no início do século XXI, provocando dramáticas mudanças no *modus operandi* da própria indústria fonográfica.

Gisela G. S. Castro discute, por seu turno, a imposição de uma série de transformações nos modos de produção e consumo de cultura, sintetizadas como sendo a passagem do consumo de *posse* ao de *acesso*. Para tanto, enfatiza o papel das redes digitais nesse processo, sublinhando as disputas de poder e controle travadas entre uma ética *hacker* e os interesses das empresas de mídia. Ao fim, pontua que o consumo de música na era digital não se dá tão somente pelas características da tecnologia, mas por meio de disputas entre, por exemplo, o compartilhamento gratuito de obras entre pares e as acusações de pirataria digital sustentadas pelos conglomerados da mídia, que culminam no surgimento dos serviços de streaming, que impõem um modelo “obrigatório” de assinatura de mensalidades para acesso aos conteúdos digitais.

O ensaio de Leonardo De Marchi dá um primeiro passo para se pensar a reconfiguração da indústria fonográfica na era da automação do trabalho criativo, o que se tem chamado de quarta revolução industrial em certa literatura. A partir de uma leitura do que o autor classifica como destruição criadora da indústria fonográfica (período que abrange as décadas de 2000 e 2010), mapeia as principais linhas de inovação na indústria (como a recomendação de conteúdos digitais de música por algoritmos proprietários, a produção de música por Inteligência Artificial e a criação de tecnologias para a desintermediação das relações comerciais de criações

musicais), apontando para o possível futuro da indústria fonográfica no que chama de período pós-streaming.

Por fim, Christiano Rangel dos Santos analisa o papel da pirataria de discos na difusão da música sertaneja pelo interior dos estados do Centro-Oeste, Sudeste e Sul, a partir de 2005, como prática que cumpriu uma função auxiliar às TV e rádios regionais na divulgação das novas duplas. Ademais, ao invés de constatar que o enorme sucesso comercial conquistado pelas duplas tenha sido fruto somente do barateamento dos meios de gravação de discos, o autor aponta para o poder financeiro de empresários e escritórios de agenciamento na organização das carreiras e no marketing das duplas, incluindo aí o pagamento de jabás para veiculação de músicas nos meios de comunicação.

Estabelecidos os termos da coletânea, seu objetivo se traduz em levar para um público mais amplo algumas das reflexões mais instigantes realizadas por alguns dos pesquisadores e pesquisadoras que estiveram presentes ao evento. Mesmo que não seja possível dar conta de todo o universo de pesquisas sobre música nas Ciências Humanas, a diversidade de indivíduos, de temas de pesquisa e de instituições foi um critério determinante para a organização do livro. Justamente por esse motivo, queremos reforçar nossa esperança sincera de que esse material possa informar outros pesquisadores e ensinar novas discussões sobre a música brasileira nas Humanidades.

Érica Magi (UNESP - Marília)

Leonardo De Marchi (FCS-UERJ).

Agosto de 2019.

SEÇÃO I
MÚSICA DE CONCERTO
NO BRASIL

A TRAJETÓRIA DE CAMARGO GUARNIERI E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MÚSICA DE CONCERTO EM SÃO PAULO: AS CONDIÇÕES DE FORMAÇÃO DE UM COMPOSITOR NA DÉCADA DE 1920

Flávia Brancalion

INTRODUÇÃO

Este artigo busca entender o processo de constituição da geração paulista de compositores modernistas a partir do enfoque do caso de Camargo Guarnieri. Para tanto, parte-se do exame do período inicial de sua trajetória, da contribuição familiar à sua orientação musical, tanto na musicalização na infância, quanto na definição de disposições acerca de sua profissionalização futura. Antes, no entanto, elaboram-se um quadro maior de perfis morfológicos para dar relevo sociológico aos condicionantes familiares, inserindo-os no contexto histórico do processo de urbanização da cidade. Passa-se, depois, às comparações entre os

percursos traçados pelos músicos que se consagraram pianistas e os que se tornaram compositores, abrangendo a maneira como as oportunidades do meio se apresentaram para eles, de acordo com sua origem social. A partir dessa dinâmica, lança o olhar sobre o movimento modernista paulista, buscando flagrar parte das condições sociais que determinam o surgimento de carreiras na composição.

O CENÁRIO MUSICAL ERUDITO EM SÃO PAULO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Antes de mais nada, é preciso esboçar, em linhas gerais, o cenário musical erudito mais especializado da cidade de São Paulo no início do século XX¹. Nas duas primeiras décadas, esteve ligado aos espaços de sociabilidade da alta sociedade, erigidos pelas oligarquias ligadas ao café, tal como o Teatro Municipal (de 1911), entre outros, inscritos em um projeto de urbanização de feições europeizantes, ora levado pelo poder público, ora por associações privadas, ora por um indistinto vínculo entre ambos – O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906), o Pensionato Artístico do Governo do Estado de São Paulo (1912), o Centro Musical São Paulo (1913) e a Orquestra de Concertos de São Paulo (1920) são parte do mesmo intento.

Nesses espaços, as elites se reuniam em torno das óperas organizadas pelas companhias estrangeiras da Temporada Lírica e dos concertos promovidos pela Sociedade de Cultura Artística – SCA (1912) em iniciativas esparsas do mecenato oligarca. O conjunto de atividades promovidas fazia as vezes de um mercado da música erudita local, que melhor se caracterizava como extensão do mercado europeu em países da periferia da “música ocidental”, geralmente durante os intervalos das principais temporadas de lá.

Contudo, os instrumentistas e regentes paulistas mordiscavam um ou outro concerto da SCA, conquistando postos temporários nas companhias estrangeiras, vez que o mercado da música erudita no Brasil era largamente ocupado por artistas de fora, quer realizavam turnês

¹ Uma visão mais completa acerca do cenário musical paulista na virada e início do século XX pode ser vista nos trabalhos de José Geraldo Vinci de Moraes (1995, 2000) Denise Sella Fonseca (2014), Virgínia de Almeida Bessa (2012), Alberto Ikeda (1989b) e Nicolau Sevcenko (1992).

comissionadas por empresários italianos, como Walter Mocchi. Em paralelo, os músicos locais encontravam acolhida na pulsante cena de divertimentos da cidade de São Paulo, tanto nos locais de convívio dos setores médios, quanto nos estabelecimentos de entretenimento e sociabilidade das elites, tais como bordéis, festas, bares, cinemas, cafés, lojas de música, hotéis, clubes e residências.

Esse movimento de constante circulação entre os ambientes de extração social variada somou-se à incipiente profissionalização dos músicos, estimulando certa indiferenciação das funções. Desse modo, foram requisitados a desenvolver diversas habilidades musicais, atuando como intérpretes, regentes ou compositores, a depender do tipo de oportunidades surgida, o que lhes conferiu uma certa versatilidade.

AS ORIGENS SOCIAIS DOS MÚSICOS: DOIS POLOS POSSÍVEIS

Nos anos 20, a extração social dos músicos era pouco diversificada entre aqueles que circulavam nos meios da elite paulistana e detinham as habilidades específicas para tratar do repertório erudito. Havia dois grupos principais, cujas origens se remetem ao processo de urbanização de São Paulo ao final do XIX e à configuração cultural da cidade, determinada pela riqueza das famílias produtoras e pelo afluxo de imigrantes, sobretudo italianos. A esse respeito, importante destacar que

de fato, havia grande concentração de italianos na cidade que, em 1897, ‘superavam numericamente os brasileiros na proporção de dois para um’, segundo o pesquisador Richard Morse (1970:240). Entre estes, existiam os mais variados níveis socioeconômicos, desde o operário sem qualquer qualificação profissional ao grande comerciante e o industrial. A provinciana cidade, que em 1886 contava com aproximadamente 45.000 habitantes, já em 1920 tinha praticamente 600.000 habitantes, isto, em grande parte, devido à vinda de grandes levas desses imigrantes. Assim, a contribuição destes se fez nos vários setores da sociedade, e de maneira significativamente importante no campo da música, como se vê desde 1885 com as atividades do célebre professor e promotor musical Luigi Chiaffarelli (1856-1923) e com as presenças, na cidade, da Banda de Música Bersaglieri [...] em concerto no Circolo Italiano Recreativo – e da Banda Ettore Fieramosca, de atuação

destacada na primeira década do século. [...] Os italianos foram responsáveis por boa parte dos empreendimentos musicais na cidade, não só nas atividades propriamente artísticas, mas, ainda no setor de fabricação, importação e comércio de instrumentos musicais, no setor de impressão e comércio de partituras de música e nas atividades empresarial-teatrais. Isto, evidentemente, acrescentado das presenças de inúmeras companhias italianas itinerantes de ópera e operetas que, anualmente aqui vinham completar suas temporadas. [...] No setor comercial de instrumentos, e partituras musicais, grande parte das iniciativas no início do século atual deveu-se aos italianos, como se percebe em qualquer consulta aos jornais e revistas da época. (IKEDA, 1989a).

A partir do panorama apresentado, depreende-se que o primeiro grupo de músicos eruditos advém do polo da imigração italiana de classe média ou baixa, formado tanto pelos imigrantes de origem estrangeira imediata quanto pelos descendentes de primeira geração (grande parte dos filhos da imigração são primogênitos ou únicos), sequiosos por lograr integração social através da educação especializada obtida nas instituições europeias ou pela iniciação musical orientada pelos familiares detentores dessa especialização prévia.

Com efeito, este polo encontrou abrigo junto aos interesses de distinção simbólica das oligarquias rurais, dispostas a contratar professores particulares de piano para formação musical de suas filhas, na melhor emulação possível das tradições projetadas no “requinte” europeu, convertidas em trunfo social. Neste polo, amplamente dominado por homens, há pouquíssimos exemplos femininos, com destaque para a violinista Paulina D’Ambrosio e a compositora Lina Pesce, ambas de família italiana, com percursos diferentes dos seus colegas²

O segundo polo é constituído por membros vinculados às famílias de alto prestígio das elites, oriundos tanto das velhas oligarquias rurais, quanto da emergente elite industrial de origem imigrante. Grande

² Há alguns estudos que mapearam trajetórias de mulheres no meio musical. Entre eles, o cuidadoso trabalho de Dalila Vasconcellos de Carvalho (2012) sobre a construção social das carreiras musicais a partir do recorte de gênero nos casos de Joanídia Sodré e Helza Camêu. A discussão em si é complexa, devendo ser tratada neste artigo de acordo com seu objetivo de traçar as diferenças de oportunidades e acesso a caminhos, apontadas por Dalila, mas sem aprofundamento neste marcador.

parte são mulheres, mas há homens também. Entre estes, é notável que a maioria seja de rebentos caçulas de famílias em declínio social, filhos dos chamados “primos pobres” (MICELI, 2001, p. 105), que mobilizaram seu capital social de proximidade das camadas dominantes da política e da intelectualidade para viabilizar carreiras, lançando mão da rede de contatos familiares.

Acerca da ligação desses grupos às frações dirigentes, nota-se a existência do mesmo caráter de dependência mútua observado nas relações entre o poder político e o controle de recursos, por meio dos quais as elites sociais garantiam o conhecimento técnico da linguagem musical e a reprodução dos padrões de gosto estético dos imigrantes. Exemplos claros dessa relação de interdependência perpassam pela fundação da Sociedade de Cultura Artística por Freitas Valle, Nestor Pestana, Ramos de Azevedo e Vicente de Carvalho, junto a alguns artistas, entre eles os músicos Agostino Cantù, Furio Franceschini, Zacarias Autuori, Felix de Otero, José Wancolle, Luiz e Maurício Levy, o irmão mais velho de Souza Lima, e Luigi Chiaffarelli.

Este último, trazido para o Brasil em 1883 por iniciativa de um grupo de fazendeiros para ensinar piano às moças, foi responsável pela maior escola de pianistas da época, cuja lista de discípulos totaliza 509 alunos, sendo 469 mulheres e 40 homens (92% mulheres, 8% homens), e contém inúmeros sobrenomes poderosos (BINDER, 2013). Chiaffarelli foi professor das mais importantes figuras do piano da época, como Guiomar Novaes, Magda Tagliaferro, Antonietta Rudge e Souza Lima, bem como participou da fundação das principais instituições musicais (além da SCA, CMSP e CDMSP).

Há alguns elementos em comum nas trajetórias, independente da origem social associada a cada polo, porém, eles se apresentam de formas diferentes. A circulação entre os ambientes das classes altas, no caso dos músicos que se especializaram no repertório erudito, foi imprescindível em todos os casos examinados aqui. Cada qual, com sua história e especificidade, deu relevo a ideias e projetos, condicionou tensões, alianças e rupturas que marcaram o percurso de seus grupos e respectivos agentes.

De maneira geral, as trajetórias examinadas perpassam por espaços fixos de circulação das altas rodas da elite social e política paulistana, com destaque para os salões das famílias abastadas, como a Vila Kyrial, do

Senador Freitas Valle, frequentada por importantes músicos como Carlos Gomes e, depois dele, por quase todos os nomes mais ou menos importantes da época, certamente abrangendo todos os músicos ligados ao movimento modernista paulistano; a residência dos Amaral (importante para Souza Lima), a de Olívia Penteado, entre outras, que serviram de palco para a sociabilidade de caráter cosmopolita, passível de incorporar os artistas que correspondessem aos anseios de distinção simbólica dos mecenas.

Outro elemento em comum é o envolvimento de pais ou irmãos com a música, haja vista a importância desses graus de parentesco tanto para a orientação artística e a construção do tipo de “vocação”, que em parte é “herdada” – e, portanto, diferente entre os dois polos –, quanto para a determinante inserção no meio musical. É o caso, por exemplo, de Mário de Andrade (formado em piano no CDMSP) e Souza Lima, cujos irmãos forneceram modelos profissionais “masculinos” de pianistas em meio à “regra” de destino feminino. Por esse viés, a trajetória artística torna-se facilitada,

pois quando os pais são músicos profissionais (instrumentistas, compositores ou professores de música) [...] transmitem aos filhos o ofício musical, isto é, oferecem um modelo de atuação no meio que significa muito mais do que ensinar um instrumento; trata-se de aparelhar os herdeiros para entrarem no jogo social em vigor no universo em questão. Em alguns casos, são os(as) irmãos(ãs) a desempenharem este papel. (CARVALHO, 2012, p. 79).

O MOVIMENTO MODERNISTA E OS MÚSICOS PAULISTAS

Cada um dos polos genericamente apresentados, pelas condições institucionais da época, engendrou diferentes potencialidades de itinerários, voltagens de ambição artística e experiências estéticas. Em meio a tantas personagens, o movimento modernista de 1922 obteve diversos níveis de adesão e envolvimento, sobretudo entre os filhos da imigração e os intérpretes oriundos das famílias tradicionais, responsáveis por levar adiante a programação musical da Semana de Arte Moderna, geralmente executando peças modernas, combinadas com peças do repertório mais

tradicional. Como é sabido, o único compositor brasileiro prestigiado foi o carioca Villa-Lobos³.

Os músicos paulistas mais jovens, contudo, começaram a ingressar no movimento apenas nas iniciativas da década de 1930, haja vista que no período mencionado ainda estavam cavando caminhos para suas formações musicais, tanto em São Paulo quanto no exterior, sobrevivendo de música no mercado de divertimento, dando aulas particulares ou tentando compor operetas e o que mais agradasse a seus protetores.

Nesse contexto, as possibilidades institucionais em relação à formação e à colocação profissional são pontos por meio dos quais pode-se elaborar um retrato coletivo acerca dos itinerários percorridos por alguns dos protagonistas do modernismo. Destarte, utiliza-se a trajetória emblemática de “sucesso” de Camargo Guarnieri como um “fio guia”, tendo em vista que ele conseguiu não só se tornar compositor de música de concerto, como se consagrou como um dos mais importantes compositores “modernistas” pela crítica ligada aos pares do movimento. No entanto, o quadro de caracterização geracional não estaria completo se, em paralelo, outras trajetórias “menos louvadas” pela crítica não fossem cotejadas, especialmente o caso de Souza Lima, músico que não logrou reconhecimento pelos pares modernistas para seu projeto de composição, tendo sido fixado pela historiografia como grande concertista e, por vezes, regente.

O CASO DE CAMARGO GUARNIERI: CONSTRUÇÃO DA VOCAÇÃO DE COMPOSITOR

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em 1907 e permaneceu até os 15 anos em sua cidade natal, Tietê, interior de São Paulo. O pai, Miguel Guarnieri, imigrante italiano pobre, flautista, trabalhou como barbeiro a fim de garantir a subsistência da extensa prole de nove filhos. A mãe, Géssia de Arruda Camargo, advinda de uma tradicional família paulista de abastados fazendeiros, casou-se contra a vontade dos pais e sofreu com o declínio social e material de sua escolha. Instrumentistas amadores com boa educação musical, ambos ensinaram rudimentos de teoria da música

³ Ver WISNIK, 1977.

e piano ao primogênito, que interrompeu os estudos regulares para ajudar o pai na barbearia.

Este tipo de iniciação musical precoce no ambiente familiar, orientada por parentes ativos, é uma das maneiras mais típicas de formação e materialização das vocações artísticas, pois instila-se desde cedo o modelo vocacional do dom individual e da predestinação por meio de estímulos. No caso de Guarnieri, esse reconhecimento pode ser visto, por exemplo, no conhecido episódio no qual, ainda em Tietê, em seu primeiro esforço criador, compôs a valsa *Sonho de Artista*, fruto de suas constantes improvisações, mas foi desencorajado por seu professor de piano, Virgínio Dias. Contudo, a despeito dessa reprovação, o pai, entusiasmado, custeou a impressão da partitura em São Paulo, com ajuda financeira de amigos, pela “Off. Musical Mignon”.

Segundo consta em biografias do compositor, a peça foi elogiada por alguns jornais e logo comemorada como um pequeno êxito. Embora não haja como comprovar documentalmente a repercussão da crítica, a valsinha – de nome sugestivo – criada pareceu ter reiterado a projeção dos pais acerca do talento do filho. Pouco depois do episódio, o bom desempenho ao piano, limitado pelo despreparo dos professores do interior, fez com que a família se mudasse para São Paulo em 1923, a fim de possibilitar à Mozart as melhores condições para prosseguir com os estudos musicais. Nesse movimento, a família passou a se engajar completamente na construção da carreira do talentoso primogênito, investindo-o de expectativas de alcançar melhores posições na sociedade da qual haviam se distanciado pelo rompimento de laços com o prestigioso lado materno, membro da elite quatrocentona paulista.

Neste caso, assim como em tantos outros, a projeção do pai para que o filho promissor realizasse um sonho que era seu – viver de música –, combina-se com um projeto de ascensão social familiar, não raro entre os extratos da imigração italiana de formação especializada, ou semiespecializada, dos quais boa parte dos músicos advinha. Acerca de sua trajetória artística, Mignone, em entrevista, relata o mesmo tipo de esperança do pai, flautista italiano e professor do CDMSP, em relação à sua trajetória: “[...] meu pai acalentava a ideia de fazer do seu filhote um compositor à estampa da trinca Puccini-Mascagni-Leoncavallo” (MIGNONE apud MARIZ, 1997, p. 45).

A aposta da família pela mudança para a capital como investimento na formação artística de Guarnieri, instigou ainda mais a ambição de alta voltagem pela qual o artista seria reconhecido. O compromisso pessoal de entrega total de si à atividade musical presente na concepção vocacional da arte era tão forte diante da incorporação do pacto familiar das aspirações sociais referidas, que ele se utilizou das condições institucionais do meio para se realizar em uma carreira musical. Todavia, é preciso examinar a construção dessa vocação antes de tratar dessas condições.

Apesar de fornecerem pistas importantes à essa análise, as biografias⁴ do compositor aderem ao receituário de apagamento dos rastros da construção social do dom, instilando a ideia de uma qualidade excepcional que se revelou paulatinamente por meio do reconhecimento dos pares – de forma que o sucesso veio como comprovação do carisma, isto é, de que Guarnieri estava predestinado a ser um artista. Tratam do início do trajeto artístico, servindo-se de depoimentos tardios do artista, sem que se possa lastreá-los em documentação sobre sua juventude. Guérios (2009) registra o mesmo problema de construção biográfica da juventude de Villa-Lobos, que se ampara mais na memória do compositor que em fontes documentais, o que acaba por reforçar o adágio do talento precoce, do rigor do pai ao dar as primeiras lições de música ao filho e da vocação para a criação musical.

Essa compatibilização das trajetórias de Villa-Lobos e Guarnieri parece justificar o risco assumido pela família deste músico ao se mudarem para São Paulo, tendo em vista que a reputação daquele, vinte anos mais velho, a partir de estadas em Paris já na década de 1920, revela-se “como um modelo evidente para seu colega mais novo, cujas semelhanças nas biografias não podem ser consideradas mera coincidência” (EGG, 2010, p. 20). A referência da experiência bem-sucedida de Villa-Lobos, que embora tenha advindo do meio musical carioca, encontrou oportunidades de viabilização

⁴ Publicadas em 2001, as duas biografias sobre Camargo Guarnieri, de Marion Verhaalen, pela Imprensa Oficial, e Maria Abreu, pela Funarte, valem-se de testemunho próprio da amizade (no caso de Abreu, amigo de longa data), documentos do acervo pessoal e declarações tardias do biografado, colaborando com a visão de consagração do “artista nacional” atento à construção de seu legado à época. Na correspondência entre Abreu e Guarnieri, catalogada e mantida pelo acervo do IEB na USP, fica patente o grau de participação e controle do amigo na elaboração de sua própria biografia, encomendada pela Funarte através de Vasco Mariz, em 1986. Já a musicóloga e pianista norte-americana Marion Verhaalen, que fazia tese sobre a obra pianística do compositor, hospedou-se por anos na residência dos Guarnieri por ocasião da pesquisa (segundo informações do prefácio da edição de 2001), o que gerou laços de amizade. O itinerário contado pelas duas é praticamente igual do ponto de vista das fontes e eventos fundamentais considerados.

do início da carreira de compositor junto aos círculos modernistas e seus mecenas perreperistas, pode ter instigado Guarnieri a cogitar as veredas da composição enquanto alternativa emergente à competição acirrada entre a horda de pianistas de origem abastada, formados ou nas salas do Conservatório Dramático e Musical, por dois ou três professores de piano que faziam escola, ou em viagens à Europa, geralmente para completarem os estudos no Conservatório de Paris, diretamente na fonte da tradição francesa que atendia ao padrão de gosto cultivado pelas elites.

Em São Paulo, tal como em Tiête, a família Guarnieri abriu uma pequena barbearia, anexa à residência, da qual mal conseguiam tirar o sustento mínimo, apesar do trabalho árduo. Mais tarde, o pai, Miguel, arranhou emprego como regente da orquestra do Cine Bijou, integrando o filho pianista ao conjunto. Pouco tempo depois, Guarnieri empregou-se na Casa Di Franco, onde tocava ao piano as partituras solicitadas pelos clientes da loja de música, o que lhe possibilitou desenvolver a capacidade de leitura e conhecimento de repertório bastante variado (“popular urbano” e erudito), dando-lhe uma boa noção do gosto e do padrão de consumo prestigiado pela clientela de elite.

Impressionado por ocasião de uma visita à Casa Di Franco, Marcelo Tupinambá recomendou ao jovem pianista desconhecido que fosse estudar com Ernani Braga, professor de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, compositor e frequentador dos círculos modernistas. Braga, por sua vez, apreciou tanto as potencialidades do jovem, que se propôs a ensiná-lo de graça.

Nesta época, a despeito do grande acúmulo de atividades musicais associadas ao sustento familiar – porquanto trabalhava dia e noite, acumulando o emprego da citada loja de música com o realizado em um cinema na Avenida Rio Branco e outro em um bordel no centro da cidade –, o jovem músico ainda conseguia tomar as lições de piano e realizar composições por conta própria, que às vezes mostrava ao entusiasmado professor de piano. Esse momento atribulado é retratado nas biografias como de extrema dedicação metódica às atividades. Sob o interessante subtítulo “um operário da boemia”, a biógrafa Maria Abreu (2001, p. 37) assim a descreve:

Não havia tempo para descanso, nem para diversão. Mozart chegava em casa às 6 horas da manhã. Dormia até as nove. Depois, levantava-se para estudar as lições que Ernani Braga lhe passava. Assim, tinha três horas de sono, separando a música dos bailes das sonatas de Beethoven e das baladas de Chopin. E ainda compunha [...] [tinha] de atender aos cinco empregos [...].

No caso de Mozart, o modelo vocacional observado vincula-se ao *ethos* ascético, distintivo do profissional em relação ao amador, conforme discute Sapiro (2007, p. 7)⁵. Entretanto, diferentemente do caso francês, em que as horas de dedicação à obra são tidas como trunfo da contraposição de Flaubert à elite, a extenuante jornada de atividades do jovem músico paulista, cumprida com abnegação e superação do desgaste físico, parece reforçar menos o caráter da imprevisibilidade associada à criação⁶ que a regularidade prevista em afazeres de um “operário”. Assim, compreender o tipo de afirmação ascética encontrada na vocação musical de Camargo Guarnieri, na medida em que ele tende a fixar pontos de contato com o universo previsível da profissionalização, passa pela volta à restituição do processo de institucionalização do meio musical paulista, especialmente no que diz respeito à abertura de caminhos da composição erudita.

A situação de Guarnieri é emblemática, considerando-se o estudo de Vinci de Moraes sobre o meio musical, no qual evidencia a incipiente profissionalização dos músicos paulistas nos anos 1930 em relação à situação carioca. Em São Paulo, como era constante a movimentação entre a música erudita e a música popular, os intérpretes cumpriam múltiplos trabalhos, tocando em bailes, acompanhando cantores, e em orquestras de rádio ou cinema – como também ocorria no Rio de Janeiro, apesar da cena “erudita” ser mais movimentada. Não raro, combinavam as

⁵ “A concepção vocacional da arte não opõe, todavia, o dom ao trabalho, nem à aprendizagem, como atesta o número incalculável de horas e o esforço investido por Flaubert em sua obra, o qual não esconde em sua correspondência. Ao contrário, está estreitamente ligada a um *ethos* ascético que a diferencia do amadorismo, a um só tempo esclarecido e distanciado das elites contra as quais se afirma.” (SAPIRO, 2007, p. 7, tradução nossa).

⁶ “A concepção vocacional da arte supõe, com efeito, um investimento total, frequentemente manifestado através do sofrimento corporal ou moral que engendra e que busca se distinguir da execução rotineira de tarefas pré-definidas, associadas ao artesanato, ao academicismo ou à burocracia. A imprevisibilidade e a originalidade se tornam, então, os princípios pelos quais os campos de produção cultural manifestam sua distância em relação a esses universos e sobre os quais repousa o modo de valorização das obras.” (SAPIRO, 2007, p. 7, tradução nossa).

atividades artísticas com outros ofícios e cargos modestos em empresas públicas ou privadas (VINCI DE MORAES, 2000). Francisco Mignone, outro compositor do meio paulista, dez anos mais velho que Guarneri, contou em depoimento que seu pai não conseguia se empregar em teatros e orquestras, somente em pequenos conjuntos de casas de espetáculos, até que mais tarde ocupou o cargo de professor de flauta no Conservatório Dramático, onde matriculou o filho:

Meu pai era músico e tocava muitos instrumentos; ele perdeu o pai muito cedo e entrou numa instituição onde ensinavam vários instrumentos. Ele tocava trompa, violoncelo, violino, um pouco de piano. A flauta era o instrumento principal, e a mim também ensinou a tocar flauta, colocou-me no piano, ensinou teclado e pequenas coisas, e mesmo de trompa ele me deu algumas aulas. Era quase obrigatório conhecer todos os instrumentos naquele tempo (MIS-RJ, 1968 apud EGG, 2010, p. 24).

Souza Lima, outra figura do cenário paulista, cuja educação musical também começou em casa, relata a mesma experiência prática, no início de carreira, quando teve de se sustentar tocando em vários cinemas e no Hotel de La Plage, no Guarujá. Assim, quase todos tiveram de enfrentar as adversidades das precárias condições de profissionalização do músico em São Paulo, especialmente na área de criação musical – muitos eram os casos de enriquecimento de editoras especializadas em música; as leis de direitos autorais datam de 1928, mas nem sempre eram observadas.

No entanto, os músicos citados tinham algumas vantagens em relação aos seus concorrentes: o tipo de formação musical advinda de familiares músicos (em geral imigrantes italianos), que costumava não se limitar ao estudo de piano típico das moças da elite, proporcionou-lhes, em realidade, contato com diversos instrumentos e repertórios. A isso, soma-se a falta de recursos materiais, por não serem de famílias da elite econômica, que os levou a ajudarem no orçamento doméstico, tocando para divertimento popular, obrigando-lhes a aprender na prática a improvisar, arranjar, dirigir conjuntos, adquirir rapidez de leitura de partituras e tocar de “ouvido” um amplo repertório – que abrangia tanto os maxixes, tangos e valsinhas apreciados pelas classes médias ou baixas, quanto as operetas do gosto dos abonados – o que, ao fim, converteu-se em mais uma vantagem.

Esta educação musical prática e informal, embora riquíssima e relevante para a compreensão da escolha da principal atividade musical, assim como dos percursos estéticos e técnicos dos compositores em suas primeiras peças, foi apagada por eles e por seus biógrafos, que preferiram atribuir a opção pelos trilhos da composição ao “dom” inato para a criação musical. Ao elegerem como marco da determinação “formal” da carreira a educação musical “séria” realizada pelas instituições de ensino de música⁷, pecam ao creditar a elas um protagonismo que não tiveram, porquanto desempenharam papéis coadjuvantes na escolha do *métier* de criação, servindo muito mais à aprendizagem da técnica dos instrumentos (nem isso, no caso de Guarnieri) e/ou ao estabelecimento de uma rede de contatos para auferir colocações profissionais; ou ao autodidatismo, nem sempre tão solitário, pois orientado por professores particulares (formais ou “informais”).

No caso de Guarnieri, tais narrativas mitificadoras atribuem sua formação única e exclusivamente a mestres, responsáveis pelo ensino sistemático de regras e procedimentos para a criação de “música séria” e pelo norte estético, descartando tudo que teria sido retido através das movimentações no meio da música popular urbana de divertimento – que só viriam a ser ressignificadas a partir das décadas de 1950 e 1960, ante a aceitação de materiais provenientes da música popular urbana pela crítica, fazendo com que os compositores não mais se envergonhassem do contato realizado com a música de divertimento dos salões e ainda se regozijassem pela oportunidade de encontrarem esse “material bruto” na juventude, processando-os com a destreza do burilamento formal de criação.

A ressignificação, no entanto, não alterou a exclusão das primeiras “pecinhas” do catálogo de obras legítimas de nenhum dos compositores do nacionalismo folclorista, que usavam pseudônimos para assiná-las. Mignone talvez seja mais aberto ao trato de seu legado ilegítimo, à medida em que enxerga carinhosamente, com ares nostálgicos, suas incursões como “Chico Bororó” pela música popular, em comparação a Guarnieri, cujas obras sinfônicas conferiram-lhe maior prestígio, levando-o a se diferenciar mais enfaticamente do polo popular na década de 1950. Como Guarnieri começou a carreira de compositor erudito na década de 1930, observando o descrédito dos mais velhos em relação à obra popular, escolheu manter

⁷ Em São Paulo, o Conservatório Dramático e Musical; no Rio de Janeiro o Instituto Nacional de Música.

suas peças de juventude, a “obra de difusão interdita”, fora de circulação. Essa parte de sua produção, inclusive, foi proibida em testamento de ser executada, publicada ou divulgada, e está guardada em seu acervo no IEB-USP, sob condições difíceis de ser sistematicamente estudada por pesquisadores.

De qualquer modo, a versatilidade que foram obrigados a cultivar no primeiro momento de suas formações acabou sendo de grande proveito ao domínio das características esperadas de um compositor. O catálogo de Guarnieri, grande e variado, apresenta um perfil compatível com suas preferências musicais e com as múltiplas atividades exercidas, pois escreveu canções para várias formações: tem obras *a capella*, que se remetem ao início de sua carreira, quando foi regente de coro; sinfonias e concertos para instrumentos solistas, dignos de um bom pianista; produção para grupo de cordas, haja vista seu cargo de direção nessa área.

Tanto para Mignone quanto para Guarnieri, além da prática em regência e composição de arranjos, é digno de nota o favorecimento à criação musical pela familiaridade com o piano, instrumento típico de estudos de harmonia e contraponto, também facilitador da “visualização” de peças orquestrais pela possibilidade de sintetizá-las em reduções (EGG, 2010). Aliás, não é de se estranhar, ao examinar o catálogo de obras de Guarnieri, que suas primeiras peças para orquestra foram, na verdade, transcrições de peças originalmente compostas para piano. Quando jovem, ele se sentia desconfortável em compor diretamente para grandes conjuntos, o que foi progressivamente sanado ao longo dos anos, quando pôde reger peças de sua própria obra.

Até esse ponto se pode dizer, em resumo, que dentre os elementos fundamentais do período inicial das trajetórias de Guarnieri e Mignone, chamado aqui de formação, destaca-se a luta para contornar um sistema parcamente institucionalizado de educação musical, muito voltado ao aprendizado dos instrumentos e pouco à composição. Sendo assim, é de se questionar os motivos que os teriam levado a se tornarem compositores, quando a maior demanda da época era por intérpretes.

Em parte, a escolha pelo investimento na carreira de compositor foi facilitada pela “versatilidade”, mas só se pode compreendê-la de fato a partir do ingresso de Guarnieri e Mignone nos círculos da alta sociedade, onde desempenharam papéis subalternos, se comparados aos ocupados

pelos pianistas advindos das famílias abastadas, que lhes fraqueavam acesso aos espaços e oportunidades que elas mesmas controlavam. Isto porque a desvantagem “de origem” frente à competição com os filhos da elite para a carreira de intérprete de música erudita nesses espaços concorreu para que os dois jovens músicos filhos de imigrantes se disponibilizassem a buscar outros caminhos possíveis e outros projetos estéticos a partir dos quais pudessem realizar suas pretensões de prestígio – que, como visto na relação de Guarnieri com os pais, entrelaçava consagração artística, profissionalização do ofício e aspirações de ascensão social.

O CASO DE SOUZA LIMA: O INTÉRPRETE RECONHECIDO

De outro lado, os musicistas do polo aristocrático, como Souza Lima, puderam constituir suas carreiras através de atalhos ativados pela rede de contatos na qual já estavam inseridos. A caracterização de “primo pobre” que Miceli (2001, p. 104-106) cria para classificar as origens sociais de parte dos escritores modernistas também pode ser empregada para descrever as condições percebidas na carreira de pianista de Souza Lima.

Embora não fosse oriundo de família abastada – morava em uma modesta casa na Rua Tabatinguera, próxima à Sé – acabou sendo favorecido por um casamento arranjado por seu pai, que lhe permitiu utilizar as conexões do sogro em seu percurso profissional. Ainda moço perdeu o pai, o que trouxe, a um só tempo, dificuldades financeiras e a centralização da figura do irmão mais velho em sua vida, que fora um dos primeiros homens a seguir carreira de pianista na cidade, e, segundo Souza Lima, exerceu papel essencial para o núcleo de suas referências e horizontes de possibilidades artísticas. No entanto, como qualquer outro do jovem músico do período, precisou buscar sustento nos já mencionados espaços de divertimento da cidade, mas com a vantagem dos contatos para ingressar, logo de saída, nos mais “nobres” deles.

As limitações impostas pelos rendimentos modestos e pelo anonimato melhoravam consideravelmente quando os músicos eram convidados a tocar em salões de mecenas da oligarquia paulista. Nesse contexto, Freitas Valle talvez tenha sido um dos mais significativos mecenas da música, junto com Olívia Guedes Penteado, por conta de seu posicionamento à frente da Comissão Fiscal do Pensionato Artístico

do Estado de São Paulo, o qual cumpriu importante papel de alternativa real de formação musical, agraciando os compositores do local com grande prestígio. Em troca, Freitas Valle podia contar com a garantia de ter entretenimento sofisticado e compassado com o que havia de mais requintado na Europa, angariando para sua figura os louros dos préstimos às artes, modernas ou não – quando não conseguia baixar os custos de transações de investimentos privados com isto.

Da interdependência estabelecida entre Freitas Valle e alguns compositores, entre meados de 1910 até os anos 30, destaca-se a experiência do pianista Souza Lima, registrada em um dos capítulos de seu livro de memórias. Souza Lima conta que foi introduzido ao convívio da Villa Kyrial – residência do senador estadual Freitas Valle – por um dos amigos das reuniões da Casa Sotero, o mesmo local onde também foi *habitué* o jovem Francisco Mignone. A partir desta convivência, surgiu a iniciativa de enviar Souza Lima à capital francesa, em 1919, para aperfeiçoar os estudos de piano com Isidor Philipp (por recomendação de Chiaffarelli e Guiomar Novaes) e Marguerite Long, no Conservatório de Paris.

A bolsa do Pensionato Artístico de São Paulo era uma decisão praticamente pessoal de Freitas Valle, que presidia a comissão em uma época em que não havia qualquer procedimento público de seleção dos bolsistas. Muitos foram os músicos agraciados, proporcionalmente mais pianistas e cantores e alguns poucos da composição (caso de Mignone e Villa-Lobos), todos frequentadores da Vila e um tanto hesitantes sobre os rumos modernos que as artes tomavam – novamente, à exceção de Villa-Lobos, que destoava do perfil social de origem tradicional dos outros.

Neste ponto, os musicistas agraciados se distanciam dos artistas modernistas das Belas-Artes, pois apesar de terem participado da Semana de 22 e frequentarem espaços comuns aos intelectuais e artistas modernistas, não se entusiasmarão tanto com o repertório que lá interpretaram por indicação dos organizadores. Suas preferências estéticas e repertórios estavam muito mais identificados aos padrões de gosto, de um lado, das frações mais tradicionais da elite, de onde provinham, e de outro, das instituições estrangeiras de formação que frequentaram.

ELEMENTOS EXPRESSIVOS DAS TRAJETÓRIAS FEMININAS

No caso das mulheres, a questão de gênero parece se sobressair à da origem social como condicionante de escolhas e opções de percurso e há muitos elementos em comum aos itinerários que evidenciam essa relação⁸. Independente da origem, sem distinção entre cariocas, mineiras e paulistas, ou em relação à descendência estrangeira – como Novaes, Rudge, Magdalena Tagliaferro, Paulina D’Ambrosio, Vera Janacópulos e Bidu Sayão –, nota-se que praticamente as mesmas oportunidades de carreira foram oferecidas ou negadas às artistas. Muito embora algumas delas realizassem atividades de composição e regência, só conseguiram enveredar com reconhecimento dos pares pelas vias da interpretação – o que não era de pouco prestígio; pelo contrário, na época, essas instrumentistas eram famosas e seus nomes conferiam legitimidade a eventos, como o caso de Novaes. Praticamente todas foram cedo à Europa para completar a formação iniciada.

Nesse contexto, existem dois pontos característicos nas trajetórias femininas: a circunscrição a carreiras na área de interpretação de repertório e o peso do fator casamento na determinação das possibilidades de seus projetos artísticos, que poderia significar estabilidade de carreira, como no caso de Novaes, ou de instabilidade, como ocorreu com Rudge. Em contraposição à “especialização” feminina, a “multiplicidade” masculina, cultivada na “versatilidade”, facultava aos homens o ingresso em outras áreas da música, como a composição e a regência. O casamento, embora também pudesse denotar o mesmo signo de estabilidade para os homens, não era tão determinante na viabilização de seus projetos. Para ele, os casamentos passavam por outros sentidos, como o de formar alianças com famílias tradicionais para auxílio de ingresso nas instituições (caso de Souza Lima, que se casou por meio de um arranjo realizado com a família Amaral), ou de suporte à carreira, quando se juntavam a mulheres musicistas, ou entusiastas, que participavam ativamente das vidas artísticas dos maridos. Esse arranjo, para as mulheres (como as de Guarnieri, Mignone e Villa-Lobos), implicava estabilidade, uma vez que as liberava das obrigações domésticas para que pudessem se empenhar nos planos dos

⁸ Os dados de cada itinerário foram extraídos do estudo de Dalila Vasconcellos Carvalho, anteriormente citado, e cotejados com os poucos materiais a que tive acesso sobre essas artistas. Como tais são escassos, reproduzo quase que integralmente as informações dessa fonte, mais concentradas no capítulo *Vocação musical: conexões de gênero e classe social em três gerações de músicos* (CARVALHO, 2012, p. 23-84). Para outras fontes biográficas ver Eurico Nogueira França (1959) e Maria Stella Orsini (1992).

maridos, interpretando peças, organizando a obra, acertando detalhes das viagens a trabalho, juntando materiais úteis à construção do legado deles, entre outras tarefas.

A PASSAGEM NECESSÁRIA PELA EUROPA NAS TRAJETÓRIAS DE COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Assim como nos itinerários femininos, aos homens também era requisitada a passagem pela Europa para fins de formação, principalmente para aqueles que seguiram os caminhos da especialização em um instrumento. Para os compositores, no entanto, este elemento adquiriu outros sentidos, entre eles, o de abrir vias para a divulgação de obras e a manutenção de contato com o que havia de mais recente na linguagem musical erudita.

Como, em São Paulo, estavam limitados aos salões e festas da elite, bem como aos horizontes do gosto convencional, pautado pelos professores italianos alocados nos quadros do CDMSP, trazidos ao país pelo mecenato oligarca, os primeiros musicistas paulistas que foram para Europa – antes da derrocada do Movimento Constitucionalista, de 1932, que acabou por esmorecer a força dos patronos – aproveitaram suas estadias para servir aos padrões estéticos aos quais viriam a se opor, posteriormente, ao se juntarem às hostes modernistas.

Camargo Guarnieri, mais novo que os colegas, somente viajou à Paris em 1938, selecionado por meio da concessão do Prêmio de Aperfeiçoamento Artístico, controlado por um outro aparato público, o Conselho de Orientação Artística, que foi instalado no lugar do Pensionato Artístico. Sob maior controle dos modernistas, sua viagem foi estratégica menos pela formação do compositor, apesar da relevância das aulas com Koechlin, e mais pela construção da legitimidade como “compositor sinfônico”.

O SENTIDO DA ADESAO AO MOVIMENTO MODERNISTA PARA OS COMPOSITORES

Em 1924 e 1927, Guarnieri estudou com dois outros professores que lhe deram aulas de graça: Antônio de Sá Pereira, professor de piano do Conservatório Dramático, formado na Europa (Alemanha e Suíça) e,

Lamberto Baldi, maestro italiano contratado pela Sociedade Filarmônica de São Paulo – naquela época era típica a contratação de regentes italianos de razoável ou médio prestígio na Europa, ao gosto “cosmopolita” dos frequentadores de ópera. Ao contrário do que se poderia esperar, Baldi era simpatizante de correntes do modernismo europeu e incorporou parte deste tipo de repertório na elaboração de programas dos concertos que dirigia, ao que foi elogiado por Mário de Andrade nos jornais. Sabe-se por artigos de jornais uruguaiois que Lamberto Baldi é considerado um dos principais operadores da modernização do meio musical do país vizinho e responsável pelo compasso ao que se fazia de novo na Europa (GROSSI, 2002). O vínculo decisivo com Baldi foi representado nas biografias de Guarnieri a partir do chancelamento modernista ao maestro italiano, diferenciando-o dos “outros” italianos que vinham ao Brasil com as companhias de ópera. A biógrafa Maria Abreu, por exemplo, se refere a Baldi despindo-o das eventuais contaminações “europeizantes”, vestindo-o de “estrangeiro moderno” pronto para contribuir com a parte “técnica” da formação de um jovem compositor nacionalista – a Mário de Andrade ficaria confiada a “orientação estética”.

No entanto, não só os almejados estudos formais de piano e composição definem a importância dos três professores de Guarnieri em São Paulo, somando-se Ernani Braga. Todos se engajaram de alguma forma no projeto modernista e proporcionaram o decisivo acesso do jovem aluno ao movimento cultivado em círculos de sociabilidade estratégicos à viabilização de posições auferidas nas décadas seguintes em órgãos públicos.

Muito do direcionamento à composição e as orientações acerca dos melhores caminhos para conquista de espaço em um campo musical desafiador à carreira veio do convívio com Braga e Sá Pereira – para não mencionar a introdução à estética do nacionalismo folclorista, no que devem ter antecipado o papel cumprido por Mário de Andrade na vida do artista. Respectivamente, pedagogo e pianista, ambos estiveram no auge durante o varguismo e promoveram o aluno promissor nas rodas cariocas, inclusive a Luiz Heitor, quando se mudaram para o Rio de Janeiro na década de 1930. Não menos importante no estabelecimento das redes de contato, Lamberto Baldi despertou em Curt Lange o interesse em conhecer o aluno. Mais tarde, por influência dessas alianças, Guarnieri chamaria a

atenção de agentes ligados às políticas de cultura para a América Latina dos Estados Unidos, em meados dos anos 1940.

Contudo, para as biógrafas aqui contempladas, que se amparam nas memórias do compositor, o maior responsável pelo acesso do jovem ao círculo modernista, e posteriormente, por sua posição de destaque, foi Mário de Andrade. Não à toa, evidenciam Abreu e Verhaalen, que Guarnieri se refere constantemente a Baldi e Mário como seus dois grandes mestres; o primeiro, pela educação clássica e sólida de composição, e o segundo, pela educação cultural e orientações estéticas, seguidas fielmente.

No entanto, talvez, em um primeiro momento, a importância de Mário tenha se dado em função da divulgação do recém-estabelecido amigo nas colunas de crítica cultural dos jornais para os quais colaborava, haja vista que escrevia regularmente sobre as qualidades “nacionais” das peças de Guarnieri. De qualquer maneira, a visão de que Mário de Andrade era uma espécie de mentor que determinou vários dos aspectos presentes na obra de Guarnieri, foi amplamente aceita entre os agentes da crítica musical próximos ou simpáticos a Mário.

Em contrapartida, observa Egg (2010), na trajetória de Villa-Lobos, a presença de Mário de Andrade é vista como aliada, pois o ilustre musicista é sempre representado a partir de sua autossuficiência e seu autodidatismo, e dificilmente seria “influenciado” esteticamente. Assim, Villa-Lobos seria um “modernista por si só” aos olhos da crítica, enquanto os dois compositores mais novos aqui retratados, Mignone e Guarnieri, teriam recebido “influências diretas”, “mentores”, “mestres”.

Mignone, inclusive, foi considerado por parte da crítica modernista como “italianizado” demais, precisando ser “convertido” por Mário de Andrade à cultura brasileira. Guarnieri, por sua vez, nascido em meio ao ambiente rural do interior paulista, onde o folclore não tinha sido contaminado pelo “cosmopolitismo” urbano, foi identificado com maior potencial. Com efeito, tomando um fantasioso instante de “eleição do pupilo pelo mestre”, como referência à sua “nova fase” de “compositor erudito profissional”, egresso da fase “1923-1928” de pianista de salão, o incremento biográfico e a crítica da época, a um só tempo, forjam Guarnieri como herdeiro “mais legítimo” do modernismo e encobrem um longo processo de determinação social, isto é, o período de formação em que Guarnieri progressivamente se encaminhou para a composição, área

que lhe pareceu mais rentável para cavar um lugar próprio no difícil meio musical erudito.

Dessa forma, ignora a difícil adaptação ao meio musical paulista, repleto de problemas que deveriam despertar inseguranças em um jovem artista, portador de tantos investimentos simbólicos e materiais por parte da família em relação ao seu projeto de ganhar destaque e se profissionalizar em um meio incipiente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, existem muitos elementos comuns às trajetórias dos jovens compositores que ingressaram nos meios modernistas, encampando suas atividades e dando corpo de obra às ideias dos intelectuais que os iniciaram. As origens sociais são muito semelhantes, bem como a ética do trabalho imiscuída na construção da vocação de compositor – ética que não se afigura nas trajetórias dos músicos de origem aristocrática, que auferiram um reconhecimento maior como intérpretes e para os quais a vocação e a questão do dom passam pela pureza daquilo que lhes é nato. Para eles, de origem imigrante, a necessidade de cavar seus espaços junto às elites oligárquicas perpassa pelo estabelecimento de relações de interdependência com os intelectuais modernistas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria. Camargo Guarnieri: o homem e episódios que caracterizam sua personalidade. *In: SILVA, Flávio (org). Camargo Guarnieri: o tempo e a música.* Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p.33-55.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934).* São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

BINDER, Fernando. Mulheres e imigrantes: invisibilidades históricas e as práticas da música culta em São Paulo na Belle Époque. Apresentação Oral. *In: SIMPEMUS, 6.,* 2013, Curitiba. *Anais [...].* Curitiba: UFPR, 2013. p. 51-56.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música: a construção social da vocação.* São Paulo: Alameda, 2012.

- EGG, André Acastro. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri (1923-1945)*. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FONSECA, Denise Sella. *Uma "colcha de retalhos": a música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX*. 2014. 254 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- GROSSI, Alex Sandra de Souza. *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 improvisos para piano*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- IKEDA, Alberto. Italianos e a música em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, v. 7, n. 442, 7 jan. 1989a.
- IKEDA, Alberto. *Música na cidade em tempo de transformação: São Paulo, 1900-1930*. São Paulo, ECA-USP, 1989b.
- MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone, o homem e sua obra*. Rio de Janeiro: Funarte; EdUERJ, 1997.
- MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SAPIRO, Gisèle. La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, v. 168, n. 3, p. 4-11, 2007.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA LIMA, João de. *Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música*. São Paulo: IBRASA, 1982.
- TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase tudo...(Memórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- TONI, Flávia C. Correspondência Camargo Guarnieri a Mário de Andrade. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri – O tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. Parte II.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: EdUSP; Imprensa Oficial, 2001.
- VINCI DE MORAES, José Geraldo. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. *Metrópole em sinfonia*: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

PRINCÍPIOS GERAIS, FENÔMENOS PARTICULARES - CULTURA E NATUREZA NA PRÁTICA HARMÔNICA DE CÉSAR GUERRA-PEIXE

Frederico Barros

[...] depois já de um quarto de século, maior e menor não existem mais, e somente poucas pessoas sabem disso. Era tão excitante voar em direção às mais longínquas regiões tonais, para depois retornar ao ninho aconchegante da tonalidade original! E, de repente, não se voltou mais – esses acordes astutos tornaram-se tão equívocos! Era muito agradável tudo isso, mas finalmente não se considerou imprescindível retornar à tônica. [...] Para resumir, eu diria: da mesma maneira que os modos eclesíásticos desapareceram e deram lugar aos modos maior e menor, esses dois por sua vez também desapareceram e deram lugar a uma escala única: a gama cromática. A relação com a tônica – a tonalidade – foi perdida. (WEBERN, 1984, p. 86).

O trecho acima foi tirado de uma das palestras ministradas entre 1932 e 1933 por Anton Webern, posteriormente compiladas e publicadas sob o título *O Caminho para a Música Nova*. Webern, Alban Berg e Arnold Schönberg (professor deles), formaram a Segunda Escola de Viena, considerada pelos livros de história como responsável por parte considerável do que é associado à música moderna, tendo em vista a grande influência, no século XX, de seus procedimentos técnicos, suas opções estéticas e visão da história da música de concerto ocidental.

Esse último aspecto inclusive, pode ser observado, mesmo que rapidamente, no trecho destacado, pois, ao explicar o desenvolvimento do atonalismo, isto é, da criação de uma música que, de certo modo, evita ter uma tonalidade definida, Webern enfatiza a continuidade entre o que realizavam e a tradição musical europeia, afirmando que sua música nada mais seria que o resultado da aplicação e do desenvolvimento de consequências lógicas tiradas da prática comum daquela tradição.

A questão é que, para seguir princípios já contidos na música do passado e ainda assim produzir algo que guarde diferenças estilísticas e estéticas com ela, vê-se forçado a – conscientemente ou não – selecionar quais princípios serão seguidos, deixando outros de lado por considerá-los de menor importância, desinteressantes para os objetivos que se tem em mente, ou por encará-los como resquícios daquilo ao qual não interessa mais estar ligado.

Em poucas palavras, trata-se do fim do chamado *período da prática comum* (PISTON, 1987, p. 5-6), quando, a despeito de todas as questões que possam ser levantadas quanto ao nível de generalidade dessa noção, havia uma homogeneidade considerável em termos de materiais e procedimentos adotados por quem produzia música ligada à tradição de concerto europeia e ocidental, em torno da qual se estabeleceu o conjunto de práticas conhecida como tonalismo. Por volta do fim do século XIX, por razões que não poderão ser exploradas a fundo aqui, compositores que integravam essa tradição começaram a produzir obras indiferentes ou mesmo deliberadamente contrárias aos princípios que eram amplamente empregados antes.

Os suspeitos de sempre – Varèse, Debussy, Scriabin, Stravinsky, Schönberg, Webern, entre outros – experimentavam com aquilo que tinham à mão, dentre o que foi deixado pela tradição e o que era trazido

de terras longínquas para os centros cosmopolitas da Europa, e tentavam criar uma música desembaraçada da sensibilidade e da estética românticas. Neste sentido, a cultura produzida por grupos humanos menos diretamente afetados pela civilização ocidental (como os habitantes da Polinésia, da África setentrional ou do interior do próprio país do compositor) era vista com especial interesse, pois, basear-se nas manifestações sonoras, pictóricas e coreográficas que estes grupos produziam, a princípio alheias àquilo que formou o gosto europeu urbano, seria uma forma de fertilizar com novas sugestões a cansada arte europeia vinda do século XIX.

Em termos musicais, isso significou, por exemplo, a montagem de estruturas rítmicas que contrariavam a lógica regular dos compassos europeus ou, ainda, o que interessa mais aqui, a elaboração de fragmentos melódicos contendo relações intervalares insuspeitas, de sabor exótico ou arcaico, que sugeriam ou ao menos continham harmonias muitas vezes indiferentes àquilo que havia sido praticado desde que o tonalismo tomou forma. Neste sentido, há de se notar um elemento importante na narrativa dos compositores da Segunda Escola de Viena a respeito de si próprios: eles estão entre os poucos cuja produção se baseia quase que exclusivamente (é preciso dizer “quase” porque gêneros *ligeiros* como a música de cabaré, por exemplo, ecoam por vezes em suas obras) na exploração do próprio repertório de concerto europeu. Neste sentido, ao menos, Schönberg e seus alunos são os mais radicalmente vinculados à tradição, basicamente explorando aquilo que ela tinha a oferecer, ainda que tirando daí consequências muitas vezes extremas.

Após um período em geral chamado de “atonal” ou “atonal livre”, associado ao Expressionismo, que teve lugar aproximadamente entre os anos de 1908 e 1923, aqueles compositores começaram a trabalhar a partir de um método de composição que recebeu o nome de dodecafonismo. Na verdade, Schönberg acreditava tê-lo descoberto e tentava demonstrar seu vínculo com a tradição alemã, afirmando que ele não passava de um resultado da exploração consistente de alguns procedimentos já presentes na prática de seus predecessores. Para ele, a nova técnica de composição seria uma forma necessária de sistematizar o atonalismo de modo a lhe dar consistência e coerência.

Da maneira como Schönberg o compreendia, o dodecafonismo, ou “método de composição com doze sons relacionados somente entre

si”, como ele preferia chamá-lo, baseava-se no seguinte: desde a segunda metade do século XIX, Wagner, Brahms, Mahler e outros compositores da tradição austro-alemã vinham expandindo o universo das relações tonais, que, como se sabe, serviam em grande parte para estruturar o discurso. Na virada do século XIX para o XX, a exploração das possibilidades da tonalidade mencionadas por Webern na epígrafe, alcançando regiões cada vez mais distantes em espaços de tempo progressivamente mais curtos e, conjuntamente, certa sensação de esgotamento das possibilidades combinatórias do tonalismo – o que Charles Rosen propõe compreender como uma espécie de “intolerância” ao uso de material visto como convencional –, levaram a um progressivo enfraquecimento da sensação de tonalidade em detrimento de fenômenos de menor alcance.

Para garantir alguma coerência ao discurso, a solução adotada naquela tradição tendeu a ser o encadeamento dos diferentes fenômenos com base em suas características “locais”. Neste sentido, deu-se particular importância ao elemento melódico, desde que possuísse algum caráter distintivo, o que se coadunava bem com a preocupação, herdada do século XIX, em evitar a convencionalidade do material usado na composição. Assim, o motivo, ou seja, uma célula melódica, que servia como material básico do processo composicional, foi erigida como peça fundamental na organização do discurso, sendo em boa medida o que possibilitava o trânsito pelas diversas tonalidades, mantendo a coerência do discurso. Foi justamente a isso que Schönberg se ateu ao romper com a tonalidade e, mais ainda, ao desenvolver o dodecafonismo (BARRAUD, 2005; DAHLHAUS, 1989, 1997; PISTON, 1987, p. 457; ROSEN, 1996, p. 14; WEBERN, 1984).

O húngaro Béla Bartók acabou por ocupar um lugar interessante nesse contexto, visto que, pelo que consta, sua música era bastante admirada pelo círculo de Schönberg (ADORNO, 2010). No entanto, ele e o vienense guardavam divergências profundas a respeito de ao menos dois temas: quanto à utilização de material “folclórico” (SCHOENBERG, 1984) – algo que será discutido mais abaixo – e em relação ao problema da *centricidade* na música (ANTOKOLETZ, 1989; LENDVAI, 1991; FRIGYESI, 1998). Em suas próprias palavras:

Our peasant music, naturally, is invariably tonal, if not always in the sense that the inflexible major and minor system is tonal. (An 'atonal' folk-music, in my opinion, is unthinkable.) Since we depend upon a tonal basis of this kind in our creative work, it is quite self-evident that our works are quite pronouncedly tonal in type. I must admit, however, that there was a time when I thought I was approaching a species of twelve-tone music. Yet even in works of that period the absolute tonal foundation is unmistakable (BARTÓK apud PERLE, 1996, p. 46-47).

A observação sobre um tonalismo que não fosse necessariamente baseado nos modos maior e menor ocidentais é fundamental para que se compreenda boa parte da música de concerto do século XX. De fato, desde a metade do século XIX, diversas formas de raciocínio tonal, até certo ponto, foram aplicadas a outras estruturas que não os modos maior e menor do período da prática comum, com resultados que vão do exotismo ou da evocação do passado até graus variados de sistematização e generalidade.¹

A explicação clássica de Arnold Schönberg, que sustenta sua teoria do desenvolvimento da atonalidade, é a de que a prática musical ocidental teria caminhado em direção à progressiva conquista de todo o domínio sonoro. Essa ideia se baseia na série harmônica para atribuir certas características fundacionais à chamada coleção diatônica (que é como se chama o conjunto das sete notas que formam as conhecidas “escalas” maiores e menores – o *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si* e suas transposições e rotações), cujas sete notas seriam originadas de relações acústicas mais básicas e as cinco notas que completam o total cromático não passariam de harmônicos mais distantes, que cedo ou tarde também seriam incorporados com “direitos iguais” à prática musical. Conseguido isso, os dois modos diatônicos seriam, também eles, substituídos pela escala cromática (SCHOENBERG, 2001; WEBERN, 1984).

Acontece que, na mesma época em que os vienenses cediam às forças históricas que diziam sentir atuar sobre sua música, outros compositores reagiam a isso de modo próprio: procuravam novas possibilidades nos antigos modos que haviam sido abandonados, criavam

¹ Ver o capítulo sobre os modos em Persichetti (1961), no qual o autor teoriza sobre acordes secundários e acordes principais em cada modo. Ver também Gonnard (2000); Antokoletz (1989, 1992); Salles (2009).

modos artificialmente ou buscavam-nos junto a outras tradições. Por um lado, os modos ofereciam uma sonoridade que era identificada como arcaica, remetendo à música da Renascença e mesmo medieval; por outro, vários dos modos eram encontrados na música de outros grupos que não partilhavam da prática comum e por isso começaram a despertar cada vez mais interesse em tempos de folclorismo e nacionalismo musical. De uma maneira ou de outra, os modos significavam um afastamento da prática comum, sendo que, em muitos casos, procedimentos específicos da prática comum tonal conviviam em uma mesma peça com procedimentos tipicamente modais. Além disso – ou talvez por isso mesmo –, muitas vezes o tratamento dado aos próprios modos tinha pontos fundamentais em comum com o raciocínio que guiava o tonalismo.

O principal deles era a própria noção de *centricidade* (STRAUS, 2000), categoria mais neutra que desembaraça possíveis confusões decorrentes do termo *tonalidade*, que acaba por remeter ao tonalismo tradicional. Centricidade é o fenômeno pelo qual uma nota (uma “altura”, para usar o termo tecnicamente mais rigoroso) passa a exercer uma espécie de efeito polarizador sobre as outras em um trecho de música, acabando por funcionar também, em alguma medida, como uma espécie de ponto de referência hierárquica, como acontecia no tonalismo. Os mecanismos para produzir essa polarização são vários e, na prática comum, incluem o tratamento cuidadoso das notas que não pertencem à coleção que se está empregando e das demais dissonâncias e o estabelecimento de *funções* para os acordes, sendo esses dois os principais procedimentos a serem adaptados a determinadas práticas modais (PERSICHETTI, 1961).

Na música do século XX, porém, além dessas, outras formas de produzir centricidade foram desenvolvidas, dentre as quais a simples repetição da altura em torno da qual se está querendo polarizar, ou mesmo sua polarização por ausência (STRAUS, 2000; SALLES, 2009).

UM MÉTIER PARA A MÚSICA BRASILEIRA

Após esse início, que pode ser considerado como técnico-histórico, além de bastante eurocentrado, desloca-se o olhar para o Brasil dos anos 1940 e 50, onde se tem oportunidade de observar outra solução para os problemas gerais discutidos acima, que une nacionalismo, estudos

de folclore, modalismo, acústica e teorias sobre a tonalidade sob uma lógica até certo ponto própria.

Esquemáticamente, duas ideias de progressismo coexistiam na reflexão da época sobre música no Brasil: para alguns, uma obra avançada era aquela de linguagem composicional arrojada (segundo os referenciais estéticos que vigoravam então); para outros, como nos círculos comunistas, o chamado *realismo socialista* propunha um progressismo artístico ancorado na realização de uma música “para as massas”, positiva e portadora de valores associados à sociedade que, segundo a escatologia soviética, estaria por vir.

Neste quadro, colocar-se em perspectiva mais distante do realismo socialista ou raciocinar a partir de um ponto de vista puramente técnico, poderia significar uma capitulação pelo abandono do dodecafônico. No caso do compositor, arranjador e estudioso da música, César Guerra-Peixe, essa situação lhe trazia um dilema: ao compor música dodecafônica, como vinha fazendo ao longo dos anos 40, ele se ligava a toda uma percepção mais ampla sobre o que era uma música avançada; por outro lado, afastar-se dessa música causava um problema acerca do enquadramento de sua produção. Se, como afirmou, ele tinha uma preocupação clara em não ser atraído para a órbita de Villa-Lobos ao se tornar nacionalista, era preciso encontrar uma forma de trabalhar o material folclórico que garantisse uma fatura musical afinada com os referenciais da música de concerto do século XX tanto no plano técnico-estético como no plano do elemento nacional.

Sobre este último, contenta-se, nesse momento, em apenas referenciar a discussão feita em BARROS (2017), lembrando que, advindo de outra tradição, o elemento folclórico tende a operar, em certa medida, por outras bases, cujas diferenças devem ser decodificadas na chave de uma discrepância de complexidade entre o *tratamento* e os *materiais*. Nesse ponto, o nacionalismo se encontra com o estético e o técnico, pois, dependendo do grau de adesão do compositor em relação aos referenciais estéticos mais gerais da tradição ocidental de concerto, cria-se quase que uma espécie de trabalho extra na composição para fazer os elementos díspares se encontrarem. Sobre isso, Guerra-Peixe chegou a afirmar que julgava a “transposição dos elementos populares para a música erudita” um problema “maior que o dodecafônico”, e trabalhou ativamente para desenvolver esse *métier*.

Mário de Andrade, cuja influência no nacionalismo musical brasileiro foi enorme, foi explícito ao afirmar, no *Ensaio sobre a música brasileira*, que “os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades” e que, ainda que haja uma possível “ambiência harmônica” decorrente do emprego de modos e escalas característicos, “a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais”. Por isso, segundo ele, tudo acabaria coincidindo “fatalmente com a harmonia europeia”, ou então dever-se-ia criar um novo sistema de harmonizar que terminaria por ser falso ou individualista, mas não nacional (ANDRADE, 2006, p. 38-39).

É difícil saber até que ponto Guerra-Peixe compartilhava dessas ideias, mas o que se sabe é que ele via, mesmo em um contexto tonal, diferenças entre a harmonia encontrada na música que pesquisava e a tradição europeia, e a importância disso para ele parecia ir além de um simples sabor característico. Por exemplo, comentando, em 1949, a recém-composta *Suíte para quarteto ou orquestra de cordas*, ele escreveu que “[...] não é composição dodecafônica, pelo contrário empreguei certas constâncias da harmonia popular brasileira.” (GUERRA-PEIXE, 1950, 1951).

O ponto é que, ao trabalhar com materiais provenientes de diferentes tradições, Guerra-Peixe apoiou-se em princípios harmônicos mais gerais para organizar suas composições, que supostamente seriam capazes de abarcar as diferenças e ao mesmo tempo permitir a manifestação das especificidades presentes nos elementos que eram postos em contato em sua nova música. Uma das características fundamentais desse conjunto de princípios é que, ao menos teoricamente, eles permitiriam a criação de centros, de polos de atração, como a tônica na música tonal, mesmo na construção de linhas melódicas tão tortuosas ou aglomerados sonoros tão complexos quanto aqueles praticados pelos atonalistas. Assim, Guerra-Peixe teria uma forma de manter a centralidade que enxergava na música encontrada em suas pesquisas, porém sem prender-se completamente ao tonalismo ou à simples aplicação de sua lógica a outros modos.

Dizer que há um tom implica em estabelecer um condicionamento a um polo tonal, que é um ponto de referência que se apresenta de forma diferente para cada tipo de música, a exemplo da música folclórica nordestina ou carioca. Atonal, por consequência, quer dizer sem tom, isto é, sem polo

tonal, e sem outras relações, embora possam ser criadas formalmente, mas aí não há nenhum compromisso com nada (GUERRA-PEIXE, 1984).

Pelo exposto, nota-se que era possível, então, juntar elementos do “folclore” com procedimentos da música de concerto do século XX, produzindo uma estruturação lógica da dimensão harmônica da peça, o que era importante para um compositor cuja obra aspirava fazer parte da tradição ocidental de concerto. A sobreposição de modos e tonalidades diferentes, por exemplo, muito presente nas obras de Guerra-Peixe do período imediatamente posterior ao abandono do dodecafonismo, tinha frequentemente o efeito de “nublar” – ou “diluir”, para usar termo empregado por ele (GUERRA-PEIXE, 1950) – o excessivamente característico, ao que se somava o procedimento de transposição direta (no sentido musical de tomar um trecho de música e transpô-lo para outra altura), de maneira abrupta até o material apresentado. Por meio desses recursos, foi possível produzir texturas com um grau elevado de cromatismo, usando material folclórico, que tendia a ser diatônico.² Assim Guerra-Peixe não descaracterizava o material, mas conseguia retirar dele uma complexidade maior.

Se em relação a uma possível realização harmônica brasileira as opiniões de Guerra-Peixe e Mário de Andrade talvez não convirjam tanto, a proximidade entre eles se estabelece em relação à avaliação das características melódicas de uma dada tradição musical pela presença de intervalos específicos. Trata-se de algo curioso, uma vez que os dois fatos estão até certo ponto ligados. Afinal, ao entender-se o modo não simplesmente como uma estrutura escalar, mas como portador de algumas fórmulas melódicas, especialmente nas cadências, a presença de certos intervalos tenderia a implicar modos específicos e, por consequência, campos harmônicos e estruturas acordais correspondentes, o que poderia levar à percepção de “constâncias” não só na melodia como também na harmonia.

Não se trata de negar que o *pesquisador* Guerra-Peixe pudesse pensar em modos como coleções de alturas com um centro definido ao analisar determinada manifestação folclórica, mas ele não necessariamente precisaria olhar para a música folclórica e *retirar* dali um raciocínio modal.

² Cromático e diatônico se opõem na medida em que aquilo que é diatônico se restringe às sete notas da coleção diatônica, ao passo que o que é cromático utiliza também as cinco outras notas que completam os doze sons da gama cromática que serve de base ao sistema.

Enquanto *compositor*, ele poderia partir da presença e, principalmente do que ele considerava característico em determinados intervalos, sem enquadrá-los em modos; ou olhar para aquelas estruturas simplesmente do ponto de vista da inclinação a outras regiões; ou ainda como cromatismo propriamente, submetendo tudo aquilo ao sistema tonal. As possibilidades são muitas.

Seja como for, mesmo sem renunciar a várias das complexidades encontradas na música da primeira metade do século XX, Guerra-Peixe parecia buscar a sonoridade que percebia como característica de cada modo nas diversas manifestações folclóricas que pesquisou, o que significava muitas vezes deixar de lado várias das estruturas melódicas que se encontravam na música europeia, mesmo nos casos em que as escalas subjacentes coincidissem. Assim, quando insere cromatizações ou mudanças de centro, Guerra-Peixe parece tentar manter a sonoridade característica do modo *no plano melódico*, o que é interessante diante do fato de que, como já observado, o acompanhamento muitas vezes tem por objetivo “nublar” o som “puro” do modo, no que parece uma busca pela produção de complexidade e ambiguidade.³

Se, por um lado, o afastamento de uma sonoridade mais próxima do veio principal da tradição de concerto não causa surpresa em um compositor brasileiro preocupado com a criação de uma música que pudesse ser identificada com sua nacionalidade, o impulso de complexificar o material colhido no folclore no momento de “transportá-lo” para aquela outra realidade (bem como os mecanismos encontrados por Guerra-Peixe para fazê-lo) merece alguma atenção.

Apesar do discurso de que o que importava era a música brasileira, que ser moderno nos moldes que o dodecafonismo oferecia não tinha valor (GUERRA-PEIXE, 1948, 1949), a ligação mais forte com a brasilidade que com a modernidade parecia ter seus limites. Ao que tudo indica, embora a preocupação em estar na linha de frente da arte de sua época tenha de fato ficado em segundo plano, a música para sala de concertos de Guerra-Peixe parece nunca ter se afastado completamente de referenciais da tradição. Isso pode ser comprovado, por exemplo, quando Béla Bartók aponta no *Pribaoutki* de Stravinsky procedimentos muito similares aos que Guerra-

³ Para alguns exemplos, ver o *Maracatu da Suíte para Quarteto ou Orquestra de Cordas*, o *Pedinte da Suíte nº 2 – Nordestina* ou o primeiro movimento do *Trio para violino, violoncelo e piano*.

Peixe emprega fartamente ao juntar melodias de inspiração folclórica – de perfil mais diatônico – e texturas de caráter fortemente cromático:

The vocal part consists of motives which [...] throughout are imitations of Russian folk music motives. The characteristic brevity of these motives, all of them taken into consideration separately, is absolutely tonal, a circumstance that makes possible a kind of instrumental accompaniment composed of a sequence of underlying, more or less atonal tone-patches very characteristic of the temper of the motives (BARTÓK apud ANTOKOLETZ, 1992, p. 94).

Sendo assim, a ida de Guerra-Peixe para o Recife e para o interior de São Paulo em prol da pesquisa folclórica não significou, portanto, a troca completa da música de concerto de sua época por uma suposta “música brasileira” ainda por ser criada. Ao contrário, como percebe-se, ele parecia se preocupar em ligar sua música à contemporaneidade pela via da tradição de concerto ocidental – afinal, era para a sala de concertos que ele continuava direcionando a maior parte de seus esforços artísticos. Nesse movimento de continuar produzindo dentro dos marcos de uma tradição específica, nota-se uma preocupação de viés existencial, de se permanecer ligado àquilo para que se foi formado, para que se direcionou a própria trajetória. Mas, certamente, aí subjaz também uma boa dose de autoafirmação diante dos pares, pois procurava mostrar que possuía técnica e recursos para a criação de uma música moderna, brasileira e bem acabada.

Nada disso, porém, basta para compreender concretamente sua arte, não porque seja inefável, mas porque muitas são as possibilidades de responder em termos musicais aos desafios propostos. Assim, há que se considerar que técnicas como polimodalismo e politonalismo, que pressupõem a sobreposição de estruturas provenientes de modos e/ou tonalidades diferentes, fazendo-as muitas vezes se chocarem ou ao menos conviverem em algum grau de tensão, talvez tivessem maior alcance na maneira de pensar a música na época, pois tendiam a ser vistas como especialmente adequadas ao diatonismo implícito no modalismo (MILHAUD, 1982, p. 201), este, por sua vez, um elemento importante na definição identitária da sempre nascente música de concerto.

HARMONIA ACÚSTICA

Visto que Guerra-Peixe reconhecia centricidade na música folclórica, questiona-se: como ele poderia produzir efeito similar nas estruturas complexas com as quais trabalhava em sua música, quando elas, ao menos teoricamente, tendiam a enfraquecer qualquer sensação de polarização? Isto é, como poderia criar uma música que fosse, ao mesmo tempo, modal, cromática e cêntrica, e ainda de maneira consistente?

Não há, até onde se sabe, referências significativas sobre o problema específico do trabalho harmônico e modal nos escritos de Guerra-Peixe da época, mas pode-se imaginar que esse tipo de questionamento tenha sido realizado no período de gestação de sua nova fase composicional, a que ele chamou de “crise de orientação” e que durou do fim dos anos 1940 até mais ou menos a metade da década seguinte. Diante disso, faz sentido a busca em sua bagagem técnica e teórica por instrumentos que pudessem lidar com os problemas trazidos por suas novas exigências estéticas.

Em 1944, Guerra-Peixe foi estudar com o flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter, conhecido pela introdução do dodecafonismo no Brasil, e criador da *Harmonia Acústica*, cuja expressão não diz muita coisa para a maioria dos músicos de hoje, mas que se refere a uma teoria de Hindemith, compilada em uma tabela que era ensinada por Koellreutter. Sabe-se que harmonia é a combinação de dois ou mais sons, pela relação dos intervalos, e que existem intervalos consonantes, outros, meio termo, outros maiores, depois, uma dissonância mais suave, outra mais agressiva, chamadas gradações do dinamismo harmônico. Segundo Guerra-Peixe (1984), “Koellreutter chamava isso de harmonia acústica, e eu achei um bom nome. Mas ninguém desenvolveu isso; inclusive há um americano que usa isso, dá exemplos, mas não dá o ensino da coisa. Então, eu criei uma didática que funciona, mesmo”.

Ao que parece, Guerra-Peixe mais tarde se desencantou em relação a Hindemith, o que talvez explique o fato de ter abandonado os princípios aprendidos, mas sua admiração pelo músico alemão era de tal monta que, segundo relatou Sérgio Nepomuceno (2007, p. 151), ele lhe teria presenteado a partitura de *Mathis der Maler* com as seguintes palavras: “Nepomuceno, aqui está a bíblia harmônica dos tempos modernos, sem precisarmos de Schönberg”. Posteriormente, já nos anos 1980, Guerra-

Peixe publicou uma apostila didática chamada *Melos e Harmonia Acústica* (GUERRA-PEIXE, 1988), que traz o subtítulo “Princípios de Composição Musical”. O trabalho é muito posterior ao período focado aqui, mas serve ao menos de confirmação e mesmo de explicitação para os termos nos quais, acredita-se, ele já pensava antes, tendo em vista a época em que travou contato com tais técnicas, nos anos 1940.

Ainda no prefácio (denominado *Prelúdio*), Guerra-Peixe afirma que “foi o professor H. J. Koellreutter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e daquilo que ele denominava ‘Harmonia Acústica’, ambos os estudos com apoio nas obras de ensino de Paul Hindemith e outros” (GUERRA-PEIXE, 1988). Na apostila, após exercícios iniciais de construção melódica (agrupados dentro de uma primeira parte denominada “Melos”), há a uma seção na qual é discutida a estruturação de pequenas peças a duas vozes para, em seguida, levar à parte denominada “Harmonia Acústica”. Ali encontram-se princípios praticamente idênticos aos que Hindemith descreve em seu *Unterweisung im Tonsatz* (HINDEMITH, 1970), publicado pela primeira vez em 1937. Especialmente no que tange à “tensão proporcional dos intervalos”, quando se discute o “emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30) e se estabelece uma forma de organizar os aglomerados sonoros a partir da noção de intervalo, os conceitos parecem claramente originados na teoria do compositor alemão.

Basicamente, trata-se de um sistema de tonalidade expandida que permite classificar virtualmente qualquer aglomerado sonoro e, a partir dessa classificação, integrá-lo a um discurso musical estruturalmente organizado. De fato, tais ideias parecem ter tido alguma circulação na época, embora não tão sistematizadas como nos trabalhos de Hindemith e Guerra-Peixe. Por exemplo, em *Twentieth-Century Harmonym*, de Vincent Persichetti, que foi provavelmente a primeira obra a tentar elaborar uma síntese sobre a prática harmônica⁴ dos compositores da tradição de concerto da primeira metade do século XX, encontram-se descrições muito similares às que são oferecidas por Hindemith e Guerra-Peixe em seus respectivos trabalhos, inclusive trazendo discussões sobre o grau de dissonância dos intervalos

⁴ O termo é do próprio Persichetti, e é interessante perceber que já na época se falava em uma prática comum entre os compositores, assunto que só se tornaria mais consensual na literatura musicológica a partir do fim do século XX (PERSICHETTI, 1961, p. 9).

e o controle da tensão proporcional entre eles (PERSICHETTI, 1961, p. 14-21), porém, sem o ponto principal da teoria, que era a possibilidade de estabelecer a base fundamental de qualquer aglomerado sonoro, e também sem qualquer teorização sobre o aspecto melódico. O problema da “flutuação harmônica” (a observação do grau de tensão relativa entre as simultaneidades de um trecho) aparece não somente em Persichetti, como é mencionado por Allen Forte em seu artigo sobre Hindemith (FORTE, 1998), que, salvo engano, foi quem criou uma teoria para o controle e a organização consciente do discurso, considerando-o também como recurso e preocupação estética.

Da maneira como Guerra-Peixe propõe, o sistema se organiza a partir de uma “série” – sem nenhuma relação com as séries dos dodecafonistas e serialistas, como se verá em seguida – em que os intervalos são classificados de acordo com seu grau de tensão:



Série de Tensões de Intervalos

Apesar de Guerra-Peixe falar também em consonâncias perfeitas e imperfeitas, dissonâncias brandas e agudas e intervalos vagos, como o trítono, na prática, há um *contínuo* que vai da consonância à dissonância (na figura, da esquerda para a direita em um crescente de tensão). Até aí, nada de novo. Contudo, além disso, o autor propõe que entre os intervalos presentes em dada simultaneidade, o menos tenso seria mais “forte”, e por isso predominaria sobre os outros, o que, por consequência, permitiria encontrar a fundamental do aglomerado de notas – à exceção de certas estruturas simétricas e do trítono, que não teriam fundamental.

De resto, nota-se também a fundamental de cada um desses intervalos (a figura usa sempre o *dó* como referência, que é apresentado com a cabeça de nota preta), sendo que entre sétimas menores e maiores não seria possível estabelecer qual a mais tensa, nem entre segundas

menores e maiores. Logicamente, como já foi mencionado, segundo essa teoria, não seria possível encontrar a fundamental de estruturas simétricas, o que de certo modo vai ao encontro do pensamento tonal, que durante o século XIX explorou esse tipo de formação como meio para alcançar regiões tonais mais distantes a partir da reinterpretação enarmônica de acordes diminutos ou aumentados (BAILEY, 1985; COHN, 1996; SICILIANO, 2005).

Além disso, há uma convergência considerável entre a teoria tonal clássica e a Harmonia Acústica no que diz respeito à classificação dos acordes, a maioria deles entendidos da mesma maneira nos dois sistemas.⁵ Isso reforça a leitura da proposta de Guerra-Peixe e Hindemith como uma espécie de teoria para uma tonalidade expandida, que Guerra-Peixe explicou, em entrevista posterior, não se tratar nem de tonal, nem atonal e nem modal. Para ele,

é a harmonia independente de ser tonal, atonal, modal; vale pelo intervalo. É um negócio matemático, mas a gente pode saber que o intervalo de oitava tem uma classificação, as terças têm outra, as sétimas e segundas têm outra. Não é preciso saber matemática para compreender isso, mesmo porque eu já tive alunos matemáticos, engenheiros, arquitetos. Houve uma ocasião que eu estava em dúvida, achando que estava errado. Pedi a um desses alunos para verificar, ele pegou uma tabela, e constatou que está tudo correto. (GUERRA-PEIXE, 1986).

Todavia, existem algumas diferenças de ênfase e de substância na comparação das explicações de Guerra-Peixe e o sistema elaborado por Hindemith. Embora não tenha sido possível encontrar comentários de Guerra-Peixe sobre politonalismo e polimodalismo, parece bastante clara a presença dessas técnicas em suas obras dos anos 1950. Hindemith, por sua vez, é explícito ao afirmar que seria impossível produzir a sensação de duas tonalidades simultâneas, visto que um dos acordes sempre iria se impor como mais forte, fazendo com que o aglomerado inteiro fosse ouvido como submetido a sua fundamental (HINDEMITH, 1970).

⁵ Uma exceção curiosa é o acorde maior com sexta adicionada, cuja ambiguidade tonal foi explorada grandemente na música da virada do século (AUSTIN, 1970; BAILEY, 1985), sendo em geral interpretado como tríade maior com sexta e que segundo a harmonia acústica seria uma tríade menor com sétima em primeira inversão.

Essa afirmação se coaduna com a teoria harmônica tratada aqui, e pode oferecer uma explicação bastante convincente sobre a maneira como técnicas que podem ser associadas ao politonalismo aparecem nas obras analisadas de Guerra-Peixe, em que é possível perceber como o recurso das estruturas politonais é utilizado prioritariamente com o objetivo de gerar texturas harmonicamente complexas, sem preocupar-se especificamente com a criação de um efeito de tonalidades simultâneas. Trata-se de estruturas que escapam a uma explicação pela teoria tonal tradicional, embora guardem algumas características em comum com os acordes gerados nela. A Harmonia Acústica, nesses termos, funciona, entre outras coisas, como um conjunto de princípios para a regulação daquilo que é obtido pela utilização de técnicas politonais, para os quais o politonalismo designa muito mais um meio de obter essas estruturas complexas do que um fim em si mesmo.

Por meio da série mostrada na figura acima, Guerra-Peixe dispôs de uma teoria da tensão harmônica que lhe ofereceu instrumentos para a construção de uma compreensão e de um método de tratamento das mais variadas estruturas, encontrando suas fundamentais e organizando o discurso a partir da sucessão destas. Ao mesmo tempo, a diferença de graus de tensão entre os acordes se revelou como uma forma adicional de regulação das relações entre eles, criando verdadeiros *crescendi* e *decrescendi* harmônicos, que não têm qualquer relação com dinâmica ou intensidade.⁶ Foi precisamente isso que Hindemith designou como flutuação harmônica, e que aparentemente ocupou também os estudos de Guerra-Peixe, haja vista que afirmou, na apostila mencionada, que se deve cuidar do clímax harmônico como mais um elemento de importância na estruturação formal de uma obra (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30).

PRINCÍPIOS GERAIS, FENÔMENOS PARTICULARES

Ao falar dos princípios gerais de sua teoria, Guerra-Peixe (1988, p. 30) afirmou que estes seriam “válidos para qualquer estilo de música, antigo ou contemporâneo”, independentemente “de ser tonal, atonal ou modal”, como visto. Nota-se que essa determinação tem um alcance

⁶ Neste ponto, como de resto, Hindemith é bem mais claro e explicativo que Guerra-Peixe. Portanto, visto que os mesmos princípios relativos a isto estão presentes nos dois trabalhos, estou usando aqui uma formulação mais próxima da que foi dada pelo primeiro HINDEMITH (1970, p. 115).

considerável, especialmente levando-se em consideração que Guerra-Peixe buscava se legitimar e capitalizar em cima do peso de sua trajetória como músico de rádio e de suas pesquisas folclóricas, pois era um compositor que não só voltava a maior parte de seus esforços para a sala de concertos, mas pensava sua música prioritariamente para este espaço, praticamente nunca recorrendo a instrumentos de fora da tradição, por exemplo.

Desse modo, é preciso encarar sua música a partir da demanda da sala de concertos, vez que ela foi construída a partir desse espaço, respondendo às exigências dessa tradição.⁷ Assim, o pensamento em relação à posse de menos ou mais técnica composicional, a discussão sobre as formas que podem ou não ser aproveitadas em sua música, o pensamento acerca das questões relacionadas à missão do compositor brasileiro, ou o envolvimento em polêmicas em torno da oposição entre música brasileira e dodecafonismo, por exemplo, são atos que se colocam dentro da tradição de concerto e mostram a preocupação com os problemas que figuravam nessa área. Se ainda for necessário mais um argumento, pode-se olhar para o fato de que era em relação a outros compositores de concerto que ele se media. Quando implícita ou explicitamente se comparava a alguém, os nomes invocados eram os de Villa-Lobos, Mignone, Carlos Gomes, Guarneri, Katunda, Santoro, Radamés, Lopes-Graça, Koellreutter, Krieger, Bartók, Hindemith, Khachaturian, Shostakovich, Berg, Schönberg. Eram estes os seus pares, como ele próprio se via.⁸

Talvez possa parecer excessiva essa justificação, porém o que está em questão aqui não é uma taxonomia da música brasileira, mas o que se encara como a base sobre a qual a música de Guerra-Peixe foi construída. Isso significa dizer que sua música se guiou por linhas gerais que, na maior parte do tempo, passaram despercebidas, de tão naturalizadas. Por mais “folclore” que houvesse nas obras de Guerra-Peixe, elas ainda eram consideradas músicas de concerto; e, por mais que se perceba a sua produção a partir de uma encruzilhada de tradições, os vínculos por meio dos quais se trafejou eram os mesmos: o do instrumental e das lógicas de funcionamento e o da legitimação da música de concerto de tradição ocidental em sua versão brasileira.

⁷ Para uma discussão mais aprofundada do problema, ver BARROS (2017).

⁸ Sobre Guerra-Peixe e sua relação com os pares, ver BARROS (2013).

Está-se, portanto, diante de uma resposta histórica e geograficamente situada (como não poderia deixar de ser, é claro) para os problemas apontados, surgidos dessa mesma inserção em um local, um tempo e uma tradição. Isso significa que, por mais “horizontalidade” que Guerra-Peixe dispensasse aos diversos elementos presentes em sua música, havia uma hierarquia inescapável entre eles, que vem à tona quando se olha para os problemas que ele se coloca como compositor. Não se está afirmando, contudo, que essa hierarquia é sempre insuperável, mas, no caso de Guerra-Peixe, ela parece existir e não foi revertida – e provavelmente nem foi uma preocupação realizá-la, pelo menos por algum tempo (BARROS, 2017, p. 232). Muitos dos problemas com os quais ele teve que lidar e também muitas de suas vitórias estão relacionados diretamente à incorporação de elementos de outras tradições à música de concerto de tradição europeia, e não o contrário.

UMA TRADIÇÃO MODERNISTA

Ao criticar a obra teórica de Hindemith, a partir de um ponto de vista considerado até relativista, William Thomson, em 1965 (não confundir com um conhecido texto de Virgil Thomson sobre o compositor alemão), escreveu um artigo, cujo início retratava bem, nos termos da época, o pensamento musical baseado em leis naturais:

The population of speculative theorists is split like that of other ontological realms into those who are ‘believers’ and those who are not. The faithful, in this case, hold that music operates within a closed system, its basis unchanging through the ages and potentially demonstrable. Those who entertain such immutable ‘truths’ are known as natural theorists, for a usual concomitant of their speculations has been the derivation of all manner of ‘laws’ from the known, the assumed, or merely the fancied ‘facts’ of the natural world. (THOMSON, 1965, p. 52).

Dada a relação entre o texto de Hindemith e o pensamento de Guerra-Peixe quanto ao tema, no que tange a uma questão geral como essa, as críticas feitas a um acabam valendo para o outro. Quando Guerra-Peixe afirmou que os princípios que regem aquilo que chama de Harmonia

Acústica valem para qualquer música de qualquer época, afirmou, por óbvio, que se tratava de algo que estava além de qualquer cultura ou tradição específica. Isso já está posto no próprio nome escolhido para a teoria, uma vez que “acústica” se remete à física, ou seja, a princípios encontrados no âmbito da natureza e não na cultura ou no social.

Assim, foi em completa consonância com o pensamento ocidental – e o de sua época em especial – que ele traçou precisamente a linha que separava cultura de natureza,⁹ e, falando nesses termos, tornou também indiretamente manifesta a distância que o separava dos “nativos” junto aos quais colhia material folclórico – distância que aparece também, é claro, na própria ideia, tipicamente ocidental e até certo ponto colonialista, de ir a determinado grupo, retirar dali uma dada coisa e depois conservá-la, seja em estado bruto, decantada ou transformada. Fosse ele babalorixá, sua música talvez fosse pensada com base nas preferências dos santos para quem era tocada; integrasse ele uma nação de maracatu, suas preocupações seriam bastante diferentes do aproveitamento do ritmo, de sua exequibilidade por músicos de orquestra ou da transposição de suas batidas para instrumentos de altura definida.

De certo modo, Guerra-Peixe justificou a validade e o interesse de sua teoria harmônica colocando-a no plano dos fenômenos naturais, o que significa estabelecer que ela seria independente de todo fator cultural, livre de toda contingência histórica: se é do âmbito da física, é natural; se é natural, não pode ser mudada, visto que as leis da natureza seriam eternas e imutáveis; e, se são eternas e imutáveis, são uma base sólida a partir da qual se pode tratar absolutamente quaisquer fenômenos culturais, pois estariam todos submetidos às mesmas leis naturais; e se é assim, tanto a música escrita para a sala de concertos como os cabocolinhos ou o cateretê paulista poderiam funcionar segundo esses princípios.

O que não é dito é o quanto é essa lógica de um raciocínio harmônico geral e encompassador é ocidental e perfeitamente congruente com a tradição de concerto europeia, preocupando-se com maneiras de transpor e tratar materiais díspares ou com a ideia de que certos elementos musicais podem ser encarados como materiais a serem transpostos para

⁹ Ver, entre outros, Vilhena (1997) e Botelho, Bastos e Villas Bóas (2008), especialmente a Apresentação. Além disso, o conhecido livro de Latour (2009) tem importância considerável no desenvolvimento do argumento aqui apresentado.

algum outro registro – este sim o registro em que tudo vai ser incorporado, quase uma espécie de língua franca.

Percebe-se, ao longo do texto, a adoção de certa sobreposição, até um pouco descuidada, entre ocidental, universalista, europeu e agora, por fim, moderno. De fato, trata-se de uma forma específica de se relacionar com o mundo e se pensar a História, amplamente caracterizada em obras como as de Born e Hesmondhalgh (2000) e Latour (2009), entre muitos outros. A partir dessa visão, tem-se que, a partir da separação entre técnica e Cultura, deixando a primeira no polo da natureza, com base em “princípios” como os estabelecidos pela Harmonia Acústica, Guerra-Peixe automaticamente a considera válida para todas as culturas e todas as épocas¹⁰, o que, de certo modo, é uma das manifestações mais acabadas desse “espírito ocidental” que se quer demonstrar.

Os princípios gerais que Guerra-Peixe estabeleceu para apoiar sua prática deram uma espécie de firmeza, de solidez ao seu fazer musical, que passou a atravessar o domínio da cultura (ou das culturas), nas quais foram colocadas a música europeia de concerto, a música “folclórica” brasileira, a música popular urbana etc. No plano da cultura, ficou, então, a arte, a aplicação da técnica, que o artista realiza segundo seu maior ou menor talento. Em suma, a técnica seria, portanto, neutra, quase que apenas um meio para se chegar a um resultado artístico mais perfeito, não possuindo, entretanto, o poder de levar *per se*, um indivíduo qualquer a produzir uma grande obra de arte. É essa consideração que está na base da crítica, tantas vezes repetida (por Guerra-Peixe inclusive), de que um dos problemas do dodecafonismo é que qualquer um poderia fazer música, bastando aprender as “regras” e a escrever as notas no papel (GUERRA-PEIXE, 1984).

É interessante observar que o polo da natureza onde Guerra-Peixe coloca a técnica é o mesmo polo onde tradicionalmente as narrativas

¹⁰ A bem da verdade, o próprio Guerra-Peixe não parece ter levado a imutabilidade das supostas leis naturais às últimas consequências, como se vê em um artigo de *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana* (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 157-158) em que ele atesta que os “baques” no maracatu são feitos por instrumentos graves, o que contraria o que ele enxerga como princípios de ordem acústica, que seriam a razão porque quase sempre se reserva aos instrumentos mais graves dos conjuntos esquemas rítmicos simples. Diante disso, em nenhum momento Guerra-Peixe parte para qualquer forma de desqualificação do fenômeno, embora isso talvez pudesse estar subentendido no argumento. Muito pelo contrário, ele comenta com interesse, até quase elogiando o fato. Ainda assim, nota-se o quanto podem ser profundas as implicações de uma teoria harmônica que se pretende ancorada em fenômenos tidos como puramente naturais: sabe-se que o próprio Hindemith reviu diversas de suas peças anteriores após formular sua teoria, adequando-as aos novos princípios, embora posteriormente sua prática composicional fosse dar provas de uma flexibilização daquelas noções (NEUMEYER, 1986).

do século XIX e da primeira metade do XX puseram o “folclore” e o “nativo”, em um argumento que teve inclusive força muito grande para o Modernismo brasileiro (TRAVASSOS, 1997, p. 29). Guerra-Peixe estava, de fato, Tateando em busca de formas de realizar sua música e, uma vez que a solução encontrada para o problema já estava em conhecimentos prévios de que dispunha, nada senão as diversas formas de pesquisa que empreendeu para realizar sua música justificariam o longo período de crise composicional vivido no início dos anos 1950.

A pesquisa mencionada refere-se tanto à busca etnográfica, por assim dizer, de formas culturais de interesse para sua criação musical, como também o estudo composicional em busca de formas de tratar os materiais encontrados. Não é difícil imaginar que esse tipo de processo tenha sido vivido em meio a bastante hesitação e experimentação, em um vai e vem contínuo entre princípios mais gerais, resultados específicos, sons que se remetem àquilo de que se quer distância ou ao que se está buscando, além de ressignificações em contato com outros elementos que aparecem a cada nova obra, em uma teia de associações bastante complexa e sempre móvel.

Um dos extremos da perspectiva “universalista” que permanece de fundo no método de Guerra-Peixe é ao mesmo tempo um dos focos em que mais claramente se revela o enraizamento de sua teoria harmônica na tradição de concerto. Ao final do *Melos e Harmonia Acústica*, há uma “Adenda do Melos” na qual é apresentada a chamada “relação de segundas”, sobre a qual Guerra-Peixe afirma que “[...] talvez seja o que há de mais importante no que tange à expressão melódica.” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 38). A explicação é um pouco lacônica, mas estabelece que toda melodia bem realizada seria guiada por um movimento de graus conjuntos, que funcionariam como seus pilares.

A partir da formulação de Hindemith, que Guerra-Peixe afirmava seguir,¹¹ nota-se que as segundas seriam as unidades mínimas de construção da melodia, desempenhando tanto o papel de preencher os trechos melódicos mais curtos (e por isso são a unidade de medida deles), quanto de reguladoras das seções melódicas maiores. Hindemith afirmava que toda melodia é formada de sons proeminentes e outros subordinados.

¹¹ “Quando começo [a ensinar], ataco primeiro a composição de melodia do ponto de vista intervalar. Não é fazer qualquer melodia: é ter uma forma determinada. Hindemith descobriu um negócio muito importante, que se chama relação de segundas. Ele dá alguns exemplos de músicas ruins que não têm [essa relação], mas eu dou os exemplos de músicas boas que têm” (GUERRA-PEIXE, 1986).

Dentre aqueles que predominam, estariam as fundamentais dos acordes contidos na melodia – cuja principal função seria estabelecer a progressão harmônica da mesma – e, mais importante, os sons localizados em pontos significativos em termos da estrutura bidimensional da melodia, que seriam as notas mais altas e mais baixas de cada grupo, bem como aquelas que se destacam devido a sua posição métrica ou por outras razões que o autor afirmava existir, mas não enumerava.

Desse modo, a construção melódica ideal seria, para Hindemith, aquela capaz de criar um “perfil melódico uniforme e convincente”, o que só é obtido quando os sons importantes da melodia formam uma progressão em segundas (ou *step-progression* na tradução inglesa do livro). Assim, essa progressão seria detectável nas linhas que conectam um ponto alto ao outro, ou os pontos baixos entre si, ou ainda aqueles ritmicamente proeminentes. As partes menos importantes da melodia ficam entre esses pontos:¹²



Relação de segundas extraído de Hindemith (1970, p. 194).

Não somente a formulação de Hindemith converge com a de Guerra-Peixe, como ambos recorrem a supostas leis inscritas no material para dar suporte aos argumentos. Juntando-se os princípios já mostrados, conclui-se ainda que é com base na progressão de segundas que se regula o caminho até a nota mais aguda da melodia – o “clímax melódico” é atingido no processo de “tensão melódica”, nos termos de Guerra-Peixe –, para em seguida haver o “afrouxamento melódico” por meio da *descida*, que idealmente deveria seguir o mesmo princípio, porém em um espaço de tempo mais curto (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 11-12).

No caso do *Melos*, essa ideia aparece para a organização da melodia como uma regra mais geral, e é válida, nas palavras de Guerra-Peixe, “[...] para a melodia de todas as épocas e estilos, desde a folclórica

¹² “A smooth and convincing melodic outline is achieved only when these important points form a progression in seconds” (HINDEMITH, 1970, p. 193-194).

à mais elaborada [...]” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 11),¹³ mas os mesmos princípios foram aplicados para a realização harmônica (conforme a seção “Harmonia Acústica” em GUERRA-PEIXE, 1988). Isso evidentemente visa a educar o senso de forma do aluno e, por isso, direciona sua percepção para que forme um referencial de equilíbrio com base nessas proporções. A questão é que Guerra-Peixe, ao expor as relações entre intervalos discutidas, foi explícito em afirmar que, sendo essa relação tão importante, “interessa, portanto, apresentar os exemplos mais diversos, a começar pelo hino ‘São João’, no qual Guido d’Arezzo, provavelmente sem o imaginar, encontrara intuitivamente a referida relação”, e chegando até o *Clair de Lune*, de Debussy, passando por Bach, Chopin, Mozart e Beethoven (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 38-39).

Da maneira como Guerra-Peixe falou da relação de segundas – não só na apostila, mas também em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (GUERRA-PEIXE, 1992) –, fica bastante claro que, como dito há pouco, ela seria válida para toda e qualquer música como princípio construtivo e organizador. Contudo, Hindemith foi ainda mais explícito neste sentido, afirmando diversas vezes ao longo de seu *Unterweisung im Tonsatz* que estava seguindo simplesmente as leis da Natureza (HINDEMITH, 1970, p. 152), o que era inclusive reconhecido com “naturalidade” por seus contemporâneos (MUSER, 1944).

No entanto, é difícil ignorar que todos os exemplos apresentados no *Melos e Harmonia Acústica* por Guerra-Peixe – ironicamente aquele que se dizia o único compositor brasileiro a realmente conhecer o “folclore” brasileiro – foram tirados da tradição de concerto. Nada da “música popular urbana” ou do “folclore” emerge para demonstrar essa lei universal que, segundo ele próprio, regeria a construção de toda e qualquer melodia bem realizada.

Tanto nesse lapso de Guerra-Peixe, que apresenta tão somente exemplos da tradição de concerto ao tentar demonstrar melodias bem acabadas que se encaixam em seu parâmetro técnico de construção, como no recurso a um aparato técnico pretende ser culturalmente neutro, mas que de fato segue bastante de perto o pensamento da tradição de concerto,

¹³ É necessário chamar a atenção para o fato de que Guerra-Peixe se trai aqui, estabelecendo um gradiente que vai do mais simples ao mais complexo e igualando o folclórico com o mais simples. É verdade que ele não diz qual seria a música mais elaborada, mas parece significativo que, apesar de todos os elogios que faz ao folclore, justo na redação de um manual de composição, Guerra-Peixe seja surpreendido enunciando esse tipo de juízo.

vê-se o quanto era forte sua ligação com essa tradição. Percebe-se assim, uma naturalização desta em seu pensamento, constituindo tão profundamente sua maneira de ser que sequer se percebe sua presença ou seus efeitos.

Como visto, Guerra-Peixe considera que sua teoria de uma harmonia “acústica” é indiferente quanto a tonalismo, atonalismo ou modalismo, que é algo “matemático”. É difícil exagerar o peso da evocação da matemática para afirmar que os princípios enunciados são completamente agnósticos em relação a estilo, época e materiais. Antes de sequer precisar-se demonstrar as afinidades subjacentes entre a música construída segundo esses princípios e o resto da música da primeira metade do século XX, é preciso reconhecer as bases profundamente europeias, ocidentais, em seu pretensão científicismo e em sua aspiração universalista que sustentam o pensamento de Guerra-Peixe. Sem levar isso em consideração, não é possível aquilatar a própria posição do compositor, especificamente, nem avaliar em perspectiva mais ampla os desdobramentos do modernismo brasileiro tanto quanto às suas insuficiências e lacunas, como em relação às suas maiores realizações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Unesp, 2010.
- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANTOKOLETZ, E. *The music of Béla Bartók*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- ANTOKOLETZ, E. *Twentieth-century music*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1992.
- AUSTIN, W. W. *Prelude to the afternoon of a faun*. Nova York: Norton, 1970.
- BARRAUD, H. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARROS, F. *César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BARROS, F. Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 215-234, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.25091/s0101-3300201700010010>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/v36n1/1980-5403-nec-36-01-215.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2019.
- BAILEY, R. *Wagner: prelude and transfiguration*. Nova York: Norton, 1985.

- BORN, G.; HESMONDHALGH, D. (ed.). *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- BOTELHO, A.; BASTOS, E. R.; VILLAS BÔAS, G. (org.) *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- COHN, R. Maximally smooth cycles, hexatonic systems, and the analysis of late-romantic triadic progressions. *Music Analysis*, West Sussex, v. 15, n. 1, p. 9-40, mar. 1996.
- DAHLHAUS, C. *Between romanticism and modernism*. Berkeley: California University Press, 1989.
- DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the new music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997.
- FORTE, A. Paul Hindemith's contribution to music theory in the United States. *Journal of Music Theory*, Durham, v. 42, n. 1, p. 1-14, 1998.
- FRIGYESI, J. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- GONNARD, H. *La musique modale en France: de Berlioz à Debussy*. Paris: Honoré Champion, 2000.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Correspondência*]. Destinatário: Curt Lange. Recife, 30 ago. 1948. Universidade Federal de Minas Gerais, Acervo Francesco Curt Lange.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Correspondência*]. Destinatário: Curt Lange. Recife, 9 jun. 1949. Universidade Federal de Minas Gerais, Acervo Francesco Curt Lange.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Correspondência*]. Destinatário: Curt Lange. Recife, 8 out. 1951. Universidade Federal de Minas Gerais, Acervo Francesco Curt Lange.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Correspondência*]. Destinatário: Mozart de Araújo. Recife, 6 fev. 1950. Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, Acervo Sala Mozart de Araújo.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Entrevista cedida para a Funarte*]. [26 jun. 1984]. Acervo da Funarte. Transcrição cedida por Flavio Silva.
- GUERRA-PEIXE, C. [*Entrevista cedida a*] Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa. [1 nov. 1986]. Acervo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Transcrição cedida por Flavio Silva.
- GUERRA-PEIXE, C. *Melos e harmonia acústica*. São Paulo: Vitale, 1988.
- HINDEMITH, P. *The craft of musical composition*. Londres: Schott & Co., 1970.
- LATOURE, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

- LENDVAI, E. *Béla Bartók: an analysis of his music*. Nova York: Kahn & Averill, 1991.
- MILHAUD, D. L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne. In: MILHAUD, D. *Notes sur la musique: essais et chroniques*. Paris: Flammarion, 1982. p. 193-205.
- MUSER, F. B. The recent work of Paul Hindemith. *The Musical Quarterly*, Cary, v. 30, n. 1, p. 29-36, 1944.
- NEPOMUCENO, S. Como conheci Guerra-Peixe: a propósito da Sinfonia Brasília. In: FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. *Guerra-Peixe, um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. p. 147-155.
- NEUMEYER, D. *The music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- PERLE, G. *The listening composer*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- PERSICHETTI, V. *Twentieth-century harmony*. Nova York: Norton, 1961.
- PISTON, W. *Harmony*. Nova York: Norton, 1987.
- ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- SALLES, P. T. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- SCHOENBERG, A. Folkloristic symphonies. In: STEIN, L. (ed.). *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California Press, 1984. part III, p. 161-166.
- SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SICILIANO, M. Toggling cycles, hexatonic systems, and some analysis of early atonal music. *Music Theory Spectrum*, Oxford, v. 27, n. 2, p. 221-248, 2005.
- STRAUS, J. N. *Introduction to post-tonal theory*. Nova Jersey: Prentice Hall, 2000.
- THOMSON, W. Hindemith's contribution to music theory. *Journal of Music Theory*, Durham, v. 9, n. 1, p. 52-71, 1965.
- TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WEBERN, A. *O caminho para a música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

SEÇÃO II
MÚSICA POPULAR,
SOCIEDADE E POLÍTICA

BEZERRA DA SILVA E A “DIALÉTICA DA MARGINALIDADE”

Rainer Gonçalves Sousa

MALANDRAGEM, UM TEMA DE LONGA DATA

A malandragem há muito é recorrente na história do Brasil, pois inúmeras são as canções, poemas, textos acadêmicos, quadros e romances em que esse tema aparece com destaque, de forma que, mesmo que extensamente debatido, o malandro e a malandragem ainda são relevantes no imaginário nacional. Talvez, em 2018, a maior prova desse fato se deu em uma entrevista do técnico de futebol Tite, que no dia vinte e sete de fevereiro, fez a seguinte afirmação para a ESPN Brasil¹: “Eu não quero

¹ TITE é o Bola da Vez desta terça-feira na ESPN Brasil. *ESPN Press Room*, São Paulo, 26 fev. 2018. Disponível em: <https://espnpressroom.com/brazil/press-releases/2018/02/tite-e-o-bola-da-vez-desta-terca-feira-na-espn-brasil-2/>. Acesso em: 06 mar. 2018.

ter malandragem. Eu não quero ganhar pelo escuro. Eu quero ganhar sendo competente. Malandro é quem é incompetente. Quem quer ganhar pelo escuro é sinônimo de incompetência”. Percebe-se, por essa fala, que o malandro e a malandragem ainda fazem parte de um debate muito vivo, inclusive no meio acadêmico, onde o assunto foi tratado com bastante relevância em dois célebres textos concebidos no alvorecer e no fechamento da década de 1970. O primeiro deles, “A dialética da malandragem”, de Antônio Cândido, pensa o malandro por meio de uma perspectiva notoriamente dinâmica. Tendo como fonte o livro “Memórias de um sargento de milícias”, ele afirma que tal obra é constituída

[...] pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência; e que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores (CÂNDIDO, 1970, p. 77).

O autor supracitado percebe ainda a malandragem não como um simples artifício capaz de enriquecer e chamar a atenção do leitor de “Memórias de um sargento de milícias”. A obra de Manuel Antônio de Almeida estaria profundamente ancorada nas peculiaridades de uma sociedade jovem e que se distinguia, já no século XIX, dos modelos exemplares que poderiam ser observados nos Estados Unidos ou na Europa. Na condição de jogo, observa-se na malandragem e no malandro uma alternância entre os polos da ordem e da desordem, tecendo uma dinâmica sobre a qual seria muito difícil de se aplicar uma saída fácil ou a possibilidade de vitória de um desses opostos na existência do malandro ou quiçá, da própria sociedade brasileira.

Já em 1979, Roberto Schwarz elabora uma série de considerações ao raciocínio proposto por Antônio Cândido em “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, buscando aprofundar a relevância daquilo que é dito por seu interlocutor ao tratar do romance de Manuel Antônio de Almeida (SCHWARZ, 2002). Nesse sentido, a malandragem, para o autor, não é tão somente uma questão ligada ao passado, mas permeada por uma forte atualidade que não se restringe

somente a determinados nichos do tecido social, mas também abarca instituições responsáveis pela própria identidade brasileira, constituídas a partir do jogo entre ordem e desordem.

Schwarz (2002, p. 150) ressalta, adotando um tom mais claramente crítico ao fenômeno da malandragem, que “[...] a dialética de ordem e desordem é construída inicialmente enquanto experiência e perspectiva de um setor social, em um quadro de antagonismo de classes historicamente determinado”. Sendo assim, o autor não defende a malandragem como um traço exótico, que positivaria a imagem do brasileiro enquanto sujeito capaz de elaborar soluções criativas, explicando a razão de tal fluidez entre a ordem e a desordem.

Ainda que Schwarz (2002) acredite que Cândido (1970) não seja enfático nessa perspectiva violenta e injusta que envolve a malandragem, ele contemporiza a sua própria diferença de compreensão ao lembrar que o texto fundante da dialética da malandragem é produzido durante a segunda metade da década de 1960, em meio ao processo de instalação e fortalecimento da ditadura militar no Brasil. Destacando o contexto de produção do ensaio, Schwarz (2002, p. 154) faz com que o texto de Cândido tenha também uma importância de natureza política, sendo assim entendido como uma manifestação intelectual preocupada em se opor “[...] à brutal modernização que estava em curso”.

No que diz respeito ao campo da música popular, essa discussão ganha seus primeiros contornos na passagem do século XIX para o século XX, quando o fim da escravidão abre portas para um conjunto de impasses e problemas de difícil resolução. No Rio de Janeiro, cidade então portadora da condição de capital federal, os projetos de modernização do espaço urbano esbarravam em “[...] todos os habitantes de cortiços, malocas, os frequentadores de botequins e *freges* (bares populares), além das barracas, carroções e carrinhos de rua” (FENERICK, 2005, p. 31).

Ainda que os projetos de modernização pareçam estar somente ligados aos conflitos sociais presentes em uma sociedade pós-escravocrata, é importante considerar que ela teve e tem seus pontos de contato com o campo da música popular, cujo caminho de profissionalização andava vagarosamente. De fato, no começo do século XX, a posse e o uso de certos instrumentos musicais representavam um contraponto aos anseios civilizatórios, já que a canção popular era cotidianamente vista como

atividade ligada à boemia, aos desajustados, aos frequentadores das casas de prostituição, aos vagabundos e, inevitavelmente, aos chamados malandros.

Apesar dessa marginalização, é importante destacar que os primeiros avanços na comunicação de massa se deram nesse mesmo contexto, sendo o rádio o seu primeiro grande representante. Sem esquecer do grande interesse estatal pela expansão desse meio de comunicação, principalmente na Era Vargas (1930-1945), há de se observar que o campo da música popular encontrou espaço de afirmação nos sulcos dos discos e nas ondas dos rádios. Contudo, para que isso fosse possível, a canção popular, e de inconteste ascendência negra, teve que romper com duas importantes barreiras ideológicas. Segundo Martín-Barbero (2015, p. 244-245) ,

uma é a levantada, por um lado, pela concepção populista da cultura, remetendo a verdade do popular, sua “essência”, às raízes, à origem, isto é, não à história de sua formação, e sim a esse lugar idealizado da autenticidade que seria o campo, o mundo rural [...]. A outra barreira é levantada por uma intelectualidade ilustrada, para a qual a cultura se identifica com a Arte, uma arte que é distância e distinção, demarcação e disciplina, diante das indisciplinadas e inclassificáveis manifestações musicais da cidade.

É no reconhecimento dessas barreiras que se delinea, por exemplo, o descompasso entre a ideologia do trabalho e a canção de sambistas que o negavam como meio de ascensão econômica e social. Já na década de 1930, o Departamento de Imprensa e Propaganda, investido de poderes para censurar e propagandear, não mediu esforços para que a canção popular e, principalmente, o samba fossem sistematicamente higienizados em seus conteúdos. Ainda que não fosse efetivamente limado do universo do samba, o tema da malandragem foi enfrentado nas situações em que pudesse representar algum tipo de ameaça à ordem e às autoridades de seu tempo.

Em suma, o que se percebe é que a formação de um mercado consumidor das manifestações artísticas de origem popular, ainda que configurasse um espaço de divulgação e afirmação de seu conteúdo, era ao mesmo tempo um lugar de apagamento e desprestígio de produtos culturais em que pudessem ser identificados seus marcadores étnicos, sociais e políticos. Ainda que houvesse entusiasmo e interesse pela cultura

popular, sua divulgação era organizada a partir de uma ideia mais geral e conciliatória.

Verifica-se, nesse sentido, que o processo de controle e apaziguamento da malandragem avança no tempo e nas manifestações culturais de massa. Para dar exemplo disso, é possível se valer das considerações que Lilia Moritz Schwarcz realiza ao debater a concepção da personagem Zé Carioca, no texto “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. A certa altura do texto, quando a autora debate as disputas envolvendo a malandragem, afirma que foi a visão romântica e amistosa que acabou transformando o malandro em

[...] um sujeito bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso. Por meio da versão “Zé Carioca” da malandragem, reintroduzia-se, nos anos 50, o modelo do “jeitinho” brasileiro, a concepção freyriana de que no Brasil tudo tende a amolecer e se adaptar. Enfim, o malandro parece personificar com perfeição a velha fábula das três raças, numa versão mais recente e exaltadora. Diferentemente dos prognósticos negativos de certos teóricos do século passado, a mistura teria gerado um tipo singular de civilização (SCHWARCZ, 1995, p. 57).

Na música popular dessa mesma época, especialmente na década de 1950, entende-se que a perspectiva docilizada e pitoresca ganhou contornos na voz de uma série de sambistas, como Adoniran Barbosa, que se notabilizou pela gravação da canção “Saudososa maloca”², em 1951; e Moreira da Silva, que ao longo desta década gravou vários discos em torno do tema da malandragem, chegando inclusive a gravar uma canção sobre o mesmo personagem debatido por Schwarcz (1995), o Zé Carioca³.

Com a chegada da conturbada década de 1960, marcada pelo processo de instalação de uma ditadura militar em terras brasileiras, seria difícil que o perfil autoritário do regime se valesse da imagem do malandro para reafirmar seu projeto de nação. De fato, observando o desenvolvimento das relações entre arte e política, a malandragem passou a ser uma figura

² SAUDOSA maloca. Intérprete e compositor: Adoniran Barbosa. *In*: SAUDOSA maloca. Intérprete: Adoniran Barbosa. [S.L.]: EMI, c2010. 1 CD, 4,8 pol., faixa 1. (Grandes Sucessos).

³ ZÉ carioca. Intérprete: Moreira da Silva. *In*: A VOLTA do Malando. Intérprete: Moreira da Silva. [S.L.]: Imperial, 1970. 1 disco vinil, lado B, faixa 6.

oposta aos valores positivados pelo regime militar. Saudar os malandros ou outros tantos marginais (como fez o artista plástico Hélio Oiticica) passou a ser uma forma de se rejeitar um outro projeto modernizador, que em seu bojo, também abarcava a perseguição aos chamados “subversivos”, que poderiam ser reconhecidos tanto nos militantes políticos, quanto nas populações historicamente marginalizadas.

DE PERNAMBUCO AO RIO DE JANEIRO, DO COCO AO PARTIDO ALTO: O SURGIMENTO DE BEZERRA DA SILVA NO CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO

É justamente neste período que se torna então possível falar mais sobre a figura do sambista Bezerra da Silva. Retirante, nascido em Pernambuco, Bezerra da Silva tentou a sorte na cidade do Rio de Janeiro ainda bastante jovem. Mesmo tendo certa afinidade com o universo musical, passou os primeiros anos de sua estadia no Rio se ocupando de trabalhos braçais e habitando as favelas cariocas. De forma tímida, reforçou seus laços com o universo da canção popular e do samba quando assumiu o tamborim no “Unidos do Cantagalo”, um bloco carnavalesco que levava o nome do morro em que ele passou uma parte considerável de sua vida (MATOS, 2011, p. 99).

Com um início de carreira bastante instável, a primeira oportunidade surgiu em 1965, quando venceu um concurso de rádio com a canção “Nunca mais sambo”, sendo esta posteriormente gravada pela já conhecida cantora Marlene⁴. De acordo com Bezerra, a conquista não rendeu os frutos desejados, já que a gravação feita por Marlene teria sido intermediada por um diretor da gravadora, que também acabou entrando como um dos autores do samba feito por Bezerra (VIANNA, 1999, p. 29). De modo prático, a vitória não possibilitou que ele conhecesse a afamada estrela do rádio e, a partir disso, iniciar uma possível rede de contatos no meio artístico daquela época.

A perspectiva que Bezerra da Silva nos fornece é a de que o “polo ordenador” do mercado fonográfico carioca tinha pouco interesse em abrir portas para um retirante pobre, negro e favelado. Aparentemente, essa percepção vem de uma fase anterior, de extrema pobreza, quando entre

⁴ Nome histórico na fase de maior importância do rádio brasileiro, Marlene foi eleita “Rainha do Rádio” e durante um bom tempo disputou público e fama com a cantora Emilinha Borba.

1954 e 1961, Bezerra viveu como indigente. Segundo ele, a superação dessa situação teve a ver com a sua entrada na umbanda, que futuramente ocuparia uma posição especial em canções que falavam sobre a intervenção justa de entidades espirituais, a importância dos “pais” e “vovós” que comandam os terreiros e até de falsos líderes que mereciam ser prontamente denunciados (SOUSA, 2009, p. 75-76).

Além da revelação espiritual, a recuperação do compositor também contou com a expressa ajuda de Jackson do Pandeiro, que, tal qual Bezerra, era um retirante nordestino que ingressou no mundo da música popular. Durante algum tempo, ele participou como músico de estúdio do já conhecido artista paraibano e voltou a assinar algumas composições em parceria com Jackson e outros músicos com os quais passou então a fazer contato. Sem ainda ter uma vinculação definitiva com o samba, Bezerra da Silva retomou a possibilidade de atuar como artista solo privilegiando um repertório claramente regionalista, compondo e interpretando xotes, baiões e cocos.

No ano de 1969, Bezerra gravou um compacto que trazia as músicas “Viola testemunha”⁵ e “Mana, cadê meu boi”⁶. No ano seguinte, registrou as canções que integrariam o seu primeiro álbum, intitulado “Bezerra da Silva, o rei do coco – Volume I”⁷. Contudo, por conta da eclosão de uma grave escassez de petróleo no mercado brasileiro, a prensagem do disco ficou engavetada por cinco anos. Já em 1976, Bezerra se manteve vinculado ao universo musical nordestino ao gravar o disco “Bezerra da Silva, o rei do coco – Volume II”⁸.

Ainda que o sucesso fonográfico parecesse distante e complicado, a carreira de instrumentista seria de grande importância para que suas pretensões artísticas não fossem perdidas de vista. Em 1977, Bezerra da Silva participou de uma série de shows no Canecão, realizando o acompanhamento musical para a cantora Elizeth Cardoso. Notado por

⁵ VIOLA testemunha. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: A. Delfino, B. da Silva e J. Garcia. *In*: MANÁ, cadê meu boi. Intérprete: Bezerra da Silva. [S.L.]: Copacabana Discos, 1969. 1 disco vinil, lado A, faixa 2.

⁶ MANÁ, cadê meu boi. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: Jorginho e B. Silva. *In*: MANÁ, cadê meu boi. Intérprete: Bezerra da Silva. [S.L.]: Copacabana Discos, 1969. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

⁷ O REI do côco. Intérprete: Bezerra da Silva. Produção: Jorge Garcia e Bezerra da Silva. Direção musical: Jackson do Pandeiro. Rio de Janeiro: Tapeçar Gravações, 1975. 1 disco de vinil. v. 1. Vários compositores.

⁸ O REI do côco. Intérprete: Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: Tapeçar Gravações, 1976. 1 disco de vinil. v. 2. Vários compositores.

João Luzes, diretor do espetáculo, foi então convidado para integrar a orquestra de músicos da Rede Globo de Televisão, conquistando o seu primeiro emprego com carteira assinada (VIANNA, 1999, p. 31).

Naquele mesmo ano, a vida artística de Bezerra da Silva ganhou uma outra significativa guinada, com a gravação do álbum “Partido Alto Nota 10 – Bezerra da Silva e Genaro”. Diferente dos discos anteriores, o autoproclamado “rei do coco” desapareceu para então dar lugar ao chamado samba de partido alto. Mais do que uma guinada estética, a obra gravada de Bezerra da Silva deixou de lado o universo temático da canção regionalista e nordestina, para então avançar sobre questões que marcaram o samba desde os seus primórdios. Nesse novo caminho, notabiliza-se um extenso conjunto de canções que remontam cenas ligadas às favelas cariocas, incluindo aí, logicamente, a questão da malandragem.

Para que essa mudança fosse possível, Bezerra recuperou uma das mais antigas práticas da cena musical carioca do século XX: a chamada “parceria”. Aquela mesma que ele criticou quando, em 1969, foi impedido de conhecer a cantora Marlene. Em seu sentido original, as “parcerias” consistiam na compra total ou parcial de sambas elaborados por compositores geralmente negros, pobres e iletrados. Como já destacado, apesar de crescente, a indústria cultural brasileira estava longe de superar questões estruturais, como o racismo e o preconceito de classe.

É o que se percebe na pesquisa João Baptista Borges Pereira, que ao investigar a presença do negro nas empresas radiofônicas de São Paulo, na passagem das décadas de 1950 e 1960, conclui que, no âmbito artístico desse importante braço do entretenimento brasileiro,

[...] os casos de discriminação são tão frequentes que funcionam como advertência (que são observadas) para que os artistas negros não alimentem grandes esperanças de infiltração em determinadas esferas sociais. Talvez sejam tais advertências que respondem pelo fato de não ter sido encontrado, nesta pesquisa, nem um artista negro, mesmo famoso, como associado de clubes recreativos ou de associações não-profissionais de brancos (PEREIRA, 2001, p. 245).

No caso de Bezerra, ainda que estivesse em um momento de relativa ascensão profissional, as parcerias foram reinventadas. Dali em

diante, ele foi responsável por organizar uma extensa rede de contatos no interior de várias favelas cariocas, buscando as composições de sujeitos que tinham pouca ou nenhuma penetração no mercado fonográfico daquele período. Contudo, ao contrário de seu funcionamento usual, a parceria instituída nos discos de Bezerra da Silva tinha como finalidade reafirmar a autoria dos sambas gravados e, em alguma medida, projetar o nome dos compositores no universo ao qual se integravam artistas e gravadoras.

Não limitada a um mero discurso ou uma prática relegada aos bastidores, a questão da composição e da autoria dos sambas acabou sendo tema da faixa-título do álbum “Esse aí que é o homem”⁹, de 1984, composta com Décio de Carvalho, que trazia a seguinte letra:

Me convidaram prum samba
Ninguém sabia o meu nome
Eu só ouvia falar:
“É esse aí que é o homem”
É esse aí que é o homem (4x)

A malandragem da área
Se acercava de mim
Me olhando de cima pra baixo
Balançando a cabeça que sim.

É esse aí que é o homem (4x)

Eu nada estava entendendo
E eles diziam:
“Agora nós vamos!
O mundo dá muita volta!
Até que enfim nós encontramos!”

⁹ É ESSE aí que é o homem. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositores: Felipão e B. Silva. *In*: É ESSE aí que é o homem. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo: RCA Vik, 1984. 1 disco vinil, lado A, faixa 6.

É esse aí que é o homem (4x)

Eles falaram pra mim

Com toda convicção:

“Você é o Bezerra da Silva.

Está aqui o seu disco em nossas mãos.”

É esse aí que é o homem (4x)

É que nós somos compositores

E queremos gravar com você também

Porque já conhecemos a sua fama,

Você não dá volta em ninguém

É esse aí que é o homem (4x)

Na letra, percebe-se que a estratégia adotada por Bezerra da Silva, anos mais tarde, acabaria sendo um marco que explicaria não só o seu sucesso, mas também as questões que frequentemente apareceriam nas canções que ele gravou. Buscando subverter os entraves que ele mesmo percebeu no desenvolvimento de sua carreira, o sambista estabeleceu um subterfúgio que retoma e, ao mesmo tempo, rompe com práticas que se colocavam como usuais no mercado fonográfico. Além disso, nota-se que é essa mesma estratégia de formação de seu repertório que fará com que a malandragem acabe se transformando em um tema relevante e recorrente no conjunto de canções e na própria imagem pública que ele fomentou ao longo do tempo.

Como já dito, o tema da malandragem não é nenhuma novidade no universo da música popular. No entanto, cabe aqui destacar que Bezerra da Silva e seu extenso “time” de compositores foram responsáveis pela continuação e resignificação desse personagem histórico. Não por acaso, a certa altura da década de 1980, Bezerra foi ocasionalmente questionado e comparado a outros sambistas que também já cantavam sobre a vida

e os percalços dos malandros. Entre todas essas ocasiões, destaca-se uma entrevista¹⁰ feita junto à Moreira da Silva, também já citado nas páginas iniciais do texto. Em determinado momento da sessão de perguntas, Bezerra foi então questionado sobre a possibilidade de ser entendido como uma espécie de herdeiro de Moreira. Como resposta, foi categórico ao defender que

[...]o meu gênero de música *não tem nada a ver com o do Moreira da Silva*. O samba de breque que o Moreira canta, até hoje no Brasil é somente ele que canta. Já tentaram fazer um Moreira por aí, mas não conseguiram. Eu canto a realidade cotidiana que acontece no morro e na favela, e o Moreira fez o personagem de um bom malandro. Você vê que na música do Moreira o malandro só ganha. Ele não vai dar mole, que ele não é otário. (Moreira ri). Já no meu é diferente. Tem hora que o malandro quebra a cara também. Então, muitas pessoas confundem e dizem: “você é o sucessor do Moreira da Silva”. Mas quem sou eu prá ser sucessor de Moreira da Silva? Não que eu não tenha valor, mas se eu não sei fazer o que ele faz, como é que eu vou ser sucessor dele? (O ENCONTRO..., 1986, p. 09, grifo nosso).

No entendimento de Bezerra da Silva, não havia somente uma profunda distinção estética, mas também uma diferença narrativa entre os sambas e malandros cantados por ele e por seu antecessor. Enquanto Moreira estaria mais vinculado a um determinado subgênero do samba (samba de breque), Bezerra propôs uma evidente relação com os elementos musicais que marcaram o chamado samba de partido alto. Por outro lado, ao cantar sobre os malandros, enquanto Moreira recuperou um exotismo que permitiu com que o personagem, ainda que próximo ao polo da desordem, acabasse tendo um final feliz, Bezerra, pautou-se por um jogo cambiante, sem destino predeterminado, em que foi possível dar um final trágico ao malandro.

Com o intuito de se atestar a veracidade daquilo que Bezerra da Silva dizia sobre a sua própria obra gravada, cabe aqui fazer uma breve

¹⁰ O ENCONTRO dos reis da malandragem. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jun. 1986, p. 109.

análise da canção “Malandro Rife”, gravada no ano de 1985, em disco homônimo¹¹.

Malandro é malandro mesmo
Malandro é malandro mesmo
Malandro é malandro mesmo
E o otário é otário mesmo

O malandro de primeira
Sempre foi considerado
Em qualquer bocada que ele chega
Ele é muito bem chegado
E quando tá caído não reclama
Sofre calado e não chora
Não bota culpa em ninguém
E nem joga conversa fora

Quem fala mal do malandro
Só pode ser por ciúme ou despeito
Malandro é um cara bacana
Homem de moral e de respeito
O defeito do malandro
É gostar de dinheiro, amizade e mulher
Malandro tem cabeça feita
Malandro sabe o que quer

Quando o bom malandro é rife
Comanda bonito a sua transação
Não faz covardia com os trabalhadores

¹¹ MALANDRO rife. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: A. Cavaco e Otacílio. *In*: MALANDRO rife. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo, RCA Vik, 1985. 1 disco vinil, lado A, faixa 6.

E àqueles mais pobres ele dá leite e pão
Quando pinta um safado no seu morro
Assaltando operário botando pra frente
Ele mesmo arrepia o tremendo canalha
E depois enterra como indigente.

Com uma estruturação própria dos sambas de partido alto, essa canção possui um refrão que orienta o tema fundamental da letra. Em princípio, esse refrão convida o ouvinte a compreender não somente a existência do malandro, mas a do seu opositor, aqui chamado de “otário”. De certa forma incompleta, a letra nada versa sobre os predicados que desabonariam esse antagonista, se prestando somente a elencar as qualidades que permitem lançar um olhar positivo sobre o malandro.

Entre os pontos fundamentais dessa expressa defesa do malandro, a letra valoriza a capacidade afetiva deste personagem, assegurando que ele firma boas relações com seus próximos. Para tanto, destaca que “[...] o malandro de primeira/ sempre foi considerado/ Em qualquer bocada que ele chega/ ele é muito bem chegado” (MALANDRO, 1985). Dada a referência ao ambiente das favelas cariocas, a canção reconhece que o malandro é posto como uma figura ilustre e incapaz de romper com os valores e práticas que organizam sua comunidade de origem.

Por outro lado, retomando a própria análise de Bezerra da Silva sobre sua obra, o malandro é ao mesmo tempo colocado como uma figura que nem sempre alcança seus objetivos. Entre os polos da ordem e da desordem, ele acaba sendo alvo das ações prescritivas da lei e do Estado, estando assim à mercê do confronto com as autoridades policiais e do encarceramento. No entanto, ainda que posto nesse tipo de situação desfavorável, ele sustenta princípios que provariam a sua condição existencial, pois “[...] quando tá caído não reclama/ Sofre calado e não chora/ Não bota culpa em ninguém/ e nem joga conversa fora” (MALANDRO, 1985).

Ainda que esses elementos permitam dizer que o malandro em Bezerra da Silva, de fato, ganhou uma outra configuração, é importante destacar como essa mesma letra também carrega em si determinados sentidos sobre a malandragem que perduraram ao longo do tempo. Ao falar que o malandro é um sujeito que protege os membros de sua

comunidade da ação dos assaltantes, o ato de “arrepia o canalha” e depois “enterrar como indigente” remonta à violência como meio de resolução dos conflitos, rompendo com uma imagem suave e conciliatória sobre a malandragem.

Além disso, a menção de que o bom malandro “[...] comanda bonito sua transação” indica a negação do trabalho como uma outra permanência do malandro de Bezerra (MALANDRO, 1985). O uso da palavra “transação” abre caminho para uma definição bastante abstrata dos itinerários que explicam a sobrevivência material do malandro. Vez que canção foi elaborada nos fins do século XX, essa falta de clareza pode se remeter ao mais amplo leque de expedientes, passando pelo trabalho informal, pelo estelionato ou até mesmo pelo envolvimento com o crescente tráfico de drogas.

Por fim, cabe destacar que a dimensão hedonista da malandragem também se apresenta em “Malandro Rife”. Por meio de uma clara sugestão irônica, o samba interpretado por Bezerra da Silva afirma que o maior defeito de um malandro seria sua devoção pelo dinheiro, pelos amigos e pelas mulheres (MALANDRO, 1985). Ainda que essas possam ser vistas como expressões do poder conquistado e buscado pelo malandro, a canção deixa claro que ele não é um sujeito individualista, pois teria compromisso em ajudar os trabalhadores de sua comunidade e aqueles que vivem em uma condição de maior penúria.

A retomada do aspecto violento da malandragem, na passagem da década de 1970 e 1980, acabou sendo um elemento de grande destaque nas várias reportagens e críticas feitas ao trabalho de Bezerra da Silva. Entre outras designações produzidas nesse período, alguns dos intérpretes de sua obra chegaram a inventar uma classificação própria ao tipo de samba cantado por ele, chamando-o de “sambandido”¹². Acostumado a adotar uma postura irônica e desdenhosa sobre tais apropriações, Bezerra chegou a declarar que esse tipo de classificação era “uma grande vantagem”, pois “os bandidos, que nunca têm direito a nada, ganharam um cantor. Hoje, todos eles gostam de mim”¹³.

¹² O termo ganhou maior repercussão quando uma matéria publicada no dia 30 de abril de 1988, para o *Jornal do Brasil*, trouxe o seguinte título: Protesto e humor no “sambandido”.

¹³ NÃO tenho nada de polêmico, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1997.

Em certa medida, essa resposta de Bezerra pode se apresentar como sintoma da simplificação inerente ao termo. Ainda que retome a violência em diversas canções, ela não se coloca como um simples subterfúgio acionado de forma indiscriminada. Conhecido como um dos maiores *hits* de sua carreira, o samba “Bicho Feroz” provavelmente seja o documento-canção que melhor sintetize o sentido que a violência muitas vezes assume em sua obra¹⁴.

(Aí, rapaziada! Esse pagode não é pra “malandro rife”
É pra fim de comédia que pede seguro quando tá no sufoco
Aí, malandragem, se liga!)

Você com revólver na mão é um bicho feroz (feroz)
Sem ele anda rebolando e até muda de voz
Isso aqui, cá pra nós!

É que a rapaziada não sabe
Quando você entrou em cana
Lavava a roupa da malandragem
E dormia no canto da cama

Hoje está em liberdade
E anda trepado com marra de cão
Eu conheço seu passado na cadeia
Seu negócio é somente pagar sugestão

Olha aí vacilão...

Você com revólver na mão é um bicho feroz (feroz)
Sem ele anda rebolando e até muda de voz
Isso aqui, cá pra nós!

¹⁴ BICHO feroz. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: C. Inspiração e Tonho. *In*: MALANDRO Rife. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo, RCA Vik, 1985. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

Simplesmente eu tô dando esse alô
Porque sei que você não é de nada
Quando leva um arroxo dos homens
De bandeja entrega toda rapaziada
Acha bonito ser bicho solto
Mas não tem disposição
Quando entra em cana novamente
Vai passar lua de mel outra vez na prisão

Olha aí safadão...

Você com revólver na mão é um bicho feroz (feroz)
Sem ele anda rebolando e até muda de voz
Isso aqui, cá pra nós!

(Aí, malandragem!
Eu sou cadeado!
Não vou falar pra ninguém
Só pra torcida do Flamengo e do Corinthians!)

Entre deboche e seriedade, Bezerra da Silva estabelece, nessa canção, que “o bicho solto” jamais poderia ser considerado um “malandro rife” (BICHO, 1985), o que não tem nada a ver com a simples decisão de utilizar ou não a violência como forma resolutiva dos conflitos. Em nenhum momento, o malandro é posto como sujeito pacífico ou que se recusa a andar com um “revólver na mão”. Ter ou não a arma como subterfúgio nunca serviria como critério capaz de fazer a precisa distinção entre as duas figuras evocadas na letra deste samba.

Nessa canção, assim como no caso de “Malandro Rife”, a credibilidade do malandro é reconhecida a partir do momento em que ele não “entrega toda a rapaziada” nas possíveis situações de confronto com

as autoridades¹⁵ (BICHO, 1985). Sendo assim, o malandro na canção de Bezerra jamais é visto a partir das situações em que consegue driblar o universo da legalidade e, com isso, obter algum tipo de vantagem que lhe confira prestígio e poder. Pelo contrário, só atesta sua posição no mundo quando não se mostra disposto a colaborar com os sujeitos e instituições que representam o polo da ordem.

BEZERRA DA SILVA E A “DIALÉTICA DA MALANDRAGEM”

Feito esse mapeamento de comportamentos do malandro cantado na obra de Bezerra da Silva, retorna-se para o modo pelo qual Tite, Cândido (1970) e Schwarz (2002) pensaram a questão da malandragem. Percebe-se que, em parcela significativa das canções gravadas por Bezerra, o malandro é retratado por um viés que não cabe no discurso prontamente depreciativo do técnico da seleção, nem na interpretação dos autores mencionados, pois não parece ser um sujeito interessado em colaborar ou, em alguma medida, ser cooptado por aqueles que representam o universo da lei e da ordem.

É nesse ponto que as considerações do professor e ensaísta João Cezar de Castro Rocha parecem se apresentar como uma forma de melhor entender a malandragem no samba de Bezerra da Silva. Responsável por cunhar, originalmente, o conceito de “dialética da marginalidade”, o referido pesquisador entende primordialmente que a chave de leitura proposta pela dialética da malandragem não seria mais capaz de dar conta de uma série de fenômenos culturais que marcam o Brasil dos fins do século XX e do início do século XXI (ROCHA, 2006).

Conforme o autor, é indispensável perceber que, no período em questão, testemunha-se a ampliação e digitalização dos meios de produção cultural, com a possibilidade da constituição de narrativas, nas mais diferentes linguagens artísticas, de sujeitos que são historicamente marginalizados. Nesse sentido, inspirado por considerações do escritor

¹⁵ Outro samba que também merece destaque é “Na hora da dura”, do disco “Justiça Social” (1987). Já em seus versos iniciais, a letra afirma: “Na hora da dura/ Você abre o cadeado/ E dá de bandeja/ Os irmãozinhos pro delegado/ Na hora da dura/ Você abre o bico e sai caguetando/ Eis a diferença, mané, do otário pro malandro/ Eis a diferença do otário pro malandro”. NA HORA da dura. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: B. Pernada e Simões. *In*: JUSTIÇA social. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo: RCA Vik; BMG, 1987. 1 disco vinil, lado B, faixa 1.

Euclides da Cunha e pelo triunfo mercadológico “Cidade de Deus”, ele destaca que

a organização das favelas e comunidades através de formas de expressão cultural pode despertar a potência vislumbrada por Euclides da Cunha. Por isso, uma transformação significativa ocorreu no exato momento em que o filme “Cidade de Deus” disputava o Oscar: nas periferias e nas favelas, grupos se multiplicavam, produzindo um fenômeno novo na história cultural brasileira – a definição da própria imagem (ROCHA, 2006, p. 60).

Para Rocha, o desenvolvimento desse tipo de organização e produção cultural veio para desestabilizar uma antiga prática que marcou uma extensa gama de produções artísticas do Brasil Contemporâneo. No caso, ele se refere ao fato de que, no campo das mais variadas expressões artísticas, havia uma recorrente exploração das populações marginalizadas enquanto “tema” de exposições fotográficas, romances, produções cinematográficas, quadros e canções.

Ressalta-se que essas expressões se organizavam por meio de atores estranhos às comunidades retratadas, trazendo à tona um outro dilema ético: por mais que viessem a oferecer uma leitura crítica sobre a realidade socioeconômica do país, o sucesso mercadológico e o prestígio alcançado com as produções ficavam usualmente retidos nas mãos daqueles que falam dos e pelos os sujeitos marginalizados.

Como resultado prático, esse dilema teria fomentado “[...] um crescente sentimento de insatisfação” (ROCHA, 2006, p. 31) que, tomado como verdadeiro e verificável em diversas produções dos fins do século XX, pode alinhar-se à insatisfação sentida por Bezerra da Silva, que o levou a buscar justamente a produção artística dos sujeitos marginalizados. Nota-se, na obra do sambista, uma preocupação em se reafirmar que uma parcela significativa de seu legado artístico só foi possível graças à capacidade criativa de outros artistas que, assim como ele, não tinham meios para adentrar as instâncias que organizavam o mercado fonográfico de sua época¹⁶.

¹⁶ Além de entrevistas e canções, essa valorização dos compositores da favela na obra de Bezerra da Silva acabou sendo tema central do documentário “Onde a coruja dorme”, produzido por Márcia Derrail e Simplício Neto.

Por não ter vivenciado de forma plena os processos de digitalização e barateamento da produção musical, Bezerra da Silva não conseguiu fazer com que outros artistas de origem subalterna pudessem alcançar uma projeção artística semelhante a dele¹⁷. Não por acaso, costumava dizer que os repasses pela venda de seus discos e a política de direitos autorais eram claramente injustos ou organizados por meio de algum tipo de fraude. Ao fim, mesmo almejando dar espaço a “ilustres desconhecidos”, Bezerra ainda foi um artista limitado a uma época de maior controle e monopólio sobre a produção artística.

Concomitante a esse interesse em dar espaço para compositores sem prestígio no mercado fonográfico, a estratégia adotada por Bezerra da Silva acabou dando um certo sentido coletivo à sua obra. Não raro, como é comum a muitos intérpretes de música popular, a responsabilidade de performar o conteúdo das canções transmite uma noção de comprometimento com as narrativas que são apresentadas nos discos e nos palcos. Por isso, o espectador menos informado pode vir a acreditar que o intérprete seja o autor da música ou que, mesmo sabendo que o cantor se limita à condição de intérprete, questionar-se até que ponto a narrativa apresentada não se conecta com algum aspecto particular da vida daquele que canta.

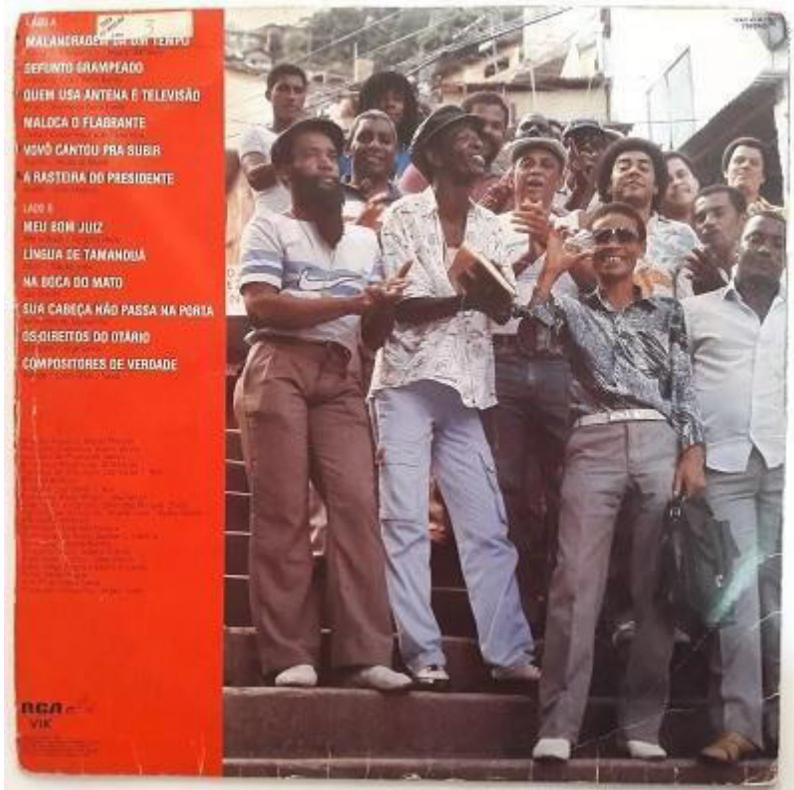
No caso de Bezerra, esse tipo de confusão autoral ou hipótese biográfica ganhou força pelo timbre de voz do sambista. Rouca e anasalada, sua voz surgia nas canções como um elemento de grande eficácia, somado às gírias e aos momentos em que – dentro da própria gravação – o canto é substituído pela fala, fazendo com que o vínculo entre intérprete e canção ganhasse outra camada de aparência confessional naquilo que era cantado. Além disso, cabe dizer que em várias entrevistas ele mesmo fez questão de falar que as situações descritas em alguns dos sambas que gravou foram pessoalmente vivenciadas no tempo em que ele foi morador de favela.

Não bastasse a estratégia, o discurso e o canto, a imagem de Bezerra também pode ser evocada como um dispositivo final para a consolidação do comprometimento entre o artista e a obra. Seja nas capas de disco, nos shows ou em matérias de jornal, o sambista era usualmente notado utilizando um visual que o aproximava dos marginalizados que apareciam como autores ou como assunto de suas canções. Possivelmente, um dos registros que melhor

¹⁷ Bezerra da Silva faleceu no ano de 2005.

representa esse vínculo é a contracapa do disco “Alô malandragem, maloca o flagrante!”¹⁸, em que ele aparece na escadaria de uma favela cercado por vários dos compositores que participaram do disco ¹⁹.

Figura 1 - Contracapa do disco “Alô malandragem, maloca o flagrante!”



Fonte: Arquivo pessoal, 1986.

¹⁸ ALÔ malandragem, maloca o flagrante. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo: RCA Vick, 1986. 1 disco vinil. Vários compositores.

¹⁹ A centralidade dos autores que atuam com Bezerra também aparece em “Compositores de Verdade”, faixa que encerra o disco em questão. Na parte inicial da canção, composta por Naval, Romildo e Édson Show, a letra, escrita em primeira pessoa, parece encenar uma autoanálise da carreira de Bezerra da Silva com os seguintes dizeres: “A razão do meu sucesso/ Não sou eu, nem da minha versatilidade/ É que eu gravo pra uma pá de pagodeiros/ Que são compositores de verdade”. COMPOSITORES da verdade. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositores: Romildo, E. Show e Naval. In: ALÔ malandragem, maloca o flagrante. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo: RCA Vick, 1986. 1 disco vinil. Vários compositores.

Nesse ponto, apresenta-se uma nova conexão entre a obra de Bezerra da Silva e a “dialética da marginalidade”. Isso porque, segundo o próprio João César, a evocação da obra enquanto elaboração coletiva é “[...] uma das mais importantes inovações” que definiriam a existência dessa dialética (ROCHA, 2006, p. 40). Mesmo que os processos de profissionalização da arte levassem a uma grande valorização do autor enquanto realizador individual, os partícipes da nova experiência na cultura nacional assumiam a ideia de que seus relatos atravessavam e representavam a vida de vários “parceiros” de alguma forma identificáveis nas obras.

Se por um lado, a “dialética da marginalidade” surge como fruto da junção de uma questão interna (a insatisfação) e outra externa (a maior acessibilidade aos meios de produção), ela inevitavelmente traz implicações para o conteúdo das produções artísticas que surgem em um novo contexto. Assim sendo, a “dialética da marginalidade” também se define a partir das novas perspectivas trazidas pelos sujeitos que, após tanto tempo e tantas gerações, passam a não ter que subjugar seus discursos aos olhares de intermediários historicamente distantes deles.

Nesse íterim, Rocha (2006) realiza um mapeamento de produções artísticas do século XX que exprimiram a nova dialética ou, de alguma forma, contribuíram para o seu aparecimento. Para ele, a obra “Quarto de despejo”²⁰, da escritora negra Carolina Maria de Jesus, teve um sentido inaugural para que uma nova percepção viesse a se estabelecer entre as narrativas que de algum modo exporiam os dilemas da nação e seus variados constituintes sociais. Contudo, o desenvolvimento dessa nova dialética sofre um salto temporal que só vai ter sua continuidade marcada pelas produções surgidas entre o fim da década de 1990 e o começo dos anos 2000.

Nesse contexto, entre as obras que fazem elo com a de Carolina de Jesus, destacam-se o romance “Cidade de Deus”²¹, de Paulo Lins; “Sobrevivente André du Rap: do massacre do Carandiru”²², de André du Rap; e o “Manual Prático do Ódio” (2003)²³, de Ferréz. Já na seara musical, essa representação se dá com o desenrolar da discografia dos Racionais

²⁰ JESUS, C. M. *Quarto de despejo*. [São Paulo: Liv. F. Alves, 1960].

²¹ LINS, P. *Cidade de deus*. São Paulo: Companhia das Letas, 1997.

²² ZENI, B. (coord.). *Sobrevivente André du Rap: do massacre do Carandiru*. São Paulo: Labortexto, 2002.

²³ FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MC's, que também surgem no novo mercado de bens simbólicos no mesmo período. No entanto, sob o ponto de vista do conteúdo, quais seriam as características que viabilizariam a percepção de um elo de perspectivas entre todos esses artistas?

Mais uma vez, dialogando com as considerações de João Cezar, a “dialética da malandragem” se definiria por um esforço de superação das narrativas que tentam constituir a conciliação de diferenças, buscando então “evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos”. Na medida em que essa exposição dos dilemas se dá principalmente pela exploração do tema da violência, tal dialética teria o interesse de converter a situação de conflito em uma espécie de “força simbólica” capaz de alcançar a “interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos excluídos” e, ao mesmo tempo, gerar “uma análise alternativa da desigualdade social e sobretudo de suas consequências, a fim de criar condições *subjetivas* de superação do modelo de formação da sociedade brasileira” (ROCHA, 2006, p. 56-58).

Seria nesse ponto que então se encontraria o derradeiro e mais importante ponto de contato entre a nova dialética e a questão da malandragem nos sambas gravados por Bezerra da Silva. Tal qual posto nas definições acima, os partidos altos cantados pelo artista em destaque alocaram a questão da malandragem em uma outra perspectiva que não da figura meramente folclórica que se consolidou em certo momento no tecido cultural brasileiro. Essa percepção se mostra importante, vez que proporciona outro sentido para uma curiosa interpretação, que ainda na década de 1980, dizia que o samba de Bezerra da Silva ocupava “[...] um espaço que já foi dos compositores do CPC e dos festivais” e fazia “[...] política popular sem intermediação intelectual, nem ideologia de limites definidos”²⁴.

Ainda que haja uma dimensão crítica a ser reconhecida em sua obra, Bezerra da Silva não ocupou o espaço que um dia teria sido fundado e dominado pelos compositores ligados ao CPC ou aos festivais da canção. Ao contrário dos artistas que se notabilizaram nesse contexto, Bezerra superou o dilema de falar pelos marginalizados ao também ser reconhecido como tal. Seria até por essa necessidade de referenciar o

²⁴ Protesto e humor no “sambandido”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1988, p. 04.

samba de Bezerra em outras tradições musicais já consolidadas, que as afirmações acima apresentadas se mostram reticentes em elaborar algum tipo de instrumental que ideologicamente (de)limitaria os novos sentidos apresentados por Bezerra.

É nesse ponto que a “dialética da marginalidade”, já devidamente definida e aproximada das canções e práticas apresentadas, surgiria como hipótese capaz de expor que a malandragem em Bezerra da Silva seria uma novidade na medida em que não renegava a dimensão conflituosa do malandro. A partir do momento em que definia o malandro como um sujeito distinto do “trabalhador”, do “otário” ou do “bicho solto”, Bezerra apresentava também uma rede de sociabilidades que, ao seu modo, fazia um duplo escape da romantização heroica desse sujeito marginalizado ou de sua completa rejeição enquanto elemento que ameaçava os ordenamentos vigentes.

Ainda que se possa perceber um dissenso sobre como a obra do Bezerra da Silva trata do malandro e como, por exemplo, Paulo Lins aborda essa mesma problemática²⁵, é importante reconhecer o sambista como mais um dos partícipes na estruturação da nova “dialética da marginalidade”. Mesmo que limitado por condicionantes que distinguem sua carreira da de escritores que surgem ao fim do século XX, Bezerra e sua turma de compositores aparecem, principalmente entre as décadas de 1970 e 1980, como vozes não mais interessadas em atribuir ao malandro o seu velho destino: o da cooptação pelo polo da ordem.

Ao dizer, já ao fim de sua carreira, que “[...] a palavra malandro significa inteligência”²⁶, o sambista buscou constituir uma síntese que não foi capaz de ser absorvida pelas interpretações fabricadas pela “dialética da malandragem”. Por outro lado, na medida em que falava do malandro a partir da ação criativa de indivíduos historicamente marginalizados, ele passou a assumir a condição de participante no desenvolvimento dessa mesma dialética, preenchendo uma lacuna que se apresentava entre o “Quarto de despejo”, de 1960, e toda a literatura e *raps* que se notabilizaram somente trinta anos mais tarde.

²⁵ Em seu texto, João César de Castro Rocha, expõe como Paulo Lins propõe uma inquietante equivalência entre *malandros*, *bichos-soltos* e *vagabundos*, isto é, entre malandros e criminosos (ROCHA, 2004, p. 42).

²⁶ ONDE a coruja dorme. Produção: Thomas Schwierskott. Roteiro: Márcia Derraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Antenna; TV Zero, 2007. 1 DVD (52 min).

REFERÊNCIAS

- CÂNDIDO, A. Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, jun. 1970. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>. Acesso em: 05 ago. 2018.
- FENERICK, J. A. *Nem do morro, nem da cidade*: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: FAPESP: Annablume, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- MATOS, C. N. Bezerra da Silva, singular e plural. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n. 2, p. 99-114, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/12-Bezerra-da-Silva-singular-e-plural-Ipotesi-152.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2018.
- PEREIRA, J. B. B. *Cor, profissão e mobilidade*: o negro e o rádio de São Paulo. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2001.
- ROCHA, J. C. C. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, n. 28/29, p. 153-184, jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12118/7520>. Acesso em: 02 set. 2018.
- SCHWARCZ, L. K. M. Complexo de Zé Carioca: sobre uma certa ordem da mestiçagem e da malandragem. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 29, p. 49-64, out. 1995. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000907523>. Acesso em: 02 set 2018.
- SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 129-156.
- SOUSA, R. G. *Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época*: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Orientador: Carlos Oiti Berbert Junior. 2009. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/2354/1/DISSERTACAO%20BEZERRA%20DA%20SILVA.pdf>. Acesso em: 06 set. 2018.
- VIANNA, L. C. R. *Bezerra da Silva, produto do morro*: trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LOBÃO ENTRE IDAS E VINDAS NA POLÍTICA E NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Érica Magi

A euforia da experiência não chegou a resultar em algo que realmente preenchesse nossas grandes expectativas de fazer uma revolução na MPB. A certeza da certeza faz o louco pensar que é um gênio... ficamos apenas na vontade... Faltou humildade, sobrou soberba...

O disco viria a ter o petulante título de *Cuidado!*: justamente o que mais faltou em toda a sua produção. (LOBÃO; TOGNOLLI, 2010, p. 377).

INTRODUÇÃO

Para quem acompanha as entrevistas, os *posts* e vídeos de Lobão¹ realizados nos últimos anos, talvez soe estranha a sua confissão sobre soberba na epígrafe – trecho retirado de sua autobiografia, lançada em 2010 – em que reconhece o fracasso na produção do álbum *Cuidado!*, de 1989, em seu intento de “revolucionar” a MPB, como se essa fosse uma tarefa simples e aberta a todos os músicos. Ao admitir a falha da empreitada, que resultou em um disco ruim, deixou a sincera constatação: O ‘louco’ pensa que é ‘gênio’ quando ele se sente absolutamente certo.

Em sua trajetória artística de mais de 40 anos, percebe-se, em diferentes momentos, que Lobão se aproxima da tradição da música popular brasileira². Politicamente, é possível notar a sua aproximação e afastamento da esquerda, e, a partir de 2011³, a adesão à direita. Aliás, nos últimos anos, foi o seu envolvimento com a política e com a escrita de livros – a autobiografia é apenas um deles –, que alavancou o seu nome na imprensa e nas redes sociais.

Dentre os artistas da música nacional, engajados em discussões sobre a política brasileira contemporaneamente, Lobão tem se destacado regularmente. Em princípio, pelas declarações negacionistas proferidas acerca da ditadura militar brasileira (1964-1985) e do desrespeito aos direitos humanos⁴ ocorrido no período, bem como pelo apoio ao impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, em 2014, e pelo aval a figuras intelectuais e políticas da extrema-direita, como Jair Bolsonaro, Olavo de Carvalho e Rodrigo Constantino; e, posteriormente, por ter manifestado arrependimento sobre algumas decisões tomadas, a exemplo do apoio à

¹ Parte considerável dos argumentos deste artigo foi previamente desenvolvida em minha Tese de Doutorado (MAGI, 2017).

² De acordo com Marcos Napolitano, a “tradição da música brasileira” compreende a bossa nova, o samba e a MPB - “As convenções, os debates, as estéticas e as ideologias em torno desses três gêneros acabaram por legar uma tradição que, obviamente, não faz jus à riqueza e à diversidade de todas as manifestações musicais do Brasil. (NAPOLITANO, 2007, p. 6).

³ Para uma análise detalhada da trajetória e das posições políticas de Lobão, ver SERPA (2016).

⁴ Lobão discursa no “Festival da Mantiqueira”, em 2011, e diz que os “militares arrancaram umas unhazinhas” a fim de defenderem a “soberania nacional” contra a instauração de uma “ditadura do proletariado” pela esquerda no Brasil. Para conferir esse raciocínio, atualmente bastante alastrado por parte da sociedade brasileira, assista ao vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=14&v=FjQ-CcuVfik. Acesso em: 24 jun. 2019.

eleição de Bolsonaro⁵ e determinadas considerações sobre a ditadura militar⁶.

No dia da votação da eleição presidencial de 1989, em que Luís Inácio Lula da Silva (PT) e Fernando Collor de Mello (PRN) disputavam o segundo turno, Lobão estava ao vivo no programa “Domingão do Faustão”, veiculado pela Rede Globo, e cantou o *jingle* da campanha do petista – *É Lula lá! É Lula lá! É Lula lá* –, contudo, sem o conhecimento prévio do programa.

Da esquerda de Lula para a extrema-direita de Bolsonaro: esse foi o movimento ideológico radical operado por Lobão em seu posicionamento político. É verdade que não foi o único músico de rock consagrado nos anos 1980 a se declarar de direita ou antiesquerdista nos últimos anos – há também o vocalista Roger, da banda Ultraje a Rigor, o baterista João Barone, dos Paralamas do Sucesso, e o cantor e ator Léo Jaime.

Esse movimento se insere no contexto no qual, a partir de 2013, sobretudo, inicia-se um forte questionamento da sociedade civil em relação à política de esquerda e aos governos do PT (Partido dos Trabalhadores), e surgem matérias, tanto em veículos posicionados à direita quanto à esquerda, atentando para existência de roqueiros brasileiros que estavam alinhados à direita. O “fenômeno rock de direita” no Brasil ganhou matérias em sites jornalísticos tamanha a surpresa pela descoberta de roqueiros que se definem de direita no espectro político⁷.

Isso porque existe uma ideia de que os artistas do rock, no país ou no exterior, são essencialmente progressistas, de esquerda, e críticos à sociedade capitalista e suas mazelas. E, nesse sentido, continua-se a se esperar tal posicionamento político dos músicos do gênero, uma vez que,

⁵ Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, no dia 23 de maio de 2019, o músico anunciou o seu rompimento com Jair Bolsonaro e Olavo de Carvalho. Confira no link disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/chamar-estudante-de-massa-de-manobra-e-coisa-de-imbecil-diz-lobao-sobre-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 23 maio 2019.

⁶ No dia 26 de março de 2019, Lobão publicou um vídeo em seu canal no Youtube, chamado “64 não foi golpe, mas foi uma cagada”, onde ele diz que a ditadura militar foi autoritária, apesar de não ter sido um golpe; e que é uma “estupidez” ter saudade desse período “sombrio” da história nacional. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87i2qVTEko4>. Acesso em: 30 mar. 2019

⁷ Algumas das referidas matérias: NOGUEIRA, Kiko. Lobão, Roger e o rock de direita. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/lobao-roger-e-o-rock-de-direita/>. Acesso em: 30 mar. 2019. De Elvis Presley à Lobão: Conheça seis roqueiros de direita. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica/de-elvis-presley-a-lobao-conheca-seis-roqueiros-de-direita-c4kstnjfbouls578d2hib3e9y/>. Acesso em: 30 mar. 2019.

por exemplo, durante os anos 1960 e 1970, estiveram ao lado das lutas por direitos civis nos Estados Unidos, consolidando uma imagem progressista do rock. Contudo, é uma expectativa que acaba por contaminar a apreciação crítica das obras e das trajetórias, especialmente se não for atendida, como se a “essência” rebelde e progressista do rock fosse maculada, traída por artistas que não sabem o que é o rock de fato.

De forma semelhante, no Brasil, nas décadas de 1960 e 70, houve um importante envolvimento de artistas da nascente MPB no combate à ditadura, colando uma imagem à sigla que se construiu sobre bases concretas progressistas, de luta social e de esquerda. Assim, embora o rock brasileiro dos anos 1980 tenha recebido claras influências do rock internacional, também dialogou de forma mais ou menos tensa com a tradição da música popular brasileira, de forma que a implementação de uma crítica política no trabalho de várias bandas não foi uma novidade no período, mas a continuidade de uma herança.

A partir desse contexto, pretende-se mostrar que a análise sociológica de parte da trajetória artística de Lobão pode contribuir para uma compreensão mais ampla das tensões e demandas artísticas e políticas que perpassam qualquer carreira musical, sem cair na armadilha essencialista de esperar que um determinado gênero e seus artistas devam coadunar com um conteúdo político específico. A complexidade das relações sociais, em qualquer campo de produção simbólica, não permite endossar narrativas construídas por seus agentes ou por interpretações essencialistas do fenômeno social.

UM ROQUEIRO LUTANDO PELO RECONHECIMENTO DA TRADIÇÃO

Lobão é o apelido de João Luiz Woerdenbagh Filho (1957-), recebido quando estudava no tradicional colégio de padres, São Vicente de Paulo, nos anos 1970, no bairro de Ipanema. Filho de uma família de classe média-alta, cujo pai era empresário do ramo automobilístico, representante da marca Rolls Royce no Brasil, e a mãe, professora de literatura, abandonou a escola no antigo Ensino Médio, acreditando que poderia ser um músico profissional quando foi aprovado em uma audição para tocar bateria na peça “A Feiticeira”, do casal Nelson Motta e Marília Pêra, e por ela protagonizada. Nesse ambiente, conheceu Lulu Santos, Luís

Paulo Simas, Fernando Gama e Ritchie, com os quais formou sua primeira banda, o Vímana, na qual tocava bateria.

O Vímana foi uma banda brasileira de rock progressivo que teve uma carreira curta, com o lançamento de um único compacto simples, sem grande repercussão na cena musical brasileira. Contudo, foi o trampolim por meio do qual Lobão conheceu o ator e cantor Evandro Mesquita, com quem fundou a banda Blitz, esta sim laureada com grande sucesso comercial desde o compacto de estreia, que trazia a canção “Você não soube me amar”. Além de Lobão, na bateria, e Evandro, nos vocais, a banda também era integrada pelas backing vocals, Fernanda Abreu e Márcia Bulcão, além de Ricardo Barreto (guitarra), Antônio Pedro Fortuna (contrabaixo) e Billy Forghieri (teclados).

Descontente com o estilo da Blitz, envolto em um projeto paralelo seu, e em meio a dúvidas sobre sua permanência na banda, o baterista arquitetou um plano para deixar o grupo e tentar a carreira solo: sabendo que a Blitz seria capa da *Isto É*, de 27 de outubro de 1982, disse aos colegas que também assinaria o contrato com a gravadora EMI-Odeon após a entrevista, motivo pelo qual estampou a capa da revista ao lado dos demais membros da Blitz, aos quais só avisou de sua saída em momento posterior, quando conseguiu um contrato com a RCA-Victor (onde apareceu munido com a mencionada revista *Isto É* e o LP solo e inédito em mãos). Em razão desse “golpe”, embora tenha gravado a bateria em todas as músicas de “As Aventuras da Blitz”, Lobão não apareceu na capa do álbum.

A RCA-Victor, conhecida como a “casa do samba”, aceitou a empreitada de prensar e distribuir o disco pronto de Lobão, que já estava tocando na rádio Fluminense FM⁸. Em dezembro de 1982, o “Cena de Cinema” foi lançado com um show no Rock Voador. Ele trouxe a participação dos amigos Marina Lima e Ritchie nos vocais de apoio, Lulu Santos na guitarra, William Forghieri, da Blitz, nos teclados, e Marcelo Sussekind no contrabaixo. As canções, todas inéditas, foram compostas em parceria com o poeta e letrista Bernardo Vilhena (1949-), figura ligada tanto à música quanto à cena do teatro alternativo carioca dos anos 1970, que seria seu grande parceiro durante os anos 1980.

⁸ Conforme relatado por Luís Antônio Mello, o ex-coordenador da rádio Fluminense-FM em entrevista, realizada no dia 15 de junho de 2015 na cidade de Niterói-RJ: Lobão teria levado à rádio a fita cassete de «Cena de Cinema».

Toda a habilidade de Lobão para se lançar em carreira solo, contudo, não se traduziu em vendas e, *a priori*, no comprometimento da gravadora com o disco. Pelo menos, é o que o músico conta em sua autobiografia (LOBÃO; TOGNOLLI, 2010): “‘Cena de Cinema’ foi um fracasso comercial porque a gravadora não fez a distribuição devida, o tratou como um produto menor em seu catálogo”. Sentindo-se rebaixado enquanto artista, Lobão destruiu a sala do diretor da companhia.

Todavia, “Cena de Cinema” foi bem recebido pela imprensa local. Inclusive, o jornalista Jamari França, incentivador do rock no *Jornal do Brasil*, rasgou elogios ao trabalho e ao músico, que já conhecia dos shows no palco do Circo Voador, dando-lhe espaço para se manifestar, ao que Lobão expressou o quanto queria construir o seu nome artístico enquanto um “roqueiro” e que gostaria de ser respeitado por isso. Em suas palavras:

Eu seria hipócrita se estivesse tocando partido-alto ou música rural, eu não vivenciei nada disso. Acho deplorável exigir brasilidade, sou brasileiro antes de tudo porque nasci aqui e sou honesto porque estou destilando a cultura que eu digeri. E as pessoas do rock estão ficando mais inteligentes. Um dos integrantes do Kid Creole & The Coconuts é especialista em Shakespeare, o Sting (baixo – vocal – The Police) é uma pessoa muito sofisticada, o Clash, Elvis Costello, uma geração mais esperta que faz coisas muito boas, sofisticadas e cruas. Então por que não acompanhar essas coisas? (FRANÇA, 1982).

O músico refere-se aos gêneros “brasileiros por excelência” e relacionados às camadas baixas da população: o samba e a música caipira – sendo que a “música rural” foi um dos elementos alçados à condição de matrizes da MPB durante o seu processo de consolidação nos anos 1960 (NAPOLITANO, 2007). Nota-se, por sua fala, que no início da carreira solo, Lobão parecia não se sentir constrangido por não se devotar à tradição da música popular brasileira, tendo em vista que não se reconhecia na “brasilidade” cultuada e à qual se esperava que todos cultuassem, quebrando com as expectativas de que ele tivesse algum envolvimento com a cultura musical da cidade, em especial, o samba.

Aliás, no universo da produção do rock, percebe-se um constrangimento em abraçar certa “brasilidade”. O jovem músico, por exemplo, estava informado sobre as bandas contemporâneas, citando The

Clash, The Police e Kid Creole & The Coconuts, questionando: “Por que não acompanhar essas coisas?”. “Por que não acompanhar o que está sendo produzido na música pop⁹ na Inglaterra e Estados Unidos?”. Difícil não notar alguma inocência no baterista, recém-chegado ao campo da música popular¹⁰, ao fazer essas perguntas na esperança de que tal repertório pudesse ser ouvido para além dos músicos de rock no Brasil. Essas “coisas” de rock no Brasil do início dos anos 1980 ainda careciam de espaços consolidados na indústria cultural e de legitimidade no campo da música popular.

Quanto ao disco, “Cena de Cinema” tem uma sonoridade próxima à *new wave* americana, é dançante, traz letras sobre namoros e canções de nomes engraçados e estranhos (Squizotérica, Love pras Dez, Scaramuça, Amor de Retrovisor). Composições que poderiam estar no repertório da Blitz. A capa do disco é expressiva dos “novos tempos” na trajetória de um Lobão que agora usava cabelos curtos – vez que a longa cabeleira ficou no Vímana e no rock dos anos 1970 –, segurando uma guitarra e vestindo um figurino discreto e “jovem” (camiseta e calça). E, tal qual um personagem em uma história em quadrinhos, a sua imagem foi colorida de branco e preto e colada a um fundo negro. O nome do artista está escrito com letras em movimento, desalinhadas, e com direito a um sombreado em cor-de-rosa vibrante.

Figura 1: “Cena de Cinema”, de Lobão. RCA-Victor. 1982



Fonte: <https://portrasdavitrola.blogspot.com.br/2012/08/lobao-cena-de-cinema-1982.htm>, acesso em: 25 mar. 2020.

⁹ Considera-se “música pop”, nesse contexto, tudo aquilo que abrange as manifestações musicais de repercussão mundial, na qual está incluído o rock.

¹⁰ Usa-se o conceito de campo, desenvolvido por BOURDIEU (1996), porque ele ajuda a evidenciar de que forma os diferentes agentes se relacionam e se posicionam no tempo.

Embora o disco tenha sido um fracasso de vendas, mesmo assim o contrato de Lobão na RCA-Victor foi mantido. Ele juntou-se aos amigos Guto Barros, ex-Blitz, na guitarra, Baster Barros, na bateria, Odeid Pomeranblum, no contrabaixo, e à sua namorada à época, Alice Pink Pank, ex-vocalista da Gang 90 & As Absurdetes, nos teclados e voz, e constituiu a banda Os Ronaldos. Em meados de 1984, lançaram no mercado o álbum “Ronaldo Foi Pra Guerra”, assinado por “Lobão e Os Ronaldos”.

Ao contrário de seu primeiro disco solo, o sucesso de “Ronaldo Foi Pra Guerra” fez com que Lobão sentisse o sabor de ter músicas tocando repetidamente nas rádios e a experiência de fazer shows fora do Rio de Janeiro. “Corações Psicodélicos” e “Me Chama” foram sucessos naquele ano, esta última tanto na voz de Lobão quanto na de sua amiga, Marina Lima, que a gravou no disco “Fullgás”, de 1984, e, por ser artista já conhecida nesse período, trouxe importante apoio público para a carreira de Lobão. O lançamento do LP no Rio de Janeiro foi realizado na danceteria Mamute no bairro da Tijuca, zona norte da cidade, que integrava o circuito de danceterias das bandas e artistas da cena do rock carioca. Em São Paulo, a danceteria Radar Tantá, localizada no Bom Retiro, abrigou dois shows de Lobão e os Ronaldos¹¹, nos dias 27 e 28 de julho de 1984.

Outra diferença expressiva no disco e no posicionamento de Lobão foi sua tentativa de se aproximar da tradição da música popular brasileira, modificando, neste trabalho, a posição tomada na mencionada entrevista concedida à Jamari França, na qual recusava-se a buscar pela “brasilidade”. A jornalista Ana Maria Bahiana entrevistou Lobão à época do lançamento deste disco¹²:

“Cena de Cinema” se destacava no emergente rock carioca pela qualidade atualizada e agressiva de seu conteúdo. [...] Embora, Lobão tenha surgido no cenário rock, ele diz que hoje ‘não tem qualquer compromisso’ com o estilo. ‘Temos compromisso é com o caos cultural que nos foi imposto. No disco tem de tudo, porque nós somos um pouco de tudo. Tem bossa nova, Rio do Delírio, que eu fiz pensando em Tom Jobim e Michel Legrand. Tem balada, tem punk-psicopata. A gente também não tem nenhuma culpa com o

¹¹ Anúncios. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1984. Caderno Ilustrada, p. 34.

¹² E no jornal *Folha de São Paulo*, o disco foi capa do caderno de cultura e bem avaliado. Sobre isso, veja em: ALMEIDA, Miguel. O Rock Radical de Lobão e os Ronaldos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 1984. Caderno Ilustrada.

lance do colonialismo cultural. Isto rolou durante muito tempo, e acho que agora está sendo posto pra fora de uma forma bem definida' (BAHIANA,1984, p.25).

A mensagem parece clara: Lobão continuava no rock, mas estava também entrando em outras searas musicais. Nota-se, nesse período, que a recusa da influência do rock na música brasileira não tinha mais ressonância entre os jovens oriundos da classe média urbana dos anos 1980, de maneira que a luta dos artistas e críticos musicais era para que ele fosse visto como culturalmente legítimo, uma luta que ainda não estava ganha à época (MAGI, 2013).

A canção citada pelo artista na entrevista acima, “Rio do Delírio”, é uma homenagem ao Rio de Janeiro e possui uma letra que promove a convivência harmoniosa de distintos gêneros musicais: o samba, o carnaval e o rock, que teriam espaços garantidos e em conjunto na alma da cidade. Ela diz:

Rio do Delírio e sol
Acontece tudo por aqui
O desejo e o pavor são tão normais
Desvario e prazer
Se fantasiam em todos os carnavais
Fantasia
Todo mundo fantasia
Sempre por aqui
Delírio de Janeiro ou ou...
A malemolência faz sentir
Esse é o meu Rio de Janeiro
Desatino kodachrome e ilusão
E a mistura tão naíve
De samba, manha, cama e Rock'n'Roll

Fantasia
Todo mundo fantasia
Sempre por aqui.

Nota-se que “De samba, manha, cama e rock’n’roll” porta-se como uma mistura oferecida pela cidade, que ainda proporciona “delírio”, “desejo”, “pavor”, sexo, fantasias das mais diversas e “malemolência”. Ao sujeito é permitido vestir uma fantasia no cotidiano da cidade, lidando com ela através da arte, da brincadeira e do prazer de lá viver. Assim, o Rio de Janeiro seria, usando a expressão de Richard Morse (1995, p. 210), um “mundo em si mesmo”, onde o narrador se sente bem em suas fronteiras, por haver nesse lugar tudo que lhe interessa.

Na mesma linha, “Corações Psicodélicos” – canção que integra o repertório de sucessos de Lobão – também é uma celebração da festa, do descontrole e do sexo. Contudo, é uma música que mostra que o rock carioca poderia produzir mais do que canções alegres e inofensivas no ritmo dançante da Blitz e do Kid Abelha & As Abóboras Selvagens, por exemplo. Nela, há uma sexualidade sem freios, amor ao rock, guitarras altas, interpretação vocal um tanto agressiva e a felicidade em ser jovem fazendo um rock and roll “meio nonsense” e tirando sarro dos mais “decentes”. Talvez seja umas das canções mais bem acabadas do rock brasileiro dentro do que se chama de “espírito do rock”: sexo, drogas e rock and roll. Ainda que o seu compositor estivesse objetivando a aproximação com a tradição da música, existe o “espírito do rock” incorporado por ele e sua geração.

Ao fim, a canção pode ser definida como um suspiro de insubmissão ao cânone da música brasileira. Eis a letra de “Corações Psicodélicos”, de Bernardo Vilhena e Lobão:

Ainda me lembro
Daquele beijo
Spank punk violento
Iluminando o céu cinzento,
Eu quero você inteira
Gosto muito do seu jeito,
Qualquer nota bossa nova
Bossa nova qualquer nota
Eu quero você na veia

E a vida passa na tv
E o meu caso é com você
Fico louco sem saber
Sim pro sol. Sim prá lua
Eu quero você toda nua
Sim pra tudo que você quiser

Gosto muito do seu jeito,
Rock'n'roll meio nonsense
Rock'n'roll meio nonsense
Pra acabar com essa inocência
E o complexo de decência no meio do salão

E a vida passa na tv
E o meu caso é com você
Fico louco sem saber
Sim pro sol. Sim pra lua
Eu quero você toda nua
Sim pra tudo que você quiser

Hoje é festa na floresta
Toda tribo ateia som
Toda taba ateia sol só tomando água de coco
Infeliz de quem tá triste
No meio dessa confusão

Mais adiante, o terceiro disco da carreira de Lobão, agora sem a banda Os Ronaldos, estreitou a aproximação com a tradição da música popular brasileira, começando já pelo irônico nome: “O Rock Errou” – um trocadilho com a pronúncia em inglês de “rock and roll”. O LP foi lançado em 1986 pela RCA-Victor, e contou com a participação de Mariano Martinez, na guitarra e teclados, Jurim Moreira, na bateria, e

João Batista, no baixo. Lobão assumiu a guitarra e os vocais. Na canção homônima, que figura a segunda faixa do álbum, tem-se o questionamento do narrador enquanto um artista de rock, vivendo em um lugar onde o gênero recebeu a alcunha de “alienado” há não muito tempo. Eis a letra de “O Rock Errou”, também composta por Lobão e Bernardo Vilhena:

Dizem que o Rock andou errando
Não valia nada, alienado
E eu aqui na maior das inocências
O que fazer da minha santa inteligência
Será que esse é o meu pecado, porque

Errou, errou, errou, errou
Eu sei que o rock errou
Acho que é melhor passar a borracha
Ninguém é perfeito você não acha?
Nem mesmo o bruxo da vassoura
Música do Planeta Terra
Cantiga de guerra
Canto, espanto e fico rouco
E ainda acham pouco porque
Errou, errou, errou, errou
Eu sei que o rock errou

Vivemos num país bem revistado
Uma nova volta ao passado
Muito louco anda solto
De colarinho, é claro
Se eu respiro inspiro mais cuidado
Desse pobre coitado, porque

Errou, errou, errou, errou
Eu sei que o rock errou

Percebe-se que o pano de fundo da canção nada mais é que uma história do rock no Brasil. Nos anos 1960, com o sucesso do programa de televisão *Jovem Guarda* (1965-68), estrelado por Roberto Carlos, Wanderlêa e Erasmo Carlos, ocorreu uma cisão séria entre os roqueiros e os artistas da MPB. Essa disputa que só veio a ser tensionada para o lado do rock com a emergência do movimento Tropicalista, que propôs a incorporação dos elementos do gênero na música brasileira. Mesmo assim, bandas e artistas-solo, assumidamente roqueiros, não dispunham de espaço de trabalho no *mainstream* nos anos 1970, com as honrosas exceções: Rita Lee, Raul Seixas e Secos e Molhados.

O narrador de “O Rock Errou” pensa-se especial e inteligente, ao mesmo tempo em que questiona o seu desprestígio no campo da música popular: “Canto, espanto e fico rouco/ E ainda acham pouco porque”; bem como o fato de sua performance artística não ser suficiente para determinados artistas: “Vivemos num país bem revistado/ Uma nova volta ao passado/ Muito louco anda solto/ De colarinho, é claro/ Se eu respiro inspiro mais cuidado/ Desse pobre coitado, porque”. Ele parece refletir acerca do fato de que o acham inofensivo por fazer rock, por isso tomam cuidado com ele, e continuam a olhar para o “passado”, e não para as novidades. O prestígio não está ao seu lado, e sim junto aos que usam “colarinho”¹³, aos que se pensam sérios e livres de qualquer julgamento. Verifica-se que o narrador finge humildade para falar sobre o lugar do rock e dos roqueiros no país, uma vez que a sua “santa inteligência” não compreende bem o que o gênero teria feito para ser alcunhado de “alienado”, isto é, despolitizado e artisticamente rebaixado na hierarquia do campo musical.

A faixa “A Voz da Razão”, por sua vez, contou com a parceria especialíssima de Elza Soares, com quem Lobão dividiu os vocais, interpretando, na forma de diálogos agressivos, mais falados do que cantados, uma canção sobre o término de uma relação amorosa. Interessante notar que o músico poderia ter convidado uma cantora ligada ao rock brasileiro, como a Rita Lee, Baby do Brasil ou Wanderlêa, mas escolheu a voz ímpar e consagrada do samba: Elza Soares. Tal “mistura” configura a tomada de posição que será cada vez mais evidenciada na trajetória de Lobão nos seus discos seguintes e em entrevistas à imprensa. Ao caderno de cultura de *O GLOBO*, por exemplo, sem grandes dificuldades no malabarismo

¹³ “Colarinho” refere-se a uso de camisas, uma peça que passa a ideia de formalidade e seriedade em quem a veste.

verbal para justificar a sua aproximação da tradição da música popular brasileira, ele defendeu “o rock que não tem medo da diferença”¹⁴. Isso porque as bandas e artistas da cena do rock carioca estavam indo pelo mesmo caminho discursivo e artístico.

Logo depois, ele foi preso em flagrante e condenado por porte de drogas. Ficou encarcerado por três meses no Rio de Janeiro e, da estada na cadeia, nasceu o disco “Vida Bandida” (RCA-Victor, 1987), terceiro álbum solo do músico. O disco começa com Lobão gritando: “Aêê, galera da 11”, em homenagem aos seus ex-companheiros da cela número onze. O marketing e a piada com a experiência na prisão apareceram também em uma entrevista de capa, no Caderno Ilustrada, quando disse que usaria o falatório em torno de sua prisão para vender discos, como uma forma de revide à Justiça¹⁵. A referida entrevista foi publicada às vésperas do show que Lobão faria no ginásio do Ibirapuera – dado que evidencia uma mudança importante no tamanho do público do músico e do rock, tendo em vista que as danceterias não eram mais os espaços de shows, porque o público no Rio de Janeiro e em São Paulo estava crescendo. Nessa entrevista, Lobão estabeleceu relações entre o samba e a sua música, sendo escancaradamente reconhecido enquanto um intelectual da área, a quem é perguntado acerca do estado atual da música e de seu futuro:

Folha – Você acha que ainda há coisas a serem discutidas no campo da música ou estamos entregues apenas ao imperativo do mercado?

Lobão – Acho que há muita coisa a se mesclar e a se desenvolver. Li críticas ao meu disco aqui em São Paulo falando em mesmice. Há uma urgência de modernidade que ataca certas pessoas que não entendem... Não percebem coisas, como o fato de “Vida Bandida”, por exemplo, ser um “heavy – samba”, acham que é um rock heavy. É uma coisa que eu considero nova. Quem corre atrás não passa adiante.

Quando perguntado, no “campo da música”, sobre quais seriam as possibilidades estéticas para a música brasileira, Lobão aproveitou o ensejo para se posicionar contra a ambição pelo cosmopolitismo desenfreado e a

¹⁴ Fonte: VIVA o Rock que não tem medo da diferença. Jornal *O GLOBO*, Segundo Caderno, 16 jul. 1986, p. 01.

¹⁵ Fonte: LOBÃO - a revanche do prisioneiro. [Entrevista concedida a] Marcos Augusto Gonçalves. *Folha de São Paulo*, Capa do Caderno Ilustrada, 21 ago. 1987.

dependência em relação ao rock internacional dos roqueiros e determinados críticos de São Paulo. Para ele, o rock brasileiro não poderia prescindir da “mescla”, ao que citou o “heavy-samba”, mais um nome criado pelo artista para se posicionar junto à tradição da música popular brasileira.

Inclusive, essa relação com o samba continuaria sendo estabelecida até o final dos anos 1980. No disco “Cuidado!”, lançado em 1988, ainda pela RCA-Victor, compôs canções em parceria com o músico de samba Ivo Meirelles (1962-) e contou com a participação da percussão da Mangueira na gravação. Nesse mesmo ano, ele integrou a bateria dessa escola de samba, tocando tamborim. No entanto, a estratégia de Lobão não lhe proporcionou “significativos ganhos simbólicos nem econômicos”. (FERNANDES; SERPA, 2018, p. 100-101).

Apesar da busca pela aproximação da tradição da música popular brasileira via declarações à grande imprensa, parcerias de trabalho e pelas sonoridades de canções nesse período, Lobão não conquistou o reconhecimento pretendido entre os “grandes nomes” da MPB e do samba. Nem mesmo o seu último polêmico ato na década de 1980 lhe possibilitou tal proeza, quando o músico cometeu crime eleitoral ao cantar, ao vivo, no programa de auditório “Domingão do Faustão”, exibido na rede Globo, o *jingle* da campanha do candidato do PT (Partido dos Trabalhadores) à presidência da República, Luís Inácio Lula da Silva. Nesse momento, Lobão reverencia, na composição e no debate político, a MPB – constituída entre os anos de 1965 e 1968 a partir de “vários paradigmas da canção nacionalista” em concorrência com a Jovem Guarda (NAPOLITANO, 2007, p. 109-110) –, em mais uma tentativa de integrar-se (e ao seu estilo) a ela por meio de sua diferença, e por ela ser reconhecido.

Na década de 1990, é possível notar uma continuidade de sua empreitada de reconhecimento para além de um “simples” roqueiro no campo da música popular. O disco *Nostalgia da Modernidade* (Virgin, 1995) é exemplar nesse sentido, pois nele há samba, choro, xote e não misturados ao rock, este apenas presente em poucas faixas (FERNANDES; SERPA, 2018, p. 101). Contudo, o disco não foi bem em termos econômicos, tampouco conquistou um espaço legítimo no campo da música.

Apenas em 2007 é que ocorre uma virada importante na trajetória artística de Lobão, quando retorna ao *mainstream* por meio da participação no projeto *Acústico MTV*, formato de gravação de disco que

contava com amplo investimento financeiro e distribuição nacional do canal MTV. Na medida em que o repertório – uma demanda expressa do formato – deveria ser uma compilação dos sucessos da carreira, o artista se viu obrigado a reunir as suas canções de rock, gravando-as em uma produção não eletrificada. O disco ganhou o prestigiado Grammy Latino¹⁶ de melhor álbum de rock naquele ano, o que representou a volta de Lobão à cena musical como um compositor e cantor de rock e, agora, premiado internacionalmente.

Cinco anos depois, Lobão gravou outro disco totalmente dedicado ao rock, ao vivo na cidade de São Paulo, onde reside desde os anos 1990. *Lobão Elétrico, lino, sexy e brutal* (Deckdisc, 2012) anuncia o peso das guitarras elétricas na produção, acionando o imaginário simbólico do gênero rock (“brutal”, “sexy”). O repertório é também uma reunião de seus sucessos, somados à gravação de outras canções clássicas do rock brasileiro, como “Ovelha Negra”, composta por Rita Lee, e “Balada do Louco”, composta por Arnaldo Baptista e Rita Lee.

Os álbuns *Lobão - Acústico MTV* e *Lobão Elétrico, lino, sexy e brutal* não significam, de antemão, que o artista tenha se conformado à sua posição de roqueiro no campo da música popular. Contudo, representam um movimento de volta, de reverência à sua trajetória no rock e, provavelmente, expressam onde reside a sua força criativa e artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O capítulo tentou demonstrar que conferir uma essência a um gênero musical não é apropriado em uma análise sociológica. Continua-se a esperar do rock brasileiro e internacional que seus integrantes tenham um posicionamento político à esquerda, como se essa característica fosse natural ao gênero. A graça da análise sociológica está em descobrir a complexidade dos caminhos políticos e artísticos que podem ser tomados por um artista dentro de um campo específico de produção cultural e em relação a outras tomadas de posição e gêneros. No caso de Lobão, que vem figurando nas manchetes de várias reportagens como o “roqueiro de direita”, é evidente

¹⁶ Fonte: Grammy Latino premia Lobão, Lenine e Zeca Pagodinho, *O GLOBO*, 08 nov. 2007. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/grammy-latino-premia-lobao-lenine-zeca-pagodinho-4141912>. Acesso em: 25 mar. 2020.

que ele expressa mais do que o seu posicionamento político: a sua luta pelo reconhecimento da tradição da música popular brasileira, inclusive em críticas ao próprio rock, mostra as tensões, as posições dominantes e dominadas presentes no campo musical que vêm se mantendo no tempo.

A estratégia de legitimação no campo da música popular, consciente ou não, adotada por Lobão ao tentar aproximar-se da tradição da música popular, também foi operada por outros artistas e bandas cariocas, como Cazuzza, Lulu Santos, Paralamas do Sucesso e Picassos Falsos – preocupados em conhecerem intimamente a história do rock internacional, ao mesmo tempo em que lidavam de perto com a tradição da música popular brasileira e com suas memórias e patrimônios espalhados pela cidade, sobretudo, pela presença simbólica dessa tradição na rotina de trabalho no interior das grandes gravadoras. O caminho “escolhido” foi a aproximação e a tentativa de se incorporarem a essa tradição, expressiva nas mudanças de sonoridades dos álbuns e nas parcerias de trabalho com artistas da MPB e do samba.

A força acachapante da tradição da música popular brasileira, enraizada de modo especial na cidade do Rio de Janeiro, como um “mundo em si mesmo” (MORSE, 1995) e à parte do restante do Brasil, logrou imprimir aos roqueiros a sua marca, o seu poder, ou, como os críticos e produtores musicais gostam de salientar, as suas “influências”.

REFERÊNCIAS

- BAHIANA, Ana Maria. Lobão e seus Ronaldos no Mamute: rock, bossa e punk. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FERNANDES, Dimitri Cerboncini; SERPA, Ana Carolina. “Lobão e Caetano Veloso: desdobramentos da dialética nacional-estrangeiro”. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 88-115, jan./jul. 2018.
- FRANÇA, Jamari. Cru por opção e sofisticado por natureza. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1982. Caderno B.
- LOBÃO; TOGNOLLI, Claudio. *Lobão: 50 anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

MAGI, Érica Ribeiro. *Metrópoles em Cenas: o Rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. 2017. 187 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2013.

MORSE, Richard. As cidades 'periféricas' como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 205-225, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

SERPA, Ana Carolina. *Lobão: do Vímãna à Veja*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. 151 f.

Entrevista à autora

Luis Antonio Mello. 15 de junho de 2015. Niterói (RJ)

RIMAS CONECTADAS: UM OLHAR PARA AS BATALHAS DE MCs E PARA AS PERFORMANCES DO RAP BRASILEIRO NA CULTURA DIGITAL

Rômulo Vieira da Silva

INTRODUÇÃO

As *batalhas de rimas*¹ são algumas das atrações frequentes das metrópoles brasileiras nos anos 2000 e 2010. Trata-se de eventos majoritariamente gratuitos e semanais, que articulam, em várias das esquinas, praças, estações de metrô e centros culturais do país, uma nova forma de ocupar os espaços públicos por meio da arte (ALVES, 2013).

Uma das características deste fenômeno é sua articulação por meio das plataformas digitais, vez que os sites de rede social se configuram como

¹ Também chamadas de batalhas de RAP, batalhas de MCs ou duelos de MCs.

meios fundamentais para a organização, interlocução e divulgação das batalhas de rimas. Este texto se interessa por esses atravessamentos e busca refletir sobre o papel da cultura digital na circulação e nas performances do RAP brasileiro contemporâneo.

Já não é novidade que a expansão da internet produziu notáveis transformações na indústria fonográfica. Se, nos anos 1960 e 1970, o sucesso dos LPs e fitas magnéticas e o surgimento da mídia televisiva expandiram o setor e, nos anos 1980 e 1990, as gravadoras foram obrigadas a investir em novos nichos e a apostar no CD como novo formato, nos anos 2000 e 2010, o avanço da microinformática, das tecnologias digitais e da cultura digital ajudou a descentralizar a produção fonográfica, a evocar sistemas alternativos de distribuição e a consolidar o mercado de fonogramas digitais (VICENTE, 2014; VICENTE; DE MARCHI, 2014).

É a partir desse cenário que a virtualização das informações sonoras foi intensificada, estimulando a emergência de novas maneiras de consumir música: sejam elas relacionadas ao compartilhamento e fruição, por vezes gratuita, de arquivos digitais mais leves, como os formatos MP3² e WAV³, seja por meio da escuta mediada por diferentes serviços de streaming que começam a surgir (DE MARCHI, 2005; VICENTE; DE MARCHI, 2014). Este é o panorama que cria as bases para a ampliação do consumo musical por meio da internet, incluindo a ascensão do YouTube.

O YouTube é uma plataforma gratuita⁴ e intuitiva, que estimula o compartilhamento audiovisual e incentiva o debate sobre os produtos publicados em sua rede, atuando como um dos principais termômetros da música (BURGESS; GREEN, 2009). Se alguns dos artistas de maior popularidade dos anos 2000 (Justin Bieber, Luan Santana) foram descobertos no YouTube, a relevância que MCs da nova geração do RAP alcançaram por meio da plataforma parece reafirmar seu lugar de destaque na circulação e no consumo dos produtos musicais.

² Abreviação de MPEG Layer 3, formato de compressão de áudio digital.

³ Abreviação de Waveform Audio File Format, formato padrão de arquivo de áudio dos computadores da Microsoft e da IBM.

⁴ Ainda que essa gratuidade possa ser relativizada pela utilização de anúncios publicitários na plataforma, pagos a partir de sua visualização por parte da audiência. O lançamento do serviço de assinatura do YouTube em 2018 (a R\$ 20,90/mês em 2019 no Brasil), sem anúncios e com acesso a conteúdos exclusivos, é uma nova face dessa articulação.

Considerando que a cultura digital media a cena musical (PEREIRA DE SÁ, 2013), o estudo apresentado aqui busca pensar quais são e como são os efeitos estabelecidos pela cultura digital na cena do RAP brasileiro dos anos 2010. Parte da premissa que as batalhas de rimas são os principais eventos e espaços físicos de sociabilidade do RAP brasileiro neste período e que o YouTube, com a perda do status de exclusividade televisiva do videoclipe e o maior envolvimento do público na criação de conteúdos (BURGESS; GREEN, 2009), é a principal plataforma digital pelo qual esses eventos circulam e são consumidos.-

AS BATALHAS DE RIMAS E O YOUTUBE

Se a gênese do RAP brasileiro tem como baliza formativa a cidade de São Paulo (HERSCHMANN, 2000), as batalhas de rimas têm o Rio de Janeiro como base territorial. O bairro da Lapa, na zona central, reconhecido por sua diversidade de bares e espaços culturais que abrigam múltiplas manifestações, foi onde o RAP Freestyle⁵ deu seus primeiros passos e articulou parte de suas especificidades (ALVES, 2013).

A Lapa foi um local importante para a formação do RAP carioca (HERSCHMANN, 2007), visto que nos anos 1990 já servia como agregador⁶ para a cena que crescia. A festa *Zoeira*⁷, promovida inicialmente em 1998, foi um evento que colaborou com o desenvolvimento do RAP a partir do bairro, tornando-se um conhecido ponto de encontro (LEAL, 2007) a partir do qual o RAP Freestyle começou a ganhar corpo no Rio: o evento revelou MCs e serviu como elo para parcerias como o *Melô da Zoeira* (1999) – de Marcelo D2, Marechal e Aori, que ficaram mais próximos a partir do evento.

⁵ RAP *free of style*, escrito em *estilo livre*, sem comprometimento com um modo de expressão, uma forma ou um tema específico. Nos anos recentes, acabou se tornando sinônimo de RAP improvisado.

⁶ O RAP carioca já estava sendo desenvolvido em diferentes comunidades. Como bairro central, boêmio e turístico, a Lapa se apresenta como um espaço de conexão. MV Bill é *cria* da Cidade de Deus, na Zona Oeste; Marcelo D2, nascido em São Cristóvão, é *cria* de Madureira, na Zona Norte; Gabriel O Pensador, nascido em Vila Isabel, cresceu na Zona Sul; e Black Alien, De Leve e Marechal são de Niterói, região metropolitana.

⁷ Sediada na extinta Sinuca Palácio dos Arcos, na Riachuelo 19.

Após o encerramento deste evento⁸, foi dado o estímulo para a organização de um novo encontro. Nesse contexto, surgiu⁹, em 2003, a Batalha do Real, que deu vida à primeira batalha de rimas brasileira, servindo como inspiração para as batalhas que seriam criadas nos anos subsequentes – inclusive quanto ao compartilhamento de vídeo dos combates na internet. Ainda hoje é possível acessar embates¹⁰ históricos, postados e repostados no YouTube, das primeiras edições da Batalha do Real.

A Batalha do Real também deu origem à Liga dos MCs, institucionalizando e expandindo a prática do RAP improvisado para além do Rio. A Liga dos MCs (2003-2012), conhecida hoje como Duelo de MCs Nacional (2012-2018), é o evento mais disputado da modalidade no Brasil. Uma competição que reúne, anualmente, os melhores MCs de cada estado para decidir quem é o melhor improvisador do RAP brasileiro. A Batalha do Tanque¹¹, examinada aqui, assim como vários outros eventos espalhados pelo país, funciona como etapa estadual classificatória para a disputa do Nacional, que além do prestígio pela vitória, premia o MC vencedor com cinco mil reais.

Algumas das revelações da nova geração do RAP brasileiro já participaram e foram campeões do Duelo de MCs Nacional, que acontece anualmente desde 2003. Venceram o torneio até então: Big Papo Reto (2003), Max B.O. e Gil¹² (2004), Beleza (2005), Emicida (2006), Simpson (2007), Maomé (2008), Coé (2009), TK (2010), Douglas Din (2012 e 2013)¹³, Laurício (2014), Orochi (2015), Sid (2016), César (2017) e Miliano (2018).

É interessante notar que, pela importância do Duelo de MCs Nacional, que coroa o vencedor com o título de melhor rimador do país, muitos dos MCs da nova geração passaram a rimar justamente assistindo as edições passadas do evento pela internet. Este é o caso de rimadores

⁸ Ao menos temporariamente, já que a festa voltaria a ser realizada mais tarde, na década de 2010.

⁹ Aori explica o surgimento do evento: <https://goo.gl/g9mbvv>. Em matéria para a *Noise*, o fotógrafo Matias Maxx adiciona detalhes: <https://goo.gl/U1Xc72>. Acesso em: 03 jan. 2019.

¹⁰ Batalha entre Dro-p e Gimar22 pela Batalha do Real (2007): <https://goo.gl/LBjfiH>; batalha entre Kelson e Gil pela Batalha do Real (2007): <https://goo.gl/V7pn1C>. Acesso em: 03 jan. 2019.

¹¹ Roda cultural realizada às quartas-feiras à noite na Praça dos Ex-combatentes, no Patronato, em São Gonçalo - RJ. O evento apresenta um conjunto de atividades, tendo o duelo de MCs como atração principal.

¹² Em 2004, a Liga contou com duas edições: Gil venceu no Rio; Max B.O., em São Paulo.

¹³ Até 2018, Douglas Din, representante de Minas Gerais, era o único bicampeão do torneio.

como MC Orochi, vencedor do Duelo de MCs Nacional de 2015. Em entrevista¹⁴ para o canal da Batalha do Tanque no YouTube, Orochi afirma que o primeiro combate que assistiu na vida foi a batalha entre Emicida e Gil¹⁵ pela Liga dos MCs de 2006, em que Emicida desbancou o campeão de 2004 e conquistou o título.

O fato de os MCs da nova geração estabelecerem um primeiro contato com os versos improvisados por meio das plataformas digitais é uma indicação de como a difusão das batalhas acabou por estar associada a esses sites, assim como sugere um dos porquês pelos quais muitos dos eventos subsequentes utilizaram a internet como meio fundamental: o sucesso alcançado na rede pelas primeiras batalhas, além de estimular novos artistas a improvisarem, também parece ter servido como base para a criação de novos eventos. Em pouco tempo, o Brasil passou a contar com centenas¹⁶ de batalhas de rimas.

A multiplicação e o reconhecimento público das batalhas de rimas permitiram que o RAP passasse a circular em lugares que não estavam em seus circuitos originários. A realização da Batalha do Conhecimento¹⁷, a partir de 2014, no Museu de Arte do Rio¹⁸ é uma demonstração desse processo de valorização do RAP como manifestação artística, que sugere novas configurações socioespaciais ao gênero.

Outra aparição que invoca essas articulações é a que acontece a partir do Jornal do Almoço da TV RBS, filiada da Rede Globo em Porto Alegre. Em 2017, a emissora promoveu um evento baseado na Batalha do Conhecimento durante diferentes edições do seu programa jornalístico televisivo. A grande final da batalha, veiculada ao vivo em 05 de agosto de 2017 durante o telejornal, teve seu campeão escolhido por meio de

¹⁴ Entrevista de Orochi para o canal da Batalha do Tanque. Disponível em: <https://goo.gl/6QstFM>. Acesso em: 03 jan. 2019.

¹⁵ Batalha entre Emicida e Gil pela final da Liga dos MCs de 2016. Disponível em: <https://goo.gl/Rsrjy3>. Acesso em: 03 jan. 2019.

¹⁶ Nos anos 2010, existem mais de 50 rodas de rimas conduzidas no Rio de Janeiro (ALVES, 2013), bem como outras dezenas em São Paulo (Batalha da Santa Cruz, Batalha da Roosevelt, Batalha da Estação, Batalha da Matrix, Batalha da Aldeia), assim como em outros estados brasileiros.

¹⁷ Batalha de rimas criada por MC Marechal, a fim de apresentar uma alternativa às batalhas de sangue (baseadas na Batalha do Real). Na Batalha do Conhecimento, as ofensas e os palavrões devem ser evitados: o que vale é a articulação dos saberes, das experiências culturais, das vivências por meio das rimas. A dinâmica do combate é pautada por palavras sugeridas pelo público, escritas em um quadro negro.

¹⁸ O evento da Batalha do Conhecimento ganhou, inclusive, uma página no site oficial do MAR: <https://goo.gl/ETWbi9>. Acesso em: 03 jan. 2019.

uma enquete no portal G1¹⁹ que contabilizou 94 mil votos. As batalhas de rimas, veiculadas inicialmente por meio do YouTube a partir de iniciativas independentes, acabaram, portanto, chegando à mídia *mainstream*.

Ao falar sobre as batalhas de rimas, dentre as diferentes formulações testadas no decorrer dos últimos anos, dois modelos (e suas variações) apresentam-se como os mais recorrentes: as batalhas de sangue (baseadas na Batalha do Real) e as batalhas de conhecimento (baseadas na Batalha do Conhecimento). Enquanto aquelas centram-se na ofensa direta ao oponente, essas buscam aferir como o MC articula suas rimas sem necessariamente atacar o adversário. As batalhas de sangue são focadas no ataque direto e pessoal ao oponente, enquanto as batalhas de conhecimento são focadas na articulação minimamente sofisticada dos saberes. Na primeira, ofender moralmente e falar palavrões são práticas permitidas e desejáveis; na segunda, são proibidas²⁰.

O desenvolvimento e o êxito das batalhas de conhecimento, inclusive em sua articulação com o *mainstream*, são relevantes para pensar o RAP como gênero musical, porque as características evocadas por essa modalidade apresentam considerável consonância com as raízes do RAP brasileiro, com o RAP consciente ou o RAP de Mensagem²¹. Neste sentido, por exibir uma conotação moral e política e um cuidado em fugir de colocações que poderiam ser consideradas fúteis, as batalhas de conhecimento funcionariam como uma atualização do RAP *clássico* brasileiro, fortalecendo suas balizas formativas.

Em contraposição, e oferecendo um insumo adicional para uma melhor compreensão de alguns dos traços da nova geração do RAP brasileiro, as batalhas de rimas mais populares, inclusive nas plataformas digitais, não são as batalhas de conhecimento. Os eventos de alta popularidade são as batalhas de sangue, em que o confronto *quase sem filtro*, pelo qual quase

¹⁹ Matéria do G1, com a grande final do evento: TAIKIRO é o vencedor da Batalha do Conhecimento, do Jornal do Almoço. *G1*, 5 ago. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/kfAPkr>. Acesso em: 03 jan. 2019.

²⁰ Esta proibição está relacionada a uma convenção instituída pela própria cena, o que não quer dizer que cada evento não tenha autonomia para instaurar suas próprias regras.

²¹ RAP de mensagem é um termo utilizado por parte considerável da cena do RAP brasileiro, a partir dos anos 2000, período em que o gênero intensificou o tensionamento de suas fronteiras, para designar uma canção de RAP com viés político ou de protesto. Também pode significar uma música que apresente mensagem introspectiva ou filosófica, que, segundo a cena, não reverbera pensamentos fúteis. Ainda que seja utilizado com frequência, não é um termo consolidado.

todos os tipos de ofensas são supostamente aceitáveis, é o que comanda a disputa.

O MODO DE BATALHA

A análise apresentada neste capítulo se vale do contexto cultural e situacional que atravessa e determina as batalhas de rimas. Estes eventos reúnem elementos e características específicas, que constituem suas bases. Assim, observar uma batalha de rimas pode demandar um entendimento prévio do seu funcionamento, já que o conteúdo apresentado ali está atravessado por certas formatações.

Embora este texto não discuta as *especificidades estruturais* de uma batalha de rimas – incursão que pode ser encontrada mais detalhadamente em minha dissertação²² – é possível apontar 1) o *arranjo* circular das batalhas, com desafiantes cercados pelo público como se estivessem em um octógono de MMA²³; 2) a *formatação do combate* a partir de um confronto, no geral, *homem a homem* e dividido em até três *rounds*; 3) a *infraestrutura* pouco sofisticada dos eventos, com espaços apertados e às vezes até mesmo sem microfone; 4) a *premiação* mais centrada na notoriedade alcançada pela vitória que pelo prêmio material recebido; 5) a importância do público na definição do vencedor e das dinâmicas do combate; 6) e a essencialidade das *plataformas digitais* na organização e promoção dos eventos. Esses são, resumidamente, componentes fundamentais às batalhas de rimas, que influenciam no desenvolvimento dos combates, servindo como base para o *modo de batalha*.

O *modo de batalha*, em uma batalha de rimas, é o *espírito* ou o *estado* atualizado por um MC para *agir como age* durante um confronto de RAP improvisado. O *modo de batalha* é sempre transposto por esses componentes fundamentais às batalhas de rimas, já que são eles que conformam, em primeiro lugar, a performance do rimador.

A concepção de um *modo de batalha* está relacionada à noção de *performance* de Paul Zumthor (2014), que, ao pensar sobre o conjunto de leis que impactam um desempenho artístico, afirma:

²² *FLAWS E VIEWS*: batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o RAP brasileiro na cultura digital (VIEIRA DA SILVA, 2019).

²³ *Mixed Martial Arts*. Do inglês, Artes Marciais Mistas.

As regras da performance – com o efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor, e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance” (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

Em outras palavras, não são apenas os conteúdos dos versos que *falam* nas batalhas de rimas. Os períodos históricos, os locais, os espaços, as regras, as cerimônias particulares aos eventos, as entonações, os *flows*, as expressões, os movimentos corporais dos rimadores, os gritos, as vaias, os silêncios da audiência, os locais em que a gravação daquele material será ou poderá ser postada, esses e outros fatores acabam por influenciar nos combates.

Se para Zumthor (2014), performance subentende competência, e competência na performance exige sempre um *saber-ser*, uma *compreensão do que pode e deve ser feito* a partir de um contexto específico, ser competente em uma batalha de rimas é se valer de suas formatações (sejam elas estruturais ou comportamentais) para estabelecer uma performance satisfatória. Assim, se as batalhas de rimas introduzem uma configuração que permite, e frequentemente exige, o comportamento rude como forma desejável de ação, *ter competência naquele ambiente é justamente ser rude* (e claro, apresentar boas rimas). Esta é a fundação elementar do *modo de batalha*.

Exatamente por serem transpostas por múltiplos estímulos, que influenciam em como os combates são travados, esta análise não trata apenas do conteúdo textual, mas dos signos extralinguísticos que também produzem sentido e realçam ou até mesmo modificam o que o texto das rimas parece dizer. De todo modo, a incursão deste texto, ainda que apresente uma descrição integral de um combate de rimas, centra-se nos atravessamentos produzidos pelas plataformas digitais às dinâmicas deste embate.

O estudo apresenta a descrição integral de 01 (um) vídeo da Batalha do Tanque, realizada fisicamente em São Gonçalo, no Rio de Janeiro. A escolha se dá em razão de sua alta popularidade no YouTube (e na cena do RAP brasileiro), como um dos vídeos de batalhas de rimas *não*

*fictícias*²⁴ mais visualizados da plataforma no período observado. O episódio selecionado é um exemplar produtivo para a discussão aqui proposta posto que sua popularidade não parece ser artificial²⁵.

O exame introduzido a seguir se vale do seguinte procedimento metodológico: 1) visualização do vídeo; 2) descrição dos eventos do vídeo; e 3) discussão dos eventos do vídeo. A opção pela descrição integral dos eventos do vídeo se dá a partir de uma tentativa de registrar e compreender, dentro do possível, todas as partes da batalha desenhadas pela obra audiovisual postada no YouTube, a fim de espelhar o mesmo agrupamento de estímulos que o público que entra em contato com esses eventos, geralmente apenas por meio de sua versão digital, absorve.

TENSÕES DE UM PROTAGONISMO COMPARTILHADO

O vídeo²⁶ examinado neste capítulo é proveniente da 189ª Batalha do Tanque, entre Jhony e Orochi, postado em 26 de fevereiro de 2016, no canal da Batalha do Tanque no YouTube. A obra audiovisual é a segunda mais visualizada do canal, com mais de 4 milhões e 330 mil visualizações em 20 de dezembro de 2018.

O vídeo é iniciado com uma vinheta, que apresenta imagens sequenciais: começa com um *flash* de uma entrevista do criador do canal²⁷ em que o vídeo foi publicado e segue destacando diferentes edições do evento. Como música de fundo da vinheta, ouve-se o áudio do *cypher TheFakeCypher*²⁸, lançado pela banca *A Firma*. Neste ponto, é interessante

²⁴ As batalhas de rimas fictícias (as batalhas de YouTube) também são sucesso no YouTube. Nelas, geralmente um *youtuber* produz uma batalha simulada, sem público, gravada em estúdio, primariamente como produto audiovisual para o YouTube, muitas vezes entre personagens fictícios. Um exemplo é a batalha entre a personagem Peppa Pig e o *youtuber* Mussoumano (VIEIRA DA SILVA, 2019).

²⁵ O vídeo apresenta *elevado número de interações* (comentários, likes e respostas aos comentários), incluindo de atores reconhecidos na cena. O canal do evento possui *elevado número de inscritos* (mais de 800 mil até o período da análise), inscrições essas reconhecidas pelo YouTube por meio do *YouTube Creator Awards*. E os MCs participantes têm adquirido relevância na cena do RAP brasileiro, reunindo fãs, fazendo shows e desenvolvendo parcerias com outros artistas.

²⁶ Batalha entre Jhony e Orochi pela 189ª edição da Batalha do Tanque. Disponível em: <https://goo.gl/n2Wvbc>. Acesso em: 20 dez. 2018.

²⁷ Felipe Gasparry. Considerando que Gasparry não é um MC ou DJ, mas um profissional técnico do evento, é interessante notar como sua apresentação no vídeo reforça sua importância e posição de poder. Por possibilitar que o acontecimento físico do combate de rimas chegue ao universo digital, dando lastro ao evento e potencializando seu alcance, Gasparry também acabou tornando-se um dos personagens do Tanque.

²⁸ *TheFakeCypher – A Firma* no YouTube. Disponível em: <https://goo.gl/cX4jaC>. Acesso em: 20 dez. 2018.

observar a relação entre as batalhas de rimas e os *cyphers*²⁹. Após o fim da vinheta, o espectador é apresentado, pela primeira vez, aos personagens principais do vídeo: Jhony e Orochi, *crias* da Batalha do Tanque.

Já nos primeiros segundos, os MCs encaram a câmera, cada qual sorrindo ao seu modo e deixando transparecer certa tensão pelo embate. Enquanto ao fundo é possível ouvir um instrumental de RAP, o apresentador do evento diz ao microfone: “Gasparly, tá filmando? Vem, geral! Vem, geral! Aí! Roda Cultural, Batalha do Tanque, o que vocês querem ver?”. O público responde em uníssono: “sangue!”. O apresentador, então, repete o lema da batalha, sendo novamente completado pela audiência.

Com a introdução ao combate, Orochi pode apresentar sua primeira sequência de rimas. O MC dispara: “Aí, Jhony: eu vou perguntar seu truque/ desafiando *seus crias* no Facebook/ Que papo é esse? Deixa eu te falar/ Tá igual mulher de bandido, cuzão? Pedindo pra apanhar!”. A plateia presente grita e Orochi continua:

Que bagulho louco, vem comigo sem neurose
Tu sabe que seu terror se chama MC Orochi
Tá ligado, mano, tua mente ainda tá na jaula
Chegou agora, quer reinar, então agora tu vai ter aula
Tu vai sentar, tu vai aprender certinho
Oi, tá ligado que tu tá rimando no sapatinho
Tu bota bronca de rei, tá ligado, é o seguinte
Mas você se acha foda, menor, tu é desumilde
(Orochi, 189ª Batalha do Tanque, Jhony x Orochi, primeiro
round, 2016).

Com a afirmação do adversário sobre sua suposta falta de humildade, MC Jhony se expressa, durante os versos, discordando da afirmação, ao acenar negativamente com a cabeça e dizendo: “eu?”. Orochi segue a improvisação dizendo: “Na moral, vamo além/ Acha que é brabo,

²⁹ Modalidade contemporânea, gravada e não improvisada de RAP, em que um grupo de MCs se apresenta sequencialmente como se estivesse em uma roda de rimas. Esta modalidade parece ter sido criada, no Brasil, como um produto audiovisual para o YouTube (VIEIRA DA SILVA, 2019).

mas pra mim tu não é ninguém/ Te vejo como porra nenhuma, e sem tirar teu mérito/ Se tu é rei do Tanque, Orochi é general do exército”. A plateia se manifesta positivamente em relação às rimas de Orochi, esperando, agora, a resposta de Jhony. O apresentador convoca a resposta do MC e o público, em demonstração de apoio às próximas rimas de Jhony, grita melodiosamente: “vai morrer, vai morrer!”.

Jhony, antes de começar, diz: “Aí, com todo respeito, volta pro exército, mano! Volta pro exército que o Tanque é meu”. E então o MC dá início a sua resposta:

Você diz que não me conhece como porra nenhuma
Veja como eu pego no bang tu se acostuma
Porque, se liga, mano, no corte que nem navalha
Bota seu ego pra batalhar, que assim você ganha a batalha
Porque você que é o mais desumilde
Você quer falar de humildade, mano? Eu sou simples!
Na moral, vamos fazer no Zap
Levanta mão a pessoa que eu não respondi no WhatsApp
(Jhony, 189ª Batalha do Tanque, Jhony x Orochi, primeiro
round, 2016).

O público se mantém em silêncio, sem grandes manifestações, em aparente anuência ao argumento colocado pela pergunta retórica de Jhony, até que um dos competidores da Batalha do Tanque que não participava daquele combate, MC Choice, levanta a mão, dando a entender que Jhony não o respondia no WhatsApp e desestabilizando a rima. O fato de Choice não ser um espectador qualquer, mas um rimador conhecido naquela roda, concede um tom de humor à rima articulada por Jhony, fazendo parte do público rir da situação. Jhony continua seus versos olhando para Orochi e dizendo: “Agora, quem tem humildade? Isso que é ser humilde de verdade!”. Orochi ri da frase apresentada pelo adversário, expressando surpresa e discordância em relação ao argumento, e diz em tom de zombaria: “porra!”.

Jhony continua:

Você virou as costas e quer falar que você é quem?
Você, babaca, não fala com ninguém
Ah, trocou de número, não fala comigo
Você, MC Orochi, pra mim não é ninguém, você tá fodido
Porque, se liga, eu te mando pra lona
Cê é TremOff:³⁰ Eu sou TremON, porque trem desligado não funciona
(Jhony, 189^a Batalha do Tanque, Jhony x Orochi, primeiro *round*, 2016).

O público grita com entusiasmo com o ataque de Jhony à Orochi e seus aliados, enquanto Jhony continua rimando: “É isso que você tem que entender/ Você é babação, eu vim pra te matar, no proceder”. O tempo do primeiro *round* se esgota e Jhony, para começar o segundo *round* na sequência, solicita um novo instrumental dizendo: “vira a base pra ficar legal, com todo o respeito”.

Antes de seu adversário iniciar o segundo *round*, Orochi fala sobre o verso apresentando por Jhony com o próprio MC, afirmando em tom de elogio e deboche: “Essa foi sinistra! Essa saiu sangue, parceiro!”. A plateia evoca novamente o grito “vai morrer, vai morrer” e Jhony dá início ao segundo *round*:

Menor, aí, você é do exército, vou te falar
Veja como o Jhony chega aqui pra te matar
Aí, calafrio, tu é do exército
Hoje, meu tanque vai afundar o seu navio
O bagulho é muito louco, pega a visão
Você tá achando que você é o bom
Mas na moral, mano, deixa eu te explicar
Pra mim você não é porra nenhuma e chega aqui pra criticar

³⁰ TremOFF é o nome da banca pelo qual MC Orochi estava associado até o momento da batalha.

Porque o bagulho é louco, deixa eu te falar
Você tá crente, mano, que você vai me ganhar
Começou a fazer música, se submeteu
Abandonou o Tanque, abandonou o lugar que você cresceu
Pra mim, você não é porra nenhuma
Veja como eu pego no bang, neguinho, se acostuma
Porque, se liga, eu mando o *free*
Eu falei que te aposento foi pra sua máscara cair
(Jhony, 189^a Batalha do Tanque, Jhony x Orochi, segundo *round*,
2016).

O tempo se encerra para Jhony e o apresentador do evento assume o microfone: “direito de resposta para MC Orochi, o que vocês querem ver!?”. O público responde à chamada com o tradicional “sangue!” e Orochi inicia seus versos do segundo *round*: “Quantas pessoas que você respondeu? Pra mim você é um boçal/ Minha humildade é em pessoa, tua humildade é virtual?/”. O público solta o clássico “iou!”, enquanto Jhony diminui o verso de Orochi dizendo: “ah, valeu, valeu, já é! Nem em pessoa você é”. E Orochi retruca, rimando:

Não dá nem pra te entender
Por isso, eu tenho que mandar tu se foder
Então, menor, eu chego tranquilo
Você quer levar pro coração, dá papo de visão
Mas pega a visão, meu mano, eu vou te *gaxtar*
Tu falou do Modéstia Parte³¹? E o dente no céu da sua boca igual
remo de caiaque?
Tá ligado, menor, tô tranquilo
Você só falou merda, quer resposta, dicção
Não dá nem pra te entender: falou de máscara, sagaz?
Máscara é o seu dente: ‘ele tá demais!’³²

³¹ Grupo musical de MC Orochi.

³² Referência ao lema do personagem principal do filme *O Máscara*, interpretado por Jim Carey. Neste caso, o ataque brinca com outro alvo recorrente da Batalha do Tanque: uma imperfeição ortodôntica de Jhony.

(Orochi, 189^a Batalha do Tanque, Jhony x Orochi, primeiro *round*, 2016).

A plateia reage, gritando com intensidade, e Orochi continua:

Mais uma vez, mané, tô tranqüilão
Vamo aqui te dar aula de improvisação
Foda-se seu YouTube, seu Facebook, seu WhatsApp, TremOFF
gangue manda *nude*
O bagulho tá doido, mano, tu tá ligado, não finja
Aquela ali foi mais decorada que meu pau de toca ninja
Na moral, Jhony, sujeito homem
Você fala de ego na porra do microfone
Falou que meu ego é alto, mas pra mim tu é um veado
Teu ego tá mais cheio que a barriga de Fajardo³³
(Orochi, 189^a Batalha do Tanque, Jhony x Orochi, segundo *round*, 2016).

Neste momento, dois membros do público, que aparecem durante todo o vídeo interagindo com as rimas e esboçando reações, assumem por alguns segundos o protagonismo da batalha, apontando para a câmera e afirmando em tom de brincadeira: “Fajardo, eu não deixava não, hein! Eu não deixava!”. Essa dinamicidade do evento, em que o público é ativo e também faz parte do espetáculo, utilizando inclusive a câmera para produzir sentido e também aparecer, demonstra parte das (re) configurações das batalhas estabelecidas por meio da sua relação com o YouTube, em que artistas e fãs se embaralham, ganhando destaque juntos, como discutido a seguir.

Na sequência à interação dos dois personagens oriundos da plateia, o apresentador do evento retoma o comando do microfone e afirma: “última batalha da noite, barulho para a batalha!”, sendo acompanhado pelo público que atende sua solicitação. Logo que os gritos ficam mais amenos, o apresentador reintroduz os MCs participantes do duelo, repetindo seus

³³ MC participante da Batalha do Tanque, frequentemente alvo de rimas que falam sobre seu peso.

nomes e invocando que o público grite para que o melhor improvisador daquele embate seja escolhido. Como os gritos parecem apresentar uma intensidade similar, impossibilitando verificar a preferência entre um MC ou outro, o apresentador, com a anuência da plateia, sugere a realização de um terceiro *round*.

Orochi começa o terceiro *round*. O MC apoia sua mão no ombro do adversário e dispara: “Eu tô fodido: tu é brabo, hein, rapaz! / O mal desses *menô* de hoje em dia é achar que tão sendo foda demais/ O bagulho tá muito doido, meu mano, tu tá fodido/ Faz metade do que eu fiz, depois tu mete bronca comigo!”. O público grita e Jhony responde: “Aí, deixa eu te falar como é que é/ Mano, agora, você vai voltar de ré/ Porque se liga, mano, agora é minha vez/ Eu sou sujeito homem, eu vou fazer o dobro que um dia tu fez”. Orochi responde: “Aí, parceiro MC/ Quando você fizer, eu vou tá lá pra te aplaudir/ Vou te aplaudir de pé e tomar um Red Bull/ Mas, hoje em dia, eu te falo: tu é pau no cu”. A plateia reage gritando e Jhony responde: “Aí, na moral, deixa eu te falar/ Você vai me aplaudir, mano, deixa eu te explicar/ Falou que Jhony é rei do Tanque³⁴, esse é meu proceder/ Então aposto, sou rei do Tanque, ganhei em cima de você”.

O público grita novamente e Orochi emenda: “Tá ligado, irmão!/ Na moral, agora, papo de visão/ Eu vou perguntar, porque aqui tem vários parceiros/ Rei do Tanque é quem ganha uma batalha só ou quem se destaca o ano inteiro?”. Os gritos da plateia após a rima são mais intensos que os anteriores, sendo realçados pela reação de um dos integrantes do público, que bota a mão na cabeça, arregala os olhos e abre a boca, enfatizando a potência dos versos.

A expressão exagerada do espectador, apesar de parecer, ao primeiro olhar, uma manifestação corriqueira, é na verdade uma marca reconhecida em diferentes vídeos dos eventos. Um comportamento que passou a ser identificado pela sua teatralidade como um dos símbolos da Batalha do Tanque. Desde então, aquele que era mais uma testemunha do combate passou a também ser um dos protagonistas: o Negão da Reação. Um reconhecimento improvável sem o registro audiovisual das batalhas.

³⁴ Rei do Tanque é um evento anual da Batalha do Tanque que busca aferir quem foi o melhor MC do ano. O evento é uma edição especial da batalha que estabelece uma disputa entre os artistas que mais vezes venceram durante o período.

Figura 1 - 189ª Batalha do Tanque, Negão da Reação, 2015.



Fonte: YouTube (<https://goo.gl/5TmspN>).

Dando continuidade ao embate, em meio aos gritos do público, Jhony rebate: “Aí, deixa eu te falar/ Aí, na moral, deixa o Jhony te falar/ Se destacou o ano inteiro? Deixa eu te falar/ Chegou a primeira edição do ano, o Jhony foi pra te aposentar”. Orochi rebate: “Tá ligado, meu parceiro: tranquilão, mano/ Eu não levo isso a frente não, sem neurose/ Porque o bagulho é doido, o bagulho é tudo improvisado/ Cê sabe que mesmo perdendo, não vai passar de aprendizado”.

Jhony ataca: “Não vai passar de aprendizado, escuta o que eu tô te falando/ Então começa a aprender que o Jhony tá te ensinando”. O próprio Orochi reage positivamente à rima do Jhony, levantando a mão e fazendo *a mão chifrada*³⁵ como aprovação ao impacto do verso. Jhony completa: “Bagulho é muito sério, não tem pra ninguém/ Tu pode ter o que quer, mas humildade você não tem/”. Orochi responde: “Tá ligado, mano, tu tá de marola/ Quando eu quiser um professor de merda, eu vou pra dentro da tua escola/ O bagulho é doido, menor, se acostuma/ Prova pros menó, pra mim tu não é porra nenhuma”. Jhony encerra a batalha: “Aí, na moral, cê deve tá de brincadeira/ Porque, cê sabe, que eu rimo em

³⁵ Sinal popularizado a partir do Rock, bastante associado ao Metal, em que se estende o indicador e o mínimo enquanto os dedos médio e anelar são segurados para baixo com o polegar. Via de regra, tem o significado de aprovação e comunhão nesta subcultura. Tornou-se comum às batalhas para denotar rimas impactantes. Em uma dinâmica de cultura digital, pela qual as cenas e referências musicais se misturam, é interessante notar como essa interlocução entre diferentes vertentes musicais acontece.

plena quarta-feira/ Não adianta você gastar, você se fodeu/ Seu nariz foi a árvore que Luã Gordo³⁶ se escondeu”.

Com o último verso, Jhony encerra o terceiro *round*, entrega o microfone exatamente para um dos dois membros da plateia que estavam expressando reações durante toda a gravação da batalha, muitas delas em direção à câmera. Os dois personagens da plateia destacam a rima final do MC, dizendo no microfone “gaxtou, gaxtou³⁷!” e o apresentador assume novamente o comando do embate, solicitando ao público: “barulho pra quem gostou do terceiro *round*!”.

A plateia grita empolgada, enquanto o apresentador reintroduz o nome de cada MC e leva a decisão para o público: “barulho para quem gostou da rima do MC Orochi!”. E em sequência: “barulho para quem gostou da rima do MC Jhony!”. Os MCs se encaram e trocam algumas palavras, enquanto o apresentador repete seus nomes algumas vezes e verifica para quem a plateia grita mais alto. Após a verificação por meio dos gritos, é realizada ainda uma contagem de votos pelo qual o apresentador fala o nome de cada rimador e o público levanta a mão para escolher seu favorito. O próprio MC Orochi vota em MC Jhony, mas a escolha do público é outra: vence Orochi.

DISCUTINDO A BATALHA

Após a descrição dos eventos presentes no vídeo da batalha, é possível aprofundar alguns pontos que saltam aos olhos e parecem evocar discussões produtivas. Os parágrafos seguintes buscam dar conta dessas questões. Ainda que o episódio retratado possa evocar debates sobre a performatização das masculinidades, sobre as agressões verbais ou sobre o lugar do improviso no RAP brasileiro contemporâneo, este texto centra-se nos atravessamentos das plataformas digitais nas batalhas de rimas a partir de sua capacidade de moldar, inclusive, as performances desses eventos.

³⁶ Um dos fundadores da Batalha do Tanque. A referência se conecta ao um episódio em que, após certa desavença, Luã Gordo passou a não frequentar mais o evento.

³⁷ Variação da gíria *gaxtação*. Neste caso, sinônimo de *mandou bem, acertou*.

PROTAGONISMO PERIFÉRICO E ESPETÁCULO DIGITAL

Se somente eram gravadas algumas das primeiras batalhas de rimas brasileiras, emergentes no começo dos anos 2000, hoje, até mesmo pequenos eventos³⁸ da modalidade contam com registros audiovisuais. Com a expansão da cultura digital, os artefatos técnicos tornaram-se artigos fundamentais à realização desses eventos, potencializando seu acontecimento público e constituindo parte do seu espetáculo. Não à toa os aparelhos de amplificação, gravação e reprodução audiovisual (caixas de som, câmeras, celulares, microfones) e as próprias plataformas digitais passaram a integrar as rimas dos MCs, sendo, inclusive, mencionadas nos combates, como se observa em vários episódios. No duelo entre Jhony e Orochi, por exemplo, é possível conferir menções ao YouTube, Facebook e WhatsApp. A relevância dos sites de redes sociais na vida desses jovens periféricos é visível tanto em suas rimas quanto no modo pelo qual promovem os eventos que sediam seus versos.

No caso das batalhas de rimas, que são eventos físicos, com local, dia e horário específicos, existem variáveis fundamentais para o acontecimento do espetáculo, como a presença corpórea dos MCs, as boas condições climáticas, a interação do público, além de outros fatores materiais. É interessante notar como, nesse contexto, a existência dos objetos técnicos também passa a ser um vetor que influi na realização e nas dinâmicas dos combates. Isso acontece especialmente por um motivo: as batalhas de rimas de maior prestígio (como a Batalha do Tanque) são eventos pensados para as plataformas digitais, principalmente o YouTube, desde seu processo de produção.

Não que tenha sido sempre assim. Mas, uma vez que a cultura digital passa a atravessar as múltiplas esferas da vida contemporânea, media a cena musical e torna-se fundamental para a organização e promoção desses eventos, os organizadores das batalhas veem aí uma oportunidade para ampliar seu alcance. Com a consolidação das plataformas digitais como espaços de compartilhamento das batalhas, passam a ser elas, também, espaços que abrigam sua circulação e consumo, funcionando ainda como espaços de sociabilidade. O fato de os MCs mencionarem frequentemente esses sites parece ser uma demonstração pontual de como as plataformas

³⁸ A Roda Cultural de Maria de Paula, em Niterói/RJ, é um exemplo: possui canal no YouTube (<https://goo.gl/uuvCFY>), postando vídeos com alguma regularidade.

são presentes em suas vidas, possivelmente, sobretudo, por suas vinculações ao contexto das batalhas.

O YouTube participa desse encadeamento. Como mídia espalhável (JENKINS, 2012), introduz uma facilidade de compartilhamento que possibilita que os duelos de MCs – antes restritos a um pequeno grupo de jovens adolescentes e adultos, do sexo masculino, em um reduto periférico da região metropolitana do Rio de Janeiro, como é o caso da Batalha do Tanque – possam alcançar audiências e espaços inimagináveis. Esse deslocamento, que não altera somente a lógica de uma ou outra batalha, institui uma mudança no processo de concepção e produção dos eventos – incluindo acordos e regras, dinâmicas e possibilidades performáticas, formas de documentação dos combates, dentre outras particularidades.

O espetáculo, impactado pelas exigências do digital, ganha novas formas (microfonação, produção audiovisual, perfis em sites de redes sociais, vinhetas, marcas), novos problemas (problematização das rimas, sonorização ineficiente que compromete a compreensão dos combates, exigência de publicações regulares nos perfis) e novas potencialidades (alcance de novos públicos, alta popularidade, possibilidade de monetização dos vídeos). Os efeitos desse conjunto de alterações são notáveis inclusive nas rimas dos MCs, que se valem vez ou outra desses elementos (popularidade; caixa de som; iluminação; e o próprio YouTube, como aparecem nas rimas de Orochi) durante o combate, como se fossem elementos naturais que sempre tivessem feito parte daquele ambiente.

LUZ, CÂMERA, MEDIAÇÃO

Nos segundos que antecedem o combate, os MCs encaram a câmera como se fossem protagonistas de uma luta. O olhar opositivo denota não somente o espírito sugerido para aquela batalha, que reforça a postura de enfrentamento particular ao RAP brasileiro, mas também evidencia o papel desempenhado pela câmera e pelos sites de redes sociais no seio da batalha. Ao estabelecerem contato, antes de tudo, com o objeto responsável pela captação de sons e imagens, os artistas asseguram a importância daquele artefato para o combate. Demonstram ciência da filmagem, reforçando o lugar da gravação para a promoção do espetáculo. E esse quadro se confirma quando o mediador do evento, para autorizar

seu início, confere com o responsável pelo vídeo: “Gasparry, tá filmando?”. A pergunta que valida a operacionalidade da câmera indica que a batalha só poderia começar com o pleno funcionamento do equipamento. Demonstra que aquele acontecimento não é somente um evento físico: está integrado, sobretudo, à sua reprodução posterior.

Outra face notável do combate são as menções às plataformas digitais: os MCs citam o Facebook, o YouTube e o WhatsApp durante seus versos, colocando os sites como ponto focal da controvérsia. As plataformas aparecem como representantes da popularidade conseguida pelos artistas, que discutem, por meio das rimas, sobre *ego* e *humildade*. Esta materialização dos sites, apresentados aqui como elementos basilares do combate, estabelece diálogo com a discussão articulada por Simone Pereira de Sá (2013), ao destacar aspectos da Teoria das Materialidades (GUMBRECHT, 2010) e da Teoria Ator-Rede (LATOURET, 2012) como parâmetros relevantes para os estudos de Comunicação e Música. A autora aponta que o espaço das plataformas digitais é um elemento central para a edificação da cena musical, vez que, além de serem suportes que participam da produção de sentido e interferem na mensagem, também atuam como coatores nas redes estabelecidas com humanos. Assim, observar a menção evocada pelos rimadores às plataformas durante seus improvisos é conferir que os objetos técnicos, neste caso, produzem sentido e ressignificam o evento até mesmo em seu produto fundamental: os versos improvisados.

OS EFEITOS DA ALTA VISIBILIDADE

A polêmica que guia a trama entre Jhony e Orochi no combate examinado se configura a partir de um elo em comum: o êxito de ambos os MCs na Batalha do Tanque. Não à toa, além da mútua tentativa de desqualificação, seus versos giram em torno de uma divergência sobre quem seria, dentre os dois, o soberano do evento. A controvérsia não é apenas alegórica: Jhony e Orochi, naquele momento, eram dois dos MCs que mais haviam vencido diferentes edições da Batalha do Tanque, estabelecendo certa hegemonia no evento.

Mas as rimas dos MCs esboçadas ali também parecem expor outras tensões. Uma palavra frequente (repetida por quatro vezes) durante os versos improvisados é o vocábulo *ego*, que naquele contexto

parece estar relacionado a uma ideia de apreço excessivo sobre si mesmo, uma autoestima exagerada. O que se afigura como indagação razoável a partir dessa observação é: afinal, por que os personagens daquela batalha desenvolvem seus versos questionando a autoavaliação e a humildade um do outro?

Ainda que vetores pessoais possam exercer influência sobre esse tensionamento, o que parece ser fator determinante para o debate é o próprio reconhecimento público que aqueles artistas conquistaram a partir das batalhas. O que surge ali é a discussão de qual deles, diante do sucesso alcançado por meio do evento, seria o maior e o mais humilde. É um conjunto de pequenas disputas próprias ao confronto improvisado, conduzidas pelo crescimento do evento a partir da sua vinculação ao digital. A alta visibilidade possibilitada pela confluência dos sites de rede social como elementos da rede sociotécnica do RAP brasileiro contemporâneo agenda questões comportamentais e discursivas que afetam e ganham vida por meio das performances.

O ESPECTADOR PROTAGONISTA

Nas batalhas de rimas, a audiência também ajuda a conduzir a trajetória do evento. A dinâmica exigida pelas batalhas é a da participação de quem as assiste: os rituais e os processos inscritos nos combates estimulam a ações orais e gestuais, assim como o vencedor é escolhido pelo público. Em outras palavras, se a performance, em seu uso mais imediato e geral, está relacionada a um acontecimento oral e gestual (ZUMTHOR, 2014), nas batalhas de rimas, o público também performatiza. Portanto, existe, por parte da audiência, um reconhecimento do seu papel naquele espaço, que articula a teatralidade de um espetáculo por meio de elementos do cotidiano. E é neste entremeio que vê-se emergir certas performances a partir do próprio público, que também despertam atenção e ganham destaque por excederem o que seria esperado como reação habitual e, ao mesmo tempo, por também ocuparem um lugar que *deveria ser* mesmo ocupado pelo público: o lugar de encantamento e deleite com as performances dos MCs.

Um exemplo que se encaixa bem nesse panorama (e vale ser reiterado) é o que surge a partir do “Negão da Reação”, personagem

que se tornou um dos símbolos da Batalha do Tanque, e que aparece em destaque na batalha analisada, reagindo às rimas do combate. O fato de expressar reações intensas aos versos dos rimadores durante as batalhas, esboçando feições engraçadas e dialogando diretamente com a câmera, acabou por elevar o personagem ao reconhecimento público. Assim como em dezenas de batalhas em que é mencionado pelo sistema de comentários do YouTube como uma figura notável e benquista, o “Negão da Reação” também passou a adquirir outras formas de destaque no canal da Batalha do Tanque, ganhando espaço em dois vídeos exclusivos: um em que concede entrevista³⁹ sobre como conheceu o evento e começou a fazer as caretas pelo qual é reconhecido, e outro com algumas das suas reações⁴⁰. O protagonismo alcançado pelo personagem demonstra o jogo de reordenamentos evocados pela cultura digital, que sacode os arranjos dispostos. Sem a gravação do evento, sem a edição e publicação dos vídeos no YouTube, e sem a possibilidade de interação do público com aquele conteúdo, é provável que o papel de destaque deste espectador nunca fosse alcançado. É interessante notar também como a figura do “Negão da Reação” surge exatamente em um momento de proliferação de *reaction videos*, em que *youtubers* gravam suas reações emocionais enquanto assistem, geralmente pela primeira vez, novas séries, trailers e videocliques – prática essa também comum às batalhas de rimas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a mediação da cultura digital na cena musical do RAP brasileiro, os sites de redes sociais passam a ser altamente relevantes para a organização e promoção dos eventos e acabam por moldar as performances dos MCs. Este texto olha para esse cenário a partir da análise de um combate de um dos maiores eventos do gênero no Brasil, a Batalha do Tanque, pois, nesta incursão, é possível observar que as plataformas digitais produzem tanto sentido nas batalhas de rimas que passam a fazer parte dos próprios versos, mencionadas a partir de algumas controvérsias sobre a popularidade

³⁹ Entrevista com o Negão da Reação no canal Batalha do Tanque. Disponível em: <https://goo.gl/CU9Dkk>. Acesso em: 03 jan. 2019.

⁴⁰ Vídeo com expressões do Negão da Reação durante a 183ª edição da Batalha Tanque. Disponível em: <https://goo.gl/83nec5>. Acesso em: 03 jan. 2019.

dos rimadores, interações online e número de visualizações dos vídeos, que acabam conformando as rimas.

O estudo demonstra ainda como o YouTube passa a ser utilizado, já nos primeiros anos da Batalha do Real, evento inaugural do RAP improvisado no Brasil, de forma que a associação das batalhas de rimas ao site de rede social faz da plataforma um novo espaço de circulação e consumo do gênero musical. É assim que o desenvolvimento da cena virtual do RAP por meio do site evoca novas cenas locais. O protagonismo nacional de eventos como a Batalha do Tanque (de São Gonçalo/RJ), baseada fisicamente em uma região metropolitana distante das zonas centrais, delimita os contornos desse cenário e aponta para o destaque da cidade no novo circuito do RAP Nacional. A cultura digital produz deslocamentos socioespaciais no RAP brasileiro.

Com os rearranjos produzidos por esse novo cenário, o protagonismo não é mais exclusivo dos MCs, e outros atores passam a adquirir status de personagem principal, alcançando reconhecimento público, como os apresentadores das batalhas, produtores culturais, *videomakers*, *youtubers* e até mesmo membros da audiência. É assim que a alta visibilidade atinge os atores associados às batalhas em todos os níveis, projetando jovens oriundos da periferia a posições que não costumavam ocupar. Este cenário permite a elevação de novos personagens à cena e conduz o RAP a novos espaços, estremecendo posições anteriormente estabelecidas.

Esses são alguns dos aspectos que se sobressaem nesta investigação, jogando luz sobre uma rede heterogênea que envolve o RAP brasileiro a partir da cultura digital. Longe de esgotar o tema, o panorama apresentado aqui serve como um dos primeiros passos para os múltiplos entrelaçamentos da manifestação com as plataformas digitais.

REFERÊNCIAS

ALVES, R. *Rio de Rimas*. Rio de Janeiro: Tramas Urbanas, 2013.

BURGESS, J; GREEN, J. *YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.

DE MARCHI, L. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. *E-Compós*, Brasília, v. 19, n. 2, p. 1-19, 2005.

GUMBRECHT, U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HERSCHMANN, M. *O Funk e Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HERSCHMANN, M. *Lapa, cidade da música*. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2012.

LEAL, S. *Acorda Hip Hop: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LATOUB, B. *Reagregando o social: uma introdução a Teoria Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.

PEREIRA DE SÁ, S. Em busca dos rastros e das materialidades das cenas virtuais. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. Anais [...]*. Manaus: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013.

VIEIRA DA SILVA, R. *Flows e views: batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o RAP brasileiro na cultura digital*. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

VICENTE, E. *Da Vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

VICENTE, E; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, v.1, n.3, p. 7-36. 2014.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SEÇÃO III
MÚSICA POPULAR,
JUVENTUDE E CIDADE

PROPOSTAS E PROTESTOS: OS RITMOS, LUGARES E DISPUTAS DA MÚSICA DE RUA NO RIO DE JANEIRO

Jhessica Reia

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, olhares diversos sobre a arte de rua vêm se consolidando de maneira transversal em várias disciplinas do conhecimento.¹ Essas diferentes abordagens refletem a relevância do tema para se pensar as cidades contemporâneas. Mas é preciso reconhecer que a arte de rua tem suas raízes em séculos passados, como muitos artistas gostam de salientar, remetendo-se aos menestréis medievais, às feiras de rua e seus espetáculos variados, aos músicos de rua e tocadores de realejo. Pode-se identificar

¹ Ver, por exemplo: BYWATER, 2007; CAMPBELL, 1981; GENEST, 2001; HIRSCH, 2010; MOREAUX, 2013; PRATO, 1984; REIA, 2017a.

diversas atividades que aconteciam nos espaços públicos urbanos como arte de rua, muitas vezes ligadas à música, ao teatro, ao circo e às feiras populares (ATTALI, 2009; ESCUDIER, 1875; FURNEL, 1863). Há registros de artistas de rua desde a Grécia antiga, (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 21-22), passando pela idade média, até chegar nas práticas artísticas vistas atualmente pelas ruas e praças. Por ser uma atividade que ocupa as ruas da cidade há tantos séculos, sempre enfrentou contextos adversos, regulações e resistências, tendo se transformado profundamente ao longo do tempo.

Segundo Sally Harrison-Pepper (1990), boa parte das referências que tratam especificamente da música de rua podem ser encontradas em leis, registros de julgamentos, documentos policiais e outras fontes jurídicas – sendo que muito da história da arte de rua é contada, principalmente, por meio de leis que a proíbem (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 22). Das disputas pelo espaço público (e pelo silêncio) da Londres vitoriana (BASS, 1864; PICKER, 2003) às ocupações do metrô de Nova Iorque (TANENBAUM, 1995) e das ruas do Rio de Janeiro (MOREAUX, 2018; REIA, 2017; REIA, HERSCHMANN; FERNANDES, 2018), múltiplas vozes apontam para o importante papel da música de rua, na superfície da cidade ou em seus espaços subterrâneos.

Os artistas que se apresentam nos espaços públicos acumulam uma longa história de informalidade, marginalização e perseguição por parte do poder público, enfrentando também estigmatização por diversos grupos da sociedade. Para eles, lidar com a polícia e a burocracia municipal faz parte do cotidiano de artistas de rua em várias cidades, enquanto buscam o reconhecimento e a legitimação de suas atividades como uma forma de sobrevivência. Por possuírem uma estreita relação com os espaços públicos ao promoverem intervenções artísticas que dialogam com a gestão diferenciada de ilegalismos (TELLES, 2011; TELLES; HIRATA, 2010), acabam evidenciando dinâmicas de poder e controle (DELEUZE, 1992; FOUCAULT, 1986), de políticas de ordem (e desordem) pública e de lutas pelo direito à cidade (JACOBS, 2011; MITCHEL, 2003).²

Vale ressaltar que a música de rua esbarra em arranjos institucionais e normativos ainda mais restritivos, uma vez que o som se espalha pelas

² O direito à cidade, apesar de ser um movimento estabelecido há décadas, é institucionalizado em âmbito global na Nova Agenda Urbana, assinada em Quito durante a HABITAT III (outubro de 2016). É um movimento considerado essencial para entender a música de rua no Brasil e no mundo a partir de uma perspectiva de interesse público.

ruas e penetra edifícios, salas e atividades cotidianas. É difícil contê-lo, tornando sua existência passível de camadas variadas de regulação. O design e planejamento urbano também influenciam a propagação do som, por meio da acústica, da disponibilização de tomadas (para amplificadores, por exemplo), do abrigo contra o mau tempo ou, ainda, do mobiliário urbano para a disposição da audiência dos músicos enquanto participa das apresentações musicais. A repetição das canções ao longo do dia pode passar despercebida para os transeuntes, mas incomoda quem trabalha ou vive perto dos locais em que os músicos tocam; questões como (des)afinação, talento, melodias, gêneros musicais e engajamento com o público também influenciam no modo como a música se propaga nas ruas e, conseqüentemente, como ela é regulada e controlada.

Os esforços constantes para regular e controlar a música de rua, das leis e normas à truculência na observância da lei (“*law enforcement*”), aliados a um intenso debate público em torno da questão, indicam caminhos para analisar as cidades contemporâneas. Assim, estudar a música de rua consiste em entender de forma crítica as relações entre tempo, espaço e sonoridade. Nesse contexto, destaca-se a centralidade dos ritmos da cidade para o estudo da música de rua, partindo da discussão de ritmanálise (“*rhythmanalysis*”) de Henri Lefebvre (2004) e dos trabalhos de Janice Caiafa (2013) e Fraya Frehse (2016).

Para que o artista possa “formar roda” e “passar o chapéu”, precisa levar em conta o espaço no qual ela acontece, os horários e as condições de circulação e permanência dos indivíduos. Para que todo esse processo funcione, tanto os músicos quanto os pesquisadores, devem considerar os ritmos urbanos que exigem “uma certa atitude do corpo” (CAIAFA, 2013, p. 48) ao circular nos espaços cotidianos, fazendo “do próprio corpo um metrônomo nos espaços públicos” (FREHSE, 2016, p.108). Os ritmos variam e devem levar em conta tanto a circulação, quanto a permanência, que Frehse (2016) coloca, de maneira muito adequada, como as relações entre transeuntes e não-transeuntes (2016a), sendo que ao primeiro:

[...] corresponde um modo bem específico de servir-se de seu corpo em gesto e postura: ele passa fisicamente por ruas e praças. Mas decisiva para a caracterização do transeunte como tipo de pedestre é também que essa “técnica corporal”, no sentido de Marcel Mauss ([1936] 1997), transcorre em um ritmo definido,

regular – linear –, em conformidade com os ritmos de trabalho e de lazer do transeunte. Em termos ritmanalíticos, o transeunte se particulariza, pois, pela passagem física regular das ruas e praças urbanas. (FREHSE, 2016, p.109).

A circulação ou permanência se dá, em grande parte, pela associação com a conjuntura “comercial e útil” dos ritmos, em locais específicos e “temporalizados” (FREHSE, 2016, p.116). Diante de todo esse arranjo, a música de rua precisar dialogar constantemente com seu entorno e as dinâmicas de poder que a moldam.

Ao trazer esse tema para a Comunicação Urbana,³ com uma abordagem multidisciplinar, mostra-se que a música de rua pode ser entendida como uma prática comunicacional entre artistas e audiência, assim como entre estes e o espaço urbano. Para Ferrara (2008, p. 43), “enquanto construção, a cidade é meio, enquanto imagem e plano, a cidade é mídia, enquanto mediação, a cidade é urbanidade”, sendo que aqui a perspectiva adotada é de que a música de rua é uma prática comunicacional que pode ajudar a conectar as pessoas umas às outras e ao próprio ambiente urbano. O espaço urbano construído também é comunicativo (DICKINSON; AIELLO, 2016, p. 1295) e se exacerba ao ser ocupado pela música de rua, mediando as relações que nele ocorrem durante e após as apresentações. Os palcos efêmeros (BOETZKES, 2010, p. 153; REIA, 2017a) que se formam entre a circulação de pessoas na cidade fomentam encontros muitas vezes inesperados, assim como possibilidades de sociabilidade e comunicação muito interessantes, que podem ser analisadas a partir da regulação da música de rua e dos espaços públicos nas cidades contemporâneas.

Não existe uma definição única e simples de espaço público (ver: JACOBS, 2011; LEFEBVRE, 1991; MADANIPOUR, 2003; SANTOS, 1996; SENNETT, 2002 entre outros) entendido aqui enquanto espectro de espaços urbanos que não se opõe ao espaço privado, mas engloba diferentes graus de acesso, disponibilidade e promoção de encontros. Baseia-se, a princípio, na ideia da espacialidade que pode ser acessada de maneira livre e gratuita – ou através do pagamento de uma taxa,

³ Ver, por exemplo, Dossiê “Comunicação Urbana”, organizado por Janice Caiafa na Revista ECO-PÓS (2017, v. 20, n.3) e a edição especial “Urban Communication” do International Journal of Communication, organizado por Giorgia Aiello e Simone Tosoni (v. 10, 2016).

como no transporte público – e se transforma de acordo com os usos e as apropriações que se fazem deles, levando em conta espaços pessoais e coletivos, dimensões físicas e simbólicas e barreiras explícitas e implícitas de acesso (REIA, 2017a). Contudo, é importante enfatizar que mesmo quando esses espaços podem ser publicamente acessados, não significa que as pessoas terão acesso equitativo a eles.

O objetivo central do capítulo aqui proposto é, portanto, discutir brevemente os ritmos, lugares e disputas da música de rua no Rio de Janeiro, levando em consideração sua regulação e desdobramentos recentes. Trata-se de uma reflexão esboçada a partir de pesquisa de campo realizada com artistas de rua em duas cidades, Rio de Janeiro e Montreal (Canadá), entre 2013 e 2017. Os resultados apresentados são fruto de extenso levantamento bibliográfico-documental e anos de pesquisa de campo que envolveu a condução de entrevistas qualitativas semiestruturadas em profundidade (com artistas de rua, funcionários do metrô, representantes do poder público e de associações de músicos, produtores culturais, membros do poder legislativo, etc.); a realização de observação participante em festivais, festas e performances; e o registro da visualidade da arte de rua por meio de fotografias.

A seguir se apresenta uma discussão sobre as multiplicidades de ser músico e estar nas ruas, com uma primeira tentativa de se criar uma tipologia que contemple, minimamente, a heterogênea experiência da música de rua. Logo após, serão apresentadas as disputas relativas à regulação e ao exercício da música em espaços públicos, na superfície das ruas e abaixo delas, de acordo com os ritmos e temporalidades da cidade.

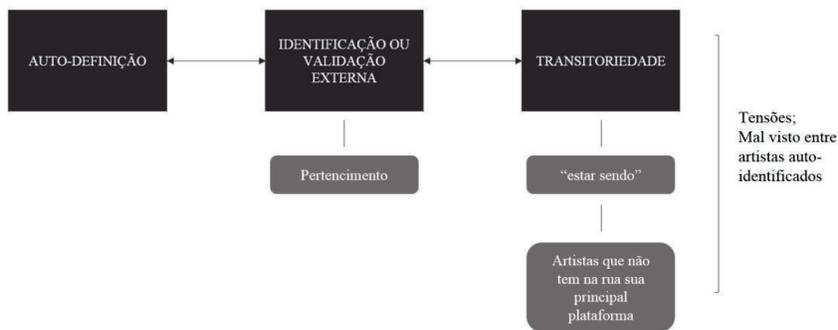
TOCAR NAS RUAS: CONJUGANDO MOTIVAÇÕES E VIVÊNCIAS

Ser músico e estar nas ruas vai muito além de um enquadramento como “músico de rua”, conforme foi possível apreender ao longo da pesquisa de campo. A música de rua não é uma atividade homogênea: contempla práticas fluidas, fragmentadas e complexas, de modo que uma sistematização ou tipologia se mostra difícil, embora uma primeira tentativa seja feita na figura 1, abaixo. Além disso, é preciso levar em consideração a diferença entre o que comumente se identifica como música de rua (aquela que é pensada especificamente para o espaço público e tem nele

seu principal suporte) e a musicalidade que acontece nas ruas (por diversos motivos, como ocupação histórica de um determinado espaço, festivais, espetáculos inicialmente criados para salas fechadas, etc.). Muitos dos artistas que se apresentam nas ruas e se consideram artistas de rua também trabalham em eventos privados, salas de show, bares e restaurantes. Na cidade, estas práticas e espaços se entrelaçam, criando uma complexa rede cultural que congrega experiências variadas (REIA; HERSCHMANN; FERNANDES, 2018).

Há de se destacar também as diferenciações internas, entre artistas que se autodefinem como artistas de rua, que são enquadrados em leis e programas e aqueles que enxergam a prática como condição transitória, por exemplo. É preciso notar que ser artista e se apresentar na rua também invoca uma constante negociação, não apenas com o poder público e com as instituições, mas com o espaço construído, com a cidade, com outros artistas, com os transeuntes e não-transeuntes e com as próprias limitações físicas e emocionais dos artistas.

Figura 1 – Sistematização das práticas de músicos de rua no Brasil



Fonte: Elaboração própria.

A importância de se estar nas ruas varia muito entre os artistas, sendo que a maioria acredita que estar na cidade se apresentando pode criar um cotidiano mais festivo, alegre, afetuoso, transformando a rotina monótona das pessoas, pelo menos por alguns instantes. Porém, nem todos os artistas têm essa visão otimista e veem o uso da rua de forma pragmática, com finalidades materiais (ganhar dinheiro e pagar as contas) ou técnica (ensaiar e testar composições).

O engajamento dos artistas nas táticas de resistência, legitimação e legalização de suas atividades também não é homogêneo. Apenas alguns grupos e artistas participam mais e estão interessados em frequentar fóruns, trabalhar voluntariamente em associações, participar de audiências e propor projetos e leis. Essas táticas e práticas têm garantido, em medidas diferentes, a existência da arte de rua – regulada e dentro da conformidade esperada, ou através da desobediência civil e disputas, que se exacerbam nos exemplos dos músicos do metrô (que será visto a seguir).

É importante entender que a arte de rua não pode simplesmente ser enquadrada como atividade legal ou ilegal, já que o artista pode estar se apresentando legalmente em um dia e ilegalmente no outro, ou de forma legal em uma rua e ilegal na outra, dentro do volume e do uso do espaço adequados em um momento, e fora desses padrões no outro – e muitas vezes as decisões sobre a legalidade (ou não) das performances são decididas no cotidiano, sujeitas a opiniões e arbitrariedades dos agentes de controle e organização urbana. A formalidade ou informalidade do artista que se apresenta nas ruas também pode ser questionada, já que muitos deles têm empregos fixos em outras áreas, que muitas vezes garante o pagamento das contas (com um emprego formal) e a vida como artista nas ruas (de modo informal).

Um dos pontos principais nessa negociação de binários e ilegalismos diz respeito à profissionalização dos artistas de rua. Em diversos momentos, há uma tentativa dos artistas de se colocarem como profissionais, delineando as fronteiras entre o trabalho do artista profissional que escolhe a rua como suporte, daqueles que tocam para pedir dinheiro, “sem talento”, “amadores”, “mendigos”, “pedintes”, etc. Também entra nessa diferenciação as razões de se ocupar aquele espaço liminar, sendo que alguns artistas acreditam estar ali de forma permanente, porque escolheram os espaços públicos para manifestar sua arte; enquanto outros estão ali de forma transitória, esperando serem descobertos, ensaiando, tentando ganhar algum dinheiro extra.

Esse cenário é complexificado tanto pela regulação e institucionalização das práticas, quanto pelas disputas pelo direito de estar nas ruas, tocando e se apresentando. A seguir, serão melhor delineados esses conflitos e soluções encontradas pelos músicos, nas ruas, praças e vagões do Rio de Janeiro.

MÚSICA NA SUPERFÍCIE: REGULAÇÕES, PROPOSTAS E PROTESTOS

Em termos espaciais, as atividades dos músicos de rua concentram-se, normalmente, em pontos específicos da cidade, estreitamente ligados à circulação (BOUTROS; STRAW, 2010) de objetos, pessoas, veículos e dinheiro. Viver de passar o chapéu nas ruas não é simples e os músicos que se apresentam em espaços públicos tem de lidar com diversos fatores e arranjos a fim de persistirem e pagarem as contas.

As condições climáticas assumem um papel central no cotidiano dos músicos de rua, já que frio intenso e neve, sol escaldante e clima quente, chuvas, temporais e ventos cortantes vão permitem (ou não) que os artistas fiquem do lado de fora, muitas vezes a céu aberto, realizando suas performances. Há de se levar em conta, também as limitações temporais, com horários que autorizam início e fim do uso de aparelhos sonoros e instrumentos no espaço público, assim como a regulação da duração das performances.

Para além de delimitar o recorte temporal no qual os músicos podem usufruir do espaço público, os ritmos da cidade, associados aos movimentos de ir e vir cotidianos (trabalho, casa, escola), também influenciam no modo de ocupar as ruas e praças com música. A circulação de pessoas é essencial para que os músicos consigam passar o chapéu (e receber doações), colocando-os na posição de não-transeuntes, mas estreitamente ligados e dependentes em relação aos transeuntes. A correta disposição espacial dos instrumentos, dos corpos e do chapéu é estratégica para conseguir bons resultados e deve levar em conta um lugar para formar a roda, sem que atrapalhe o fluxo de pedestres e veículos.

Em um espaço aberto, no qual circulam diversas pessoas e objetos, fazer-se ouvir é um desafio constante. Nem todas as cidades permitem o uso de amplificação ou de instrumentos de percussão em todos os locais, levando os músicos a privilegiarem alguns instrumentos e gêneros musicais em detrimento de outros. Por outro lado, transeuntes navegam na cidade e em seus espaços públicos tentando filtrar todos esses estímulos sonoros e visuais música de rua. Não é incomum ver pessoas passando pelos músicos usando fones de ouvido ou tampando as orelhas enquanto fazem caretas para o som que vem dos instrumentos e amplificadores. Ao realizar a observação participante com os músicos, é fácil notar que um número

grande de pessoas anda pela rede de transporte público com seus fones de ouvidos, muitas vezes acoplados ao aparelho celular. Como mostra Simone Pereira de Sá (2011), a especificidade das mídias móveis possui três aspectos que se destacam:

[...] primeiramente, elas potencializam as estratégias de autorreflexividade e produção do self no percurso cotidiano de seus usuários pela cidade. Ao permitirem que o usuário carregue sua enciclopédia musical na palma da mão – seja a partir do armazenamento prévio de música, seja a partir do acesso a sites e rádios on-line – o usuário regula seus humores, afetos e sensibilidades de maneira bastante detalhista e sofisticada. Em segundo lugar, porque o aspecto sensorial, de experiência corpórea permitida pela mobilidade do player é fundamental e definidor da experiência. [...] Neste caso, é a articulação entre o corpo se movendo num certo espaço urbano ao som de uma certa trilha que faz a diferença. Finalmente, e como consequência das premissas anteriores, cabe ainda enfatizar a ressignificação afetiva do espaço urbano e dos transeuntes, que ganham novos sentidos para o usuário a partir daquela trilha sonora particular. (PEREIRA DE SÁ, 2011, p. 6-7).

Raphaël Nowak e Andy Bennett (2014, p. 11), ao analisarem ambientes sonoros, mostram como o espaço geralmente implica em música sendo imposta aos ouvintes (como em lojas ou shopping centers) ou sendo usada para bloquear sons que não se quer ouvir (através de mídias móveis). A música de rua pode ser vista como uma forma imposta e deste *status* emergem conflitos, uma vez que é difícil conter o som, ainda mais em determinados ambientes, como metrô e praças. Isso pode causar uma percepção bastante negativa da população em relação à música de rua, demandando uma regulação mais incisiva para conter o “incômodo” sonoro causado. Ao mesmo tempo, existem estratégias de design urbano para conter a presença de músicos de rua, como a presença de alto-falantes que tocam música ao longo do dia, fazendo com que o músico desista de concorrer com o som vindo do sistema sonoro “oficial”.

Os músicos se concentram em áreas centrais, turísticas e comerciais, com uma audiência constante e transitória. Contudo, o engajamento com as canções tocadas é diferente entre os que param por alguns minutos para presenciar a música de rua, e os que trabalham ou moram na região –

durante o campo, em ambas as cidades, as reclamações centraram-se sobre a repetição de hits que apelam para a memória e a nostalgia, e que, por gerarem dinheiro, são tocados de forma intermitente ao longo de horas ou muitas vezes em um breve intervalo de tempo. Aqueles que circulam eventualmente não atestam o incômodo da repetição, mas quem presencia a performance de forma mais perene pode achar a mesma canção sendo tocada em *loop* uma experiência “insuportável”.

Diante da problemática do equilíbrio de interesse na construção dos espaços urbanos, a regulação traz normas, leis, policiamento, burocracia e gastos que os músicos tem que estar sempre a par. Para eles, existe a possibilidade de se adequar à regulação vigente, desobedecê-la, ou encontrar encaixes no meio-termo, entre as duas possibilidades (estando, às vezes, regular em um local/horário e irregular em outros, por exemplo). Destacam-se também as muitas táticas de resistência e persistência que burlam as normas e contradizem o sistema.

Comparado a outras cidades, o Rio de Janeiro não possui uma estrutura de regulação que possa ser considerada muito restritiva⁴, mas, ainda sim, há um recente processo de engajamento dos artistas de rua pela regulação de sua atividade. Diante da crescente insegurança e repressão sofridas pelos artistas que usam a cidade carioca como palco, a existência de normas protetoras, e, ao mesmo tempo, reguladoras da ocupação do espaço público de maneira ordenada, foi vista como uma necessidade. O Rio foi a primeira cidade brasileira a regular a arte de rua através de uma norma específica, exemplo seguido por outros municípios, como São Paulo e Curitiba.

Importante ressaltar que a atividade de artistas de rua enfrenta os impactos de normas jurídicas que não dizem respeito apenas às performances no espaço público, mas a outros temas que acabam enquadrando os artistas: normas sobre silêncio, comércio ambulante, monitoramento e segurança pública, ordem pública, entre outras (como pode ser visto no quadro 1). Há também a questão do design e mobiliário urbano, de áreas de zoneamento, espaços privados de acesso público e outras dinâmicas que interferem no cotidiano dos artistas de rua da cidade.

⁴ Ver, por exemplo, a pesquisa realizada pelo The Busking Project (2017) sobre o licenciamento de músicos de rua em 34 cidades. Disponível em: <https://busk.co/blog/busking-tips-tricks/busking-licenses-worldwide/>. Acesso em: 31 maio 2019.

Quadro 1 - Algumas das leis e projetos de lei que afetam e regulam as atividades de artistas de rua no Rio de Janeiro

Número e ano	Âmbito	Do que trata
1.876/1992	Municipal	Lei que dispões sobre comércio ambulante no Rio de Janeiro
3.268/2001	Municipal	Lei sobre a poluição sonora no Rio de Janeiro
5.429/2012	Municipal	“Lei do Artista de Rua”
43.579/2017	Municipal	Decreto que Dispõe sobre a Política Municipal de Licenciament Sustentável do Comércio Ambulante no Município do Rio de Ja
6.235/2017	Municipal	Lei que institui o “Fundo Especial de Ordem Pública – FEOP
43.583/2017	Municipal	Decreto que Regulamenta o Fundo Especial de Ordem Pública - FEOP
126/1977	Estadual	Lei sobre ruídos e silêncio
8.120/2018	Estadual	Regulamenta a manifestação cultural nas estações de barcas, tren no metrô no âmbito do estado do Rio de Janeiro
6.149/1974	Federal	Lei que dispõe sobre a segurança do transporte metroviário
Constituição Federal/1988	Federal	Artigo 5º, IV, IX e XVI

Fonte: Elaboração própria.

Normalmente, a apresentação em espaços públicos, embora não fosse considerada ilegal, também não se encaixava completamente na legalidade. Todavia, os artistas de rua foram perseguidos e tiveram suas atividades impactadas pelas políticas municipais e estaduais nos últimos anos, especialmente porque a partir da primeira década do século XXI, as fronteiras dos ilegalismos da ocupação do espaço público para ganhar a vida com arte de rua começaram a se concretizar. Justamente por ocupar esses espaços liminares (BYWATER, 2007), os artistas acabaram sofrendo com as arbitrariedades dos responsáveis pela observância da lei e pela manutenção da ordem. Em 2009, foi criada a Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP), pelo então prefeito Eduardo Paes, com o intuito de atuar em conjunto com outros órgãos municipais de transporte e limpeza e com a Guarda Municipal para manter a ordem da cidade através da “Operação Choque de Ordem”. O choque de ordem, como ficou conhecido, reacendeu debates sobre o direito à cidade e à ocupação de espaços públicos cariocas, principalmente pelos indivíduos que fazem usos das ruas para ganhar a vida, como artistas e vendedores ambulantes.

Por enfrentarem todas essas dificuldades diárias para se manterem nas ruas, fazendo sua arte, é compreensível que os artistas tenham visto na

regulação uma forma de prevenir abusos da polícia e garantir o direito a ocupar os espaços públicos urbanos. Diante da repressão policial, da falta de apoio da prefeitura e da ausência de respaldo para as atividades dos artistas de rua, a proteção e legalização das atividades foi buscada por meio de uma norma jurídica municipal, discutida junto a uma possível política cultural que proporcionasse sustentabilidade financeira e legitimação das atividades desenvolvidas por diversos grupos de arte de rua no Rio de Janeiro, centralizados na figura de Amir Haddad, do grupo Tá na Rua e na proposta da “arte pública” (REIA, 2017).

O Grupo Tá na Rua é um dos principais articuladores da arte de rua no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, concentrando-se na figura de Amir Haddad, respeitado dramaturgo, diretor de teatro e ator, que ajudou a criar o grupo nos anos 1980 e desde então tem trabalhado com o teatro para os espaços públicos – ou espaços abertos, como costumavam chamar –, entrelaçando redes de arte de rua na cidade e no país (TURLE; TRINDADE, 2008).

Os artistas criaram um “Fórum de Arte Pública”, que acontecia semanalmente na sede do Tá na Rua, para discutirem o papel da arte pública no Rio e estratégias de resistência e sobrevivência de suas práticas. Nas palavras de Amir,⁵ eles são uma proposta para a cidade:

O espaço público ficou hostil. Nós não somos um protesto, nós somos uma proposta, entende? E a rua trazia as condições democráticas ideais para você trabalhar, mas com a turbulência ela perde essa característica, passa a ser um lugar inóspito, um lugar difícil. [...] Agora, o Rio de Janeiro é [ênfase] a cidade pra isso e vai melhorar e vai ser a cidade pra isso que ela tem essa vocação, mas não se fala em arte pública, ninguém sabe direito o que é arte pública [...]. Quando eu falei «arte pública» as pessoas pensaram que eu estivesse falando de monumentos, estátuas, essas coisas, que isso era chamado “arte pública”. Eu falei: não, eu estou falando de outra coisa, estou falando de uma arte que não se vende, não se compra, pode acontecer em qualquer lugar, com qualquer tipo de público sem distinção de nenhuma espécie. (HADDAD, 2014).

⁵ Entrevista concedida à autora e ao Micael Herschmann por Amir Haddad, em 25 jun. 2014, no Rio de Janeiro, pessoalmente.

A constante oposição entre “protesto” e “proposta” está enraizada nas atividades do Fórum de Arte Pública, colocando a arte pública como uma alternativa para a cidade ao afirmar que eles não são um protesto, são uma proposta. Contudo, dizer que apenas a arte pública se identifica como uma proposta para a cidade, levanta o questionamento acerca do que é essa arte pública e o que ela engloba. Amir e os artistas do Fórum estão sempre advogando em favor de uma resignificação do conceito de arte pública, que embora se remeta aos monumentos e obras de arte em espaços públicos urbanos, vai além disso. Essa mudança é carregada de um posicionamento muito bem delimitado, que se coloca como um serviço público prestado pelos artistas para a população. Representa também uma atuação política que vem acontecendo há anos, ressaltando parceiros e opositores, enquanto participa da complexificação do cenário da arte de rua carioca.

Uma das frases mais emblemáticas do movimento de arte pública carioca encontra-se abaixo, na figura 2, presente junto ao portal do Festival Carioca de Arte Pública, ocorrido em 2016, em que se pode ver a força que a ideia do “público” adquire enquanto um bem para a cidade e para a população, ao mesmo tempo em que se coloca como parte da construção de uma cidade “para quem vive nela”.

Figura 2 - Tá na Rua, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 07 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

No geral, o movimento de arte pública se coloca como uma proposta que tenta criar uma realidade na qual os cidadãos coexistem com a arte de forma perene no cotidiano urbano. Os artistas públicos tentam se distanciar dos protestos que tomam os lugares de assalto, perturbando a “ordem”, pois para eles é importante que o movimento seja entendido como uma proposta para a cidade, não um protesto, a fim de construir uma narrativa de reciprocidade com os espaços públicos e com aqueles que os ocupam diariamente. Contudo, esse ponto de vista pode ser entendido como limitador, uma vez que diminui a importância de protestos como uma maneira de dar voz aos descontentamentos e às denúncias de injustiças sociais, especialmente no atual contexto político do país, em que protestos levaram as pessoas “de volta” às ruas, retomando o espaço público como lugar de exercício de cidadania (MARICATO et al., 2013). Em alguns momentos, o discurso de Amir Haddad e do Fórum de Arte Pública parece focar muito na “Lei do Artista de Rua” e tudo que orbita em torno dos interesses dos artistas públicos enquanto categoria, deixando de lado, ou diminuindo a importância de várias outras formas de ocupações, narrativas, performances e atividades que ocorrem nos espaços públicos do Rio de Janeiro diariamente.

A análise da arte de rua enquanto arte pública (e vice-versa) é importante para evidenciar as diferentes práticas e abordagens que constituem o movimento de arte pública. Para eles, o artista que deseja mostrar seu trabalho nas ruas precisa ter “espírito público”, uma certa ética que guia a configuração dos usos possíveis dos espaços públicos. Aqui reside a diferenciação feita entre esta manifestação de arte pública e a arte nas ruas: a arte que é “feita nas ruas” não é necessariamente pública sob essa ótica, já que pode ter surgido fora das ruas, uma arte “privada” que vai para as ruas. A arte “feita para as ruas” – arte pública – nasce nas ruas baseada no espírito público mencionado pelos artistas, e respeita o espaço na qual ocorre, bem como os transeuntes e os demais com quem divide aquele lugar para também ganhar a vida.

Assim como tratado anteriormente (REIA, 2017), acredita-se que o envolvimento dos artistas no processo de *policymaking*, e a participação ativa na proposição de políticas públicas que contemplem seus interesses é muito relevante. A inserção de parte dos artistas na disputa política da cidade está atrelada à sua institucionalização – que pode ser comprovada

pela ligação com a Secretaria Municipal de Cultura e pela demanda de se criar um “departamento” dentro do órgão ou uma “fundação” dedicado à arte pública (Amir Haddad, informação verbal). Além do poder público, os cidadãos teriam um papel importante para fomentar e ajudar a sustentar a arte pública e os artistas na cidade.

A “Lei do Artista de Rua”, como ficou conhecida a lei 5.429, de 05 de junho de 2012, é também chamada pelos artistas de “a lei que pegou”. Dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município, e possui apenas três artigos que, entre outras coisas, regulam as manifestações culturais sem autorização prévia, desde que sigam alguns requisitos. Os incisos do primeiro artigo da lei definem as limitações de horário (como o inciso VI, que define que as apresentações “tenham duração máxima de até quatro horas e estejam concluídas até às vinte e duas horas”), ocupação do espaço, ruídos e sustentabilidade financeira. Também reafirma o caráter efêmero dos palcos dos artistas de rua na cidade, dizendo que as apresentações devem prescindir de palco ou estrutura prévia de instalação (ver figuras 3 e 4 abaixo).

Figura 3 – Apresentação da Grande Cia Brasileira de Misterios e Novidades - Praça Seca, 18.04.2015



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 4 – Kosmo Coletivo Urbano, 3º Festival Carioca de Arte Pública, Rio de Janeiro, 2016



Fonte: Arquivo da autora.

Mesmo sendo celebrada como a “lei que pegou”, muitos músicos afirmaram que ainda precisam andar com ela impressa no bolso ou na tela do celular, para ser exibida caso os policiais queiram interromper apresentações. Segundo Wagner José, um dos músicos entrevistados: “todo mundo tem que andar com a lei no celular, tem que tê-la sempre na bolsa do instrumento” (Wagner José, informação verbal).⁶ Reclamam da falta de preparo da Guarda Municipal para lidar com os artistas e pessoas ocupando os espaços públicos, levando os músicos a criarem táticas de persistir no uso das ruas e praças como forma de sobrevivência financeira e de sua arte.

Mesmo que a regulação possa proteger os músicos de rua em uma cidade como o Rio, ao mesmo tempo ela determina ritmos da cidade e exclui outras práticas dissidentes, estando todas sujeitas à arbitrariedade da observância da lei por todo o sistema que se encontra entre a lei e a rua – uma vez que a norma jurídica, em si, não garante a legalidade e normalidade da atividade dos artistas aos olhos de todos os agentes públicos.

⁶ Entrevista concedida a mim por Wagner José em 07 abr. 2017, Rio de Janeiro.

MÚSICA SUBTERRÂNEA E EM MOVIMENTO: DISPUTAR OS ESPAÇOS DO DESLOCAMENTO DIÁRIO

Janice Caiafa, ao estudar o sistema metroviário, afirma que “o espaço de um metrô é marcado por regulações”, tratando-se de um “espaço exigente”, repleto de “requisitos” (CAIAFA, 2013, p.50-51). Muitas das dinâmicas exercidas pelos músicos e observadas em espaços públicos na superfície se repetem na música subterrânea – que acontece, principalmente no sistema metroviário das cidades – com algumas camadas extras de normas e controle espaço-temporal, além de ritmos mais intensos de circulação.

Apesar das condições climáticas afetarem de maneira menos direta quem circula abaixo da superfície, também impacta as apresentações dos músicos, que reclamam da falta de ventilação e calor intenso dentro das estações. O metrô não funciona de maneira ininterrupta no Rio de Janeiro, então segue também o ritmo do início e fim, com horários de fluxo intenso de passageiros, mais trens passando, idas e vindas apressadas. Nesse contexto, os músicos têm de saber aproveitar as oportunidades e superar os desafios impostos pelo ritmo “maquínico” do metrô e de seus passageiros (CAIAFA, 2013).

A acústica também tem suas particularidades, por se tratar de um espaço quase fechado e limitado, com reverberações e sons concorrentes: trens, apitos, alto-falantes que dão recados constantes, conversas, músicas tocadas em aparelhos sonoros sem fones de ouvido. Nessa paisagem sonora, os passageiros em trânsito têm de decidir rapidamente se param para ouvir os músicos ou seguem seu caminho. Quando a música é tocada dentro dos vagões, não há muitas formas de escapar do som que invade os ouvidos – ponto visto como positivo e lucrativo por músicos no Rio.

Além dos músicos, a organização do espaço e do tempo no metrô e nos trens dá oportunidades para o exercício de outras atividades que se valem da voz e de sons para interagir com os passageiros: comércio ambulante, pedintes ou pregação religiosa. Por mais que muitas dessas atividades sejam proibidas em qualquer espaço do metrô (e especialmente dentro dos vagões), elas acontecem e se entrelaçam o cotidiano do transporte público subterrâneo.

Amanda Boetzkes (2010), analisou as performances musicais na estação Lionel Groulx em Montreal, antes da criação e consolidação de programas específicos para fomentar o talento dos músicos do metrô, tratando do palco efêmero que se criava na plataforma durante as apresentações – e entre a espera pelos trens. Naquele momento, o espaço de performance na estação não era pré-estabelecido ou evidente à primeira vista, de forma que o próprio fluxo de passageiros entre as linhas verde e laranja, que paravam para ver as apresentações, é que acabava delimitando o palco. Para ela, “confrontados com multidões descontentes e apressadas, os músicos buscam produzir eventos que vão ancorar a experiência dos passageiros, atravessando as barreiras da etnia e da cultura que, de outra forma, os dividem” (BOETZKES, 2010, p. 138, tradução nossa).

As apresentações no metrô podem pagar bem e cada músico tem uma relação diferente com o chapéu, assim como as contribuições variam de acordo com o local, o horário, o fluxo de usuários, a atenção do público, o repertório, entre outros. Contudo, como observado anteriormente, nem todos os passageiros querem ouvir música; alguns se balançam no ritmo, logo cedo. Alguns cantam juntos. Outros cobrem as orelhas. Muitas pessoas são indiferentes, viajando na companhia de seus aparelhos com fones de ouvido.

No momento de realização da pesquisa de campo deste trabalho, o caso do metrô do Rio era bastante complicado, tendo em vista que a ocupação desse espaço – inaugurado em 1979 e operado pela empresa concessionária MetrôRio (Concessão Metroviária do Rio de Janeiro S.A.) desde 1997 – por artistas de rua, vendedores ambulantes, pedintes e evangelizadores já ocorria há vários anos. Recentemente, a discussão sobre a ocupação irregular de espaços do metrô foi reacendida com foco nos músicos, que vinham se apresentando nos vagões e sendo retirados a força pelos seguranças. Em 2015, vídeos compartilhados em redes sociais mostravam seguranças retirando dois músicos do trem pelo pescoço, de forma violenta, apesar das reclamações de diversos passageiros. O incidente acabou sendo veiculado pela mídia tradicional, gerando debate público sobre a atuação de músicos dentro dos vagões. Alguns usuários defendiam os músicos, enquanto vários emitiam opiniões contrárias à presença deles

naquele espaço, comparando as performances às atividades de pedintes e “vagabundos”.⁷

O MetrôRio, até 2018, proibia que artistas se apresentassem em vagões (e até recentemente, em qualquer área do sistema), sendo que esse tipo de atividade era reprimida sempre que identificada pelos funcionários do metrô. O aumento do número de artistas e da atenção que a questão começou a receber já preocupava os artistas em 2013.⁸ Em setembro de 2014, o MetrôRio divulgou uma solução para estes impasses, porém não chegou perto dos desejos dos artistas: na verdade, a proposta do metrô, um edital para o projeto “Estação da Música”, causou raiva e indignação, com diversas pessoas comparando a regulação da atividade no metrô com trabalho escravo: ao mesmo tempo que não receberiam nenhum apoio financeiro ou de infraestrutura, os artistas não poderiam passar o chapéu, mostrando que o equilíbrio de interesses estava longe do ideal e que a valorização ou mesmo a legitimação do trabalho desses artistas não aconteceu.

Os músicos teriam de passar por uma espécie de audição, serem selecionados de acordo com seus talentos, mas não teriam nenhuma contrapartida além da “visibilidade” de seus trabalhos. Também estava proibida a comercialização de CDs e outras mídias, e não seria permitida a execução de covers de músicas famosas – apenas trabalhos autorais. Para piorar ainda mais a proposta, os artistas deveriam ceder seus direitos de imagem, voz e nome para a divulgação do projeto, enquanto nem mesmo a garantia de continuidade de suas apresentações era mantida.

A falta de conhecimento e diálogo com artistas que conhecem a realidade das ruas e vagões pela cidade leva a este tipo de regulação míope, que vem de cima pra baixo e esmaga nuances e demandas de quem precisa dela para continuar trabalhando sem sofrer violência dos agentes de segurança. O debate público e a mobilização dos artistas em torno da questão levaram o MetrôRio a suspender o edital poucos dias depois do seu lançamento, para reformulá-lo e torná-lo atrativo aos músicos.

⁷ Ver: GOMES, Paulo. Músicos são agredidos por seguranças do metrô. *O dia*, 21 dez. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2w0uUAY>. Acesso em: 31 maio 2019.

⁸ BESSA, Priscila. Músicos driblam proibição e quebram a monotonia dos vagões de metrô no Rio. Último Segundo – IG Rio de Janeiro, 16 jan. 2013. Disponível em: <http://bit.ly/2i4vUhf>. Acesso em: 31 maio 2019.

Durante todos esses anos, a música nos vagões do metrô não deixou de existir. Em maio de 2015, a imprensa ainda cobria a presença de músicos no vagão, apesar da proibição. Na época já existia um projeto de lei sobre o tema (PL 2.958/2014) que tramitava na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj), sem nenhuma movimentação desde agosto de 2015. Esse projeto de lei, de autoria do Deputado André Ceciliano, estipulava em sete artigos a regulação das apresentações culturais no interior dos vagões do Rio e Janeiro. O PL regulamentava apresentações musicais e de poesia, a partir de um cadastro prévio de artistas; também limitava os horários de apresentação – fora dos horários de maior circulação de passageiros – e impedia a cobrança de cachê, permitindo apenas a doação espontânea (passar o chapéu), desde que a apresentação não incomodasse os passageiros, que podiam pedir a sua interrupção. As concessionárias de transporte argumentavam que a proibição de apresentações culturais nos vagões seguia modelos adotados em outras cidades pelo mundo e se baseavam, principalmente, em questões de segurança dos usuários (circulação, impossibilidade de ouvir avisos sonoros ou mesmo queda dentro dos trens).

Após a proposição do projeto de lei 2.958/2014, os músicos perceberam que era preciso se organizar para se oporem às agressões recorrentes, garantirem seus interesses, demandarem legalidade e buscarem a legitimação de suas atividades – e foi a partir daí que surgiu o Coletivo AME - Artistas Metroviários. Os artistas ressaltam a necessidade do “fim do autoritarismo das concessionárias” e de sua impunidade, já que agem de forma violenta contra os artistas e não são punidas, além da garantia do “direito à livre manifestação cultural nos transportes públicos por meio da arte itinerante dentro dos vagões”. A justificativa para a legalização dos artistas nos vagões do metrô se baseia na importância da arte para a transformação do cotidiano dos envolvidos e para a promoção de encontros e experiências.

No início de 2016, o MetrôRio lançou um novo projeto, dessa vez chamado Palco Carioca, no qual disponibilizava palcos em três estações: Carioca, Siqueira Campos e Maria da Graça (Fig. 5). No site do metrô, o Palco Carioca foi apresentado como um projeto com o objetivo de “incentivar talentos, realizar o intercâmbio cultural e dar oportunidade

para os músicos apresentarem seu trabalho ao público que transita pelas estações do metrô”.⁹

O site fornece um espaço para que os músicos agendem suas apresentações, além de fotos dos palcos, da agenda dos shows nas estações participantes, do regulamento para que o artista participe do projeto e de uma seção com perguntas frequentes. Algumas das regras são bastante estritas e não combinam muito com o trabalho de artistas de rua, como evitar a interação e participação do público nas apresentações e a comercialização de CDs.

Figura 5 – Pôster do projeto Palco Carioca, estação de metrô Botafogo, Rio de Janeiro, 2016



Fonte: Arquivo da autora.

Mesmo com a implantação do projeto Palco Carioca, os artistas continuaram se apresentando nos vagões e demandando o direito de estar ali, comparando a atividade de se apresentar ilegalmente e driblar os seguranças com uma “caçada de gato e rato”.¹⁰ Durante todo o estudo

⁹ Ver: Palco Carioca. Disponível em: <https://www.metrorio.com.br/Novidades/PalcoCarioca>. Acesso em: 31 maio 2019.

¹⁰ Ver, por exemplo: ARTISTAS do Rio ‘driblam’ vigias no Metrô. Disponível em: <http://bit.ly/2fKh1zT>. Acesso em: 31 maio 2019.

de campo, foi possível acompanhar músicos entrando e saindo dos vagões para se apresentarem – e em alguns dias, pôde-se, inclusive, presenciar músicos se apresentando dentro dos ônibus na Zona Sul, apesar de ser uma atividade com menor incidência e organização do que no caso do metrô. De tempos em tempos, denúncias de agressão de artistas vinham à tona e colocavam lenha na fogueira do debate público em torno do tema.

Em 25 de setembro de 2018, a lei estadual 8.120, que “regulamenta a manifestação cultural nas estações de barcas, trens e metrô no âmbito do estado do Rio de Janeiro” finalmente foi sancionada. Com sete artigos, definiu os primeiros passos para que os artistas se apresentassem nas estações – e de certa forma também no interior – de barcas, trens e metrôs: horários, condições e enquadramento das práticas. Apesar de que, poucos dias após a aprovação, a imprensa ainda noticiava que músicos eram retirados do metrô,¹¹ as apresentações estavam se tornando mais frequentes. Ao longo de 2019, era comum encontrar artistas dentro das composições do metrô e dos trens, mostrando uma maior aceitação do trabalho e o resultado de anos de disputa pelo direito de tocar e se apresentar nos espaços públicos da cidade. Contudo, menos de um ano após sua aprovação, o Tribunal de Justiça do Rio (TJ-RJ) considerou inconstitucional a lei estadual 8.120/2018, voltando a proibição de performances artísticas em estações de barcas, trem e metrô no Rio de Janeiro. A decisão foi tomada a partir de uma ação de Flávio Bolsonaro (anteriormente deputado e hoje senador) e divulgada em junho de 2019.¹² Esse tipo de ação evidencia a complexidade do tema, os conflitos de interesse e a fragilidade da proteção legal da arte de rua—que continuará existindo às margens, apesar da regulação e eventuais proibições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se, com essa breve reflexão, expandir a discussão sobre a música de rua e seu entrelaçamento nas cidades, a partir de uma perspectiva da comunicação urbana e dos estudos do som e da música. Ao ocupar lugar(es) que são muitas vezes marginais, liminares e contestados, os músicos de rua e sua busca pela legitimação expõem dinâmicas de

¹¹ GRINBERG, Felipe. Apesar de lei que permite apresentações artísticas, músico é expulso de composição do metrô. *Extra*, 28 set. 2018. Disponível em: <https://glo.bo/2KmtkQ3>. Acesso em: 31 maio 2019.

¹² JUSTIÇA proíbe artistas de rua no metrô, após ação de Flávio Bolsonaro. *O Globo*, 25 jun. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/2KmtkQ3>. Acesso em: 21 jul. 2019.

poder, políticas culturais problemáticas, dificuldades de acesso aos espaços públicos, contestação do direito à cidade e truculência policial. As tentativas de regular e controlar essas práticas podem apontar para as lógicas de determinados momentos históricos, para as disputas da/na/pela cidade e, ainda, para como as pessoas vivem juntas em ambientes urbanos populosos e complexos. Propõe-se discutir a regulação da música de rua a partir dos ritmos da cidade, tanto na superfície quanto nas vias subterrâneas, de acordo com as temporalidades da vida pública, do dia produtivo e repleto de ruídos e do desejo de habitar a noite (silenciosa, para uns, e vibrante, para outros). Estudar a música de rua consiste em entender de forma crítica as relações entre tempo, espaço e sonoridade nas cidades. A centralidade dos ritmos, como mostrada por vários autores, pode sugerir um caminho interessante da ocupação do espaço por corpos e ruídos em constante atrito.

REFERÊNCIAS

- ATTALI, J. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- BASS, M. *Street Music in the Metropolis: correspondence and observations on the existing law, and proposed amendments*. London: John Murray, Albemarle Street, 1864.
- BOETZKES, A. The Ephemeral Stage at Lionel Groulx Station. In: BOUTROS, A.; STRAW, W. (ed.). *Circulation and the City: essays on urban culture*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2010. p. 138-154.
- BOUTROS, A.; STRAW, W. (ed.). *Circulation and the city: essays on urban culture*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2010.
- BYWATER, M. Performing Spaces: street music and public territory. *Twentieth-Century Music*, Cambridge, v. 3, n. 1, p. 97-120, 2007.
- CAIAFA, J. *Trilhos da cidade: viajar no metrô do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2013.
- CAMPBELL, P. J. *Passing the hat: street performers in America*. New York: Decolarte Press, 1981.
- DELEUZE, G. Postscript on the societies of control. *October*, Cambridge, v.59, p. 3-7, 1992.

- DICKINSON, G.; AIELLO, G. Being through there matters: materiality, bodies, and movement in urban communication research. *International Journal of Communication*, California, v. 10, p. 1294-1308, 2016.
- ESCUDIER, G. *SalTIMBANQUES*: Leur vie, leurs moeurs. Paris: Librairie Nouvelle, 1875.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: meio, mídia e mediação. *MATRIZES*, n. 2, p. 39-52, 2008.
- FOUCAULT, M. Of other spaces. *Diacritics*, Ithaca, v.16, n.1, p. 22-27, 1986.
- FOURNEL, M. V. *Les spectacles populaires et les artistes des rues*. Paris: E. Dentu Éditeur, 1863.
- FREHSE, F. Quando os ritmos corporais dos pedestres nos espaços públicos urbanos revelam ritmos da urbanização. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, v. 16, p. 100-118, 2016a.
- FREHSE, F. Da desigualdade social nos espaços públicos centrais brasileiros. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 06, n. 1, p. 129-158, 2016.
- GENEST, S. Musiciens de rue et règlements municipaux à Montréal: La condamnation civile de la marginalité (1857-2001). *Les Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique*, Montréal, v.5, n.1-2, p. 31-44, 2001.
- HARRISON-PEPPER, S. *Drawing a circle in the square*: street performing in New York's Washington Square Park. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.
- HIRSCH, L. E. "Playing for change": Peace, universality, and the street performer. *American Music*, Champaign, v.28, n.3, p. 346-367, 2010.
- JACOBS, J. *The Death and Life of Great American Cities*. 50th Anniversary edition. New York: Modern Library, 2011.
- LEFEBVRE, H. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.
- LEFEBVRE, H. *Rhythmanalysis*: space, time and everyday life. London/New York: Continuum, 2004.
- MADANIPOUR, A. *Public and Private Spaces of the City*. New York: Routledge, 2003.
- MARICATO, Ermínia et al. *Cidades rebeldes*: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013.
- MITCHELL, D. *The right to the city*: Social justice and the fight for public space. New York: Guilford Press, 2003.
- MOREAUX, M. P. *Expressões e impressões do corpo no espaço urbano*: estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade. 213. Dissertação (Mestrado em Geografia) - PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2013.

- MOREAUX, M. P. Geografia e sons: desafios teóricos, abordados através das intervenções dos artistas de rua na cidade, vistas como micro-eventos sonoros. *Geograficidade*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 155-174, 2018.
- NOWAK, R.; BENNETT, A. Analysing Everyday Sound Enviroments: the space, time and corporality of musical listening. *Cultural Sociology*, Londres, v.8 n. 4, p. 1-17, 2014.
- PEREIRA DE SÁ, S. Ando meio (des)ligado?: mobilidade e mediação sonora no espaço urbano. *E-compós*, Brasília, v. 14, n. 2, 2011.
- PICKER, J. M. *Victorian Soundscapes*. New York: Oxford Univesity Press, 2003.
- PRATO, P. Music in the Streets: the example of Washington Square Park in New York City. *Popular Music*, Cambridge, v. 4, p. 151-163, 1984.
- REIA, J. “We are Not a Protest”: Street Performance and/as Public Art in the City of Rio de Janeiro. In: IANNELLI, L.; MUSARÒ, P. (ed.). *Performative Citizenship: Public Art, Urban Design and Political Participation*. Fano: Mimesis International, 2017. p. 133-150.
- REIA, J. Os palcos efêmeros da cidade: arte de rua, regulação e disputa pelos espaços públicos urbanos em Montreal e no Rio de Janeiro. *Revista ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 215-243, dez. 2017a.
- REIA, J.; HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Entre regulações e táticas: músicas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. *Revista Famecos* (on-line), Porto Alegre, v. 25, p. 1-23, 2018.
- SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- SENNETT, R. *The fall of the public man*. London: Penguin Books, 2002.
- TANENBAUM, S. J. *Underground Harmonies: music and politics in the subways of New York*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- TELLES, V. Ilegalismos Populares e relações de poder nas tramas da cidade. In: CABANES, Robert. *et al. Sidas de Emergência*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 155-167.
- TELLES, Vera; HIRATA, Daniel. Ilegalismos e jogos de poder em São Paulo. *Tempo Social: Revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 39-59, 2010.
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

JUVENTUDE PERIFÉRICA CONTEMPORÂNEA: ENTRE VIOLÊNCIA, SEGREGAÇÃO, POLÍTICA E CULTURA JUVENIL

Luís Antônio Francisco de Souza

Eu tenho uma bíblia velha, uma pistola automática
Um sentimento de revolta
E tô tentando sobreviver no inferno¹.
Mano Brown

INTRODUÇÃO

O tema da juventude ganhou expressão política e importância nas políticas públicas nas duas últimas décadas. O ápice da visibilidade da

¹ As letras citadas neste texto foram extraídas do livro/álbum *Sobrevivendo no inferno* dos Racionais MC'S. O enquadramento ético/político do álbum remete à relação dos músicos com uma releitura da bíblia e a um reencontro com o divino não na forma de uma transcendência, mas de práticas carregadas de sentido que explicam a tomada de posição dos músicos diante do cotidiano perverso da periferia.

juventude como sujeito social e político ocorreu em 2006, com a aprovação do Estatuto da Juventude e da criação de políticas públicas especificamente voltadas para este grupo social. Depois disso, as manifestações do ano de 2013 em torno do Passe Livre e a ocupação de salas de aula de escolas da rede pública de São Paulo, em 2015, demonstraram uma nova consciência da juventude diante dos desafios de sua geração ao lado do esgotamento das formas tradicionais de participação política. Antes desses grandes momentos, a juventude era vista em geral como problema social que deveria ser gerido pelos adultos; os jovens, nos discursos e nas políticas públicas, eram tidos como um grupo social problemático que deveria ser enquadrado por instituições punitivas e tutelares até que se tornassem adultos, por meio da inserção no mercado de trabalho e da constituição de família. Depois de 2016, as políticas públicas e os espaços de participação dos jovens começaram a retroceder e está-se diante do risco de a juventude voltar à condição de invisibilidade e de distanciamento em relação ao poder de décadas atrás (D'ANDREA, 2013).

O presente texto pretende discutir brevemente como houve uma mudança na percepção social sobre a juventude e como o ativismo social, sobretudo por meio da voz periférica presente nos grupos de hip hop permitiu uma nova consciência crítica dos jovens em relação à sua própria situação de subordinação social e de violência policial. Mais do que mera denúncia, a cultura periférica constituiu um *habitus* social do jovem em termos da sua consciência em relação ao discurso da ordem e da segregação social, econômica, racial e de gênero². Mas os desafios são muitos e não basta a expansão da consciência da juventude em relação à sua situação de subordinação. O resultado das eleições presidenciais, que colocou no poder um representante da extrema-direita, portando um discurso de limitação de direitos sociais e de perseguição às minorias, traz questionamentos acerca de como os jovens e a cultura periférica, marcada por ambivalências, enfrentarão o desafio que se apresenta diante de si.

² O conceito de *habitus* social foi cunhado por Norbert Elias para dar conta dos comportamentos que se estruturam a partir da relação do indivíduo com a sociedade. O *habitus* forma assim padrões previsíveis que têm implicações culturais, sociais e políticas, como na comparação que o autor faz entre o chamado *ethos* guerreiro medieval (imoderação e espontaneidade) e a moderna sociedade dos costumes (moderação e controle psíquico) (ELIAS, 1993).

JUVENTUDE E CULTURAS JUVENIS NA MODERNIDADE

A juventude é ao mesmo tempo uma experiência social e uma forma de representação desta experiência. Contudo, nem sempre coincidentes, motivo pelo qual Bourdieu (1983) fez uma famosa provocação, dizendo que juventude é só uma palavra. Ariès (1978) foi um dos primeiros a questionar o fundamento biológico das faixas etárias e mostrar as transformações históricas que levaram à invenção da infância, destacada do mundo adulto a partir, sobretudo, da constituição da escola e dos cuidados com a puericultura. A criança foi isolada do mundo adulto, sendo submetida a uma quarentena, uma clausura, tal qual prisioneiros, monges, loucos e leprosos descritos tão bem por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1987) e na *História da Loucura* (1978).

Esta ideia de quarentena ou de moratória para entrar na fase adulta é constitutiva da modernidade ocidental e vai se estender para os jovens, ou seja, para os grupos humanos situados entre a fase da infância e a fase adulta. É a chamada invenção da juventude, que, evidentemente, trouxe consequências para a atual concepção da vida humana dividida em fases e com ênfase na faixa etária como um componente naturalizado. Hoje, a questão da vida dividida em fases tornou-se mais complexa e reflexiva na medida em que se pode fazer uma distinção entre moratória social (construída) e moratória vital (biológica). Claro que mesmo a ênfase no caráter biológico do desenvolvimento humano pode sofrer variações em termos dos padrões culturais, científicos e médicos. Desta forma, a idade (ou faixa etária) como condição natural (ou demográfica) nem sempre coincide com a idade como condição social (DAYRELL, 2003). Este é um dos pontos centrais para a discussão contemporânea sobre juventude.

Pelo exposto, nota-se que a juventude é vista como um estado de transição entre o mundo doméstico e familiar, portanto protegido, e entre o mundo público e o do trabalho, portanto desprotegido. Como período transitório, a normalidade da condição juvenil é ser superada no tempo cronológico-social adequado, de forma que o jovem apenas se realiza quando passa à fase adulta. A não coincidência entre faixa biológica e social foi tratada na história como desvio, anormalidade, e como problema social:

A maior parte dos estudos que se debruçam sobre o problema da delinquência juvenil ressalta o caráter de resultado de um “defeito” no processo de socialização, provocado por disfunções no sistema social, e é marcada por uma perspectiva corretiva, que aponta para a necessidade de ‘saneamento’ das patologias e para a busca da reintegração desses jovens nos padrões de normalidade. (ABRAMO, 1994, p. 56).

Então, a juventude, sobretudo a das classes subalternas, é vista como uma categoria negativa, construída historicamente como um problema. As definições de infância, adolescência e juventude mudam na história e são relativamente arbitrárias, não correspondendo ao conjunto das pessoas e dos grupos definidos por meros conceitos. Para além de uma fase, a juventude é vista a partir de experiências compartilhadas por determinados grupos, em lugares e tempos específicos, sendo assim, uma forma de experiência coletiva compartilhada e significativa (SALLAS; BEGA, 2006).

A adoção, pelos pesquisadores, da noção de culturas juvenis ultrapassa os modelos anteriores na medida em que permite ver os jovens como sujeitos históricos e plurais. Além disto, o conceito de cultura juvenil agrega à juventude um sentido político de resistência. Com este conceito, a juventude pode ser, finalmente, analisada e compreendida a partir dos marcadores sociais de classe, região, religião, raça, etnia, gênero e sexualidade. As inflexões socioculturais e políticas são determinantes para a experiência dos jovens. Sendo assim, é preciso levar em consideração a condição juvenil, ou seja, as características concretas que definem as experiências compartilhadas daqueles grupos sociais que se autoidentificam como jovens. A juventude é, portanto, um conjunto relacional definido pelos limites e possibilidades dos jovens em interação com adultos e com outros grupos jovens (AZEVEDO, 2019; GROppo, 2017; SALLAS; BEGA, 2006).

Esta mudança de sentido é importante porque mostra que as definições e os lugares atribuídos à juventude sempre foram, e em grande parte ainda são, determinados pelos adultos. A juventude carrega um sentido político, pois remete à distribuição desigual de poder em nossas

sociedades. A luta dos jovens gira em torno do seu reconhecimento como sujeitos sociais e políticos, em suma, como sujeito de direitos.

A literatura sociológica europeia e latino-americana tem presente uma forte constatação: os marcadores tradicionais da entrada na idade adulta implodiram. Rompe-se com aquela expectativa criada na primeira modernidade, na qual a juventude findava com a saída da escola, a entrada no mercado de trabalho, a união conjugal, a saída da casa dos pais ou responsáveis e a experiência de paternidade ou maternidade. Experiências mais ou menos simultâneas que marcavam a entrada na maturidade. As transições à suposta maturidade se tornam labirínticas e reversíveis (GROPPO, 2017, p. 11).

Desta forma, a juventude deixa de ser vista como uma experiência universal e normativa segundo a qual a passagem para a fase adulta obedece a determinados ritos de passagem. Na verdade, trata-se agora de um rito de impasse, já que o casamento, os filhos, o emprego e a educação formal não garantem mais a entrada na fase adulta. E, para muitos grupos sociais subalternos, a entrada na fase adulta se dá antes mesmo da maturidade, pois os jovens ingressam cedo no mercado de trabalho, assumindo responsabilidades no sustento da casa, e as jovens muito cedo experimentam a maternidade, o cuidado com seus irmãos pequenos e os afazeres domésticos em suas residências ou fora delas. Sem contar que a experiência com a sexualidade e até mesmo com a prostituição se inicia muito cedo na vida de um grande número de jovens mulheres.

Em razão das transformações recentes ligadas tanto ao mercado de trabalho quanto às condições concretas em que a juventude é experimentada, surgem as chamadas gerações de fronteira: jovens, jovens adultos ou os jovens que não trabalham e não estudam (PAIS, 2009). Ainda há que se debruçar também sobre o ingresso ‘precoce’ dos jovens no mundo do crime e sua internação em instituições que forçam a passagem para a vida adulta (também no crime) para o cumprimento de medidas socioeducativas ou prisões (TEIXEIRA, 2015).

Nas sociedades contemporâneas, ocorre mesmo uma obsolescência daquele modelo de socialização no qual as gerações mais velhas transmitiam experiências passadas às mais novas para ordenar e domesticar o futuro. As

gerações mais jovens passam a questionar os valores, as hierarquias e o poder dos adultos, de maneira que não é mais possível, portanto, ter uma visão ingênua sobre as relações entre as faixas etárias. Ao mesmo tempo, é importante considerar o novo quadro social e analítico da juventude.

Tomar os jovens como sujeitos não se reduz a uma opção teórica. Diz respeito a uma postura metodológica e ética. [...] ver e lidar com o jovem como sujeito, capaz de refletir, de ter suas próprias posições e ações, é uma aprendizagem que exige um esforço de autorreflexão, distanciamento e autocrítica. (DAYRELL, 2003, p. 44).

As imagens da juventude como perigo e da juventude como transição, combinadas, reforçam o poder das instituições sociais e dos adultos sobre os jovens, tratados como seres vulneráveis ou incapazes, porque ainda incompletos, em formação. Tendem a desconsiderar as perspectivas distintas dos jovens acerca do mundo e do tempo, desvalorizadas diante da suposta superioridade da “experiência” dos adultos. Dificultam o diálogo entre as gerações, porque levam a pensar que os adultos nada têm a aprender com os mais jovens. (GROPPO, 2017).

JUVENTUDE E VIOLÊNCIA NO BRASIL

Os dados nacionais para o ano de 2009 não deixam dúvida: os jovens são as maiores vítimas da violência, sendo que a morte de jovens negros se destaca. Os jovens brancos do sexo masculino apresentam taxa média de 138,2 mortos por causas externas para cada grupo de 100 mil habitantes. Os jovens pretos apresentam taxa de 206,9 e os pardos, 190,6. Quando analisadas apenas as mortes por homicídio, a taxa para os jovens brancos foi de 63,9 por 100 mil habitantes, os jovens pretos de 135,3 e os pardos, 122,8. Na faixa etária de 18 a 24 anos, os jovens brancos apresentam taxa de 74,3, enquanto entre os jovens pretos a taxa era de 163,1 e entre os jovens pardos, de 145,5 (CASTRO *et al.*, 2009, p. 32-33). Ou seja, as vítimas da violência letal, incluindo a violência policial, em geral, são jovens do sexo masculino, pobres e não brancos,

com poucos anos de escolaridade, que vivem nas áreas periféricas das grandes cidades brasileiras³.

Todo um caminho foi percorrido pela pesquisa acadêmica sobre juventude, desde Gregori (2000) e Diógenes (1998). Nas pesquisas, os jovens foram associados à violência, mas aos poucos o sentido da violência passou a mudar e os jovens começaram a ser reconhecidos como produtores de saberes, de culturas, de vivências que ultrapassam os marcos de uma concepção meramente negativa da juventude. Castro (2009) mostra como as políticas públicas naturalizaram a relação entre juventude e violência, embora esse desafio ainda seja grande em relação às pesquisas sobre medidas socioeducativas e sobre a participação dos jovens no mundo do crime e do tráfico de drogas, mas as mudanças começam a surgir também neste campo de estudos (SOARES, 2004). Neste sentido, tem razão Adorno (2010) quando diz que as primeiras abordagens sobre o jovem estão relacionadas às agendas públicas em torno do “problema do jovem”. A mudança de abordagem das pesquisas caminhou na direção de pensar menos em políticas públicas para os jovens e mais em políticas públicas dos jovens, assumindo que eles devem ser ouvidos, pois são agora considerados sujeitos sociais e políticos.

A juventude passou a ser analisada a partir de diversos campos do saber e da atuação das políticas públicas. Os temas mais importantes emergiram no contexto dos anos 1990 em razão das pesquisas realizadas pela Unesco no Brasil (SALLAS; BEGA, 2006). Desde então, órgãos públicos e pesquisadores ajudaram a criar um campo de pesquisas sobre juventude que permitiu isolar a condição juvenil no Brasil. Em outros contextos, as pesquisas da área da antropologia fizeram sondagens que permitiram compreender as diferentes culturas entre os jovens, sobretudo no contexto das periferias das principais capitais do país.

³ O debate sobre juventude e violência não pode se furtar a analisar, entre outros, a questão do recrutamento de jovens para atividades criminosas e as facilidades ainda vigentes para se obter arma de fogo no país, bem como o processo de educação e formação dos jovens em meio a um contexto de banalização da violência ou a uma dinâmica férrea da reprodução das desigualdades e da exclusão social. Como em todo o processo de reconhecimento, a afirmação da identidade e sua significação para o próprio jovem só se fazem perante o outro e o grupo mais amplo, e necessita, portanto, ser defendida, ainda que por meio da violência. Não se quer com isto reduzir a violência à sua dimensão simbólica apenas. Afinal, se o fenômeno se alimenta da sobrevalorização social do *ethos* guerreiro, da frustração em relação à possibilidade de realização dos padrões sociais ou da simples necessidade de se fazer reconhecer pelo outro, este também está relacionado, como já se discutiu, à disponibilidade de armas de fogo, à impunidade, à precariedade do controle social sobre o jovem e à própria banalização social da violência (FERREIRA *et al.*, 2009. p. 201-202).

Segundo Maria Rita Khel (2004), a juventude é uma idade crítica. Para a psicanalista, isso quer dizer que, em uma sociedade que redefine as identidades coletivas em termos de subjetividades isoladas de qualquer contexto, os jovens são tornados categoria a ser apropriada pelo mercado de consumo. Ocorre então, sobretudo para a juventude periférica, um esvaziamento da experiência coletiva: de um lado, está a ostentação pelo consumo, de outro, a violência pelos marcadores sociais da masculinidade, como é o caso do machismo e da cultura do corpo violento. Mas, “a violência entre as gangues da periferia, diferentemente de outros modos de expressão da violência juvenil, representa uma tentativa de demarcação e expressão da existência de todos aqueles que se sentem banidos e exilados, seja das vantagens econômicas, seja dos valores de uma ordem social segmentada e excludente” (DIÓGENES, 1998, p. 164).

Em pesquisa realizada por Abramovay e outros (2010), com grupos juvenis do Distrito Federal, aborda-se a questão da busca por reconhecimento, a exaltação do sentimento de pertença aos grupos e a busca por prestígio social. A relação entre gangues é pautada pela valorização da coragem, da fama e da lealdade ao grupo, de forma que a estigmatização das gangues urbanas contribui para a reprodução de estereótipos, riscos, marginalização e violências. É preciso compreender a cultura juvenil no que diz respeito à participação dos jovens em gangues, que se dá em razão das relações de amizade, objetivando respeito, fama, proteção, poder e algum ganho de ordem material. No interior das gangues, os jovens usam sua arte (música, dança e grafite) como crítica e experimentam. Os jovens atuam, constituem corporalidades e se territorializam; o espaço urbano é marcado assim como os corpos são significados. Nesta mesma direção, “a experiência das gangues torna-se assim um modo de ‘inclusão’ social às avessas cujo passaporte é a violência e a marca cultural é o território” (DIÓGENES, 1998, p. 32).

A cena da cultura juvenil periférica é essencialmente masculina, mas as jovens começam a aparecer mais neste espaço de poder masculino. A mulher é colocada em seu lugar e enfrenta preconceitos. Elas, então, adotam estratégias para serem aceitas: realizam as mesmas tarefas que os homens ou aproveitam o “ser mulher” como estratégia também de reconhecimento, como a valorização da corporalidade e da sexualidade.

Na gangue, as mulheres existem numa proporção de dez homens para uma mulher. Elas são quase sempre utilizadas entre os membros masculinos como ‘cheiro do queijo’, qual seja, atraem um desconhecido e o levam para um local ermo, quando, então, a gangue entra em ação. Observa-se entre as gangues a produção de um discurso marcado pelo preconceito e estigma em relação à condição feminina em que o termo mais recorrente, que se referem às mesmas, é as vadias. (DIÓGENES, 1998, p. 112-113).

Embora as jovens estejam mais presentes nos cenários das gangues urbanas, em grande parte sua presença oscila entre a manutenção dos estereótipos (no interior das masculinidades) ou no desafio ao poder dos jovens, procurando fazer o mesmo que eles. Elas ainda são minoria nos movimentos culturais das culturas juvenis, como é o caso das bandas de hip-hop, mas estão mais presentes, e de forma mais significativa, no entorno da cena das bandas: em shows, eventos e campanhas (ABRAMOVAY, 2010; WELLER, 2005)⁴.

E é interessante o contexto dos bailes funks cariocas, nos anos 1980 e 1990. Em meio à violência naturalizada dos morros do Rio de Janeiro, os bailes, animados pelos DJ's mais conhecidos na área, são formas ritualizadas da violência, conformando toda uma cultura da festa e do lazer para aqueles que ressignificam o sentido da periferia. Afinal,

em todos os fins de semana, no Grande Rio, são realizados, em média, setecentos bailes onde se ouve música funk. Segundo seus próprios organizadores, um baile com quinhentas pessoas é considerado um fracasso. Cada uma dessas festas atrai, também em média, mil dançarinos. Pelo menos uma centena de bailes reúne um público superior a 2 mil pessoas. Alguns deles costumam ter de 6 mil a 10 mil dançarinos. Fazendo as contas, por baixo, é possível afirmar que 1 milhão de jovens cariocas frequentam esses bailes todos os sábados e domingos. Um número por si só impressionante:

⁴ O hip-hop se disseminou de uma forma espantosa desde meados dos anos 1990. Embora a maioria dos grupos seja composta por homens, desde os anos 2000, mulheres, grupos de mulheres e grupos mistos estão se tornando mais comuns na cena musical e cultural periférica. O hip-hop vem sendo, desde então, incorporado a outros estilos musicais e tem saído do seu lugar de origem que são as periferias urbanas. Há hoje mais músicos brancos e até mesmo grupos indígenas. Mas a característica marcante continua sendo a linguagem dos jovens das quebradas. Cf. ARTISTAS de Rap nacional. *Last.fm*. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/tag/rap+nacional/artists>. Acesso em: 24 jul. 2019.

nenhuma outra atividade de lazer reúne tantas pessoas, com tanta frequência. (VIANNA, 1988, p. 11)⁵.

É impressionante como a imprensa tende a dar ênfase apenas à violência ou ao efeito aparente de incitação à violência por parte das culturas juvenis periféricas. Todo um contexto cultural e social está implicado na cultura dos bailes e da música. Neste sentido,

o baile funk, ao espetacularizar a violência, publiciza todas as tensões sociais que se acirraram na condição juvenil dos moradores da periferia no final do século XX. A violência passa a funcionar como um modo de dar visibilidade a conflitos e tensões que permaneceriam virtuais, ignorados se não houvesse o baile como local de encenação de uma violência que pulsa no cotidiano dos bairros mas que não encontra, na sua territorialidade, formas de manifestação de todo o seu potencial, de toda a sua energia. A violência atua como um mapa cultural. (DIÓGENES, 1998, p. 32).

Sendo assim, a cultura juvenil periférica encontra elementos para curar as feridas da violência econômica, social e policial mais ampla com a incorporação da linguagem expressiva da música e das atividades artísticas em um cenário de segregação e de estigmatização.

CULTURAS JUVENIS E O HIP HOP

Favela no Brasil, poblacione no Chile, villa miseria na Argentina, cantegril no Uruguay, rancho na Venezuela, banlieu na França, gueto nos Estados Unidos; as sociedades da América Latina, da Europa e dos Estados Unidos dispõem todas de um termo específico para denominar essas comunidades estigmatizadas, situadas na base do sistema hierárquico de regiões que compõem uma metrópole, nas quais os parias urbanos residem e onde os problemas sociais se congregam e infeccionam, atraindo a atenção desigual e desmedidamente negativa da mídia, dos políticos e dos dirigentes do Estado. São locais conhecidos, tanto para forasteiros

⁵ Esta discussão é ampliada e está muito mais aprofundada em Vianna (1997).

como para os mais íntimos, como “regiões problema”, “áreas proibidas”, circuito “selvagem” da cidade, territórios de privação e abandono e serem evitados e temidos, porque têm ou se crê amplamente que tenham excesso de crime, de violência, de vício e de desintegração social. Devido à aura de perigo e pavor que envolve seus habitantes e ao descaso que sofrem, essa mistura variada de minorias insultadas, de famílias de trabalhadores de baixa renda e de imigrantes não-legalizados é tipicamente retratada à distância em tons monocromáticos, e sua vida social parece a mesma em todos os lugares: exótica, improdutiva e brutal. (WACQUANT, 2005, p. 07).

Apesar do cenário exposto, os relatos dos pesquisadores e as letras das músicas de rap e de hip hop revelam uma realidade mais matizada, cheia de significações, de experiências que ultrapassam os limites estreitos dos preconceitos e estigmas produzidos pelo olhar de fora. No mundo das experiências dos jovens de periferia, a segregação e a violência são produzidas pelas instituições estatais e pelas elites que não enxergam o mundo rico de experiências a não ser pela grande imprensa e de suas janelas blindadas. Todo um universo de uma cultura juvenil se descortina para quem é de dentro ou para quem pretende olhar a partir de dentro.

A distinção feita por Elias e Scotson (2000) entre estabelecidos e *outsiders* parece ser frutífera nessa comparação, posto que os jovens periféricos, sendo os eternos *outsiders*, começam a ver o centro a partir da periferia e o efeito é surpreendente, como o produzido pela literatura de Lima Barreto⁶.

Não é preciso repetir aqui que o hip-hop e o rap têm uma origem comum ligada à afirmação identitária da cultura negra dos guetos urbanos americanos. Tanto o rap, mais ligado à musicalidade e à originalidade das letras das músicas, quanto o hip hop, mais ligado às performances musicais presentes nas festas funks americanas, expressam uma interessante

⁶ O que espanta na atividade literária de Lima Barreto é sua coerência em todas as modalidades de escritos e o estilo de texto enxuto, preciso, direto, jornalístico e confessional. Ele escreve como se transpusesse as conversas que ouve em suas andanças pela cidade, sobretudo a conversa dos moradores do subúrbio. Ele também tem um estilo sardônico, desabusado, satírico, desbocado. E tem ironia e crítica visceral à desfaçatez dos poderosos da Primeira República. Característica marcante da sua obra: ela é testemunhal. É um tipo particular de testemunho, de um estrangeiro em sua própria sociedade, de um morador de subúrbio, de um *flâneur* negro engajado. Ou seja, um negro escritor que olha a cidade a partir da periferia, que olha a república a partir dos mocambos.

continuidade da musicalidade afro-americana cujas origens estão no Blues, no Jazz, no Rhythm & Blues e na Soul Music.

Embora sejam manifestações culturais essencialmente urbanas, expressam este sentimento de pertença, caracterizam-se pela alternativa à música de mercado e apresentam forte componente de autoafirmação do *black power*. Essas tendências, quando chegaram ao Brasil, parece que não constituíram uma continuidade com a música popular brasileira, sobretudo o samba e a bossa nova. Na verdade, pode-se até afirmar que o rap e o hip hop parecem ter encontrado nos repentistas do nordeste sua afinidade eletiva mais imediata. Em todo o caso, estas músicas e formas de expressão culturais foram reforçadas nas performances periféricas, em que os DJ's e os MC's tinham papel importante, no contexto da disseminação dos bailes funks e dos encontros musicais alternativos das favelas, morros e periferias.

O hip-hop está ligado etimologicamente ao movimento dos quadris, ou seja, à dança, à festa. Se hoje a expressão remete a um movimento cultural no geral bastante politizado, isso foi uma construção posterior. Rap costuma designar apenas a música, enquanto hip-hop se tornou o termo mais geral, que engloba também dança, moda, grafite, estilo de vida e atuação política - muitas vezes se fala em "movimento hip-hop". Em todo caso, o ponto que interessa destacar é que as dimensões festivas e críticas do rap e do hip-hop não são tão facilmente separáveis. (TEPERMAN, 2015, p. 20).

Mais que uma cultura ou uma apologia à violência, o que se observa nas gangues periféricas, e nos grupos de hip-hop, é uma prática de ressignificação em que a violência ganha uma conotação identitária que reforça a legitimação da resistência na forma de uma poética/estética de conversão e de luta. "As gangues (e o movimento hip hop) parecem congrega todos os 'desenraizados', os 'sem lugar', os 'sem referência' no código de 'valores dominantes' e ensinar uma forma coletiva de territorialidade e reconhecimento" (DIÓGENES, 1998, p. 170).

As armas da periferia são sua poesia, como diz Mano Brown. A música, neste sentido, tem o papel de instrumento educativo e também de consciência social em que se articulam a juventude, a quebrada, a negritude

e as masculinidades, fazendo com que, talvez, o símbolo mais duradouro destas novas culturas juvenis seja a ideia de irmandade ou fraternidade – sendo esta constituída como um critério de identidade periférica: a fraternidade dos manos (e das manas).

Mas é claro que, no contexto da violência legitimada pelas estruturas organizadas do mundo do crime, a noção de irmão ou de irmandade tem um conteúdo também problemático, pois não se coloca apenas como confronto com a polícia, mas também como estratégia de gestão hegemônica do crime (DIAS, 2012; DIÓGENES, 1998). Neste universo, crime e lei, ordem e desordem, não são polarizações irreconciliáveis, e esta característica está presente nas músicas do hip-hop. Sobre a relação entre juventude e violência, muito já foi dito e muito ainda há de ser pesquisado. No entanto, a cultura da violência (e o *ethos* guerreiro) é parte integrante da condição juvenil negra e periférica. Esta potência de vida que se coloca como crítica à violência genocida do estado está presente na obra dos Racionais MC'S, por exemplo (OLIVEIRA, 2018)⁷.

Desde o princípio o rap nacional vai se reconhecer enquanto gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras étnicas e de classe que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem. (OLIVEIRA, 2018, p. 25).

Sendo assim, o rap e o hip-hop não são apenas expressões musicais afinadas aos gostos da periferia e que acabaram ganhando a atenção da indústria cultural. São músicas, danças e performances culturais que expressam um saber compartilhado, uma vontade de superação da segregação e da humilhação. Definem-se a partir de um lugar de fala subalterna e negra (fala tensa e densa, recortada, cheia de gírias, repleta de aliterações) que reflete as incertezas da vida periférica. Ao mesmo tempo, elas disseminam críticas à violência do estado e aliciam os jovens periféricos para sobreviverem no campo de batalha⁸. É uma música guerreira, mas que almeja a paz, o cessar fogo, sem ser ingênua.

⁷ O que dá unidade ao movimento hip-hop, além da origem e do lugar periférico de seus artistas, é a crítica e a denúncia severas às injustiças sociais e à violência policial. Mas é evidente que há uma diversidade de grupos e de músicas e não é o propósito deste ensaio fazer um balanço de todas as características do movimento. Toma-se aqui o exemplo do álbum “Sobrevivendo no inferno”, dos Racionais, para fazer a reflexão.

⁸ As canções de grupos de artistas como Racionais MC'S, Sabotage, RZO, Fação Central, Pavilhão 9, Dexter, entre outros, não são apenas uma representação das condições de vida da periferia e um diagnóstico da falência do projeto nacional, mas um modelo de compromisso com a vida e valores dos marginalizados, cujo destino condiciona a qualidade da obra, quando esta é bem sucedida. (OLIVEIRA, 2015, p. 07).

A música pretende, assim, transpor a guerra para o plano do discurso e desarmar, pela lírica e pela sonoridade, o mundo militarizado que cerca as periferias. “O texto (das letras dos Racionais MC’S) almeja partilhar uma sabedoria construída coletivamente pela periferia, integrando-a à vivência dos sujeitos” (OLIVEIRA, 2018, p. 32). Por esta razão, a disseminação da cultura hip-hop tem esta potência transformadora junto aos jovens, porque não é apenas denúncia ou revanche, é expressão de um novo *habitus* social em ruptura com o modelo da cordialidade da casa-grande e da senzala; é a fala candente e cadenciada de centenas de novas repúblicas de palmares.

Logo, o hip-hop não é apenas uma forma de expressão musical, mas um chamado que expressa uma cultura juvenil que emerge das experiências limites da violência nas comunidades periféricas e que atinge, sobretudo, os jovens negros⁹. “Observa-se que o movimento hip-hop se utiliza dos mesmos referenciais das gangues e galeras, porém, invertendo o lema da violência para a dimensão da consciência” (DIÓGENES, 1998, p. 121).

Trata-se mesmo da consciência e da resistência às estratégias da necropolítica periférica (MBEMBE, 2019), que produzem dezenas de milhares de mortes de jovens negros, que, para além dos grandes massacres produzidos (e impunes) dos anos 1990 e 2000, agora são rotinizados e naturalizados. As letras das músicas expressam esta constatação:

Um dia um PM negro veio embaçar
E disse para eu me pôr no meu lugar
Eu vejo um mano nessas condições, não dá
Será assim que eu deveria estar?
Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda, sozinho
Transforma um preto tipo A num neguinho
Minha palavra alivia sua dor, ilumina minha alma

⁹ Esta discussão é aprofundada em seus mais diferentes aspectos por Oliveira (2015).

Louvado seja o meu Senhor
Que não deixa o mano aqui desandar
E nem sentar o dedo em nenhum pilantra
Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei
Mano Brown

A denúncia ainda é parte do eixo das canções e reflete a consciência de que algo errado está ocorrendo no interior desta naturalização da violência contra os jovens negros periféricos. Denúncia e consciência, nunca aceitação e resignação. É uma expressão da periferia, mas projeta a universalidade de uma postura pós-colonial: “*Na esperança da periferia eu sou mais um / Uma bala vale por uma vida do meu povo / Quantos manos iguais a mim se foram? / Não quero admitir que sou mais um / Um corpo a mais no necrotério, é sério / Um preto a mais no cemitério, é sério*”, no texto de Edi Rock.

Esta linguagem musical tem acordes que propõem uma tomada, portanto, de consciência e que se coloca na contramão da violência naturalizada. “É como se o hip-hop tivesse sido forjado como alternativa mais próxima às práticas ensejadas pelas gangues e projetasse, através da inversão dos referentes, uma mudança radical.” (DIÓGENES, 1998, p. 123).

O hip-hop eleva o tom da crítica às injustiças sociais mais amplas na medida em que para cada morte, cada cova, há uma família e uma mãe que perderam um filho.

Dois de novembro, era Finados
Eu parei em frente ao São Luiz do outro lado
E durante uma meia hora olhei um por um
E o que todas as senhoras tinham em comum?
A roupa humilde, a pele escura
O rosto abatido pela vida dura
Colocando flores sobre a sepultura
Podia ser minha mãe.
Mano Brown

A violência juvenil no Brasil está naturalizada nos discursos oficiais e nas práticas institucionais. Igualmente, há a associação tácita da cultura juvenil (e do lazer) como pertencente ao universo das atividades de tempo livre. Nesse sentido, cultura e lazer não estariam relacionadas nem ao tempo da produção, nem ao tempo da participação política. É como se os jovens, ao estarem fora do mercado de trabalho e, portanto, fora do mundo adulto, tivessem no tempo livre a possibilidade de realizarem as atividades pertencentes ao mundo do crime e da violência.

Nesta perspectiva, os jovens seriam objeto de políticas públicas no momento e nos espaços da cultura e do lazer. Não por menos, as políticas públicas voltadas para a juventude, no que diz respeito ao rompimento do ciclo da violência, concebem estratégias de ocupação do tempo livre dos jovens com atividades legitimadas socialmente. Esta é uma perspectiva que não considera as diferentes formas das culturas juvenis ao reduzirem cultura às atividades culturais também legitimadas pelo mundo dos adultos (BRENNER; DAYRELL; CARRANO, 2005).

É o que demonstra a etnografia realizada por Azevedo (2019) em um bairro periférico de uma cidade da grande Curitiba. Embora os projetos sociais tenham como foco ocupar o tempo livre dos jovens em horário alternativo à escola e em complementação às atividades escolares, o tempo vivencial e as atividades dos jovens ultrapassam estas demarcações. Os espaços e os tempos são plurais e os jovens circulam, conversam e se articulam para além do que está previsto nas políticas públicas. Há, na verdade, todo um entrecruzamento de sociabilidades, afetos, moralidades, drogas, códigos de honra que, junto com a música e com os esportes, promovem um *continuum* entre escola, lazer e cultura juvenil.

Por isso, a importância de que os estudos privilegiem a visão dos jovens sobre o bairro periférico e sobre suas experiências, pois eles têm consciência da discriminação territorial, social e racial de que são vítimas, da mesma forma como expressam as músicas do hip-hop. Mais ainda, os jovens demonstram consciência da existência da violência, da violência policial e das drogas. Ou seja, no universo da periferia, os jovens sabem fazer distinção entre o crime, os criminosos e como conviver no cotidiano, revendo estigmas e negociando os espaços e territórios.

As mesmas descobertas desta identidade, que envolvem o reconhecimento de sua não pertença à cidade e ao mundo dos brancos de

classe média, foram observadas em outras pesquisas (DIÓGENES, 1998). Afinal, a “dimensão da violência não pode ser pensada de forma dissociada do contexto juvenil dos bairros de periferia” (DIÓGENES, 1998, p. 26).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para terminar, sem necessariamente concluir, uma série de livros, documentários e filmes esboçam a realidade da vida das populações subalternas nas grandes periferias brasileiras e em sua relação com as instituições da ordem, sempre marcadas pela violência e pela discriminação. Começando pelo clássico *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco, passando por *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, chegando nos *blockbusters*, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Carandiru* (2002), de Hector Babenco, e *Elite da Tropa* (2007), de José Padilha, a juventude é retratada de forma lateral e imersa em um jogo de violência que delimita os espaços urbanos entre o crime, sobretudo o tráfico, as gangues e a polícia.

O jovem se tornou foco de atenções mais recentemente no documentário *Falcão, meninos no tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde. No filme, embora o jovem ainda apareça de forma individualizada, percebe-se uma cultura juvenil que marca o sentido de pertença dos jovens ao território periférico a partir de uma performatividade violenta expressa na posse da arma, nas tatuagens, no estilo de vida, na linguagem, na corporalidade e na música¹⁰. A cultura juvenil periférica, exemplificada pelo hip-hop, opera, então, uma inversão da ordem urbana burguesa, pois, ao invés de ocupar os espaços privados e fechados em si mesmos, a cultura juvenil periférica atua nos espaços da cidade, ocupando as favelas e bairros, em uma nova ordem pública.

A polícia, evidentemente, não respeita esses espaços e o tempo todo para, revista, checka, prende, pune e agride, obrigando os jovens a permanecerem em seus lugares, a assumirem os espaços a eles destinados, nestes guetos não murados. Os jovens ficam presos nestes espaços semipúblicos e semiprivados, como no documentário *A Ponte* (2006), de Roberto Oliveira e João Wainer, em que a segregação socioespacial da

¹⁰ *Falcão, meninos no tráfico*, de MV Bill e Celso Athayde. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B-s2SDi3rkY>. Acesso em: 23 jul. 2019.

cidade de São Paulo é mostrada a partir do rio Pinheiros, que é recortado por pontes que ao invés de ligarem as regiões da cidade, separam e segregam a zona sul de São Paulo, produzindo enclaves e separando os espaços, as sociabilidades e os corpos¹¹.

Por fim, o que vale para as gangues urbanas também vale para a linguagem do hip-hop: “percebe-se que ao mesmo tempo em que o território de atuação das gangues se projeta como lugar ‘subterrâneo’, ele pretende ganhar visibilidade e expressar, para o ‘mundo oficial’, sua condição de invisibilidade, ritualizando sua existência” (DIÓGENES, 1998, pg. 166). Para além do estigma, da violência e da segregação, as culturas juvenis estão aí para reinventar, desde seu fundamento, a sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis*. São Paulo: Scritta/Anpocs, 1994.
- ABRAMOVAY, Míriam (org). *Gangues, Gênero e Juventudes*: donas de rocha e sujeitos cabulosos. Brasília: Kaco, 2010.
- ADORNO, Sérgio. A violência na sociedade brasileira. Juventude e delinquência como problemas sociais. *Revista Brasileira Adolescência e Conflitualidade*, São Paulo, Brasil, n. 2, p. 01-11, 2010.
- ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- AZEVEDO, Mariana Correa de. *Vozes da periferia*: Trajetórias de vida e moralidades dos jovens habitantes do Jardim Holandez. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) - UFPR, Piraquara-PR, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. São Paulo: Marco Zero, 1983. p. 121-121.
- BRENNER, Ana Karina.; DAYRELL, Juarez.; CARRANO, Paulo. Culturas do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. In: ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (org.). *Retratos da juventude brasileira*: análises de uma pesquisa nacional. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/Instituto Cidadania, 2005, p.175-214.
- CASTRO, João Paulo Macedo e. *A invenção da juventude violenta*: análise da elaboração de uma política pública. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.
- CASTRO, Jorge Abraão de et al. (org.). *Juventude e políticas sociais no Brasil*. Brasília: IPEA, 2009.

¹¹ *A Ponte*, de Roberto Oliveira e João Wainer. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rs0mbQBddag>. Acesso em: 23 jul. 2019.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 24, set./out./nov./dez. 2003.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DIAS, Camila Caldeira Nunes. *PCC: hegemonia nas prisões e monopólio da violência*. São Paulo: Saraiva, 2012.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo: Annablume, 1998.

ELIAS, Norbert. Sugestões para uma teoria de processos civilizadores. In: ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2v. p. 180-256.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERREIRA, Hélder *et al.* Juventude e políticas de segurança pública no Brasil. In: CASTRO, Jorge Abraão de *et al.* (org). *Juventude e políticas sociais no Brasil*. Brasília: IPEA, 2009. p. 191-219.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GREGORI, Maria Filomena. *Viração: experiências de meninos nas ruas*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

GROPPO, Luís Antonio. Juventudes e políticas públicas: comentários sobre as concepções sociológicas de juventude. *Desidades*, Rio de Janeiro, n. 14, ano 5, mar. 2017.

KHEL, Maria Rita. A juventude como sintoma da cultura. In: NOVAES, Regina; VANNUCHI, Paulo. *Juventude e Sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2019.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC'S. In: OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *Racionais MC'S: sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cia da Letras, 2018. p.19-23.

OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PAIS, José Machado. A juventude como fase da vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse. *Saúde e Sociedade*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 371-381, 2009.

SALLAS, Luisa Fayet; BEGA, Maria Tarcisa Silva. Por uma Sociologia da Juventude: releituras contemporâneas. *Política e Sociedade*, Florianópolis, n. 8, abr. 2006.

SOARES, Luiz Eduardo. Juventude e violência no Brasil contemporâneo. *In*: NOVAES, Regina; VANNUCHI, Paulo. *Juventude e Sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 130-159.

TEIXEIRA, Joana D'Arc. *Os sujeitos e lugares da punição: da passagem do/a jovem perigoso/a para o/a jovem em perigo: um estudo das dimensões do dispositivo da gestão dos riscos e de controle social da juventude*. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Unesp, Marília, 2015.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIANNA, Hermano (org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

WACQUANT, Loic. *Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 107-126, abr. 2005.

SEÇÃO IV

**O MERCADO FONOGRAFICO
EM TRANSFORMAÇÃO**

DO VINIL AO CD: A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

Eduardo Vicente

INTRODUÇÃO

Fui convidado por Érica Magi e Leonardo de Marchi, organizadores desse livro, a escrever esse capítulo sobre a indústria fonográfica brasileira nos anos 1980 e 1990, mesmo tema de minha apresentação no evento do Centro de Pesquisa e Formação do SESC de São Paulo. Esse também foi o tema da tese de doutorado que defendi, em 2002, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo¹. Minha motivação principal, naquele momento, era entender as mudanças pelas quais a indústria estava passando e o papel dos realizadores

¹ VICENTE, 2002.

independentes – que surgiam como a grande força de renovação da música brasileira – nesse processo.

Logo ficou claro que, para discutir essas duas décadas, seria necessário também debruçar-se sobre um período anterior, no caso, as décadas de 1960 e 1970, quando padrões fundamentais da atuação da indústria – como a associação com a televisão, o domínio do mercado pelas grandes gravadoras internacionais, a estratificação do consumo e a consolidação do eixo Rio/São Paulo – haviam sido estabelecidos.

Também é importante relacionar as mudanças então ocorridas no cenário de crise. No caso dos anos 1980, no declínio internacional da indústria musical, vinculado tanto ao cenário mais geral de recessão da economia mundial quanto à repentina queda da música *disco*, que se tornara a grande aposta das gravadoras no final dos anos 1970 (FRITH, 1992, p. 67). Em termos nacionais, foi uma década de constantes percalços econômicos e, musicalmente, marcada pela valorização de um público jovem, por meio do rock e da música infantil, e do consumo mais massivo representado pela música romântica e regional.

Os anos 1990 também foram iniciados sob o signo da crise, que se refletiu na maior concentração econômica do setor e em um acelerado processo de terceirização das atividades de produção. Por outro lado, também foi um momento de grande sucesso para a indústria – garantido pela substituição do LP pelo CD e pela estabilidade econômica trazida pelo Plano Real. No período, houve a efetiva quebra do eixo Rio/São Paulo de produção e consumo e, também por isso, a chegada de uma música mais diversificada e regional ao meio fonográfico.

Tenta-se trazer, nesse texto, não apenas uma retomada da tese, que foi publicada como livro em 2014², mas uma visão mais atualizada sobre aquele período, depois de quase duas décadas de mudanças radicais na indústria. Agradeço aos organizadores dessa publicação e, em especial, à Érica Magi, organizadora do evento, por mais essa oportunidade de debater ideias e publicar textos. Espero que o SESC possa continuar em sua missão de manter vivo e atuante esse importante espaço de debate e reflexão representado pelo Centro de Pesquisa e Formação.

Mais que nunca, é preciso pensar.

² VICENTE, 2014.

A CRISE DA VIRADA 70/80

Para entender a indústria da música nos anos 1980 – momento em que ela era, predominantemente, uma indústria do disco – é preciso retomar o quadro das décadas anteriores, em que ela experimentou um longo momento de crescimento ininterrupto. No período entre 1966 e 1979, por exemplo, segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos, ABPD, a produção em unidades de suportes (discos e fitas) foi praticamente multiplicada por dez, saltando de 5,5 para 52,6 milhões de unidades (VICENTE, 2006, p. 115). Além disso, a indústria foi beneficiada por uma generosa lei de incentivos fiscais, criada em 1967, que permitiu “abater do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país” (IDART, 1980, p. 118)³.

Diante de tais números, percebe-se como foram expressivas as quedas de produção de -10,6% e -20,8%, registradas, respectivamente, em 1980 e 1981⁴. A década, na verdade, representou uma autêntica montanha russa para a indústria. Além de 1981, foram negativos os índices de produção de 1983 (-9,5%), 1984 (-16,3%), 1988 (-23,1%) e 1990 (-41,3%) e positivos os de 1982 (41,9%), 1985 (5,7%), 1986 (72,3%) e 1989 (37,1%). Esses contrastes refletem a instabilidade política e econômica de um período em que houve duas maxidesvalorizações cambiais (1979 e 1982), a breve estabilização econômica trazida pelo Plano Cruzado (1986) e o confisco das contas bancárias e de poupança de 1990, no início do Governo Collor.

Com flutuações⁵ tão dramáticas, não surpreende que a década tenha sido marcada pela maior concentração econômica das empresas, por seu comportamento mais conservador e pela busca de novos públicos consumidores, e por uma relação mais pragmática com o mercado musical

Em relação à concentração econômica, houve efetivamente uma redução drástica do número de gravadoras atuantes no mercado. Se, em

³ Os discos beneficiados pela lei recebiam o selo “Disco é Cultura”.

⁴ Todos os dados aqui apresentados, referentes aos anos 1980, têm como fonte a ABPD, Associação Brasileira dos Produtores de Discos e referem-se a unidades produzidas em lugar do valor de faturamento. Tais dados foram cedidos diretamente ao autor pela Associação.

⁵ Segundo os dados da ABPD, foram 37,2 milhões de unidades vendidas em 1981, o pior ano da década, e 72,9 milhões em 1986, o melhor.

1979, as principais empresas eram Som Livre, CBS, PolyGram, RCA, WEA, Copacabana, Continental, RGE-Fermata, EMI-Odeon, K-Tel, Top Tape e Tapeçar (DIAS, 2000, p. 74)⁶, em 1983, o cenário de crise já atingia duramente várias delas: a K-Tel, empresa de capital norte-americano, encerrava suas atividades no Brasil; a Top Tape era absorvida pela RCA, a RGE pela Som Livre; a Tapeçar vendia sua fábrica à Continental e seu catálogo à RCA; e a Copacabana pedia concordata⁷.

Os efeitos da crise também foram sentidos pelas grandes gravadoras internacionais, as chamadas *majors*. A Ariola, ligada ao grupo alemão Bertelsman, que se instalara no país em 1979 com planos de se tornar um dos grandes *players* do mercado, contratando nomes como Milton Nascimento, Chico Buarque, Ney Matogrosso, Toquinho & Vinícius, Marina, MPB-4 e Alceu Valença, entre outros, acabou tragada pela crise apenas dois anos depois, sendo absorvida pela PolyGram⁸. Também a WEA (Warner/Electra/Atlantic), que se instalara em 1976 sob o comando de Andre Midani, viu-se, em 1981, à beira da falência, sendo obrigada a demitir 400 funcionários e terceirizar diversas de suas atividades⁹.

A queda nas vendas de música internacional também foi um fator bastante citado para a crise. João Carlos Muller Chaves, então diretor da PolyGram, afirmava, em 1980, que o mercado vivia “*a ressaca da euforia de 78. A música discoteca estourou, mas não deixou raízes. É árvore que você encosta e cai. [...] A música internacional despencou. De janeiro a julho, enquanto a nacional crescia um ponto, a internacional caiu 29*” (O GRANDE..., 1980).

Diante do cenário desfavorável, a indústria se tornava muito mais pragmática em suas decisões e seletiva nas contratações. Ana Maria Bahiana, escrevendo em 1982, refere-se ao fim da

⁶ A CBS é hoje parte da Sony Music, assim como a RCA que, antes disso, foi parte da BMG. A PolyGram integra atualmente a Universal Music e a sigla WEA (Warner/Elektra/Atlantic) era a denominação utilizada naquele momento pela Warner.

⁷ MERCADO do disco no fundo do poço. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 nov. 1981; COPACABANA não aguenta juros e pede concordata preventiva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1983.

⁸ ARIOLA e seus contratos milionários. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 jan. 1980; A ALEMANHA investe com toda força no mercado brasileiro do disco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980; NOVO capítulo da crise do disco, a Ariola agora é da Polygram. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1981.

⁹ MIDANI, por trás das portas à prova de som. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 dez. 1988.

[...] pré-história lírica e ingênua da indústria fonográfica [...] em que as gravadoras se davam ao luxo de seguir temperamentos e ideias às vezes de um único homem, abrigando e impulsionando movimentos musicais, projetos experimentais, explorações sonoras (...agora) a palavra risco foi abolida [...]. Ao departamento comercial, e não ao artístico, foi dada primazia sobre as decisões. [...] Repertório, músico, arranjos, que antes eram privilégio exclusivo do artista ou do produtor ligado a ele diretamente, passaram a ser discutidos em conjunto por toda a empresa, com importância vital dada às opiniões do departamento comercial (OS TEMPOS..., 1982).

Nessa nova realidade, as empresas reduziram drasticamente seus elencos e quadros profissionais, com os investimentos sendo concentrados em artistas que conseguissem superar a “*fatídica marca das 100 mil cópias*” (OS TEMPOS..., 1982). E ainda que a tônica dos anos 1980 tenha sido a da exploração do mercado musical doméstico, isso não implicou em investimentos na MPB, mas sim no atendimento a novas faixas de consumidores. Nesse processo, nota-se tanto o surgimento de uma cena independente mais organizada – gerada, em parte, pela resistência da indústria em investir em artistas com uma produção mais sofisticada e autoral – quanto a valorização de uma música mais orientada em termos mercadológicos e destinada ao atendimento a um mercado de consumo mais jovem por meio, principalmente, da música infantil e do rock. Além disso, ocorre um importante momento de afirmação de uma música romântica e regional que, condenada até então a uma quase invisibilidade pelas mídias impressa e televisiva, começava a encontrar seu lugar no cenário musical urbano.

Esses quatro espaços de produção serão a seguir apresentados, tentando-se apontar para algumas de suas características mais destacadas.

A CENA INDEPENDENTE

Ainda que se possa apontar para várias gravadoras e discos, em momentos anteriores, que poderiam ser definidos como independentes, o surgimento de um grupo organizado de realizadores que se apresenta sob essa denominação ocorre no Brasil apenas no final da década de 1970. E

o lançamento, em 1977, do disco “Feito em Casa”, de Antônio Adolfo, produzido por seu selo Artesanal, pode ser tomado como seu marco inicial.

Cesare Benvenuti, que respondeu pela distribuição de discos da gravadora Eldorado e de diversos artistas independentes, atribuiu o crescimento da cena “à redução do cast das gravadoras provocada pela crise do mercado fonográfico e também pela adoção da política de pequenos elencos” (DISCO..., 1981). Nesse sentido, a opção pela produção independente não correspondeu, em relação aos artistas, necessariamente a uma escolha política e à busca por um distanciamento da grande indústria, tornando-se, em muitos casos, a única alternativa para o seu ingresso ou permanência no mercado fonográfico. Assim, como observou Helio Ziskind, em 1982,

[...] o fato da produção independente permitir uma maior liberdade não significa necessariamente que a música por ela veiculada seja mais livre, mais avançada ou incompatível com as grandes gravadoras. Ser independente não é qualidade musical, pode ser apenas uma contingência.

Por isso, é importante reconhecer o surgimento de uma cena independente também como uma forma de adequação do mercado fonográfico às novas condições econômicas que se colocavam e, em certo sentido, de acerto de passo com o cenário internacional, onde a divisão entre *majors* e *indies* – grandes gravadoras transnacionais e gravadoras independentes locais – já era um padrão bem estabelecido. Ao mesmo tempo, correspondia à necessidade de atendimento a uma demanda musical cada vez mais segmentada, à qual as grandes gravadoras, concentradas em poucos gêneros musicais, nem sempre estavam atentas.

Por outro lado, uma herança fundamental da produção musical independente nos anos 1970/1980 foi a de artistas que demonstraram uma maior proximidade com a efervescência cultural e política do período, marcado pelo início da abertura política e pela permanente contestação ao regime ditatorial. Nesse sentido, vale observar que a alternativa independente aproximou áreas artísticas tão distintas como o teatro, o cinema, a literatura, os cartuns e, claro, a música popular.

No caso de São Paulo, o Teatro Lira Paulistana, criado em 1979 na Vila Madalena (Zona Oeste de São Paulo), não só polarizou o debate em torno da produção cultural independente, como foi representativo de suas duas principais vertentes musicais. Sua presença mais significativa foi junto à chamada Vanguarda Paulista, mais vinculada à tradição da MPB¹⁰, representada principalmente por Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e pelas bandas Premeditando o Breque (Premê), Rumo e Língua de Trapo. Ao mesmo tempo, passaram pelo seu palco alguns dos principais representantes do movimento punk de São Paulo, como Inocentes, Cólera e Ratos de Porão, além de bandas que iriam alcançar considerável projeção dentro do rock dos anos 80, como Ira!, Ultraje a Rigor, Magazine e Titãs¹¹.

Iná Camargo Costa (1984) atribui o surgimento do Lira ao diagnóstico de Wilson Souto Jr., um de seus criadores, acerca da “*existência de um público insatisfeito com a produção cultural*”, formado principalmente por

[...] estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) porque vinha passando o país; um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento [...] mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo. (COSTA, 1984, p. 34).

O Lira iria se tornar o ponto de encontro entre esse público e “uma produção cultural emergente, marginalizada pelos espaços institucionais e que vinha sobrevivendo em porões particulares, garagens e consumida apenas pelos amigos mais próximos” (COSTA, 1984, p. 35). E ainda que o projeto independente dos anos 1980 não tenha sobrevivido às incertezas da década, com o próprio Lira encerrando suas atividades e tendo parte de seus artistas absorvida pela Continental, em 1985, nota-se que a grande retomada da cena independente que ocorreria na década seguinte demonstraria sua importância como primeira referência – política, social e artística – para a constituição de um polo autônomo de produção musical no país.

¹⁰ Vinculados, mas a partir de uma perspectiva crítica, que valorizava a ironia, a experimentação e mantinha um certo distanciamento das preocupações estéticas e do lirismo da MPB tradicional.

¹¹ CISCATI, Rafael. Lira Paulistana, um delírio de porão: livro reúne fotos dos Titãs e outros artistas em início de carreira. *Revista Época*, Rio de Janeiro, 16 dez. 2014.

A MÚSICA INFANTIL E O BRock DOS ANOS 80

O mercado musical infantil tinha sido, até a década de 1980, uma preocupação bastante marginal da indústria, com as primeiras produções de sucesso sendo dedicadas mais à narração de histórias do que à música. Foi nessa linha de trabalho que a gravadora Continental criou, ainda em 1942, a coleção *Disquinho*, dirigida por João de Barro (Braguinha), que contava com mais de 70 títulos e foi relançada por décadas, registrando contos de autores clássicos (e já de domínio público) que uniam narração, interpretação dos personagens e canções especialmente compostas. *Chapeuzinho Vermelho* foi o maior sucesso da série¹². A editora Abril, desde pelo menos os anos 1970, também explorava esse mercado através da venda, em bancas de jornal, de fascículos que traziam discos com versões em português de produções da Disney.

Já no campo musical, ações de maior destaque parecem só ter ocorrido a partir também nos 1970, com o lançamento das trilhas de produções televisivas e teatrais infantis vinculadas, de um modo geral, à MPB. Esses são os casos de *Vila Sésamo* (Som Livre, 1973), *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (Som Livre, 1975), *Os Saltimbancos* (Philips, 1977), e dos especiais televisivos, *A Arca de Noé I e II* (Ariola, 1979 e 1980), e *Pluct Plact Zuum* (Som Livre, 1983), todos produzidos pela Rede Globo.

Mas essas ações isoladas logo foram sucedidas por estratégias mais agressivas de exploração desse mercado. Tomás Muñoz, presidente da CBS, explicou, em 1984, a atuação da gravadora nessa área: “há tempos vem baixando a faixa que mais consome. Era dos 18, passou a ser dos 14, hoje as crianças de 6 anos já consomem, e muito. Ele entretanto observa que “a fórmula tem vida curta como toda ideia puramente de marketing”¹³.

Muñoz, referia-se em particular ao sucesso da *Turma do Balão Mágico*, contratada da gravadora, que apresentava o programa infantil *Balão Mágico*, da TV Globo, desde 1982. A *Turma* também exemplifica o padrão de divisão do trabalho então desenvolvido, com um grupo de crianças sendo selecionado e treinado para interpretar músicas previamente compostas e arranjadas¹⁴. Já ao programa *Clube da Criança*, criado pela

¹² AINDA mais mãe-preta do que professor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1975.

¹³ AS CRIANÇAS ignoram a crise e os discos infantis ‘salvam’ as fábricas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1984.

¹⁴ Esse modelo seria bastante explorado também pelas boy bands, especialmente depois da chegada ao Brasil, em 1984, dos *Menudos*, banda criada em Porto Rico, em 1977, por Edgardo Diaz.

Rede Manchete, em 1983, vinculavam-se diversos destaques da música infantil do período, como o grupo *Trem da Alegria* (RCA), criado por Michael Sullivan, e as apresentadoras Xuxa Meneghel e Angélica. Xuxa, que iria se transferir para a Rede Globo em 1986, apresentar o programa *Xou da Xuxa* e gravar pela Som Livre, seria considerada, em 1989, “a maior vendedora de discos da América Latina, batendo Roberto Carlos e Júlio Iglesias. E seus dois primeiros discos continuavam ganhando novas edições (sendo que) os 4 discos que já gravou garantiram uma venda de mais de dez milhões de LPs” (CRIANÇAS..., 1989).

Já o rock dos anos 80 ou o BRock, para assumir a expressão criada por Nelson Motta, surge como fenômeno fonográfico de maneira um tanto distinta, representando o ingresso no mundo discográfico de artistas que participavam de uma cena vigorosa mas, até aquele momento, ignorada pela indústria.

Apesar do curto período em que predominou enquanto segmento da indústria – de 1982 a 1987, aproximadamente – o rock dos anos 80 pode ser visto como o mais importante movimento de renovação da geração que havia caracterizado a MPB dos anos 60 e 70, já que permitiu a formação de um grupo de artistas de carreira duradoura e vendas mais ou menos constantes. Trouxe, também, todas as sinalizações da adequação do mercado fonográfico brasileiro ao padrão predominante nos países centrais: direcionamento da indústria a um público jovem, LP como formato dominante e vendas baseadas em repertório nacional. (VICENTE, 2014, p. 118).

Apesar de terem surgido e/ou se apresentado em espaços muitas vezes partilhados com a cena independente do período¹⁵, as principais bandas de rock dos anos 80 estiveram, sem exceções, associadas a gravadoras: Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, Ira!, Ultraje a Rigor, Titãs, Magazine e Lulu Santos, com a WEA; Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, Blitz e Legião Urbana, com a EMI; RPM, Rádio Táxi, Leo Jaime e Ritchie, com a CBS; Barão Vermelho, com a Som Livre; Cazuza, com a PolyGram; Engenheiros do Havaii, com a BMG; entre outros. Além disso,

¹⁵ No caso de São Paulo, o Teatro Lira Paulistana e danceterias como “Madame Satã, Carbono 14, Rose Bom-Bom, Napalm e Rádio Clube. No Rio, fora os bares, o point do rock era o lendário Circo Voador” (DAPIEVE, 1995, p. 31).

as bandas eram oriundas de centros bastante específicos. Nos casos aqui listados, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Esses artistas não apenas representaram um importante momento de renovação do elenco das gravadoras, como garantiram a manutenção de sua presença hegemônica junto a um público jovem, urbano e de classe média que, nas décadas anteriores, fora o grande consumidor da MPB.

MASSIVA, ROMÂNTICA, REGIONAL...

Uma música impulsionada pelo que José Miguel Wisnik define como uma “*poderosa corrente de romantismo de massa*” (WISNIK, 1979, p. 23) tem sido uma tendência praticamente onipresente no mercado musical brasileiro. No final dos anos 1950, no entanto, ela se viu repentinamente envelhecida, juntamente com o samba-canção, os amores desfeitos e a voz empostada dos cantores do rádio, a partir do surgimento da Bossa Nova. O referencial da música romântica seria, em alguma medida, atualizado e urbanizado, ainda nos anos 1960, pela Jovem Guarda e, mais especialmente, por Roberto Carlos, que se tornaria por isso o grande vendedor de discos do país da segunda metade do século XX. Porém, a música romântica de características mais regionais, definida pejorativamente como “brega”, seria relegada, no processo de estratificação do mercado musical, às emissoras de AM e ao consumo das populações periféricas e interioranas, despertando reduzido interesse das *majors*¹⁶. A crise dos anos 1980, no entanto, marca o início de um radical processo de mudança nessa situação: Benito de Paula é contratado junto à Copacabana, ainda em 1981, por uma WEA em grande ofensiva rumo ao mercado popular; e Amado Batista, campeão de vendas da Continental, transfere-se para a RCA em 1984.¹⁷

Ao mesmo tempo, novos nomes surgem ou alcançam projeção já sob o controle de *majors*, como Fábio Jr, Wando e Gilliard, pela Som Livre; Kátia, Rosana, Márcio Greick e Wanderléia, pela CBS; e José Augusto, pela EMI. Diante desse quadro, Max Pierre, produtor musical da Som Livre, afirmava em 1988 que a meta prioritária das gravadoras passara a ser a de investir em “*música popular romântica*”¹⁸.

¹⁶ Mas havia exceções: Odair José, por exemplo, integrava o elenco da CBS desde os anos 1970 e a Philips gravava artistas mais ligados ao “brega” por meio de seu selo Polydor.

¹⁷ DISCO, a bolsa ou a vida? *Revista SomTrês*, jul. 1985.

¹⁸ A CONSPIRAÇÃO brega. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1988.

Um aspecto importante da relação entre *majors* e gravadoras nacionais¹⁹ tinha sido, até os anos 1980, o de uma certa divisão do mercado, na qual as primeiras controlavam o consumo urbano, especialmente o eixo Rio/São Paulo, enquanto as últimas atendiam o mercado regional e as periferias, que, além de bem mais sensíveis às crises, consumiam discos econômicos, de menor lucratividade²⁰. Essa divisão era bastante evidente, por exemplo, no caso da música sertaneja, que se encontrava, até os anos 1970, quase que exclusivamente sob o controle de gravadoras nacionais, especialmente Continental (pioneira com a gravação da Turma de Cornélio Pires, ainda como Colúmbia do Brasil, em 1927), Copacabana e Chantecler.

Em 1981, no entanto, o quadro começava a se modificar, com representantes da PolyGram reconhecendo que o grande mercado consumidor de discos estava agora “*no interior do país, onde a movimentação de recursos para a agricultura e a pecuária acaba influenciando na circulação do dinheiro*” (CRISE, 1980). E esse fenômeno também se expressava nos meios audiovisuais. Em 1979, por exemplo, há o lançamento de *Estrada da Vida*, de Nelson Pereira dos Santos, estrelado pela dupla Milionário e José Rico, e da série televisiva *Carga Pesada*, da Rede Globo, protagonizada por Stênio Garcia e Antônio Fagundes, com trilha sonora que reunia nomes da música sertaneja e nordestina²¹. Simultaneamente, ocorre também uma renovação estética do gênero, pela incorporação de instrumentos elétricos e pela adoção de referenciais da música internacional em substituição aos ritmos tradicionais (CALDAS, 1977). Além disso, em lugar dos temas ligados ao cotidiano rural, passa a predominar o que Wilson Souto Jr, então diretor artístico da Continental, define como uma “*temática romântica exacerbada*” (A EXPLOSAÇÃO..., 1987).

E essa música massiva, regional e romântica será, como apontado a seguir, a grande aposta da indústria e a chave do extraordinário sucesso que irá alcançar na década seguinte.

¹⁹ Define-se aqui como gravadoras nacionais as empresas tradicionais, como RGE, Copacabana, Continental, Rozemblit e Chantecler. A Som Livre, criada em 1971 como braço fonográfico das Organizações Globo, dedicava-se principalmente às trilhas de telenovelas e não estava sujeita à divisão de mercado aqui descrita.

²⁰ Processo discutido de forma mais detalhada em Vicente (2014).

²¹ OS CAIPIRAS no poder. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 set. 1979.

OS ANOS 1990: ASCENSÃO E QUEDA DE UM MODELO ABERTO DE PRODUÇÃO

Assim como a década anterior, também os anos 1990 iniciam-se sob a sombra de uma crise. Essa, no entanto, com características bem mais locais: após o confisco promovido pelo Plano Collor, a produção de unidades caiu, segundo dados da ABPD, dos 76,8 milhões de unidades, alcançados em 1989, para 45,1 milhões em 1990. Manteve-se estável no ano seguinte e, em 1992, caiu para apenas 32,1 milhões de unidades” (IFPI, 2001, p. 118).

Esse contexto acabou por intensificar processos já iniciados na década anterior, como a redução de elencos e quadro de funcionários, a limitação de novos lançamentos e, principalmente, a concentração do foco de atuação nos segmentos de mercado e artistas de maior sucesso²². Ao lado dessas medidas, também foi iniciado um processo de terceirização de atividades e redução de custos de produção, com grande parte da prensagem de discos sendo concentrada em “*apenas três grandes fábricas e distribuidoras, surgidas de joint ventures entre as poderosas multinacionais*” (TEMPOS, 1991). As grandes gravadoras retiraram-se, inclusive, das atividades de produção musical, dispensando seus produtores – que, em muitos casos, passaram a atuar de forma independente – e mesmo vendendo seus estúdios de gravação²³.

Nesse sentido, a indústria passou a assumir, cada vez mais, um sistema aberto de produção, no qual as *majors* concentraram-se nas atividades de distribuição e divulgação, enquanto as *indies* dedicaram-se à prospecção de novos mercados e à formação e desenvolvimento local de novos artistas que, posteriormente, poderiam ser repassados a gravadoras de maior porte para a sua promoção nacional e internacional.

Paralelamente, acelerou-se o processo, iniciado na década anterior, de substituição do vinil pelo CD. A instalação de novas fábricas no país reduziu significativamente o custo do novo suporte e, em 1997, os LPs desapareceram completamente das estatísticas de vendas da ABPD (VICENTE, 2014, p. 143).

²² INDÚSTRIA fonográfica vende menos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 set. 1992.

²³ MERCADO fora de rotação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1992.

Tais ações foram determinantes na definição de algumas das características do momento de grande crescimento que a indústria passaria a desfrutar a partir de 1993, com a estabilização econômica do país propiciada pelo Plano Real. Esse ano, inclusive, marca o início de uma espetacular retomada, que levará, em 1997, ao recorde histórico de produção de 107.9 milhões de unidades (IFPI, 2001, p. 118).

A mais importante dessas características será a já mencionada busca por um mercado mais popular e massivo. Favorecida pela redução de custos dos suportes musicais trazida pelo CD, a grande indústria segue no seu processo de “descoberta” da música sertaneja e de valorização do consumidor de fora dos grandes centros, iniciada na década anterior. Por conta disso, essa música proverá a trilha sonora dos anos iniciais da década, levando inclusive à absorção das gravadoras nacionais Copacabana e Continental, especializadas nessa área, pelas *majors* EMI e Warner, respectivamente. São oriundos dessas gravadoras alguns dos principais nomes da música sertaneja do período, como Chitãozinho e Xororó, artistas da Copacabana contratados em 1989 pela PolyGram; Zezé di Camargo & Luciano, também da Copacabana e contratados em 1993 pela Sony Music; além de Leandro e Leonardo, João Paulo e Daniel e Roberta Miranda, nomes da Continental/Chantecler que passam a integrar o elenco da Warner com a aquisição da gravadora²⁴.

Mas o sertanejo não será o único e talvez nem o mais importante filão das gravadoras na exploração de um mercado massivo. A década é marcada pela eclosão de um pagode que, também próximo ao referencial romântico e assumindo uma instrumentação mais associada à música pop – teclados, contrabaixo, guitarra – alcança enorme sucesso por meio, principalmente, de grupos paulistas²⁵. Há ainda a explosão nacional do funk carioca, especialmente do funk melódico (Claudinho e Buchecha, Pepê e Neném), da Axé Music (Banda Eva, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Chiclete com Banana), da música

²⁴ O triunfo do sertanejo também é atestado pela sua chegada às trilhas de novelas como *Pantanal* (Rede Manchete, 1990, Benedito Ruy Barbosa), *A História de Ana Raio & Zé Trovão* (Rede Manchete, Marcos Caruso e Rita Buzzar, 1991) e *Rei do Gado* (Rede Globo, Benedito Ruy Barbosa, 1996).

²⁵ Como Molejo, Negritude Jr., Art Popular, Karametade e ExaltaSamba, entre outros grupos. Mas também Belo Horizonte (Só Pra Contrariar), Salvador (Gera Samba/É o Tchan do Brasil, Companhia do Pagode e Terra Samba) e o próprio Rio de Janeiro (Raça, Razão Brasileira, Kiloucura e Os Morenos) contribuíram para essa nova onda do pagode

da Festa do Boi de Parintins (Carrapicho), da música religiosa (Padre Marcelo, Aline Barros), entre outras.

Com esse crescimento do mercado, nota-se também um processo de atualização e ampliação da indústria, com o ingresso de novas empresas e o fortalecimento de diferentes ramos da área musical. Um exemplo é a criação, ainda em 1990, da MTV Brasil, por meio de uma concessão do Grupo Abril. Em 1999, o Jornal do Brasil apontava que, se no início de suas operações “a MTV atingia somente 53 municípios e cerca de 5 milhões de domicílios, hoje ela chega a 200 municípios e a mais de 16 milhões de casas em todo o país” (MTV..., 1999). Em 1995, a emissora criava o Video Music Awards Brasil (VMB) que, seguindo os mesmos moldes de seu equivalente norte-americano, tornou-se o principal evento a premiar videoclipes no país. Além disso, surgia, em 1996, a *CD Expo*, primeira feira do país destinada à promoção de artistas e gravadoras e à venda direta de CDs²⁶; e em 1999 instalava-se no país a Crowley Broadcast Analysis, empresa norte-americana especializada em aferição de execução radiofônica de músicas²⁷.

Com o crescimento do mercado latino-americano em geral (e da importância de sua música nos grandes mercados mundiais) houve ainda a criação do Midem Americas, em 1997²⁸ e, a partir de 2000, do Grammy Latino²⁹.

MAJORS E INDIES

Quase todos artistas de sucesso citados acima, assim como uma ampla parcela da diversidade musical que marcou os anos 1990, ingressaram no mundo do disco também como consequência do grande processo de pulverização e barateamento da produção musical que se verificou naquele momento, a partir do desenvolvimento das tecnologias digitais, especialmente dos equipamentos associados ao protocolo MIDI – Musical Instrument Digital Interface (VICENTE, 1996). Com isso,

²⁶ O evento era o maior do gênero na América Latina e contava com edições no Rio e em São Paulo; COMEÇA no Rio primeira feira de CD. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1996.

²⁷ QUAL o som dos anos 90? *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 mai. 1995.

²⁸ MIDEM fará feira da música em Miami. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1996.

²⁹ GRAMMY LATINO, festa apresenta o Brasil para o mundo. *Revista Áudio, Música e Tecnologia*, n. 104, maio 2000.

milhares de estúdios de gravação surgiram em todo o país, assim como centenas de gravadoras independentes.

Por essa via, percebeu-se o vigoroso retorno da cena independente e o amplo processo de organização desse setor. Criaram suas próprias empresas, por exemplo, produtores e diretores desligados das grandes gravadoras no processo de terceirização, como Pena Schmidt (Tinitus), Conie Lopes (Natasha Records) e Nelson Motta (Lux), egressos da Warner; Mayrton Bahia (Radical Records), ex-EMI e PolyGram; Marcos Mazzola (MZA), ex-PolyGram; e Peter Klam (Caju Music), ex-Warner e PolyGram. Além deles, também artistas que eram ou haviam sido vinculados a *majors*, como Ivan Lins e Vitor Martins (Velas), Dado Villa-Lobos (RockIt!), Marina Lima (Fullgás), Ronaldo Bastos (Dubas) e Egberto Gismonti (Carmo), entre outros, tornaram-se donos de seus próprios negócios³⁰.

Esse novo cenário leva a um relacionamento mais intenso entre *majors* e *indies*, com essas últimas admitindo que a “tendência natural dos selos independentes é servir de fonte para as grandes gravadoras” (SELOS pequenos crescem à margem da mídia. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 jul. 1994). Ao mesmo tempo, *majors* assumem a distribuição e/ou impressão de discos de diversas delas, como Caju e Excelente Discos (PolyGram); Rock It, Radical, MPB e Natasha (EMI); Zimbabwe e Dubas (Warner), entre outras³¹. Assim,

ao longo dos anos 90, foi se constituindo uma nova ecologia no mercado, com as gravadoras independentes passando a preencher um espaço antes ocupado pelas *majors*, cuidando tanto da formação de novos artistas quanto da prospecção e atendimento a segmentos musicais emergentes ou de mercado muito restrito. (VICENTE, 2014, p. 156).

São vários os exemplos de gravadoras surgidas no período que se especializaram na exploração desses mercados de nicho. Azul Records, Alquimusic e MCD, voltaram-se para a World Music e a New Age; Visom, Pau Brasil e Núcleo Contemporâneo, para a música instrumental; Dabliú,

³⁰ INDEPENDENTES, porém pragmáticos. *O Globo*, 26 fev. 1997. O SOM da liberdade. *Jornal do Brasil*, 20 fev. 1992.

³¹ CAJU e Kuarup resistem com lançamentos no exterior. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 fev. 1992. SELOS alternativos dinamizam o mercado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 jan. 1993.

Velas, CPC-Umes, Kuarup e Dubas Music, para a nova MPB; Palavra Cantada, CID e Angels Records, para a música infantil; Cogumelo, Banguela e Baratos Afins, para o rock underground; JWS, Zimbabwe, RDS, Kaskata's e Discovery, para o rap. Além disso, o mercado religioso católico contava com empresas como Codimuc, Canção Nova e Paulinas Comep, enquanto o evangélico, com Bom Pastor, Gospel Records, AB Records, MK Publicitá e Line Records, entre outras.

Ao longo da década, gravadoras independentes de maior porte puderam inclusive desafiar os limites desse nicho de público restrito. Esses foram os casos de Trama e Atração Fonográfica, que mantinham distribuição própria ao mesmo tempo em que atuavam simultaneamente em diferentes segmentos, e da Biscoito Fino, que passou a abrigar nomes de maior destaque da MPB oriundos de grandes gravadoras. Com o crescimento do número e porte das *indies*, assim como do peso de seu papel dentro do mercado fonográfico nacional, houve inclusive a criação, em 2001, da Associação Brasileira dos Músicos Independentes, ABMI, que além de posicionar politicamente os independentes em relação à ABPD, buscava oferecer às *indies* condições mais favoráveis para a negociação de acordos de divulgação e distribuição, contratos de impressão dos discos, entre outros.³²

Toda essa força e organização da cena independente levou a produção fonográfica do período a expressar de maneira inédita a diversidade musical do país, quebrando, na prática, o eixo de produção e consumo formado por Rio de Janeiro e São Paulo. Com isso, nota-se o surgimento ou fortalecimento dos “circuitos autônomos de produção e consumo musical”³³, que

[...] sem a presença de grandes gravadoras ou redes de mídia de alcance nacional, fornecem condições para as apresentações musicais, produção, divulgação e venda de discos dos artistas que os integram. Esses circuitos normalmente se relacionam a identidades étnicas, religiosas, urbanas e locais, e se constituem nos espaços de surgimento e consolidação de muitos dos artistas e segmentos que acabarão posteriormente incorporados pela grande indústria. (VICENTE, 2014, p. 165).

³² COMEÇA articulação da cena alternativa nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo 28 mar. 2001.

³³ Termo denominado por mim em pesquisas anteriores.

Entre os exemplos citados na pesquisa, estão os circuitos dos CTGs (Centros de Tradições Gaúchas), do rap, do funk, do forró eletrificado de Fortaleza, da música católica e evangélica, entre outros. Mas um exemplo bastante significativo do deslocamento do eixo e das novas possibilidades identitárias que passam a se expressar fonograficamente, nos anos 1990, pode ser dado pela comparação entre o rock que marca aquele período e o da década anterior. Assim, se nos anos 1980 o rock foi, como vimos, impulsionado por bandas ligadas à Brasília e a capitais de estados do Sul e Sudeste, bem como a um público universitário, próximo da MPB, agora surgiam bandas mais ligadas às periferias dessas e de outras cidades, com Recife tornando-se a capital nacional do rock, berço do Mangue Beat e sede do Abril Pro Rock, o principal festival de novos valores do rock nacional, criado em 1993.

Apesar do grunge ser claramente a grande referência a inspirar as novas bandas, como fora o punk na década anterior, existiu uma riqueza muito maior de influências, em particular da black music – rap, funk, ska, reggae –, além da emergência de um amplo leque de debates sociais e identitários que estiveram pouco presentes no rock dos anos 1980 e que se expressaram, entre outras, através do trabalho de bandas como O Rappa, Cidade Negra, Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Planet Hemp e muitas outras.

Assim, por meio desses circuitos e bandas, os anos 1990 representaram o momento de emergência da produção musical oriunda das periferias urbanas, que teve um de seus grandes momentos com a conquista do prêmio de escolha da audiência do VMB de 1998 para “Diário de um Detento”, videoclipe e canção dos Racionais MCs sobre o massacre no presídio do Carandirú. A produção musical da periferia, mobilizada inicialmente pelo movimento hip hop e pelo funk, mas depois ampliada por meio de diversas tendências, representará, como se sabe, a principal fonte de inovação na música popular brasileira das primeiras décadas do século XXI.

CRISES E CONCLUSÕES

O cenário dos anos 1980/1990 também se fecha com uma crise, essa mais persistente e radical nas mudanças que traz à indústria. Se os anos

de 1993 a 1996 foram de vigoroso crescimento no número de unidades produzidas – 37,9%, 42,7%, 18,8% e 33,1%, respectivamente –, entre 1997 e 2000 houve um quadro bem menos positivo: crescimento de apenas 8,1% em 1997, 7.6% em 2000, e quedas de 2.4% em 1998 e 7.9% em 1999 (IFPI, 2001, p. 118), que perdurará pelas duas décadas seguintes, de forma mais dramática, representando o fim da venda de suportes musicais como atividade central do negócio da música.

Embora a pirataria tenha sido apontada como o principal vilão para a crise ao longo da década de 1990³⁴, sabe-se que a circulação de arquivos digitais de música pela internet, iniciada em seus anos finais, iria se tornar o principal motor da mudança e da crise (DE MARCHI, 2016). Mas essa história está sendo contada em outro momento desse livro.

Não foi uma tarefa fácil concentrar duas décadas de história do disco e da música do Brasil nessas poucas páginas. Por isso, é inevitável que artistas, gravadoras, tendências e gêneros musicais significativos tenham sido omitidos ao longo do texto. Espera-se, no entanto, ter registrado aqui os principais processos que mobilizaram e definiram os rumos da indústria musical do Brasil no período analisado, fundamental para a compreensão do quadro atual da produção e consumo de música popular no país.

A partir dessa afirmação, quer-se destacar, fechando esse texto, um ponto que parece subjacente a toda a análise aqui apresentada, que é a questão da indústria. Ainda que a crise tenha afetado profundamente o funcionamento e o controle das chamadas *majors* – que eram cinco no final dos anos 1990: Universal, Sony, BMG, EMI e Warner – sobre o mercado musical, seria um erro enxergar nesse quadro o fim da indústria ou do controle de grandes agentes sobre o mercado. Embora essas empresas tenham perdido, ao longo das duas décadas seguintes, parte do seu poder, elas se mantiveram como proprietárias de grande parte do acervo musical consagrado mundialmente desde o início do século XX e preservaram o controle sobre mecanismos fundamentais de circulação e promoção musical, ainda que de forma compartilhada com grandes empresas do mundo digital, como Apple, Google, Deezer e Spotify, entre outras.

Dessa forma, mesmo a circulação de música pela internet se desenvolve dentro da lógica estabelecida por esses agentes e, nesse sentido,

³⁴ MERCADO de discos despenca no Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo 28 dez. 1999. ABRIL MUSIC encerra atividades em meio à onda de pirataria. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 fev. 2003.

como pesquisadores, é preciso compreender criticamente esse cenário, inclusive considerando a questão da concentração econômica dentro de cada um dos seus diferentes segmentos, a exemplo dos escritórios de divulgação e de empresários e empresas promotoras de shows.

Ainda assim, entende-se que esse texto demonstra que, mesmo ao longo das duas décadas analisadas, a lógica da indústria musical permitiu o surgimento e consolidação de artistas independentes e produções esteticamente arrojadas, além de social e politicamente engajadas. Nesse sentido, acredita-se ser possível afirmar que a dinâmica do mercado musical não é necessariamente incompatível com a inovação, de modo que o desenvolvimento de estratégias de atuação engajadas de artistas independentes, que levem em consideração as condições do mercado são não apenas possíveis, como talvez a única alternativa nesse momento de ataque às políticas públicas de apoio à cultura e à própria possibilidade de expressão artística de minorias e de setores mais críticos da sociedade.

REFERÊNCIAS

- A EXPLOSÃO sertaneja. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1987.
- CALDAS, W. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- COSTA, I. C. Como se tocaram as cordas da Lira. *Arte em Revista*, São Paulo, CEAC, ano 6, n. 8, p. 34-36, 1984.
- CRIANÇAS, o mercado dos milhões. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 jan. 1989.
- CRISE. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 jul. 1980.
- DAPIEVE, A. *BRock: o rock brasileiro dos Anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DE MARCHI, L. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000.
- DISCO Independente S/A. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jul. 1981.
- FRITH, S. The Industrialization of Popular Music. In: LULL, James (org.). *Popular Music and Communication*, London: Sage, 1992. p.49-71.

DEPARTAMENTO DE INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO ARTÍSTICAS (IDART). *Disco em São Paulo*. Organização de Damiano Cozzella. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). *The Recording Industry in Numbers 2001: the definitive source of global music market information*. London: IFPI, 2001.

MTV adere ao brega e ao axé. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1999.

O DISCO independente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1982.

O GRANDE negócio do disco já não é tão grande assim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1980.

OS TEMPOS mudaram e ‘acabou a brincadeira’: disco agora é negócio para profissionais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 maio 1982.

SELOS pequenos crescem à margem da mídia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1994.

TEMPOS difíceis para o mercado de discos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 abr. 1991.

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Eptic On-Line*, Sergipe, v. 8, n.3, p. 114-118, 2006.

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

WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 7-23.

NOTAS E INQUIETAÇÕES SOBRE CERTAS TRANSFORMAÇÕES NAS PRÁTICAS DE PRODUÇÃO E CONSUMO MUSICAL

Gisela G. S. Castro

PARA COMEÇAR

Transformações ocorridas na virada do século XX e XXI implicaram em mudanças nas formas de sociabilidade e hábitos de consumo de produtos culturais. Atenta ouvinte do panorama musical desde muito jovem, intrigou-me na ocasião a emergência da onipresença dos fones de ouvido em diversos ambientes públicos e privados, indício da intensificação do consumo de música como trilha sonora do cotidiano. Que tipo de escuta se enseja quando se convive com um jorro contínuo de música como plano de fundo para as diversas atividades do dia a dia? O que significa encapsular-se em uma ambiência sonora privada em meio à balbúrdia da vida urbana?

Essas eram algumas das inquietações que me instigaram a tomar a escuta – e mais tarde o consumo – de música como campo de pesquisa ainda nos anos 1990. Foram estimulantes e proveitosos os encontros e aprendizados nos estudos da música, da cultura e da comunicação.

Na primeira década dos anos 2000, a produção cultural e, notadamente, a indústria fonográfica, viviam uma encruzilhada, pois crescia o compartilhamento gratuito de conteúdo entre pares liderados pelos adeptos das redes de compartilhamento *peer to peer* (p2p). Pioneiro no compartilhamento de música entre pares, o Napster foi um caso emblemático que ajudou a consolidar o então novo modo de consumir música em formato de arquivo digital. Por meio dele, arquivos em formato *mp3* podiam ser copiados diretamente para o *hd* do interessado. Paralelamente, cópias físicas digitais de discos e filmes se espalharam mundo afora, com ou sem fins comerciais, deflagrando uma série de medidas restritivas em relação a então chamada pirataria.

Como pretende-se argumentar mais adiante, a discussão sobre pirataria vai muito além da proteção de direitos de propriedade intelectual sobre obras culturais e diz respeito à dominação comercial de uma arena, a internet, apresentada nos seus primórdios com base no sonho libertário de se ensejar uma comunicação horizontal envolvendo a participação democrática de todos por meio das ferramentas digitais no que era denominado como *ágora virtual*.

Concebida sob a égide da utopia da colaboração desinteressada entre pares, a *world wide web* que Tim Berners-Lee legou à humanidade décadas atrás era bem diferente da que se tem agora. De uma rede não-mercantil, transformou-se com a extraordinária capacidade de processar, coletar, armazenar e analisar dados das megacorporações que hoje atuam online e cujos algoritmos alimentam o capitalismo de plataformas (SRNICEK, 2017).

A discussão aqui apresentada diz respeito a uma série de transformações nos modos de produção e consumo de cultura, sintetizadas como sendo a passagem do consumo de *posse* ao de *acesso*. De outro lado, essa discussão está articulada com a crescente e implacável mercantilização das mais diversas práticas cotidianas enfeixadas em modos de ser e estilos de vida articulados às lógicas do consumo e às artimanhas da mercadologia, a qual passa a constituir aquilo que Lazzaratto e Negri argumentaram como

sendo “um dispositivo de constituição das relações sociais, de informações, de valores para o mercado” (LAZZARATTO; NEGRI, 2001, p. 64).

Evidentemente, toda essa transformação não se dá sem muita luta, avanços e retrocessos e reviravoltas das mais inesperadas, que buscou-se mapear e discutir naqueles anos. Um exemplo hoje já meio esquecido foi a longa batalha judicial travada durante décadas pela Apple Corps, de propriedade dos Beatles, contra a Apple Inc., liderada por Steve Jobs. A disputa se acirrou após a criação do iTunes Music Store – cuja principal função era comercializar conteúdo para os muitos modelos de iPods, dispositivos portáteis que armazenavam grandes quantidades de arquivos de música em formato digital. Na visão da Apple Corps, ao expandir sua atuação para a área da música, a Apple Inc teria violado um acordo celebrado entre as partes décadas antes, por meio do qual convencionou-se que a empresa de Jobs restringiria seus negócios à computação.

Em função da contenda jurídica que se desenrolava entre as empresas da maçã desde 1978, o catálogo dos Beatles permaneceu fora do iTunes até que o imbróglgio tivesse sido resolvido, longe dos tribunais, com a surpreendente aquisição pela Apple Inc, em 2007, de todas as marcas registradas com o nome Apple. Mesmo assim, os fãs dos Fab Four de Liverpool tiveram que esperar mais alguns anos até que pudessem adquirir suas músicas favoritas no iTunes, o que só ocorreu após 2010.

Esse enredo e outros são esmiuçados no e-book em que reuni mais de dez anos de pesquisa que articulou música, escuta, comunicação e consumo, antes de me voltar para outros temas de estudo. Disponível para download gratuito mediante licença Creative Commons (CC)¹ que interdita o uso comercial e determina a citação de fonte, meu livro (CASTRO, 2015) me trouxe ao elenco de debatedores do curso “Pesquisas brasileiras em música: debates e perspectivas interdisciplinares”, organizado por Érica Magi no SESC-SP em maio de 2018. Ter participado da mesa intitulada “Indústria Fonográfica, Mercado Digital e Consumo de Música no Brasil” ao lado dos queridos e respeitados colegas Eduardo Vicente e Leonardo De Marchi foi uma grande alegria e excelente oportunidade para retornar à música, tema que sempre me foi tão caro.

¹ Trata-se de um conjunto de licenças públicas que permitem a distribuição gratuita de uma obra protegida por direitos autorais.

O texto que preparei para a presente coletânea dialoga com a discussão travada no evento ao recuperar alguns dos principais pontos do debate sobre as transformações nos modos de consumo de música naquele início dos anos 2000. Aproveito a oportunidade do convite para apresentar aqui algumas considerações sobre a pirataria com base na intensa e lucrativa atividade desenvolvida pela profusão de figuras lendárias que singravam mares nos séculos XVI e XVII, bem como sobre o caráter experimental e libertário que animou as *raves* nos seus primórdios em comparação aos atuais festivais comerciais de música.

Minha argumentação sobre piratas, corsários, *raves* e fãs diz respeito a uma série de inquietações sobre determinados aspectos da indústria do entretenimento em que se verifica a apropriação mercadológica da experimentação e dos novos modos de convivência e trocas entre pares, notadamente nas redes telemáticas digitais, as quais denomino como redes de comunicação, sociabilidade e negócios para destacar a incisiva presença de interesses de ordem econômica em jogo de modo nem sempre explícito em suas tramas.

Nessa trajetória pessoal de pesquisa, destaca-se o meu interesse permanente pela articulação entre mídia e consumo na produção de modelos de subjetividade e de modos de sociabilidade compatíveis com as demandas de mercado, bem como a emergência de formas de resistência aos padrões e ordenamentos vigentes. Entendo que tais formas de resistência são muitas vezes apropriadas, desbastadas de suas arestas e pontos de conflito até serem transformadas em novos modelos à disposição de um circuito mercadológico sempre ávido por novidades. Ainda assim, acredito na inventividade e na capacidade crítica como elementos indispensáveis para constituir alternativas aos ditames vigentes, oxigenando e renovando os modos de ser e de viver, de fazer e de ouvir música em nos dias atuais.

Discuto, a seguir, a rearticulação dos modelos e estratégias de negócio da indústria fonográfica a partir de alguns pontos-chaves neste processo de reorganização em direção à formação de uma indústria que não mais se limitaria à música². Trata-se de um processo que, a rigor, se desenrola ainda atualmente.

² Em seu relatório Global Music Report 2018, a Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI na sigla em inglês) considera que “Alongside the technological revolution there is an ongoing evolution of record companies into more than music companies” (IFPI, 2018, p. 21). Em tradução livre: “ao lado da revolução tecnológica, está em curso a evolução das gravadoras ao se constituírem como algo além de empresas de música”.

DA POSSE AO ACESSO

Conforme observou García Canclini (2009, p. 115), “*relacionarnos con la cultura significa cada vez más participar en redes inmateriales, tener experiencias, acceder a servicios*”. Na música, viu-se os diferentes suportes e formatos fonográficos como o vinil, CD, mp3 e outros, progressivamente perdendo espaço na preferência do público para plataformas de *streaming*, que permitem o acesso e a fruição sem que se precise adquirir ou fazer download do conteúdo desejado.

Assim sendo, para se ouvir música gravada onde e quando se queira, pouco a pouco a *aquisição* de discos, CDs, arquivos em mp3, etc., passou a conviver – e eventualmente a ser suplantada³ – pelo *acesso* aos múltiplos serviços de assinatura de música online que se estabeleceram. Importante frisar que, no *streaming*, o acesso ao conteúdo não é garantido, podendo determinado conteúdo ser retirado sem aviso prévio pela plataforma, segundo seus interesses. Vale notar que o Brasil figura entre os dez maiores mercados de música em todo o mundo, conforme se vê na tabela abaixo:

Tabela 1 - Os dez principais mercados de música em 2018

1.EUA	6.Coreia do Sul
2.Japão	7.China
3.Reino Unido	8.Austrália
4.Alemanha	9.Canadá
5.França	10.Brasil

Fonte: IFPI, 2019

Agindo em bloco em diversas frentes ao redor do globo naqueles anos iniciais do século XXI, a indústria fonográfica internacional tratou de reprimir outras formas de acesso à música que fossem diferentes do modelo comercial consagrado até então, que era a venda de álbuns em formato CD. De modo implacável, agiu para tornar ilegais e processar

³ Segundo o Global Music Report 2019, o *streaming* foi responsável por 46,9% da renda no mercado global de música em 2018, tendo apresentado um crescimento da ordem de 32,9% em termos de *streaming* pagos (IFPI, 2019, p. 8).

judicialmente plataformas de compartilhamento e usuários que trocavam arquivos de música de modo gratuito via internet.

Paralelamente à crescente disponibilização dos acervos das principais gravadoras para comercialização em sites e plataformas legalizados, milionárias campanhas antipirataria ressaltaram o caráter danoso do compartilhamento gratuito para a remuneração do trabalho autoral do artista e para a rentabilidade em toda a cadeia produtiva da música.

A fim de contribuir para o adensamento da reflexão acerca da espinhosa questão da distribuição ilegal de conteúdo protegido por lei, parece produtivo direcionar a discussão para o comércio marítimo entre a Europa e os novos territórios explorados pelos europeus ao longo dos conturbados séculos XVI e XVII, a fim de discernir entre dois tipos de saqueadores que, embora bastante distintos, são frequentemente tomados como semelhantes ou mesmo idênticos.

SOBRE PIRATAS E CORSÁRIOS

O transporte marítimo das riquezas levadas à Europa a partir de suas colônias ultramarinas ensejou uma profusão de ataques por parte de saqueadores às frotas mercantis a serviço de Suas Majestades. Dentre eles, havia os piratas: figuras que se lançavam ao mar, considerado por eles como um território livre, em busca de constituir para si um modo de vida alternativo às agruras da condição em que viviam antes, em suas terras de origem. Os piratas eram conhecidos por atuarem em bando e investirem contra qualquer tipo de autoridade real. Cada bando autônomo era comandado por um chefe com liderança incontestada, que prescrevia severas punições a quem descumprisse o código de ética ao qual todos no bando haviam jurado fidelidade. Contrapondo-se às estruturas de poder vigentes, eram anárquicos e agiam de acordo com as próprias regras e princípios.

Em contrapartida, os corsários eram mercenários operando a serviço de um(a) monarca, sendo recompensados com riquezas, títulos nobiliárquicos e por vezes, fama. Enquanto ser pirata pode ser entendido como um modo de vida anárquico e até certo ponto libertário, ser corsário seria um modo de agir e de ganhar a vida colocando-se sob as ordens da nobreza. Os piratas escolhiam seus próprios alvos de pilhagem ou saque; os corsários atacavam os inimigos do rei ou rainha a quem serviam, apenas.

Esquematisando os principais pontos relacionados com cada saqueador, elaboramos o seguinte quadro comparativo:

Piratas	Corsários
- <i>modus vivendi</i>	- <i>modus operandi</i>
- <i>mare infinitum</i>	- <i>mare nostrum</i>
- anárquicos	- ligados ao <i>status quo</i>
- agiam por regras próprias	- obedeciam às ordens do rei ou rainha
- saqueavam navios e pilhavam povoados selecionados por eles	- atacavam navios e povoados inimigos do rei

Essa distinção entre piratas e corsários se torna relevante em nossa discussão quando se analisa, por exemplo, a tensão entre o interesse público e as leis de proteção aos direitos de propriedade intelectual como, por exemplo, no caso Wikileaks. Outro ponto controverso é o uso para fins comerciais ou políticos de dados pessoais coletados de modo automático e nem sempre claro nas mais diversas movimentações pela rede. Pode-se aproximar essa prática ao conceito de *mare nostrum* mencionado acima. Nessa linha de argumentação, plataformas e sites de rede social tratam as informações sobre sua base de usuários como sendo de sua propriedade, sem que seja respeitado o direito à privacidade dos usuários e configurando o que Couldry e Mejias (2018) denominam como ‘colonialismo de dados’.

Ainda como parte desse tipo de inquietações, existe a proliferação de perfis falsos e o uso de *bots* para simular o crescimento exponencial na base de fãs ou de seguidores de determinados agentes nas redes sociais online. Pensando no recurso do boca-a-boca, que caracteriza a colaboração tantas vezes espontânea e desinteressada entre pares em sites de rede social, devem ser problematizados os vazamentos parciais ou totais de obras regidas por leis de direitos autorais, bem como a disseminação de conteúdo impróprio tais como vírus, boatos, paródias difamatórias, arquivos corrompidos, informações e notícias falsas online. A quem ou a que interessariam essas práticas?

Falando sobre o cenário da América Latina frente aos gigantes internacionais que hoje dominam a internet, García Canclini (2017) argumenta, com propriedade, que:

Internet trajo las promesas de una comunicación horizontal, pero los gobiernos latinoamericanos siguen ausentes en los debates de organismos internacionales [...] y otras escenas de gestión y decisión sobre propiedad intelectual y derechos de las audiencias. Al retirarse los Estados de la regulación de las comunicaciones, se pierde el sentido de lo público y el acceso y uso de los contenidos queda en manos de corporaciones transnacionales como las grandes televisoras y empresas de Internet (Microsoft, Google, Yahoo) que los comercializan junto con la información privada de los usuarios (GARCÍA CANCLINI, 2017, p. 27).

Em contraste com a utopia libertária dos primórdios da cibercultura, sites como The Pirate Bay – baluarte da luta contra o cerceamento aos direitos de livre circulação de conteúdo restringidos por leis de copyright – têm sido exterminados ou assimilados na luta pela colonização mercantil do ciberespaço, restando a amarga constatação de que não são infrequentes os casos em que a participação nas redes e a colaboração espontânea entre pares são moduladas em sigilo por ardilosas estratégias comerciais ou políticas. Pense nas manipulações de bastidores por parte de empresas como Cambridge Analytica, a serviço de interesses cujas motivações e desdobramentos apenas começam a ser descortinados.

Considerado na ocasião como uma das maiores vítimas dos saqueadores cibernéticos, o filme *Tropa de Elite* já tinha milhares de cópias ilegais nas mãos dos camelôs bem antes de sua estreia nos cinemas, em 2007. Pode-se especular com maior ou menor grau de adesão aos discursos que circularam na mídia, mas nunca se saberá ao certo como tudo ocorreu nesse caso específico. Entretanto, convém avaliar que a todo o tempo a indústria do entretenimento diversifica, expande e agrega novas estratégias de negócios de modo a se adaptar às transformações nas práticas de produção e consumo, visando garantir sua lucratividade.

Deve-se ter em mente que um filme é hoje muito mais do que a película exibida no cinema. Atualmente, uma obra cinematográfica pode ser melhor entendida como um produto cultural complexo que se desdobra em diversos produtos correlatos, tais como o DVD comercial do filme, o CD com a trilha sonora completa (e não raro, com faixas adicionais), *ringtones* derivados de trilha musical, além de incontáveis outros tipos de

memorabilia. Em muitos casos, há a participação do filme em festivais consagrados e sua eventual distribuição no circuito internacional e/ou em plataformas globais de streaming para potencializar ainda mais a rentabilidade do produto.

Mesmo depois da chamada retomada do cinema nacional, atingir um índice de audiência superior a dois milhões de espectadores é um feito sensacional. A tese de que a carreira comercial do filme de Padilha teria sido irremediavelmente prejudicada perde certa densidade diante dos números relativos à audiência desta produção nos cinemas, considerando que grande parte do público brasileiro não tem condições de custear o ingresso do filme e só vê o que passa de graça na TV aberta ou o que compra a preços módicos nos camelôs espalhados pelas ruas do centro das cidades. Mesmo os que podem pagar o ingresso muitas vezes também adquirem DVDs no mercado informal para “levar vantagem”. Além do mais, em inúmeros municípios no Brasil não há salas de cinema! De todo modo, aquele que assistiu ao filme fora do cinema (no circuito alternativo, mesmo que seja no DVD comercial emprestado por um amigo ou parente) e gostou podia adquirir o CD com a trilha musical, comprar camiseta, boné, caderno escolar com foto na capa, bloquinho, lápis, caneta etc. Ainda que se considerem os enormes custos de uma produção cinematográfica de qualidade, a existência de muitos consumidores para produtos correlatos gera escala e rende lucro. Essa lógica de produção precisa ser melhor compreendida. Na música, não é muito diferente.

Constituir-se como um estudioso da comunicação e do consumo implica em colocar o discurso midiático em questão. É preciso saber desconfiar do uso indiscriminado do rótulo “pirataria” e atentar para a complexa trama de interesses em jogo em cada contexto no qual tal alegação é invocada para combater o que ameaça o *status quo*. Contra a impostura dos que minimizam as declarações sobre os próprios lucros com a alegação de que a suposta pirataria de produtos culturais os prejudica, pode-se argumentar que nem sempre e nem tanto, haja vista a quantidade de artistas que se contrapõem ao cerceamento do compartilhamento gratuito e outras práticas consideradas ofensivas pela indústria do entretenimento, que movimenta cifras que correspondem ao PIB de muitos países.

UMA INDÚSTRIA EM TRANSFORMAÇÃO

Entende-se que a complexidade da questão da pirataria admite múltiplas visões, sendo o conceito generalista apregoado pelas *majors*⁴ da música, alvo de intensa discussão na base de fãs e mesmo na classe artística. Com o fim do monopólio da grande indústria fonográfica sobre a produção e circulação de música gravada, nomes da cena musical passaram a se servir de esquemas alternativos de distribuição de sua produção, ou parte dela.

Na época em que foi ministro da cultura no governo Lula, o cantor e compositor Gilberto Gil estimulou amplo debate sobre a necessidade de se adequar aos novos tempos as leis de direitos autorais vigentes. Para ele, foi criada especialmente uma das licenças CC, que permitia especificamente o *remix*. Em 2008, ao decidir lançar na web o CD “Banda Larga”, a imediata reação da União Brasileira de Compositores teria sido de repúdio ao ato considerado uma traição ao ofício dos criadores. Esta tem sido uma discussão candente em âmbito mundial

Conforme observou Dias (2010, p. 170),

até recentemente, as companhias fonográficas sustentaram taxativamente que a causa principal da crise que enfrentavam era a pirataria, entendida como a venda ilegal de CDs e DVDs no mercado informal (pirataria física) e nas trocas *peer to peer*, ou P2P (realizada entre computadores pessoais), operada na internet (pirataria online).

Embora hoje em dia a Federação Internacional da Indústria Fonográfica elenque como sua principal tarefa “evitar que a música seja distribuída de modo ilegal, sem que artistas e produtores recebam sua justa remuneração”⁵ (IFPI, 2018, p. 42, tradução nossa), este mesmo organismo reconhece que a tecnologia não opera mais contra e nem em paralelo com a indústria da música, mas “enseja o crescimento e estimula as transformações, o que a leva a ser cultivada como parte integrante da indústria” (IFPI, 2018, p. 19, tradução nossa)⁶.

⁴ Neste caso, chama-se de *majors* as grandes gravadoras.

⁵ No original: “preventing music from being distributed illegally, with no revenue flowing back to artists or producers, remains a key priority for the record industry” (IFPI, 2018, p.42).

⁶ No original: “whilst technology undoubtedly drives change (and growth), it no longer operates against or even adjacent to the music industry, it is part of the industry and, indeed, is being enhanced as well as harnessed by record companies” (IFPI, 2018, p. 19).

Ao comentar sobre as ações punitivas na época desencadeadas pelas grandes gravadoras contra o que estas consideravam como pirataria, Dias (2010, p. 172) oferece uma pertinente observação quanto ao desfecho deste tipo de batalhas:

as redes vão sofrendo processos judiciais por lesarem os direitos do autor e os direitos conexos (que incluem os das gravadoras) até sua atividade ser interrompida. Além de paralisar o exercício da atividade ilícita, a indústria surpreendentemente assimila, incorpora um conjunto de saberes sofisticados que foram gerados e que, independentemente do seu estatuto legal, constituem iniciativas fortes, dinâmicas inovadoras de distribuição de música via internet [...]. Esse é provavelmente o motivo pelo qual os profissionais que desenvolvem os programas, os criadores da suposta pirataria virtual, não são o objeto maior da preocupação dos empresários: eles desenvolvem hoje a tecnologia que lhes servirá amanhã.

Atropelada pela nova realidade do mercado, o fato é que a indústria fonográfica precisou se reinventar para continuar a gerar receita e lucratividade. Nesse cenário de convergência entre linguagens, plataformas e interesses, a indústria da música se reorganiza como provedora de serviços e negócios no grande campo do entretenimento.

Dando prosseguimento à discussão e dialogando com os trechos citados acima, o próximo segmento trata do que se poderia classificar como a cooptação mercadológica da experimentação e da inovação em termos de fruição musical. Nesse cenário, os shows ao vivo, as *raves* e os festivais configuram campos privilegiados na reinvenção de uma indústria que passou a se definir menos pela venda de discos que por meio de sua capacidade de gestão dos muitos negócios que se articulam à centralidade do consumo de música como elemento distintivo da experiência contemporânea.

DAS RAVES AOS GRANDES ESPETÁCULOS COMERCIAIS DE MÚSICA

Entende-se que, há tempos, parece estar em curso uma reconfiguração mercadológica da experimentação de vida alternativa

levada às últimas consequências por Ken Kesey⁷ e seus *Merry Pranksters*⁸, no final dos anos 1960. Tão bem descritas pelo Novo Jornalismo de Tom Wolfe⁹ (1968), como relacionar estas experimentações existenciais em termos de novos *modus vivendi*, com o mercantilismo cultural dos eventos de massa que fazem parte do calendário cultural das grandes cidades e que são voltados para a promoção de marcas e para a venda de todo o tipo de produtos e serviços, tudo isso embalado pelo som do techno, pop, *rock 'n roll* e outros? Como se poderia estabelecer uma conexão ou que tipo de relação há entre o consumo de música atual e o que acontecia naqueles encontros organizados por Kesey e congêneres?

Esses *happenings*, as *raves*, de certa forma estabeleceram toda uma atitude de imersão em ambiências sonoro-musicais aliadas a eletrizantes estímulos visuais tais como efeitos de luz, cores, sombra e movimento, além do irresistível apelo de se congregarem uma multidão de pessoas. O estabelecimento de fortes conexões sensório-cognitivo-espirituais entre artistas visuais, músicos e escritores do naipe de Jack Kerouac¹⁰ e Hunter S. Thompson¹¹, além de Ken Kesey e do próprio Wolfe foi um ingrediente a mais no experimento de alegres traquinagens lisérgicas em grupo, banhadas pelo som ao vivo da banda Grateful Dead¹². Vale ressaltar que os *Merry Pranksters* utilizavam um vasto equipamento de ponta de áudio, vídeo, cinema, iluminação e maquiagem. Os integrantes que operavam esta poderosa e altamente tecnológica parafernália eram, por sua vez,

⁷ Escritor, ensaísta, figura de ligação entre a geração beat dos anos 1950 e a geração hippie dos anos 1960. Autor de *One flew over the cuckoo's nest*, transformado em filme (*O estranho no ninho*, Milos Forman, 1975).

⁸ A expressão pode ser traduzida livremente como “alegres traquinas”. Entretanto, o grupo era orientado por uma radical proposta ético-estética de constituir coletivamente a própria vida como obra de arte, trabalhando ainda na expansão da consciência e sua transcendência rumo a uma eventual unidade com os elementos do universo.

⁹ Escritor de ficção e não ficção, criador do *New Journalism*, premiado autor de *The Bonfire of the Vanities*, que deu origem ao filme de mesmo nome (*A fogueira das vaidades*, Brian De Palma, 1990).

¹⁰ Célebre nome da chamada geração beat, autor de *On the road* (*On the road – o manuscrito original*, LP&M, 2008).

¹¹ Escritor e jornalista, criador do chamado jornalismo gonzo, autor do livro *Fear and Loathing in Las Vegas* (*Medo e Delírio em Las Vegas*, LP&M, 2010), transformado em filme de mesmo nome dirigido por Terry Gilliam, um dos componentes do eclético grupo de humor inglês, Monty Python.

¹² Liderada pelo guitarrista Jerry Garcia e tendo dentre seus integrantes John Perry Barlow, que mais tarde fundou a ONG Electronic Frontier Foundation e se destacou como um influente ciber-libertário, esta banda formada na Califórnia, em 1965, ficou conhecida pelo ecletismo musical que misturava elementos de música experimental à psicodelia, aliada a diferentes gêneros e estilos, como o rock, o blues, o folk, o jazz, etc. O grupo elaborou sua marcante abordagem musical durante a experimentação realizada ao tocar ao vivo nos *Kool-Aid Acid Tests*.

renomados especialistas em suas respectivas áreas, com grande visibilidade profissional e exímios na criação dos *light, scenic, sonic* e *visual designs* que caracterizavam as festas.

Reverendo o trajeto das *raves* por uma perspectiva histórica, nota-se que o código ético com o acrônimo PLUR (*Peace, Love, Unity, Respect*), cunhado na Inglaterra no final dos anos 1980, teria entrado em franco desuso até praticamente desaparecer, sendo que a sigla RAVE (*Radical Audio Visual Experience*), também criada na mesma época, teria passado a indicar mais um empreendimento da indústria cultural.

O projeto ou proposta que o escritor Ken Kesey denominou como *kool-aid acid test* – um ritual de celebração multissensorial regado a LSD com o objetivo de autoconhecimento, sintonia e sincronia espiritual – foi eventualmente abandonado quando Kesey teria chegado à conclusão que tal ritual revelara-se pouco conducente para o nível pretendido de transcendência e comunhão com o universo.

Tomadas pelo empreendedorismo – e talvez por certa nostalgia do ideário hippie que informou grande parte das experimentações psicossociais alternativas que vigoraram na emblemática década de 1960 – outras pessoas (profissionais, público e empresários) prosseguiram com o formato, porém visando sobretudo o entretenimento pela imersão coletiva no som ultra amplificado, pela percepção alterada por meio de drogas psicoativas, e pelo lucro que este tipo de espetáculo poderia propiciar. Nesta vertente, nota-se como o icônico Festival de Woodstock foi prolongado, algumas décadas mais tarde, no fenômeno das grandes *raves* que marcaram as décadas finais do século passado.

Eventos de longa duração, palcos de celebração dionisíaca, marcados pelas sensorialidades exacerbadas por drogas, sexo, sonho e música techno, perfaziam uma experiência sensorial múltipla nas quais os DJs figuravam como magos soberanos, responsáveis por dar o tom e manter o ritmo de “ferveção” nas pistas de dança. Destaca-se o arrebatamento da experiência de imersão coletiva no som. É relevante também citar o momento do *chill out* como elemento indispensável para a recomposição de corpos e mentes.

Por fim, levando ao paroxismo o aspecto comercial desse tipo de hiperespetáculo musical, pode-se citar o Rock in Rio, auto denominado

como o maior festival musical do planeta. Uma história que começa em 1985, a marca se configura como uma gigantesca e multifacetada arena de negócios. Com ênfase no chamado consumo de experiência, a fruição coletiva da música e os incessantes apelos publicitários do evento atuam para atrair e cativar o consumidor-fã de música (CASTRO, 2012).

A Cidade do Rock, a inusitada sede da primeira edição do mega festival na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro, não apenas abrigava os shows em uma área total de 250 mil metros quadrados que pertencia ao estado, como também conferia ao espetáculo elementos promocionais inusitados tais como um palco de 5 mil metros quadrados, ostensivamente alardeado como o maior já construído até então. Desde sua primeira edição em 1985, o festival foi marcante por ter logrado trazer ao Brasil astros internacionais que jamais haviam pisado em nossos palcos. A memorável performance de Freddie Mercury, da banda Queen, é citada como um dos pontos altos do evento.

Por ordem do então governador, Leonel Brizola, a Cidade do Rock foi demolida após o término da versão inaugural do festival. Depois de ter recorrido ao estádio do Maracanã como sede da edição seguinte, a Cidade do Rock foi reconstruída em 2001, quando uma transformação na concepção do evento fez multiplicarem-se os palcos – ou tendas – em que artistas filiados a gêneros musicais distintos se apresentavam simultaneamente. Em 2019, houve duas edições: no Rio e nos EUA. A rigor, trata-se de um empreendimento diversificado em várias frentes de negócio, que se aproveita da enorme afluência de público para todo o tipo de ações promocionais e campanhas de marketing, a começar pela publicidade do próprio evento, encabeçada pela *hashtag* #eufui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na apresentação da coletânea que marcou a comemoração dos dez anos do laboratório de estudos sobre a cultura da música, coordenado por Simone Pereira de Sá no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, as organizadoras ensinam que “falar da dimensão comunicacional da música significa compreendê-la como um produto de circulação midiática, atravessado pela lógica da reprodutibilidade técnica, da cultura de massas e do espetáculo”. Lembram

ainda que o campo musical é “atravessado pelas tensões e negociações com as mídias, o público e o mercado” (SÁ; POLIVANOV; CUNHA, 2016, p. 9).

Sendo assim, esta discussão focalizou o consumo de música como articulador privilegiado de certas dinâmicas socioculturais que merecem atenção. Ao enfeixar algumas importantes tensões e contradições nos processos de negociação de sentido do que seja propriamente cultural nas sociedades, a associação entre mídia e consumo parece efetivar-se, por excelência, nas lógicas do entretenimento, por meio das quais lazer e negócios se tornam indissociáveis e passam a modular de forma exemplar a experiência cotidiana.

Dentre as articulações discutidas acima, problematizou-se a complexa noção de pirataria com base em uma reflexão acerca do consumo como posse, em contraponto ao consumo como acesso, bem como a distinção entre piratas e corsários para colocar em questão a recorrente condenação pela indústria da música das práticas de consumo que fogem ao seu controle e aos mecanismos de monetização vigentes. Enfatizou-se, ainda, a entrada em cena das plataformas de streaming, que, a rigor, controlam o conteúdo que pode ou não ser acessado enquanto as fonotecas se reconfiguram em playlists.

Para um exemplo do conflito de interesses que com frequência tornam penosas essas negociações, recorre-se à notícia de que depois de lutar judicialmente durante décadas contra a gigante Universal Music para reaver os direitos autorais sobre os seus primeiros discos, o genial João Gilberto recebeu sentença favorável que “obriga a empresa a devolver a João os royalties que deixaram de ser pagos nada menos que desde 1964, além de danos morais” (GORTÁZAR, 2019). Embora a decisão final caiba ao Supremo, caso a gravadora decida abrir recurso na mais alta corte do país, a unanimidade com que o pleito foi acolhido em tribunal no Rio de Janeiro parece indicar que a ação pode finalmente chegar a bom termo para os herdeiros do músico, hoje já falecido.

No que tange às divergências de interesses entre empresas e públicos, vale mencionar que enquanto estudiosos como o publicitário Sam Ford (2013) elencam como principal desafio para o mundo corporativo a canalização de forma disciplinada das erráticas interações entre pares nas redes sociais digitais, Primo (2013) chama a atenção para a apropriação

de interações em rede na profusão de estratégias mercadológicas que não cessam de ser (re)inventadas, vez que muitas delas se servem do fascínio da fruição estética da música, da atração dos fãs por seus ídolos e do caráter identitário das práticas de consumo musical como bases do desenvolvimento de segmentos de mercado e *clusters* afinitários de consumidores.

No atual circuito de concertos itinerantes de música ao vivo, novas empresas de informática se especializam em “moldar e monetizar uma nova modalidade híbrida de entretenimento: parte concerto, parte espetáculo tecnológico [...] centrado na sobrevida holográfica de astros e estrelas musicais já falecidos”¹³ (BINELLI, 2020). Este tipo de produção cultural que se serve de tecnologia de ponta para manter em cena o lucrativo legado de artistas da música conjuga “de modo paradoxal elementos do ineditismo com o saudosismo” (DUARTE; MINÉ, 2014). No afã de “perpetuar a memória dos ídolos ao máximo” lançam mão de “estratégias de divulgação evidenciadas, por exemplo, nos perfis póstumos que aproximam emocionalmente os fãs de seus ídolos nas redes sociais digitais” (DUARTE; MINÉ, 2014).

Ao denunciar as travas impostas pelas corporações políticas e econômicas à comunicação e à participação social inovadora, García Canclini (2017, p. 28) constata que “*necesitamos otra política, otros medios y otras redes*” para tornar possível um cenário mais auspicioso e alvissareiro. Cabe a cada um fazer frente ao desafio de conceber alternativas e se contrapor ao que constringe e oprime na atual conjuntura em que se vive.

Em vista do que foi exposto, resta pontuar que se conclamam todos a exercerem, simultaneamente, os papéis de produtores, críticos, mediadores, consumidores e gestores das transformações culturais que nos perpassam e, por sua vez, nos constituem. Defende-se, portanto, o desenvolvimento da imprescindível capacidade crítica que nos torna potentes para refletir sobre nossas práticas e agir no mundo de modo ético e sensato.

No âmbito desta oportuna coletânea, este breve texto teve o intuito de contribuir com o esforço de pensar algumas das tensões e contradições relacionadas à produção, circulação e consumo de música no

¹³ No original: « a handful of companies looking to mold and ultimately monetize a new, hybrid category of entertainment — part concert, part technology-driven spectacle — centered (...) on the holographic afterlives of deceased musical stars”.

mundo contemporâneo. Terei sido bem-sucedida se a leitura puder ensejar novas, necessárias e, oxalá, frutíferas reflexões.

REFERÊNCIAS

- BINELLI, Mark. Old musicians never die. They just become holograms. *The New York Times Magazine*, 7 jan. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/01/07/magazine/hologram-musicians.html>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- CASTRO, Gisela G. S. *Música serve para pensar: comunicação em rede, consumo e escuta musical*. São Paulo: ESPM, 2015. Disponível em: <http://giselagscastro.blogspot.com/2015/01/musica-serve-para-pensar-comunicacao-em.html>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- CASTRO, Gisela G. S. Entretenimento, sociabilidade e consumo nas redes sociais: cativando o consumidor-fã. *Revista Fronteira – estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 4, n. 2, p. 133 – 140, maio/ago. 2012.
- COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulisses. Data colonialism: rethinking big data's relation to the contemporary subject. *Television & New Media*, New York, v. 20, n. 4, p. 336-349, 2018.
- DIAS, Márcia Tosta. Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (org.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010. p. 165-183.
- DUARTE, Gracy A.; MINÉ, Tania Z. Ao vivo *post mortem*: música, entretenimento, tecnologia e negócios. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014. *Anais Intercom*, 2014.
- FORD, Sam. Listening and empathizing: advocating for new management logics in marketing and corporate communications. *MIT Media in Transition 8: public media, private media*. New York: University Press Scholarship, 2013.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Consumo, acesso e sociabilidade. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 6, n. 16, p. 111-127, 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Del consumo al acceso: viejos y jóvenes en la comunicación. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 14, n. 41, p. 10-30, 2017.
- GORTÁZAR, Naiara G. João Gilberto ganha ação milionária por seus direitos autorais. *El País Brasil*, Madri, 29 mar. 2019.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). *Global Music Report 2018*.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). *Global Music Report 2019 – State of the industry*.

LAZZARATTO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

PRIMO, Alex. (org.). *Interações em rede*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

SÁ, Simone P.; POLIVANOV, Beatriz; CUNHA, Simone E. *Música, som e cultura digital: perspectivas comunicacionais brasileiras*. Rio de Janeiro: E-papers, 2016.

SRNICEK, Nick. *Platform capitalism*. Cambridge: Polity, 2017.

WOLFE, Tom. *The electric kool-aid acid test*. New York: Picador, 1968.

PÓS-STREAMING: UM PANORAMA DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA NA QUARTA REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

Leonardo De Marchi

INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas duas décadas, a indústria fonográfica tem experimentado uma verdadeira destruição de sua economia. Desde o aparecimento de programas de compartilhamento de arquivos digitais entre pares (do inglês, *peer-to-peer*, ou P2P, daqui em diante), o negócio de discos físicos passou de uma economia industrial, planejada burocraticamente, a uma economia de serviços, caracterizada por efeitos de redes. De súbito, atores oriundos da indústria de Tecnologias da Informação (TI) atravessaram os negócios de gravadoras e editoras de música, permitindo o surgimento de novas práticas de consumo que colocaram em questão

a compra de discos físicos. O resultado foi um decréscimo significativo e constante do mercado de discos e da arrecadação dessa indústria nos anos 2000 e a exigência de uma entrada, a solavancos, na era digital (BURKART; MCCOURT, 2006; CASTRO, 2014; DE MARCHI, 2016; HERSCHMANN, 2010, 2011; WITT, 2015).

Em um primeiro momento, alguns observadores acreditaram que a abundância de arquivos digitais de música havia transformado o fonograma em um bem comum, zerando seu custo ao consumidor, o que determinaria o fim da indústria fonográfica hierarquizada em favor de um modelo aberto de distribuição de conteúdos digitais (ATTALI, 2007; KUSEK; LEONHARD, 2005). No entanto, após anos de vultosos processos por violação de direitos autorais (ou “pirataria”, como é popularmente conhecida tal acusação) contra os programas P2P, gravadoras e editoras de música lograram retomar certo poder de barganha para negociar com empresas de TI para o desenvolvimento de sistemas de distribuição de conteúdos digitais autorizados pelos titulares dos direitos autorais das obras. Surgiu, assim, a iTunes Store, da Apple Inc., como um simulacro das lojas de discos, cobrando pelo download dos arquivos digitais. Foi uma experiência relativamente bem sucedida, na medida em que revelou a possibilidade de monetizar o acesso à música digital. Não obstante, seu modelo de negócio apresentava limites: comprar arquivos digitais acarretava, no médio prazo, uma série de problemas que foram se mostrando determinantes para o esgotamento do modelo de compra de arquivos digitais.

Na década de 2010, os serviços de streaming se apresentaram como a solução ideal para a indústria fonográfica. Afinal, seu modelo de negócio se baseia na disponibilização remota de milhões arquivos digitais, por preços relativamente baixos ou até mesmo sem custos para o consumidor final. Assim, empresas digitais do ramo garantiram às gravadoras e editoras que seu conteúdo digital não ficaria livre nas mãos dos usuários (o que, a priori, inibiria o compartilhamento entre pares), ao mesmo tempo em que a economia do acesso superaria as limitações da compra dos arquivos digitais.

Ao obterem o apoio dos principais agentes da indústria fonográfica, alguns serviços de *streaming* foram capazes de se expandir rapidamente para diversos mercados ao redor do globo e, em questão de poucos

anos, conseguiram produzir certa retomada na arrecadação da indústria fonográfica. De acordo com a IFPI (2019), em 2018, as receitas digitais agora representam mais da metade (58,9%) do mercado global de música gravada. Apenas o streaming foi responsável por 47% da arrecadação da indústria fonográfica internacional. Em muitos países, a arrecadação com o streaming superou não apenas a venda de discos físicos como também o *download* pago. Até o final de 2018, havia 255 milhões de usuários de contas de assinatura paga globalmente. Apesar dos limites e desafios que os serviços de streaming apresentam, é ponto pacífico que eles consolidaram uma trilha de desenvolvimento a ser seguida pela indústria fonográfica na era digital.

No entanto, o cenário econômico contemporâneo é marcado por uma dinâmica de constante inovação tecnológica e surgimento de novos modelos de negócio. Em particular, o rápido avanço da Inteligência Artificial (IA) tem produzido a automação de diversas atividades, prometendo romper profundamente com práticas estabelecidas de produção e consumo de bens e serviços. Alguns autores rotulam esse novo momento de quarta revolução industrial (SCHWAB, 2018; SCHWAB; DAVIS, 2018). Também a indústria fonográfica se vê obrigada a lidar com essas novas tecnologias de produção e distribuição de música: há algoritmos que recomendam música, há os que produzem música, além de tecnologias de segurança que permitem a total descentralização das relações econômicas, entre outras novidades que começam a estar disponíveis no mercado. A promessa de disjunção desse pacote de inovações é concreta, afetando o mercado de trabalho assim como os níveis de diversidade cultural no mercado de música. Talvez seja o caso de rotular esse momento que se inicia de pós-streaming.

Neste artigo, o objetivo é mapear e discutir alguns dos principais desafios da indústria fonográfica diante da chamada quarta revolução industrial. Não se quer produzir uma lista de “oportunidades de negócio” (algo típico de uma literatura administrativa destinada aos profissionais de mercado), mas entender quais são os desafios para o mercado de trabalho para humanos e para a manutenção da diversidade cultural no mercado de música gravada. Entende-se que o processo de automação da indústria da música contém um enorme potencial de transformação estrutural desse mercado, colocando em xeque determinadas profissões, aumentando

a desigualdade econômica entre os agentes dessa indústria e colocando limites no acesso público à pluralidade de bens culturais. Daí que seja fundamental entender esse contexto para poder propor soluções por meio de políticas culturais à altura desses desafios.

O artigo está dividido em duas partes. Na primeira, busca-se construir uma breve história da digitalização da indústria fonográfica, observando o desenvolvimento de tecnologias e modelos de negócio, desde o surgimento dos programas P2P até os serviços de streaming. O objetivo é apontar quais mudanças cada uma dessas inovações apresentou para o negócio fonográfico. Em seguida, abordam-se três categorias de inovações já disponíveis no mercado de música que, em que pese a incerteza sobre sua consolidação, apontam inequivocamente para uma total automação do processo produtivo de música gravada, movimento que se rotula aqui de cenário pós-streaming. Por fim, apresentam-se reflexões sobre as dificuldades de se pensar políticas públicas que possam lidar com esse cenário de profundas transformações tecnológicas e culturais.

DO P2P AOS SERVIÇOS DE STREAMING: A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA DA ECONOMIA DE REDES À ECONOMIA DE PLATAFORMAS

Desde o final da década de 1990, a indústria fonográfica tem experimentado profundas transformações na razão de ser de seu negócio. Com a introdução de inovações que romperam paradigmas, gradualmente o negócio de música gravada passou da produção e venda de discos físicos para uma economia do acesso à música digital. Esse foi um processo longo, complexo e muito difícil para todos os envolvidos. Houve duras disputas sobre os rumos que essa digitalização da indústria deveria seguir. Todavia, essa discussão não será estendida, uma vez que ela já foi devidamente abordada por diferentes autores (BURKART; MCCOURT, 2006; CASTRO, 2014; DE MARCHI, 2016; HERSCHMANN, 2010, 2011; WITT, 2015).

O que importa aqui é entender se as plataformas de streaming representam um avanço para a indústria fonográfica e de que natureza. Nesse sentido, sustenta-se a hipótese de que as plataformas de streaming têm transformado o mercado digital de música de uma economia de redes para o que se tem chamado de economia de plataformas (SRNICEK,

2017). Isso tem implicações importantes, na medida em que o streaming abre a indústria fonográfica para a IA e para o processo de automação de sua economia.

A indústria fonográfica foi um dos primeiros setores das indústrias culturais a passar pela transição para a era digital e aquele que a experimentou de forma mais intensa. De acordo com os dados da IFPI, entre 2000 e 2010, o mercado internacional de discos físicos encolheu 61,48%. Para se ter a dimensão da disjunção produzida na economia dos discos pelas tecnologias digitais em rede, é preciso compreender que os anos 1990 foram um período de ouro para a indústria fonográfica. A introdução do *Compact Disc* (CD), a partir de 1983, permitiu um crescimento ininterrupto ao longo de 15 anos e um aumento considerável na arrecadação das gravadoras (LEYSHON *et al.*, 2005). Tratava-se de uma mídia com maior capacidade de armazenamento de dados, de tamanho menor do que os discos compactos de vinil, cujo preço era equivalente ao mais caro formato fonográfico da época, o prestigiado *Long Play* (LP). Para as gravadoras, era um produto mais barato de se produzir, estocar e distribuir, mas cuja alta tecnologia empregada garantia a manutenção de um elevado valor no mercado (cerca de US\$15). Para se ter uma ideia do êxito dessa estratégia, vale observar o desempenho do CD no principal mercado global, os Estados Unidos. De acordo com os dados da Associação da Indústria Fonográfica da América (*Recording Industry Association of America*, acrônimo em inglês RIAA), entre 1990 e 2000, houve um crescimento da arrecadação das gravadoras da ordem de 90,6%. Se em 1990 o CD representava 45,8% do total arrecadado (\$7,5 bilhões de dólares), em 2000, o percentual foi de 92,3% (\$14,3 bilhões de dólares) (RIAA, c2020).

Entre 2000 e 2001, o registro de uma diminuição de 8,67% na venda de unidades físicas no mercado estadunidense indicava um contratempo imprevisto. A continuidade do decréscimo da venda de discos criou a percepção entre os agentes dessa indústria de que havia uma “crise”. Prontamente, apontou-se um culpado: os programas de compartilhamento de arquivos P2P através dos quais usuários da Internet trocavam entre si, de forma gratuita, os arquivos digitais retirados de seus CD, sem a prévia autorização dos titulares dos direitos autorais das obras protegidas. Nessa chave de leitura, a nova tecnologia era a versão atualizada do velho

“monstro” de violação de direitos autorais ou, como é popularmente chamado, da “pirataria” (LEYSHON, 2003; WITT, 2015). Pensou-se, então, que bastaria condenar os desenvolvedores de tais programas para cessar a troca de arquivos. Em retrospectiva, é cabível afirmar que os agentes da indústria fonográfica foram incapazes de perceber as nuances de um cenário bem mais complexo.

Em primeiro lugar, é necessário considerar que os P2P faziam parte de um combinado de novas tecnologias dedicadas à distribuição de conteúdos digitais, entre os quais estavam o arquivo digital compactado MPEG Audio Layer III (MP3) e os reprodutores digitais para desktops, como o Winamp (Nullsoft). Sem algum desses itens, não haveria as consequências que os novos sistemas de distribuição de conteúdos digitais produziram. Afinal, o compartilhamento em larga escala somente fazia sentido por existir um arquivo digital bastante compacto, como o MP3, e softwares reprodutores desses arquivos, capazes de organizar uma enorme quantidade de arquivos digitais para os reproduzir de maneira ótima em computadores pessoais.

Em segundo, chamava a atenção o fato daquelas inovações terem sido introduzidas por *startups* do setor de TI. Isso marcava a transferência do monopólio de condução das mudanças tecnológicas do mercado de música gravada, controlado por empresas burocratizadas (as grandes gravadoras), para uma rede descentralizada de desenvolvedores, fazendo com que o ritmo da inovação se acelerasse de forma incontrolável pelos tradicionais agentes da indústria fonográfica. Em terceiro, essa combinação de tecnologias apresentou uma radical nova possibilidade de acesso de fonogramas aos consumidores: ao invés de gastarem uma considerável soma de dinheiro em um produto contendo uma quantidade limitada de conteúdo, passou-se a acessar todo tipo e quantidade de música que se quisesse disponível em uma rede global de informação gratuitamente. Isso levou ao questionamento radical da legitimidade de todas instituições da indústria do disco físico: dos discos em si, das lojas de discos como ponto de revenda, do uso dos direitos autorais. Como bem demonstrou Castro (2008), a gratuidade do acesso era apenas um fator (nem sempre o fator determinante) em um contexto de crítica geral às tradicionais práticas da indústria fonográfica.

Finalmente, os P2P revolucionaram a economia fonográfica. Um dos fatores que causou estranheza aos atores da indústria fonográfica foi que a razão de ser dos programas P2P não residia em vender os conteúdos digitais, tampouco os próprios softwares, mas atrair usuários em larga escala para suas plataformas. A intenção era cobrar ou por serviços especiais ou pela publicidade a partir do momento em que detivessem uma massa crítica de usuários. A lógica desse modelo de negócio dependeria da vontade dos usuários de engajarem-se na rede. Isso era algo absolutamente sem sentido para os agentes da indústria fonográfica, formada por pessoas e instituições moldadas para um negócio de venda de unidades físicas, produzidas em fábricas.

Tal incompreensão se devia ao fato de que o negócio das empresas digitais funcionava de acordo com uma economia de redes (VARIAN; SHAPIRO, 1999). A definição dada pelos economistas é negativa, ou seja, somente faz sentido ao ser comparada à economia industrial, definida como um modo de desenvolvimento cujas tecnologias empregadas e a dimensão geográfica de distribuição dos produtos acaba por exigir um planejamento rigoroso da produção, desde a obtenção dos insumos até a decisão de compra dos consumidores (CHANDLER JUNIOR, 1977; GALBRAITH, 1982). Devido ao custo de operação da produção, era preciso saber com antecedência o quanto poderia ser consumido para se colocar em marcha a produção. Isso é o que os economistas chamam de economia de escala gerada pela oferta: são as empresas que calculam o que vai estar disponível no mercado e sua quantidade. Ao longo do século XX, portanto, as tecnologias industriais favoreceram o desenvolvimento de estruturas burocráticas de organização da produção industrial, verticalmente integradas. As grandes corporações foram o produto mais bem acabado desse tipo de economia.

Ao contrário, a economia de redes funciona através de ondas espontâneas de engajamento (o que os economistas rotulam de retroalimentação positiva – *positive feedback*) ou desengajamento (o que rotulam de retroalimentação negativa – *negative feedback*) a um produto ou serviço. Uma vez que uma pessoa se engaja à rede, tende a trazer outras pessoas de sua esfera de relacionamento. Na medida em que uma pessoa de segundo grau se engaja, também ela tende a atrair outras pessoas de seu círculo pessoal para utilizar o serviço, e assim sucessivamente. Isso faz a rede

de usuários crescer exponencialmente e, quanto mais pessoas estiverem conectadas a uma rede, mais e mais pessoas quererão estar conectados nela. Note-se que isso ocorre de forma aleatória, sem ser calculada pelos administradores da rede, pois depende do desejo dos usuários em aderir à (ou sair da) rede. Por isso os economistas definem tal fenômeno como uma economia de escala gerada pela demanda.

Tome-se como exemplo o Napster. O Napster Inc. foi fundado, em junho de 1999, por um universitário norte-americano, Shawn Fanning, e um investidor, Sean Parker. Ele era uma startup cuja razão de ser residia em facilitar aos usuários a procura e o intercâmbio de arquivos digitais entre seus computadores pessoais. Para tanto, a empresa armazenava em seu servidor central uma lista com os arquivos em formato MP3 que seus usuários possuíam em seus computadores pessoais. De acordo com a ComScore Media Metrix, durante o ano de 2000, o Napster passou de 3.135 milhões de usuários, no mês de abril, para 10.782, em dezembro (um exemplo de retroalimentação positiva). Em determinado momento, o programa chegou a distribuir 46,6 milhões de arquivos por mês, uma média de 1,56 milhões por dia, tendo 25 milhões de usuários distribuídos em diversos países. Sabe-se que a intenção dos empresários era cobrar pelo serviço de busca por arquivos e conexão entre usuários da rede ou, também, cobrar pelo espaço publicitário na interface do programa, mas essa estratégia não teve tempo de ser implementada, uma vez que a empresa foi considerada culpada por pirataria e se viu forçada a falir. Não obstante, estava claro que o negócio do Napster era a produção de sua própria rede de usuários, não a distribuição de arquivos de música.

De toda forma, os tradicionais agentes da indústria de discos físicos acusaram os programas P2P apenas como um novo meio para a pirataria. Em dezembro de 1999, iniciaram-se os processos contra a empresa e o Napster foi julgado culpado (LADEIRA, 2008). O que se seguiu à sua condenação foi uma cruzada contra outros programas P2P. Essa campanha foi econômica e simbolicamente vultosa, não conseguindo apresentar uma solução positiva para o declínio da venda de discos físicos. De toda forma, esse esforço policialesco aumentou os riscos para startups interessadas em desenvolver sistemas de distribuição de música gravada. Criava-se, assim, uma barreira de entrada no mercado de conteúdos digitais que favorecia as grandes empresas de TI. Não por acaso, a primeira empresa a oferecer

uma solução conciliadora entre o setor de TI e a indústria fonográfica foi a Apple, com sua combinação iPod e iTunes. Devido à capacidade de pagar antecipadamente os royalties por direitos autorais e fonomecânicos, a Apple celebrou acordos de distribuição digital com as principais gravadoras e editoras musicais, tornando-se, desde logo, o principal ator no mercado digital de música. Em seu primeiro ano de atividade, a iTunes Store vendeu 100 milhões de arquivos. Sem concorrentes à altura, a loja virtual chegou a concentrar 70% das vendas de fonogramas digitais no mundo (IFPI, 2010).

No entanto, seu modelo de negócio apresentava limites. Em primeiro lugar, os preços dos arquivos digitais simplesmente reproduziam os dos discos físicos, o que não coadunava com uma das características do consumo de conteúdos digitais: demanda por acesso a grandes quantidades de conteúdos a baixo preço. Em segundo, a compra de um arquivo digital não significava que o comprador se tornava o proprietário do arquivo, afinal, no ambiente digital, tudo é cópia; não há um suporte físico a ser “possuído” por um proprietário (no máximo, torna-se proprietário de memória de computador). Em poucas palavras, a “compra” significava um acesso a determinado arquivo por tempo limitado e sob condições restritas. Daí que muitos arquivos tenham sido eliminados da memória de iPods e iPhones sem a anuência ou mesmo o conhecimento dos donos dos dispositivos, resultando em grande desapontamento com a experiência de comprar na iTunes Store. Finalmente, fora dos Estados Unidos, a Apple exigia que os usuários possuíssem cartões de crédito internacionais, o que dificultava a formação de uma economia de escala gerada pela demanda em âmbito global. Ao final da década de 2000, portanto, estava claro que o modelo de negócio do *download* pago estava prestes a alcançar seu limite.

É nesse momento que os serviços de streaming começam a se apresentar como uma alternativa válida. Tais plataformas hospedam conteúdos digitais em seus bancos de dados, dispensando o download para dispositivos individuais. Assim, de um só golpe, tais serviços (1) impediriam que os usuários intercambiassem os arquivos entre si, (2) criando uma opção similar aos programas P2P pela quantidade de arquivos disponibilizados e pelo baixo preço cobrado dos usuários finais pelo serviço e (3) eliminariam a discussão sobre a “posse” dos conteúdos em favor de uma verdadeira economia do acesso, para utilizar o conceito de Rifkin (2001).

O modelo de negócio dos serviços de streaming depende fundamentalmente de dois fatores. O primeiro é a escala de conteúdos disponíveis, vez que as plataformas se singularizam por oferecer quantidades de conteúdos digitais sempre contabilizadas em “milhões” de arquivos. A magnitude dessa oferta é um aspecto fundamental para (a) transmitir aos usuários a ideia de acesso a todo tipo de música que se possa desejar, (b) criar uma economia de cauda longa e (c) fazer com que o preço cobrado pelo serviço seja considerado baixo pela dimensão da oferta (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015).

O segundo é o uso intensivo de algoritmos de recomendação automática de música: a quantidade de arquivos exige uma IA que otimize o acesso aos conteúdos. Isso se deve nem tanto à alguma incapacidade do usuário para buscar o que quer ouvir, mas por se entender que deixar que a busca de conteúdos se restrinja ao que já se gosta é um impeditivo para gerar uma economia de escala pela demanda em longo prazo. Levando-se em conta que a maioria das pessoas escuta, em média, um número muito limitado de músicas diferentes ao longo de seu dia, acessar uma plataforma de streaming com “milhões” de arquivos para escutar as mesmas, digamos, 20 músicas de sempre, não faria qualquer sentido.

Se não há um engajamento espontâneo do/a usuário, a rede não se expande, não se valoriza (ou seja, não atrai novos usuários), os usuários não pagarão mensalidades, a plataforma não obterá uma quantidade de dados privados para venda no mercado de publicidade, e logo a tendência é que a empresa entre rapidamente em falência. Daí que se faz necessário um sistema de algoritmos que recomende sempre mais e novos conteúdos que cada usuário talvez venha a gostar. Isso enseja um engajamento contínuo à plataforma, o que afeta a disposição de pagar por serviços e gera dados privados que podem ser vendidos no mercado de publicidade. Por isso, cada empresa investe no desenvolvimento de métodos avançados de recomendação automática de conteúdos.

O uso intensivo de algoritmos de recomendação de conteúdos representa um passo a mais em relação à economia de redes dos programas P2P. Ainda que estes também utilizassem, claro, algoritmos para funcionar, a tecnologia utilizada pelos serviços de streaming é bem mais sofisticada¹.

¹ Fundamentalmente, em ciência da computação, algoritmo significa meramente uma sequência finita de ações executáveis, escritas sem ambiguidades, como tarefa para a realização de um computador. Logo, todo

As empresas aplicam um conjunto de algoritmos para a mineração e o processamento de *big data* a fim de gerar mais dados sobre cada um de seus usuários. Afinal, como bem observa Srniczek (2017, p. 42), a coleta e o processamento de dados educam e dão vantagem competitiva aos algoritmos, permitem a coordenação e terceirização de trabalhadores, permitem a otimização e flexibilidade dos processos produtivos, transformam produtos de baixo valor agregado em serviços de elevado valor agregado, além do que a análise de dados é ela mesma geradora de dados, resultando em um ciclo virtuoso que funciona em *loop*. Em suma, o negócio das plataformas de streaming não é a curadoria dos conteúdos, mas o desenvolvimento de sistemas de obtenção de dados privados. Vale observar, finalmente, que o uso intensivo de IA abre a indústria fonográfica ao fenômeno da automação da economia (um fator cuja importância ficará explícita na próxima seção).

Os números da IFPI indicam que, em questão de poucos anos, os serviços de streaming assumiram protagonismo na indústria fonográfica como um todo. Se em 2009, a venda de discos físicos equivalia a 70% da arrecadação da indústria internacional, sendo o segmento digital responsável por 25%, em 2014 essa relação chegou a 46% a 46% e, em 2018, o digital já representava 59% do total. Observando todas as categorias do segmento digital, a figura apresentada pela IFPI (2019, p. 13) é: download pago corresponde a 12%, streaming pago por publicidade a 10%, e as mensalidades pagas aos serviços de streaming, 37%. Ainda que não se possa falar em substituição da venda de discos físicos pelas atividades digitais, pelo menos é possível afirmar que os serviços de streaming apontam para um caminho de retomada do crescimento para a indústria fonográfica². Isso não significa, porém, que essa indústria permanecerá restrita a tal modelo de negócio. Pelo contrário, já se encontram no horizonte inovações que permitem falar de um cenário pós-streaming.

computador moderno possui seus algoritmos que lhe dá operacionalidade. O que as plataformas digitais estão desenvolvendo é, contudo, sistemas de algoritmos que funcionam conjuntamente para a realização de tarefas complexas a partir do aprendizado de padrões (*machine learning*). Nesse caso, trata-se de uma forma de Inteligência Artificial fraca (*Narrow Artificial Intelligence*).

² Mesmo que ele não esteja isento de problemas e desafios, um dos principais obstáculos é o pagamento de royalties por direitos autorais. A quantia paga supera, em geral, a própria arrecadação das empresas. O problema se tornou notório quando o Spotify revelou que cerca de 70% de sua arrecadação bruta seguia diretamente pagar os titulares de direitos autorais e ainda luta para obter lucro (ERIKSSON *et al.*, 2019; KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015).

O CENÁRIO PÓS-STREAMING: CONSIDERAÇÕES SOBRE A INDÚSTRIA FONOGRAFICA E A QUARTA REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

Ao propor o termo pós-streaming, não se quer dizer que as plataformas de streaming estejam plenamente consolidadas a ponto de poder prever sua superação, tampouco que fracassaram, sendo urgente encontrar alternativas. Como afirmado antes, é em torno das plataformas de streaming que se desenvolverá o mercado fonográfico digital nos próximos anos, ainda que seu modelo de negócio esteja em disputa. O rótulo de pós-streaming quer indicar um grupo variado de inovações que possuem capacidade de conduzir a produção e o consumo de música gravada para novos rumos. Assim, abrem-se diversas potencialidades e desafios para produtores e consumidores de música, assim como para reguladores dos mercados de comunicação e cultura.

Esse conjunto de inovações tem seu próprio rótulo no mercado de ideias: quarta revolução industrial, conceito cunhado pelo economista e fundador do Fórum Econômico Mundial, Klaus Schwab (SCHWAB, 2018; SCHWAB; DAVIS, 2018), e busca tornar inteligível uma série de inovações em diversos campos do saber, com distintos efeitos sobre a economia e a sociedade. Trata-se de reunir sob uma bandeira avanços científicos diversos, como a Inteligência Artificial (IA), a Internet das Coisas (IoT), a computação quântica, a neurotecnologia, a biotecnologia, as novas tecnologias energéticas, entre outras. À primeira vista, o conceito parece ser equivalente ao seu principal concorrente, a Indústria 4.0, expressão que se refere à aplicação de IA na produção industrial. No entanto, como o próprio Schwab (2018) faz questão de enfatizar:

A quarta revolução industrial, no entanto, não diz respeito apenas a sistemas e máquinas inteligentes e conectadas. Seu escopo é muito mais amplo. Ondas de novas descobertas ocorrem simultaneamente em áreas que vão desde o sequenciamento genético até a nanotecnologia, das energias renováveis à computação quântica. O que torna a quarta revolução fundamentalmente diferente das anteriores é a fusão dessas tecnologias e a interação entre os domínios físicos, digitais e biológicos.

É verdade que essa expressão não consegue disfarçar certo oportunismo, não deixando de estar em sintonia com toda uma literatura

que se pode chamar de futurologia econômica, que tem destacado espaço nas prateleiras de grandes livrarias na seção de economia-e-administração. Não obstante, entende-se que há algo de valor nela: o reconhecimento de que o avanço tecnológico contemporâneo torna inescapável a discussão sobre a interpenetração entre agenciamentos humanos e não humanos. Mais que alguma nova tecnologia apresentada ao mercado, que dará progressão a uma nova fase da sociedade industrial, o centro das atenções de Schwab está na transformação qualitativa das definições de trabalho e, no limite, de ser humano. Ainda que o autor não denomine dessa forma, sua ideia dá conta, de fato, de uma nova ontologia, na qual agenciamentos entre humanos e não humanos criam mudanças profundas nas esferas econômica, social e cultural, se é que esses termos ainda fazem algum sentido teórico e prático quando os termos modernos de natureza e cultura não mais cumprem uma função de oposição.

Ao aplicar tal concepção pós-humanista à indústria fonográfica, interessa saber não como as máquinas inteligentes substituem a força de trabalho humana, mas, sim, como se mesclam com ela e a transformam qualitativamente. O que se segue é um breve panorama de algumas das inovações que estão à disposição no mercado de música e comentários sobre seus possíveis efeitos.

O GOSTO ALGORÍTMICO: INDIVIDUALIZAÇÃO DO GOSTO E CÂMARAS DE ECO

Conforme observado antes, uma importante característica dos serviços de streaming é o uso intensivo de IA para a recomendação automática de música aos seus usuários. Ao longo dos últimos 20 anos, a recomendação automática passou de métodos individuais e manuais (como a prática da folksonomia, a atribuição de metadados feita pelos próprios usuários, utilizada por plataformas como a Songsa e a filtragem colaborativa da Last.FM) para a combinação de métodos complexos a fim de que os algoritmos possam identificar músicas por metadados, características formais da música (batidas por minuto, andamentos, usos de efeitos sonoros etc.) e/ou letras (AMARAL; AQUINO, 2009; BONNIN; JANNACH, 2014; CIOCCA, 2017; SCHEDL et al., 2015). Cada plataforma de streaming utiliza uma combinação própria. É difícil afirmar com precisão quais são eles, uma vez que os algoritmos são segredo

industrial³. Não obstante, algumas indicações permitem entrever o que tem sido utilizado pelas plataformas de streaming.

Uma referência importante é dada pela programadora Ciocca (2017), em artigo no qual tenta descobrir quais são os métodos utilizados pelo Spotify, sugerindo que a empresa deve conjugar, basicamente, três métodos:

- Modelos de filtragem colaborativa, que funcionam analisando seu comportamento e o comportamento dos outros.
- Modelos de Processamento de Linguagem Natural (Natural Language Processing, PNL), que funcionam a partir da análise de textos (metadados, artigos de notícias, blogs e outros textos pela Internet).
- Modelos de áudio que, por meio de redes neurais convolucionais, analisam os áudios das faixas inseridas na plataforma, em busca de similaridades formais (batidas por minuto, tonalidades, entre outras variáveis).

A ideia que anima o desenvolvimento desses sistemas inteligentes é o objetivo da recomendação personalizada. O que tais sistemas fazem é (1) coletar traços digitais de um/a usuário/a, (2) cruzá-los com traços digitais de outros usuários/as e (3) com outros metadados para (4) formar um perfil virtual composto (isso é, uma identificação digital que não simétrica à pessoa atual), para realizar recomendações personalizadas. A construção dos perfis virtuais compostos é importante porque permite à IA ampliar as possibilidades de oferta para cada indivíduo. Afinal, as possibilidades de ampliação de ofertas se abrem consideravelmente se o “gosto” de um usuário for fragmentado e combinado com fragmento de milhões de outros.

Há nisso uma decisiva mudança qualitativa da noção de gosto. Para a engenharia da computação, o gosto deixa de ser concebido como

³ De acordo com a Lei de Propriedade Industrial, o segredo industrial é aplicável a todo conhecimento capaz de conferir a um determinado produto uma característica que o diferencia de concorrentes no mercado. Esse direito garante ao seu criador a exclusividade sobre um produto por quanto tempo desejar ou na medida de sua capacidade e habilidade de guardar um segredo, protegê-lo e fazê-lo perene através de mecanismos não convencionais ou dos meios legais de que se dispõe para garantir uma patente ou direito autoral.

uma questão de critérios absolutos (como a filosofia dos séculos XVIII e XIX pensou) ou por fatores social e historicamente determinados (como as diversas tendências da sociologia do século XX afirmaram), passando a ser entendido como o resultado da análise de um indivíduo fractal por IA, a qual está disposta a descobrir probabilidades futuras de gosto baseadas em escolhas passadas de cada usuário⁴. Ao contrário de se basear em fatores sociais ou culturais (classe social, religião, cultura local), a IA está atrelada a uma concepção biológica do indivíduo derivada da neurociência: o que lhe interessa é saber manipular os sentimentos e afetos de cada indivíduo através de mineração de dados pessoais e até pela análise de dados biológicos dos indivíduos. Como bem lembra Harari (2018), os algoritmos de dispositivos individuais (o celular, por exemplo) podem acessar sensores atrelados aos corpos dos indivíduos para lerem suas emoções via variações hormonais ou cardíacas (para quem acha que isso é pura especulação, basta lembrar que alguns aplicativos já selecionam músicas para atividades físicas, baseando-se na leitura que GPS e/ou monitores cardíacos).

O crescente protagonismo dos sistemas de recomendação de música tende a gerar uma externalidade negativa, contudo: as chamadas câmaras de eco de gosto ou filtros-bolhas. Esse fenômeno se dá quando algoritmos criados para recomendação de conteúdos digitais medem seletivamente as informações que um usuário deseja ver com base nas informações sobre o usuário, suas conexões, histórico de navegação, compras e postagens e pesquisas. Isso faz com que os usuários se separem da exposição a informações mais amplas que não concordam com seus pontos de vista (PARISER, 2012). Isso é, como as indicações automáticas são feitas aos indivíduos tendem a escutar apenas variações dos mesmos produtos, em detrimento de diversas alternativas disponíveis.

Tal tendência se torna ainda mais relevante ao se considerar que tais sistemas de recomendação alcançarão seu potencial pleno ao serem inseridos em sistemas inteligentes de administração de ambientes (como o sistema operacional Alexa, da Amazon, ou o Siri, da Apple, pensados para ambientes inteligentes). Não é exagero entrever a construção de ambientes inteligentes (automóveis e casas, por exemplo) em que a recomendação de produtos e serviços (entre eles, a recomendação de

⁴ Sou particularmente grato a Rafael Machado pela discussão sobre a transformação do conceito de gosto na atualidade para os desenvolvedores de IA.

música, estações de rádio, podcasts e outros serviços de música gravada) serão realizadas majoritariamente por IA. Cria-se, assim, um grave risco à diversidade cultural.

UMA ARTE CIBORGUE: A PRODUÇÃO ALGORÍTMICA DE MÚSICA

Outro setor que tem avançado a passos largos é o desenvolvimento de algoritmos para a produção sintética de música. Nos últimos anos, sistemas de criação de música por IA têm apresentado resultados concretos. Há empresas como a Jukedeck (<https://www.jukedeck.com>) que oferece pela Internet a possibilidade de qualquer usuário sem conhecimento de teoria musical criar uma música através de algoritmos. Um aplicativo de celular, como o da Endel, recolhe dados pessoais (dados como clima, hora do dia, localização por GPS, frequência cardíaca e/ou de passos) para produzir trilhas sonoras personalizadas, ajustadas à atividade do usuário. No limite, já estão sendo lançados no mercado discos completos de artistas que são uma verdadeira arte ciborgue: o/a artista, junto com um produtor-programador, utiliza redes neurais para produzir canções completas. Um exemplo notável é a faixa *Daddy's Car*, composta pelo sistema de *deep learning* da Sony CSL (https://www.youtube.com/watch?v=LSHZ_b05W7o), baseada na capacidade de sua IA de apreender as principais características das músicas dos Beatles. Não há dúvida, porém, que o divisor de água dessa inovação é o álbum *I'm AI* (independente), da cantora estadunidense Taryn Southern. O disco foi composto via *deep learning*, sendo desenvolvido em um esforço conjunto de quatro empresas (Amper Music, Watson Beat (IBM), Magenta (Google) e AIVA). Enquanto a artista programou os algoritmos para compararem os arranjos e simularem os sons dos instrumentos, o produtor humano do disco apenas corrigiu um ou outro erro nos arranjos feitos pela IA.

Os avanços nesse setor estão se dando tão rapidamente que, em 2019, a gravadora Warner Music assinou o primeiro contrato para a produção de 20 álbuns (ou algo em torno de 600 músicas) por algoritmos com a Endel, para serem lançados ao longo de 2019 e 2020 (STASSEN, 2019). Algumas dessas produções já estão disponíveis em serviços de streaming como Apple Music, Spotify e Deezer

Os algoritmos de produção musical são, de longe, a inovação que promete a mais profunda transformação no mercado de trabalho da música gravada. Desde logo, está claro que empregos serão destruídos (técnicos de som, intérpretes de determinados instrumentos, produtores musicais que não souberem lidar com programação, entre outras funções), mas não está claro que novas profissões serão criadas nesse novo cenário. Harari (op. cit.) é muito feliz em sua discussão sobre a automação da economia na era digital ao lembrar que há uma concreta e considerável probabilidade de uma grande massa de trabalhadores ficarem sem função em um mercado automatizado. Claro, os profissionais que souberem programar a IA, grandes cantores/as, notáveis intérpretes e compositores de músicas de sucesso terão seu espaço garantido nesse novo cenário (e provavelmente ganharão muito mais dinheiro do que ganham atualmente), mas outros tipos de profissionais menos qualificados podem ter de abandonar o mercado de música. Se é possível que experiências como a de Taryn Southern se mantenham como exceções no grande mercado de música popular, sempre necessitando de novas estrelas, nichos (trilhas sonoras para publicidade, Internet, música ambiente, entre outras possibilidades) devem ser tomados pela automação, porém. Além disso, considerando que o principal formato fonográfico das plataformas de streaming é a *playlist*, na qual uma grande quantidade de músicas toca em sequência de forma aleatória, a possibilidade de uso intensivo de faixas produzidas automaticamente é considerável.

Outro ponto fundamental é a desigualdade econômica entre os agentes dessa indústria. É decisivo entender com quem ficam os royalties de direitos autorais dessas composições automatizadas. Dependendo da família jurídica que uma legislação de direitos autorais pertence, o direito autoral dessas obras pode ficar totalmente com a gravadora/editora (sendo, como se entende na tradição do *copyright* como obra de encomenda), sem que tenham de dividir seus lucros com outros agentes. O nível de concentração financeira entre as *majors* seria algo sem paralelos na história da indústria. Isso gera uma grande dúvida sobre a capacidade das gravadoras independentes de responderem a esse cenário.

DESINTERMEDIAÇÃO OU NOVOS INTERMEDIÁRIOS DO MERCADO DIGITAL?

Um fantasma ronda a Internet desde seu início: o fantasma da desintermediação das relações econômicas. O projeto do capitalismo sem fricção (*frictionless capitalism*) de Gates (1995) sempre aparece sob algum novo disfarce. A máscara do final da década de 2010 é a *blockchain*. Essa tecnologia pode ser definida como uma base de dados de contabilidade distribuída para registrar transações de tipo P2P (SCHWAB; DAVIS, 2018). Trata-se do sistema de verificação das transações da criptomoeda bitcoin⁵. Por ser acessível a toda comunidade de usuários, a blockchain permite prescindir de qualquer autoridade central que, politicamente, garanta a validade das transações econômicas. Ainda que seja o pilar do funcionamento da bitcoin, a blockchain pode ser utilizada separadamente, como tecnologia de certificação de dados. Assim, qualquer relação econômica realizada pelos membros de uma comunidade poderia ser avaliada como verdadeira pelos outros⁶.

Muito se tem debatido sobre as possíveis aplicações da blockchain na indústria da música, um negócio historicamente caracterizado pela opacidade das relações econômicas entre produtores de conteúdos e atravessadores das obras. Nas publicações que se dedicam ao tema, podem-se encontrar menções às mais diversas utilizações (TAKAHASHI, 2017). Entre elas, merecem destaque:

- *Smart contracts*: contratos inteligentes que têm o potencial de substituir os convencionais, feitos com gravadoras e/ou agregadores de conteúdos. O serviço funcionaria anexando-se um contrato inteligente a cada produção que um artista disponibiliza no mercado, permitindo à IA fazer a divisão e a remessa da receita de acordo com os termos estipulados pelo contrato.

⁵ Criptomoeda é um meio de troca descentralizado que se utiliza da tecnologia de blockchain e da criptografia para assegurar a validade das transações e a criação de novas unidades da moeda. A Bitcoin foi criada em 2009 por um programador (ou grupo de programadores) que usou o pseudônimo Satoshi Nakamoto.

⁶ A mineração é uma operação feita por algoritmos que servem para a validação de transações. Trata-se de fazer os “mineiros” (algoritmos) verificarem uma transação ao mesmo tempo, em uma competição por recompensas. Se bem sucedidos (comprovação da validade da transação), um mineiro recebe uma criptomoeda. O pressuposto desse mecanismo é que tal recompensa diminuiria os custos de transação, criando um incentivo complementar para contribuir para o poder de processamento da rede.

- *Monitoramento da demanda e preços flexíveis:* Os preços para conteúdo criativo podem flutuar de acordo com a oferta e a demanda. Dotados da blockchain, os artistas poderiam monitorar a demanda imediata por suas obras e estipular preços sem ter que passar por uma complexa rede de intermediários. Como a tecnologia possui registros de quem recebeu direitos de acesso a trabalhos criativos, isso pode ser aproveitado para precificar dinamicamente as obras.
- *Micrometragem e micromonetização:* a tecnologia permite uma metrificação e precificação para pedaços de uma obra sonora para uso, digamos, em um produto audiovisual. Esse tipo de “micrometria” funcionaria registrando os componentes precisos do trabalho criativo que foi usado, definindo a menor unidade consumível do conteúdo disponível.

Evidentemente, há consideráveis obstáculos à aplicação da blockchain nesses termos sugeridos. Acima de tudo, para que essa tecnologia funcionasse de forma plena, seria necessário um tal nível de padronização das informações da indústria da música em nível global que parece ser pouco factível (diriam alguns, indesejável) mesmo que pensando em longo prazo. Não obstante, se observadas em uma escala menor (isso é, uma startup que ofereça um serviço específico), certas aplicações são realmente possíveis.

É interessante observar que se trata menos de uma proposta de desintermediação do que de uma troca de mediações. Nesse caso, os algoritmos possuiriam independência para realizar todas as transações econômicas, construindo oferta e demanda e, entre si, celebrando transações econômicas (através de criptomoedas), finalmente enviando os royalties diretamente para seus clientes.

Outro fenômeno (menos comentado, porém, mas igualmente capaz de causar uma disjunção do mercado musical digital) é o movimento do Spotify de assinar contratos diretos com artistas para a gravação de material inédito para sua plataforma. Ao abrir seu capital na bolsa de Nova York, em 2018, a empresa lançou um documento no qual afirmava aos possíveis investidores que, para superar os contínuos déficits, passaria a

assinar contratos diretamente com artistas para álbuns que pertencessem à plataforma, na linha do selo *Originals*, do Netflix. Com isso, o Spotify previa obter lucro ao não ter de pagar royalties para os titulares de direitos autorais das músicas que distribuiu. Se essa tendência for levada a cabo, ela promete solapar uma parte do mercado digital tomada pelos agregadores de conteúdo e, no limite, observa com acuidade a jornalista Pelly (2019), pode se provar fatal até para pequenas gravadoras, causando uma total atomização do mercado de trabalho.

Evidentemente, está-se especulando cenários com um conjunto de novas tecnologias que, apesar de já estarem disponíveis no mercado, ainda não provaram ser capazes de apresentar consequências de longa duração. Não obstante, é preciso deixar de lado as tecnologias em si e pensar, como sugerem Schwab e Davis (2018, p. 36) em sistemas, isso é, normas, regras, expectativas, objetivos, instituições e incentivos que dão norte ao comportamento ordinário. Nesse sentido, é preciso ver o que há de comum entre elas: o objetivo de construção de ecossistemas midiáticos inteligentes em que conteúdos digitais de música possam ser (a) produzidos por IA, (b) distribuídos por recomendação automática, tendo (c) os pagamentos feitos às empresas de forma direta por tecnologias de certificação automática. Se assim for, há dois aspectos que logo levantam questionamentos: o mercado de trabalho e a diversidade cultural.

Está claro que a motivação econômica que sustenta tais desenvolvimentos tem como objetivo a retirada do mercado de boa parte dos atuais mediadores (de gravadoras e escritórios centrais de arrecadação de direitos autorais até os agregadores de conteúdos digitais), aumentando os retornos das empresas desenvolvedoras, grandes gravadoras e editoras de música. Para os produtores de conteúdo em geral, no entanto, a situação apresentaria dois cenários. Por um lado, algumas dessas inovações permitiriam que os artistas assumissem para si boa parte da condução de suas carreiras.

Não obstante, implicaria crescentes custos, pois exigiria novas camadas de mediações (por exemplo contratar empresas de TI, escritórios de advocacia que produziram os *smart contracts*, os mineradores de

blockchain e assim sucessivamente). Por outro, trata-se de acabar com todo um nicho de trabalho de um só golpe: o de trilhas sonoras e sincronização em produtos audiovisuais e internet. É verdade que sempre se pode apelar para o argumento de novas tecnologias solapam certas profissões, mas criam outras. Porém, a questão correta a se fazer é: seriam esses novos postos de trabalho suficientemente bem remunerados para a média dos produtores de conteúdo?

A diversidade cultural é outro fator que se coloca em questão nesse cenário. É lógico a combinação de IA que produz música com a que recomenda música tende a produzir câmaras de eco que podem colocar a diversidade de produções musicais se não em risco (afinal, as plataformas de streaming disponibilizam milhões de arquivos distintos entre si, indubitavelmente), seguramente em segundo plano.

Apesar da disponibilidade de diversos arquivos, os sistemas de recomendação tendem a apontar “mais do mesmo” em termos de conteúdos digitais (RANAIVOSSON; HOELCK, 2017). Como são algoritmos proprietários, para a dúvida de se tais recomendações seriam feitas apenas com base no que os algoritmos de recomendação julgam ser o efetivo gosto de cada usuário ou incluiria interesses constituídos de empresas e/ou empresários que têm poder para inserir as obras de seus artistas na maior parte das *playlists* das plataformas de streaming.

Nesse cenário pleno de dúvidas, torna-se crítico discutir novas formas de regulação do mercado de conteúdos digitais. É necessário, no entanto, repensar o papel do Estado nos mercados de comunicação e cultura e das políticas culturais, em particular.

PARA SE PENSAR AS POLÍTICAS CULTURAIS NO SÉCULO XXI

As políticas culturais se encontram em uma encruzilhada. Por um lado, políticos de orientação neoliberal têm sistematicamente limitado a capacidade dos estados nacionais de atuarem nos mercados de comunicação e cultura. Por outro, as plataformas digitais globais apresentam novas situações que problematizam os valores e práticas que caracterizaram as tradicionais políticas culturais do século XX. Nessa seção, quer-se insistir que não se trata de duas situações distintas, mas

partes complementares de um mesmo problema, para poder apontar linhas de fuga possíveis para tal impasse.

A implementação do preceito neoliberal do Estado mínimo tem afetado também o setor da cultura. Na medida em que o argumento de governos “técnicos” (isso é, que seguem restrições orçamentárias) avança, experimenta-se uma transformação dos valores que regem as políticas culturais. De pressupostos mais intervencionistas, isso é, que percebem a necessidade do Estado agir diretamente como intermediário no acesso da população às artes (o modelo francês, proposto por Malraux), tem-se passado para uma concepção do Estado como regulador do mercado de bens simbólicos. Assim, nota-se uma crescente concordância em que, diante da crescente complexidade dos mercados de bens simbólicos (notadamente com o surgimento das plataformas digitais e a abundante oferta de conteúdos digitais), a forma mais produtiva de ação estatal é por meio da regulação dos agentes privados que oferecem o acesso aos conteúdos digitais, ao invés de formas mais diretas de intervenção no *modus operandi* das empresas de cultura.

Preferem-se, assim, políticas de incentivos fiscais à legislações que obrigam, por exemplo, a disponibilização de cotas de produtos nacionais nas plataformas distribuidoras. Existe, no limite, certa sensação de que o Estado não é mais capaz de garantir o acesso da população à pluralidade de produções artísticas hoje disponíveis, sobretudo por meios digitais. Essa perspectiva justifica a sistemática diminuição do orçamento de secretarias ou ministérios dedicados à cultura e, no limite, o desmonte de suas estruturas burocráticas.

Por seu turno, as plataformas digitais globais se apresentam como a solução técnica para o complexo cenário atual. Afinal, seus bancos de dados são capazes de absorver milhões de arquivos, produzidos em todas as partes do mundo, de todos os gêneros musicais possíveis. Com efeito, um usuário brasileiro pode ouvir um kuduro de Angola, uma *boy-band* da Coreia do Sul, uma *chansong* francesa ou grupo de rap peruano, posto que há arquivos de artistas desses países disponíveis em qualquer plataforma de ponta. Ao contrário do que faziam as gravadoras, as plataformas digitais não selecionam que tipo de música irão tocar, oferecendo acesso a todo tipo de artista e gênero musical. Nessa perspectiva, afirmam tais empresas,

não se deve ter mais preocupação com a diversidade cultural: esta é um pressuposto do funcionamento das plataformas.

Mais importante é, porém, que seus sofisticados sistemas inteligentes de recomendação de conteúdos são apresentados como o melhor instrumento para medir o que cada um de seus usuários deseja ouvir. Esse é um ponto fundamental em seu argumento porque, nas plataformas digitais, a concepção de radiodifusão (comunicação um-muitos) parece estar ultrapassada. Assim, políticas culturais que busquem, por exemplo, impor cotas de produtos às empresas digitais seriam não apenas inócuas (pois os algoritmos proprietários poderiam facilmente eludir tais arquivos), como também soariam arbitrárias e, no limite, autoritárias: o Estado não tem como medir com precisão (do ponto de vista técnico mesmo) o que seus cidadãos gostam, logo, não deve arbitrar sobre o que devem ouvir privadamente. Isso significa dizer que sai de cena o conceito de “interesse geral” em favor do imperativo do “interesse individual” que somente pode ser medido através de *big data*.

Esse “solucionismo” tecnológico, como rotula ironicamente Morozov (2018), não deve ser visto como algo a parte da situação da política, mas como sua condição de possibilidade. Isso é, a saída do Estado do mercado de bens culturais pressupõe a entrada das plataformas digitais privadas em seu lugar. E a entrada das plataformas digitais impõe, por seu turno, um cenário que sistematicamente impede o Estado de voltar a agir: qualquer proposição de políticas culturais mais ativas será lida como autoritária e ineficiente.

Então, que política cultural é possível? Não há espaço, aqui, para alongar-se sobre possíveis respostas. Mas parte-se do princípio de que será necessário discutir e experimentar, sem medo de fracassos. Faz-se necessário encontrar novas proposições que levem em conta o cenário tecnológico atual, mas que representem uma contraposição concreta à racionalidade neoliberal que acompanha as plataformas digitais. Nesse sentido, é urgente:

Revitalizar meios de comunicação públicos, em que Estado e sociedade civil organizada possam colaborar na construção de plataformas digitais.

- Buscar estratégias de regulação dos algoritmos proprietários dos serviços de streaming.

- Desenvolver algoritmos de código aberto, para a discussão pública de seus objetivos.
- Repensar todo o sistema de apoio às indústrias criativas, dando ênfase à capacitação da mão de obra humana para saber lidar com as diferentes manifestações de IA.

Finalmente, rever o sistema de arrecadação e distribuição de royalties de direitos autorais, a fim de evitar que as empresas se valham apenas de música produzida por algoritmos para concentrar renda, deixando sem rendimentos músicos e compositores humanos.

Acima de tudo, será necessário revitalizar o sentido de *fazer política*, pois está evidente que é na esfera da política (e não na do mercado) que se podem construir instrumentos que regulem as externalidades negativas da inexorável automação das indústrias criativas. É igualmente necessário rediscutir o conceito de “cultura”, uma vez que se encontra em xeque diante dos avanços tecnológicos e intelectuais que ultrapassam a moderna divisão entre cultura e natureza. No limite, é preciso repensar o Estado para poder resgatá-lo como mediador de interesses constituídos e garantidor do avanço da democracia.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A.; AQUINO, M. C. “Eu recomendo... e etiqueto”: práticas de folksonomia dos usuários na Last.fm. *Libero*, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 117-130, dez. 2009. Disponível em: <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/download/504/478>. Acesso em: 26 mar. 2019.

ATTALI, J. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard: PUF, 2007.

BONNIN, G.; JANNACH, D. Automated generation of music playlists: survey and experiments. *ACM Computing Surveys*, New York, v. 2, n. 47, p. 1-35, Nov. 2014.

BURKART, P.; MCCOURT, T. *Digital music wars: ownership and control of the celestial jukebox*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2006.

CASTRO, G. ‘Não é propriamente um crime’: considerações sobre pirataria e consumo de música digital. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 73-87, set. 2008.

- CASTRO, G. G. S. *Música serve para pensar: comunicação em rede, consumo e escuta musical*. São Paulo: ESPM, 2014. 190 p. Disponível em: <http://www.vincevader.net/livro/ebook.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- CHANDLER JUNIOR, A. D. *The visible hand: the managerial revolution in american business*. Cambridge, MA: Belknap Press, 1977.
- CIOCCA, S. *Spotify's discover weekly: how machine learning finds your new music*. [S.l.]: Hackernoon, [2017]. Disponível em: <https://hackernoon.com/spotify-s-discover-weekly-how-machine-learning-finds-your-new-music-19a41ab76efe>. Acesso em: 9 fev. 2018.
- DE MARCHI, Leonardo. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009: dos discos físicos aos serviços digitais*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.
- ERIKSSON, M. *et al. Spotify teardown: inside the black box of streaming music*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.
- GALBRAITH, J. K. *O novo estado industrial*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- GATES, B. *A estrada do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HARARI, Yuval N. *21 lições para o século 21*. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- HERSCHMANN, M. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. Disponível em: <https://michaelherschmann.files.wordpress.com/2013/05/indc3bastria-da-mc3basica-em-transic3a7c3a3o.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- HERSCHMANN, M. *Nas bordas e fora do mainstream musical: tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. *Global music report 2018: annual state of the industry*. London: IFPI, 2019.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. *IFPI digital music report 2010: music how, when, where you want it*. London: IFPI, 2010.
- KISCHINHEVSKY, M.; VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. *Revista Fronteiras*, Rio Grande do Sul, v. 17, n. 3, p. 302-311, set./dez. 2015.
- KUSEK, D.; LEONHARD, G. *The future of music: manifesto for the digital music revolution*. Boston: Berklee Press, 2005.
- LADEIRA, J. M. Um crepúsculo dos deuses: mercadorias, dádivas e as ideologias do caso Napster. *Interseções*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 1, p. 149-163, jun. 2008.
- LEYSHON, A. *et al.* On the reproduction of the musical economy after the internet. *Media, Culture and Society*, London, v. 27, n. 2, p. 177-209, mar. 2005.
- LEYSHON, A. Scary monsters? Software formats, peer-to-peer networks, and the spectre of the gift. *Environmental and Planning D: society and space*, London, v. 21, n. 5, p. 533-558, Oct. 2003.

MOROZOV, E. *Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. Tradução Claudio Marcondes. São Paulo: Ubu Editora, 2018. (Coleção Exit).

PARISER, E. *O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você*. Tradução Diego Alfaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PELLY, L. *Unfree agents: spotify pushes an uber-like model for independent artists*. [New York]: The Baffler, Oct. 2018. Disponível em: <https://thebaffler.com/downstream/unfree-agents-pelly>. Acesso em: 26 mar. 2019.

RANAIVOSON, H.; HOELCK, K. Threat or opportunity? Cultural diversity on the era of the digital platforms in the EU. *Quaderns del CAC*, Barcelona, v. 20, n. 43, p. 17-29, July 2017.

RECORDING INDUSTRY ASSOCIATION OF AMERICA. *U.S. sales database*. [S.l.]: RIAA, c2020. Disponível em: <https://www.riaa.com/u-s-sales-database/>. Acesso em: 26 mar. 2019.

RIFKIN, J. *A era do acesso*. São Paulo: Pearson, 2001.

SCHEDL, M. *et al.* Music recommender systems. In: RICCI, F.; ROKACH, L.; SCHAPIRA, B. (ed.). *Recommender system handbook*. New York: Springer, 2015. p. 453-492.

SCHWAB, K. *A quarta revolução industrial*. São Paulo: Edipro, 2018.

SCHWAB, K.; DAVIS, N. *Aplicando a quarta revolução industrial*. Tradução Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2018.

SRNICEK, N. *Platform capitalism*. London: Polity Press, 2017.

STASSEN, M. *Warner Music Group signs deal for records made by an algorithm*. [S.l.]: Music Business Worldwide, Mar. 2019. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/warner-music-group-has-signed-a-record-deal-with-an-algorithm/>. Acesso em: 26 mar. 2019.

TAKAHASHI, R. *How can creative industries benefit from blockchain?* [S.l.]: World Economic Forum, July 2017. Disponível em: <https://www.weforum.org/agenda/2017/07/how-can-creative-industries-benefit-from-blockchain/>. Acesso em: 2 ago. 2017.

VARIAN, H. R.; SHAPIRO, C. *Information rules: a strategic guide to network economy*. Cambridge, MA: Harvard Business School Press, 1999.

WITT, S. *Como a música ficou grátis: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria*. Tradução Andrea Gottlieb de Castro Neves. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

MÚSICA SERTANEJA, MERCADO E PIRATARIA

Christiano Rangel dos Santos

INTRODUÇÃO

O mercado brasileiro de música popular tem sido marcado por uma forte predominância da música sertaneja. A força do gênero se expressa tanto em visibilidade midiática como em número de shows, e a ele estão ligados a maior parte dos artistas do país com os maiores cachês por apresentações ao vivo. Uma posição de mercado que não é tão recente, tendo, pelo menos, quase dez anos. E, ainda que a música sertaneja ocupasse um lugar de destaque na preferência musical dos brasileiros há várias décadas, na segunda metade dos anos 2000 começou sua fase de maior aceitação e êxito mercadológico.

Entre 2007 e 2009, já estava avançado o processo que levou o gênero a alcançar a maior projeção de sua história. O mercado fonográfico nacional encontrava-se praticamente solapado pela pirataria física, então responsável pelas vendas da maioria dos títulos musicais (CDs e DVDs) consumidos no país; e a internet ainda não era um meio tão importante para o acesso à música como passou a ser um pouco depois. Havia um processo de emergência e consolidação de mercados musicais regionais, os quais existiam e funcionavam sem depender do sistema tradicional – comandado por grandes gravadoras – de produção e venda de músicas. Entre os principais, nesse momento, estavam o da axé-music, na Bahia; o do forró, no Ceará; o do tecnobrega, no Pará; e o da música sertaneja, no interior do país, que possuía uma abrangência maior, perpassando vários estados.

Eram mercados que cresciam, impulsionados pelas novas tecnologias digitais (que baratearam significativamente a produção e a gravação de músicas, a ponto disso poder ser feito em pequenos estúdios, muitas vezes improvisados, e até no quarto de uma casa) e pela impressionante expansão da pirataria física (que tornava os títulos musicais mais acessíveis, devido ao baixo preço, além de também colocar à disposição do público trabalhos de artistas sem contrato com gravadoras). Um novo sistema musical estava surgindo dentro de uma lógica descentrada ou não necessariamente irradiada a partir do que fora, por várias décadas, o grande centro de produção e difusão musical do país: o eixo Rio-São Paulo.

A importância do mercado pirata para essa nova lógica era reconhecida, mas não descolada de um intenso debate sobre sua legitimidade, porque sua enorme expansão estava causando efeitos devastadores na tradicional indústria fonográfica, além de seu funcionamento à margem da lei não remunerar os detentores dos direitos autorais das músicas. O fato é que muitos artistas, produtores e empresários haviam optado por trabalhar abrindo mão completamente desses direitos e apostando nesse mercado como uma forma de divulgação, de disseminação da música que produziam – visando auferir receita com a possível demanda por shows. Outros tantos, porém, não concordavam com isso, e o mercado pirata não fazia essa distinção.

Ganhou força, então, a leitura (quase de senso comum) de que a pirataria democratizava não só o acesso, mas também a divulgação musical, permitindo que muitos dos sucessos musicais emergissem a partir

dela, um argumento fartamente veiculado pela imprensa, meio em que se expressava a adesão de muitos jornalistas e profissionais da música. Esse era o caso da cena do tecnobrega, do Pará, que acabou sendo adotado como um parâmetro importante para esse entendimento¹. Contudo, essa interpretação, feita de maneira generalizada, parecia excessivamente romântica e, ao mesmo tempo, não dava conta do papel que a pirataria cumpria em diferentes mercados musicais e seus sistemas de produção, consumo e difusão musical.

Nesse momento, entretanto, o mercado de música sertaneja, o maior de todos os regionais, operava em outra lógica. A função que a pirataria cumpria nele não era a mesma. E isso não era levado em consideração nas discussões sobre o tema, até porque se sabia muito pouco sobre esse mercado, apesar de sua relevância. Foi com essa característica que me deparei em meu estudo sobre a pirataria musical, que teve como ponto de partida um trabalho de campo realizado mais ostensivamente entre 2008 e 2009 em Uberlândia, Minas Gerais, uma das principais portas de entrada para o mercado da música sertaneja, sendo ele dominante no município. Mas a necessidade de compreender esse mercado de maneira mais ampla se impôs, não ficando a análise, assim, circunscrita à cidade mineira.

A força da música sertaneja, nesse período, se expressava com a contribuição de um fator exponencial. Ela tinha à sua disposição, há mais de uma década, o maior e mais poderoso circuito de shows do país, associado ao bilionário ramo do agronegócio, o responsável pela realização anual de milhares de rodeios e festas agropecuárias; eventos incluídos no calendário anual de grande parte das cidades brasileiras. Um universo em que o gênero ocupava um lugar especial, porque fazia parte da representação de ruralidade que ele envolve. E ao contrário dos outros mercados regionais, esse circuito era (e é ainda hoje) tão grande que se estendia a vários estados da federação, com maior presença nas regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul, propiciando, assim, que ele fosse, disparado, o mais forte economicamente.

¹ Nessas discussões, o livro escrito por Lemos e Castro (2008), que traz um estudo sobre a cena do tecnobrega, gênero paraense, influencia muito o debate. Porque a pirataria, sobretudo a física, era central para sua existência e, de fato, muitos artistas conseguiam ser bem-sucedidos na divulgação de suas músicas por esse meio, em grande parte com simples gravações caseiras. Mas esse era um caso bastante particular, com um mercado que, embora importante, não era tão desenvolvido e nem operava com o mesmo grau de racionalização e controle que havia em outros, como o do sertanejo, da axé-music e do forró. Um aspecto pouco levado em conta nas discussões sobre a pirataria.

Como gerava muito dinheiro, a disputa pelo sucesso no mercado sertanejo estava cada vez mais acirrada, existindo um intenso grau de racionalização da produção e das regras que o regiam; com muitos dos vícios da tradicional indústria fonográfica sendo reproduzidos, como a disseminada prática do jabá – pagamentos por visibilidade no rádio e na tevê – e com uma concentração de poder nas mãos de empresários e escritórios de agenciamento de artistas. Sem o jabá e a carreira trabalhada direta ou indiretamente por empresários influentes, muitos com grande poder econômico, a construção de um grande sucesso sertanejo mostrava-se pouco provável. Essa constatação destoava de avaliações que exageravam nas interpretações de que o mercado musical brasileiro estaria em um momento de grande democratização, pouco ou nada considerando que, nos mercados regionais mais estruturados, havia um acentuado controle por agentes locais. Gravar um disco ou uma música era relativamente fácil, a dificuldade era conseguir tocar nas rádios, aparecer na tevê e chegar a certas casas de shows e eventos – espaços estratégicos e de custos elevados.

Os casos do forró eletrônico, do Ceará, e da axé-music, da Bahia, eram conhecidos há algum tempo, com a existência de um grande poder concentrado por empresários, alguns chegando a serem proprietários de várias bandas de maior sucesso. Mas o caso da música sertaneja ainda era pouco estudado e falado, tanto que provocou certa surpresa e até espanto quando um número cada vez maior de artistas do gênero começou a ocupar o cenário nacional, catapultados pelo êxito que alcançavam, primeiramente, em âmbito regional.

Contudo, antes de se tornar mais visível para a imprensa e outros intermediários culturais dos grandes centros, o mercado da música sertaneja, no interior do país, estava consolidado e já era o maior e o mais rentável, estando, em grande parte, completamente fora do radar das pesquisas que mediam o consumo de música no Brasil (feitas basicamente com dados da indústria oficial), porque os lançamentos do gênero eram adquiridos, em sua maioria, no mercado pirata²

² Essa fase de grande projeção da música sertaneja vem de um processo de crescimento do reconhecimento de sua importância para a cultura brasileira, que se intensificou alguns anos antes, e que veio a contar também com uma relevante contribuição do surgimento de uma nova vertente do gênero, o chamado sertanejo universitário, que trouxe uma nova sonoridade e que levou a música sertaneja a ser mais aceita por estratos sociais resistentes a ela e a atingir maior popularidade em estados onde isso pouco ocorria, como, por exemplo, Bahia e Rio de Janeiro. Sobre isso, ver também Alonso (2015).

Analisa-se, no presente artigo, esse momento específico do mercado da música sertaneja (em que sua força não era tão visível ou reconhecida) e a função que a pirataria musical exerceu em seu funcionamento, em uma abordagem que tem como base o exame realizado em minha dissertação de mestrado, intitulada *Pirataria musical: entre o ilícito e o alternativo*, autoria de Santos (2010), da qual esse aspecto é apenas parte de um estudo mais amplo sobre a pirataria fonográfica no Brasil.

O MERCADO DA MÚSICA SERTANEJA: O MAIOR DO PAÍS

Nos anos 2000, o modelo de mercado fonográfico liderado pela indústria do disco entrou em colapso, em uma crise provocada, em sua maior parte, pela expansão da pirataria física. Títulos musicais em áudio e vídeo (CDs e DVDs) eram vendidos pelo mercado pirata a preços baixos, contemplando as preferências musicais locais e gêneros tradicionais regionais melhor do que a indústria oficial. Isso, associado ao barateamento das tecnologias de gravação, propiciou a emergência e o consequente fortalecimento de pujantes mercados musicais regionais. O mercado da música sertaneja tornou-se o mais poderoso deles, e não por acaso: contava com a vantagem de estar vinculado ao agronegócio, que passou por um expressivo crescimento a partir da década de 1990, expandindo, assim, aquele que se tornou o maior e mais regular circuito de shows do Brasil, precisamente o ligado aos rodeios e festas agropecuárias. Afinal, a música sertaneja fazia parte do tipo de identidade social, de ruralidade que figurava nesse universo. E compreender esse circuito de eventos permite conhecer melhor sua importância para o mercado sertanejo e suas conexões com a pirataria.

Os números impressionam. A quantidade de rodeios e festas agropecuárias aumentou e passou a integrar o calendário anual de eventos de muitas cidades. Segundo Alem (2005, p. 96-97), entre 1992 e 1994, cerca de 90% dos eventos ocorreram nos estados de São Paulo e Minas Gerais. Em 1999, apenas em São Paulo, aconteceram 650 eventos, com, pelo menos, 13 milhões de pagantes. Somente em 1996, entre exposições agropecuárias, festas de rodeio e leilões de gado, foram movimentados, no Brasil, quase US\$ 3,3 bilhões. Nem todos os eventos, porém, aparecem nas

estatísticas e, por isso, há dificuldades na aferição precisa de quantos deles foram realizados anualmente.

Essas variações podem ser percebidas nas informações divulgadas pela imprensa. Conforme menciona Alem (2005, p. 96-97), a estimativa da *Folha de São Paulo* de que, em 2003, foram realizados 1.200 eventos, com um público de 31 milhões de pessoas. O mesmo jornal afirmara, em 2002, que 1.839 promoções oficiais aconteceram, sendo grande parte delas no Centro-Oeste e Sudeste. A revista *Época*, publicando dados fornecidos pelo grupo Os Independentes e pela Confederação Nacional de Rodeios, informou que estimava-se ocorrer anualmente cerca de 1.800 rodeios, com um público de aproximadamente 35 milhões de pessoas (LEAL, 2005).

Difícilmente uma exposição agropecuária dispensava os rodeios. Quase sempre era uma associação de eventos que contemplava múltiplos negócios, reunindo espetáculos de arena com performance de peões, leilões, venda de maquinário agrícola, bailes e comércio de produtos *country* em lojas, nas quais o visitante encontrava toda a indumentária do estilo *cowboy*, como bolsas, cintos, botas e chapéus. Os shows musicais eram instrumentos importantes para a atração de públicos massivos e abrangiam diversos gêneros, sendo o sertanejo preponderante, até porque fazia parte da representação de identidade social trabalhada nesse universo do *agribusiness* (ALEM, 2005, p. 96-97).

A maioria dos eventos era realizada em cidades do interior de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná, com uma quantidade de apresentações musicais que podia variar. Pelo menos durante quatro dias havia uma atração por noite, quase sempre um nome famoso no cenário nacional. Em muitos casos, a programação de shows se prolongava por mais tempo, podendo contar com a participação de vários artistas em um mesmo dia. Festas de cidades pequenas alcançavam um público expressivo, porque atraíam pessoas de regiões próximas e longínquas, sendo comum a exibição de cantores, duplas e bandas cujos cachês estavam cotados entre os maiores do país.

Um exemplo era a Expoagro de Guaxupé, cidade mineira que, de acordo com a estimativa de 2009, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), contava com 49.719 mil habitantes. Das atrações escaladas para a 34ª edição, realizada em 2009, cinco cobravam cachês que giravam em torno de R\$ 150 mil (*top* no mercado musical brasileiro), e

as demais cobravam valores entre R\$ 50 e R\$ 100 mil. Na programação, constavam shows com as duplas Maria Cecília e Rodolfo, Hugo Pena e Gabriel (ambos no dia 03/07) e com Bruno e Marrone (04/07), Roupas Nova (05/07), Juliano César (08/07), Jorge e Mateus (09/07), César Menotti e Fabiano (10/07), João Bosco e Vinícius (10/07), Edson e Hudson (11/07), Chitãozinho e Xororó (12/07) e Zé Henrique e Gabriel (12/07)³. Os ingressos foram disponibilizados em pontos de venda de 14 municípios próximos.

Em cidades do mesmo porte de Guaxupé, salvo exceções, essas festas costumavam ser menores, tendo apenas três ou quatro atrações de renome. Todavia, os shows que ocorriam no interior do país não se restringiam aos rodeios e festas agropecuárias; eram realizados, em número cada vez maior, em outros períodos do ano, em simples apresentações isoladas ou em eventos maiores.

O mercado da música sertaneja movimentava um volume de dinheiro grande o suficiente para instigar a adoção de estratégias de mercado agressivas e também uma acirradíssima competição. Seu sistema de divulgação era bem diferente, por exemplo, do observado na cena do tecnobrega do Pará, onde com apenas uma música e com baixíssimo investimento era possível conquistar sucesso e tocar no rádio sem o pagamento de jabá. O esquema era inteiramente profissional e a divulgação nas rádios, vital. Elas eram simplesmente o referencial “número 1” para os contratantes de shows. Muitas emissoras, sabendo da importância que tinham, dificilmente inseriam músicas em sua programação sem pedir nada em troca. Aliás, nem precisavam pedir: os próprios interessados na divulgação as procuravam para negociar “campanhas de *marketing*”.

Entra em cena o jabá, ou seja, a velha prática de pagamento de execução de músicas na rádio e na tevê. Os profissionais do meio não gostavam do termo e preferiam chamar de “promoção” ou de “parceria”. Entretanto, independentemente se era ou não chamado de jabá, fica claro que a construção de um sucesso sertanejo passava por fartas “promoções”

³ Site oficial da Exposição Agropecuária de Guaxupé. Acesso: 18 nov. 2009. (Arquivo do autor). Os valores dos shows não correspondem exatamente aos pagos pela organização do evento; são valores médios, estimativas feitas a partir do cruzamento de fontes diversas. Em outro momento deste artigo, discuto os cachês dos shows. Cito o exemplo de Guaxupé para demonstrar a força de cidades pequenas e a extensão do mercado de shows. Os maiores eventos do agronegócio eram realizados em cidades do interior, como Jaguareúna (SP), Barretos (SP), Ribeirão Preto (SP) e Uberaba (MG).

feitas junto às emissoras. Bastava sintonizá-las ou acessar os sites de algumas rádios para se informar sobre sorteios e campanhas.

A seguir, exemplos de “promoções” realizadas por duas rádios mineiras e uma de Goiás. O critério usado para selecioná-las foi a disponibilização de informações em sites, cabendo frisar que a maioria das estações de rádio não postava em seus sites os sorteios realizados. As figuras 1 e 2 mostram peças publicitárias veiculadas pelo site da rádio Nossa FM (105,9 MHz), de Patos de Minas/MG⁴, para divulgar promoções em torno das duplas sertanejas César Menotti e Fabiano, e Victor e Leo.

Figura 1 – Promoção César Menotti e Fabiano



The image shows a promotional banner for a radio contest. On the left, there is a photograph of two men, César Menotti and Fabiano, one holding a guitar. To the right of the photo, the text reads: **MAIS DE 18.000 LIGAÇÕES** sorteio de uma TV 29 pol. Abril 2004. Below the text is a link that says "Veja regulamento".

Fonte: Nossa FM, 2009.

Figura 2 – Promoção Victor e Leo



The image shows a promotional banner for a radio contest. On the left, there is a photograph of two men, Victor and Leo, one holding a guitar. To the right of the photo, the text reads: **CONCORRA A UM MICRO COMPUTADOR**. Below this, it says: A NOSSA FM, NTV E A DUPLA VICTOR E LEO IRÃO SORTEAR UM MICRO COMPUTADOR. VEJA O REGULAMENTO. Further down, the text reads: **GANHADOR DO MICRO COMPUTADOR** LEANDRO PAULO ROCHA. Below that, it says: **B. VILA GARCIA**. At the bottom right is a link that says "Veja regulamento".

Fonte: Nossa FM, 2009.

⁴ Site da rádio Nossa FM, de Patos de Minas (MG). Acesso: 07 out. 2009. (Arquivo do autor). Neste artigo, não foi possível disponibilizar os links ativos para acesso às páginas consultadas, porque elas não existem mais ou as informações foram suprimidas dos sites que as continham, o que é bastante comum quando estes são reformulados. Trata-se de um material mais antigo, mas devidamente obtido por meio de prints e de impressões das páginas, um procedimento que assegura todos os dados referentes às fontes consultadas — e que se encontram no arquivo pessoal do autor.

As figuras 3 e 4 correspondem às propagandas de promoções realizadas pela rádio Líder FM (93,1 MHz) de Uberlândia/MG⁵. Aparelhos de TV e cestas básicas foram os prêmios oferecidos aos ouvintes que participaram das campanhas de *marketing* das duplas Beto e Deluka, e Ruan e Júnior.

Figura 3 – Promoção Beto e Deluka



Fonte: Líder FM, 2009

Figura 4 – Promoção Ruan e Júnior



Fonte: Líder FM, 2009.

A rádio Integração FM (94,5 MHz), de Morrinhos/GO⁶, também lançava promoções. A figura 5 mostra a imagem da dupla João Bosco e Vinícius e a reprodução de um equipamento eletrônico colocado como prêmio para o ouvinte que desse a melhor resposta para a pergunta: “Pra você, o que é ‘curtição?’”.

⁵ Site da rádio Líder FM, de Uberlândia (MG). Acesso: 07 jul. 2009. (Arquivo do autor).

⁶ Site da rádio Integração FM, de Morrinhos (GO). Acesso: 14 nov. 2009. (Arquivo do autor).

Figura 5 – Promoção João Bosco e Vinícius



Fonte: Integração FM, 2009

Com exceção dos prêmios oferecidos pela rádio Nossa FM, que possui promoções um pouco mais antigas em seu site (feitas inclusive com artistas que alcançariam sucesso nacional, como César Menotti e Fabiano, Victor e Leo, e João Bosco e Vinícius) quase todas são de 2009 e apenas algumas de 2008. Fica difícil precisar as datas porque as postagens não contêm essa informação.

As “promoções”, como se pode ver, envolviam prêmios variados, como computadores, *videogames* e aparelhos de televisão. E, claro, no caso da dupla Ruan e Júnior, “uma cesta básica completinha toda quinta-feira”. No mundo das promoções radiofônicas era assim: quem podia mais, oferecia os prêmios mais caros.

O uso de prêmios pelos artistas não era feito apenas em uma ou outra rádio. Aqueles que tinham poder econômico negociavam sistematicamente com um grande número de emissoras e conseguiam chegar àquelas de ampla audiência, mais caras — o que não quer dizer que era apenas questão de pagar e fazer sucesso. Tratava-se de algo bem mais complexo. A filtragem realizada pelos profissionais das rádios e a aceitação do público devem ser consideradas.

De todo modo, raramente um artista, fosse “bom” ou “ruim”, conseguia espaço nas estações radiofônicas sem entrar no esquema das “promoções” ou de pagamentos em espécie, sobretudo nas emissoras do

segmento popular e líderes de audiência. Podia ocorrer de uma música entrar em uma trilha de novela e ganhar destaque. As pequenas, de olho na audiência e nos pedidos dos ouvintes, acabavam tocando a música sem receber nada. É importante destacar que muitas delas enfrentavam problemas financeiros e, ironicamente, algumas com boa audiência. Mas, como se sabe, as verbas publicitárias para o setor de radiodifusão diminuíram significativamente nas últimas décadas. Por isso, várias emissoras estavam bastante suscetíveis ao jabá, a ponto de divulgar artistas que podiam provocar queda nos índices de ouvintes sintonizados, o que, de fato, acontecia. Quando havia uma concorrente direta pela audiência era um problema a mais; caso não, ficava por isso mesmo.

O jabá de altos investimentos havia chegado às rádios do interior e mesmo àquelas de cidades pequenas que, a princípio, não importariam tanto como canais estratégicos de divulgação – elas passaram a ser procuradas inclusive por artistas consagrados que, antes, davam preferência às emissoras dos grandes centros e de expressiva audiência. Mas a concorrência se intensificou demais nos anos 2000 e, de olho no lucrativo mercado de shows do interior, empresários e artistas investiam pesado na divulgação. As “promoções” eram, basicamente, feitas para promover a carreira de duplas e cantores sertanejos, aproveitando-se do fato de que eles estavam inseridos no gênero musical mais ouvido em grande parte das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul.

NA ROTA DO *AGRISHOW*: UBERLÂNDIA, PARADA (QUASE) OBRIGATÓRIA

Uma análise, a partir de um recorte mais preciso, permitiu compreender melhor os meandros do mercado musical do interior. O caso de Uberlândia, Minas Gerais, é emblemático, por ser a cidade simplesmente considerada, dentro do universo da música sertaneja, uma das principais portas de entrada para o circuito de shows de rodeios e festas agropecuárias. Duplas famosas se referiam com frequência, em entrevistas, à importância de atingirem projeção em Uberlândia para, a partir daí, trilharem o caminho rumo ao sucesso. Era comum cantores e duplas de outras localidades fixarem moradia no município, apostando nas chances de construir uma carreira bem-sucedida. Na cidade mineira residiam alguns dos principais nomes da música sertaneja, como as duplas Victor e Léo,

e Bruno e Marrone. Assim como eles, outros artistas sertanejos lançaram DVDs de shows realizados na cidade.

Uberlândia era uma cidade polo e bem próxima ao estado de Goiás, a ponto de ser comum a divulgação na cidade de eventos promovidos no estado vizinho e vice-versa. Além disso, existiam várias empresas, sediadas no município, que operavam nos dois estados. E havia, ainda, uma conexão com o interior de São Paulo, onde algumas também promoviam shows e eventos maiores, ainda que em menor número. Uma delas, o Clube do Cowboy, era responsável por grande parte dos shows de festas agropecuárias, de forma que pertencer ao seu *cast* propiciava a escalação para muitos shows e a circulação no amplo circuito da música sertaneja, uma condição importante tanto para artistas novos quanto para consagrados. Também era da cidade uma das principais rádios de música sertaneja do país, a Paranaíba FM.

A força da música sertaneja em Uberlândia era inegável. Na pesquisa realizada sobre o mercado pirata da cidade, a partir de trabalhos de campo realizados mais extensivamente nos anos de 2008 e 2009, verificou-se que mais da metade dos CDs e DVDs ilícitos consumidos na cidade eram de música sertaneja – sendo mais apreciados pelo público, majoritariamente, os títulos musicais de artistas que estavam em destaque no rádio e na tevê.

É difícil quantificar porque havia variações ao longo do ano, mas o gênero sertanejo representava, seguramente, não menos que a metade do total de CDs e DVDs ilícitos vendidos. Levando-se em consideração apenas os sucessos do momento, essa proporção aumentaria consideravelmente. Em 2008, o cantor Eduardo Costa e a dupla Victor e Leo dispararam no *ranking* dos mais vendidos no mercado pirata, seguidos de outros nomes, como Jorge e Mateus, João Bosco e Vinícius, Zezé Di Camargo e Luciano, Teodoro e Sampaio, Gino e Geno, Alexandre Pires, Cláudia Leite, Queen e as trilhas nacional e internacional da novela “A Favorita”, exibida pela Rede Globo de Televisão. Já em 2009, os artistas de maior vendagem foram Luan Santana, Eduardo Costa, Jorge e Mateus, João Bosco e Vinícius, Bruno e Marrone, Latino e Michael Jackson. Com poucas exceções, a procura pela música internacional foi comparativamente menor; aconteceu de forma

mais horizontal e, por isso, incidindo em um número maior de opções, o que dificultou que determinado título entrasse na lista dos mais vendidos⁷.

Praticamente não existia pirataria aberta nas ruas da cidade de Uberlândia, devido à fiscalização. Os vendedores procuravam não se expor nas ruas e a comercialização não era feita escancaradamente em lojas. Os produtos eram comercializados de forma mais velada ou itinerante, com a entrega em domicílio e no local de trabalho dos consumidores sendo a forma mais comum. Ressaltar essa característica é importante, porque a cidade era, com frequência, apontada como exemplo no combate à pirataria. Não adiantava. Ainda que de forma mais velada, o consumo era realizado intensamente e os consumidores sabiam os canais de acesso aos títulos musicais que pretendiam adquirir.

As chances de um artista sertanejo conseguir projeção por meio (ou a partir dele) do mercado pirata eram pequenas. Duplas e cantores de diversos lugares do Brasil procuravam distribuir seus trabalhos nesse mercado paralelo de Uberlândia. Era uma prática comum. Deixavam CDs com donos de lojas, vendedores e atacadistas pirateiros. Empresários ou divulgadores contratados também cuidavam do fornecimento. Havia casos em que os discos entregues para servir como matriz de reprodução eram “originalmente” piratas, embora tivessem um acabamento melhor. Algumas lojas de produtos originais até se arriscavam a vendê-los; conseguiam comprá-los a preços menores através do próprio artista ou de seu representante. Era comum lojas receberem grátis dezenas ou centenas de unidades.

Como recebiam um volume grande de discos, os vendedores realizavam uma espécie de triagem, selecionando os títulos que acreditavam ser os mais vendáveis. Descartavam a maioria dos CDs que recebiam, e aqueles que decidiam disponibilizar aos clientes dificilmente eram postos em destaque. Esse lugar era dedicado aos produtos de demanda garantida, quase sempre os trabalhos de artistas que estavam em evidência na mídia no momento.

Um ponto delicado desse procedimento é que os títulos musicais distribuídos pelos artistas eram editados sem o pagamento de direitos autorais, sendo as gravações totalmente ilícitas, muitas vezes de artistas

⁷ Para essa verificação foi fundamental a contribuição de vendedores, de alguns em especial, que me informavam os títulos mais comprados por seus clientes.

contratados por grandes empresários, de gravadoras pequenas e, em alguns casos, de *majors*. No estilo sertanejo, as músicas compostas por terceiros eram maioria. Ademais, o número de regravações de antigos sucessos do gênero era imenso. Os artistas recorriam a esse recurso como forma de garantir em seus discos pelo menos uma faixa conhecida pelo público. Para os estreados que registravam em vídeo um show ao vivo, o objetivo era prender a atenção do espectador que apreciava *hits* — que costumavam ser poucos na fase inicial da carreira.

A ideia de que a pirataria servia como divulgação, propulsora do sucesso, pelo menos em Uberlândia, era ilusória. Para os artistas que não tocavam em rádio, as chances de tirar proveito dela, nesse sentido, eram significativamente escassas. A impressão de que o mercado pirata cumpria essa função advinha do fato de empresários e artistas estimularem a atividade pirata e distribuírem cópias gratuitamente, ao mesmo tempo em que conseguiam (geralmente por meio de negociação) fazer com que a música do cantor ou dupla fosse tocada nas rádios. Bastava tocar para que os pirateiros procurassem obter as canções o mais rápido possível e começassem a vendê-las.

No universo da música sertaneja existe um caso bastante comentado relacionado à pirataria (e tido como referência): o do CD pirata “que levou ao sucesso” a dupla Bruno e Marrone. Em 1999, a apresentação apenas de voz e violão da dupla no programa *Estúdio ao Vivo*, da rádio Líder FM, de Uberlândia, foi pirateada, e o *compact disc* com a gravação se tornou um enorme sucesso de vendas no mercado pirata de todo o Brasil. A atratividade do disco foi, em parte, garantida pela peculiaridade de trazer músicas do álbum novo dos artistas que estavam sendo trabalhadas pela gravadora Abril Music, da qual eles eram recém-contratados, e suas canções que já eram relativamente conhecidas nos estados de Minas Gerais e Goiás, desde os discos anteriores. O primeiro trabalho inédito lançado pela Abril Music foi *Cilada de amor* (1999) e, a partir dele, Bruno e Marrone ganharam fama nacional. A divulgação do CD oficial, o quinto álbum da dupla, foi fundamental para o sucesso do disco pirata, que se beneficiou da projeção dos astros na mídia, a partir do trabalho promocional da gravadora Abril Music.

Essa gravação é um marco na história da pirataria no Brasil por ter atingido enorme projeção quando isso ainda não era comum, na

proporção em que aconteceu. Mas havia, em fins dos anos 2000, uma tentativa de mitificação desse registro pirata. E ela não ocorria em vão, pois surgia de interessados na romantização da pirataria, para justificá-la ou camuflar o uso do jabá nas estratégias de divulgação. O caso era usado como exemplo de artistas que construíaam seu sucesso a partir da pirataria, que fora do *mainstream* – e com pouca ou nenhuma chance de entrar nele – adotavam o mercado ilegal para comunicar sua obra ao público. Como visto, não era bem assim. O sucesso do CD da dupla não estava diretamente relacionado a uma emergência que começou na pirataria; ocorreu o contrário, a pirataria amplificou a repercussão da presença dos cantores na mídia que, contratados pela Abril Music, estavam em fase de pesada divulgação do novo álbum.

É interessante que, na própria gravação, com as músicas sendo apresentadas entremeadas por uma entrevista, Bruno dá uma boa dimensão sobre o estágio da carreira naquele momento. Diz que a dupla está trabalhando muito na divulgação do disco e promovendo-o em muitas rádios. Faz referência ainda à qualidade dos profissionais envolvidos na produção dos shows, sendo alguns deles respeitados profissionais da Rede Globo de Televisão.

Ocorre que existiram duas versões comercializadas desse CD pirata: a primeira, com o programa apresentado na íntegra; a segunda, contendo apenas as músicas – sem a entrevista intercalada à execução das músicas. E esta última foi a que mais sobressaiu, motivo pelo qual muitos desconhecem o teor das conversas entre Marcos Maracanã, o apresentador, e a dupla.

O êxito no mercado sertanejo, portanto, estava vinculado ao desempenho do artista nas rádios, em um primeiro momento, e não à pirataria. Pelo menos essa era a realidade de Uberlândia, e que também se verificava em outras cidades – visto que esse mercado, que tem como característica perpassar vários estados, possuía um grau de integração grande de suas regras de funcionamento, mesmo em regiões diferentes. Vislumbrando no município o ambiente propício para alçar voo dentro do segmento da música sertaneja, artistas de diversos estados procuravam as rádios da cidade. E o assédio era forte. As principais emissoras FM da cidade eram Transamérica (transmitia programação da rede e local), Paranaíba, Extra, Cultura e Líder.

De todas, apenas a Cultura FM não transmitia música sertaneja, atuava com programação voltada para o *pop rock* e música eletrônica, o dito segmento jovem. A rádio Paranaíba FM era a única com programação 100% sertaneja, detendo nada menos do que impressionantes 52% da audiência. Era apontada como uma das rádios mais importantes do Brasil nessa vertente e caminhava para se tornar uma rede. A Extra FM era coordenada pelo mesmo grupo. Os estúdios das duas emissoras ficavam no mesmo prédio e posicionados praticamente um ao lado do outro. Extra, Transamérica e Líder atuavam no segmento popular e tocavam qualquer coisa que estivesse fazendo sucesso — com o sertanejo ocupando grande parte de suas programações.

Se há alguma dúvida sobre o poder da rádio Paranaíba, basta acrescentar que a emissora, nas festas anuais que promovia para comemorar seu aniversário, conseguia reunir astros de grande projeção da música sertaneja, que se apresentavam gratuitamente, como ocorreu em 2008. No show de 2009, os nomes mais celebrados de então nesse estilo musical participaram do evento que, dessa vez, foi transmitido em rede nacional pela TV Record. Vale lembrar que, entre eles, pelo menos uma dezena de artistas estava cotada entre aqueles com os maiores cachês no Brasil, tendo poucos concorrentes de outros gêneros no quesito. Não subiam em um palco por menos de R\$ 100 mil – e alguns recusavam cachês inferiores a R\$ 150 mil. A concessão para a rádio certamente não era desinteressada⁸.

Existiam três grandes empresas de promoção de eventos em Uberlândia: Peninha Produções, GBM Promoções e Eventos e Clube do Cowboy. Elas realizavam shows com apresentações individuais e programações amplas, com várias atrações por noite e artistas de renome. Os eventos eram promovidos não somente na cidade, mas em vários outros municípios e estados, com ênfase em Minas Gerais e Goiás. Alguns também chegavam a ser realizados no interior de São Paulo. Havia ainda

⁸ A emissora pagava apenas os custos de transporte e a estadia dos artistas que se apresentavam no evento; em geral, não levavam suas bandas de acompanhamento, o que era providenciado pela própria rádio. Grande parte dos artistas fazia *playback*. Essas informações foram obtidas em entrevista com Danilo Rocha, gerente artístico da Paranaíba FM. Ele também produzia e apresentava um programa chamado “Micareta sertaneja”, com músicas de artistas sertanejos vertidas para o ritmo da axé-music. Cantores e duplas gravavam as versões a pedido da rádio, arcando com todos os custos de gravação. O programa era sensação e, na época em que realizei a entrevista, sua veiculação em outras emissoras havia sido negociada com um grande estúdio de São Paulo que produzia conteúdo para rádios do Brasil inteiro. A perspectiva era que o “Micareta sertaneja” fosse retransmitido por cerca de 300 emissoras de rádio de diversos estados. Ver as informações obtidas no depoimento, coletado de Pedro Rosa, em Uberlândia, em 03 out. 2009.

empresas de menor porte, com algumas chegando a fazer eventos em outras cidades. Os eventos organizados pelas empresas maiores eram basicamente bailes *country*, espetáculos musicais em festas agropecuárias e micaretas de *axé-music*.

O Clube do Cowboy era a maior empresa do setor na cidade. Agenciava a dupla Victor e Leo, que estava, naquele momento, entre os nomes de maior sucesso do país. De 2008 a 2009, promoveu cerca de 48 eventos musicais, quase todos de grande porte, voltados para a música sertaneja e podendo contar com a apresentação de vários artistas em um mesmo dia. A estrutura montada pela produtora contava com diversas modalidades de camarotes, espaços fortemente trabalhados na divulgação, que, muitas vezes, recebiam ênfase maior do que a dada aos shows. Ficava claro o papel de distinção social que cumpriam. Os preços dos ingressos variavam bastante, não sendo, no entanto, quando mais caros, inacessíveis a um público de poder aquisitivo menor, porque eram oferecidas facilidades de pagamento, como o parcelamento do valor no cartão de crédito.

Alguns eventos haviam se transformado em vitrines bastante disputadas. Em um deles, realizado na cidade de Caldas Novas, em 2009, pela GBM Promoções e Eventos, as principais atrações da noite receberam entre R\$ 90 mil e R\$ 150 mil – enquanto novas duplas, visando a exposição propiciada pela ampla cobertura midiática da festa, pagaram, cada uma, R\$ 20 mil para se apresentarem. Este evento, assim como vários outros realizados por empresas de Uberlândia em outras cidades e estados, eram bastante divulgados no município.

Cabe informar que os cachês de shows citados em todo este artigo foram levantados em consultas a profissionais de empresas promotoras de eventos e do meio musical. São valores médios, porque variavam de acordo com uma série de fatores, como a época do ano e a distância que a equipe técnica dos artistas tinha que percorrer. As empresas não gostavam de informar publicamente os valores pagos, porque as negociações podiam mudar de um contratante para o outro — e em muitos casos, havendo um tipo de relação particular com os artistas, o que podia interferir nos cachês cobrados por eles⁹. Em 2007, a revista *Isto é* citou os cachês e a quantidade

⁹ Isso significa que, dependendo do contratante, em determinadas situações, os artistas podiam cobrar um cachê menor. Podia haver algum tipo de relação privilegiada com contratantes, em especial com aqueles que mais compravam shows ou que foram importantes em suas trajetórias na busca pelo sucesso quando ainda não eram tão conhecidos.

de shows anuais de algumas duplas na época: Zezé Di Camargo e Luciano – R\$ 130 mil (130 shows); Edson e Hudson – R\$ 100 mil (190 shows); Bruno e Marrone – R\$ 120 mil (150 shows) (TRINDADE; PINTO, 2007)¹⁰. O número de espetáculos realizados anualmente impressiona, e vale lembrar que esses artistas seguiam essa rotina intensa há anos.

Voltando à Uberlândia, seria desnecessário dizer que o sistema radiofônico da cidade estava altamente submetido à lógica do “jabaculé”. Em entrevista a profissionais de todas as rádios FM comerciais da cidade, quase todos adotaram a postura convencional quando o assunto foi a negociação para que uma música tocasse: disseram que o jabá existia, mas nunca na rádio em que trabalhavam. Mas admitiram que as emissoras eram bastante assediadas por cantores e duplas sertanejas de diversos lugares do Brasil. Pedro Rosa, então coordenador artístico da Transamérica FM, rádio que, segundo ele, não fazia “promoção” com artistas, afirmou:

vêm duplas aqui de onde eu nunca ouvi falar. Vem nego que eu nem sei quem é. E é cada figura! É muita dupla, muita dupla! É muita coisa. Você não dá conta nem de administrar. Se for tentar administrar você fica doído. [...] Eu tiro um dia da semana para ouvir, cara. Eu tiro toda segunda-feira para ouvir. Mas eu vou te falar, é muita coisa. Chega segunda-feira que eu tenho 20, 30 CDs para escutar¹¹.

Na mesma entrevista, perguntado sobre a importância dos sorteios para a audiência, Pedro Rosa destacou que, se a rádio não sorteasse prêmios e brindes, o ouvinte mudaria para a outra emissora:

se eu te desse uma televisão, você ia prender sua atenção em mim ou na Líder FM [outra rádio da cidade]? Se eu te desse prêmios, você ia prender em mim. Você ia me escutar para ver se eu tenho outro prêmio para te dar. [...] O prêmio, ele faz parte. A promoção, ela faz parte. É divulgação, é *marketing*. Você necessita disso. Dar um DVD, até um liquidificador, uma batedeira¹².

¹⁰ Embora a revista *Isto* é não cite a fonte dos dados sobre os valores dos shows, ao que tudo indica, foram obtidos diretamente nos escritórios dos artistas.

¹¹ Trecho extraído do depoimento de Pedro Rosa, 2009.

¹² Novamente, refere-se ao depoimento de Pedro Rosa, 2009.

Embora o coordenador artístico tenha dito que a rádio não fazia promoções com artistas, é interessante notar a importância que ele atribuiu aos prêmios. Admitiu que artistas e empresários procuravam com frequência a rádio para acertar tais campanhas de divulgação, no entanto, negando que houvesse negociações com a emissora.

A ideia de que os prêmios contribuía para assegurar a audiência era compartilhada por todo o setor radiofônico brasileiro: era uma máxima. Os profissionais de rádio tendiam a não interpretar os prêmios como *jabá*; falavam com certa tranquilidade sobre as “promoções” — porém, quando o assunto girava em torno do dinheiro envolvido nas “parcerias”, demonstravam certo constrangimento. É como se o primeiro fosse o “*jabá do bem*”, menos nocivo, e o segundo o “*jabá do mal*”, mais prejudicial.

Um conceituado profissional do meio radiofônico local, Cláudio Castro¹³ (pseudônimo), na entrevista concedida, reiterou a relevância da cidade para que cantores e duplas sertanejas atingissem sucesso, ressaltando que, para isso, era necessário estar “com o bolso cheio de dinheiro” ou ter um empresário articulado que conseguisse, por exemplo, em vez de pagamento em espécie, negociar certo número de shows feitos para as rádios. Disse que as negociações podiam ir muito além de prêmios e que dinheiro era usado para comprar espaços de execução musical. Segundo ele, havia rádios de Uberlândia que pediam shows, podendo ser mais de um, ou participação na bilheteria. Desse esquema não escapavam nem duplas sertanejas de sucesso regional ou nacional. O radialista também salientou que uma famosa emissora atuava como uma espécie de coempresária no passe de alguns artistas sertanejos.

Castro chamou a atenção para os casos de artistas sertanejos consagrados que estavam perdendo projeção por estarem acostumados ao esquema de promoção das gravadoras, que faziam a divulgação direto com as grandes rádios de São Paulo e emissoras de audiência estratégica de outras localidades. Ele citou os exemplos das duplas Rio Negro e Solimões, e Gian e Giovanni, fazendo a seguinte advertência: “se eles não buscarem essa alternativa de eles mesmos pagarem, eles mesmos irem às rádios,

¹³ Informações obtidas em depoimento coletado de Cláudio Castro, em Uberlândia, em outubro de 2009. A fala veio de um dos entrevistados para a pesquisa. Cláudio Castro é pseudônimo. A opção em preservar a identidade do entrevistado é minha.

fazerem promoção, eles vão sumir de vez. Precisam de uma grana muito boa, mesmo para bancar rádios pequenas”¹⁴.

A programação radiofônica de Uberlândia estava ficando, a cada dia que passava, extremamente repetitiva e o sertanejo dominava até em rádios abertas a outros segmentos musicais. Esse era um processo que não se restringia à cidade, acometendo também estações de outras regiões. Talvez quem vivesse em grandes centros tivesse tendência a olhar as emissoras do interior como “atrasadas”, submetidas aos gêneros tradicionais locais, ou meras reproduzidas do *mainstream* que vigorava no eixo Rio-São Paulo. Contudo, não era bem assim. Em diversas cidades do interior, as rádios possuíam bom nível de profissionalismo e até um pouco antes não estavam submetidas tão diretamente ao esquema de “promoções” da grande indústria.

Algumas emissoras interioranas que atuavam no segmento popular tentavam preservar uma linha mais diversificada, de modo a atender gêneros diferentes e nem sempre alinhados com os modismos. Se não em toda a programação, procuravam dedicar horários específicos a gêneros como o sertanejo, o pop/rock, a MPB, e aos *flashbacks*.

Os *flashbacks*¹⁵ ainda representavam uma ferramenta importante para deixar a programação menos repetitiva. Entretanto, como as rádios interioranas passaram a ser assediadas pelo esquema das “promoções” em “parceria” com artistas, praticado em ampla escala, muitas tornaram a programação quase 100% dedicada aos sucessos momentâneos. Submisso ao poder de barganha e aos interesses dos “patrocinadores”, a rádio regional passou a vivenciar uma fase de acintosa diminuição da variedade a partir de meados da década de 2000. Mesmo as rádios que tinham sua programação voltada para a música sertaneja, muitas delas estavam suprimindo a música caipira da programação, com as canções mais antigas do gênero, representadas por nomes como Tião Carreiro e Pardinho, Tonico e Tinoco, Cascatinha e Inhana. Mesmo em rádios do segmento popular, aberta a

¹⁴ Novamente, refere-se ao depoimento de Cláudio Castro, 2009.

¹⁵ Entenda-se por *flashbacks*, aqui, as músicas do passado. Basicamente, os sucessos antigos tocados pelas rádios. As emissoras brasileiras costumavam, em sua maior parte, usar a expressão para enquadrar músicas circunscritas ao universo da música pop, da MPB, além de incluir certos tipos de canções populares oriundas de outros gêneros. Era comum as rádios dedicarem horários, programas específicos a eles. Em geral, a música sertaneja não entrava nesse tipo de programação que recebia a alcunha de *flashbacks*, embora fosse comum nas rádios do segmento popular e nas dedicadas exclusivamente ao gênero tocar os sucessos antigos da música sertaneja e mesmo veiculando-os em horários e programas específicos.

vários gêneros, em muitas delas, a música caipira e outros sucessos antigos da música sertaneja tiveram espaço na programação em horários específicos por várias décadas, o que já não estava mais acontecendo.

Boa parte dos artistas de sucesso comercial da música sertaneja não era contratada por grandes gravadoras, mas, no caso de despontarem em determinada região, podiam cair na triagem promovida pelas companhias fonográficas, que contratavam aqueles avaliados como os melhores para se investir, dentro dos critérios que elas usavam para seleção. As duplas novas de maior êxito eram todas contratadas de *majors*: a Sony Music contava com Victor e Leo, João Bosco e Vinícius; a Universal Music com Jorge e Mateus, César Menotti e Fabiano e Fernando e Sorocaba. Ressalta-se que o simples fato de os artistas estarem em uma grande gravadora não era garantia de sucesso. Outros tinham sido contratados e não atingiram a mesma projeção. Mas a estrutura técnica capacitada das *majors* fazia diferença ao trabalhar o artista para que fosse nacionalmente conhecido.

Às vezes, os artistas conquistavam popularidade em determinadas regiões e, em outras, pouca ou nenhuma. Como se tratava de um circuito musical que percorria vários estados, isso não era tão difícil de ocorrer. O artista podia ser uma espécie de *blockbuster* em certos estados e desconhecido em outros. No meio de todo esse processo, entretanto, o espaço para propostas musicais diferentes do padrão musical vigente nas ondas radiofônicas e do gosto médio popular era consideravelmente reduzido. Músicos, cantores e intermediários miravam, sobretudo, o triunfo no mercado estabelecido e, para chegar a ele, adotavam o caminho mais garantido: fazer músicas semelhantes às que alcançavam êxito. Os custos de investimento em uma carreira musical eram altíssimos e empresário nenhum apostaria altas somas no trabalho de um artista sem impor condições e regras rígidas.

Esse exame mais detido sobre a dinâmica de funcionamento do mercado da música sertaneja em Uberlândia e região permitiu verificar características que não eram exclusivas da cidade, mas que tinham um *modus operandi* semelhante no amplo circuito da música sertaneja, que perpassava vários estados, e que funcionava com um grau elevado de articulação, ainda que pudesse haver diferenças nas preferências por cantores e duplas de uma região para outra. Outras cidades, como as capitais Cuiabá (MS), Goiânia (GO) e Belo Horizonte (MG) eram muito visadas por serem também

importantes centros para o gênero. Circular divulgando o trabalho nas regiões mais estratégicas, de maior influência, era fundamental, existindo, assim, uma especial sinergia entre os estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás – o que os colocava como uma rota obrigatória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A configuração de um *mainstream* regional é inegável¹⁶, e o caso do mercado da música sertaneja ajuda a compreendê-lo melhor. Investigar a função que a pirataria cumpria nele permitiu ver que em grande parte ela reproduzia relações de poder desiguais entre seus agentes, e que, em seu âmbito, o sucesso não surgia simplesmente impulsionado pela simples distribuição e venda no mercado ilícito. Não se tratava de qualquer mercado, mas do maior e mais poderoso dos regionais, e que, junto com outros existentes, compunha um novo sistema de mercado musical brasileiro que operava em uma lógica que não se encerrava no que durante muitas décadas foi comandado pelas companhias fonográficas. No entanto, indicando que o papel da pirataria em cada um deles podia variar. Além disso, é importante ressaltar que muito dessa mudança ocorreu impactada pelo exponencial crescimento da pirataria física, com a internet ainda interferindo bem pouco nesse processo; o que se inverteu gradativamente a partir dos anos 2010, e de maneira bem rápida.

Se entre 2008 e 2009 a música sertaneja demonstrava grande força, nos anos seguintes isso se intensificou ainda mais, e de maneira muito significativa, mas dessa vez chamando mais a atenção da mídia, tornando-se assunto bastante abordado na grande imprensa, até porque artistas do gênero passaram a dominar cada vez mais o mercado de shows, indo muito além do circuito de rodeios e festas agropecuárias. Intensificação que tornou esse mercado ainda mais disputado e controlado.

Música sertaneja e pirataria possuem uma longa relação, vez que grande parte do consumo do gênero no interior do país, desde os anos 70, com a popularização da fita cassete, ocorria por meio de gravações piratas.

¹⁶ A argumentação sobre a existência de um *mainstream* regional em alguns mercados musicais regionais é feita pelos pesquisadores Trotta e Monteiro (2008), que adotam uma postura crítica quanto às condições de produção que há neles, destacando a visível concentração de poder, como detêm os controladores das bandas de forró, “os ‘produtores’ dos trios elétricos baianos, os ‘donos’ das aparelhagens de brega e os ‘magnatas’ do reggae”. E ainda questionam a independência artística que há nesses mercados.

Esse mercado preenchia lacunas e demandas que a produção voltada para o gênero não conseguia atender com eficiência, sendo que as grandes gravadoras, por muito tempo, não se interessaram muito por ele. Ademais, o consumo de música do passado (via pirataria), de registros musicais antigos, lançados originalmente em outras épocas, sempre existiu de forma expressiva. Trata-se de um aspecto não abordado neste artigo, mas que foi captado nos trabalhos de campo realizados, quando foi possível observar esse consumo específico e até de gravações em áudio e vídeo absolutamente inéditas, nunca lançadas oficialmente ou exclusivas do mercado pirata.¹⁷

Entrevistas concedidas ao autor

Cláudio Castro. Uberlândia, outubro de 2009.

Danilo Rocha. Uberlândia, 06 de outubro de 2009.

Pedro Rosa. Uberlândia, 03 de outubro de 2009.

REFERÊNCIAS

ALEM, J. M. Rodeios: a fabricação de uma identidade sertanejo-caipira-country. *Revista USP*, São Paulo, n. 64, p. 94-121, dez./fev. 2005.

ALONSO, G. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Estimativas da população, 2009. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9103-estimativas-de-populacao.html?=&t=downloads>. Acesso em: 29 mar. 2020.

LEAL, R. Um rodeio de ouro. *Época*, São Paulo, n. 377, 4 ago. 2005.

LEMONS, R.; CASTRO, O. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

SANTOS, C. R. *Pirataria musical: entre o ilícito e o alternativo*. Orientador: Karla Adriana Martins Bessa. 2010. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social) — Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16378>. Acesso em: 08 abr. 2019.

TRINDADE, E.; PINTO, A. Os midas da música. *Isto é*, São Paulo, n. 1974, 29 ago. 2007.

¹⁷ Isso não se deu apenas de música sertaneja, conforme atestam os capítulos 2 e 3 da dissertação de Santos (2010).

TROTTA, F.; MONTEIRO, M. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. *E-Compós*, Brasília, v. 11, n. 2, p. 1-15, maio/ago. 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br>. Acesso em: 07 jul. 2009.

SOBRE OS AUTORES

CHRISTIANO RANGEL DOS SANTOS

É doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Defendeu, em 2018, a tese “Revival dos anos 80: música, nostalgia e memória”, trabalho em que analisou a onda revivalista dos anos 80 que eclodiu no Brasil na década de 2000. Outra pesquisa do autor foi um estudo sobre a pirataria fonográfica no Brasil, examinando desde seus aspectos culturais ao papel que cumpre no mercado musical, que resultou na dissertação de mestrado intitulada “Pirataria musical: entre o ilícito e o alternativo”. christiano.rs@gmail.com

EDUARDO VICENTE

Professor Associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Coordenador do MidiaSon: Grupo de estudos e produção em mídia sonora e editor da Novos Olhares – revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos (www.revistas.usp.br/novosolhares). edduvicente@gmail.com

ÉRICA MAGI

É doutora em Sociologia pela USP e autora do livro “Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream” (Alameda/FAPESP, 2013). Dedicase ao estudo da música popular, intelectuais da cultura, indústria cultural e metrópoles. Atualmente, é professora substituta de Sociologia na UNESP, campus de Marília – SP. ericar.magi@gmail.com

FLAVIA BRANCALION

É doutoranda pelo Departamento de Sociologia da FFLCH-USP. Investiga a música de concerto brasileira desde o mestrado, defendido no Departamento de Sociologia da mesma universidade, em 2016, com o título “Tornar-se compositor”. Realizou estudos musicais em composição e violino. flavialion@hotmail.com

FREDERICO BARROS

Professor de Musicologia na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui graduação e mestrado em História e doutorado em Sociologia. Seus principais interesses são música de concerto do século XX, músicas populares urbanas do continente americano, nacionalismos e questões teóricas relacionadas à pesquisa sobre música da perspectiva das ciências sociais. frederico.m.b@gmail.com

GISELA G. S. CASTRO

Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM, São Paulo, doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), com pós-doutorado em Sociologia pelo Goldsmiths College (University of London). castro.gisela@gmail.com

JHESSICA REIA

É Andrew W. Mellon Postdoctoral Researcher na McGill University. Doutora e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Gestão de Políticas Públicas pela Universidade de São Paulo (USP). Atuou como professora e líder de projetos do Centro de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas (CTS-FGV) entre 2011 e 2019. Foi pesquisadora visitante no McGill Institute for the Study of Canada (MISC) e Graduate Research Trainee na McGill University (2015-2016). Realizou pesquisa de pós-doutorado no PPGCOM da UERJ (2017-2019). Também atua como pesquisadora da Quebec English-Speaking Communities Research Network - Concordia University e do Street Music Research Group - Monash University. Realiza pesquisas relacionadas aos temas: comunicação urbana; estudos da noite; regulação; políticas culturais; novas tecnologias; pirataria; e direito autoral. jheleiosa@gmail.com

LEONARDO DE MARCHI

Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de PósGraduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Professor Visitante na Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FCS-UERJ). Autor do livro “A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009: dos discos físicos ao comércio digital de música” (Rio de Janeiro, Folio Digital, 2016). leonardodemarchi@gmail.com

LUIS ANTÔNIO FRANCISCO DE SOUZA

É doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo. É livre-docente em Sociologia da Violência pela Unesp. É professor de Sociologia na Unesp, campus de Marília, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Ciências Sociais e no curso de mestrado Profissional em Sociologia (ProfSocio). É coordenador científico do Observatório de Segurança Pública (OSP): www.observatoriodeseguranca.org. lafraso@hotmail.com

RAINER GONÇALVES SOUSA

É graduado e mestre em História pela Universidade Federal de Goiás. É professor do Instituto Federal de Goiás – Campus Goiânia e atualmente faz doutorado em História pela UNESP/Franca. Tem trajetória de pesquisa ligada ao desenvolvimento da canção popular no Brasil do século XX, com especial interesse pelo samba, rock e música sertaneja. rainersousa@gmail.com

RÔMULO VIEIRA DA SILVA

Bacharel em Comunicação (GCO/UFF), mestre em Comunicação (PPGCOM/UFF) e doutorando em Comunicação (PPGCOM/UFF) pela UFF – Universidade Federal Fluminense. Membro do Laboratório de Pesquisas em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação (LabCult/UFF) e do Laboratório de Estudos Interdisciplinares de Música e Cultura (MusiLab/UFF). Desenvolve investigações no campo da Comunicação, da Música e do Entretenimento. Atualmente, pesquisa sobre a Cultura Hip-Hop na Cultura Digital. vieiradasilvaromulo@gmail.com

SOBRE O LIVRO

CATALOGAÇÃO

Telma Jaqueline Dias Silveira
CRB 8/7867

NORMALIZAÇÃO

Maria Elisa Valentim Pickler Nicolino
CRB - 8/8292
Isabelle Ribeiro O. C. Lima

REVISÃO

Camila Ligeiro Medeiros

CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Gláucio Rogério de Moraes

PRODUÇÃO GRÁFICA

Giancarlo Malheiro Silva
Gláucio Rogério de Moraes

ASSESSORIA TÉCNICA

Renato Geraldi

OFICINA UNIVERSITÁRIA

Laboratório Editorial
labeditorial.marilia@unesp.br

FORMATO

16 x 23cm

TIPOLOGIA

Adobe Garamond Pro

Papel

Polén soft 70g/m2 (miolo)
Cartão Supremo 250g/m2 (capa)

TIRAGEM

100

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Gráfica
unesp
Campus de Marília 

trajetórias socioprofissionais e recomposições de modelos econômicos.

A fertilização interdisciplinar é também induzida ao leitor : *Diálogos* convida a projetar as análises das músicas de rua, sobre a composição musical de vanguarda ou as performances de samba ; a comparar as reflexões sobre o “heavy-samba” com as relações entre rap e legitimidade nacional. Constituem um jogo de espelhos pelo qual o leitor se surpreende transpondo as análises da arte-ciborgue sobre a organologia dos sintetizadores e samplers de outras épocas; ou ainda cruzando as análises da *playlist* sobre a invenção do programa de rádio ou do LP.

Mas o livro encena também as especificidades disciplinares, confronta paradigmas científicos internacionais e os limites das escolhas metodológicas. E se diferenciam as análises de produção, mediação e recepção, procuram também articulá-las, levando em conta os circuitos, as circularidades, as redes de interdependências entre inovações, sociabilidades e negócios.

Vassili Rivron

Sociólogo

CERREV / Université de Caen Normandie

Nas últimas décadas, a música brasileira tornou-se objeto de pesquisa de diferentes áreas das Humanidades. Pesquisadores e pesquisadoras da Musicologia, História, Sociologia e da Comunicação estão reunidos em Diálogos Interdisciplinares sobre a Música Brasileira e nos ensinam variadas formas de abordagem teórica e metodológica da música, enfocando as transformações ocorridas propriamente na linguagem musical, as relações de dependência entre músicos de concerto com círculos das elites econômicas e culturais em São Paulo, os músicos de rua na contemporaneidade, a música como expressão das dores, alegrias e lutas da juventude periférica numa sociedade desigual e discriminatória, as transformações da indústria fonográfica desde os anos 1980, o crescimento da pirataria de discos, o desenvolvimento dos meios digitais de produção e difusão da música. A presente coletânea espera contribuir para a reflexão mais ampla e sob diferentes pontos de vista sobre a música brasileira e suas relações com grupos sociais, o mercado e a política.

**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora



ISBN 978-65-86546-39-2



9 786586 546392