

EDUARDO VICENTE

A MÚSICA POPULAR E AS NOVAS TECNOLOGIAS DE PRODUÇÃO MUSICAL

uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção
popular de massas

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Sociologia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação do
Prof. Dr. RENATO ORTIZ

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
21/08/96

Banca:

Prof. Dr. RENATO ORTIZ

Prof. Dr. OCTÁVIO IANNI

Profª. Dra. ÉLIDE RUGAI BASTOS

Prof. Dr. JOSÉ MÁRIO ORTIZ RAMOS (suplente)

CAMPINAS - Agosto de 1996

UNIDADE	BC
N.º GRUNADA:	
	T/444/1996
	V. 2m
V	5
PREÇO	R\$ 28.502
PAGO	667196
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PAGO	R\$ 11,00
DATA	11/09/96
N.º CDD	

CM-00091772-7

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

V662m

Vicente, Eduardo

A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. - - Campinas, SP: [s.n.], 1996.

Orientador: Renato Ortiz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Indústria cultural. 2. Comunicação - Inovações tecnológicas. 3. Música popular. 4. Música - Brasil - Indústrias. 5. Comunicação de massa. I. Ortiz, Renato, 1947- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

A MÚSICA POPULAR E AS NOVAS TECNOLOGIAS DE PRODUÇÃO MUSICAL

ÍNDICE

Introdução.....	pág. 2
Cap. I - Os Meios de Produção e Distribuição Musical: sua evolução técnica e cenário atual.....	pág. 14
Cap. II - Produção, Mercado de Trabalho e Estratégias da Indústria.....	pág. 51
Cap. III - Promoção, Distribuição e Direitos Autorais.....	pág. 79
Cap. IV - Interação, Técnica e Racionalidade Produtiva.....	pág. 101
Cap. V - Formas de Uso e Estratégias de Legitimação: o referencial de Pierre Bourdieu.....	pág. 119
Anexo I - “Visite Jundiaí, a Seattle Brasileira”	pág. 135
Bibliografia.....	pág. 147

A MÚSICA POPULAR E AS NOVAS TECNOLOGIAS DE PRODUÇÃO MUSICAL

uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe-se a descrever os desenvolvimentos tecnológicos recentes no âmbito da produção e distribuição musical, bem como a analisar as mudanças sociais e econômicas por eles determinadas. Assim, uma das minhas preocupações iniciais será a de oferecer uma história da materialidade desta produção, uma visão abrangente do aparato técnico que possibilite a análise do mesmo em sua especificidade. Por este motivo, a primeira parte deste texto será destinada a uma ampla descrição do desenvolvimento técnico da produção musical, levando em consideração tanto a evolução histórica dos equipamentos quanto suas particularidades e procedimentos de utilização. A partir deste relato, procurarei abordar, da forma mais abrangente possível, diversos dos problemas sugeridos pelo tema.

O ponto de partida de minha reflexão é a idéia de que o emprego das tecnologias digitais nos campos da produção e da distribuição musical representa, efetivamente, uma mudança qualitativa, um novo estágio de desenvolvimento técnico para estas áreas que se sobrepõe às suas 3 fases anteriores: a *mecânica*, relacionada aos primeiros aparelhos distribuídos comercialmente já a partir do final do

século passado; a *elétrica*, inaugurada com o desenvolvimento das válvulas e marcada pela transição dos discos de 78 rpm aos LPs de 33 1/3, bem como pelo advento dos gravadores e da estereofonia; e a *eletrônica*, que resultou da criação dos transistores e levou ao aprimoramento das técnicas de *high fidelity*, ao desenvolvimento dos estúdios multi-canais, etc. Já a fase atual, *digital*, caracteriza-se tanto pelo desenvolvimento dos equipamentos digitais de gravação e reprodução (como os CDs e as placas de multimídia, por exemplo), quanto pela constituição do protocolo MIDI - que levou ao surgimento de toda uma gama de *hardwares* e *softwares* que pulverizaram e, em boa medida, virtualizaram as atividades de produção musical.

Apesar de ter dado uma perspectiva panorâmica à minha pesquisa, fiz uma importante delimitação do tema: a de circunscrever minha análise ao campo da chamada “canção popular de massa”. Assim, penso na utilização destas novas tecnologias estritamente dentro do contexto da indústria cultural e me abstenho, portanto, de qualquer análise do discurso ou da prática de autores como Cage, Stockhausen, Berio, Varèse, etc. Procedo desta maneira por entender que, no campo erudito, o recurso aos meios sintéticos de produção é feito, via de regra, na forma de uma busca por novos materiais expressivos que garantam aos integrantes do campo as fontes de inovação e sofisticação formal necessárias para a legitimação de suas produções nos termos de uma “vanguarda estética”. Tal utilização, porém, não me parece representar a maneira pela qual estas tecnologias têm sido predominantemente empregadas, ou seja, como meios de racionalização produtiva do fazer musical e, ao mesmo tempo, como novas mercadorias de consumo em si mesmas¹. É na “canção

¹ Cujas esfera de distribuição se torna, vale observar, cada vez mais ampla em função da redução da distância entre produtor e consumidor que tendem a propor.

popular de massas” - cuja produção é pautada, predominantemente, pela lógica do mercado, e cuja recepção é realizada de modo “mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores”² - que esses usos se tornam mais evidentes³. Além disso, entendo que a música popular como a conhecemos é, já há quase um século, *música popular industrializada*, na qual o uso das técnicas de reprodução tem importância constitutiva, representando as condições determinantes de sua materialidade e uso social⁴. Isto não pode ser dito, por outro lado, em relação à música erudita como um todo, onde a utilização dos meios sintéticos é significativa apenas para uma pequena parcela da produção⁵.

Apesar de minha análise tender a expressar um certo pessimismo em relação às potencialidades emancipadoras contidas nos usos sociais que têm sido feitos das novas tecnologias, não me parece possível negar tais potencialidades. Mesmo me utilizando com frequência de elementos oriundos do quadro conceitual sugerido por Theodor Adorno que, como se sabe, não trabalha com a idéia de uma dialética da produção simbólica constituída no âmbito da Indústria Cultural, entendo que

² BOURDIEU, Pierre - A Economia das Trocas Simbólicas (org. Sérgio Micelli) - SP - Ed. Perspectiva - 1982 - pág. 117

³ Apesar disto, a perspectiva do uso dos meios técnicos como recurso expressivo em si não está de modo algum ausente da produção da canção popular de massas, já que se constituíram em seu âmbito diversos segmentos para os quais as novas tecnologias tiveram importância fundamental. Sua descrição, aliás, estará sendo oferecida no capítulo 5 deste texto.

⁴ Ao longo deste texto, veremos inúmeros exemplos desta afirmação, tanto nos modos pelos quais as características e limitações do aparato técnico exerceram pressão sobre o fazer musical em si, quanto na maneira pela qual a constituição de uma indústria cultural - possível a partir do desenvolvimento destas técnicas - tendeu a balizar fortemente a produção e o consumo de bens simbólicos.

⁵ Talvez fosse possível a afirmação de que, por não figurar entre suas condições tradicionais de produção, o emprego do aparato tecnológico na música erudita se apresente frequentemente como inovador.

a música popular tem apresentado - mesmo em períodos posteriores aos analisados por aquele autor - consideráveis reservas de originalidade. E isto, apesar do inegável avanço da racionalização dentro deste campo e do elevado grau de standardização apresentado por razoável parcela das obras realizadas. O próprio conceito adorniano de *pseudo-individuação*, como implicando na necessidade de se preservar uma certa artesanidade da produção para garantir sua identidade (e, portanto, seu “valor de uso”) ante o consumidor, já me parece conter potencialidades para a afirmação da persistência de uma certa ambiguidade no âmbito da Indústria. Este equilíbrio entre os pólos opostos da massificação e da individualização conferiria aos produtos da Indústria Cultural o que Ortiz, Borelli e Ramos, em seu estudo sobre a telenovela denominam de “balanço entre fórmula e artesanato criativo”⁶.

Ao mesmo tempo em que considero que os avanços tecnológicos têm sido, muitas vezes, condicionantes de importantes alterações estéticas e econômicas dentro da produção e distribuição musical, bem como elemento fundamental para a consolidação do controle oligopolístico da indústria sobre estas áreas e para o avanço da racionalização produtiva dentro do âmbito da produção cultural, entendo que as necessidades dos produtores culturais no sentido da legitimação de suas obras nem sempre são coincidentes com os interesses da indústria o que, a meu ver, tende a imprimir uma considerável complexidade à dinâmica deste campo de produção. Mas eu creio que todos estes aspectos ficarão mais claros ao longo da leitura do texto.

⁶ Numa citação atribuída a Janet Steiger em ORTIZ, Renato, Sílvia H. S. Borelli e José Mário Ortiz Ramos - “Telenovela: História e Produção” - SP - Brasiliense - 1991. É claro que a questão de quanto do artesanato ainda sobrevive ante a fórmula e, mais importante ainda, qual a relação entre ambos ante os novos meios de produção tem extrema pertinência e, num certo sentido, é sobre ela que procurei me debruçar em boa parte deste texto.

No primeiro capítulo deste trabalho, me dediquei a uma apresentação dos meios técnicos de produção e distribuição musical desde seu surgimento até os dias atuais. Considerei que uma explanação geral sobre o aparato técnico, sua evolução histórica e modos de utilização, seria útil no sentido de familiarizar o leitor com o meu objeto antes de uma entrada no debate propriamente dito. Além disso, entendi que este relato - aparentemente o único com este nível de abrangência até agora realizado no país - poderia mostrar-se importante também para outras áreas de conhecimento e seu acesso seria, a meu ver, bastante facilitado pela sua separação do debate sociológico em si⁷.

O segundo e o terceiro capítulo foram dedicados, em sua quase totalidade, a uma discussão de algumas das implicações eminentemente econômicas contidas nos modos pelos quais as novas tecnologias de produção musical têm sido comercializadas e utilizadas, tanto no que se refere aos custos dos equipamentos, ao mercado de trabalho e aos custos da produção em si, quanto às práticas de produção implícitas no emprego do aparato tecnológico. Em relação a este último aspecto, minha conclusão foi a de que ocorreram profundas modificações tanto na estrutura da divisão do trabalho de produção em si, quanto na formação técnico-musical

⁷ Pelo que pude pesquisar tanto nos acervos das bibliotecas das universidades estaduais (via sistema UNIBIBLI e CD-Rom da USP) quanto em arquivos de âmbito nacional (via sistema UNIBICT), só dois trabalhos de pós-graduação foram, até hoje, dedicados ao tema das tecnologias de produção musical (ao menos dentro da área de música popular). Ambos são dissertações de mestrado e foram produzidos na UNICAMP. Um destes textos, oriundo da Engenharia Elétrica, trata apenas de aspectos técnicos da arquitetura dos sistemas MIDI e não tem, por isso, importância significativa para o presente debate. Já o outro, vindo do Instituto de Artes, tem como título "Uma Análise Crítica da Relação Música/Tecnologia do Pós-Guerra até a Atualidade", e foi apresentado por José Eduardo R. de Paiva em 1992. Apesar de apresentar diversas informações sobre o aparato técnico - algumas delas, aliás, utilizadas no presente trabalho - sua preocupação parece se concentrar mais na influência desse aparato sobre as obras produzidas do que propriamente em suas características técnicas.

requerida dos profissionais envolvidos com estes equipamentos. Tentei determinar, ainda, de que modo as novas tecnologias digitais estão sendo articuladas dentro das estratégias da indústria fonográfica transnacional - e, portanto, do processo de constituição dos oligopólios internacionais de comunicação - assim como tratar das questões que elas suscitam em relação ao controle dos direitos de reprodução e distribuição e, desse modo, das possibilidades que abrem ou não para a produção independente e para a democratização do mercado musical. Minha visão, aqui, é a de que embora as inovações técnicas carreguem, efetivamente, consideráveis potencialidades no sentido de uma maior particularização das práticas de produção, distribuição, e consumo, também estas práticas parecem estar razoavelmente articuladas dentro das estratégias de ação da grande indústria - baseadas em segmentação do mercado e terceirização da produção associadas a um alto grau de concentração da distribuição e da divulgação⁸. As inovações tecnológicas me parecem, também, desempenhar um importante papel no sentido da ampliação do mercado consumidor musical, tanto através das possibilidades que criam para o acesso da indústria a regiões onde seu desenvolvimento não era anteriormente viável - como no caso adiante relatado da difusão dos gravadores cassete na Índia - quanto pela ampliação do potencial de consumo individual - obtido através do desenvolvimento de equipamentos como o walkman, os tapes de veículos e os aparelhos de som portáteis, por exemplo, que permitem a associação do consumo musical a um amplo leque de atividades.

⁸ A distribuição independente funcionaria, aqui, como uma espécie de "teste de viabilidade" do produto antes de sua incorporação definitiva pela indústria.

Ao mesmo tempo, entendo que a vinculação da produção musical a um complexo aparato material determinada pelas novas tecnologias digitais, bem como os altos custos de reposição implicados na rápida obsolescência dos equipamentos, tendem a impor um alinhamento cada vez mais estreito tanto entre os artistas e o mercado como entre os selos independentes e a grande indústria. Desse modo, o desvio em relação às normas de produção estabelecidas pelos grandes conglomerados de comunicação, bem como o não alinhamento dos novos trabalhos aos padrões altamente estandardizados propostos nos diversos segmentos de mercado, tendem a implicar em riscos cada vez mais altos de exclusão sumária do campo para os agentes, já que podem significar a não conversão da produção simbólica em capital econômico nas taxas necessárias para a sua manutenção em condições de competir. O capítulo 3 trás, ainda, uma discussão acerca do conceito de autor e da questão dos direitos autorais a partir do modo pelo qual ambos são aparentemente tensionados por certos usos de equipamentos digitais como os *samplers*.

Entendo que os capítulos 2 e 3 encerram uma primeira parte do trabalho referente a esta visão mais diretamente econômica do tema. Já o capítulo 4 representa a tomada de uma outra linha de reflexão: trata-se de uma discussão mais teórica em torno de conceitos como *técnica*, *racionalização* e *autonomia* e envolve, portanto, um debate que assume posição central não só na obra de Max Weber, mas também nos escritos de diversos dos autores oriundos da tradição frankfurtiana, como Adorno, Benjamin, Marcuse e Habermas. Tentei, ao retomar este debate, cumprir alguns objetivos. O primeiro deles, foi o de problematizar a posição adorniana em

relação à *técnica*⁹ já que, para aquele autor, o uso de um aparato tecnológico para a reprodução e distribuição cultural implicaria, necessariamente, na submissão absoluta da produção aos imperativos do mercado e, desse modo, na completa perda de autonomia da obra de arte. Tentei confrontar esta posição - bastante limitadora para qualquer análise da dinâmica da Indústria Cultural - com postulações divergentes encontráveis nas obras de outros autores oriundos da própria tradição frankfurtiana, especialmente Walter Benjamin e Jürgen Habermas.

Um segundo objetivo foi o de abordar, mesmo que de modo não exaustivo, o texto de Max Weber “Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música”. Este texto, fundador da discussão musical no âmbito da sociologia, não só nos oferece importantes elementos para um debate da racionalização da produção musical no ocidente - questão que me pareceu crucial para minha abordagem das novas tecnologias de produção - como também uma introdução aos conceitos weberianos de *autonomia* e *campo*, que serão muito importantes também para o debate a ser desenvolvido no próximo capítulo deste trabalho. Ao mesmo tempo, entendi que uma discussão do texto de Weber seria uma boa oportunidade para a retomada do debate que Adorno desenvolve com “Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música” em alguns de seus escritos e, desse modo, para a melhor compreensão das contribuições teóricas desses dois autores¹⁰.

⁹ Entendida aqui como a utilização de um aparato técnico para a reprodução e distribuição da música, e não como *meio técnico*, ou seja, na forma do material sonoro empregado na produção musical em si (como escalas, acordes, etc).

¹⁰ Quero acrescentar que, em minha abordagem de “Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música”, de Max Weber, tive a felicidade de contar com o extraordinário trabalho de tradução e apresentação feito, respectivamente, por Leopoldo Waizbord e Gabriel Cohn para a edição da EDUSP de 1995 o que, sem dúvida alguma, facilitou enormemente meu acesso a este difícil texto.

O quinto capítulo parte de uma discussão do prognóstico adorniano de que, “se os meios artesanais da música popular fossem todos abolidos, teria de ser desenvolvido um meio sintético de esconder a estandardização. Seus elementos já existem”¹¹. Como uma de minhas proposições é justamente a de que as tecnologias digitais estão, em certa medida, abolindo a artesanidade da produção, entendi que o problema proposto por Adorno seria um bom ponto da partida para uma discussão da questão da legitimação junto ao seu público consumidor das obras produzidas no âmbito das novas tecnologias. Pareceu-me, no entanto, que esta questão era bem mais complexa do que a posição de Adorno sugeria, e que sua discussão deveria partir de uma análise mais particularizada dos diferentes segmentos da “canção popular de massa”. Por isso, tornou-se claro que esta discussão não poderia ser desenvolvida dentro do referencial adorniano, já que sua análise - firmemente distanciada de qualquer relação de vivência com seu objeto - tende a não contemplar a possibilidade de diferenciação entre as diversas produções agrupadas sob o rótulo de “música popular”.

Neste cenário, considere que a mediação entre os prognósticos e conceitos adornianos e a dinâmica de produção da música popular poderia ser melhor realizada a partir do recurso ao conceito de *campo*, na forma como é

¹¹ ADORNO, Theodor - "Sobre Música Popular" in Adorno - Gabriel Cohn (org.) - col. Grandes Cientistas Sociais - Ática - SP - 1986 - pág. 123. No contexto da teoria de Adorno, as obras produzidas no âmbito da música popular tendem a ser estandardizadas dentro de um processo concorrencial que leva à constante reapropriação, em novas composições, de elementos de obras anteriores já consagradas pelo mercado. A contrapartida da estandardização seria o processo de *pseudo-individualização*, possível a partir da manutenção de uma certa artesanidade dentro do campo da produção musical. Este processo garantiria a incorporação às obras de elementos distintivos (pseudo-individualizados) que impediriam os consumidores de perceberem a estandardização subjacente a todas as composições.

desenvolvido por Pierre Bourdieu. Assim, procurei considerar os diferentes modos pelos quais as novas tecnologias são utilizadas (ou mesmo recusadas) em vários dos diversos segmentos de mercado como aspectos das estratégias de legitimação cultural desenvolvidas pelos diferentes agentes. Aqui, a dinâmica entre usos conservadores e inovadores do aparato técnico me parecia poder ser melhor percebida e o debate da legitimação tendia a assumir as características de um conflito simbólico entre os diversos subgrupos em torno do objetivo de obter a supremacia sobre o campo.

No entanto, em função do fato de Bourdieu ter desenvolvido sua dinâmica do campo de produção de bens simbólicos a partir de um cenário bem delimitado histórica e geograficamente, ou seja, o da produção literária francesa da virada do século, entendi que deveria redimensionar esta dinâmica a partir das especificidades do meu próprio objeto. Isso resultou, como se verá, numa considerável reformulação das instâncias de legitimação propostas por Bourdieu. Procurei, a partir dela, realizar uma ampla descrição dos diferentes usos e funções que as novas tecnologias me parecem assumir no cenário da “canção popular de massas”, tanto na condição de recursos de produção incorporados a segmentos já existente, como na de elementos constitutivos de novos segmentos.

Creio que ficará claro ao longo deste texto que, apesar de me utilizar em diversos momentos de exemplos baseados na experiência e no relato de técnicos, produtores e artistas nacionais, não estou limitando esta análise à indústria e ao mercado fonográfica brasileiros. Faço isso por entender que a possibilidade de aquisição e utilização dos equipamentos, assim como o patamar de racionalidade produtiva da

indústria cultural no Brasil estão, para os efeitos práticos desta análise, globalizados. Em contrapartida, incluí, em anexo a este trabalho, uma análise bastante localizada: a do cenário da produção independente de rock no Brasil feita a partir da descrição do trabalho das seis bandas jundiaíenses de *alternative rock* associadas ao projeto “Visite Jundiaí, a Seattle Brasileira”. O texto, quase jornalístico, não guarda a pretensão de sociologizar o tema e, menos ainda, de se apresentar como um estudo de caso. Pretende-se apenas a descrição inicial de um cenário que me parece capaz de suscitar interessantes análises.

.....

Gostaria de registrar meus agradecimentos ao meu orientador, Prof. Dr. Renato Ortiz, tanto pela atenção e confiança com que me distinguiu ao longo deste trabalho como pela ampla liberdade de ação que me concedeu. Registro, também, a imensa dívida de gratidão que tenho para com o Prof. José Roberto Zan, do Curso de Música Popular da UNICAMP, pelas valiosas fontes de pesquisa e sugestões oferecidas. Gostaria de deixar claro, no entanto, que as conclusões apresentadas neste trabalho são de minha inteira responsabilidade. Quero agradecer, ainda, tanto aos colegas e professores do curso de Música Popular como aos do mestrado em sociologia da UNICAMP: eles fizeram do período de estudo e pesquisa que desfrutei nesta universidade uma época bastante gratificante de minha vida. Espero que meu trabalho esteja a altura da consideração de todos. Finalmente, quero atestar a grande eficiência e atenção com que os funcionários do IA, da secretaria de pós-graduação do IFCH e das

bibliotecas Central, do IFCH, do IEL e do IA sempre me orientaram e atenderam ao longo destes últimos sete anos. A todos, meus agradecimentos.

Campinas, 19 de Julho de 1996.

I - OS MEIOS DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO MUSICAL: SUA EVOLUÇÃO TÉCNICA E CENÁRIO ATUAL

O objetivo deste primeiro capítulo é o de realizar uma apresentação do aparato de produção musical desde os seus primórdios até os dias atuais, onde o cenário é dominado pelas tecnologias digitais - cujo marco de desenvolvimento foi a constituição do protocolo MIDI (Musical Interface Digital Instruments), em 1982. Tentei, neste relato, dar uma especial atenção aos modos de produção propostos pelas técnicas de gravação em multi-canais - popularizadas a partir do final da década de 60 - em comparação com aqueles determinados pelas tecnologias digitais, suas sucessoras imediatas.

Do Fonógrafo ao High Fidelity

O marco inicial do desenvolvimento da produção musical por meios mecânicos pode ser situado no ano de 1888, quando a North American Phonograph Company requereu as licenças de comercialização do *phonograph* - um aparelho mecânico de gravação e reprodução sonora que operava com cilindros perfurados e fora inventado por Thomas Edison em 1878 - e do *graphophone*, “uma versão do *phonograph* de Edison desenvolvida por funcionários da Bell Telephone

Company”¹. A campanha inicial para a venda destes equipamentos - que visava, predominantemente, seu uso em escritórios para o registro de textos ditados - foi, como se sabe, um fracasso, mas a companhia logo percebeu que o aparelho seria melhor sucedido como “uma máquina de entretenimento operada por moedas, uma nova atração (como o cinema que também surgia) nas feiras e no circuito de vaudeville”². Para esse tipo de uso, no entanto, o fornecimento de cilindros já gravados era fundamental, e a Columbia tornou-se pioneira nesta área ao oferecer a seus clientes cilindros com música “Sentimental”, “Tropical”, “Cômica”, “Irlandesa” e “Negra”³.

Foi neste cenário que, também em 1888, Emile Berliner desenvolveu o *gramophone* - um aparelho de reprodução de sons que se utilizava de discos em lugar dos cilindros de Edison. Em 1893, Berliner formou a United States Gramophone Company para a comercialização de seu equipamento e, no ano seguinte, trouxe da Columbia o pianista Fred Gaisberg, que iria se tornar seu diretor de gravação e descobridor de talentos. Como Berliner tinha, desde o início, uma visão do *gramophone* como instrumento de entretenimento, sempre teve grande interesse também pela venda de material gravado e, desse modo, criou em 1897, com a ajuda de Gaisberg, o primeiro estúdio comercial de gravações. Como resultado, já no ano de 1900, a Gramophone Company oferecia a seus clientes um catálogo com 5.000 títulos⁴. Os anos seguintes foram marcados por uma intensa disputa legal entre as 2 empresas mas, em 1902, a

¹ FRITH, Simon - "The Industrialization of Popular Music" in James Lull (org.) - Popular Music and Communication - London - Sage Public. Inc. - 1992 - pág. 52

² FRITH, Simon - "The Industrialization of Popular Music" - op. cit. - pág. 52

³ Idem, *ibidem* - pág. 52

⁴ FLICHY, P. - As Multinacionales del Audiovisual - Barcelona - Ed. Gustavo Gilli - 1982 - pág. 23

Victor Talking Machine Company, que passara a controlar a patente de Berliner, e a Columbia Graphophone Company, que controlava a de Edison, fundiram suas patentes, passando a ter o domínio sobre todas as patentes relativas a manufatura de discos e aparelhos reprodutores⁵. Porém, em 1914, quando as patentes expiraram, o mercado pode assistir ao surgimento de uma vasta série de fabricantes⁶.

Ora, até este ponto temos companhias que produzem equipamentos e, de modo secundário, as gravações para serem reproduzidas por eles. O pesquisador inglês Simon Frith coloca a situação nos seguintes termos: enquanto a tecnologia do gramophone era uma novidade, as pessoas não tinham como preocupação essencial a escolha a respeito do que tocar, uma vez que qualquer som reproduzido apresentava interesse para estes primeiros ouvintes. Porém, com a difusão dos equipamentos, o gosto do público tornou-se mais seletivo e, conseqüentemente, a produção musical passou a adquirir maior importância.

Valem aqui duas observações importantes. A primeira é a de que durante estas décadas iniciais da produção fonográfica a música erudita foi, praticamente, a única a ser comercializada, e as gravações de cantores líricos europeus tornaram-se os primeiros grandes sucessos de venda no mercado norte-americano⁷.

⁵ Frith, Simon - Music for Pleasure - London - Polity Press - 1988 - pág. 14

⁶ Para se ter uma idéia, no ano de 1916 registrava-se a existência de 46 companhias fonográficas apenas em território norte-americano, conf. FRITH, Simon - "The Industrialization of Popular Music" - op. cit. - pág. 14.

⁷ Já em 1901 Fred Gaisberg percorria a Europa a serviço da Victor Machine Company com o objetivo de gravar os cantores de maior destaque das principais companhias de ópera daquele continente. Assim, "a série 'Red Label', top line da Victor, incluía gravações de canções e árias em todas as línguas européias e em muitas línguas orientais, bem como gravações da Ópera Imperial Russa" - conf. GAROFALO, Reebee - "Whose world, What Beat: The transnational music industry, identity and

Assim, num primeiro momento, a aceitação da nova invenção pela classe média teve de passar por sua associação a um “referencial elitista de alta cultura, (no qual) a música europeia era considerada muito superior à música popular produzida nos EUA”⁸. Esta situação só começou a ser superada quase 30 anos mais tarde, com o surgimento do Tin Pan Alley publisher, ocorrido em 1928. A segunda observação é a de que, já nesse período inicial, tivemos a primeira grande batalha em torno de formatos e padrões dentro da indústria. Seu resultado foi o desaparecimento do padrão de cilindros graváveis desenvolvido por Edison, tornando-se o sistema de discos não graváveis do *gramophone* de Berliner hegemônico no mercado.

Na década de 20 teve lugar a criação, devida a Western Electric, da gravação elétrica, que veio a determinar o desaparecimento dos sistemas mecânicos de gravação e reprodução. Esta foi a base tecnológica para todos os grandes desenvolvimentos posteriores, tanto no que se refere à mudança de velocidade de rotação dos discos, quanto à criação da estereofonia e dos recursos de high fidelity.

O primeiro grande *boom* de vendas da indústria fonográfica ocorreu ainda no período da gravação mecânica, entre as décadas de 10 e 20⁹, mas a indústria demorou a alcançar estabilidade alternando, por longo tempo,

cultural imperialism” in “Music of the World: Journal of the International Institute for Traditional Music (IITM)” - n. 35(2) - Berlin - 1993 - pág. 22.

⁸ GAROFALO, Reebee - “Whose world, What Beat...” - op. cit. - pág. 22

⁹ Vale salientar que a década de 20 não foi significativa apenas para a produção fonográfica, mas para a consolidação da indústria cultural como um todo, já que foi marcada também pelo surgimento do cinema sonoro (1927) e pelo desenvolvimento do rádio comercial - conf. FRITH, Simon - “The Industrialization of Popular Music” - op. cit - pág. 56.

períodos de crescimento e crise. Assim, após o florescimento da década de 20 veio a depressão dos anos 30 e, na década seguinte, um novo período de expansão. Nos anos 40, tivemos uma segunda mudança de padrão dentro da indústria com a queda do 78 rpm¹⁰. Estabeleceu-se, inicialmente, uma disputa entre a CBS e a RCA para a imposição de um novo padrão, mas que acabou sendo resolvida através de uma divisão de mercado na qual os LPs de 33 1/3 rpms (padrão proposto pela CBS) foram destinados a música erudita e os discos de 45 rpm (padrão proposto pela RCA) ficaram reservados para a gravação e distribuição da música pop através dos chamados *singles* ou compactos. Este segundo padrão, no entanto, teve vida relativamente curta, e não demorou para que o formato Long Play se tornasse predominante na distribuição de música de todos os gêneros.

Gostaria de me deter, agora, numa análise dos procedimentos de gravação adotados durante o período da história da produção musical que acabamos de discutir. De um modo geral, o trabalho dentro do estúdio resumia-se a reunir na sala de gravação todos os músicos participantes da sessão, posicioná-los a distâncias variáveis do microfone em função do volume relativo que cada instrumento deveria ter dentro do conjunto, abafá-los se fosse o caso e, depois de tudo pronto, gravar a música o número de vezes que fosse necessário até a obtenção de um registro considerado ideal. Não haviam recursos para a correção de erros eventuais ou para qualquer alteração posterior dos resultados sonoros obtidos. Isto levou alguns autores a definirem este período como aquele em que a gravação se limitava a ser o “registro de

¹⁰ A substituição do padrão de 78 rpm foi possível a partir do desenvolvimento do micro-sulco, em 1948, pelos técnicos da CBS.

uma performance real” em oposição a períodos posteriores nos quais - em função dos recursos tecnológicos disponíveis - ela viria a se tornar a “construção de uma performance ideal”¹¹ (ou, no caso das tecnologias digitais, algo que poderíamos considerar como a “construção de uma performance virtual”). Valter Krausche, falando desse período inicial da produção, observa que “embora do ponto de vista acústico, as vozes registradas não pudessem revelar todas as suas qualidades através dos procedimentos então existentes, elas eram, enquanto vozes fonograficamente possíveis, ‘cópia’ direta dos seus produtores (artistas). Tratando-se de um sistema que se fundamentava na gravação monocanal, não havia ali possibilidades de um controle seletivo sobre as várias vozes em ação. O artista era ‘dono’ de sua voz, cujo registro dependia essencialmente dele”¹².

Mesmo assim, entendo que uma análise mais detalhada deste primeiro período da produção musical pode nos trazer diversos exemplos de como, mesmo então, tanto as limitações impostas pelo aparato tecnológico como as inovações que surgiam já exerciam pressões sobre o modo de trabalho e as concepções estéticas do artista. Neste sentido, é possível constatar que se o padrão de 78 rpm implicava numa duração limite de 3 a 4 minutos para cada canção (já que esse era o tempo total disponível em cada face do disco), o surgimento dos LPs de 33.1/3 rpm representou uma expansão deste tempo para mais de 20 minutos, trazendo novas possibilidades (e

¹¹ Estes termos são muito usados por Simon Frith. Também Paul Théberge costuma recorrer com frequência e este tipo de comparação, notadamente em “The Sound of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music” in *New Formations*, n. 8 - 1989

¹² KRAUSCHE, Valter - Na pista da Canção: primeiros passos de uma dança maior in *TRILHAS*, revista do Instituto de Artes, ano I, n. 1 - UNICAMP - 1987 - pág. 81.

imposições) para compositores e arranjadores¹³. Também o desenvolvimento dos microfones abriu novas possibilidades de interpretação, além de permitir que cantores com menor potência vocal pudessem apresentar-se profissionalmente¹⁴. As técnicas da gravação em disco impunham, ainda, limitações para a utilização de instrumentos graves que eram determinadas pela própria geometria do sulco. Nos primórdios das técnicas de gravação, por exemplo, os naipes de cordas das orquestras tiveram que ser substituídos pelos de sopros¹⁵. Mas mesmo em períodos posteriores, a gravação na matriz em disco de instrumentos de percussão graves e de grande volume sonoro ainda não se tornara viável¹⁶. De qualquer forma, devemos deixar agora o período da gravação em disco e avançar até o próximo grande momento de mudança tecnológica, que foi determinado pela popularização dos gravadores.

O surgimento dos gravadores

¹³ "até então, os músicos de jazz estavam habituados à gravação de 3 ou 4 minutos de música, que era a capacidade de tempo contida em um disco de 78 rpm. (...) A possibilidade de gravar em um tempo maior e aumentar as improvisações os pegou de surpresa, e foi necessário criar um novo tipo de jazz para a utilização dessa nova possibilidade" - conf. PAIVA, José E. Ribeiro de - "Uma Análise Crítica da Relação Música/Tecnologia do Pós-Guerra até a Atualidade" - tese de mestrado não publicada - UNICAMP (Inst. de Artes) - 1992 - pág. 29. Vale, no entanto, o comentário de que a duração média de 3 a 4 minutos por canção cristalizou-se como um padrão até hoje utilizado.

¹⁴ Este não foi um fato de menor importância, por exemplo, para o advento da Bossa-Nova e para o desenvolvimento de uma tradição - que não é apenas brasileira - de compositores-intérpretes.

¹⁵ Eduardo Andrade - prof. do curso de Música Popular da UNICAMP e ex-engenheiro de gravação do Estúdio Eldorado (São Paulo) - explicou, em entrevista concedida a este pesquisador, que devido ao fato da agulha de gravação funcionar no sentido horizontal, o registro das frequências graves podia causar um alargamento excessivo dos sulcos do disco-matriz o que, no momento da reprodução, faria com que a agulha pulasse.

¹⁶ Em relação a este aspecto, o produtor Fernando Faro afirmou (em aula ministrada no curso de Música Popular da UNICAMP durante o segundo semestre de 1994) que, nas gravações de samba, percussões tradicionais - como o surdo, o ganzá e o repinique, por exemplo - eram substituídos por toda uma série de "miudezas de estúdio" (como pratos, talheres, cinzeiros...), o que acabou por gerar um estilo de gravar samba que persistiu até muito tempo depois do surgimento dos gravadores (que não possuíam este tipo de limitação).

“Os sistemas de gravação em fita magnética existiam desde 1898, quando o cientista dinamarquês Valdemar Poulsen inventou o *Telegraphone*, uma máquina que utilizava uma fita de aço que podia ser permanentemente magnetizada por um eletromagneto”¹⁷. A qualidade da gravação, no entanto, era muito baixa, e foi apenas no início da década de 20 que novos desenvolvimentos foram implementados ao sistema, desta vez pelo cientista alemão Kurt Stille. Este vendeu os direitos de sua máquina a Ludwig Blattner, que a comercializou sob o nome de *Blattnerphone*. No entanto, o desenvolvimento decisivo ocorreu em 1935, também na Alemanha, quando a indústria AEG construiu o *Magnetophone*, aparelho que utilizava, em lugar da fita metálica, uma fita plástica revestida por uma camada de material magnético denominada *coating*. Esta invenção proporcionou “o início de uma série de desenvolvimentos tecnológicos que resultaram, ao final da Segunda Grande Guerra, em um versátil e compacto sistema de gravação que, logo, passou a rivalizar com os métodos de gravação diretamente em disco”¹⁸.

No início dos anos 50, os gravadores tinham sido unanimemente adotados pela indústria. Estes equipamentos proporcionavam não só uma dramática queda nos custos de produção como uma ampla flexibilização do processo de gravação: instrumentos podiam ser adicionados posteriormente a uma primeira gravação e diferentes gravações podiam ser sobrepostas, gerando uma versão final que fosse o resultado de suas somas. Por intermédio de cortes e emendas de fita (as chamadas

¹⁷ MANNING, Peter - *Electronic & Computer Music* - Oxford - Oxford University Press - pág. 12

¹⁸ Idem. *ibidem* - pág. 13

técnicas de *splice*) os melhores momentos de diversas performances poderiam ser reunidos em uma só (e os erros, desse modo, eliminados): tornava-se possível, desse modo, “fazer gravações que fossem eventos ideais, e não reais”¹⁹. Assim, “a ênfase dada à fidelidade (reprodução dos sons como eles realmente são) passou a conviver com o poder de enxertar ou retirar sons, assim como acoplá-los ou separá-los, em relação a um fluxo organizado. Isto é, o desenvolvimento da indústria fonográfica impunha tanto a busca pela fidelidade como o poder de manipulação dessa fidelidade”²⁰.

Temos nas técnicas de edição possibilitadas pelo uso dos gravadores, portanto, a chave para uma importante mudança qualitativa no âmbito da produção musical, com as gravações feitas em estúdio passando a se distanciar cada vez mais das performances ao vivo, do “som real”. Porém, este foi apenas o início de um extenso processo de mudança, pois logo foram desenvolvidos novos procedimentos de trabalho para a otimização do uso dos tapes. Paul Théberge, citando o engenheiro de gravação John Eargle, descreve 5 técnicas que foram desenvolvidas durante o período: “1) Gravação em estúdios acusticamente secos²¹ 2) O uso de numerosos microfones isolados para maximizar a separação (entre os músicos durante a gravação) 3) A participação do engenheiro no ajuste do balanço musical (posição no estéreo de cada instrumento) 4) Introdução de reverberação artificial que podia ser controlada pelo

¹⁹ FRITH, Simon - "The Industrialization of Popular Music" - op. cit. - pág. 61

²⁰ KRAUSCHE, Valter - op. cit. - pág. 82

²¹ Ou seja, estúdios onde não havia reverberação natural e os sons se combinavam o menos possível. Desse modo reverberação artificial podia ser adicionada após a gravação das trilhas.

engenheiro 5) Cuidadosa seleção, colocação e balanceamento dos microfones no estéreo²².

Comparando os procedimentos de trabalho acima descritos com aqueles utilizados nos tempos da gravação em disco, é forçosa a constatação do crescimento da importância do papel do técnico dentro do estúdio. Até o advento dos gravadores, aos engenheiros e técnicos cabia, durante a sessão de gravação, pouco mais do que posicionar os músicos, conectar cabos e apertar botões. Com o seu surgimento, no entanto, as coisas se complicam consideravelmente. Apesar dos gravadores possuírem apenas 2 ou, no máximo, 4 canais, em algumas sessões chegavam a ser utilizados até 24 microfones²³. Isso se fazia possível através do uso de consoles de mixagem - mesas de som que poderiam receber sinais de áudio de diversas fontes (microfones e instrumentos elétricos, basicamente) e controlar seus volumes e equalizações individualmente, enviando-os combinados para os 2 canais do tape. Os músicos podiam ser - e o eram frequentemente - separados por biombos dentro da sala de gravação para que o som de seus instrumentos aparecesse o menos possível nos microfones destinados aos outros músicos da sala, o que fazia com que o controle do resultado final se tornasse mais fácil. Desse modo, os artistas ficavam cada vez mais isolados durante a gravação, o que tornou necessário o uso de fones de ouvido para pudessem ouvir uns aos outros. Assim, o resultado final do trabalho, bem como a relação entre os músicos durante a

²² THÉBERGE, Paul - op. cit. - pág. 100

²³ Idem, *ibidem*. - pág. 102

performance passaram a ser determinados, em boa parte, tanto pelo aparato tecnológico como pela atuação de um corpo técnico especializado²⁴.

Voltando aos procedimentos de trabalho relacionados com o uso dos gravadores veremos que, apesar de sua considerável sofisticação, eles parecem ainda manter uma relativa simplicidade quando comparados aos que foram adotados posteriormente, com o advento das técnicas de multi-canais. Por isso, gostaria de introduzir a descrição destas novas técnicas a partir do depoimento, que reproduzo a seguir, do engenheiro de gravação inglês Peter Miller: "Quando cheguei para a minha primeira sessão de gravação por um grande selo, a Decca Records de Londres, em 1961, eu não fiquei surpreso ao saber que somente duas horas haviam sido reservadas para toda a sessão. Duas canções foram gravadas para o primeiro *single* (compacto simples) da banda (...). Duas horas no estúdio de gravação para completar duas músicas era prática comum naqueles dias, voce sabia que tinha somente um tempo limitado para fazer tudo certo, e isso dava à gravação uma intensidade adicional"²⁵. As coisas, porém, não se manteriam tão simples por muito tempo. Embora nesta época já existissem gravadores de 4 canais e fosse, por isso, tecnicamente possível gravar inicialmente os instrumentos do arranjo de base (bateria, baixo, guitarra base e teclados, por ex.) em 2 canais, deixando os vocais e instrumentos solistas para serem registrados, numa segunda etapa, nos 2

²⁴ Relacionar diretamente a inovação tecnológica com mudanças na estética musical apresenta seus perigos, mas é forçoso reconhecer que a popularização dos gravadores, na década de 50, coincide com um momento crucial do desenvolvimento da indústria fonográfica: o do surgimento do rock e, por meio dele, de uma nova estética baseada na predominância do rítmico e no uso extensivo de instrumentos elétricos. Alguns autores fazem, ainda, uma outra relação entre os gravadores e o rock, sugerindo que o desenvolvimento destes equipamentos tornou viável economicamente o surgimento dos selos independentes que promoveram este gênero musical. Mas trataremos melhor desta discussão no próximo capítulo deste texto.

²⁵ MILLER, Peter R. - Master Course for the Recording Engineer - San Francisco - Audio Institute of America - 1988 - pág. 3-1

canais restantes, este não se configurava como um procedimento comum dentro dos estúdios. A técnica de *overdubbing*²⁶, que implicava na sobreposição de novos sons a outros já gravados, só se tornaria comum a partir da produção do álbum "Sgt Peppers' Lonely Hearts Club Band", dos Beatles, gravado entre nov/66 e abr/67. Para a sua realização, o produtor George Martin utilizou 2 gravadores de 4 canais acoplados, o que gerou um efeito de 8 canais²⁷. Com o uso dos canais suplementares foi possível acrescentar, posteriormente, uma maior gama de sons a gravação inicial. Esta técnica permitiu novas e interessantes possibilidades que puderam ser exploradas no disco, como a incorporação, feita pela primeira vez, de "efeitos sonoros ao rock, como o órgão a vapor vitoriano da faixa 'Being for the Benefit Mr. Kite'"²⁸. Já a colagem concretista de 'A Day in the Life', também realizada com técnicas de multi-canais, apontava para uma perspectiva interessante, no sentido de que o seu resultado não podia ser reproduzido ao vivo. A partir deste momento, as técnicas de multi-canais já podiam ser vistas como criadoras não só de um sistema mais prático e racionalizado de trabalho dentro do estúdio mas, também, de uma nova estética, que implicava na possibilidade de um distanciamento cada vez maior da gravação dos limites impostos pela performance ao

²⁶ As primeiras experiências com o *overdubbing* já haviam sido, segundo Théberge, realizadas pelo guitarrista Les Paul durante o final dos anos 40. Sua técnica era a de utilizar dois aparelhos de gravação (em disco): enquanto um aparelho reproduzia uma trilha gravada, Les Paul tocava uma nova trilha sobre ela e o resultado era registrado no segundo aparelho, e assim sucessivamente. "Durante o final dos anos 40 e início dos anos 50, Paul produziu diversos hits (com a cantora Mary Ford), alguns com mais de 24 trilhas vocais e instrumentais gravadas por esse método. Seguindo com esse trabalho, ele criou as especificações para o primeiro gravador 8 canais, que foi produzido pela Ampex Corporation em 1952" - conf. THÉBERGE, Paul - op. cit. - pág. 105. O autor observa, porém, que tal técnica não permitia tanto a edição posterior da música pronta como a correção de trechos das trilhas - recursos que se tornariam cracterísticos do uso do multi-canais.

²⁷ GOODWIN, Andrew - "Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music" in James Lull (org.) - Popular Music and Communication - London - Sage Public. Inc. - 1992 - pág. 80

²⁸ PAIVA, José E. Ribeiro de - op. cit - pág. 31

vivo²⁹. Atualmente, são comuns os gravadores multi-canais de até 8, 16 ou até 24 pistas. Estes gravadores podem também ser sincronizados entre si, oferecendo uma quantidade praticamente ilimitada de canais simultâneos de gravação. Passarei, agora, a uma descrição mais detalhada dos procedimentos e usos que envolvem a técnica de gravação em multi-canais conforme definidos dentro da literatura técnica da área.

O Sistema Multi-canais

No "Master Course for the Recording Engineer", de 1988, do Audio Institute of America, a produção musical num estúdio multi-canais é dividida em quatro etapas: *Basic Tracks*, *Overdubbing*, *Mixdown* e *Editing and Sequencing*.

O processo de *Basic Tracks*, é o da gravação dos instrumentos do arranjo de base da canção: bateria, baixo, teclado e guitarra base me parecem uma formação típica. Esses instrumentos são executados e gravados ao mesmo tempo, mas com seus sinais enviados a canais de gravação independentes - o que melhora grandemente as possibilidades de equalização e mixagem, bem como possibilita

²⁹ Este distanciamento entre gravação e performance ao vivo levou a uma espécie de inversão de papéis, uma situação na qual as apresentações em show tendem, cada vez mais, a buscar reproduzir as performances em estúdio. Ao tornar-se uma exceção, a idéia do disco gravado "ao vivo" - promovido como aquele que procura resgatar a emoção e, necessariamente, as eventuais limitações e imperfeições de uma performance em show - mostra claramente a predominância da nova norma. Vale observar, ainda, que o procedimento usual, em relação ao disco gravado ao vivo, é o de que este não seja produzido a partir do material colhido em um único show, mas em vários. Ainda assim, a regravação em estúdio de trechos mais problemáticos da performance dos músicos e cantores não é, de modo algum, um procedimento raro.

a introdução posterior de efeitos³⁰. Na fase seguinte, a de *Overdubbing*, são gravadas individualmente as demais participações na música, basicamente os metais, guitarras e outros instrumentos solistas, além dos vocais. No caso destes instrumentos e vozes individuais, eventuais imperfeições na performance podem ser corrigidas através da regravação dos trechos em que ocorreram os erros pela técnica de *punch*³¹, sem que isso comprometa o todo. Esta possibilidade facilita a tarefa dos músicos que podem, então, concentrar-se em cada trecho da música separadamente, tomando "fôlego" antes das partes mais difíceis³². É importante ressaltar que nos estúdios de pequeno porte, a falta de espaço e de um bom isolamento acústico praticamente inviabiliza a prática do *Basic Tracks*, e todos os instrumentos acabam sendo gravados individualmente.

No processo de *Mixdown*, todos os sons gravados nas múltiplas trilhas do tape são enviados simultaneamente a uma mesa de mixagem onde seus volumes, equalizações, posição no estéreo (*pan-pot*), quantidades e tipos de efeitos³³ são individualmente regulados em relação ao todo para, então, ser gravada a versão final da canção em uma fita de 2 canais (estéreo). Já a última fase do processo, *Editing and Sequencing*, refere-se a montagem da fita que conterá todas as canções do

³⁰ Note-se que aqui se trabalha também com os consoles de mixagem, mas com a diferença de que o resultado final não precisa ser imediatamente endereçado para apenas 2 canais do tape. As trilhas são gravadas em canais independentes e podem, por isso, ser mixadas posteriormente.

³¹ As expressões *in* e *out* referem-se, aqui, ao início e fim do trecho regravado dentro da trilha, aos limites da parte alterada.

³² O *Overdubbing* permite, ainda, um procedimento que se tornou extremamente comum: o da "dobra" de solos e vocais, que consiste na gravação repetida dos mesmos (ou mesmo sua cópia) em 2 ou mais canais. Este recurso pode ser utilizado na mixagem tanto para encorpar a trilha como para permitir que ela soe, simultaneamente, em diferentes regiões do estéreo.

³³ Além dos efeitos de *reverb* - que procuram reproduzir a ambiência de diferentes salas de concerto, dando profundidade ao som - existe toda uma ampla gama de recursos disponíveis para o tratamento das trilhas gravadas, mas sua descrição não me parece necessária aos nossos propósitos.

álbum na ordem estabelecida para a prensagem. Essa fita será a matriz para a impressão do trabalho, seja ela em LP, CD ou cassete. Atualmente, tornou-se padrão que a mixagem final e a edição sejam feitas em fitas DAT - Digital Audio Tape.

Creio que são possíveis, agora, algumas considerações sobre os métodos de trabalho e equipamentos já descritos. A primeira delas refere-se ao processo de *mixdown* ou mixagem. Nele, como vimos, os sons são equalizados, recebem efeitos, têm seus volumes ajustados, etc. Temos aqui um considerável conjunto de meios de manipulação sonora que podem ser aplicados sobre o trabalho já gravado dos músicos. Estes recursos de pós-produção tendem a retirar da performance gravada seu caráter de produto acabado, transformando-a na matéria-prima da atividade dos técnicos que irão trabalhar na mixagem e edição do disco. Temos, dessa maneira, não só uma nova estrutura da divisão do trabalho no âmbito da produção musical, mas também uma extraordinária expansão do controle do pessoal técnico sobre o resultado final da gravação. As atividades desse corpo técnico adquirem, também, uma independência bem maior, passando a ser realizadas, em boa parte, sem a presença do músico no estúdio³⁴. Esse crescimento da importância do pessoal técnico tende a levar, ainda, a um maior nível de padronização sonora das produções já que trás, implícita em si, a idéia da adoção de rotinas de trabalho e parâmetros estreitos para a gravação, equalização, compressão, utilização de efeitos e mixagem de cada trilha.

³⁴ A presença do músico no estúdio após a gravação das trilhas parece ser cada vez menos desejada. Pelo menos esta é a impressão que passam depoimentos como o oferecido pelo guitarrista e compositor Walter Spina acerca do estúdio Europadisc (NY) onde, segundo ele, o artista deve pagar para acompanhar a mixagem e, caso deseje alterar qualquer detalhe do trabalho realizado pelos técnicos, assinar um termo de responsabilidade pela sua decisão - conf. revista Música e Tecnologia - ano VIII, n. 53 - 1995 - pág. 36

Outro aspecto a ser destacado no uso do multi-canais é o das alterações que provocou na própria atividade dos músicos durante a gravação. Observei anteriormente que, na época da gravação em disco, os músicos eram simplesmente reunidos em torno do microfone para o registro de sua performance. Já durante o uso dos primeiros tapes, eram frequentemente separados por biombos dentro da sala e utilizavam fones de ouvido para que pudessem acompanhar as performances uns dos outros. Com o desenvolvimento das técnicas de multi-canais esta separação entre os participantes da performance se radicalizou e os músicos passaram a tocar separadamente, gravando suas participações a partir da audição do registro das performances dos músicos que os antecederam. Com a sobreposição das performances instrumentais, elas passam a ser objeto de uma maior racionalização e planejamento para que não surjam resultados indesejáveis de sua combinação e, em função da ordem em que são realizadas, passam a adquirir diferentes características. Isto, evidentemente, representa algum impacto sobre o resultado final do trabalho, principalmente no que se refere às trilhas de bateria, instrumentos solistas e vocais.

A bateria é, como vimos, o primeiro instrumento a ser gravado. Isto, na prática, parece tender a restringir sua liberdade de performance. Andrew Goodwin considera que o uso do multi-canais implica numa forte simplificação da bateria, e que “ao invés de criar um ritmo, guitarra, baixo e bateria passam a cuidar da manutenção do pulso” tornando-se comum, para o baterista, “gravar ouvindo um metrônomo”³⁵. Já Paul Théberge, mesmo concordando parcialmente com esta posição, observa que com o uso de diferentes microfones, recursos de equalização, do estéreo e

³⁵ GOODWIN, Andrew - op. cit. - pág 82

de canais separados para a gravação de cada um de seus vários instrumentos, a bateria assume, em termos de sonoridade, uma maior importância dentro do conjunto. Desse modo, se por um lado sua função é simplificada em relação aos usos mais complexos que possuía dentro do jazz, por exemplo, por outro os sons da bateria recebem um inusitado realce, passando a ocupar todo o espectro do estéreo e a estruturar auditivamente a música como um todo.

Já os vocais e instrumentos solistas passam a contar com uma maior liberdade de execução: uma vez que são as últimas trilhas a serem gravadas, acabam desfrutando do privilégio de poderem se reportar ao todo já pronto. Além disso, os recursos de *punch* possibilitam, como já vimos, a gravação de performances instrumentais isentas de erros. Neste sentido, ambos os autores concordam que o desenvolvimento das técnicas de multi-canais tende a favorecer a presença predominante de cantores e solistas dentro do *star sistem*³⁶.

As Tecnologias Digitais

Trataremos, agora, do advento das tecnologias digitais de produção musical. A meu ver, um estúdio de gravação pode ser montado hoje, usando de algum modo estas novas tecnologias, a partir de 3 esquemas básicos: 1) Estúdio analógico-digital, que utiliza um tape multi-canais analógico em sincronização com

³⁶ É preciso, no entanto, relativizar este tipo de afirmação lembrando que solistas e intérpretes eram figuras proeminentes nas bandas desde o início do jazz.

equipamentos digitais. 2) Estúdio digital com tape, que utiliza um gravador multi-canais digital (também associado, por sincronização, aos demais equipamentos) e que possui esquema de funcionamento praticamente igual ao estúdio análogo-digital e, 3) Estúdio digital *tapeless*, que utiliza para as gravações um computador que digitaliza os sons em tempo real, diretamente no hard disk. Compreenderemos melhor o funcionamento dos três a partir de uma descrição de seus equipamentos básicos mas, antes disso, gostaria de oferecer uma rápida explicação dos conceitos de *digital* e *analógico*.

Utilizando a definição de *som* apresentada pelo dicionário Aurélio como sendo um “fenômeno acústico que consiste na propagação de ondas sonoras produzidas por um corpo que vibra em meio material elástico (especialmente o ar)”, podemos assumir de um modo bastante simplificado - mas suficiente para nossas necessidades atuais - que processos analógicos de gravação são aqueles nos quais as características de uma onda sonora são representadas, por analogia, através das flutuações em um campo eletromagnético. Exemplificando: as vibrações provocadas no ar pela voz de um cantor são convertidas, através de um microfone, em variações de um potencial elétrico e armazenadas, desse modo, em uma fita magnética. Para a reprodução dos sons gravados, a fita é tocada e seus sinais são amplificados e endereçados a um alto-falante, no qual são transformados em vibrações de um cone de papelão. Ao propagarem-se pelo ar, estas vibrações reproduzem o som.

Já no sistema digital, a onda sonora é subdividida em fatias (amostras) e cada uma delas tem sua localização matematicamente determinada no tempo e no espaço da onda. Num sistema como o do DAT (Digital Audio Tape), por

exemplo, as amostras podem ser feitas na frequência de 48 KHz (48.000 amostras por segundo) e com um nível de resolução de 16 bits³⁷. O padrão estabelecido atualmente no mercado, ou seja, aquele utilizado nos CDs e nas placas multimídia de boa qualidade é de 44.1 KHz por 16 bits. O processo de amostragem digital tem grande semelhança ao da projeção de um filme, onde a sensação de movimento é dada pela frequência com que os fotogramas (amostras estáticas individuais de uma cena) são transmitidos para a tela (no caso, 24 quadros por segundo). Também na reprodução digital as amostras são transmitidas individualmente em intervalos de tempo que nos dão a sensação de um som contínuo. Este sistema, além de eliminar o ruído resultante das pequenas variações na tensão elétrica que "impõe uma limitação definitiva à resolução analógica"³⁸, abre a possibilidade - por via do seu processamento digital - para uma ampla manipulação das características (como altura, volume, forma de onda, etc...) do som obtido.

Um impulso marcante para o desenvolvimento e difusão das tecnologias digitais de produção musical foi, indiscutivelmente, a criação do protocolo MIDI - Musical Instruments Digital Interface, feita a partir de proposta apresentada por alguns fabricantes liderados por Dave Smith, da Sequential Circuits, na convenção da NAMM (National Association of Music Merchants) de 1982³⁹. A intenção era a de que este protocolo fornecesse uma padrão de comunicação comum a todos os equipamentos que trabalhavam com o processamento digital de informação

³⁷ . Este valor em bits "define a precisão da conversão analógica-digital que, no caso da resolução de 16 bits, pode variar em 65.536 passos (2 elevado à décima sexta potência)" - conf. Revista Backstage - ano I - n. 9 - 1995 - p. 67.

³⁸ CYSNE, Luiz Fernando O. - *Áudio: Engenharia e Sistemas* - RJ - Ed. H. Sheldon - 1991 - pág. 213

³⁹ PRADO, Fábio - *MIDI GM GS: Guia Prático* - SP - Fábio Prado - 1994 - pág. 31

musical. Assim, tais equipamentos poderiam operar conjuntamente, recebendo e transmitindo dados entre si. O MIDI - que se tornou, assim, o primeiro protocolo mundial de informação - foi desenvolvido então pela MMA (MIDI Manufacturers Association) e pela JMSC (Japanese MIDI Standards Committee)⁴⁰, tendo sido "utilizado pela primeira vez no teclado *Prophet 600*, lançado em abril de 1983, e adaptado aos computadores, em forma de interface, ainda em 83"⁴¹. A partir daí um número crescente de fabricantes passou a adotá-lo, o que permitiu que músicos e produtores adquirissem equipamentos de diferentes marcas e pudessem trabalhar com os mesmos interligados sem maiores problemas.

Porém, tanto a criação do protocolo MIDI como das técnicas de gravação e reprodução digital de sons, não representa todo o conjunto dos meios sintéticos de produção sonora já desenvolvidos. Por isso, irei agora apresentar um breve relato destes desenvolvimentos antes de entrar, definitivamente, na análise das tecnologias digitais e de seu impacto no campo da produção musical.

O primeiro gerador de sons sintetizados de que se tem notícia foi inventado pelo norte-americano Thadeus Cahill e teve sua patente registrada ainda em 1897, menos de 10 anos, portanto, após a invenção do *phonograph*⁴². Em

⁴⁰ ZETTERQUIST, Marcus e NATHORST, Ernest - MIDI Xplainer, version 3.01 - Stockholm - Zetterquist Software - 1992 - card 3

⁴¹ PAIVA, José E. Ribeiro de - op. cit. - pág. 79

⁴² Sua máquina, posteriormente conhecida como *Dynamophone* ou *Telharmonium*, pesava em torno de 200 toneladas (com os alto-falantes) e era transportada por nada menos do que seis vagões ferroviários. Baseava-se na ação de osciladores acionados por motores elétricos que geravam diferentes frequências de rádio. Estes sinais eram controlados por um teclado polifônico sensível (ou seja, um teclado que permitia a execução de várias notas simultaneamente e respondia a variações de intensidade no toque ou, para usarmos um termo musical, variações de dinâmica).

1906, Lee De Forest patenteia a válvula de rádio (ou diodo) e, após a Primeira Guerra mundial temos o desenvolvimento de diversos equipamentos para a sintetização de sons, como o *Thérémin* ou *Aetherophone* (inventado por Leo Théremin em 1924), o *Sphärophon* (1927), o *Dynaphone* (1927-1928), o *Ondes Musicales* (ou *Ondes Martenot*, de 1928) e o *Trautonium* (1930). De um modo geral, todos eles eram aparelhos monofônicos (produziam apenas uma nota musical de cada vez) que dispunham de controles manuais ou de pedal para a alteração da frequência, do volume e, as vezes, também do timbre do som produzido⁴³. Já o *Givelet*, criado em 1929 e rebatizado como órgão *Hammond* em 1935, “anunciou uma linha de desenvolvimento inteiramente diferente e comercialmente bem sucedida, com instrumentos de teclado polifônicos projetados, em primeira instância, como substitutos comparativamente baratos dos órgãos de fole”⁴⁴. Além do *Hammond*, a década de 30 foi marcada também pelo surgimento do órgão *Wurlitzer* e da guitarra elétrica (que se tornaria extremamente popular com o advento do rock, nos anos 50). Na década seguinte tivemos, ainda, o desenvolvimento do primeiro piano elétrico, criado por Harold Rhodes no ano de 1943. Mas foi o surgimento do transistor - desenvolvido nos laboratórios da Bell Company, em 1948 - que permitiu, a partir da década de 50, novos e decisivos avanços na construção de sintetizadores. Tivemos, por exemplo, o *RCA Music Synthesizer* que, projetado em 1954, possuía recursos de programação através de cartões perfurados. Já em 1963, os engenheiros Herbert Deutsch e Robert Moog desenvolveram o projeto de um sintetizador pequeno, transistorizado, que deveria se apresentar como um alternativa

⁴³ Os dados que estão sendo utilizados neste parágrafo baseiam-se no trabalho de Manning, Peter - op. cit. - pág. 1 a 15 e nas apostilas produzidas pelo músico, produtor e professor Paulo Pugliesi para o curso “Sistemas MIDI I”, oferecido no primeiro semestre de 1995 dentro do curso de graduação em Música Popular da UNICAMP.

⁴⁴ MANNING, Peter - op. cit. - pág. 3

acessível ao *RCA*. Dois anos depois, seus primeiros módulos musicais já eram produzidos comercialmente e, em 1968, o disco “Switched on Bach”, de Walter Carlos, firmava definitivamente o sintetizador como um instrumento musical⁴⁵. A partir de então, os sintetizadores tornaram-se extremamente populares, passando a ocupar espaços cada vez maiores dentro do cenário da música pop.

Uma vez que não tenho a intenção de fornecer uma explicação excessivamente técnica sobre o modo de funcionamento dos sintetizadores, acho suficiente afirmar que estes equipamentos eram constituídos, basicamente, por um ou mais osciladores - que eram utilizados para a geração de ondas sonoras - associados a outros componentes capazes de modificar as características básicas da onda gerada em seus diversos aspectos⁴⁶. Pelo modo como operavam, todos os sintetizadores produzidos pelo menos até o final da década de 70 eram chamados de “analógicos”, já que só podiam tentar reproduzir sons já existentes através da síntese de ondas sonoras análogas a destes sons. Já os sintetizadores digitais produzem seus sons, como veremos adiante, a partir das amostras digitalizadas de sons reais. Desta explicação eu quero reter a idéia de que os sintetizadores analógicos, a rigor, funcionavam como geradores de novos sons, e não realmente como substitutos de outros instrumentos⁴⁷. Já os sintetizadores

⁴⁵ “Este e o trabalho que o seguiu, *The Well Tempered Synthesizer*, lançado no ano seguinte, consistiram na execução eletrônica de trabalhos selecionados de Bach, a partir de um sintetizador Moog. A resposta do mercado popular foi sem precedentes, resultando em vendas de discos que rapidamente superaram a de toda a produção mundial de gravações dos trabalhos de Bach” conf. MANNING, Peter - op. cit - pág. 204

⁴⁶ Como altura, intensidade, formato e envelope, sendo que este último reúne as características de um som musical relacionadas com as variações de sua intensidade ao longo de sua duração, ou seja, o ataque inicial (*attack*), o tempo de sustentação do som numa intensidade estável (*sustain*), e o declínio desta intensidade até a extinção do som (*release*).

⁴⁷ Isto vale também para o órgão Hammond que, embora tenha sido planejado comercialmente como um substituto do órgão de folc, “ganhou reputação por sua distintiva, senão inteiramente autêntica, qualidade de som” - conf. MANNING, Peter - op. cit. - pág. 3

digitais modificam substancialmente este quadro pois, embora disponham de recursos para a sintetização de novos sons, entendo que sua finalidade básica - pelo menos dentro do âmbito da “canção popular de massa”, a que estou me circunscrevendo - é, efetivamente, a de assumir o lugar de instrumentos “reais” dentro da performance e da gravação.

Equipamentos

Passarei, agora, a uma descrição dos principais equipamentos digitais de produção musical com que um estúdio de gravação pode hoje contar, como samplers, sintetizadores, baterias eletrônicas (drum machines), sequencers, módulos multi-timbrais, gravadores digitais, módulos de efeitos, softwares arranjadores e DAWs (Digital Audio Workstations):

SAMPLERS: São equipamentos que permitem a digitalização de amostras sonoras e seu posterior processamento, armazenamento e reprodução. Estas amostras podem ser tanto o som de um único instrumento tocado por determinado músico (o que permite a produção posterior de trilhas que tragam suas características particulares), como trechos de músicas gravadas - que são então processados e reutilizados em novas produções. Podem, ainda, ser ruídos ou quaisquer outros sons não musicais que se tornam, assim, passíveis de utilização em novos arranjos e composições.

SINTETIZADORES: Os sintetizadores digitais também criam ou recriam sons "através de geradores de frequência, filtros e envelopes, controlados por um teclado cromático"⁴⁸. Seus timbres, porém, são construídos a partir das amostras de sons obtidas pelos samplers, o que lhes permite a reprodução dos sons reais produzidos por outros instrumentos, e não apenas a sua simulação, como ocorre com os sintetizadores analógicos⁴⁹. Atualmente, praticamente todos os sintetizadores profissionais produzidos possuem não só teclado sensível e multi-timbralidade (isto é, podem tocar várias trilhas instrumentais sequenciadas, com diferentes timbres, simultaneamente), como também são equipados com um sequencer interno (veremos a explicação sobre o que é um sequencer mais abaixo). Assim, torna-se possível a produção, gravação e execução de todas as trilhas instrumentais digitais de uma música apenas com o uso de um teclado. Devido a isso, eles também são chamados de "workstations". A forma mais frequentemente adotada para os sintetizadores é, sem dúvida, a do teclado cromático, mas também são fabricados modelos baseados em guitarras, acordeons ou até mesmo em instrumentos melódicos (como o saxofone, por exemplo).

⁴⁸ MANNING, Peter - op. cit. - pág. 35

⁴⁹ Vale, neste aspecto, assinalar que alguns sintetizadores digitais possuem, dentre seus diversos sons, também os timbres característicos de antigos sintetizadores analógicos.

DRUM MACHINES: São sintetizadores específicos para a parte rítmica da música que possibilitam a programação e execução de todas as suas trilhas de bateria ou percussão⁵⁰. Assim como os sintetizadores, as drum machines não são um produto exclusivo da era digital, seus equivalentes analógicos já haviam se tornado bastante populares ao final da década de 70, tendo sido essenciais para a produção das músicas do gênero *disco* que marcaram o período.

SEQUENCERS: Podem ser equipamentos com essa finalidade específica ou softwares para microcomputadores. Assim como a função dos gravadores é a de registrar sons, a função dos sequencers é a de armazenar informações MIDI, normalmente transmitidas a eles por sintetizadores ou drum machines⁵¹. Desse modo, o que fica armazenado no sequencer são os dados necessários para a execução da música⁵², e não os sons em si. Tais informações são, é claro, passíveis de

⁵⁰ O processo de trabalho mais comumente usado para a produção das trilhas é o da construção em separado de cada um dos diferentes compassos ou grupos de compassos (patterns) presentes na música (como conduções, breques, viradas, finais, etc...) e, a seguir, seu agrupamento na montagem da canção (song). Para a construção dos patterns são, inicialmente, escolhidos dentro os timbres de que a bateria dispõe, aqueles que serão utilizados na montagem do "set" da música (basicamente, no caso de uma bateria, os sons de bumbo, surdo, caixa, pratos, ton-tons e chimbau). A *Human Rhythm Composer R-8* fabricada pela Roland, por exemplo - para citar aquela que é, provavelmente, a bateria eletrônica mais famosa do mundo - sai originalmente de fábrica com 80 timbres diferentes (número este que pode ser posteriormente expandido com o uso de cartões). Uma vez montado o "set", procede-se à gravação individual de cada pattern - que pode ser feita instrumento por instrumento (como na técnica de multi-canaís) ou com a utilização de todas as peças do "set" simultaneamente. Esta programação pode, ainda, ser feita em "real time" - executando-se cada instrumento, por meio do teclado da drum machine, no tempo real que o mesmo ocupará dentro do pattern, ou em "step time" - onde cada toque do instrumento é endereçado pelo programador para o ponto do pattern que deverá ocupar por meio de uma representação gráfica do mesmo. Os sintetizadores também são utilizados, frequentemente, como "drum machines", já que possuem sets de sons de bateria que podem ser executados a partir de suas teclas.

⁵¹ As informações musicais podem, ainda, ser inseridas no sequencer via mouse, por intermédio da representação de uma partitura (ou mesmo de um gráfico) na tela do micro.

⁵² Como seu andamento, diferentes timbres, altura e duração de suas notas, intensidade e velocidade dos ataques, etc.

manipulação em todos os seus aspectos e, quando da execução da peça, são endereçadas aos sintetizadores, drum machines e módulos multi-timbrais (os quais serão descritos a seguir) que irão reproduzi-las. Os sequencers possuem, de um modo geral, a capacidade de gravar e reproduzir um número bastante elevado de trilhas: softwares de sequenciamento com 200 ou mais tracks (trilhas) são comuns dentre os disponíveis no mercado⁵³.

MÓDULOS MULTI-TIMBRAIS: Os módulos multi-timbrais são, a rigor, simples reprodutores de timbres: equipamentos que recebem informações MIDI - normalmente enviadas por um sequencer - e fornecem os sons necessários para a sua execução.

MÓDULOS DE EFEITOS: São processadores digitais de sinal que permitem a incorporação de diferentes efeitos aos sons de instrumentos e vocais, seja em gravações ou performances ao vivo. Estes efeitos podem ser de vários tipos mas os de *reverb* são, sem dúvida, os mais utilizados no âmbito do trabalho em estúdio, já que permitem a criação de uma ambiência que ajuda a amalgamar - na mixagem final - as diversas trilhas analógicas e digitais gravadas separadamente. Vale ressaltar que efeitos de reverberação podiam ser obtidos, ainda na década de 70, a partir do uso de diversos equipamentos elétricos e eletro-mecânicos, mas foi o desenvolvimento dos módulos digitais de efeitos - dos quais o primeiro foi

⁵³ Como padrão, todos estes softwares lêem e salvam informações não só em arquivos com suas próprias terminações, como também em arquivos .MID, o que permite que um arranjo musical possa ser iniciado em um programa e terminado em outro ou, o que é bem mais comum, lido e executado por virtualmente qualquer software musical, em qualquer computador ou placa multi-mídia (já que praticamente todas elas possuem, atualmente, algum nível de implementação MIDI).

lançado pela Phillips, em 1979 - que emprestou grande qualidade e versatilidade a este tipo de recurso.

GRAVADORES DIGITAIS: São gravadores que, como o nome sugere, digitalizam sons e registram suas informações em fita. Existem tapes digitais estéreo, que são utilizados para a gravação e/ou reprodução de música já pronta, e tapes digitais multi-canais - utilizados para a produção musical propriamente dita⁵⁴. A vantagem destes últimos em relação aos multi-canais analógicos é exclusivamente econômica já que não apresentam, na verdade, qualidade de gravação superior à dos gravadores analógicos de alto nível. Ao mesmo tempo, estes gravadores também não permitem - pelo fato de registrarem os dados em fita - a manipulação digital das informações sonoras que registram.

DAWs: As "Digital Audio Workstations" representam um desenvolvimento mais recente dentro da tecnologia de produção musical e apontam, firmemente, para a eliminação do tape (seja analógico ou digital) de dentro do estúdio de gravação. As DAWs são, basicamente, equipamentos que possibilitam a digitalização em tempo real das trilhas musicais, seu armazenamento em hard disk e posterior manipulação (como a afinação de notas do canto, a eliminação de ruídos, etc). As DAWs podem ser hardwares especificamente montados para esse fim, com processadores dedicados, ou placas e softwares associáveis a microcomputadores

⁵⁴ Estes começaram a ser produzidos a partir de 1990 e, atualmente, os 2 modelos mais conhecidos no mercado são o DA-88, da Tascam, e o ADAT, da Alesis. Ambos possuem apenas 8 canais de gravação, mas trazem recursos de sincronização que permitem o uso de vários deles em conjunto.

de linha. Estes equipamentos operam de modo similar aos samplers, só que numa escala muito maior, já que mesmo alguns dos samplers mais poderosos do mercado dificilmente digitalizam amostras sonoras com duração muito maior do que 3 ou 4 minutos. Uma DAW não tem, a princípio, tal limitação podendo, além disso, operar com várias trilhas digitalizadas simultaneamente⁵⁵. Vale acrescentar que existem também no mercado placas de digitalização de sons que podem ser utilizadas em microcomputadores de linha. Estas podem ser placas multimídia comuns, que vem associadas a drives de CR-rom, ou placas especializadas para a produção musical⁵⁶.

SOFTWARES-ARRANJADORES: Estes softwares podem produzir arranjos musicais completos a partir das decisões de seu programador acerca da progressão harmônica, estilo musical e instrumentos que serão utilizados⁵⁷. É um tipo de equipamento que parece estar se tornando uma importante ferramenta auxiliar no trabalho dos estúdios - principalmente na elaboração de arranjos de base e na

⁵⁵ A capacidade de trabalho das DAWs depende, basicamente, do tamanho de seu hard disk, já que o consumo de memória é bastante alto - aproximadamente de 5 Mbites por minuto-trilha para uma frequência de amostragem de 44,1 KHz e taxa de resolução de 16 bits (o que, por exemplo, implica na necessidade de um hard disk de 1.270 Mbites para uma gravação de 15 minutos que utilize 16 trilhas - conf. Revista Música e Tecnologia - ano VI / n. 46 - RJ - jul/ago 1994 - pág. 39)

⁵⁶ Este tipo de equipamento, do qual a placa RAP-10, da Rolland, ou os diversos modelos fabricados pela Turtle Beach parecem ser os exemplos mais conhecidos, salvam seus arquivos em uma configuração comum a todos eles, a .WAV, que tornou-se padrão de mercado para este tipo de produção.

⁵⁷ No caso do software "The JAMMER Pro version 1.03 for Windows", da Soundtreck, de 1993 - um dos melhores existentes no mercado atualmente - o operador fornece, através do menu do software, as informações necessárias para a elaboração do trabalho e, em seguida, o programa elabora diferentes possibilidades de arranjo para as diversas seções da música. O operador, então, seleciona as alternativas que preferiu dentre as apresentadas e "monta" a canção com elas. Pode-se, a seguir, transferir a música pronta do "The JAMMER" para algum software de sequencer e acrescentar posteriores modificações ao arranjo elaborado pelo programa.

produção de jingles, trilhas e outros trabalhos de caráter mais comercial⁵⁸. Talvez não seja exagerada a suposição de que, num espaço de tempo relativamente curto, as tarefas de arranjo e sequenciamento de muitas produções musicais para a área de marketing, ou ainda de produções fonográficas de pequeno e médio porte, poderão vir a estar quase que totalmente a cargo de softwares criados para essa finalidade, e não mais de profissionais especializados.

Eu acrescentaria ainda que implementações mais recentes do protocolo MIDI, associadas aos recursos de sincronização hoje disponíveis, permitem que elementos não musicais da performance - como a iluminação e os telões de vídeo, por exemplo - possam também ser sequenciados. Embora estes recursos tornem possível o emprego de efeitos visuais e arranjos musicais muito mais complexos nos shows eles representam, no entanto, uma completa subversão do sentido tradicional da performance: a presença cênica dos artistas, o andamento das músicas e sua própria ordem de apresentação devem ser planejados antecipadamente e executados em rigoroso acordo com os sons, projeções e luzes sequenciados, sem praticamente nenhuma margem para a improvisação. Desse modo, é criado um cenário no qual as gravações em estúdio não apenas deixam de ser o registro da performance ao vivo, mas a própria performance perde seu sentido tradicional tornando-se, em grande medida, um evento amplamente racionalizado, pré-produzido por técnicos especializados dentro de normas de concepção e execução firmemente estabelecidas.

⁵⁸ Também um dos mais recentes lançamentos da empresa Roland do Japão, a linha "E" de sintetizadores, é composta por equipamentos de acompanhamento automático realmente sofisticados (e consideravelmente caros), numa clara sinalização de que os grandes fabricantes de equipamentos musicais de uso profissional parecem estar considerando esta faixa de mercado com bastante seriedade.

O estúdio de gravação

Uma vez feita a apresentação dos equipamentos atualmente disponíveis no âmbito da produção musical, gostaria de passar a uma descrição do esquema básico do trabalho desenvolvido atualmente no estúdio, seja ele digital ou análogo-digital. Para facilitar o exemplo, tomarei o caso (bastante frequente) do cantor/compositor que, não dispondo de banda, deixa toda a produção musical do trabalho sob responsabilidade do estúdio (ou seja, a produção dos arranjos, a arregimentação e regência dos músicos e, é claro, a gravação e mixagem do trabalho).

Inicialmente, é feita uma gravação simples da música (voz e violão, por exemplo) a partir da qual são discutidos com o artista detalhes do arranjo (andamento, instrumentação e, principalmente, a “embalagem rítmica” que a composição estará recebendo). O primeiro passo da produção propriamente dita será o da programação da trilha de bateria da canção na drum machine. Esta trilha deverá, necessariamente, já estar levando em consideração os outros elementos instrumentais e vocais que serão posteriormente incorporados ao arranjo.

A seguir, a parte de bateria já pronta é gravada numa das trilhas do sequencer (relembrando: não são gravados os sons da bateria, mas as informações necessárias para que o sequencer possa, depois, acionar a bateria de modo

que esta possa executar a trilha). Tendo a bateria como referência, são “gravados” no sequencer os demais instrumentos digitais do arranjo (baixo, pianos e teclados, naipes de cordas e metais, etc). Com as informações necessárias para tocar os diferentes instrumentos armazenadas em suas trilhas o sequencer pode, agora, ordenar aos sintetizadores, à drum machine e aos módulos multi-timbrais que executem a música⁵⁹. O fato de se estarem gravando informações e não sons musicais implica em que, a qualquer momento antes da mixagem final do trabalho, seja possível modificar os timbres que serão utilizados nas diferentes trilhas. Acrescente-se, ainda, que cada trilha do sequencer pode ser endereçada simultaneamente a diferentes equipamentos (ou a dois ou mais canais, com diferentes timbres, de um mesmo equipamento). Este recurso, permite a obtenção de um timbre final que seja o resultado da combinação de diferentes sons.

De qualquer modo, uma vez que todos os instrumentos digitais estejam programados, pode-se proceder a gravação dos instrumentos não-digitais e das trilhas vocais que farão parte do arranjo. Para que isso possa ser feito, é estabelecido algum sistema de sincronização entre o sequencer e o tape multi-canais (no caso das DAWs, os sons gravados digitalmente simplesmente ocupariam outros tracks do sequencer ao lado das trilhas MIDI)⁶⁰. As gravações analógicas são feitas

⁵⁹ No jargão MIDI, o equipamento que envia informação para execução (via conector MIDI OUT) é denominado "master", ao passo que o que a recebe (via conector MIDI IN) e executa é denominado "slave". Uma vez que os cabos e conectores MIDI transmitem e recebem somente informação, os equipamentos que deverão produzir sons (como os módulos multi-timbrais, sintetizadores e drum machines) possuem, também, saídas de áudio. Para que o processo funcione, é necessário que os canais MIDI dos equipamentos "slave" estejam programados para reproduzir os timbres desejados para as trilhas sequenciadas que lhes são endereçadas (a arquitetura do MIDI permite o uso de apenas 16 canais, mas diferentes portas MIDI - cada uma com esse número de canais - podem ser utilizadas simultaneamente).

⁶⁰ Normalmente esta sincronização é feita através de um sinal que é gravado em uma trilha do multi-canais. Este sinal permite o uso do gravador associado ao sequencer de um modo que permita - quando

normalmente via microfone, mas no caso de instrumentos elétricos (como guitarra e baixo, por exemplo) podem também ser realizadas a partir de uma ligação direta do instrumento à mesa de mixagem. É comum que os instrumentos solistas do arranjo (como guitarras, sopros, cordas, etc) não sejam substituídos por seus equivalentes digitais já que, para muitos produtores, estes não podem garantir o "feeling" e o realismo desejados. Neste aspecto evidenciam-se, também, algumas das limitações que o digital possui e que convém destacar. Uma delas é a da divisão - inerente à arquitetura do MIDI - de cada parâmetro do som (pan-pot, volume, dinâmica, etc) em 128 graduações o que, é óbvio, não reflete a gama de possibilidades expressivas abarcada por um executante real. Outra está na dificuldade em se obter uma reprodução absolutamente realista das articulações características de cada instrumento e, às vezes, também de suas aberturas de acordes e arpejos típicos⁶¹.

De qualquer modo, estando gravadas todas as trilhas analógicas e digitais, inicia-se o processo de mixagem e, posteriormente, de edição final do trabalho. Ambos seguem os moldes já descritos quando da explanação acerca do sistema multi-canais.

do acionamento do tape - o disparo automático do sequencer a partir do ponto da música a que corresponda o trecho reproduzido da trilha de sincronização. Assim, torna-se possível gravar na fita instrumentos e vozes perfeitamente sincronizados com a bateria e as demais trilhas digitais não armazenadas na fita.

⁶¹ Este é o caso, por exemplo, das aberturas de acordes e dedilhados característicos do violão, cuja reprodução é praticamente inviável em um instrumento de teclado.

As tecnologias de distribuição musical

Para concluir este relato, gostaria de retomar o processo de desenvolvimento dos meios de reprodução musical, ou seja, das mídias (ou suportes) através dos quais a produção é distribuída. Como vimos no início deste capítulo, a primeira disputa importante entre diferentes suportes ocorreu já nos primórdios da indústria, entre os cilindros graváveis de Edison e os discos de Berliner. A vitória deste segundo padrão ajudou a garantir o predomínio das mídias não graváveis até pelo menos o final da década de 60. O disco, no entanto, sofreu ao longo do tempo grandes modificações. Tivemos, além do advento do *micro-sulco*, dos discos de 45 rpm e dos Long-Plays de 33 1/3 rpm, também o surgimento da estereofonia - desenvolvida em 1958. Além disso, vale ressaltar que no padrão de 33 1/3 rpm também foram produzidos discos de duração diferente do LP, como os compactos duplos e simples (os chamados *singles*)⁶². Porém, após a consolidação do novo padrão de rotação e do estéreo poucas modificações vieram a ocorrer. As inovações passaram, então, a surgir no mercado sob a forma de novas mídias de distribuição. Nesta área, o tape doméstico parece ter sido o primeiro grande desenvolvimento.

⁶² Vale ressaltar que, apesar de sua grande importância dentro do mercado norte-americano, estes padrões parecem nunca ter tido uma presença significativa no mercado fonográfico brasileiro.

Os chamados *compact cassettes* começaram a ser comercializados pela Philips em 1969. Apresentavam inúmeras inovações e vantagens em relação aos toca-discos: facilidade de transporte e armazenamento das fitas, recursos de avanço e retrocesso e, acima de tudo, a possibilidade de gravar e regravar sons. Assim, “em 1970, as fitas cassete representavam perto de 1/3 das vendas de música gravada e, em 1971, o valor total dos gravadores cassete vendidos era superior ao dos toca-discos”⁶³. Já os *compact discs* - lançados simultaneamente pela Sony e pela Philips em 1979 - representaram um rápido e irreversível declínio para os discos de vinil: estes foram eliminados completamente do mercado japonês em 4 anos e, em 6, do mercado norte-americano. Mas o CD não representou uma real ameaça para o comércio de fitas cassete e, “a partir dos anos 90, (ambos) se firmaram definitivamente como padrão mundial”⁶⁴. Tal situação se manteve mesmo após o lançamento do DAT - Digital Audio Tape, ocorrido em 1990. O DAT é, como vimos, um aparelho de gravação e reprodução digital estéreo que opera com fitas⁶⁵. Porém, muito provavelmente em função de seu alto custo, o DAT jamais se firmou como equipamento de uso doméstico, tornando-se padrão apenas em áreas profissionais como a de produção musical. De qualquer modo, o *compact cassette* parece ser, atualmente, um padrão superado, e empresas como a Sony e a Philips encontram-se, no momento, envolvidas numa disputa acerca da imposição de um padrão de mídia digital ao mercado que visa substituí-lo. A Philips aposta no DCC - *Digital Compact Cassette*, um equipamento de gravação e reprodução digital que toca e reproduz também as fitas cassetes normais. Já a Sony investe em um equipamento

⁶³ TOLL, R. C. - *The Entertainment Machine* - Oxford - Oxford Press University - 1982 - pág. 74

⁶⁴ Revista Música & Tecnologia - ano VII - n.49 - p. 9

⁶⁵ As fitas utilizadas, incompatíveis com o padrão cassete, são equivalentes às Helical-Scan 4mm Data Cartridge.

incompatível com qualquer outra mídia em uso. Trata-se do *Minidisc* (MD), que opera com discos semelhantes aos CDs (só que menores). Com capacidade para armazenar até 74 min de música, estes discos podem ser gravados e regravados inúmeras vezes.

Na verdade, parece provável que o MD realmente acabe por se firmar como padrão de mercado, superando o DCC e o próprio DAT. Além de estar se tornando padrão em rádios de todo o mundo, diversos dos lançamentos musicais mais recentes tem sido feitos, ao menos no Japão, também para o seu formato. De um modo geral, a tendência parece ser de que as fitas, ou seja, as mídias com partes móveis que se utilizam de correias e engrenagens para a sua reprodução - sejam analógicas como o cassete, ou digitais como o DAT e o DCC - não deverão sobreviver por muito tempo no mercado, já que mesmo dentro dos estúdios de gravação a utilização dos MDs tende a se tornar cada vez mais frequente.

Expandindo um pouco este universo das mídias de distribuição musical, não devemos nos esquecer do *video clip* - formato que permitiu uma maior racionalização da distribuição musical através da televisão⁶⁶. O grande impulso para este tipo de produção foi dado, sem dúvida, pela criação da MTV - rede de televisão à cabo norte-americana especializada na transmissão de vídeos musicais em estéreo. A rede, que transmite 24 horas de programação diária, iniciou suas atividades em primeiro de Agosto de 1981, tendo sido criada pelo conglomerado de comunicações

⁶⁶ Possibilidade anteriormente restrita à transmissão de shows e às canções incluídas nas trilhas de filmes e séries.

Warner Amex Entertainment Company depois de um ano de intensa pesquisa de mercado⁶⁷. O crescimento da rede foi extraordinário: “Em 1981, a MTV iniciou suas transmissões com 2,5 milhões de casas conectadas. Subsequentemente, o número de assinantes explodiu: 8,6 milhões (1982), 19,3 milhões (1983) e 24,1 milhões (1984)”⁶⁸. A MTV obteve, rapidamente, condições de influenciar de modo significativo o gosto do público consumidor de música. Segundo Paul Lopes, “os executivos da MTV elegeram o público jovem como mercado prioritário e promoveram a emissora como uma alternativa à programação conservadora das rádios. No início da década de 80, como não havia ainda nenhuma produção significativa de vídeos musicais nos EUA, a MTV importou vídeos de música New Wave da Inglaterra, onde a televisão já vinha usando esse recurso há muito tempo. A MTV foi forçada, assim, a se tornar um canal para um novo e inovador gênero musical. A ligação entre a MTV e o sucesso do New Wave fica evidente nas listas anuais da *Billboard*. O sucesso inicial do New Wave nas listas anuais de 82 e 83 corresponde ao rápido sucesso da MTV nestes mesmos anos”⁶⁹.

Voltando às mídias digitais de distribuição musical, é forçoso considerar em seu âmbito também as possibilidades representadas pelos hard disks dos microcomputadores e, como acesso a eles, pelas redes informáticas mundiais. De fato, uma quantidade enorme de arquivos MIDI já circula na Internet. Porém, apesar

⁶⁷ VIERA, Maria - The Institutionalization of Music Video in ONETWOTHREEFOUR: A Rock'n Roll Quarterly - n. 5, spring 1987 - pág. 80.

⁶⁸ Idem, *ibidem* - pág. 81

⁶⁹ LOPES, Paul D. - "Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990" in American Sociological Review, 1992, vol. 57 (febr.) - pág. 69

de utilizarem quantidades de memória extraordinariamente pequenas⁷⁰, estes arquivos não são, efetivamente, um formato adequado para a comercialização de música “pronta”. Já em relação aos arquivos .WAV - que parecem ser, atualmente, a melhor alternativa para este tipo de divulgação, o consumo de memória torna-se bem mais problemático: no padrão de 44.1 KHz por 16 bits são utilizados, como vimos, 5 MBites para a digitalização de cada minuto trilha, ou seja, 10 MBites por minuto de trilha em estéreo. Para a digitalização de um CD de 60 minutos isto implicaria, portanto, em uma utilização de 600 MBites de espaço de disco o que, para os padrões atuais, é um volume de informação bem significativo. Acrescente-se a isso, que ainda não há alternativas eficientes para a compressão deste tipo de arquivo (apesar de devermos considerar o fato de que música assim “capturada” poderia ser facilmente armazenada em DAT ou MD). No entanto, não tenho dúvida de que esta seja uma situação temporária, e que as potencialidades das Nets também para este campo serão, mesmo a curto prazo, imensas - envolvendo complexidades que deverão, desde logo, merecer cuidadosa reflexão.

⁷⁰ O sequenciamento completo do primeiro movimento (Primavera) das “Quatro Estações” de Vivaldi, por exemplo, com duração de 3:30 min, utiliza apenas 43.241 bites de memória.

II - PRODUÇÃO, MERCADO DE TRABALHO E ESTRATÉGIAS DA INDÚSTRIA

Este capítulo será dedicado a uma análise das mudanças no processo de trabalho impostas pelas novas tecnologias nas áreas de produção e performance musical, bem como a um estudo das maneiras pelas quais os meios digitais de produção têm sido articulados pela grande indústria em função de seus objetivos estratégicos. Procurará, ainda, determinar quais as consequências destas inovações para os custos da produção em si e, desse modo, tentará auferir seus possíveis impactos sobre o mercado.

As Competências da Era do Multi-Canais

Como vimos anteriormente, os desenvolvimentos tecnológicos ocorridos no âmbito da produção musical desde os seus primórdios não apontaram apenas para a melhoria da qualidade técnica de gravação e reprodução, ou seja, para a *fidelidade* dos sons tecnicamente reproduzido, mas também para um aumento constante das possibilidades de *manipulação* destes sons. Segundo Valter Krausche, o desenvolvimento do aparato técnico coloca um novo personagem em cena: “o produtor de fonogramas, que não se reduz a um indivíduo que é o dono do equipamento, mas que se define enquanto trabalho coletivo identificado com a própria

gravadora (...). Consequentemente, o controle seletivo na elaboração do produto musical passa a não depender obrigatoriamente da criatividade(...). O intérprete, na verdade, transforma-se em um dos elementos de uma complexa divisão do trabalho”¹. No âmbito das tecnologias de multi-canais, por exemplo, temos um quadro de quatro pessoas como a formação técnica ideal para uma sessão de gravação². São elas:

1) Engenheiro Chefe (Chief Engineer): Responsável pela operação e pela segurança do equipamento de gravação no estúdio.

2) Segundo Engenheiro (Second Engineer): Frequentemente o segundo engenheiro pode ser também capaz de substituir o primeiro. Quando ocupa a posição de segundo engenheiro, no entanto, seu trabalho usualmente consiste em, entre outras coisas, operar o tape e posicionar os microfones.

3) Terceiro Engenheiro (Third Engineer): Ao terceiro engenheiro, também conhecido como “gofer”, cabem tarefas mais usuais do estúdio. Tarefas, às vezes, não relacionadas com a produção musical em si. De um modo geral, sua participação no *staff* de produção se dá na condição de estagiário do estúdio.

4) Engenheiro de Manutenção (Maintenance Engineer): Encarrega-se exclusivamente do reparo, modificação ou instalação das diferentes peças de equipamento necessárias para a produção.

¹ KRAUSCHE, Valter - op. cit. - pág. 82.

² MILLER, Peter - op. cit. - pág. 1-12.

Será da responsabilidade destes profissionais, todo o processo de gravação, mixagem e edição do trabalho final. Além do corpo técnico, é ainda envolvido na produção um grupo de profissionais cuja atividade se volta para os aspectos mais propriamente musicais do trabalho, são eles:

1) Produtor Musical: É o profissional que dirige todo o andamento do trabalho, desde a escolha do repertório e dos arranjadores até a supervisão dos intérpretes em sua atuação.

2) Arranjador: Além da criação dos arranjos, podem também ser suas atribuições arregimentar e reger os músicos que participarão das gravações³.

3) Músicos: São encarregados da execução das diferentes trilhas instrumentais e vocais. Além dos membros da banda cujo trabalho está sendo gravado, outros instrumentistas costumam ser arregimentados conformes as necessidades de cada produção⁴.

Temos, assim, um quadro razoavelmente completo tanto do pessoal técnico que cuidará da gravação como dos profissionais encarregados da concepção e da execução musical em si. O que quero destacar neste quadro, é justamente a clara separação entre as áreas técnica e artística que ele estabelece pois, até este momento pelo menos, o desenvolvimento das tecnologias de produção musical

³ Dependendo do porte da produção, estas funções de arranjo e regência podem ser divididas entre dois ou mais profissionais.

⁴ Estes músicos são, de um modo geral, profissionais que adaptaram suas performances e instrumentos às condições impostas pelas gravações em estúdio (como uma boa leitura musical, facilidade para a realização de performances instrumentais em diferentes estilos musicais, etc).

parecia implicar numa crescente compartimentalização das atividades. A idéia do produtor de fonogramas tendia a levar a uma ampliação tanto do leque de atividades envolvidas na produção e divulgação do produto “canção” quanto do nível de especialização dos profissionais. No entanto, eu entendo que o desenvolvimento das tecnologias digitais de produção musical parece apontar para uma mudança significativa deste cenário. E é deste assunto que trataremos agora.

As Competências da Era do Digital

Com as novas tecnologias digitais de produção musical, temos o surgimento de equipamentos que não apenas elevam a um novo patamar de importância o saber técnico ante o artístico mas que, ao mesmo tempo, determinam um completo embaralhamento das fronteiras que separam estas duas áreas. Com o uso de um *sequencer*, a produção de um arranjo instrumental torna-se, simultaneamente, uma atividade artística e técnica, já que exige domínio não apenas sobre o “fazer musical” em si, mas também sobre informática em geral e sobre as características específicas do software e do hardware utilizados. Além disso, exige a tomada de decisões acerca de questões que eram, até então, colocadas sob a responsabilidade quase exclusiva do pessoal da área técnica, como o uso de efeitos, timbres, recursos do estéreo, etc. Assim, o usuário das tecnologias digitais tem a possibilidade (ou antes, a necessidade) de atuar em 3 níveis da atividade de produção musical tornando-se, simultaneamente, arranjador, técnico e executante. Tal entrelaçamento de funções se torna bastante evidente ao analisarmos, por exemplo, os modos de uso de uma *workstation digital* (um teclado

sintetizador multi-timbral equipado com sequencer), equipamento com o qual o usuário pode executar, gravar e reproduzir todas as trilhas de um arranjo⁵.

Ora, a consequência imediata deste tipo de situação é a de impor mudanças significativas à própria formação do músico, uma vez que as possibilidades de produção/criação tornam-se, cada vez mais, dependentes da assimilação do *know-how* específico de cada equipamento, bem como da lógica geral do sistema que permite sua inter-conexão. A idéia do diletante não se torna, necessariamente, uma impossibilidade, mas suas chances de desenvolvimento estarão, cada vez mais, condicionadas ao acesso que possa ter a uma ampla gama de produtos tecnológicos, bem como a uma literatura técnica de relativa sofisticação. Ao falar das publicações técnicas que hoje invadiram o mercado musical, Paul Théberge assinala que “uma vez que os novos instrumentos musicais requerem um grau de conhecimento técnico e formal da parte dos músicos diferente do conhecimento e da competência musical tradicionais, estas publicações realizam um importante papel educacional - um papel que, em relação às competências mais tradicionais no campo da música tinha sido, até então, caracterizado mais frequentemente por longos períodos de aprendizado com outros músicos”⁶. Tende a ocorrer, desse modo, uma situação na qual os músicos

⁵ Neste sentido, vale acrescentar que, através desta flexibilidade e multiplicidade de uso das workstations, os tecladistas tendem, cada vez mais, a assimilar as aberturas de acordes e articulações típicas de naipes de metais, cordas, contrabaixos, etc. Este uso eclético do sintetizador - ao qual seus executantes são, de um modo geral, cada vez mais pressionados em suas performances dentro dos grupos - torna natural que tecladistas acabem por se especializar, também, em atividades de arranjo. Vale lembrar ainda que, com esses equipamentos, um arranjador já não precisa, necessariamente, ler ou escrever música, apenas executá-la (e, como o digital possibilita também a redução do andamento da música para a gravação das trilhas, nem mesmo performances instrumentais de alto nível são obrigatoriamente requeridas).

⁶ THÉBERGE, Paul - Musicians as Market Consumers of Technology - Onetwothreefour n. 9 - Autumn 1990

passam a possuir formações técnico-musicais cada vez mais padronizadas⁷. Além disso, a aquisição dos conhecimentos necessários costuma implicar, por exemplo, na participação em cursos e na compra de publicações - o que tende a significar uma maior integração do artista ao mercado também como consumidor, e não apenas como produtor de bens⁸. Finalmente, características dos equipamentos como a flexibilidade de uso e a integração de múltiplas funções sugerem aos músicos a necessidade de uma formação técnica e musical mais eclética, capaz de lhes permitir a realização de um número mais amplo de etapas do processo de produção musical⁹.

Esta última observação tende a nos remeter para o problema da divisão do trabalho na área de produção musical, mas como pretendo retomar esta questão mais adiante gostaria de me debruçar, agora, sobre um outro problema: o do músico enquanto consumidor de bens e serviços, do autor enquanto consumidor.

⁷ Talvez valha a observação de que, se esse processo não chega a ser incomum na música erudita - onde a necessidade da aquisição de conhecimentos formais sempre foi consideravelmente elevada e está, tradicionalmente, atrelada aos currículos padronizados dos conservatórios e faculdades de música - representa, no entanto, significativa mudança dentro da área de música popular, historicamente avessa a esse tipo de padronização.

⁸ Neste sentido, é possível sugerir que, se por um lado o processo de globalização destas tecnologias tende a remover as barreiras tecnológicas entre os músicos de diferentes países - já que os equipamentos estão se tornando, após seu lançamento, rapidamente disponíveis em praticamente todo o mundo - por outro parece reconstruir novas barreiras a nível local, criando distinções entre os músicos que, independente de seu valor artístico, possuam ou não acesso a esses equipamentos, conhecimentos de informática, um razoável domínio sobre a língua inglesa, etc.

⁹ Vale notar, aqui, que não é incomum que instrumentistas de bom nível técnico praticamente abandonem seus instrumentos em favor do uso dos equipamentos digitais. Entendo que isso sugira, fortemente, que esteja havendo uma enorme redução dos espaços de atuação para o músico especializado na execução instrumental, num sentido que tenderá a permitir a manutenção deste tipo de carreira apenas para o músico de performance realmente excepcional, o *virtuoso*.

É importante observar inicialmente que, devido à arquitetura particular de cada equipamento e às características específicas de cada *software*, o conhecimento necessário para a operação dos novos meios digitais não passa apenas pela aquisição de vídeos e publicações mas, frequentemente, pela aquisição do próprio equipamento. O músico tende, assim, a se tornar um grande consumidor de bens tecnológicos e, em função da alta velocidade de obsolescência dos equipamentos, é pressionado a atualizar seus conhecimentos e aparato técnico constantemente. Esta situação não pode ser considerada realmente nova, pois “músicos têm sempre dependido de suprirem-se, de um modo ou de outro, com os instrumentos que usam. Neste sentido, o estreito relacionamento que existe entre músicos, a reprodução de sons e o suprimento de instrumentos musicais eletrônicos têm sido uma característica da produção da música pop através de todo o período do pós-guerra(...). Mas um importante número de mudanças na estrutura da indústria de instrumentos e no mercado musical tomou lugar durante a década de 80 - mudanças que tornaram a presente situação inteiramente diferente da vivenciada em momentos anteriores da história do pop”¹⁰. E de fato, os números a sugerir a mudança são bastante expressivos: “durante toda a década de 70, o *Minimoog*, um popular sintetizador analógico, vendeu por volta de 12.000 unidades; o sintetizador *DX-7* da Yamaha, lançado em 1983, vendeu mais de 2.000.000 de unidades em apenas 3 anos”¹¹. Assim, as possibilidades de produção musical parecem estar, para o artista, cada vez mais ligadas à aquisição dos recursos tecnológicos que possibilitam esta produção. Tal situação, sugere uma integração inusitada da formação do músico e de sua produção individual a decisões de consumo acerca de uma variada gama de bens e

¹⁰ THÉBERGE, Paul - *Musicians as Market...* - op. cit. - pág. 56

¹¹ Idem, *ibidem* - pág. 57

conhecimentos técnicos formalizados. Consumidor de bens e conhecimentos que devem ser constantemente repostos, o músico é submetido a uma estrutura de produção/consumo na qual o espaço para ações não voltadas diretamente ao mercado torna-se cada vez mais restrito.

É claro que estas mudanças encontram explicação no lugar predominante que, desde a década passada pelo menos, a indústria tecnológica tem ocupado no cenário econômico. Desse modo, a produção de bens simbólicos tem passado por importantes modificações em muitos de seus aspectos. Porém, acredito que o enorme impacto da mudança sobre a produção musical deve-se, também, a alguns fatores específicos. Um deles me parece ser o de que a sintetização de sons já vinha sendo feita há décadas e, assim, a incorporação dos novos recursos digitais a esta área de produção se deu com uma certa naturalidade. Outro se refere a rápida decisão comercial dos fabricantes dos equipamentos de desenvolverem um protocolo de comunicação comum e, assim, garantir uma extraordinária penetração para os seus produtos. As novas tecnologias também me parecem ter possibilitado uma maior aproximação dos hábitos de consumo entre músicos profissionais, diletantes e não-músicos¹² - o que resulta, obviamente, numa maior penetração no mercado dos bens produzidos. Mas devemos, agora, nos concentrar em discutir as formas pelas quais os novos equipamentos mediam a relação entre o artista e o fazer musical.

¹² Além dos teclados de acompanhamento automático e dos softwares produtores de arranjo, vale lembrar que toda a tecnologia MIDI propicia a gravação das trilhas em velocidade mais lenta, a utilização de elementos pré-gravados, etc...

Gostaria de tratar, inicialmente, da nova relação entre o músico e o material sonoro por ele utilizado que as novas tecnologias parecem propor. Esta discussão pode partir da inevitável constatação de que os músicos, com as novas técnicas, deixam de ser produtores de sons para se tornarem apenas seus usuários. Assim, ao escolher os timbres que serão utilizados numa música sequenciada, o operador destes equipamentos está, na verdade, tomando decisões de consumo dentre as diversas opções colocadas à sua disposição¹³. Ora, na utilização de instrumentos convencionais, o som particular de um artista é determinado pela sua técnica de execução que é, por sua vez, condicionada por uma ampla série de variáveis físicas, psicológicas e sociais. Com os equipamentos digitais, porém, temos uma situação na qual os sons produzidos por diferentes executantes são virtualmente idênticos e, ao mesmo tempo, isentos de qualquer ruído ou falha de execução¹⁴.

Desse modo, creio que podemos dizer que o que se coloca diante de nós é uma situação na qual a autoria do som desvincula-se da autoria da performance. O técnico-músico que opera o teclado do computador determina as notas que serão tocadas com os sons de violinos ou tímpanos, guitarras ou metalofones. Mas estes sons, no entanto, foram produzidos por outros músicos, em outros momentos e

¹³ Alguns músicos tentam garantir a originalidade dos sons que utilizam através da contratação de *sound designers* - profissionais que se especializaram na pesquisa e desenvolvimento de novos timbres. Os nomes de profissionais desta área, que costumam trabalhar tanto para artistas individuais como para estúdios e fabricantes de equipamentos, já constam nos créditos das produções recentes de artistas como Prince e Herbie Hancock, por exemplo.

¹⁴ Eu gostaria de observar, no entanto, que os diversos fabricantes colocam milhares de opções de timbres à disposição dos consumidores, seja nos equipamentos ou em softwares específicos. Além disso, é possível combinar diferentes timbres ou mesmo alterar alguns de seus parâmetros sonoros. De qualquer modo, vale acrescentar que o uso de timbres que se tornaram muito comuns e/ou são característicos de equipamentos já tornados obsoletos pelo mercado, tende a ser um fator determinante para assinalar o “envelhecimento” de um disco.

lugares, processados digitalmente por técnicos anônimos e vendidos em lojas de departamento. Em qualquer lugar do mundo, os operadores destes equipamentos se defrontam - nos displays de seus teclados ou nas telas de seus micros - com idênticos ambientes tecnológicos, não-lugares virtuais¹⁵ onde, apesar do arsenal de recursos disponíveis ser imenso, as arquiteturas são rígidas e os modos de operação inflexíveis.

O tema da virtualidade aflora naturalmente. Se o fonógrafo permitia o transplante da performance da orquestra de dentro do teatro para a sala de estar do ouvinte, o multi-canais permitiu a simulação de uma performance em grupo a partir da união e processamento sonoro de diversas participações individuais¹⁶. Já o digital radicalizou este processo, possibilitando a construção da performance a partir das opções feitas pelo operador final dentre os dados disponibilizados nos diferentes equipamentos do seu sistema. Além disso, a virtualização da performance atingiu, pela via do digital, o próprio show “ao vivo” no qual, como vimos, a atuação do artista foi sincronizada às trilhas sequenciadas de som, luz e imagem que passaram a organizar sua apresentação.

Divisão do Trabalho

¹⁵ Aproprio-me, aqui, de uma expressão utilizada por Marc Augè no âmbito da arquitetura em “Non-Lieux” - Paris - Seuil - 1992

¹⁶ Paul Théberge vê, nesse processo, a destruição da comunidade original dos músicos e a construção de um “mito tecnológico de comunidade”.

Tivemos, até aqui, algumas indicações dos modos pelos quais a divisão do trabalho passou a se processar dentro do campo da produção musical a partir do advento das novas tecnologias. Tentarei, agora, oferecer uma análise mais sistemática do processo. Conforme vimos anteriormente, se o sistema de multi-canais acrescentou uma importante etapa de **pós-produção** ao processo de gravação, os novos meios digitais abrem a possibilidade para a **pré-produção** digital dos arranjos, que podem ser sequenciados fora do estúdio e, assim, ficarem parcial ou totalmente prontos ainda antes do início da gravação propriamente dita. Também a estrutura de trabalho dentro do estúdio tende a se alterar. Em primeiro lugar, paralelamente ao dismantelamento dos grandes estúdios que têm se verificado nos últimos anos¹⁷, está havendo um crescente aumento do número de estúdios de pequeno e médio porte¹⁸, onde o quadro de pessoas responsável pela realização de cada sessão é bastante reduzido. Esta redução do tamanho dos estúdios e de seu corpo técnico me parece ter duas causas principais. A primeira delas é a de que as produções digitais requerem, realmente, menor espaço, tempo e trabalho, já que instrumentos como a bateria, o piano e os naipes de cordas e metais - que exigem complicadas técnicas de microfonação e tratamento acústico mais sofisticado - são normalmente substituídos por seus

¹⁷ Este processo se relaciona com a terceirização da produção fonográfica e será discutido mais adiante.

¹⁸ Só na região de Campinas, um levantamento informal efetuado por Eduardo Andrade em 1992, constatou a existência de pelo menos 12 estúdios de gravação. Dois deles eram de grande porte, cinco de médio porte e os outros cinco pequenos estúdios - alguns dos quais encontravam-se ainda em fase de constituição. A estes 12 estúdios, seria forçoso acrescentar as dezenas de músicos que já deveriam estar, naquele momento, realizando domesticamente seus play-backs sequenciados para shows, a produção de suas próprias composições, dos arranjos de sua banda, de pequenos trabalhos comerciais para divulgação em rádio, etc... Como comparação vale acrescentar que, no início da década de 70 existiam, ao todo, apenas 6 estúdios de gravação na cidade de São Paulo. Estúdios que, com certeza, deviam atender a demanda de produções comerciais e fonográficas de praticamente todo o Estado.

equivalentes sintetizados¹⁹. A segunda deve-se ao fato de que o maior imbricamento entre as formações de músico e técnico proposta pelo digital, acaba permitindo que um mesmo profissional realize, simultaneamente, as funções de técnico de gravação, executante, regente e produtor²⁰.

Porém, estas são apenas questões de fundo, e não apontam para a verdadeira natureza da divisão do trabalho proposta pelas novas tecnologias. Apesar da comparação entre as formas de produção da indústria cultural com as da indústria de um modo geral ser sempre problemática acho possível discutir, dentro dessa perspectiva, algumas possibilidades sugeridas pelo cenário até agora descrito. A proliferação de pequenos estúdios, relacionada à ampliação da formação técnico-artística dos músicos e à redução do número de profissionais envolvidos no processo de produção, parece caminhar no sentido oposto ao da fragmentação das etapas do trabalho ao longo de grandes linhas produtivas característica da indústria de um modo geral. Em seu livro “O Trabalho em Migalhas”, Georges Friedmann questiona as proposições rígidas do Taylorismo, entendendo que uma melhor qualificação, bem como uma maior valorização da mão de obra, pode ser obtida através da rotatividade dos operários ao longo de diversas funções dentro da linha de produção. Assim, operárias mais

¹⁹ A menor especialização e tamanho do estúdio representa uma redução bastante acentuada de seus custos de montagem, já que a concepção, construção e tratamento acústico de uma sala de gravações constitui-se, normalmente, num dos itens mais dispendiosos do projeto.

²⁰ É bastante frequente que, em estúdios de menor porte, um único profissional se responsabilize por todo o desenvolvimento da sessão de gravação. Vale notar, ainda, que tornou-se também frequente que tecladistas (e músicos de um modo geral) invistam na criação de seus próprios estúdios. Além disso, a fragmentação das atividades de produção proporcionada pelo digital permite que músicos trabalhem nesta área mesmo sem possuir um estúdio completo. Dispondo, por exemplo, apenas de um micro-computador, softwares adequados e uma placa de som, um profissional pode atuar tanto na área de pré-produção como na de sequenciamento de play-backs digitais completos de arranjos. O mercado de sonorização de multimídia - com sua demanda por trilhas e vinhetas para games e CD-Roms - também é uma perspectiva que parece ter se aberto nos últimos tempos a estes profissionais.

qualificadas seriam “capazes de efetuar todas as operações que conduzem a um vestido inteiro, de confecção. Mas nem por isso seriam capazes, em sua casa, de fazer este vestido com a agulha, como obra de costura”²¹. Assim, ainda que questione a excessiva especialização - propondo em seu lugar uma ampliação do leque de funções do trabalhador - o autor não coloca a possibilidade de retorno à produção artesanal e, portanto, do fim da fragmentação do trabalho. Dentro do cenário das novas tecnologias de produção musical, entendo que tenhamos uma situação mais ou menos análoga. Um único profissional passa, efetivamente, a assumir o controle sobre todas as fases da produção, mas o faz por intermédio de uma forte mediação tecnológica, pelo uso intensivo de equipamentos específicos desenvolvidos para cada fase da produção. Desse modo, parece-me que não nos defrontamos, aqui, com o fim da fragmentação propriamente dita, mas sim com o fato de que ela assume uma característica inteiramente nova: a de ser transposta para o aparato tecnológico utilizado. Cria-se uma situação na qual a divisão do trabalho de produção musical passa a ocorrer ao longo da fabricação dos próprios equipamentos - que já incorporam os diversos elementos pré-fabricados (como timbres, padrões rítmicos e melódicos, bem como o próprio know-how para sua utilização) - que serão alocados na produção da música. Produção que toma, assim, praticamente a forma de uma “montagem final”. Os diferentes equipamentos utilizados na produção musical tendem a tornar-se, portanto, portadores da sua especialização, de um modo só possível dentro do contexto das tecnologias digitais²². Este padrão de

²¹ FRIEDMANN, Georges - O Trabalho em Migalhas - SP - Perspectiva - 1983 - pág. 32/33

²² Em relação ao aspecto da especialização em funções determinadas propiciado pelas novas tecnologias pode ser citado, por exemplo, o caso de estúdios que se dedicam quase que exclusivamente à recuperação de gravações antigas para seu relançamento no formato de CD. Um destes estúdios, o Cia de Áudio, de São Paulo, “já recuperou obras tão importantes quanto antigas, como as gravações que Orlando Silva realizou nas décadas de 30 e 40 e que se transformaram em um CD triplo (...). A tecnologia permitiu até a ‘montagem’ de um show de Elis Regina que resultou no álbum ‘Elis ao Vivo’” - Revista Música & Tecnologia - ano VIII - n. 53 - jul/ago 1995 - pg. 27

fragmentação da produção através dos artefatos técnicos e ampliação do leque de especializações sob a responsabilidade de um número reduzido de operadores técnico-musicais também se faz presente na área da performance. Tornou-se comum que um executante individual equipado com uma *workstation digital* substitua todo um grupo musical nas apresentações em casas noturnas²³. Também no mercado de shows, não é de modo algum infrequente que artistas ofereçam, como alternativa mais barata ao seu show com banda, apresentações nas quais se fazem acompanhar por um único operador e um amplo set digital²⁴.

Creio que temos aqui uma situação na qual o operador, apesar de seu aparente controle sobre o processo de produção, não se torna exatamente o “dono” do seu trabalho, pois a manutenção de sua produção torna-se, como vimos anteriormente, refém de sua capacidade de obter, manter e renovar seu *set* de equipamentos. Esta situação não poderia, a meu ver, estar mais distante da idéia da artesanidade e parece implicar num nível inédito de atrelamento do produtor de bens culturais ao mercado e às suas exigências²⁵. Entendo, inclusive, que é pela via deste

²³ Outro dado acerca da auto-suficiência das workstations - e que reforça a tendência para este tipo de uso - é o fato de que, atualmente, a maioria delas costuma a ser equipada com drives para disquetes, o que permite ao executante não limitar seu repertório apenas à capacidade de memória do equipamento.

²⁴ Citaria aqui, entre outros, o exemplo da dupla sertaneja “Maurício & Mauri” que oferece, além das apresentações com banda, o chamado “show live-back”, no qual a dupla é acompanhada por um único músico (o tecladista) e canta sobre trilhas sequenciadas. A utilização, nestes shows, de um equipamento como o *studio vocalist* (fabricado pela empresa norte-americana DOD) permite até mesmo que vocais de 4 vozes sejam construídos a partir da voz deste único músico. Como exemplo adicional vale acrescentar que, recentemente, com a saída do saxofonista desta mesma banda, a dupla optou pela não contratação de outro músico para sua substituição. Ao invés disso, suas intervenções instrumentais foram sampleadas e alocadas ao teclado que, desse modo, podia reproduzir frases inteiras do sax através do toque de uma única tecla - conf. informações fornecidas por Luciano Trinquinato, tecladista da dupla, em entrevista concedida em Novembro/95.

²⁵ Um atrelamento que, diga-se, não se circunscreve aos artistas já incorporados à estrutura da grande indústria, mas que acaba por disciplinarizar, também, as ações dos produtores autônomos e iniciantes que, desse modo, são alinhados desde cedo à lógica do mercado.

contexto sócio-econômico - muito mais do que por suas características técnicas - que os novos meios digitais acabam por promover uma maior standardização e integração econômica da produção musical. No entanto, ouvimos com maior frequência um discurso que caminha na direção oposta, e considera que os novas tecnologias de comunicação como um todo, ao permitirem uma produção mais descentralizada e flexível, não só diversificam a oferta possibilitando, assim, uma maior personalização do consumo, como também oferecem um acesso mais democrático aos meios de produção passando, desse modo, a possibilitar a expressão de grupos locais e outras minorias antes excluídas. Uma análise comparativa das mudanças dos custos da produção fonográfica ao longo do tempo tende a favorecer esta conclusão, já que as reduções de preços de serviços e equipamentos têm se processado de forma contínua e dramática. No entanto, creio que este tipo de postura tende a relegar um aspecto fundamental do problema, que é o das instâncias de promoção e distribuição pelos quais a produção simbólica, dentro do contexto da indústria cultural, deve necessariamente passar para tornar-se acessível a um público mais amplo. Por isso, gostaria de analisar, a seguir, não apenas a evolução dos preços dos equipamentos, mas também as formas pelas quais as inovações tecnológicas têm sido articuladas dentro das estratégias de ação dos grandes conglomerados da indústria de comunicação que, indiscutivelmente, exercem enorme controle sobre a circulação da produção simbólica²⁶.

Custos de Produção

²⁶ Outro problema que considero pertinente, o do modo pelo qual têm se dado esta maior segmentação da produção, deverá ser discutido no próximo capítulo.

Desde o surgimento dos gravadores, todos os sistemas de produção musical desenvolvidos implicaram em fortes reduções nos custos de montagem dos estúdios e/ou da produção propriamente dita. Os momentos de mudança tecnológica podem ser, de um modo geral, relacionados com importantes alterações na estrutura do mercado. Assim, ao falar do surgimento dos gravadores nos anos 50, o pesquisador inglês Simon Frith observa que “esta foi uma mudança tecnológica que permitiu a entrada de novos produtores independentes no mercado - os custos das gravações caíram dramaticamente(...). Na metade dos anos 50, selos independentes dos EUA como o Sun Records eram tão dependentes da queda dos custos de estúdio como os selos punk britânicos do final dos anos 70, estes últimos beneficiados pelos avanços tecnológicos constantes e quedas dos preços de gravação”²⁷. Em relação a esta última observação de Frith, vale destacar o lançamento feito em 1974 pela empresa norte-americana Teac-Tascam de uma linha semi-profissional de gravadores multi-canal que, equipada com recursos para a redução da relação sinal/ruído - o chamado sistema DBX - mostrava-se capaz de substituir, sem perda significativa de qualidade e por menos de um décimo do seu preço, os chamados gravadores profissionais até então utilizados²⁸. Já para entendermos a mudança de patamar de custos possibilitada pelo digital vale a observação de que, em valores atuais, um destes gravadores Teac-Tascam de 16 canais custaria o equivalente a aproximadamente US\$ 50.000,00, valor que considero uma

²⁷ Frith - "The Industrialization of Popular Music" in James Lull (org.) - Popular Music and Communication - London - Sage Public. Inc. - 1992 - pág. 61

²⁸ Apesar de todas estas mudanças, os custos de grandes produções fonográficas, no final dos anos 70, eram bastante respeitáveis. Segundo Frith, “os custos de um álbum de rock ficavam entre US\$ 70.000 e US\$ 100.000 em tempo de estúdio”, e o uso de recursos adicionais de instrumentação “(como cordas, por exemplo) podia acrescentar outros US\$ 50.000,00 aos custos” - Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n roll - New York - Pantheon Books - 1981 - p. 147 (Creio que essa observação de Frith mereça uma reflexão sobre até que ponto a emergência do rock progressivo, com o elevado nível de produção em que implicava - tanto em relação às gravações quanto aos shows - seria possível sem as condições materiais que as consideráveis proporções atingidas pela indústria e mercado fonográfico colocavam a disposição dos artistas no final dos anos 70).

estimativa razoável para a compra de todo o equipamento necessário para a montagem de um estúdio digital de 16 canais em nossos dias²⁹. Além do baixo custo dos equipamentos, as alterações propostas pelas novas tecnologias possibilitaram, como já vimos, grande redução tanto do pessoal envolvido na operação de um estúdio, quanto do tamanho e sofisticação do espaço físico necessário para a sua instalação³⁰.

A essa redução dos custos de instalação e operação de um estúdio de gravação corresponde, é claro, uma significativa redução também dos preços de produção dos trabalhos. Sob esse aspecto, é inegável que hoje a produção em estúdio seja mais acessível do que em qualquer época anterior e que, por isso, tenha havido realmente uma ampliação das possibilidades de produção dos seus trabalhos para os artistas independentes³¹. De fato, incontáveis bandas e artistas individuais estão podendo,

²⁹ Como comparação, vale apresentar alguns dados oferecidos pelo já citado engenheiro de gravação Eduardo Andrade acerca do estúdio Eldorado. Ele afirma que, quando de sua inauguração em janeiro de 1971, este estúdio possuía alguns dos melhores equipamentos do mundo, sendo considerado o mais moderno da América Latina. Em valores de época foram despendidos, segundo ele, aproximadamente US\$ 750.000,00 apenas na compra dos equipamentos principais do estúdio.

³⁰ É preciso salientar, no entanto, que os problemas da rápida obsolescência dos equipamentos e da necessidade de reinvestimento constante de capital são ainda mais acentuados para os estúdios do que para os artistas individuais, o que torna bastante problemáticas as chances de sobrevivência de muitos destes estúdios emergentes (e mesmo de alguns dos grandes estúdios tradicionais) fora da esfera de influência dos grandes selos (que podem garantir uma demanda constante de gravações) ou sem sua associação a agências de publicidade. Por isso, entendo que deveríamos encarar com maior cuidado a idéia da independência e liberdade de ação dessas novas unidades de produção.

³¹ Em relação aos custos de produção, o impacto causado pelas novas tecnologias se manifesta, basicamente, nos seguintes aspectos:

1) Redução de preço da hora/estúdio: Devida tanto a expansão do número de estúdios em atividades e, portanto, ao aumento da concorrência entre eles, quanto a redução efetiva de seus custos de montagem e operação.

2) Redução da utilização de horas/estúdio: Ocorre em dois sentidos. Um deles é o das já citadas possibilidades de pré-produção oferecidas pelo digital que, desse modo, permite a produção de parte do trabalho fora do estúdio. O outro é o das novas tecnologias de gravação em si, notadamente a das DAWs, que otimizam bastante a utilização de horas/estúdio, reduzindo ou eliminando a quantidade de tempo consumida em operações de avanço e retrocesso de fitas, trocas de carretéis, etc. ("Recentemente foi realizada uma pesquisa nos estúdios americanos para determinar o tempo perdido nos processos de rebobinamento e avanço de fita durante uma gravação e, acredite se quiser, em sessões de gravação este

atualmente, gravar suas demos e álbuns em pequenos estúdios digitais. Mídias digitais graváveis e portáteis como o DAT e o Minidisc lhes possibilitam a divulgação de seus trabalhos através de rádios ou, ainda, sua duplicação doméstica em fitas cassete para comercialização. Desse modo, a apresentação aos selos de trabalhos já totalmente produzidos, visando a negociação apenas de sua prensagem e distribuição tem se tornado uma prática frequente³². A estas duas alternativas pode ser adicionada, ainda, a possibilidade da participação em coletâneas, recurso que vem sendo oferecido, atualmente, por diversos selos independentes. Nestas coletâneas, cada um dos vários artistas ou bandas que participarão do CD se cotiza para a cobertura dos custos de produção, impressão e distribuição recebendo, depois, uma quantidade previamente estipulada de cópias do trabalho. Vale ainda acrescentar que, ao abrir espaço para a recuperação dos investimentos em produção e prensagem a partir da venda de um número cada vez menor de unidades, as novas tecnologias digitais acabam por tornar viáveis aos artistas independentes, instâncias alternativas de distribuição bastante interessantes, como a da venda de seus trabalhos em shows, por reembolso, através de fanzines, etc³³.

tempo gira em torno 30% do total e em sessões de mixagem pode chegar a 60%" - Revista Música & Tecnologia - ano VI - n. 46 - jul/ago 94 - pg. 38).

3) Redução do número de músicos participantes nas gravações: Como as performances de músicos reais acabam sendo substituídas por trilhas sequenciadas ocorre, também, uma redução não só do dispêndio de horas/estúdio, mas também do volume de cachês pagos na produção.

4) Redução nos custos das fitas utilizadas: Pelos sistemas digitais de gravação mais utilizados atualmente, há uma redução de aproximadamente 80% nos custos das fitas utilizadas se comparados com aqueles sugeridos pelo curso do Audio Institute of America (pág. 3-6) para a gravação de um disco em 24 canais pelo sistema analógico.

³² Para os selos, este tipo de relacionamento trás a óbvia vantagem de reduzir os riscos que o investimento na produção de um novo artista necessariamente representa. Porém, se o artista opta pela produção e prensagem independente de seu trabalho, meu cálculo pessoal é o de que o retorno de seu investimento, considerando a prensagem de 1.000 CDs, pode ser obtido a partir da venda de aproximadamente 500 unidades.

³³ Uma descrição mais pormenorizada destas possibilidades será oferecida no anexo desta dissertação, onde é feito um relato acerca do cenário atual do rock alternativo na cidade de Jundiá - S/P.

Do mesmo modo como ocorreu nas décadas de 50 e 70, quando o desenvolvimento dos gravadores e das técnicas de multi-canais parece ter tido importância considerável para o surgimento de inúmeros selos independentes, entendo que as novas tecnologias também tem favorecido um vigoroso ressurgimento desta área de produção. Ainda de modo similar ao que ocorreu nos dois períodos anteriores, os selos independentes atuais se direcionam, em boa medida, a segmentos emergentes (e ainda marginais) do mercado contemporâneo. Tal é, por exemplo, o caso de selos independentes brasileiros como *Rock It*, *Radical Records*, *Natasha Records* e *Cogumelo* que, basicamente, trabalham com bandas oriundas do rock alternativo. Outros segmentos mais tradicionais, mas de menor vendagem, são também campo de atuação destas gravadoras. Estes são, sem dúvida, os casos da *Velas*, gravadora criada em setembro de 1991 e dedicada, segundo José Roberto Póvia, de seu departamento de promoções, “à música popular brasileira de alta qualidade”³⁴ e da *Brazilian Touch* - especializada em música instrumental brasileira. Porém, é certo que a aparição destes selos têm, também, estreita relação com as estratégias de atuação que as grandes gravadoras vem desenvolvendo internacionalmente nas últimas décadas. Para sua análise - e para uma posterior reflexão sobre a relação entre as novas tecnologias e a formação e consolidação dos grandes oligopólios de comunicação - gostaria, a seguir, de retomar alguns estudos realizados por pesquisadores norte-americanos acerca da produção fonográfica naquele país.

³⁴ conf. Revista Backstage - ano I - n. 1 - 1994 - pág. 40

As Estratégias da Indústria

O primeiro destes estudos é devido a Richard Peterson e David Berger, tendo sido publicado na *American Sociological Review* sob o título "Cycles in Simbol Production: the case of popular music", em 1975. Neste trabalho, os dois pesquisadores analisaram um período de 26 anos da produção musical norte-americana - período compreendido entre 1948 e 1973 - com o objetivo de "estudar 2 questões relacionadas: (1) o relacionamento entre concentração do mercado e homogeneidade da produção cultural e (2) a forma de mudança destas variáveis através do tempo"³⁵. Para tanto, procederam a uma análise dos *singles* (compactos simples) que, durante o período estudado, ocuparam semanalmente os 10 primeiros lugares das estatísticas da revista *Billboard*. Relacionando o número de selos que estes *singles* representavam com a quantidade de artistas novos no topo das paradas, chegaram a conclusão de que havia uma relação direta entre a concentração do mercado na mão de umas poucas grandes gravadoras (as chamadas *majors*) e uma certa homogeneização da produção - considerada como sendo uma situação em que as posições predominantes do mercado eram ocupadas por artistas já consagrados, restando pouco espaço para o surgimento de novos valores. A estes períodos sucediam-se outros onde, segundo os autores, a crescente insatisfação da demanda levava as gravadoras independentes (as *indies*) a ocupar maiores espaços no mercado. Através destes selos, novos artistas surgiam na cena musical e, desse modo, ocorria o que os pesquisadores consideravam um processo de renovação do mercado e, portanto, o fim da homogeneização. A

³⁵ PETERSON, Richard e BERGER, David G. - "Cycles in Simbol Production: the case of popular music" in *American Sociological Review*, 1975, vol. 40 (april) - pág. 159

cristalização das posições destes novos selos e artistas tendia, no entanto, a trazer de volta a situação anterior de concentração do mercado, homogeneização da produção e insatisfação da demanda conduzindo, assim, ao reinício do ciclo.

Em função dos resultados de sua análise, Peterson e Berger subdividiram o período coberto pela pesquisa em 5 fases de duração desigual. Na primeira delas, que vai de 1948 a 1955, os autores detectaram um período de intensa concentração corporativa, com estimativas de que “em 1948, as 4 maiores companhias controlavam 75% do mercado fonográfico”³⁶. Estas companhias baseavam suas estratégias de ação no que os autores denominaram de “integração vertical” (*vertical integration*), pois “não mantinham seu domínio sobre o mercado através da contínua oferta dos produtos que os consumidores mais desejavam adquirir. Ao invés disso, a concentração oligopolista da indústria fonográfica era mantida através do controle total do fluxo de produção, do material bruto à venda atacadista. (...) Durante o período de 1948-1955 (...) as 4 companhias principais controlavam tanto os meios de divulgação musical quanto os canais de distribuição”³⁷. Já num período subsequente, de 1956 a 1959, ocorreu um expressivo aumento da concorrência no mercado. Selos independentes surgidos após 1948, atuando em segmentos desprezados pelas grandes gravadoras (como o *Jazz*, o *Gospel*, o *Rhythm & Blues* e o *Country & Western*), atingiram maior expressão e, através deles, novos artistas passaram a ocupar posições predominantes no cenário musical (como Elvis Presley, Buddy Holly, Bill Haley, etc)³⁸. O período seguinte,

³⁶ Idem, *ibidem* - pág. 161

³⁷ Idem, *ibidem* - pág. 162

³⁸ Este período corresponde, como vimos, ao do desenvolvimento e difusão dos primeiros gravadores profissionais. Porém, Peterson e Berger vinculam o sucesso destes novos selos também ao surgimento da

compreendido entre 1959 e 1963, foi marcado por uma relativa estabilização do mercado - situação na qual as posições dominantes tenderam a se consolidar. Porém a fase seguinte, ocorrida entre 1964 e 1969, “trouxe inovação e transição em todas as frentes. Incendiada pela beatlemania em 1964 e sacudida pelos sons psicodélicos da Califórnia em 1967, uma segunda geração de inovadores do rock alcança o mercado. (...) Ao mesmo tempo, entretanto, uma tendência à reconcentração inicia-se”³⁹. Ela se torna predominante no período seguinte, 1970-1973, último a ser pesquisado pelos autores. A nova fase ocorre a partir de um processo de aquisição de selos independentes pelas *majors* ao final do qual somente duas *indies* (a *Motown* e a *A&M Records*) conseguem se manter entre as 8 maiores companhias. Mas “uma breve inspeção das letras dos hits de 1973, no entanto, não sugere um retorno à homogeneidade pré-55, (...) e isto contradiz a teoria de que concentração leva à homogeneidade”⁴⁰. Para os autores, isto se explica pelo fato de que as *majors*, através de sua estratégia de aquisição de outras gravadoras, “tinham uma ampla gama de artistas sob contrato através de seus selos subsidiários podendo, (assim), tirar vantagem de toda mudança de gosto dos consumidores”⁴¹. Porém, a conclusão dos pesquisadores foi a de que as grandes indústrias não iriam manter por muito mais tempo este padrão de ação já que ele implicava, necessariamente, numa concorrência interna entre os selos subsidiários de uma mesma companhia. Haviam, para eles, indícios de que as grandes indústrias procuravam restabelecer um amplo controle sobre as instâncias de distribuição e divulgação musical e que, por isso,

televisão e a entrada das empresas cinematográficas no campo da produção musical - fatores que acabaram por tirar dos grandes selos significativa parcela de seu controle sobre os meios de divulgação.

³⁹ Idem, *ibidem* - pág. 167

⁴⁰ Idem, *ibidem* - pág. 169

⁴¹ Idem, *ibidem* - pág. 169

“pareciam estar se aproximando das condições de 1948”⁴² - o que apontaria, como consequência, para o aumento da homogeneização da produção cultural e, portanto, para a possibilidade de retomada do ciclo.

Em 1992, o também norte-americano Paul D. Lopes publicou "Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990" (*American Sociological Review*, 1992, vol. 57 (febr.)). Seu texto foi o resultado de uma pesquisa que, utilizando-se de metodologia semelhante, pretendia avançar a análise realizada por Peterson & Berger a um período subsequente da produção musical (1969 a 1990). Inicialmente, Lopes aponta que “as previsões de Peterson e Berger foram confirmadas pela análise que fizeram Rothenbuhler e Dimmick (1982) das listas da *Billboard* de 1974 a 1980. Burnett e Weber (1989) atualizaram a análise em 1986 e confirmaram parcialmente a previsão do crescimento da concentração do mercado, mas também assinalaram que a tendência à diversificação verificada nos anos 80 sugeria uma nova dinâmica de equilíbrio do mercado da música popular. Burnett e Weber argumentaram que as grandes gravadoras tinham adotado uma estratégia organizacional de ‘cooptar ou incorporar’ produtores independentes e que o mercado de música popular continuaria a ser caracterizado como um mercado altamente concentrado, com diversificação flutuante em resposta às mudanças de gosto dos consumidores”⁴³. Vale ressaltar que apesar de Peterson e Berger terem, como já vimos, apontado para a possibilidade desta estratégia de atuação, entendiam que a indústria não viria a adotá-la

⁴² Idem *ibidem* - pág. 170

⁴³ LOPES, Paul D. - "Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990" in *American Sociological Review*, 1992, vol. 57 (febr.) - pág. 61

de modo contínuo. Porém, Lopes entende que “as análises da indústria da música popular feitas por Denisoff (1986), Garofalo (1987) e Sanjek (1988) apoiavam a argumentação de Burnett e Weber. (...Para) Denisoff (1986): (as indústrias) em lugar do ‘sistema fechado’ de desenvolver e produzir ‘tudo em casa’, adotado nos anos 40 e 50, adotaram um ‘sistema aberto’, que incorpora ou distribui um número de selos semi-autônomos entre cada companhia, além de estabelecer vínculos com selos independentes menores e produtores de discos independentes. Garofalo (1987) e Gray (1988) argumentaram que o que Peterson e Berger consideravam uma estratégia temporária em resposta à competição no mercado nos anos 60 transformou-se numa prática institucionalizada pelas grandes gravadoras. Em primeiro lugar, tal estratégia garante às companhias de discos enormes lucros através do monopólio da fase final de produção e distribuição da música popular. Em segundo, ao estabelecer vínculos com um grande número de produtores musicais - muitos dos quais mantêm relativa autonomia - essas grandes empresas podem atender ao ‘imprevisível’ do mercado musical e assegurar-se de que novos artistas e novos gêneros serão rapidamente incorporados sob seu efetivo controle”⁴⁴.

Lopes entende que os dados levantados ao longo de sua pesquisa efetivamente comprovam a tese de que “a nova estratégia de organização e marketing instituída pelas grandes gravadoras produz um alto grau de concentração do mercado sem homogeneização e standardização da música popular”⁴⁵. Para ele, uma avaliação geral dos 22 anos cobertos por sua análise oferece o seguinte panorama: “A

⁴⁴ Idem, *ibidem* - pág. 62

⁴⁵ Idem, *ibidem* - pág. 62

consolidação inicial do mercado durante os anos 70 seguiu realmente o modelo descrito por Peterson e Berger. No entanto, nos anos 80, com o estabelecimento e aperfeiçoamento de um ‘sistema aberto’ de desenvolvimento e produção pelas grandes companhias de discos, o modelo de Peterson e Berger já não serve para descrever a indústria musical. Após um período bastante extenso de alta concentração do mercado, o nível de inovação e diversificação perdura. A homogeneização e estandardização características do período de domínio das ‘Quatro Grandes’, nos anos 40 e começo dos 50, não retornou apesar da oligopolização”⁴⁶.

Em relação a esta última observação, gostaria de salientar que os conceitos de inovação, diversificação e homogeneização propostos nestes dois estudos não me parecem de grande valor para uma análise das possibilidades de emergência do novo contidas dentro do chamado “sistema aberto”. Neste sentido, concordo com a posição de José Roberto Zan que, embora reconhecendo “a maneira exemplar com que os autores trabalham com o material estatístico, seu cuidado em comprovar empiricamente suas hipóteses e a preocupação em cobrir um espaço de tempo relativamente longo da história da produção fonográfica norte-americana”, assinala que “a comparação meramente quantitativa entre artistas novos, já conhecidos, e velhos para se avaliar os níveis de padronização ou diversificação é um recurso bastante limitado e conduz a análise a uma certa superficialidade”⁴⁷. Já como um estudo das

⁴⁶ Idem, *ibidem* - pág. 71

⁴⁷ ZAN, José Roberto - “Música Popular: Produção e Marketing” *in* Gêneros Ficcionalis, Produção e Cotidiano na Cultura Popular de Massa - Sílvia Helena Simões Borelli (org.) - INTERCOM/CNPq/FINEP - SP - 1994 - pág. 82. Eu acrescentaria ainda que a discussão sobre se existem ou não ciclos de concentração e diversificação na indústria não possui qualquer relevância para a análise aqui realizada.

estratégias de atuação adotadas pela indústria fonográfica ao longo do tempo, no entanto, estes textos me parecem bastante úteis.

Se admitirmos que a inovação tecnológica tem, realmente, alguma importância dentro da dinâmica do mercado de produção fonográfica (como parece ter ocorrido nas décadas de 50 e 70, pelo menos), me parece plausível considerar a hipótese de que a consolidação de um “sistema aberto” - localizada por Paul Lopes no início da década de 80 - talvez pudesse estar articulada com a popularização das novas tecnologias digitais de produção musical. Em apoio a essa proposição é possível constatar que, ao longo da década de 80, o “sistema aberto” radicalizou-se, com a grande indústria não apenas se associando a selos independentes na condição de divulgadora e distribuidora de suas produções, como também iniciando um processo de desmantelamento de sua própria capacidade de produção e de terceirização desta atividade. A reportagem “Os Novos Rumos das Gravadoras”, publicada em 1994 pela revista brasileira *Backstage*, por exemplo, é iniciada com a seguinte afirmação: “Terceirização é a palavra-chave quando falamos em estúdios e gravadoras. Há vinte anos atrás este quadro poderia ser loucura, com os altos preços dos equipamentos. Mas os preços baixaram, multiplicaram-se os estúdios e, com isso, as chances de acesso a gravação⁴⁸”. E continua:

“O fechamento dos estúdios das grandes gravadoras começou com a diretiva das matrizes no exterior. A *Warner Music*, há cerca de 15 anos no Brasil, não chegou nem a ter o próprio estúdio. Paulo Junqueiro, produtor e atual

⁴⁸ Os grifos são meus.

diretor artístico da gravadora, lembra que o custo estava aumentando excessivamente, já que os estúdios se tornavam mais obsoletos com o avanço tecnológico. (...)A *EMI* brasileira já teve 3 estúdios de primeira qualidade, mas agora optou pela terceirização. (...A *BMG-Ariola*) encontrou uma solução diferente para seus 3 estúdios: eles foram repassados aos técnicos, que fazem prestação de serviços para a *BMG* quando necessário⁴⁹. (...)Restaram apenas os grandes estúdios das gravadoras em Londres, Los Angeles e Nova York (...que) dividem o mercado com diversos estúdios particulares e caseiros⁵⁰.

Assim, parece ocorrer - a partir do surgimento das tecnologias digitais - um momento de pulverização das unidades de produção fonográfica e de redução radical de seus custos. Ao mesmo tempo em que incentiva o surgimento de novos selos independentes, este processo tende a favorecer a estratégia do “sistema aberto” de produção, que já vinha sendo praticada pela grande indústria. Também a rápida obsolescência dos equipamentos - ao gerar maiores dificuldades para a manutenção dos grandes estúdios - tende a determinar a saída das *majors* desta área de atividades, que passa a ser ocupada por estúdios de menor porte, constantemente pressionados a cumprir metas de produção que lhes garantam o capital necessário para a manutenção e atualização de seus equipamentos. Nestes termos, entendo ser possível afirmar que - mesmo possibilitando o surgimento de selos independentes e tornando a produção musical mais acessível - o advento das novas tecnologias não representa, necessariamente, um momento de ruptura com o processo de concentração oligopolista

⁴⁹ Através de um estúdio chamado “Companhia dos Técnicos”.

⁵⁰ Revista Backstage n. 1 - 1994 - pág. 39

da indústria fonográfica podendo se tornar, na verdade, um poderoso elemento para a sua manutenção.

III - PROMOÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E DIREITOS AUTORAIS

Vimos no capítulo anterior que as novas tecnologias de produção musical têm sido articuladas pela grande indústria em um processo de terceirização, no qual as atividades de produção são transferidas a selos e produtores independentes enquanto as “majors” passam a se encarregar, primordialmente, apenas da promoção e distribuição do produto final. É fácil perceber que o sucesso de tal estratégia depende fundamentalmente de um controle estrito sobre as vias de divulgação e distribuição já que, caso isso não ocorra, abre-se a possibilidade para que os selos que surgiram e se desenvolveram sob o manto da grande indústria conquistem sua autonomia e passem a disputar o controle sobre o mercado. Assim, ainda que a afirmação pareça óbvia, devemos assinalar o fato de que a indústria não dá mostras de entender as novas tecnologias como uma instância de “democratização” da produção fonográfica e, portanto, como uma fonte potencial de ameaça ao seu controle - tanto no sentido de possibilitar um afluxo descontrolado de novos selos e artistas ao mercado, como no de elevar a segmentação do gosto a um nível que exceda sua capacidade de resposta. Ao contrário, a indústria baseia justamente nas características econômicas mais marcantes dos novos meios de produção - baixo custo, flexibilidade de uso e pulverização das unidades produtivas - suas atuais estratégias de ação. Por isso, dedicarei este capítulo a uma reflexão sobre os modos pelos quais os grandes selos estão buscando garantir seu controle sobre o mercado, bem como a uma análise das potencialidades contidas nos

novos meios de produção, distribuição e divulgação tanto para o tensionamento deste controle quanto para a sua consolidação.

Mesmo levando em conta os períodos de abertura do mercado apontados por alguns dos pesquisadores citados ao final do capítulo passado, é possível constatar que, historicamente, o nível de concentração da produção fonográfica sempre foi bastante alto. Neste sentido, Flichy observa que, “em princípios do século XX cinco companhias dominavam o mercado mundial de música gravada. Edson nos EUA e Pathé, na França, comercializavam os cilindros. A Victor Records (EUA) e o grupo Gramophone (com sedes na Inglaterra e Alemanha) haviam se especializado no campo discográfico, além da Columbia norte-americana que comercializava ambos os suportes”¹. Entre os finais das décadas de 20 e 40 houve uma série de grandes alterações neste cenário, cujo resultado foi a aquisição e/ou fusão de diversas companhias. Assim, em 1948, as mais altas posições do mercado eram ocupadas por RCA, CBS, EMI, Phonogram e Polydor². É muito importante observar aqui que, até então, estas grandes companhias se caracterizavam pelo que Flichy chama de “integração hardware/software”, ou seja, fabricavam tanto os discos como os aparelhos leitores. Desse modo, a primeira grande mudança tecnológica no campo da distribuição musical - representada pela mudança de padrão de 78 para 45 e 33.1/3 rpm - foi rapidamente

¹ FLICHY, P. - op. cit. - pág. 23

² “A RCA assumiu o controle da Victor Records em 1929 e, algum tempo depois, a CBS tornou-se proprietária da parte americana da Columbia. A parte européia foi adquirida por capitais britânicos em 1923, se fundiu com a Pathé (1928) e depois com a Gramophone Company inglesa (1931), dando lugar às Electric and Musical Industries (EMI). A Deutsche se associou com a Telefunken em 1937... e a Siemens a adquiriu em 1941. Com a libertação francesa, a filial daquele país ficou sob controle da Phillips. Daí surgiram as sociedades Phonogram (Phillips) e Polydor (Siemens)” - conf. FLICHY, P. - op. cit. - pág. 23

assimilada pelos compradores. As tiragens de discos que, até então, “nunca haviam ultrapassado as cem mil unidades, com o micro-sulco alcançaram a cifra de muitos milhões...Os grandes editores fonográficos da época que pertenciam, também, a grandes grupos fabricantes de produtos elétricos e eletrônicos puderam, efetivamente, lançar simultaneamente no mercado o disco e seu aparelho de leitura”³. No entanto, Flichy sugere que, se a “integração destas duas atividades (a produção de software e hardware) era necessária para o desenvolvimento dos sistemas audiovisuais”⁴, posteriormente, as empresas “abandonaram as atividades bidirecionais em favor da difusão unidirecional, com o objetivo de alcançar mais rapidamente um mercado de massas(...). Ainda que Edson ou Pathé se vissem obrigados a produzir o software necessário para que suas máquinas pudessem ser utilizadas, atualmente os empresários da eletrônica podem apoiar-se no software existente (disco, rádio, televisão) para comercializar suas novas tecnologias”⁵. Flichy, escrevendo em finais dos anos 70, observa que dos 10 editores fonográficos mais importantes apenas dois, a Phillips e a RCA, haviam mantido a integração das atividades de produção de hardware e software, e esta “integração não parecia constituir vantagem decisiva com respeito aos outros grupos”⁶. Eu entendo que, nos dias atuais, o cenário de rápida mudança tecnológica sugere uma alteração decisiva neste padrão, além de uma concentração ainda mais alta do mercado. Para Reebee Garofalo, por exemplo, ao longo da década de 80, “6 companhias mantiveram o controle sobre 2/3 do mercado mundial. Cada uma delas é, ainda, dona de um vasto

³ FLICHY, P. - op. cit. - pág. 23/24.

⁴ Idem, ibidem - pág. 35.

⁵ Idem, ibidem - pág. 123

⁶ Idem, ibidem - pág. 41

conglomerado transnacional: a EMI Records é divisão da britânica Thorn-EMI, que também controla a Capitol, a Crisalis, a IRS e a Rhino, entre outras. A Polygram, que inclui a Polidor, a Deutsche Gramophon, a Mercury e a Decca, bem como as recentemente adquiridas A&M e Island, é propriedade da Phillips. O conglomerado alemão Bertelsman comprou a gravadora RCA e seus selos filiados⁷. Em 87, a Sony comprou a CBS (agora Sony Music) por US\$ 2 bilhões⁸. Temos ainda a WEA (Warner/Electra/Atlantic), uma divisão da norte-americana Time-Warner que associou-se, em 91, com a Toshiba e a C. Itoh em um negócio de US\$ 1 bilhão e, completando a lista, a Matsushita, que através do negócio de US\$ 6,6 bilhões feito com a MCA, em 1990 (negócio que incluiu a Geffen Records e a Motown), tem também atuado no mercado fonográfico internacional⁹. Assim, dos 6 grupos citados, pelo menos 4 estão associados a fabricantes de tradicionais de equipamentos - no caso, a Phillips, a Sony, a Matsushita e a Toshiba. Isto me parece sugerir que, atualmente, possuir reservas de software que possam ser rapidamente distribuídas nos novos formatos desenvolvidos pela empresa pode significar uma considerável vantagem estratégica na luta pelo controle sobre o mercado. Assim, ao contrário do que prognosticava Flichy, atualmente, “a associação de empresas diferenciadas, mas afins, multiplica a capacidade de ação global. Provavelmente, o exemplo mais significativo deste tipo de fusão seja o casamento hardware/software. Sony/Columbia, Matsushita/MCA e Phillips/A&M Records conjugam a dinâmica de grupos dominantes do setor eletrônico com a mídia. Cultura e infra-estrutura se apoiam mutuamente”¹⁰.

⁷ Já que a divisão fonográfica da RCA fora descartada pela GE quando da compra do grupo.

⁸ GAROFALO, Reebee - “What World, Whose Beat...” - op. cit. - pág. 24

⁹ Idem, ibidem - pág. 24

¹⁰ ORTIZ, Renato - Mundialização e Cultura - São Paulo - Brasiliense - 1994 - pág. 165

A posse de reservas de software pode ter sido determinante, por exemplo, para a definição do resultado da disputa pela imposição de um padrão mundial de vídeo doméstico ocorrida ao final dos anos 70. Esta disputa desenvolveu-se entre a Sony - que defendia o Betamax - e a Phillips e alguns outros fabricantes - que apostavam no padrão VHS. A vitória deste segundo padrão - considerado tecnicamente inferior - parece ter se devido, em razoável medida, ao fato de que haviam mais filmes disponíveis para distribuição em VHS do que em Betamax. Este desenlace pode ter sido determinante para a decisão da Sony de adquirir, em 1987, a CBS-Records, uma vez que a empresa parece ter considerado interessante garantir um fornecimento de gravações que tornasse mais atraente o padrão DAT de gravação e reprodução musical, então em vias de ser lançado¹¹. Vale lembrar, ainda, que a imposição vitoriosa de um padrão pode implicar em lucros de bilhões de dólares nas vendas de equipamentos, mídias e direitos de fabricação. Já perder a corrida costuma significar prejuízos vultuosos com verbas de pesquisa, estrutura de produção e publicidade. Por isso, neste momento em que as mudanças tecnológicas se sucedem num ritmo sem precedentes e o mercado de produtos eletrônicos mobiliza cifras impressionantes, parece-me pertinente que nos perguntemos se as mais importantes decisões estratégicas da indústria não estariam sendo tomadas mais em relação ao controle sobre o estabelecimento de padrões de hardware e, portanto, sobre a imposição de mídias de distribuição, do que propriamente sobre o controle do software produzido.

¹¹ conf. DANNEN, Fredric - Hitmen - London - Vintage Editions - 1991 - pág. 309/310. Apesar do padrão DAT não ter, como já vimos, atingido a difusão desejada, talvez a aquisição da CBS se mostre decisiva neste segundo momento de disputas dentro do mercado musical representado pelo confronto entre os padrões Minidisc, da Sony, e DCC, da Phillips.

Esta linha argumentativa nos levaria de volta ao cenário que se esboçou nos primórdios da indústria quando, como vimos, os fabricantes de fonógrafos produziam discos quase que exclusivamente com o objetivo de incentivar os consumidores a adquirir os aparelhos. Se considerarmos que a política de fusões das indústrias tem voltado a reunir fabricantes de hardware e software de uma maneira que não teve precedentes em épocas recentes, creio que esta comparação não parecerá sem sentido. Devemos ainda considerar que os relançamentos musicais - recurso que parece estar sendo de grande importância para o retorno de diversos artistas ao mercado - são determinados, em grande parte, pelo surgimento de novas mídias¹².

Além da discussão dos problemas suscitados pela velocidade da mudança tecnológica e pelas estratégias adotadas pelos grandes conglomerados para a imposição de novos formatos, parece-me pertinente um debate acerca dos próprios formatos, tanto em relação as práticas sociais em que podem ser inseridos quanto em relação as suas possibilidades de potencializarem-se como fontes de tensionamento, pelo menos temporário, do controle da indústria sobre o mercado¹³. Este debate tem sido feito por alguns dos mais influentes pesquisadores da área de produção

¹² No cenário internacional, a febre dos relançamentos parece ter sido de importância fundamental para o retorno ao mercado de diversas bandas dos anos 70 como Pink Floyd e Led Zeppelin, por exemplo. Já a nível nacional, vale destacar a projeção que artistas já tradicionais como Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo, voltaram a obter em anos recentes.

¹³ O aparente paradoxo envolvido na questão de uma indústria que desenvolve meios passíveis de questionar o seu próprio domínio sobre o mercado me parece ser abrandado pela consideração de que, em certos momentos, o lançamento de um novo padrão de hardware pode ser, para a indústria, mais importante do que a manutenção do controle absoluto sobre o software produzido. Neste sentido, vale a pena considerar a existência de uma relativa autonomia entre comercialização e desenvolvimento tecnológico, autonomia passível de levar a situações nas quais a criação de novas tecnologias pode influenciar as estratégias de atuação da indústria (não sendo, portanto, necessariamente um resultado direto destas estratégias). Também é importante considerar que as novas tecnologias podem assumir usos sociais não previstos por seus criadores.

musical do eixo USA-UK¹⁴, e tende a centrar-se na discussão das possibilidades de produção e distribuição independentes (bem como da produção de cópias piratas) suscitadas pelo desenvolvimento de aparelhos portáteis e de mídias graváveis (como o cassete, a tecnologia de vídeo doméstico e, mais recentemente, mídias digitais graváveis como o Minidisc e o DAT). Afinal, exceto por um período bem inicial do mercado no qual o phonograph, da Colúmbia, ainda era comercializado, tivemos uma vasta predominância histórica dos aparelhos reprodutores que não gravavam. Nestas condições, o controle da indústria sobre a produção e distribuição era virtualmente absoluto. Porém, o surgimento do padrão cassete e sua popularização nos anos 70¹⁵ parecia passível de enfraquecer esse controle, tanto pelas possibilidades que proporcionava para a cópia indiscriminada de discos ou de outros cassetes quanto pelos recursos de produção que colocava à disposição dos consumidores. Embora limitados, parece-me inegável que estes recursos tenham sido de vital importância para o surgimento e desenvolvimento de uma produção e consumo musicais fora da esfera da indústria¹⁶. Porém, mesmo ressaltando a enorme importância assumida por alguns de seus usos sociais, entendo que, em última instância, todas as práticas envolvendo estes

¹⁴ Como por exemplo em FRITH, Simon - *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n roll* - New York - Pantheon Books - 1981, GAROFALO, Reebee - "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity and Cultural Imperialism" in "Music of the World - Journal of the International Institute for Traditional Music (IITM)" - n. 35(2) - Berlin - 1993 e MANUEL, Peter - *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India* - London and Chicago - Univ. of Chicago Press - 1993, entre outros.

¹⁵ "Em 1970 os cassetes respondiam por perto de um terço das vendas da indústria fonográfica e, em 1971, o valor dos gravadores vendidos superava o de toca-discos" conf. FRITH, Simon - *Industrialization of Popular Music* - op. cit. pág. 61

¹⁶ Esta afirmação, aliás, ainda é certamente válida quando falamos, por exemplo, da produção musical de diversas regiões da América Latina (incluindo o Brasil), África, Índia e Oriente Médio.

equipamentos acabaram revertendo sempre em benefício da própria indústria¹⁷. Simon Frith, por exemplo, assinala que embora não tenham sido raras as campanhas feitas pela indústria visando convencer os consumidores a não utilizar o cassete para a gravação de música pronta¹⁸, a difusão destes equipamentos jamais ameaçou de algum modo a lucratividade das empresas. Ao contrário, através de tapes em veículos, aparelhos portáteis e, de um modo mais radical, do walkman, a tecnologia cassete ampliou enormemente a escala do consumo musical, tornando sua realização possível a qualquer momento e praticamente sob quaisquer circunstâncias.

Já nas regiões periféricas, onde tende a ser acentuada a sua utilização como instrumento de produção musical, o cassete acaba por agir como uma espécie de “embaixador da indústria cultural” - incentivando o desenvolvimento de uma rede de produção e de uma predisposição ao consumo musical antes inexistentes ou, quando muito, embrionárias. Peter Manuel nos oferece uma interessante ilustração desta dupla função do cassete: “Fitas e gravadores, introduzidos na Índia pelos trabalhadores migrantes do Golfo no final dos anos 70 resultaram numa explosão da produtividade da indústria de gravação que pode ser estimada pelas vendas, que subiram de US\$ 1,2 milhões, em 1980, para US\$ 12 milhões em 1986”¹⁹. A significância disso, argumenta Manuel, não está apenas no aumento das vendas, mas na diversificação da mídia comercializada que o acompanhou. A participação das trilhas sonoras dos filmes Hindi

¹⁷ Exceto, talvez, no caso da pirataria em grandes proporções. Mas mesmo aí, a distribuição de cópias também pode funcionar como instância de promoção de artistas e desenvolvimento de um mercado consumidor.

¹⁸ FRITH, Simon - *The Industrialization of Popular Music* - op. cit. - pág. 60

¹⁹ MANUEL, Peter - “Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India” - op. cit. - pág. 64

no mercado declinou, no período, de 90% para 40% e “um vasto e diversificado corpo de música regional, pan-regional, devocional e secular surgiu como nova forma de música popular”²⁰. Caracterizou-se, assim, uma situação na qual o aparato tecnológico foi decisivo na criação das condições necessárias para o desenvolvimento da indústria, tanto no que se refere à constituição de um corpo de artistas-produtores como das bases de seu mercado consumidor²¹. Contudo, além de representar um avanço nas práticas capitalistas de consumo a inovação tecnológica carregou, para Manuel, significados muito mais complexos. Segundo ele, consequências políticas dramáticas e frequentemente contraditórias puderam ser constatadas no caso indiano - tanto a nível doméstico quanto local, regional e mesmo nacional. Assim, em 1989, o colapso do Partido do Congresso - que tinha dominado a política indiana por quase 40 anos - pareceu ter se devido, em proporção não desprezível, ao influxo da tecnologia de vídeo cassete, que colocou poderosas ferramentas nas mãos de grupos cujas vozes haviam sido, até então, inteiramente excluídas.

Vimos, até aqui, como as tecnologias de produção e distribuição têm sido articuladas pela indústria em suas estratégias de ação. E isto, tanto no sentido da constituição de uma estrutura de produção mais flexível - traduzida no sistema aberto de produção e, mais radicalmente, na terceirização da produção - quanto

²⁰ Idem, *ibidem* - pág. 15

²¹ Vale salientar que os processos de segmentação do mercado e terceirização da produção, ao possibilitarem uma maior flexibilidade de ação da indústria, também lhe facultaram o acesso a mercados de menores proporções, o que significa que produções marginais como as do chamado *rock alternativo*, encontráveis em praticamente todos os grandes centros urbanos do mundo, também se tornaram passíveis de incorporação. Assim, as novas tecnologias de produção estão assumindo, nestes centros, uma função semelhante a que o cassete desempenhou nos mercados emergentes dos países periféricos, potencializando tanto o surgimento de toda uma rede de produtores independentes como sua integração à lógica industrial.

no da formação de novos mercados. Porém, não temos aqui a resposta para a questão fundamental sobre como a grande indústria pode garantir a integração destes novos mercados à sua esfera de ação e, portanto, à sua lógica produtiva. Além disso, devemos considerar outro importante problema: se processos como o de segmentação da produção acenam, com a particularização do gosto que parece ser sua contrapartida, para uma efetiva “democratização do consumo”, considerações a respeito da oligopolização do mercado tendem a se tornar bem menos pertinentes. Afinal, se acreditarmos que uma tecnologia como a de transmissão de TV digital, por exemplo, ao ampliar enormemente a gama de canais disponíveis para o ouvinte fez “em menos de 10 anos(...) o que congressistas, sindicatos, corporações e cartéis de toda natureza não conseguiram em 50: tornar a televisão um veículo mais pluralista, aberto a um número maior de correntes políticas e estéticas”²², parece-me que pouco importa saber quem é o proprietário das redes ou o construtor dos satélites.

Gostaria, inicialmente, de desenvolver uma discussão acerca do conceito de *segmentação*, pois o discurso da “democratização do consumo” parece se basear justamente na idéia de que a ampliação do leque de canais de transmissão - associada à maior flexibilidade de produção aberta para a indústria pelo uso das tecnologias digitais - ofereceria a possibilidade para uma maior segmentação da oferta de produtos culturais e, portanto, uma maior individualização do consumo. Ao conseguir manter o seu controle sobre o mercado a partir do atendimento a um leque diversificado de demandas, a indústria poderia perder o interesse pela adoção de

²² HOINEFF, Nelson - “No Limiar da Desmassificação” - Folha de São Paulo - 5/12/93 - caderno 6, pág. 13

estratégias de marketing baseadas na massificação do consumo e, portanto, em sua desindividualização. Desse modo, seria facultada a entrada de um maior número de produtores culturais no mercado e, portanto, seriam criadas maiores chances para a expressão de minorias, culturas “locais”, etc.

Mesmo reconhecendo que em alguns contextos tal processo possa efetivamente ocorrer, entendo que uma explicação mais adequada para a dinâmica do mercado atual deva partir da consideração de que *padronização* e *segmentação* não são necessariamente excludentes entre si. O modelo que proporei agora, e que me parece mais adequado para a análise de vários dos segmentos do mercado atual, tende a considerar o processo de *segmentação* como uma forma ainda mais radical e impositiva de *padronização* da produção cultural, e não como uma alternativa a essa *padronização*. A afirmação aqui, é no sentido da ocorrência de um forte processo de homogeneização dentro da segmentação onde, se por um lado é criado um maior número de alternativas de escolha para o ouvinte, por outro o universo de obras incluídas dentro de cada um dos diversos segmentos tende a sofrer fortes pressões no sentido de sua conformidade aos padrões estabelecidos para aquele segmento. Tal processo seria, ainda, reforçado pelo alto grau de especialização também dos meios de distribuição, com o surgimento de rádios, programas de TV, revistas de música e selos fonográficos direcionados para segmentos específicos. Nesse contexto, os artistas e grupos de grande aceitação de um dado segmento tendem a estabelecer - através de sua promoção pelos veículos especializados - quais são os padrões aceitáveis de composição, arranjo e performance aos quais as novas produções deverão se reportar para sua inserção neste mercado específico. O que ocorre, portanto, não é realmente um aumento

da liberdade de ação dos agentes inseridos no mercado, mas apenas do número de *standards* disponibilizados. Se há de fato uma maior especificidade do bem cultural desenvolvido ela talvez não represente, necessariamente, o aumento da liberdade criativa de seu produtor. Ao contrário a *segmentação* parece, neste contexto, determinar um atrelamento ainda maior do artista individual à lógica produtiva da indústria, tornando claro que “fragmentação, diversidade e descentramento não significam descontrole, muito menos democracia”²³.

Esta “padronização dentro da segmentação” tende, a meu ver, a promover importantes mudanças também no contexto da chamada “produção independente”. Hoje, parece-me cada vez mais frequente que muitos dos artistas que procuram estúdios particulares para a produção de suas obras, não o façam - como frequentemente ocorria no passado - com a intenção de fugir às restrições que lhes seriam impostas pelas grandes gravadoras. Ao contrário, estes artistas tendem a gravar trabalhos fortemente padronizados, em absoluta conformidade com os parâmetros definidos para o segmento em que desejam ingressar buscando, posteriormente, sua contratação por um selo especializado ou um grande selo que se encarregue da impressão, distribuição e promoção do álbum²⁴. Neste contexto, a produção independente tende a tornar-se apenas uma etapa da carreira do artista que antecede o seu ingresso num selo, e não mais uma alternativa a esse ingresso.

²³ ORTIZ, Renato - *Mundialização e Cultura* - op. cit. - pág. 168.

²⁴ Exemplo deste processo é dado, em Jundiá, pela rádio 105 FM - especializada em “música negra” (predominantemente pagode) - que, com altos níveis de audiência no Estado, motivou a gravação de trabalhos independentes por parte de muitos grupos da cidade, com composições próprias calcadas, quase invariavelmente, em trabalhos de grupos proeminentes do segmento, como “Raça Negra”, “Só Prá Contrariar”, etc..

A própria atividade dos selos independentes que, em tese, poderiam operar com produções menos padronizadas, tende a ser direcionada pela atuação da grande indústria. Vale lembrar que razoável parcela dos chamados “selos independentes” depende diretamente das *majors* para a distribuição de seus trabalhos ou, ainda, sobrevive da venda de artistas e repertórios a estas empresas. Também os selos que procuram desenvolver instâncias alternativas de promoção e distribuição enfrentam dificuldades. O acúmulo de capitais representado pela concentração do mercado sob a égide de um oligopólio de conglomerados transnacionais, capazes de operar simultaneamente em diversos segmentos da indústria cultural, possibilita a estes grupos o desenvolvimento de estratégias para a legitimação e promoção comercial de seus produtos inalcançáveis para os pequenos selos. Com sua política de fusões, as grandes corporações abrem para si a possibilidade da promoção cruzada de seus produtos, com trilhas musicais e canções valorizando e sendo valorizadas pelos filmes que acompanham, com videocassetes e videodiscos dos clips e shows reforçando a divulgação das bandas, etc²⁵. Também a televisão representa, é claro, uma poderosa via de divulgação para a produção musical e selos fonográficos que integrem grupos do qual façam parte redes de TV alcançam, obviamente, uma considerável vantagem estratégica. Além disso, práticas como o controle da difusão em rádio através do pagamento de propinas não só se mantêm como parecem ter se tornado negócios milionários, cuja importância na definição dos padrões de consumo musical talvez seja bem maior do que se costuma admitir. O jornalista Fredric Dannen aponta em seu livro “Hitmen”, por

²⁵ Flichy observa que o setor fonográfico “tem a particularidade de haver sido adquirido, em grande parte, por companhias procedentes de outros meios de comunicação em massa” - FLICHY, P. - op. cit. - pág. 164

exemplo, para a grande importância que os *independent promoters* - que são os intermediários entre os selos e as rádios na realização deste tipo de operação - parecem ter adquirido dentro do panorama da indústria fonográfica norte-americana. Segundo Dannen, o pagamento de propinas às rádios - a chamada *payola* - deixou de ser uma forma de divulgação da produção musical (fato que tornaria as rádios acessíveis, em alguma medida, a todos os selos) para tornar-se, pelos altos valores pagos, uma maneira de excluir as produções dos selos menores desta via essencial de promoção. Do mesmo modo, a divulgação musical nas redes de TV de grande penetração - ainda que seja por meio da participação dos artistas em programas de auditório ou talk shows - costuma ter custos bastante elevados e, como nas rádios, estar prioritariamente dirigida aos artistas vinculados a grandes selos.

Assim, se no início dos anos 60 Adorno considerava que a indústria cultural só se tornara possível como instituição poderosa através do processo de concentração econômica²⁶, o pós-industrialismo dos 90 não parece nos trazer novidades. A esse respeito, Renato Ortiz é bastante claro: “a forma ‘conglomerado’ é uma resposta às exigências do mercado(...). Concentração significa controle. (...E) controle, monopólio e tolhimento da liberdade surgem como traços intrínsecos ao processo de mundialização”²⁷.

²⁶ ADORNO, Theodor - A Indústria Cultural *in* COHN, Gabriel (org.) - Comunicação e Indústria Cultural - São Paulo - Ed. Nacional/USP - 1971 - pág. 288

²⁷ ORTIZ, Renato - Mundialização e Cultura - *op. cit.* - pág. 165/166

Por isso, mesmo considerando que as novas tecnologias possam sugerir interessantes perspectivas de mercado para artistas que desejem se manter independentes - como a recuperação do investimento a partir da venda em pequenos lotes²⁸ ou a possibilidade bem mais sedutora do uso da Internet ou de outras redes similares para a propagação de obras musicais²⁹ - me parece necessário observar que este tipo de atuação tende a não ser efetivamente favorecida dentro do cenário atual. Pressionados pelos altos custos e pela rápida obsolescência de seus conhecimentos técnicos e equipamentos de produção, pelo estreito balizamento do mercado sugerido no processo de *segmentação* e pelo forte controle que a grande indústria mantém sobre os veículos de promoção e distribuição, os artistas tornam-se cada vez mais sujeitos à lógica e as imposições do mercado. Se a produção de obras que fujam a esta lógica não se torna uma impossibilidade absoluta surge, no entanto, como uma atividade intersticial dentro de uma rede global de produção/consumo onde “as maneiras de pensar, distintas da ideologia de mercado, dos valores de uma cultura internacional-popular, encontram um espaço reduzido, previamente demarcado, para se manifestarem. A oligopolização, longe de favorecer o pluralismo, reforça um sistema de crenças, integrando todos a uma ordem coercitiva”³⁰.

Sampler e Direitos Autorais

²⁸ Venda que pode ser realizada em shows, por reembolso postal, em lojas locais, etc

²⁹ Como já observei anteriormente, as dimensões dos arquivos musicais ainda não favorecem este tipo de intercâmbio ao contrário do que já ocorre, por exemplo, com as obras escritas - cuja circulação pela rede tem gerado tensões em torno de questões como direitos autorais, possibilidades de censura, etc - mas não me parece realista acreditar que esta situação não venha a se modificar num prazo bastante curto.

³⁰ ORTIZ, Renato - op. cit. - pág. 166

Thomas Porcello observa que, nos últimos anos, "os samplers tornaram-se tão comuns nos estúdios de gravação quanto os microfones"³¹. Samplers, como já foi visto, são equipamentos que permitem o registro digital de amostras sonoras de curta duração (de um a vários segundos). Estas amostras podem, desse modo, ser fielmente reproduzidas através de um teclado, por exemplo, ou manipuladas digitalmente em seus vários parâmetros. "Devido a estas suas insuperáveis capacidades miméticas, um uso comum do sampler tem sido o de armazenar em sua memória uma nota ou um conjunto de notas executadas por um indivíduo que possua um estilo único. Tocando estas notas através de um teclado alguém pode, então, construir um solo inteiro que soará, potencialmente, como se tivesse sido executado por aquela pessoa. Outro uso comum do sampler é o de extrair um fragmento de som de um contexto e colocá-lo em outro sem perda apreciável de qualidade sonora em cada geração de extração e reposição"³². Com tais características, é fácil compreender porque o sampler se tornou fonte de acirradas disputas jurídicas nos EUA acerca dos direitos de propriedade sobre sons e músicas acabadas.

A questão acerca da propriedade de um som no contexto do sampler parece ter surgido pela primeira vez em torno do tema musical da série de TV "Miami Vice". Seu autor e produtor, Jan Hammer, utilizou um solo de congas cuja sonoridade havia sido sampleada de uma execução em estúdio do percussionista David Earl Johnson³³. Mas as disputas mais célebres e polêmicas têm surgido em função do uso

³¹ PORCELLO, Thomas - "The ethics of digital audio-sampling: engineers discourse" *in* - pág. 69

³² Idem, *ibidem* - pág. 69

- feito principalmente pelos *rappers* - de trechos de gravações de músicas completas em novas produções. O primeiro conflito judicial envolvendo este tipo de apropriação parece ter sido *Acuff-Rose Music Inc. v. Campbell* (1991), e se referiu ao uso de trechos da música “Oh, Pretty Woman”, de Roy Orbison, pelo grupo de rap 2 Live Crew³⁴.

Embora não veja nesta discussão acerca dos usos do sampler o nível de relevância encontrado por certos autores³⁵, creio que ela não só nos ajuda a iluminar alguns aspectos do cenário atual da produção fonográfica como nos oferece a oportunidade para uma reflexão acerca da posição da idéia de “autor” dentro das estratégias de legitimação e controle de seus produtos adotadas pela indústria.

Em primeiro lugar, quero reter aqui a idéia de que se a divisão do trabalho de produção musical implícita no conceito de indústria fonográfica e exacerbada por desenvolvimentos tecnológicos como o do multi-canais tende a tornar cada vez menos consistente a afirmação de um autor único para a música produzida, o digital radicaliza definitivamente o processo. Nele, como vimos, a produção de uma música tende a tornar-se o resultado de uma montagem que envolve inúmeros elementos pré-produzidos e, embora apenas ante certos usos do sampler ocorram questionamentos legais acerca da propriedade sobre as sonoridades utilizadas, é forçoso notar que todas as produções feitas no âmbito do digital tendem a ser, necessariamente, o resultado de

³³ *Idem*, *ibidem* - pág. 70

³⁴ SCHUMACHER, Thomas G. - ‘This is a sampling sport’: digital sampling, rap music and the law in cultural production *in Media, Culture & Society* - vol.17, n.2 - apr. 1995 - pág. 255

³⁵ Como, por exemplo, Schumacher e Porcello (ambos estão sendo citados neste capítulo) que parecem enxergar nos usos do sampler fontes para o tensionamento não só do conceito de autor, mas do próprio controle oligopolístico da indústria.

múltiplas apropriações deste gênero. Porém, mesmo sendo estes processos relativamente novos no meio musical não são, todavia, estranhos ao campo da indústria cultural como um todo, onde altos níveis de divisão do trabalho e mediação do aparato tecnológico sempre foram inerentes a áreas como a televisão e o cinema que, nem por isso, abandonaram a idéia de “autor” como recurso de legitimação e/ou promoção de seus produtos. Por isso, creio que caiba aqui não um prognóstico acerca do tensionamento do conceito de autor ante as novas tecnologias de produção, mas uma discussão sobre quais as bases econômicas e ideológicas que têm determinado a sua permanência e constante valorização.

Para Walter Benjamin, o nível atingido pelos meios técnicos de reprodução representou uma mudança qualitativa na percepção da obra de arte no século XX. Segundo este autor, o original sempre consegue manter sua “plena autoridade”, sua condição de “autêntico” quando a reprodução é feita pela mão do homem, mas “não ocorre o mesmo no que concerne à reprodução técnica (...pois) a técnica pode levar à reprodução de situações onde o original jamais seria encontrado”³⁶. Assim, para Benjamin, mesmo que a reprodução técnica deixe intacto o “conteúdo da obra”, acaba por desvalorizar seu *hic et nunc*, sua autenticidade por tanto. Deste modo, as técnicas de reprodução destituem a obra de arte do que Benjamin chama de sua *aura*, acabando por “separar o objeto reproduzido do âmbito da tradição. Multiplicando-se as cópias elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas”³⁷. “Pela primeira vez na história da humanidade” continua o autor, observa-se “a

³⁶ BENJAMIN, Walter - A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução *in* - pág. 7

³⁷ *Idem*, *ibidem* - pág. 8

emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico. Reproduzem-se cada vez mais obras de arte que foram feitas justamente para serem reproduzidas... seria absurdo indagar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de praxis: a política»³⁸.

Embora Benjamin não tenha se dedicado particularmente a este aspecto do problema, parece-me claro que a “desaurificação” da obra de arte tende a implicar na “desaurificação” também do trabalho de produção artística e, desse modo, da figura do autor. Ora, desde os primórdios da produção fonográfica mas, mais especialmente, a partir do momento em que o desenvolvimento técnico já possibilitava a mudança qualitativa representada pela passagem do “registro da performance real” para o de “construção da performance ideal”, potencializou-se uma situação na qual a idéia de um autor único perdia crescentemente sua consistência. Porém, sua manutenção é requerida dentro de um contexto jurídico e ideológico plenamente sintonizado com as noções de direito de propriedade da sociedade contemporânea. Se, dentro da divisão do trabalho de produção fonográfica expressa por Krausche através do conceito do produtor de fonogramas a “aura (do artista) tende a diluir-se e sua performance deixa de depender da força de sua individualidade criadora, até então objeto de culto e veneração” surgem, no entanto, “outros mecanismos como o rádio, os jornais, as revistas, a publicidade e, com o tempo, a televisão, para reproduzir o mito da

³⁸ Idem, ibidem - pág. 11

individualidade artística perdida”³⁹. Essa reconstrução mítica do conceito de autor me parece assumir uma tripla função.

A primeira delas é a função preponderantemente jurídica de salvaguardar os direitos de propriedade da obra, pois “a estrutura dos direitos de propriedade intelectual (continua) fundada na noção de um trabalho de arte que mantém sua aura, (já que...) as definições legais comuns de originalidade e autenticidade ainda presumem que a aura do autor permanece intacta depois do processo de mediação tecnológica”⁴⁰. Porém, vale ressaltar que o controle sobre os direitos de propriedade não é, na verdade, exercido pelo “autor”, mas sim pelas empresas que, para todos os efeitos práticos, são as verdadeiras proprietárias das obras musicais. E não há, aqui, nenhum fato surpreendente pois “leis de direitos autorais são leis de propriedade e suas fundações nas noções de criatividade e originalidade, portanto, devem ser vistas dentro do complexo de relações sociais do capitalismo... porque, sob o capitalismo, a forma cultural é, necessariamente, a forma mercadoria, (e) o real sujeito criativo dentro das leis do copyright... é o capital”⁴¹.

Uma segunda função do conceito de autor seria a de conferir uma maior individualidade ao bem produzido. Flichy afirma que “ainda que a criação de um disco de música pop seja um processo coletivo, sua comercialização se apoia na transformação do cantor em um grande artista. Cumpre-se, neste caso, uma das

³⁹ KRAUSCHE, Valter - op. cit. - pág. 82

⁴⁰ SCHUMACHER, Thomas - op. cit. - pág. 260

⁴¹ Idem, ibidem - pág. 253

leis da produção cultural que afirma que, para demonstrar a unicidade do produto, é necessário atribuí-lo a um criador singular”⁴². Já Theodor Adorno argumenta que “a indústria cultural se define pelo fato de que ela não opõe outra coisa de maneira clara à aura, mas se serve dessa aura em estado de decomposição como um círculo de névoa”⁴³. No entendimento deste autor, a idéia de autoria empresta elementos para a *pseudo-individação*⁴⁴ das obras de música popular, providenciando “marcas individuais de identificação para diferenciar algo que de fato é efetivamente indiferenciado”⁴⁵.

A terceira função da idéia do criador único seria a de conferir legitimidade ao produto cultural, e é baseada na configuração do conceito de “autor” em seu sentido de *autoridade*. Esta função me parece mais compreensível a partir da constatação de que a formação de um *star sistem* tem estado na base de praticamente todas as estratégias de promoção da indústria fonográfica. Este *star sistem* fornece uma importante instância de consagração para as obras musicais, ajudando a construir as hierarquizações de gosto que irão orientar socialmente o consumo⁴⁶.

Entendo que ao considerarmos, como fizemos agora, o conceito de “autor” em seus diversos aspectos, o aparente tensionamento oferecido por

⁴² FLICHY, P. - op. cit. - pág. 43

⁴³ ADORNO, Theodor - A Indústria Cultural *in* Comunicação e Indústria Cultural - op. cit. - pág. 290

⁴⁴ *Pseudo-individação* é entendida por Adorno como “o correspondente necessário da estandardização musical (...), o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha” - ADORNO, Theodor - A indústria Cultural - Sobre Música Popular - op. cit. - pág. 123 - Já a idéia de *estandardização* será melhor discutida no próximo capítulo deste trabalho.

⁴⁵ ADORNO, Theodor - A indústria Cultural - Sobre Música Popular - op. cit. - pág. 124

⁴⁶ Esta visão de uma hierarquização dos produtos culturais será oferecida no quinto capítulo deste texto, a partir de uma discussão acerca de elementos da obra de Pierre Bourdieu.

determinados usos das tecnologias digitais assume proporções bem mais modestas. Ao utilizarem trechos de outras obras em suas composições os *rappers* estão, evidentemente, desafiando os direitos de propriedade dos editores das músicas de que lançam mão, mas não a “autoridade” dos compositores destas músicas. Pelo contrário, não me parece despropositado ver nessa reutilização que fazem de antigos sucessos uma forma de se apropriar “aura” da legitimidade destas obras, e não de questioná-la. Do mesmo modo, possíveis mudanças na estrutura do *star system* motivadas pelo digital - como menor proeminência dos solistas e cantores, e maior acesso de produtores e técnicos, por exemplo - tendem, muito mais, a fortalecer a idéia do *star system* ante as novas condições de produção do que propriamente tensioná-la.

Porém, existe um aspecto nestas disputas jurídicas que julgo interessante. É o de que, num certo nível, elas tendem a se caracterizar tanto como confrontos entre músicos e engenheiros, quanto entre músicos de diferentes estilos⁴⁷. Tais confrontos parecem se processar, primordialmente, enquanto disputas por legitimidade dentro do campo cultural, desenvolvidas a partir das estratégias adotadas pelos diferentes agentes com vistas à valorização de suas posições dentro do campo. Porém, este debate será desenvolvido mais longamente no último capítulo deste texto, onde tentarei empreender uma análise dos diferentes usos (e não-usos) possíveis das novas tecnologias digitais a partir do recurso ao referencial teórico proposto por Pierre Bourdieu. No capítulo que se segue, no entanto, me voltarei para uma outra questão, que é a das novas tecnologias enquanto instância racionalizadora da produção musical.

⁴⁷ Sendo esta última situação definida por Thomas Porcello como a disputa entre “o rap e as raízes do rock, conf. PORCELLO, Thomas - op. cit. - pág. 70

IV - INTERAÇÃO, TÉCNICA E RACIONALIDADE PRODUTIVA

Até agora, a discussão acerca das novas tecnologias de produção musical aqui desenvolvida esteve vinculada a questões predominantemente econômicas, como a formação dos oligopólios, divisão do trabalho, custos de produção, etc. Neste capítulo, porém, procurarei abordar o tema a partir de um outro enfoque, discutindo o possível avanço da racionalidade produtiva dentro do campo da produção de música popular representado pelo emprego das tecnologias digitais. Apesar de considerar esta discussão extremamente importante, devo acrescentar que não atribuo à *técnica* uma posição tão central no debate da produção cultural de massas quanto aquela proposta, por exemplo, dentro da obra de Theodor Adorno (que será discutida mais adiante). Entendo que aspectos como as estratégias de atuação dos grandes oligopólios e os diferentes mecanismos de legitimação social dos bens simbólicos produzidos também assumam importância decisiva na discussão. Em relação ao tema da *legitimação* - quase totalmente ausente das postulações teóricas de Adorno - eu entendo que questões como a da *autonomia*, por exemplo, devem receber maior relevo, e é também com essa preocupação que desenvolvo o debate que se segue.

Devemos a Max Weber aquele que parece ser o texto fundador da sociologia da música. Refiro-me, naturalmente, aos “Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música”, escritos por volta de 1911 e publicados postumamente em 1921. Neste texto, Weber trabalha o tema do desenvolvimento da música ocidental a partir de uma ótica que lhe é muito cara, a de sua racionalização

produtiva - debate que, na verdade, ocupa papel central ao longo de toda a sua obra. Para Weber, a simples idéia da adequação de meios a fins não é suficiente como critério de definição do que seja uma ação racional pois, como assinala Gabriel Cohn, esta seria “uma característica de qualquer ação naquilo que importa à análise, que é a possibilidade de que ela se repita dadas as mesmas condições”¹. Em Weber, a idéia de racionalidade tem uma maior especificidade, pois está fortemente articulada dentro de um processo de “autonomização das diversas esferas de existência”, no qual cada uma delas “passa a se mover de acordo com sua legalidade própria”². Este processo resulta, sob a ótica de Weber, num crescente “desencantamento do mundo”, na perda de sua “ingenuidade original”. O avanço dessa racionalização orientada por resultados tende a “acorrentar” os agentes às suas linhas de ação, cujos significados “seriam despojados de suas múltiplas conotações de toda ordem, tendendo, no limite, para denotações unívocas”³. Ao mesmo tempo, racionalizado autonomamente em suas diferentes esferas, o mundo se torna irracionalizável como um todo, gerando-se “tensões irreduzíveis” entre as diversas esferas. Porém, abandonando essa discussão mais geral, gostaria de me ater, aqui, ao modo pelo qual Weber desenvolve o tema da racionalização especificamente dentro da esfera da música ocidental.

Utilizando o “comparativismo que caracteriza sua sociologia, (Weber) vai buscar as diferenças das músicas orientais frente à ocidental”⁴.

¹ COHN, Gabriel - Como um Hobby Ajuda a Entender um Grande Tema *in* WEBER, Max - Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música - São Paulo - Edusp - 1995 - pág. 12

² WAIZBORT, Leopold na introdução ao texto já citado de WEBER.

³ COHN, Gabriel - *op. cit.* - pág. 17

⁴ WAIZBORT, Leopold - *op. cit.* - pág. 38

Sua conclusão é a de que, nas primeiras, os intervalos são “possivelmente um produto daquela racionalidade efetuada a partir de fundamentos inteiramente extra-musicais”⁵. Esta distinção, vale ressaltar, é definidora do que é a autonomização da esfera de produção da música ocidental para o autor pois, se a racionalidade da “música asiático-oriental(...) está baseada em critérios extra-musicais, isto indica precisamente que então a esfera artística não possui ainda uma legalidade própria, já que obedece uma racionalidade que não é a sua própria”⁶. Neste contexto, podemos estabelecer com tranquilidade a determinação geral de que o processo de autonomização da música ocidental em Weber se dá através de uma racionalização de seus elementos que se processa dentro de critérios estritamente musicais e estéticos. Neste sentido o parágrafo 18 dos “Fundamentos” é particularmente esclarecedor: “a música primitiva foi afastada, em grande parte, durante os estágios iniciais de seu desenvolvimento do puro gozo estético, ficando subordinada a fins práticos, em primeiro lugar sobretudo mágicos, nomeadamente apotropeicos (relativos ao culto) e exorcísticos (médicos). Com isso, ela sujeitou-se àquele desenvolvimento estereotipador ao qual toda ação magicamente significativa, assim como todo objeto magicamente significativo, está inevitavelmente exposta. (...) Com o ultrapassamento do emprego meramente prático finalista das fórmulas sonoras tradicionais, e por conseguinte com o despertar das necessidades puramente estéticas, inicia-se regularmente sua verdadeira racionalização”⁷. Devemos agora nos dedicar a uma análise dos mecanismos envolvidos nesta racionalização que, neste momento, parecem-me de maior importância dentro do contexto desta reflexão.

⁵ WEBER, Max - op. cit. - pág. 62, parág. 7.

⁶ WAIZBORT, Leopold - op. cit. - pág. 38

⁷ WEBER, Max - op. cit. - pág. 85/86/87, parág. 18

Para Weber, a racionalização da música ocidental passa pela constituição das escalas e, a partir delas, de todo o sistema tonal - processo no qual o desenvolvimento do “temperamento musical” teve papel determinante⁸. A partir daí ocorre, paralelamente, tanto o desenvolvimento das formas e estruturas musicais como dos instrumentos adequados à produção musical dentro do contexto desta racionalização de seus meios técnicos. Nesse quadro, a criação de um sistema preciso de notação musical desempenha um papel preponderante: “caso se pergunte pelas condições específicas do desenvolvimento da música ocidental, então trata-se, antes de mais nada, da invenção da nossa moderna notação musical. Uma notação dessa espécie é, para a existência de uma música tal como a que possuímos, de importância muito mais fundamental do que, digamos, a espécie de escrita fonética para a existência das formas artísticas linguísticas. (...) uma obra de arte musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação: sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador”⁹. Esta questão me parece central. A notação, efetivamente, oferece não apenas um sólido sistema de mensuração do ritmo da composição e da duração e altura de suas notas, como também claras indicações e respeito do andamento e do tipo de interpretação que a obra deverá receber. O uso da notação, porém, não é condição

⁸ O sistema temperado foi “introduzido na prática musical no século XVIII. Consiste numa ligeira alteração nos intervalos da escala natural utilizada pelos gregos para produzir 12 semitons exatamente iguais (temperados). Este sistema deu origem à escala temperada - consagrada por Bach nos seus dois volumes do *Cravo Bem Temperado* - e permitiu o desenvolvimento da modulação e da própria arte musical” - conf. descrito em “A Arte da Música” - suplemento da coleção “Mestres da Música” - Ed. Abril - SP - 1982 - pág. 11.

⁹ WEBER, Max - op. cit. - pág. 119, parág. 40

obrigatória no âmbito de toda a produção musical do ocidente e constitui-se, na verdade, como um importante fator de distinção entre a música culta e a popular - cuja produção e distribuição parecem ter se ligado a uma tradição oral, não letrada, em que o nível de explicitação da obra que se transmite é consideravelmente menor, tendendo a permitir a existência simultânea de diferentes versões de uma mesma música, o não estabelecimento claro de sua autoria, etc. Se com o advento das técnicas de reprodução, a distribuição de cópias idênticas passou a garantir uma maior uniformidade na transmissão da obra musical - e, em função das relações econômicas estabelecidas pela industrialização, o fortalecimento da noção de “autoria” - não representou, inicialmente, uma limitação mais problemática para a liberdade interpretativa dos músicos. Mesmo o uso de regentes, arranjos escritos e orquestras que veio a ocorrer em alguns segmentos da música popular - embora representasse um inegável avanço da racionalização - tendeu, no entanto, a preservar claros elementos de imprevisibilidade (ao menos no que se referia ao improviso dos solistas instrumentais e dos intérpretes vocais¹⁰). Com o advento do multi-canais alcançou-se um patamar ainda mais elevado de explicitação da música produzida - desta vez, em função do caráter mais reativo do que interativo que as trilhas, agora não mais gravadas simultaneamente, passaram a ter. Porém, foi o surgimento das tecnologias MIDI que representou o avanço mais radical: através do sequenciamento das trilhas e da padronização dos timbres, estes equipamentos passaram a permitir uma previsibilidade absoluta da performance e, neste sentido, a entrada definitiva - em termos weberianos - da música popular no mundo da linguagem escrita.

¹⁰ A liberdade de improvisação dada a estes artistas, aliás, tinha grande importância para sua permanência nas posições mais destacadas do *star sistem*.

A idéia de um fortalecimento dos mecanismos de explicitação e, portanto, de um avanço da racionalização no âmbito da música popular propiciado pelas tecnologias digitais, representa um aspecto importante do debate. Mas há ainda outras questões a serem discutidas, e a *técnica* me parece ser uma delas. O uso do MIDI pressupõe, como já observei, um nível de utilização dos recursos tecnológicos *enquanto meios técnicos de produção musical* realmente inédito. Através do digital, o aparato tecnológico abandona definitivamente seu papel de simples instância de reprodução e distribuição da música para passar a influenciar de modo decisivo também a produção musical. Desse modo, ele deixa de ser apenas um instrumento de registro para se tornar um importante recurso de manipulação, assumindo importância constitutiva no âmbito da música produzida.

No entanto, empreender esta discussão deve implicar, já de início, numa ampliação do debate, uma vez que Weber não considera a autonomização da esfera artística “sob o aspecto da instituição de uma empresa de arte, com a institucionalização de um público apreciador e da crítica de arte como mediadora entre os produtores e os receptores de arte”¹¹. Essa questão, no entanto, foi vigorosamente debatida por vários dos representantes da chamada “Escola de Frankfurt” e, no caso específico da música, particularmente por Theodor Adorno.

A base do pensamento frankfurtiano de um modo geral parece situar-se firmemente na articulação, originária da obra de Lukács, entre o conceito Weberiano de “racionalização” e o “fetichismo da mercadoria” de Marx. É

¹¹ conf. citado por WAIZBORT, Leopold - op. cit. - pág. 35

dentro deste contexto que a idéia de “Indústria Cultural” assume grande importância na obra de Adorno a quem é devida, inclusive, a própria criação do termo¹². Acho que podemos sumarizar a premissa básica deste autor através da idéia de que, na sociedade capitalista avançada, a forma de produção de mercadorias adotada - implicando na preponderância do valor de troca sobre o de uso - tende a contaminar todas as esferas de ação, direcionando todos os propósitos. Assim, se “as mercadorias culturais da indústria se orientam, como disseram Brecht e Suhrkamp há já trinta anos, segundo o princípio de sua comercialização e não segundo o seu próprio conteúdo e sua figuração adequada, toda a *praxis* da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais. A partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores, elas já estão contaminadas por essa motivação. (...) A autonomia da arte que, é verdade, *quase nunca existiu de forma pura* e que sempre foi marcada por conexões de efeito, vê-se no limite abolida pela indústria cultural”¹³. Temos aqui, reposta, a questão da autonomia, e uma clara discordância entre Weber e Adorno. Devemos nos lembrar de que Weber, ao discutir o desenvolvimento da música ocidental referia-se, sem dúvida, essencialmente ao que podemos denominar de música *culta* ocidental. No pensamento musical adorniano, uma distinção clara entre música culta e popular - que, no limite, espelha para ele a distinção geral entre arte e indústria cultural, respectivamente - é fundamental¹⁴. Pois, ao mesmo tempo em que afirma, como vimos

¹² Segundo o próprio Adorno, o termo parece ter sido empregado pela primeira vez na obra “Dialética do Esclarecimento”, publicada por ele e Max Horkheimer em 1947.

¹³ ADORNO, Theodor - A Indústria Cultural - op. cit. - pág. 288 - os grifos são meus.

¹⁴ Apesar de Adorno afirmar, por exemplo, que a indústria da cultura de massas “administra a música globalmente” (em “Idéias para uma Sociologia da Música”) e que “força a união dos domínios da arte superior e da arte inferior com prejuízo para ambos” (em “A Indústria Cultural”), ou ainda fazer críticas severas à produção de compositores “cultos” como Wagner e Tchaikovsky, entre outros, sua análise em “Sobre Música Popular” é toda construída na forma de uma comparação entre “música séria” e “música popular”, sendo a estandardização, para ele, a característica fundamental desta última.

acima, que “a autonomia da arte nunca existiu de forma pura”, Adorno também entende haver um limite irredutível para o processo de racionalização da produção da música ocidental preconizado por Weber: “não há dúvida de que a história da música é de uma progressiva racionalização(...). Não obstante, a racionalização - inseparável do processo histórico do aburguesamento da música - é apenas um de seus aspectos sociais, assim como a racionalidade ela própria. *Aufklärung* é apenas um momento da história da sociedade, que permanece irracional, presa ainda a formas ‘naturais’. No interior da evolução total de que participou através da progressiva racionalidade, a música foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho dessa racionalidade, ou do que fora vítima. Esta é a contradição social que está no centro da música ela mesma, e é também *a tensão de que até aqui a produtividade musical tem se alimentado*. Por seu puro material a música é a arte em que os impulsos pré-racionais e miméticos se afirmam irredutivelmente, entrando ao mesmo tempo em constelação com as tendências ao progressivo domínio da natureza e dos materiais. Daí a sua transcendência em face da engrenagem cotidiana da auto-conservação, transcendência que levava Schopenhauer a colocá-la no topo da hierarquia das artes, como objetivação imediata da vontade. (...) Mas é pela mesma razão, por outro lado, que ela é tão apropriada à constante reprodução da estupidez. O que faz dela mais que mera ideologia é também o que facilita sua caricatura ideológica.”¹⁵.

Torna-se necessária, então, a distinção entre estes dois tipos de produção, a distinção entre arte e indústria cultural. Adorno a realiza através de uma separação entre técnica e meios técnicos assim explicitada: “o conceito de técnica

¹⁵ ADORNO, Theodor - *Idéias para a Sociologia da Música in* - pág. 262 (os grifos são meus)

na indústria cultural só tem em comum o nome com aquela válido para as obras de arte. Este diz respeito à organização imanente da coisa, à sua lógica interna. A técnica da indústria cultural, por seu turno, na medida em que diz respeito mais à distribuição e reprodução mecânica, permanece ao mesmo tempo externa ao seu objeto¹⁶. Ou seja, o emprego da “técnica” - no seu sentido de técnicas de reprodução e distribuição - é o elemento que distingue, a rigor, a arte da indústria. A perda de autonomia dos produtos da indústria cultural se dá, portanto, a partir de sua submissão ao aparato tecnológico que permite a sua reprodução e distribuição maciça, a elementos *externos* à música portanto. Este ponto me parece fundamental no pensamento adorniano. Ao contrário de Weber, que entende haver uma racionalização absoluta da produção musical e, portanto, a inexistência dentro dela de qualquer potencial emancipador, Adorno tenta apresentar uma visão mais dialetizada da produção musical. Porém, toda a sua boa vontade parece ficar reservada para a produção da música culta e, mais particularmente, para a produção de música contemporânea desenvolvida por compositores austríacos como Schoenberg, Webern e Alban Berg (do qual, aliás, foi aluno). Assim, afirmar a distinção entre *técnica*, no sentido apontado acima, e *meios técnicos*, no sentido apresentado por Weber, parece estar na base de todo o seu projeto. É na ausência da *técnica* e, portanto, das condições que permitam a vinculação da produção musical a um mercado de massas que Adorno parece estabelecer as condições para a preservação de uma autonomia, mesmo que relativa, da produção musical. Aqui se coloca nosso problema. Se, como proponho, as tecnologias se tornaram hoje também um meio técnico de produção, a afirmação de Adorno tende a perder grande parte de sua validade e a “salvação” de seu objeto deverá ser buscada em outro lugar. E isso não só para as músicas produzidas no âmbito da

¹⁶ ADORNO, Theodor - A Indústria Cultural - op. cit. - pág. 290 (os grifos são meus)

indústria cultural, mas também para uma razoável parcela da produção da chamada música contemporânea. Porém, antes de qualquer discussão neste sentido gostaria de propor uma análise das formas que, segundo Adorno, são empregadas pela indústria cultural na legitimação da canção de massa junto a seus consumidores.

Para Adorno, “o termo indústria... não se refere estritamente ao processo de produção, (pois) conservam-se também formas de produção individual. Cada produto apresenta-se como individual; a individualidade mesma contribui para o fortalecimento da ideologia, na medida em que se desperta a ilusão de que o que é coisificado e mediatizado é um refúgio de imediatismo e de vida”¹⁷. Mas é em seu texto “Sobre Música Popular”, dedicado especificamente a esta esfera da produção simbólica, que Adorno delinea de modo mais preciso esta estratégia de legitimação. Em primeiro lugar, Adorno nos oferece uma definição do que chama de estandardização dentro da música popular: “embora toda a produção industrial de massa necessariamente resulte da estandardização, na música popular as razões para a estandardização estrutural são (...) muito diferentes daquelas que se levam em conta para a estandardização de carros e alimentos”¹⁸. Para o autor, é “a imitação que oferece um fio condutor” para o processo de estandardização na área musical: “os padrões musicais foram originariamente desenvolvidos num processo competitivo. Quando uma determinada canção alcançava grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que obtivera êxito. Os *hits* de maior sucesso, tipos e

¹⁷ Idem, *ibidem* - pág. 289

¹⁸ ADORNO, Theodor - Sobre Música Popular *in* COHN, Gabriel (org.) - Sociologia - SP - Ática - 1986 - pág. 121

‘proporções’ entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards*. (...) O não seguir as regras do jogo tornou-se critério para a exclusão”¹⁹. Porém, a estandardização deve, necessariamente, possuir um “caráter dual”, de modo que “a estilização da sempre idêntica estrutura básica” é apenas um de seus aspectos. “Concentração e controle, em nossa cultura, escondem-se em sua própria manifestação. Não camuflados, eles provocariam resistências”, por isso “o correspondente necessário da estandardização musical é a *pseudo-individação*. Por pseudo-individação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização”²⁰. É neste ponto que a manutenção de uma certa artesanidade na produção musical assume grande importância dentro da reflexão adorniana, pois ela acaba por se constituir no sustentáculo da pseudo-individação, num recurso básico para o escamoteamento a estandardização: “o ‘subdesenvolvimento’ da produção musical em massa, o fato de que ela ainda está num nível artesanal e não num nível literalmente industrial, conforma-se perfeitamente a essa necessidade, que é essencial da perspectiva da grande empresa cultural. Se os elementos artesanais da música popular fossem todos abolidos, teria de ser desenvolvido um meio sintético de esconder a estandardização. Seus elementos já existem”²¹.

Infelizmente, Adorno não avança nessa última afirmação.

Vale notar que a sua formulação sobre técnica continua presente nesta discussão, já que

¹⁹ Idem, *ibidem* - pág. 121.

²⁰ Idem, *ibidem* - pág. 122/123

²¹ Idem, *ibidem* - pág. 123

a *pseudo-individação* da música popular parece ser obtida justamente pelo “subdesenvolvimento’ da produção musical em massa” pela sua manutenção em um “nível artesanal e não num nível literalmente industrial”²². Se, como tento sustentar, as novas tecnologias digitais objetivamente impõe condições de produção nas quais a artesanidade tanto da divisão do trabalho quanto da produção em si são em grande parte abolidas, seria cabível que nos perguntássemos quais as estratégias de legitimação que podem ser assumidas pela indústria diante destas novas condições. Se nos reportarmos a todo o âmbito da produção musical de massas, entendo que deveremos nos deparar com graus variáveis de artesanidade e com diferentes estratégias de legitimação, o que torna esta análise impraticável dentro da perspectiva adorniana - já que a possibilidade de diferenciação entre as diversas produções desenvolvidas no âmbito da indústria cultural não parece ser trabalhada por aquele autor. Como pretendo discutir estas distinções ainda no próximo capítulo, gostaria de abandonar por enquanto esta questão e me voltar, novamente, para o debate da técnica.

A concepção de *técnica* assumida por Adorno não é, vale notar, hegemônica dentro do pensamento frankfurtiano, e sua polêmica com Walter Benjamin em torno da questão dos meios técnicos de reprodução e da autonomia da arte é bem conhecida. Se, para Adorno, na “desritualização” da arte está implicada sua entrada na Indústria Cultural e, conseqüentemente, uma desastrosa perda de autonomia - que teria como resultado a produção de bens culturais completamente contaminados pela lógica de mercado - para Benjamin “a arte, ao se libertar da sociedade tradicional, perde o seu valor de culto, e pode se constituir num espaço autônomo, regido por regras

²² Idem, *ibidem* - pág. 123

próprias, que não mais se encontra vinculado à função utilitária da estética”²³. O advento das técnicas de reprodução é apontado por Benjamin como o grande agente emancipador e “desaurificador” da arte. Para ele, uma arte tecnicamente reproduzida não apenas serve a um número bem mais amplo de pessoas, mas representa uma maior aproximação entre artista e público, tornando a diferença entre ambos “cada vez menos fundamental”, pois “as técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retrógrada face a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin, por exemplo”²⁴. É claro que, para Benjamin, essa ação não está inscrita de modo determinista nos meios técnicos, mas nos usos que estes potencializam - condição que insere decisivamente na política a arte tecnicamente reproduzida. Neste sentido, Benjamin leva adiante a proposição de Brecht de “não alimentar o aparelho de produção sem, ao mesmo tempo, à medida do possível, alterá-lo no sentido do socialismo”²⁵, de modo que “o progresso técnico (torne-se), portanto, para o autor enquanto produtor, a base do seu avanço político”²⁶.

Gostaria de isolar, aqui, o conceito de *técnica*. Se para Benjamin ela trás em si um potencial emancipador, o mesmo não acontece, como vimos, dentro da reflexão de Adorno. A Indústria Cultural - sob cujas instâncias se produz, na visão daquele autor, uma música estandardizada e regressiva - só é possível como uma expressão desta técnica, “como produto da fase final do capitalismo avançado”, aspecto

²³ ORTIZ, Renato - A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura - Revista Brasileira de Ciências Sociais - n.1, vol. 1 - jun/1986 - pág. 49

²⁴ BENJAMIN, Walter - A Obra de Arte... - op. cit. - pág. 21

²⁵ BENJAMIN, Walter - O Autor Como Produtor *in* Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política - SP - Brasiliense - 1985 - pág. 194

²⁶ *Idem*, *ibidem* - pág. 195

da “racionalidade do sistema tecnológico como um todo”²⁷. Assim, o conceito de técnica adotado por Adorno ganha um caráter mais geral e sombrio, tornando-se a música produzida no âmbito da indústria cultural apenas um aspecto de um processo muito mais amplo. A idéia chave, aqui, está numa “concepção de ideologia enquanto técnica, pois a dominação se exerceria na sociedade industrial não mais através da ideologia enquanto universo simbólico dominante, mas pela racionalidade do aparato técnico”²⁸. Parece ser devida a Herbert Marcuse, outro autor oriundo da tradição frankfurtiana, a exposição mais clara deste conceito. Não pretendo, no entanto, me estender demasiadamente na exposição de suas reflexões. “Marcuse está convencido de que, no processo que Max Weber chamou de ‘racionalização’, dissemina-se não a racionalidade como um todo, mas, em seu nome, uma determinada forma inconfessada de dominação política”²⁹. Assim, a dominação não estaria contida apenas em algumas aplicações particulares, em determinados usos sociais da técnica, mas na técnica em si. Implícito na operacionalização do aparato técnico desenvolvido pela sociedade estaria um conjunto de atitudes e procedimentos que subtrairiam ao indivíduo a reflexão, impondo as condições necessárias para a legitimação e perpetuação do modo de dominação e do conjunto de forças predominante. Uma legitimação que passa a se basear na “sempre crescente produtividade e domínio da natureza”, de modo que as relações de produção existentes passam a se apresentar “como a forma de organização tecnicamente necessária de uma sociedade racionalizada”³⁰. Assim, “a dominação se perpetua e se estende não

²⁷ ORTIZ, Renato - A Escola de Frankfurt... - op. cit. - pág. 58

²⁸ Idem, *ibidem* - pág. 60

²⁹ HABERMAS, Jürgen - Técnica e Ciência enquanto Ideologia *in* Os Pensadores - pág. 313

³⁰ Idem, *ibidem* - pág. 314/315

apenas através da tecnologia, mas *enquanto* tecnologia, e esta garante a formidável legitimação do poder político em expansão, que absorve todas as esferas da cultura”³¹.

Jürgen Habermas será aquele que empreenderá, posteriormente, a tentativa de dialetização deste processo. Com esse objetivo, ele propõe para o problema “um outro quadro categorial, (partindo) da distinção entre *trabalho* e *interação*”³². Neste contexto Habermas entende “por ‘trabalho’ ou *agir racional com respeito a fins*, seja o agir instrumental, seja a escolha racional, seja a combinação dos dois (...e) por *agir comunicativo* uma interação mediatizada simbolicamente. Ela se rege por *normas* que valem *obrigatoriamente*, que definem as expectativas de comportamento recíprocas e que precisam ser compreendidas e reconhecidas por, pelo menos, dois agentes”³³. É a partir da predominância de cada uma destas categorias de ação que Habermas estabelece uma distinção entre sociedade tradicional e moderna. Para ele, “o que caracteriza a sociedade tradicional seria a existência de um poder central, a separação em classes, e a presença de uma imagem central de mundo (mito ou religião) para fins de legitimação do poder. Este tipo de sociedade se conformaria, portanto, a uma hegemonia do agir comunicativo, e nela o papel das ideologias seria preponderante”³⁴. Nestas sociedades, “o desenvolvimento dos subsistemas do agir racional com respeito a fins é contido *dentro dos limites da eficácia legitimadora* das tradições culturais”³⁵. Habermas sustenta que o que ocorre com o advento do

³¹ MARCUSE, Herbert - Ideologia da Sociedade Industrial - Zahar - 1967

³² HABERMAS, Jürgen - Ciência e Técnica... - op. cit. - pág. 320

³³ Idem, *ibidem* - pág. 320/321

³⁴ ORTIZ, Renato - A Escola de Frankfurt... - op. cit. - pág. 46

capitalismo é “a instalação de um mecanismo econômico que assegura a longo prazo a propagação dos subsistemas do agir racional com respeito a fins e a criação de uma legitimação econômica, em nome da qual o sistema de dominação pode ser adaptado a novas exigências de racionalização desses subsistemas em progresso”³⁶. Assim, o autor tende a concordar com a idéia de Marcuse da legitimação da dominação através da ciência e da técnica. Porém, mesmo considerando que a esfera da ação (o “mundo sistêmico”) tenha assumido vasta predominância sobre a esfera da interação (o “mundo da vida”), Habermas ainda afirma a persistência de espaços de interação dentro da sociedade bem como a potencialidade emancipadora de uma “razão comunicativa” baseada no consenso e na tentativa de compreensão recíproca contidas na comunicação humana. A presença nos meios de comunicação de massa de elementos vinculados tanto ao “mundo sistêmico” quanto ao “mundo da vida” garantiria, segundo ele, uma certa ambiguidade dentro da produção simbólica. Neste sentido, Habermas observa que “os centros emissores estão expostos a interesses conflitantes, e de modo algum podem ser integrados sem descontinuidade os pontos de vista econômicos, político-ideológicos, profissionais e os relativos a estética dos meios; (...) as emissões de modo algum respondem só ou predominantemente aos standards da cultura de massas, e mesmo quando adotam as formas triviais de entretenimento popular podem conter mensagens críticas; (...) as mensagens ideológicas, sob as condições de recepção impostas pelo substrato cultural de seus receptores podem ter, com frequência, seu significado subvertido; a própria lógica da prática comunicativa cotidiana pode criar defesas contra as intervenções diretamente manipuladoras dos meios de comunicação de massas, e o

³⁵ HABERMAS, Jürgen - *Ciência e Técnica...* - op. cit. - pág. 323

³⁶ *Idem*, *ibidem* - pág. 325

desenvolvimento técnico dos meios eletrônicos não ocorre necessariamente na direção de uma centralização das redes³⁷.

Em termos Habermasianos, entendo que seja possível sugerir que, ao institucionalizar a linguagem escrita (ou ao menos seu simulacro) no âmbito da canção de consumo - bem como a utilização de toda uma vasta gama de equipamentos poderosamente racionalizadores de sua produção - o digital acaba representando um importante avanço da racionalização prático-finalista no âmbito da produção musical não tendo, porém, o poder de inviabilizar o potencial comunicativo e emancipatório das ações dos agentes participantes. Ao mesmo tempo, acredito que possamos conceder a alguns dos desenvolvimentos técnicos aqui discutidos - embora ressaltando sua importância também na estratégia de atuação dos grandes monopólios de comunicação - algo do papel descentralizador sugerido por Habermas no último tópico. De qualquer modo, entender a existência de uma potencialidade emancipadora no aparato tecnológico me parece de importância fundamental para o desenvolvimento de uma reflexão que nos leve além dos limites rígidos - e tão pouco dialéticos - que Adorno tende a impor ao tema.

Porém, mesmo relativizando o poder racionalizante da técnica, não acho possível negar que a crítica de Adorno esteja imbuída de uma inegável pertinência. A esse respeito, devo dizer que considero “Sobre Música Popular” o texto mais relevante já produzido acerca do tema da música de consumo. O conjunto de

³⁷ HABERMAS, Jürgen - Teoría de la Acción Comunicativa: crítica de la razón funcionalista - vol. II - Madri - Taurus Ed. - 1987 - pág. 553/554

conceitos elaborado pelo autor para sua crítica e o sentido particular que dá à idéia de estandardização no contexto desta produção são bastante esclarecedores. Porém, é preciso apontar em sua ótica também uma perspectiva elitista. Mesmo concordando com a argumentação de Renato Ortiz de que esse elitismo “decorre mais do pessimismo dos autores (da Escola de Frankfurt) do que de uma real divisão entre uma maioria inculta e uma minoria privilegiada”³⁸, é forçoso notar que ele é um importante elemento norteador de sua análise. O distanciamento que lhe permite esta sua visão privilegiada da estrutura de produção da indústria cultural como um todo o impede, ao mesmo tempo, de enxergar em formas narrativas fortemente padronizadas como a do blues, por exemplo, a permanência de práticas sociais e culturais constituídas, na verdade, fora da esfera da indústria e, igualmente, de perceber na atuação dos artistas ou nas características de suas obras qualquer forma de resistência cultural³⁹. Sabe-se, é claro, que Adorno jamais trabalhou com essas perspectivas, só quis deixar claro aqueles que considero os limites de sua crítica.

³⁸ ORTIZ, Renato - A Escola de Frankfurt... - op. cit. - pág. 50

³⁹ A esse respeito, acho que seria interessante um estudo acerca do *bebop* - um estilo de jazz onde o ritmo acelerado e a complexidade harmônica e melódica tornam a dança e o acompanhamento vocal quase inviáveis em seu sentido tradicional - que o contemplasse da perspectiva de uma resistência ao modo como os artistas e a música negra haviam se tornado fonte de entretenimento em casas noturnas onde sua presença como público dificilmente seria tolerada.

V - FORMAS DE USO E ESTRATÉGIAS DE LEGITIMAÇÃO:

O REFERENCIAL DE PIERRE BOURDIEU

Como já havia afirmado anteriormente, pretendo dedicar este último capítulo a uma análise das formas de utilização ou recusa das novas tecnologias de produção musical em diversos dos segmentos que compõe o campo de produção da chamada canção popular de massa. Mais do que descrever estas utilizações, a pretensão aqui é a de procurar apresentar os modos pelos quais estes usos são articulados dentro das estratégias empregadas pelos agentes participantes do campo no sentido da legitimação de suas produções. Recorrerei, para esta análise, ao referencial teórico proposto por Pierre Bourdieu. No sentido de contextualizar minha reflexão irei, inicialmente, abordar alguns aspectos da obra daquele autor que considero centrais para os objetivos aqui pretendidos.

Se na análise dos frankfurtianos o registro tende a se concentrar frequentemente no âmbito das universalidades - o que confere aos seus projetos um caráter eminentemente filosófico - em Pierre Bourdieu a discussão se atém, com bastante vigor, ao específico de cada formação social, circunscrevendo-se mais diretamente aos campos da história, da antropologia e da sociologia. Isto, no entanto, não impede a existência de pontos de contato entre suas reflexões. Também na análise de Bourdieu, por exemplo, o desenvolvimento de um sistema de produção de bens simbólicos tem importância central. O autor entende a sociedade contemporânea como

aquela na qual “a criação de uma economia de mercado e do capitalismo competitivo conduziriam a um exercício mais aberto do poder material de classe. No entanto, este levaria, por sua vez, a uma evidente oposição reformista e revolucionária, de tal modo que a classe dominante se veria forçada, no sentido de manter sua dominação, a assumir o uso do poder simbólico como seu modo principal de dominação”¹. Certamente, Bourdieu também não se distingue da tradição frankfurtiana no sentido de vislumbrar perspectivas emancipatórias no âmbito da produção cultural uma vez que “seus estudos gerais da lógica situacional tendem a ser desoladoramente pessimistas quanto a alguma alternativa para uma infundável reprodução da ordem social”². O que me parece original em sua abordagem é a maneira pela qual utiliza os conceitos de *campo* e *habitus* - originários de Weber - e, através deles, o modo pelo qual desenvolve a idéia de uma autonomia relativa do campo da produção cultural e do conflito que permanentemente envolve seus agentes em torno da questão da legitimação.

Bourdieu entende que “a história da vida intelectual e artística nas sociedades europeias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. De fato, à medida que se constitui um campo intelectual e

¹ GARNHAM, Nicholas and Raymond Williams - Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction in *Media, Culture and Society: a Critical Reader* - edit. por Richard Collins - London - SAGE Publications - 1986 - PÁG. 126

² FOWLER, Bridget - The Hegemonic Work of Art in the Age of Electronic Reproduction: an assessment of Pierre Bourdieu in *Theory, Culture and Society* - vol.11 - London - SAGE Publications - 1994 - pág. 131

artístico (e, ao mesmo tempo, o corpo de agentes correspondente, seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e, portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomada de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo”³. Temos então, diretamente articulada ao surgimento e avanço do capitalismo, a formação de uma “categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais” que se liberta, progressivamente, “do comando da aristocracia e da igreja”. Este processo é fortalecido pela “constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso”, pela “constituição de um grupo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos” e pela multiplicação e diversificação das instâncias de consagração e difusão destes bens⁴. Para Bourdieu, esta autonomização do campo da produção de bens simbólicos se dá de modo correlato àquele proposto por Max Weber no âmbito da religião⁵, implicando na “afirmação de uma legitimidade propriamente artística, ou seja, dos direitos dos artistas legislarem com exclusividade em seu próprio campo - o campo da forma e do estilo - ignorando as exigências externas de uma

³ BOURDIEU, Pierre - A Economia das Trocas Simbólicas - org. Sérgio Micelli - SP - Ed. Perspectiva - 1982 - pág. 99

⁴ Idem, ibidem - pág. 100/101

⁵ O processo de autonomização em Weber foi discutido, naquilo em que ele se refere à produção musical, no capítulo anterior.

demanda social subordinada a interesses religiosos ou políticos”⁶. Porém, há aqui uma diferença fundamental: Bourdieu fala em uma *autonomia relativa* da produção de bens simbólicos e, “evidentemente, autonomia relativa implica em dependência, sendo preciso examinar adiante a forma de que se reveste a relação do campo intelectual com os demais campos e, em particular, com o campo do poder, bem como os efeitos propriamente culturais que esta relação de dependência cultural engendra”⁷. Na reflexão de Bourdieu - neste instante, bem próxima da de Marx - as restrições a esta autonomia estão inscritas no próprio mercado que possibilita “a ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou a um mecenas”⁸. Desse modo, a emergência de um mercado impessoal de bens simbólicos nos modos de uma verdadeira indústria cultural “propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de uma submissão às leis do mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à oferta, surge através dos índices de vendas e das pressões explícitas ou difusas dos detentores dos instrumentos de difusão (...). Em consequência, todas estas ‘invenções’ do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irreduzível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da ‘criação’ livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os

⁶ BOURDIEU, Pierre - op. cit. - pág. 101

⁷ Idem, ibidem - pág. 99 (nota de rodapé)

⁸ Idem, ibidem - pág. 103

mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística”⁹.

Parece-me que temos aqui uma importante mudança do foco da discussão, que se transfere da autonomia - virtualmente perdida - para a legitimidade. E é essa discussão que, em Bourdieu, configura-se realmente crucial. Se por um lado, “este grupo especializado partilha um interesse em comum com a classe econômica dominante em manter o conjunto global de relações materiais de classe porque o capital cultural precisa, em última análise, ser transformável em capital econômico ou recursos materiais e porque a classe dominante quer os serviços dos produtores de bens simbólicos”¹⁰, por outro lado estes produtores “envolvem-se num conflito com a fração dominante acerca da legitimidade relativa e, portanto, do valor da cultura quando oposta ao capital econômico”¹¹. Assim, Bourdieu expõe uma outra face do processo de dominação ideológica - sua dupla determinação - pois “ele deve suas mais específicas características não somente aos interesses de classe ou das frações de classe que representa (função social), mas também aos interesses específicos daqueles que o produziram e à lógica específica do seu campo de produção”¹². Creio que a partir

⁹ Idem, *ibidem* - pág. 103/104 - Note-se, aqui, que a questão da técnica não é colocada em Bourdieu, ficando a questão da limitação da autonomia restrita, essencialmente, à relação entre a produção cultural e o mercado.

¹⁰ GARNHAM, Nicholas and Raymond Williams - *op. cit* - pág. 123

¹¹ Idem, *ibidem* - pág. 126/127

¹² BOURDIEU, Pierre - 1977c - pág. - Com o propósito de tornar esta introdução à Pierre Bourdieu um pouco mais abrangente vale ressaltar que, na sua reflexão, a esfera da cultura oferece tanto os signos de consagração simbólica que permitem, para a classe dominante, a afirmação de sua distinção das classes subordinadas, quanto o sistema de certificação (vinculado ao sistema educacional) que permite a perpetuação das relações de desigualdade social.

desta explanação geral podemos entrar no estudo da dinâmica organizadora do campo da produção de bens simbólicos bem como das suas instâncias de legitimação.

“O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo da produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição - mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística - que se estabelece entre, de um lado, *o campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (...) objetivamente destinados (...) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, *o campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (o ‘grande público’)”¹³. O campo de produção erudita se constitui através de uma “ruptura com o público dos não-produtores”, já que opera com uma “lógica da distinção cultural”, através da qual a comunidade intelectual e artística pode afirmar sua autonomia¹⁴. Ao mesmo tempo, as obras de arte erudita assumem também uma função de distinção social em função da

¹³ BOURDIEU, Pierre - A Economia das Trocas Simbólicas - op. cit. - pág. 105

¹⁴ Esta autonomia é afirmada tanto como um repúdio às demandas do mercado constituído de bens simbólicos - e, através dele, ao poder da classe economicamente dominante - como enquanto um desejo de impor “princípios de uma legitimidade propriamente cultural, tanto no âmbito da produção como no da recepção da obra de arte” - conf. BOURDIEU, Pierre - A Economia das Trocas Simbólicas - op. cit. - pág. 110. É interessante notar que nesta “lógica da distinção” Bourdieu encontra, também, a função das vanguardas estéticas que se destinariam, sob essa ótica, a desenvolver obras que se mantivessem adiante da capacidade de absorção do mercado e reforçassem, assim, a distinção entre produtores e não produtores - um papel, diga-se de passagem, muito mais desolador do que aquele reservado para estas vanguardas na obra de Adorno.

“raridade dos instrumentos destinados ao seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem”¹⁵.

Já no polo da indústria cultural temos uma situação na qual a submissão a uma demanda externa se caracteriza como uma “posição subordinada dos produtos culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão”¹⁶. Seus produtos, ao contrário da arte do passado, não exprimem a “visão de mundo de uma categoria particular de clientes” destinando-se, ao contrário, a um público socialmente heterogêneo. Sua recepção é, também, “mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores”. Bourdieu a denomina como uma *arte média*, caracterizada pelo “recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis (e pela) exclusão sistemática de todos os temas capazes de provocar controvérsia ou chocar alguma fração do público”¹⁷. “No interior de um mesmo sistema, defrontamo-nos sempre com todos os produtos intermediários entre as obras produzidas por referência às normas internas do campo de produção erudita e as (...) informadas pelas expectativas de um público mais amplo: por exemplo, as obras de vanguarda (...), as obras de vanguarda em vias de consagração(...), as obras de arte burguesa (...) e, por último, as obras de arte média”¹⁸. Assim, entre os polos opostos da arte erudita e da arte

¹⁵ BOURDIEU, Pierre - A Economia das Trocas Simbólicas - op. cit. - pág. 117. E também: “o sentimento de estar excluído da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência e da vassalagem pois implica na impossibilidade de excluir o que exclui, única maneira de excluir a exclusão” - idem, pág. 132

¹⁶ Idem, ibidem - pág. 136

¹⁷ Idem, ibidem - pág. 137 - Mesmo que entendamos esta última definição como reducionista, devemos observar, aqui, que a análise de Bourdieu concentrava-se, neste momento, fortemente sobre o cenário da produção cultural francesa, que não me parece o mais adequado para uma avaliação menos demolidora dos bens produzidos no âmbito da indústria cultural.

¹⁸ Idem, ibidem - pág. 139/140

média, Bourdieu constrói uma hierarquização do gosto que corresponde de modo mais ou menos direto à hierarquização da sociedade, numa estrutura de dominação onde “a cultura média é objetivamente definida pelo fato de estar condenada a definir-se em relação à cultura legítima, tanto no âmbito da produção como no da recepção”¹⁹. O sistema de ensino, bem como a rede de museus, galerias, teatros, críticos de arte, etc, constituem-se, sob desta ótica, nas instâncias de consagração destas diferentes produções, passíveis de oferecerem o quadro valorativo que realiza e/ou reforça a distinção entre obras inferiores e superiores, raras e vulgares, etc. No entanto, Bourdieu não nega aos bens simbólicos a possibilidade de caminhar, ao longo do tempo, dentro desse quadro de referências. O jazz, por exemplo, é visto pelo autor como uma “arte média em vias de consagração”²⁰.

Neste ponto, considero necessária uma redefinição dos polos de consagração propostos por Bourdieu no sentido de sua adequação às especificidades do objeto de nossa análise, ou seja, o campo de produção da canção popular de massa. Aqui é necessário observar que a reflexão de Bordieu acerca do mercado de bens simbólicos que estou apresentando foi circunscrita tanto histórica quanto geograficamente a um quadro bastante específico: o da produção cultural francesa (principalmente literária) da virada do século. Talvez devido a isso, entendo que as instâncias de consagração por ele propostas acabam por estabelecer uma relação excessivamente linear entre consumo cultural e classe social - circunstância que tende a inviabilizar sua utilização no contexto agora pretendido. Em função disso, gostaria de

¹⁹ Idem, *ibidem* - pág. 143

²⁰ Idem, *ibidem* - pág. 147/148

propor para o cenário atual da indústria cultural um novo quadro, formado pelas seguintes instâncias de legitimação²¹:

1) **polo de alta cultura popular:** Entendo que dentro do âmbito da canção popular de massas o polo da cultura erudita conforme proposto por Bourdieu tenha pouca relevância enquanto instância de consagração²², de modo que produções oriundas da própria indústria cultural acabam por assumir a função de referencial de “alta cultura”. Estas posições, no cenário atual, me parecem ser ocupadas internacionalmente por gêneros como o jazz, o rock progressivo e o rock dos anos 50 e 60, entre outros. A nível nacional, entendo que esse papel seja desempenhado principalmente pela Bossa-Nova e pelo Tropicalismo.

2) **polo da indústria cultural:** Seria afirmado enquanto instância de consagração pela via de um discurso populista, justificador de uma produção cultural fortemente submetida a uma demanda de mercado. Também dentro desse polo, a legitimação poderia ser buscada a partir da referência a outras produções da indústria já consagradas histórica e/ou internacionalmente assumindo, por exemplo, a forma de um “referencial de modernidade” para obras produzidas no âmbito de culturas periféricas (penso, aqui, nos

²¹ Devo observar que este cenário que estou propondo tende a valorizar mais a idéia de Bourdieu de um campo organizado por conflitos em torno de diferentes instâncias de consagração do que propriamente como fonte de legitimação ideológica da dominação através do estabelecimento de uma estrutura hierárquica de signos de distinção cultural. Esta idéia - apesar de não poder ser completamente abandonada - fica, em minha opinião, bastante enfraquecida diante da perda de verticalidade aqui sugerida. A idéia dos produtos da indústria cultural terem seu consumo sancionado em todos os níveis sociais desvencilhando-se, assim, da sua função de representação simbólica, talvez possa ser vista, em certa medida, como o resultado de um aumento da autonomia relativa desta esfera de produção.

²² Além disso, entendo que no contexto dessa análise devemos considerar o caso de nações como os EUA, por exemplo, onde um referencial de cultura erudita nunca chegou a ser efetivamente constituído e, desse modo, as instâncias consagradoras da produção simbólica teriam necessariamente que ser buscadas dentro da própria Indústria Cultural.

casos especificamente brasileiros do Samba-Exaltação dos anos 40, da Bossa-Nova dos anos 50 e do Tropicalismo dos anos 60) ou de um “referencial de inteligibilidade” que facultasse o acesso dos diferentes produtos culturais a um mercado transnacionalizado - caso específico de um bom número de produções da chamada World-Music.

3) polo de legitimidade sócio-cultural: Parece-me cabível supor que certas produções desenvolvidas no âmbito da indústria ou por ela incorporadas, retiram sua legitimidade de sua condição de expressar (ou afirmar) a identidade de determinadas minorias étnicas, políticas, religiosas, etc. Isso me parece especialmente significativo no caso do jazz de determinados períodos históricos²³, do reggae jamaicano, de certas tradições musicais afro-brasileiras, do rap (ao menos em seus momentos iniciais, etc.

Apesar de entender as limitações do quadro que acabei de expor, creio que ele será adequado à análise que pretendo desenvolver mais adiante. Antes disso, porém, gostaria de me dedicar ainda a uma discussão da dinâmica do conflito simbólico que se opera dentro do campo da indústria cultural e dos modos pelos quais as estratégias de ação dos diferentes agentes são constituídas.

Para Bourdieu, o campo da produção de bens simbólicos é marcado por uma constante luta entre os intelectuais tanto “pelo domínio dentro de seus sub-campos específicos (pintura, literatura, academia, ciência social, etc) (como...) pelo domínio de seu sub-campo ante o campo intelectual como um todo. É esta luta que

²³ Talvez fosse pertinente um estudo que discutisse até que ponto a “consagração” do jazz não teria funcionado como uma estratégia de esvaziamento de sua legitimidade sócio-cultural.

explica sociológica e historicamente este processo de constante renovação ou, em última análise, o que os Formalistas Russos identificam como o princípio dinâmico da arte. A noção do ‘making new’²⁴. Isto acontece porque “um novo estreante, especialmente uma nova geração de produtores simbólicos, (...) sempre enfrenta um campo no qual as posições dominantes já estão ocupadas. Esta hierarquia de dominância é, em última análise, determinada pelo mercado econômico de bens simbólicos fornecido pela classe dominante e, assim, por meio da taxa pela qual diferentes formas de capital cultural podem ser transformadas em capital econômico”²⁵.

Já as estratégias de ação dos agentes que ocupam o campo simbólico são determinadas a partir do que Bourdieu chama de *habitus*, definido como “um sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. Tais práticas e ideologias poderão atualizar-se em condições mais ou menos favoráveis que lhes propiciem uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um campo intelectual que, por sua vez, ocupa uma posição determinada na estrutura da classe dominante”²⁶. Este sistema, socialmente determinado, já seria implantado a partir da educação familiar, tendo sequência através do aprendizado escolar e do próprio convívio social. Desse modo, as estratégias de ação de cada agente dentro do conflito seriam, segundo Bourdieu, definidas tanto por sua origem de classe e capital cultural disponível

²⁴ GARNHAM, Nicholas and Raymond Williams - op. cit - pág. 127

²⁵ Idem, ibidem - pág. 127

²⁶ BOURDIEU, Pierre - A Economia das Trocas Simbólicas - op. cit. - pág. 191

quanto por sua trajetória dentro do campo, de modo que “a mobilidade ascendente dá uma visão otimista dos possíveis desfechos e a mobilidade descendente dá uma visão pessimista, cada uma das quais irá determinar um diferente conjunto de orientações práticas”²⁷. Tentaremos, agora, analisar os usos possíveis das novas tecnologias a partir da visão de uma dinâmica do campo da produção de bens simbólicos acima delineada.

O ingresso das tecnologias digitais no âmbito da produção musical me parece favorecer 3 estratégias de ação básicas. A primeira delas seria a de sua não utilização, ou seja, se basearia na afirmação da legitimidade e distinção de determinada produção cultural a partir da recusa ao uso das novas tecnologias²⁸. Esta estratégia, sob seu aspecto mais conservador, tende a caracterizar a atuação de agentes localizados nas posições do campo mais próximas ao polo de consagração da alta cultura popular. A orientação geral deste tipo de discurso de legitimação parece estar tanto na afirmação do artista enquanto executante musical e não operador de equipamentos como na da superioridade dos instrumentos acústicos ante seus simulacros digitais. Neste sentido, a recusa ao digital parece unir diferentes parcelas do *mainstream* da indústria cultural, de roqueiros a músicos de jazz. Parece-me também afirmativa desta postura a grande quantidade de trabalhos acústicos produzidos, nestes últimos anos, por diversos artistas.

Uma outra postura de recusa ao digital parece se basear na necessidade da afirmação de uma certa “aura” de comunidade, pureza e exotismo pré-

²⁷ GARNHAM, Nicholas and Raymond Williams - op. cit - pág. 120

²⁸ Com a óbvia implicação de significar, também, uma tentativa de deslegitimação das produções que se utilizem dos novos meios técnicos e, através delas, dos novos ingressantes no campo.

industrial das produções. Não seria uma estratégia conservadora na medida em que os agentes que a empregam são, de um modo geral, ingressantes no campo. Estaria mais próxima do polo de legitimação socio-cultural, caracterizando as posturas de diversos segmentos da chamada *World Music*, desde as produções dos monges de Silos até as do Olodum ou do grupo sul-africano Ladysmith Black Mambazo²⁹. Já para os segmentos derivados do trash e do punk - também caracterizados por uma recusa ao digital - parece interessar como estratégia de legitimação a afirmação de uma certa “rudeza visceral” de suas produções - oferecida tanto pelos instrumentos elétricos saturados quanto pelas imprecisões e falta de nitidez sonora das performances. Paradoxalmente, parece-me que os diversos segmentos da *world music* e as vertentes do trash e do punk que, de um modo geral, fazem da recusa aos recursos digitais de produção um de seus elementos de distinção mundializaram-se, em parte, justamente em função das facilidades de produção possibilitadas por estas novas tecnologias - tanto no que se refere à proliferação dos estúdios como ao barateamento dos custos de produção.

Uma segunda estratégia de ação seria a da utilização destas tecnologias de um modo não constitutivo, apenas como recurso de produção. Ela pode assumir vários aspectos. Um deles seria o da utilização destas tecnologias como simples recurso de barateamento da produção e, assim, como condição de acesso ao mercado. Esta me parece uma postura típica dos novos artistas que procuram estúdios particulares para produzir trabalhos orientados para segmentos definidos de mercado e, com o objetivo de viabilizar suas produções, conformam-se às condições de trabalho impostas

²⁹ Convém ressaltar que não se trata, aqui, de discutir se essas posturas são inteiramente construídas enquanto mera estratégia de marketing ou se correspondem, efetivamente, à *praxis* destes agentes.

pelas tecnologias utilizadas, mesmo que estas não sejam de uso corrente no segmento (atuando, portanto, dentro do perfil de “produção independente” delineado em capítulo anterior).

Outro uso possível dentro desta estratégia refere-se ao recurso às novas tecnologias como facilitadoras da incorporação de timbres e/ou elementos musicais digitalizados às produções. Penso, aqui, no uso que se tornou corrente de timbres instrumentais “étnicos” - principalmente de percussão - adotados tanto por artistas do eixo UK-USA no sentido da diferenciação de suas obras (ou, já que acho o termo *adorniano* frequentemente cabível neste contexto, de sua *pseudo-indivduação*), como por artistas de nações periféricas que buscam viabilizar, através desse recurso, seu acesso ao segmento da *World Music*³⁰. Devemos, dentro deste contexto, ressaltar também a prática do “remix” - que consiste, basicamente, na adição de uma base rítmica eletrônica a músicas já gravadas - como instância de revalorização de produções mais antigas ou recurso para sua inserção em novas faixas de mercado³¹. Ambos os processos podem ser exemplificados através do lançamento pelo selo Paradoxx, no verão de 1995, do CD “Forró-Dance-Reggae (including remixes versions), estréia do forrozeiro paraibano Genival Lacerda no gênero dance³².

³⁰ No caso particular da *world music*, deve-se também salientar que não só a incorporação de sonoridades latinas, asiáticas e africanas (normalmente via sampler) à produção de artistas significativos do *pop* - como Paul Simon, Peter Gabriel, Sting e David Byrne, entre outros - teve seu papel na popularização do segmento, como também ocorreu o processo oposto, exemplificado pela artista israelense Ofra Haza que, pela incorporação de uma batida eletrônica ao arranjo da canção *Im Nin'alu*, tornou-se sucesso nas discotecas - conf. PAIANO, Enor - “Homogeneidade e Diversidade na Cultura Global: o Caso da World Music” in *Gêneros Ficcionalis, Produção e Cotidiano na Cultura Popular de Massa* - Sílvia Helena Simões Borelli (org.) - INTERCOM/CNPq/FINEP - SP - 1994 - pág. 95-96

³¹ Podemos encontrar uma analogia razoável desta estratégia no relançamento, há alguns anos atrás, de antigos filmes mudos colorizados e sonorizados por técnicas modernas.

A terceira estratégia seria a do recurso às novas tecnologias enquanto elemento constitutivo de novos segmentos de mercado. Este uso me sugere pelo menos 5 vertentes que merecem ser mencionadas. A primeira delas seria a do *rap*. Mesmo considerando que o rap se subdivide, hoje, em diversos segmentos³³, parece-me válido afirmar que seu ingresso no mercado se deu de modo bastante concordante com a dinâmica proposta por Bourdieu. Afinal, a própria constituição deste gênero enquanto uma fusão de ritmo eletronicamente produzido e letra declamada já representa uma confrontação com a idéia geral de música enquanto uma conjunção de melodia, harmonia e letra, bem como com a estrutura de *star sistem* constituída em torno das noções de solista e intérprete. Além disso, o já discutido uso de trechos de outras músicas em suas composições também pode ser visto como uma estratégia de confronto adotada pelos *rappers* em relação aos ocupantes de posições dominantes do campo. Uma outra vertente seria a da *disco* - música predominantemente eletrônica, produzida quase que exclusivamente para a dança e caracterizada, desde os anos 70, pelo amplo emprego de drum machines e sintetizadores. Seu confronto com as posições tradicionais do mercado, ocupadas pela música elétrica e acústica, ocorreu em moldes semelhantes aos do rap. Já a chamada música *techno* parece tirar sua legitimidade da recusa a qualquer sonoridade natural, ou seja, não manipulada eletronicamente. Esta vertente, da qual o grupo alemão *Kraftwerk* foi, sem dúvida, um dos expoentes mais notáveis, parece-me estar bastante articulada com uma tradição erudita que vem da música

³² Folha de São Paulo, 2 de Janeiro de 1995, pág. 5-1

³³ Podemos citar o chamado *acid jazz*, - ligado ao polo de consagração da alta cultura popular; o *gangsta rap*, vinculado às gangs de crack e, desse modo, a um tipo de formação cultural urbana bastante específico, bem como os segmentos do rap associados ao dance especificamente e que podem incorporar elementos já consagrados da indústria cultural, buscando sua legitimidade diretamente nessa instância.

eletrônica e concreta. Creio que poderíamos considerar relativamente próximas a essa vertente as produções características do chamado *rock industrial*, gênero no qual as bases instrumentais das músicas são compostas, em boa parte, com a utilização dos sons sampleados de máquinas industriais.

Ocupando um espaço oscilante entre o *disco* e o *rock*, o *techno pop* me parece ser marcado por utilizações dos recursos tecnológicos que representam a somatória de todas as aqui apresentadas. Prestando-se, ao mesmo tempo, tanto para a audição quanto para a dança, pode congrega instrumentos elétricos e eletrônicos ou, em alguns casos, apresentar mesmo alguns elementos de experimentalismo (penso, aqui, em alguns trabalhos do cantor e multi-instrumentista norte-americano Prince).

Darei a denominação de *instrumental* à última vertente que será aqui apresentada. Seus expoentes parecem buscar a consagração de suas obras - seja nos termos de sua sofisticação formal ou na complexidade dos recursos tecnológicos utilizados - por sua aproximação ao polo da alta cultura popular ou, ainda, por referência direta à própria cultura erudita. Autores como Vangelis, Rick Wakeman e Jean Michel Jarre e, antes deles, Valdo de los Rios, me parecem ilustrar bastante bem essa posição.

ANEXO 1 - VISITE JUNDIAÍ, A SEATTLE BRASILEIRA

Desde o vendaval punk que, a partir dos anos 70, varreu o cenário da música pop, o surgimento de bandas e o desenvolvimento de uma rede de produtores/consumidores vinculados ao que se convencionou chamar alternative rock ou cena underground tornou-se uma constante em todas as latitudes. Porém, a partir dos anos 90, quando as bandas de Seattle começaram a sair de suas garagens para o hit parade internacional, o cenário do alternative rock parece ter se embebido, ao redor de todo o planeta, de um redobrado vigor. Movidas por uma ampla e desterritorializada gama de influências, centenas de bandas têm surgido nos últimos tempos. Encontram nas tecnologias digitais de produção novos meios expressivos que se incorporam (ou mesmo substituem) à tradicional formação bateria-contrabaixo-guitarra. Com a proliferação de pequenos estúdios de gravação que essas mesmas tecnologias possibilitaram encontram novas possibilidades para a produção rápida e barata de suas demo tapes (que são, sem sombra de dúvida, a mídia predominante neste cenário musical). Em torno das bandas construiu-se todo um circuito alternativo de produção, venda e distribuição: lojas especializadas em demos, fanzines, selos especializados (e, em razoável medida, ainda independentes), bares, casas noturnas, etc.

A intenção do presente texto é oferecer uma primeira visão deste espaço de produção e consumo musical, dos segmentos que o compõe, dos meios expressivos empregados, dos debates que se desenvolvem e das estruturas de produção e

distribuição que têm sido constituídas. Busco oferecer este cenário a partir da descrição do trabalho das bandas jundiaíenses de rock alternativo, principalmente daquelas associadas ao projeto "Visite Jundiaí, a Seattle Brasileira". O fato de que parte deste relato e dos exemplos musicais desta dissertação originam-se do trabalho ou da experiência destas bandas é devido a 3 razões básicas. A primeira delas é oferecida pelas próprias características da cidade de Jundiaí - um centro agro-industrial de porte médio (aproximadamente 400.000 habitantes) localizado, para o bem e para mal, quase a meio caminho entre São Paulo e Campinas. Considerarei que, por não possuir uma universidade ou outros pólos de atração cultural, a cidade poderia fornecer um ambiente mais "natural" da constituição do cenário underground do que grandes centros urbanos ou culturais. A segunda refere-se ao fato de que a cidade reúne um número expressivo de bandas - algumas delas com razoável expressão dentro do meio - podendo, por isso, oferecer uma amostragem razoavelmente fiel do desenvolvimento da cena underground no Estado de São Paulo. Já a terceira justificativa é de natureza prática e pessoal: trabalho num estúdio de gravação de Jundiaí e tive, por isso, a oportunidade de participar da produção dos trabalhos de várias das bandas que serão citadas ao longo deste texto.

O movimento "Visite Jundiaí" é composto por 6 bandas: "Os Cleggs", "Charlie Road", "Death by Visitation of God", "Crush Junkie", "Burt Reynolds", e "Toward the Cathedral". Seu objetivo é o de realizar a promoção conjunta de seus trabalhos, através de shows, excursões, etc, além de incentivar o surgimento e a chegada ao estúdio de novas bandas. Sua atuação foi, sem dúvida, muito mais incisiva há

2 anos atrás do que hoje, mas não vejo problemas em iniciar este relato com uma descrição de seu trabalho.

“Os Cleggs” são a banda mais antiga do movimento. Surgido em 1990, o grupo já produziu 3 demo tapes, mas só o último destes trabalhos parece ter merecido algum esforço no sentido de sua divulgação. Com a formação básica de um power trio - guitarra, baixo e bateria - seus integrantes fazem o que eles próprios denominam de “hardcore e salteado” (guitar noise + hardcore + humor), sendo suas composições feitas em inglês (este, aliás, é o caso de quase todas as bandas do movimento). O “Charlie Roads” é composto por 4 elementos (uma guitarra a mais). Sua música traz sempre a pretensão da sátira e da paródia traduzindo, por isso, alguns dos lugares-comuns desta tendência dentro do cenário underground - como as referências a um México caricatural (povoado de cactos, tequila, sombreros, etc), a antigos enlatados de TV (bem como a outros descartes obsoletos da indústria cultural), o uso liberal (e incredivelmente errôneo) do inglês, etc. O “Death by Visitation of God”, ou simplesmente DVG, surgiu em 1993 e é composto por 5 elementos numa distribuição de funções menos convencional: 2 baixos, 3 guitarras e bases sequenciadas de drum machine. A banda, segundo um de seus membros, adota como estilo “um certo experimentalismo industrial e uma temática lírica que trás citações de dor, prazer e amores platônicos”¹. O DVG é, por enquanto, a única banda do movimento que possui uma projeção de caráter realmente nacional, tanto a nível de shows como pela presença em fanzines, revistas e jornais. A “Crush Junkie”, formada em 1994, é a banda do

¹ Palavras do músico e produtor Wilson Rogério Geraldo a quem, inclusive, devo muitas das informações apresentadas neste texto.

movimento mais influenciada pelo heavy metal. A base de suas composições são letras violentas e instrumental bastante pesado. A banda produziu uma demo-tape e agora prepara-se para participar de uma coletânea de bandas de trash/heavy/hard rock a ser lançada por uma gravadora independente. Já o “Burt Reynolds” existe desde 1994 e possui uma formação igual à dos “Cleggs” contando, porém, com a frequente participação de um segundo guitarrista para as apresentações ao vivo. Tendo produzido uma única demo-tape, a banda conseguiu rápida aceitação do público e da mídia com um estilo próximo ao do guitar-rock que caracterizou o pop inglês da década passada. No entanto, a banda não está isenta de influências como o hardcore e o folk. Suas composições têm como elemento constante (mas não exclusivo) a sátira, além da frequente referência a produtos da cultura de massas como, aliás, já sugere seu próprio nome. “Towards the Cathedral” é a banda mais nova do movimento, tendo surgido em 1995. Também é, por seu estilo, a mais diferenciada, já que produz um techno onde a influência da banda austríaca Kraftwerk não é de modo algum desprezível. Suas bases rítmicas são razoavelmente dançáveis, e o trabalho da banda se contrapõem à tendência dominante da cena underground através do constante recurso que faz às tecnologias digitais (como samplers, sequencers, sintetizadores e gravadores). A banda já produziu uma demo-tape, mas o retorno de seu trabalho é bastante lento, já que o segmento techno enfrenta fortes resistências e dificuldades de divulgação mesmo dentro dos limites do cenário underground ².

² O cenário underground, vale ressaltar, é palco dos mesmos conflitos simbólicos já descritos no capítulo anterior. Conflitos que o acesso restrito deste espaço de produção ao mercado tende, aliás, a tornar bastante acirrados.

Como já disse, entendo que os trabalhos das bandas descritas acima sejam bem representativos de suas tendências dentro da cena underground. A idéia da sátira, por exemplo, é muito usada, assumindo matizes que vão do humor ginásiano dos “Roads” até a escatologia pesada dos “Raimundos” e afins. A filosofia das guitar bands britânicas, onde as idéias tão caras ao heavy metal do guitar hero (e de seus solos intermináveis), do cantor de voz poderosa e dos megawatts de pressão sonora são solenemente recusadas em favor de um som mais despojado e intimista também estão bem presentes no cenário. Mescladas, porém, a um leque quase infindável de influências musicais onde se misturam a MPB, a música andina, o rockabilly, o blues, etc... Mesmo as amplas possibilidades de uso da língua inglesa estão denotadas no grupo de bandas do “Visite Jundiáí...”, indo do “inglês-macarrônico” dos “Roads” às citações de Joyce contidas no trabalho do “Towards”. As influências culturais são, de forma esmagadora, oriundas da cultura de massas: histórias em quadrinhos, filmes B de Roger Corman, noticiários da TV, etc, mas podem se mesclar a referenciais mais sofisticados, como os poemas de Poe ou do já citado Joyce³.

Esquecendo um pouco a constituição específica do movimento “Visite Jundiáí...” eu diria que, no âmbito da cena underground, a presença predominante a nível nacional (e mesmo municipal) é, indiscutivelmente, a de bandas relacionadas ao heavy metal, ao trash, ao punk e ao hardcore. Aliás, há poucos anos atrás não existia neste espaço praticamente nenhuma banda que não fosse associada a

³ Aliás, acho interessante salientar que tais referenciais não estão ausentes, também, dos trabalhos em quadrinhos produzidos por uma nova geração de autores - muito apreciada no meio underground - formada, entre outros, por ilustradores/escritores como o norte-americano Frank Miller e os britânicos Alan Moore e Neil Gaiman, por exemplo.

alguma destas tendências. Não é estranho, por isso, que os grupos de maior sucesso comercial do alternative rock - como “Sepultura”, “Ratos de Porão” e “Raimundos” - estejam todos relacionados a alguma destas vertentes. Dentro do processo de diversificação, porém, diferentes tendências musicais passaram a ter maior presença no cenário. Este não é o caso das guitar bands apenas, mas também de bandas como “Chico Science & Nação Zumbi” e “Mundo Livre S/A” - ambas ligadas ao movimento recifense Manguê Beat.

A entrada de todas estas bandas no mercado fonográfico ocorre, quase que invariavelmente, por meio das chamadas fitas demo. Estas fitas são copiadas para distribuição - normalmente nos cassetes domésticos dos membros das bandas - a partir da gravação em estúdio de músicas do grupo. Demo-tapes que contenham de 4 a 6 faixas parecem ser os casos mais comuns. As bandas estão, de um modo geral, menos preocupadas com a vendagem das demos do que propriamente com a divulgação de seu trabalho. Assim, é comum o envio gratuito de cópias a fanzines e apreciadores por todo o país. Além disso, há revistas especializadas como a Backstage e a Rock Brigade, por exemplo, que se dispõem a receber, ouvir e comentar as fitas enviadas por qualquer grupo. Em termos de divulgação na mídia, o programa “Lado B”, da MTV, parece ser mais visado pelas bandas como via de acesso a um público mais amplo do que propriamente as rádios AM ou FM nas quais, de um modo geral, os grupos obtêm pouca penetração.

Para a comercialização das demos os caminhos mais usuais são as vendas em shows, por correio e a colocação - normalmente sob consignação - em

lojas especializadas (ou em espaços oferecidos pelas lojas de discos convencionais) na venda deste tipo de mídia. Outra via de acesso ao mercado é representada pelas coletâneas. Estas são, normalmente, organizadas por produtores independentes que oferecem às diversas bandas participantes pacotes que podem tanto incluir a gravação como oferecer apenas a prensagem (em CD, a partir das matrizes fornecidas pelas bandas), além de shows de lançamento e vias de divulgação e distribuição do trabalho. A banda de heavy metal jundiaense “Second Fate” participou, recentemente, de uma destas coletâneas, a “Stars of Rock II”, produzida e distribuída pelo selo paulistano “Star Music”.

O sucesso das já citadas bandas “Sepultura” (lançada pelo selo independente “Cogumelo”, de Belo Horizonte) e “Raimundos” (lançada pelo também independente “Banguela Records”, mas que era distribuído pela WEA) despertaram o interesse dos grandes selos pelo segmento. Assim, as majors passaram a adotar estratégias que lhes permitissem um maior acesso a estes mercados. Isto foi feito tanto através da associação a selos independentes para a distribuição e divulgação de suas produções (como já era o caso da “Banguela”), como através da incorporação ou criação de selos voltados especificamente para o segmento. Neste segundo caso, podemos citar os selos “Chaos”, uma divisão da Sony Records, e o “Plug”, da BMG. Também vale ressaltar as razoáveis possibilidades de intercâmbio internacional que parecem ser características de alguns segmentos do alternative rock. Não é de todo incomum que bandas consigam gravar e vender trabalhos na Europa ou EUA sem passar, no Brasil, por algum grande selo. Tal foi, sem dúvida, o caso do “Sepultura” - que grava nos EUA já a alguns anos - e dos “Ratos do Porão” que, após terem lançado seus

trabalhos iniciais pelo selo independente paulistano “Baratos e Afins”, passaram a gravar seus discos e desenvolver sua carreira a partir da Holanda. Porém, vale salientar que as possibilidades de acesso ao mercado internacional são bem mais claras para estas bandas ligadas a segmentos mais “tradicionais” como o “trash”, o “punk” e o “heavy metal” do que, por exemplo, para as bandas do projeto “Visite Jundiaí...”. Ainda em relação ao aspecto da divulgação internacional, acho que merece ser mencionada a avaliação do vocalista Eric Müller, da banda de Death Metal “Abscess”, de Campinas, para quem o mercado do eixo UK-USA já está consideravelmente saturado. Müller entende, por isso, que os contatos internacionais de sua banda devam ser feitos preferencialmente com países como Argentina, Portugal, Espanha e Israel que, segundo ele, apresentam perspectivas bem mais interessantes.

Os fanzines, que citei de passagem um pouco acima, merecem uma descrição mais detalhada. São pequenas revistas - no mais das vezes reproduzidas através de mimeógrafo ou fotocopiadora - que funcionam como via de comunicação e expressão dos artistas e público do cenário underground. Há centenas de publicações deste tipo no Brasil. Algumas delas trazem preocupações políticas ou ideológicas, como os fanzines de tendência neonazista, anarquista - os mais numerosos - ou os publicados por simpatizantes e membros do PT (não tive conhecimento de fanzines ligados a outros partidos políticos). Outros, ainda, encaminham debates que se tornaram proeminentes no universo do alternative rock brasileiro, como a liberação da maconha (bandeira levada por bandas como a “Planet Hemp!”), por exemplo) ou a campanha a favor da composição de músicas com letra em português (que parece ser ou ter sido liderada pela banda nordestina “Cordel Elétrico”). As histórias em quadrinhos também

ocupam um espaço significativo no universo dos fanzines⁴, sendo o assunto central de diversas publicações especializadas - algumas de considerável sofisticação. Este é, com certeza, o caso da “Panacéia”, um fanzine (na verdade, já se tornou uma revista) de excelente qualidade gráfica e editorial. “Panacéia” reúne, além dos quadrinhos, informações e reportagens sobre praticamente todos os temas predominantes da cena underground: há entrevistas com músicos e ilustradores, crítica de demos, de outros fanzines, de shows e cinema, sessões de correspondência, divulgação de endereços, etc. Além das publicações dedicadas aos quadrinhos, também existe um razoável número de fanzines voltados para a poesia, o cinema e, é claro, a música. Atualmente, a Internet já está se tornando uma instância importante para o intercâmbio entre os membros da comunidade underground, e endereços novos têm surgido com bastante frequência. Merece destaque a conferência eletrônica INDIE-BRASIL, criada pelo grupo “Brincando de Deus” para discutir rock alternativo, selos independentes, circuito underground, fanzines, publicações, etc⁵.

Dentro do esquema de promoção utilizado pelos grupos de alternative rock, as apresentações em bares e casas noturnas especializadas tem grande importância. Os contatos, realizados por correspondência ou através de fanzines, tendem a ampliar bastante as possibilidades das bandas de se apresentarem fora de sua cidade ou mesmo de seu estado. Vale observar, no entanto, que as bandas do movimento “Visite Jundiaí”, por exemplo, buscam alternativas de exposição também em casas noturnas não

⁴ Vale observar, ainda, que as bandas costumam dedicar considerável importância à produção gráfica das capas de suas demos e CDs, dos cartazes e convites para shows, etc.

⁵ Mensagens para: listserv@bahianet.com com SUBSCRIBE INDIE-BRASIL - conf. Panacea: a revista brasileira de quadrinhos (e outros bichos) - ano V - vol. V - n. 39 - mai/jun 95 - pág. 12

especializadas procurando, desse modo, atingir um público mais diversificado em suas apresentações. Assim, parece-me que o desejo de visibilidade das bandas tende a impulsioná-las para fora dos limites - no final das contas restritos - que o cenário underground acaba por lhes impor.

Como importante instância de divulgação do trabalho das bandas, também podem ser incluídos os diversos festivais especializados que ocorrem por todo o país. Entre eles, vale destacar o “Humaitá prá Peixe”, evento comandado por Bruno Levinson, no Rio; o “Superdemo”, realizado em diferentes estados e encabeçado pela produtora Elza Cohen, além do “Abril pro Rock”, que ocorre em Recife a cada mês de Abril⁶. Em relação ao festival “Superdemo”, vale acrescentar que ele acabou por se tornar uma espécie de subdivisão do selo “Chaos”, dando origem a uma série by Superdemo, através da qual bandas como “Planet Hemp!” e “Jorge Cabeleira”, por exemplo, já lançaram seus CDs⁷.

Concluindo esta “apresentação não sociológica” do cenário underground que me propus a realizar neste anexo, gostaria de registrar algumas observações. A primeira é a de que entendo que estas gerações que nasceram e viveram sob a égide de uma indústria cultural fortemente estruturada têm menos dificuldades em reconhecer os espaços e limitações impostas pelo mercado e, portanto, de se relacionarem com elas de uma maneira mais dinâmica e aberta, do que gerações

⁶ Revista Backstage ano I - n. 10 - 1995 - pág. 48.

⁷ Revista Backstage ano 2 - n. 14 - 1996 - pág. 34

anteriores de produtores, que frequentemente tendiam a encobrir suas relações com a indústria através de um discurso - no final das contas, ambíguo - de repúdio às grandes corporações, à mercantilização de seu trabalho, etc. Entendo que no alternative rock este discurso não seja dominante. A rigor, existe uma consciência por parte das bandas do cenário de que o acesso a um público realmente amplo não é, na verdade, uma possibilidade a ser considerada. Neste sentido, suas estratégias de atuação tendem a se basear muito mais na manutenção de sua afinidade com seu público alvo do que na adoção de mudanças radicais de estilo ou comportamento que permitam a atração de novos apreciadores.

No entanto, os músicos do segmento reconhecem que num espaço ocupado tantas bandas e com um público alvo tão restrito, a ampliação do número de ouvintes surge realmente como um problema crucial. Entendo que seu dilema possa ser descrito do seguinte modo: de um lado, elevar-se do anonimato dentro de um cenário onde quase todo ouvinte é ou foi membro de uma banda. De outro, preservar uma identidade que garanta sua permanente identificação com o público preferencial do cenário underground mas, na medida do possível, acene sempre para a possibilidade de sua ampliação.

Aqui, as novas tecnologias de produção desempenham papéis interessantes. Oferecem tanto a possibilidade de gravações de qualidade e baixo custo quanto signos de diferenciação. Assim, a dinâmica mais geral do campo da canção de massas acaba por se reproduzir também aqui: guitar bands e grupos *techno* fazem amplo uso das novas tecnologias que assumem, inclusive, importância constitutiva

dentro de suas produções. Já as bandas voltadas para vertentes mais tradicionais como o heavy metal, o trash e o hardcore, por exemplo, tendem a adotar um discurso de diferenciação baseado, entre outras coisas, na firme recusa de tais tecnologias. Porém tais grupos podem acabar adotando, num estúdio, o uso de drum machines e processadores digitais de efeitos no sentido da viabilização de suas gravações.

Minha segunda observação é a de que não desejei, nestas páginas, realizar uma apologia da produção cultural que tem sido desenvolvida dentro do cenário underground. Parecem-me evidentes, no entanto, a qualidade e a originalidade de certas posturas e criações. As versões de músicas feitas por alguns grupos soam como verdadeiras reapropriações culturais. Suas utilizações de timbres e equipamentos, frequentemente fogem aos padrões higiênicos de qualidade sonora hi-fi que as novas tecnologias e a rigidez dos padrões de exigência técnica parecem estar determinando para as produções atuais. Também esse ecumenismo pós-moderno, essa maneira onívora e, em razoável medida descentralizada, pela qual as bandas absorvem toda a gama disponível de influências não é de modo algum desinteressante, embora valha ressaltar que pareçam ser os grupos nordestinos - oriundos de regiões onde as influências desterritorializadas têm mais chance de se fixar a substratos culturais locais bem definidos - os que têm encontrado as receitas musicais mais bem sucedidas. Finalmente, entendo que o aspecto de maior importância apresentado pelo alternative rock seja sua própria existência e, através dela, a comprovação de que é possível o desenvolvimento de circuitos alternativos de produção, divulgação e distribuição cultural onde a autonomia dos grupos participantes ainda é relativamente alta.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. - Sobre Música Popular *in* Adorno - Gabriel Cohn (org.) - col. Grandes Cientistas Sociais - Ática - SP - 1986
- ADORNO, Theodor W. - Idéias para uma Sociologia da Música *in* Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas - Ed. Abril - SP - 1980
- ADORNO, Theodor W. - A Indústria Cultural *in* Adorno - Gabriel Cohn (org.) - col. Grandes Cientistas Sociais - Ática - SP - 1986
- BARRAUD, Henry - Para Compreender as Músicas de Hoje - SP - Ed. Perspectiva - 1976
- BENJAMIN, Walter - "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução" *in* Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas - Ed. Abril - SP - 1980
- BENJAMIN, Walter - O Autor Como Produtor *in* Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política - SP - Brasiliense - 1985
- BENJAMIN, Walter - "Experiência e Pobreza" *in* Walter Benjamin: documentos de cultura, documentos de barbárie - Cutrix/EDUSP - SP - 1986

- BOURDIEU, Pierre - A Economia das Trocas Simbólicas - org. Sérgio Micelli - SP - Ed. Perspectiva - 1982
- CYSNE, Luiz Fernando O. - Áudio: Engenharia e Sistemas - Ed. H. Sheldon - RJ - 1991
- DANNEN, Fredric - Hitmen: Power Brokers and Fast Money inside de Music Business - London - Vintage edition - 1991
- FLICHY, Patrice - As Multinacionais del Audiovisual - Barcelona - Ed. Gustavo Gilli - 1982
- FOWLER, Bridget - The Hegemonic Work of Art in the Age of Eletronic Reproduction: An Assessment of Pierre Bourdieu *in* Theory Culture and Society - vol. 11, 1994 - London - Sage Publications
- FRIEDMANN, Georges - O Trabalho em Migalhas - SP - Perspectiva
- FRITH, Simon - Music for Pleasure - Polity Press - London - 1988
- FRITH, Simon - Facing the Music - Mandarin Paperbacks - London - 1990

- FRITH, Simon - Art versus Technology: the strange case of popular music *in* Media, Culture and Society vol. 8 - 1986
- FRITH, Simon - Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n roll - New York - Pantheon Books - 1981
- FRITH, Simon - "The Industrialization of Popular Music" *in* James Lull (org.) - Popular Music and Communication - London - Sage Public. Inc. - 1992
- GAROFALO, Reebee - "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity and Cultural Imperialism" *in* "Music of the World - Journal of the International Institute for Traditional Music (IITM)" - n. 35(2) - Berlin - 1993
- GARNHAM, Nicholas e Raymond Williams - Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture: an introduction *in* Media, Culture and Society - London - SAGE Publications - 1986
- GOODWIN, Andrew - "Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music" *in* James Lull (org.) - Popular Music and Communication - London - Sage Public. Inc. - 1992
- HABERMAS, Jurgen - Técnica e Ciência Enquanto Ideologia *in* Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas - Ed. Abril - SP - 1980

- HABERMAS, Jürgen - Teoria de la acción comunicativa: crítica de la razón funcionalista - vol. II - Madri - Taurus Ed. - 1987
- INGRAM, David - Habermas e a Dialética da Razão - Brasília - Edunb - 1993
- LIMA, Luiz C. (org.) - Teoria da Cultura de Massas - Paz e Terra - RJ - 1992
- LOPES, Paul D. - "Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990" in American Sociological Review, 1992, vol. 57 (febr.)
- MANNING, Peter - Electronic & Computer Music - Oxford - Oxford University Press -
- MANUEL, Peter - Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India - London and Chicago - Univ. of Chicago Press - 1993
- MARCUSE, Herbert - Some Social Implications of Modern Technology *in* Studies in Philosophy and Social Sciences (revista do instituto) - New York - 1941
- MARCUSE, Herbert - Ideologia da Sociedade Industrial - Zahar - 1967

- MILLER, Peter R. - Master Course for the Recording Engineer - Audio Institute of America - San Francisco/CA - 1988
- MORIN, Edgar - "Não se Conhece a Canção" *in* Linguagem da Cultura de Massas - Vozes - RJ - 1973
- MORIN, Edgar - Cultura de Massas do Século XX. O Espírito do Tempo 1: Neurose - Forense/Universitária - RJ - 1984
- ORTIZ, Renato - "Mundialização e Cultura" - Brasiliense - SP - 1994
- ORTIZ, Renato - "A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura" *in* Revista Brasileira de Ciências Sociais, 1986, número 1, vol. 1 (jun)
- ORTIZ, Renato et alii - Telenovela: História e Produção - SP - Brasiliense - 1988
- PAIVA, José E. Ribeiro de - "Uma Análise Crítica da Relação Música/Tecnologia do Pós-Guerra até a Atualidade"- tese de mestrado não publicada - UNICAMP (Inst. de Artes) - 1992
- PETERSON, Richard e BERGER, David G. - "Cycles in Symbol Production: the case of popular music" *in* American Sociological Review, 1975, vol. 40 (april)

- PORCELLO, Thomas - The Ethics of Digital Audio-Sampling: Engineers Discourse *in* LULL, James (org.) - Popular Music and Communication - Sage Publications Inc. - California - 1992

- PRADO, Fábio - MIDI GM GS: Guia Prático - Fábio Padro - SP - 1994

- RAMOS, José Mário Ortiz - “Cultura de Massa, Novas Tecnologias e Pós-Modernidade” *in* Revista de Cultura Vozes - ano 89 - vol. 89 - n. 1 - Jan/Fev 1995

- SCHUMACHER, Thomas G. - “This is a Sampling Sport”: digital sampling, rap, music and the law in cultural production *in* Media, Culture and Society - vol. 17 n. 2 - apr/1995

- TANKEL, Jonathan D. - The Practice of Recording Music: Remixing as Recoding *in* Journal of Communication 40 (3) - Summer/1990

- THÉBERGE, Paul - The Sound of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music *in* New Formations n. 8 - 1989

- THÉBERGE, Paul - Musician’s Magazines in the 1980s: The creation of a community and a consumer market *in* Cultural Studies vol. 5 - 1991

- THÉBERGE, Paul - Musicians as Market; Consumers of Technology *in* Onetwothreefour n. 9 - Autumn/1990
- TOLL, R. C. - The Entertainment Machine - Oxford - Oxford Press University - 1982
- VIERA, Maria - The Institutionalization of Music Video *in* ONETWOTHREEFOUR: A Rock'n Roll Quarterly - n. 5, spring 1987
- WEBER, Max - Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música - SP - Edusp - 1995
- ZAN, José R. - "Música Popular: Produção e Marketing" *in* Gêneros Ficcionalis, Produção e Cotidiano na Cultura Popular de Massa - Silvia Helena Simões Borelli (org.) - INTERCOM/CNPq/FINEP - SP - 1994

REVISTAS

- Revista MÚSICA & TECNOLOGIA - RJ - Ed. Música & Tecnologia
- Revista BACKSTAGE - RJ - Ed. H. Sheldon

- Revista “A Arte da Música” - suplemento da coleção “Mestres da Música” - Ed. Abril
- SP - 1982
- KEYBOARD - San Francisco - Miller Freeman, Inc.
- *Panacea*: a revista brasileira de quadrinhos (e outros bichos)

SOFTWARES

- CAKEWALK Professional (TM) 3.0 - Greg Hendershott - 1991-1994
- The JAMMER Pro v. 1.03 for Windows - Soundtreck - 1990-1993
- MIDI Xplainer, version 3.01 - ZETTERQUIST, Marcus e NATHORST, Ernest -
Zetterquist Software - Stockholm - 1992