

Rita de Cássia Lahoz Morelli *Jem*

Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico.

(Um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70.)

*Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida pela Proa. Rita de Cássia Lahoz Morelli e aprovada pelo Conselho Julgador.  
Campinas, 29 de Junho de 1988.*

*[Handwritten signature]*  
Márcio

*[Handwritten signature]*

Dissertação apresentada ao Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social, sob a orientação do Professor Guillermo Raúl Ruben. *Jem*

Campinas  
1.988

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

Este trabalho é dedicado à memória de Antonio Lahoz Espinal, Maria Sarcos Ruiz, Matheo Carbajo Montero, Leonor Valiente Magdaleno, José Lahoz e Juliana Carbajo Lahoz.

E, de modo especial, a Lúcia Helena Lahoz Morelli, que mantém nos dias de hoje a mesma dignidade, a mesma garra, a mesma ternura e a mesma coragem dessa gente tão antiga.

Ao professor Guillermo Raúl Ruben, minha gratidão por sua orientação amiga e oportuna e pelas inesquecíveis lições de desprendimento humano e de generosidade que me proporcionou.

## ÍNDICE

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO .....                  | 004 |
| Referências .....                 | 036 |
| CAPÍTULO 1 .....                  | 039 |
| Referências .....                 | 076 |
| CAPÍTULO 2 .....                  | 080 |
| Referências .....                 | 124 |
| CAPÍTULO 3 .....                  | 132 |
| Referências .....                 | 172 |
| CONCLUSÕES .....                  | 176 |
| <br>                              |     |
| ANEXO: Material de Imprensa ..... | 183 |
| Capítulo 1 .....                  | 184 |
| Capítulo 2 .....                  | 193 |
| Capítulo 3 .....                  | 208 |
| <br>                              |     |
| BIBLIOGRAFIA .....                | 216 |
| Introdução .....                  | 217 |
| Capítulo 1 .....                  | 221 |
| Capítulo 2 .....                  | 224 |
| Capítulo 3 .....                  | 226 |

## INTRODUÇÃO

O objeto desta dissertação é a indústria fonográfica no Brasil na década de 70. Mais especificamente, a análise se concentra sobre as relações de produção existentes entre artistas e gravadoras e sobre as alterações sofridas por essas relações no período considerado. Por outro lado, procura-se abordar também a questão da produção e divulgação do que se chama a imagem pública dos artistas, recorrendo-se para isso a uma análise mais aprofundada dos casos de dois compositores-intérpretes de Música Popular Brasileira surgidos nesse período: Fagner e Belchior.

Tais são, respectivamente, os temas dos três capítulos centrais da tese, nos quais encontram-se referidos e analisados os dados obtidos através da ampla pesquisa empírica sobre a qual ela se sustenta. Antes, porém, de apresentar mais detalhadamente cada um desses capítulos, descrevendo inclusive os procedimentos técnicos de pesquisa e o tipo de material utilizado, será necessário apresentar aqui algumas reflexões teóricas que estão na origem da própria escolha de um ramo particular da indústria cultural como objeto de pesquisa, bem como da decisão mesma de focalizar esse ramo num momento histórico particular de sua consolidação em uma sociedade específica. Da mesma forma, conforme veremos em seguida, a própria escolha das duas questões em relação às quais a análise se aprofunda justifica-se pela necessidade de testar algumas hipóteses preliminares que surgiram em consequência dessas mesmas reflexões.

Partimos inicialmente de uma constatação: embora a análise dos fenômenos aos quais se referem as noções de cultura de massa e indústria cultural seja uma das maneiras mais freqüentes de se promover o estudo da cultura em socie-

dades como a nossa, essas mesmas noções têm sido elas próprias objeto de estudo e questionamento por parte de seus usuários tradicionais, os sociólogos da comunicação. Disso decorre a necessidade de que os antropólogos iniciantes agora no estudo das sociedades complexas tenham certa cautela ao incorporar tais noções ao arcabouço teórico de sua disciplina, pois poderão estar incorporando problemas ao invés de soluções.

De fato, a noção de cultura de massa, por exemplo, já foi de tal forma questionada que hoje em dia até mesmo o simples uso circunstancial do termo deve ser evitado em qualquer discurso que aspire a alguma legitimidade científica. Especialmente a crítica de Gabriel Cohn a essa noção, estendida às noções subjacentes de massa e sociedade de massa, inviabiliza, a meu ver, definitivamente, sua utilização. Afinal, esse autor não apenas aponta para a insuficiência explicativa da noção de sociedade de massa, ao mostrar que ela não capta qualquer princípio estruturador da sociedade real à qual se aplica justamente por pressupor a massa no lugar das classes sociais, mas também demonstra as inevitáveis conotações ideológicas e conservadoras da noção básica de massa e, conseqüentemente, das noções de sociedade e cultura dela derivadas - conotações estas advindas de sua inserção original no discurso de reação à revolução burguesa e industrial, bem como de sua utilização pela própria burguesia e por seus teóricos como forma de designar a nova classe emergente na arena política, o proletariado (1).

Segundo Cohn, aliás, o processo mesmo de utilização do termo massa no campo cultural foi historicamente análogo ao processo de sua utilização no campo político, vindo a opor-se, em ambos os casos, aos termos "elite" e "público", através dos quais as classes aristocrática e burguesa faziam referência a si mesmas. Nesse sentido, vale a pena registrar o paralelismo apontado por ele entre a exclusão das classes trabalhadoras do universo político - justificada por Locke, sob o argumento de que a preocupação constante dos membros dessa classe com sua própria sobrevivência impediam-lhes o acesso ao pleno exercício da razão - e sua exclusão do universo cultural, afirmada posteriormente por Lord Kames sob o argumento de que quem dependia do trabalho corporal para sobreviver era necessariamente carente de gosto. Restringia-se assim aos cidadãos proprietários e esclarecidos a composição ideal do público ao qual deveriam se destinar os autênticos produtos culturais, assim como já se res-

trigira a eles o público a que se relacionara a noção política de opinião pública desde seus primórdios (2). Por outro lado, mostra-nos Cohn que em países de revolução burguesa e industrial tardia, como a Alemanha, a ausência de um suporte real para a noção de público nos campos político e cultural levou a que se privilegiasse nesse último campo uma oposição mais radical entre uma elite intelectual ao mesmo tempo anti-aristocrática e antiburguesa e a massa dos excluídos da cultura de um modo geral (3).

Ora, é justamente a idéia de uma incompatibilidade irreconciliável entre o trabalho corporal e a cultura, idéia esta que de fato parece continuar presente em muitas das formulações mais recentes da noção de cultura de massa, o que interessa reter nesse momento, pois, a meu ver, essa idéia decorre da própria noção de cultura subjacente a tais formulações e aponta para a necessidade de que elas sejam submetidas também a uma crítica de natureza antropológica. Por outro lado, ao analisarmos em seguida uma formulação alemã recente da noção de cultura de massa, veremos que, de fato, continua ainda presente em formulações como esta o elemento antiburguês apontado por Cohn, o qual leva a que se afirme não apenas a incompatibilidade entre a cultura e as chamadas massas trabalhadoras mas também o conflito entre ela e os chamados homens da sociedade.

Trata-se da formulação da noção de cultura de massa constante do sexto capítulo do livro *Entre o Passado e o Futuro*, de Hannah Arendt, intitulado "A Crise na Cultura: sua importância social e política" (4). Em primeiro lugar, é preciso ver que, para essa autora, tanto a sociedade quanto a sociedade de massa são fenômenos históricos concretos, não sendo o primeiro termo mais abstrato que o segundo, mas sim a designação de uma situação social imediatamente anterior, caracterizada, por um lado, pela persistência de uma certa hegemonia aristocrática e, por outro, pela luta das camadas burguesas já enriquecidas em busca de prestígio social. Assim é que, segundo a autora, o primeiro momento de deturpação da cultura pela sociedade deu-se quando, visando responder ao desprezo que lhes devotava a aristocracia, para a qual constituía extrema vulgaridade seu esforço cotidiano por ganhar dinheiro, os homens da sociedade, que não nutriam de fato qualquer interesse real por atividades e objetos tão inúteis quanto aqueles próprios da cultura, passaram a utilizar a ostentação de um certo interesse por tais atividades e objetos como forma de demonstrar superioridade. Segundo

ela, isto representou a perda de uma das características básicas dos objetos e atividades culturais, qual seja, a característica de terem como única finalidade o puro aparecimento, dado que a sociedade não se voltou para as atividades e objetos culturais como fins em si mesmos, mas como simples meios para a obtenção de seus próprios fins. Por outro lado, também esse modo de relacionamento dos homens da sociedade para com as coisas culturais constituiu, segundo ela, uma deturpação total do único modo adequado desse relacionamento, que deve ter como ponto de partida uma atitude completamente desinteressada (5).

Ora, já é possível perceber aqui o caráter reificado da noção de cultura utilizada por Hannah Arendt, uma vez que, além de ser restrita a um número limitado de atividades, objetos e atitudes humanas, essa noção se baseia numa definição de tais atividades, objetos e atitudes a partir da qual torna-se impossível estabelecer qualquer relação significativa entre a cultura e a sociedade sem que se perturbe a total autonomia que parece fazer parte da própria natureza da primeira. Como veremos a seguir, essa reificação da cultura tem como contrapartida uma reificação semelhante do universo da produção material, o qual, na concepção da autora, parece ser também completamente autônomo em relação à sociedade, sendo de fato o reino do trabalho e sendo esse trabalho definido abstratamente como "processo vital", isto é, como parte do intercâmbio biológico que os seres humanos estabelecem com a natureza para sobreviver.

Na verdade, é justamente a idéia fundamental de uma incompatibilidade irreconciliável entre os universos da cultura e da produção material, assim reificados, que está na base da afirmação de Hannah Arendt segundo a qual a cultura, deturpada pela sociedade, terminou por desintegrar-se totalmente quando incorporada pela sociedade de massa não mais como meio para obtenção de prestígio, mas sim como objeto de divertimento. De fato, a autora parece pressupor como complemento da reificação de tais universos, a participação exclusiva dos homens em um ou em outro dentre eles, de forma que as chamadas massas trabalhadoras, mesmo quando, devido aos avanços técnicos, podem usufruir de um tempo aparentemente livre para o lazer, continuam assim mesmo inexoravelmente presas ao processo vital e impossibilitadas de ascenderem à cultura. Seu tempo livre é na verdade um tempo preso à necessidade vital de descanso e divertimento, no qual é preciso recuperar as energias antes despendidas no

trabalho com vistas ao retorno posterior a ele. Assim, os objetos produzidos pela indústria de divertimentos são consumidos como quaisquer outros objetos de consumo, isto é, são devorados pelo processo vital das massas. Ora, tudo estaria bem se tudo se passasse dentro dos limites desse universo reificado do trabalho e das necessidades; ocorre porém que a indústria de divertimentos passa a se apropriar dos objetos culturais, transformando-os em objetos de consumo e destruindo assim a última característica própria que ainda lhes restaria depois de sua funcionalização pelos homens da sociedade, isto é, sua durabilidade, sua constituição enquanto coisas pertencentes ao mundo em oposição às coisas passageiras da vida - sendo que nesse momento a autora chega a definir cultura justamente por sua completa independência em relação às necessidades vitais (6).

É importante registrar aqui que, na segunda parte do capítulo que vamos comentando, Hannah Arendt faz uma análise das origens da palavra e do conceito de cultura que pode nos servir, de fato, para compreendermos as razões sociais do caráter reificado da noção de cultura com a qual trabalha ela mesma. Isso porque, ao fazer remontar as origens da noção de cultura aos gregos e aos romanos antigos, Arendt busca ao mesmo tempo inserir-se nessa tradição clássica, sem que a evidente relação existente entre as categorias greco-romanas em questão e as sociedades escravistas nas quais tiveram origem leve a autora a questionar em qualquer momento sua validade científica ou filosófica.

Hannah Arendt nos conta que, entre os romanos, cultura, no sentido de cultivo da terra, indicava uma atitude de cuidado para com a natureza e se opunha, assim, ao esforço por sujeitá-la à dominação - que era, por sua vez, considerado típico das atividades de fabricação, inclusive de objetos artísticos. Foi entre os romanos que surgiu também posteriormente a noção derivada de cultura como cultivo do espírito. Já entre os gregos cultura se identificava desde o início com gosto ou sensibilidade à beleza, atributos contudo também negados pelos gregos aos fabricantes das coisas belas, assim como aos fabricantes em geral. De fato, consideravam eles que os artistas eram na verdade os principais representantes de um certo gênero de pessoas que, devido à sua própria atividade de fabricação, participavam de uma mentalidade exclusivamente utilitarista, que os levava a se relacionar com as coisas apenas em função de sua utilidade e avaliá-las apenas enquanto meios adequados ou inade-

quados à consecução de fins particulares - o que na verdade os impossibilitava de estabelecer uma relação adequada com as coisas belas enquanto tais. Por outro lado, Arendt explica que os gregos consideravam como sendo uma faculdade política esse modo adequado de relacionamento com as coisas belas traduzido por gosto e identificado com cultura. Ora, se o gosto era uma faculdade política, relacionava-se então com o discernimento, virtude dos políticos, opondo-se à sabedoria, virtude dos filósofos. E a autora recorre então a Kant para voltar depois aos gregos e completar sua análise: os juízos estéticos, tanto quanto as opiniões políticas, são antes de qualquer coisa persuasivos; opõem-se, assim, tanto à violência física quanto à certa forma não violenta de coerção à qual estão sujeitos os filósofos, a coerção pela verdade (7).

Não há como deixar de relacionar essa violência física às atividades de fabricação depois associadas pelos romanos ao esforço de dominação da natureza pelos homens. Assim, ao que parece, tanto para os gregos quanto para os romanos o trabalho constituía, dentre as atividades humanas, aquela mais incompatível com a cultura, sendo que isso fica ainda mais claro no caso dos gregos, dada a caracterização que faziam da mentalidade utilitarista dos fabricantes. Isso deve ser compreendido no contexto do sistema de produção escravista sobre o qual se assentava a aparente liberdade dos cidadãos da polis grega ou dos patrícios romanos frente ao trabalho, dado que essa liberdade estava de fato associada ao exercício das atividades políticas e à apreciação despreocupada das coisas belas, e dado que os escravos, por outro lado, estavam impedidos de ter acesso à esfera pública e aos bens culturais. Esse impedimento era inerente à condição de escravo, sendo, portanto, socialmente imposto aos trabalhadores. Contudo, ele era legitimado a partir da idéia de que o próprio fato de trabalharem já tornava aquelas pessoas totalmente incapacitadas para a vida pública. Essa idéia servia para tranquilizar as consciências dos proprietários de escravos, que precisavam continuar vivendo do trabalho alheio e da exclusão dos trabalhadores da esfera pública para poder continuar vivendo a política e a cultura à sua maneira. Ora, a mesma serventia parece ter a idéia de uma incompatibilidade entre trabalho e cultura quando aplicada às massas proletárias, isto é, aos trabalhadores que, num outro sistema de produção, têm a possibilidade de obter algum acesso ao espaço público, podendo compartilhar com todos os demais cidadãos alguns bens culturais comuns. De fato, dizer

que as massas não têm necessidade de cultura, mas sim de divertimento, ou dizer que o divertimento que consomem às vezes como cultura faz também ele parte do mesmo processo vital a que estão essas massas subsumidas por serem trabalhadoras, serve também para justificar que, apesar de tudo, elas continuem sendo excluídas daquele campo que se reconhece como sendo verdadeiramente cultural.

Vê-se, assim, em que medida uma noção reificada de cultura pode servir também ela a propósitos conservadores, sendo talvez por essa razão que se casa tão bem com a noção de massa. Vê-se, também, em que medida as colocações de Hannah Arendt acerca da cultura de massa foram influenciadas pelas noções clássicas e reificadas de cultura e de trabalho. Quanto a isso, aliás, vale a pena registrar que, se a idéia de trabalho enquanto processo vital não guarda senão indiretamente uma relação com as noções do trabalho enquanto esforço de dominação da natureza ou enquanto adequação dos meios aos fins, essa última noção é retomada diretamente por Hannah Arendt, não apenas quando atribui a mentalidade utilitarista aos homens da sociedade, na já citada análise da deturpação da cultura pela burguesia, mas também quando passa a atribuir a essa racionalidade abstrata a condição de característica essencial do também abstrato universo da produção material, passando então a caracterizar todas as transformações políticas e culturais ocorridas no Ocidente a partir da revolução industrial como conseqüências da expansão dessa racionalidade da produção para os domínios outrora independentes da política e da cultura (8). Mas já aí é possível encontrar também a influência do conceito weberiano de socialização, sobre o qual nos chama a atenção Gabriel Cohn na análise que fez do pensamento dessa autora, sendo necessário determo-nos um pouco em tal influência dado que, segundo o mesmo Cohn, dela compartilharam os teóricos pertencentes à chamada Escola de Frankfurt, introdutores da noção que analisaremos em seguida, qual seja, a noção de indústria cultural (9).

Diz-nos Cohn que o conceito de socialização busca dar conta da especificidade dos processos característicos da "sociedade" em relação aos processos típicos da "comunidade", envolvendo, em Weber, as idéias de absorção de elementos sociais autônomos em conjuntos sociais cada vez mais abrangentes e de funcionalização de tais elementos em relação ao todo social. Assim, o que faz Hannah Arendt, segundo ele, é apontar a manifestação desse processo de socialização na

dimensão cultural, isto é, a funcionalização dos objetos culturais, sua transformação em meios para outros fins. Da mesma forma, diz-nos Cohn que, no texto intitulado "Kultur Und Verwaltung", Adorno utiliza-se da noção de sociedade administrada, inspirada no mesmo conceito weberiano, quando então afirma a absorção da cultura pela assim chamada racionalidade administrativa (10). Mas já então, evidenciando outras influências, Adorno procura relacionar a extensão de tal racionalidade a todas as dimensões da vida social à expansão das relações de troca - e, conseqüentemente, do "pensamento em termos de equivalentes" - por todas essas mesmas dimensões. Segundo Cohn, Adorno terminaria por evidenciar essa influência preponderantemente marxista em um de seus últimos textos, do qual já não consta a idéia weberiana de racionalização: "Spätkapitalismus oder Industriege-sellschaft?" (11).

Na verdade, nossa leitura de Adorno limita-se às suas obras mais diretamente relacionadas às questões da indústria cultural e das relações entre cultura e sociedade. Mesmo numa obra desse gênero, é sempre possível descobrir uma inspiração weberiana: assim é que, em "Idéias para a Sociologia da Música", Adorno chega a citar Weber e a contribuição que ele teria oferecido à sociologia da música com a categoria de racionalização, utilizando-se ele mesmo dessa categoria na seqüência do texto, bem como da noção de sociedade administrada (12). Contudo, é preciso de qualquer modo analisar em que medida a informação marxista desse autor, marcando a diferença entre sua postura e a postura de Hannah Arendt frente à indústria cultural, contribuiu para ampliar as possibilidades explicativas e para diminuir as conotações conservadoras de sua abordagem em relação à dela. E também nesse ponto Gabriel Cohn pode nos orientar, dado que ele mesmo apontou duas maneiras fundamentais pelas quais a abordagem dos teóricos de Frankfurt se diferencia das demais abordagens analisadas por ele e se torna, a seu ver, a mais relevante em termos científicos: em primeiro lugar, ao invés de operarem com a noção abstrata de sociedade de massa, tais teóricos trabalham com a noção historicamente substantiva de sociedade capitalista monopolista; como conseqüência, não falam em cultura de massa mas sim em indústria cultural (13). De fato, embora estas diferenças permitam que Adorno continue falando em cultura como um universo particular, no qual só têm entrada determinadas atividades, objetos e atitudes humanas, elas implicam numa visão muito menos reificada das coisas: não se trata mais de investigar a absorção de

tal cultura por um universo de produção material abstratamente definido por características irremediavelmente incompatíveis com ela, mas sim de analisar a inclusão dos objetos culturais no campo das mercadorias, quando estas são resultado de um processo industrial e capitalista de produção.

Na verdade, de uma certa perspectiva marxista, nem o trabalho humano se reduz a uma relação do indivíduo com a natureza - dado que essa própria relação se dá no marco das relações dos indivíduos e das classes de indivíduos entre si - nem a cultura é algo necessariamente incompatível com o trabalho. Assim é que, ao invés de reduzir o próprio trabalho de fabricação de objetos de arte à condição de uma atividade marginal em relação à cultura, como faz Arendt, um marxista como Adolfo Sánchez Vázquez, por exemplo, pode incluir a própria atividade de produção de objetos de uso e de consumo no campo das atividades artísticas, dado que trabalho e arte não são vistos por ele como sendo contraditórios entre si, mas sim como sendo formas não essencialmente diferenciadas de expressão da natureza criadora do homem (14). Contudo, conforme ressalta o mesmo Sánchez Vázquez, é próprio também do marxismo a percepção do caráter específico do trabalho desenvolvido sob as relações capitalistas de produção enquanto trabalho que perdeu justamente seu caráter criador (15). O fundamental para essa perda parece ter sido o incremento da divisão social do trabalho, que terminou por expropriar os trabalhadores da habilidade artística que ainda possuíam os artesãos medievais, ao mesmo tempo que separou radicalmente o projeto da execução, separando o trabalho intelectual do trabalho meramente burocrático e do trabalho manual - embora Vázquez se refira também à alienação do trabalhador em relação aos meios de produção e aos produtos de seu trabalho, bem como ao fato de que, para a produção de valores de troca, importa apenas o trabalho humano em abstrato e não o trabalho humano concretamente definido (16). De qualquer maneira, resulta daí que a arte passa a constituir então uma atividade de fato oposta ao trabalho, na qual se encontra preservada a natureza criadora do trabalho humano em meio às condições gerais de desumanização. E Vázquez chega a falar na existência de uma contradição fundamental entre arte e capitalismo, que se expressaria não apenas ao nível da produção artística - dada a total incompatibilidade entre o trabalho artístico e a forma assumida pelo trabalho nas condições capitalistas - mas também ao nível de seu consumo - dada a impossibilidade de que os homens, eles próprios coisificados pela participação nas relações capitalis-

tas de produção, usufruam adequadamente dos objetos artísticos. Assim é que um marxista como ele acaba falando em massa e em arte de massa, sendo esta última identificada então com a pseudarte produzida industrialmente com fins de lucro (17).

É claro que as teses de Sánchez Vázquez podem ter sua autenticidade marxista questionada por outros intérpretes de Marx, não nos importando saber neste momento se refletem ou não o que seria o pensamento marxista original sobre tais questões. É preciso apenas ressaltar que seu ponto de partida teórico - a continuidade existente entre trabalho e arte enquanto expressões de uma mesma natureza humana criadora - insere-o no que poderíamos chamar a melhor tradição marxista, qual seja, aquela que não toma a célebre analogia da infra e da superestrutura como afirmação de uma separação radical entre os diversos componentes da vida social mas que, ao contrário, reconhece a inter-relação concreta de tais componentes, nas diversas modalidades históricas através das quais se manifesta. É por isso que sua afirmação de uma incompatibilidade irreconciliável entre a arte e o trabalho na sociedade capitalista se reveste de uma importância exemplar: ela mostra que, mesmo para os marxistas invulgares, essa oposição existe, muito embora seja para eles antes de mais nada o resultado atual de um processo histórico cuja tendência é de fato sua superação. Isto posto, não deve causar estranheza que os teóricos de Frankfurt, apesar da influência marxista que os leva a trabalhar com as noções historicamente definidas de sociedade capitalista monopolista e indústria cultural, utilizem-se ao mesmo tempo das noções de massa e cultura de massa, sem que haja qualquer contradição nisso.

De fato, embora defenda a abordagem frankfurtiana como a mais relevante cientificamente, o próprio Gabriel Cohn já questiona ao mesmo tempo a existência empírica atribuída de qualquer maneira por Adorno e Horkheimer à massa, dizendo que não basta apontar a condição de tal fenômeno enquanto produto histórico, sendo necessário ir mais além e apontar, como ele mesmo faz, a condição de produto histórico da própria noção a que esse fenômeno se refere (18). Na verdade, o pressuposto da existência do fenômeno empírico massa teve suas conseqüências ao nível da própria análise da indústria cultural por eles empreendida, sendo comum depararmos em seus textos, inclusive, com temas muito caros aos teóricos da cultura de massa, tais como, por exemplo, o tema

da oposição entre cultura e divertimento, que, especialmente em "A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação das massas" (19) e "Sobre Música Popular" (20), ganha uma formulação extremamente semelhante àquela de Hannah Arendt acima criticada. Aliás, a própria justificativa apresentada por Adorno para a substituição do termo cultura de massa pelo termo indústria cultural indica que esses autores somente rejeitavam o primeiro termo porque ele poderia sugerir que essa cultura brotava espontaneamente das massas e porque isso não correspondia à realidade, não sendo feito, de fato, então, qualquer tipo de questionamento mais profundo da noção de cultura de massa em si mesma (21).

Isso não deixa de estar relacionado também à utilização de uma determinada noção de cultura que, embora atenta às relações necessariamente existentes entre as atividades, objetos e atitudes ditas culturais e a sociedade, assume ela própria as características de reificação que, de qualquer forma, atribui ao fenômeno historicamente determinado da cultura na sociedade burguesa. Assim é que, em "Crítica Cultural e Sociedade", por exemplo, embora aponte para a relação existente entre a autonomia absoluta pressuposta por uma noção reificada de cultura, de um lado, e a liberdade concreta frente às necessidades vitais, garantida pela possibilidade de dispor do trabalho alheio, de outro (22) - chegando mesmo a comparar, como fizemos nós, a utilização de uma noção como essa pela crítica cultural burguesa com sua utilização pelos filósofos atenienses, enquanto expressões de um mesmo espírito antiplebeu (23) - Adorno demonstra ao mesmo tempo considerar que a cultura constitui de fato um universo autônomo na sociedade burguesa. Mais do que isso, parece considerar como necessário que, nessa sociedade, a cultura se feche sobre si mesma para preservar-se da destruição que representaria para ela uma falsa reconciliação com a prática social - podendo-se encontrar aí, inclusive, um dos fundamentos de sua rejeição absoluta da indústria cultural (24).

De fato, ao analisar o pensamento frankfurtiano acerca da indústria cultural, Barbara Freitag chega a encontrar nele uma distinção fundamental entre cultura ou mundo das idéias, de um lado, e civilização ou mundo da produção material, de outro, distinção esta que atribui à sua participação numa tradição alemã de pensamento (25). Isso talvez explique por que tanto Adorno e Horkheimer quanto Hannah Arendt utilizam o termo cultura para designar um número lí-

mitado de atividades, objetos e atitudes humanas. Desse ponto de vista, contudo, parece que ficam totalmente obscurecidas as diferenças existentes entre o pensamento de Adorno e Horkheimer e o pensamento de Hannah Arendt, diferenças estas que temos atribuído até aqui à influência marxista dos primeiros. Isso sem dúvida não teria qualquer importância se essa própria influência fosse assimilada àquela mesma tradição de pensamento - o que, com certeza, poderia ocorrer, desde que o marxismo fosse tomado como uma simples inversão da relação pressuposta pelo idealismo alemão entre aqueles dois termos opostos e não como um questionamento direto da existência autônoma de cada um deles assim reificados, através da afirmação da existência de inter-relações entre produção material, sociedade e cultura. É esta segunda caracterização do marxismo, contudo, a que consideramos a mais correta, sendo também a este marxismo não vulgar que se filiam os frankfurtianos analisados, conforme nos parece. Assim, de nosso ponto de vista, tal como ocorre no que se refere ao fenômeno empírico massa, também a existência de uma cultura como universo particularmente fechado sobre si mesmo é concebida por esses autores como produto histórico - embora isto não impeça, como já foi visto, que suas colocações se tornem muitas vezes extremamente semelhantes àquelas baseadas numa noção em si mesma reificada de cultura.

De fato, em textos como os já citados "Idéias para a Sociologia da Música" ou "A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação das massas", Adorno e Horkheimer parecem ir mais longe, afirmando a falsidade da própria autonomia burguesa da arte. No primeiro destes textos, influenciado por Weber, Adorno limita-se a dizer que advinha de fato da sociedade a própria liberdade frente às finalidades sociais perdida pela arte quando da absorção posterior da esfera cultural pela administração (26). Já no segundo, Adorno e Horkheimer se referem ao mesmo fenômeno utilizando-se de uma terminologia marxista: a inutilidade da arte constituiria seu próprio valor de uso na sociedade burguesa, ou, melhor ainda, o valor de uso da arte seria substituído nessa sociedade por seu valor de troca, até que, na era do capitalismo avançado, a própria inutilidade utilizada para fins sociais sucumbisse à explícita utilização da cultura como meio de diversão (27). É preciso ver, contudo, que essa afirmação da falsidade da autonomia burguesa da arte tem como ponto de referência a autonomia absoluta pressuposta pelo idealismo, sendo por isso compreensível que, apesar da terminologia marxista, continue havendo tanta semelhança entre

essas últimas colocações e as afirmações de Hannah Arendt sobre a condição da cultura na sociedade e na sociedade de massas.

O mesmo já não ocorre em "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição". Nesse texto, é na condição de mercadoria da obra de arte - e, portanto, na prevalência do valor de troca sobre o valor de uso - que se concentra o estudo da arte no capitalismo avançado. De fato, Adorno vai buscar diretamente na definição marxista do fetichismo da mercadoria o contraponto para sua própria definição do fetichismo musical: assim como o mistério da mercadoria consiste em que, sob essa forma, as coisas ostentam como propriedades próprias as características que lhes foram de fato conferidas pelo trabalho humano, ocultando-se as relações sociais de produção sob a aparência de uma relação fantasmagórica das coisas entre si, também o segredo do sucesso musical consistiria em que ele parece decorrer das características objetivas de uma determinada canção, quando na verdade é inteiramente fabricado pelo ouvinte, que naquela canção de sucesso louva apenas o dinheiro gasto para ouvi-la (28). Algo semelhante a isso, aliás, é afirmado por Adorno em "Sobre Música Popular" - e, embora o contraponto com o fetichismo da mercadoria não seja aí explicitado, é possível considerar que se encontra subentendido, dado que esse texto trata justamente das características da música popular que advêm de sua condição de mercadoria: a extrema padronização da estrutura global, aliada a uma pseudo-individação que se baseia numa variação também padronizada dos detalhes. De fato, em seguida, Adorno se refere àquilo que seria o processo de reconhecimento das canções populares por parte dos ouvintes, destacando que, ao final desse processo, ocorre a transferência para o objeto musical de uma gratificação que advêm na verdade do sentimento de posse experimentado por quem memoriza uma canção e se torna dessa maneira apto a reconhecê-la entre tantas outras e a reproduzi-la quando quiser (29).

A importância das noções de mercadoria e de fetichismo da mercadoria como categorias centrais do pensamento adorniano acerca da indústria cultural é ressaltada por Gabriel Cohn, que se refere também às conseqüências metodológicas disso: a análise passa a se concentrar sobre os produtos culturais em si mesmos, remetendo às condições sociais de sua produção, distribuição e consumo (30). Na verdade, mesmo num texto como "Teses sobre a Sociologia da Arte", que

não trata especificamente dos produtos artísticos que são mercadorias mas sim da arte em geral e de sua relação com a sociedade, Adorno defende a necessidade de uma análise imanente das obras artísticas, afirmando a importância de seu conteúdo objetivo inclusive como objeto da própria investigação sociológica que o despreza em benefício dos efeitos sociais, dado que, segundo ele, as relações mais profundas entre arte e sociedade são justamente aquelas apreensíveis ao nível da constituição interna das próprias obras artísticas (31). No mesmo sentido, em "Idéias para a Sociologia da Música", Adorno chega a afirmar que o sociólogo precisa ter um conhecimento técnico na área estritamente musical para que seja capaz de apreender a significação social de uma obra a partir de sua própria constituição formal e não se limite a identificar relações externas entre a obra, de um lado, e a sociedade, de outro (32). Contudo, no que se refere especificamente aos produtos artísticos da indústria cultural, a análise imanente se impõe de fato, para Adorno, a partir do reconhecimento da condição de mercadoria desses produtos, ou melhor, a partir da idéia de que a forma mercadoria e o fetichismo que a acompanha encontram-se onipresentes na sociedade capitalista avançada na qual tem existência a indústria cultural e de que isso permite à própria sociedade, como aparência, ocultar por si mesma as relações sociais reais, dispensando assim a ideologia no sentido tradicional de falsa consciência e tornando-se ela própria ideologia em certo sentido. De fato, Cohn faz referência a essa noção particular de ideologia com que trabalhavam Adorno e Horkheimer, relacionando a opção metodológica de tais autores ao emprego dessa mesma noção (33). Por outro lado, a exata natureza dessa relação pode ser apreendida através do próprio Adorno: de fato, em "Crítica Cultural e Sociedade", ele defende a análise imanente através da tese de que não há mais ideologia no sentido tradicional da palavra, mas tão-somente uma falsa consciência gerada pela aparência das próprias relações sociais, o que significa que também não há mais qualquer nível de autonomia entre a ideologia assim concebida e o que pode ter sido em outros tempos a infra-estrutura correspondente a ela, de onde se conclui finalmente que não há mais sentido na aplicação de um método transcendente, pois nestas condições só seria possível relacionar na verdade a ideologia consigo mesma (34).

Temos, dessa maneira, que a própria opção de Adorno pela análise imanente dos produtos culturais pode ser associada à influência marxista desse autor e ao uso das no-

ções de mercadoria, indústria cultural e sociedade capitalista monopolista, da mesma forma como pode ser associada ao emprego de uma noção de cultura enquanto universo particular de objetos, cuja autonomia em relação aos demais componentes da vida social, embora sendo resultado de um processo histórico - questionável, aliás, do ponto de vista do idealismo - deve ser de qualquer maneira defendida contra a destruição representada pela reabsorção da cultura pelo universo capitalista da produção de mercadorias. O que se vê, contudo, é que, na prática, acaba-se operando com uma noção de sociedade que chega a ser ahistórica, na medida em que a análise imanente levada a efeito descobre relações entre o conteúdo e a forma dos produtos da indústria cultural e as características mais abstratas e universais das sociedades capitalistas monopolistas, deixando de levar em conta tanto as especificidades do processo de produção capitalista daquelas mercadorias ditas culturais quanto as diferentes configurações assumidas por esse próprio processo em decorrência das determinações históricas específicas de cada sociedade capitalista monopolista concreta. É verdade que, em textos como "Sobre Música Popular", "A Indústria Cultural" e "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", por exemplo, Adorno chega a referir-se à especificidade do processo de produção de mercadorias culturais, afirmando, inclusive, nos dois primeiros, que esse processo só pode ser chamado de industrial no que se refere à distribuição, mantendo-se a produção propriamente dita num estágio artesanal (35). Contudo, mesmo nesses textos, assim como no último, a idéia que acaba prevalecendo é a de uma especificidade aparente: em "Sobre Música Popular", ainda que se mantenha até o fim a tese do nível artesanal da produção, faz-se isso apenas para apontar a adequação desse estado de coisas a categorias ideológicas tais como gosto e livre-escolha, que constituiriam os verdadeiros resíduos deixados pelo individualismo na produção cultural de massa (36); em "A Indústria Cultural", da mesma forma, toda a ênfase é colocada na contribuição fornecida pela manutenção de uma forma artesanal de produção ao fortalecimento de uma ideologia que obscureceria a padronização efetiva (37); finalmente, em "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", falando mais abstratamente sobre a maneira peculiar pela qual o valor de troca se impõe no setor dos bens da cultura, Adorno refere-se apenas ao fato de que esses bens aparentam estar isentos do valor de troca, possuindo-o, contudo, justamente graças a essa própria aparência (38). Assim é que, de qualquer maneira, a especificidade do processo de produção de mercadorias culturais não chega a

ser investigada em si mesma, não sendo também tiradas consequências para a análise imanente dos produtos culturais. Da mesma forma, embora em "A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação das massas", por exemplo, Adorno e Horkheimer façam breves referências aos fenômenos concretos do cinema norte-americano e do rádio na Alemanha nazista (39), a verdade é que suas análises nunca se encaminham na direção de um aprofundamento de casos historicamente específicos da indústria cultural em países determinados, encaminhando-se antes para a formulação de teses universalmente válidas acerca do fenômeno indústria cultural.

A tais limitações da abordagem frankfurtiana, procuramos responder com a escolha do objeto desta pesquisa: um ramo particular da indústria cultural, num momento determinado de sua consolidação numa sociedade concreta, do ponto de vista das próprias relações sociais de produção vigentes nesse ramo e nesse momento determinado da vida dessa sociedade. Partimos, assim, em busca da especificidade do processo capitalista de produção de mercadorias culturais, trabalhando desde o início com a hipótese de que ela poderia ser encontrada ao nível das próprias relações de produção existentes entre os trabalhadores artísticos e o capital - além de se evidenciar através da existência de uma produção simultânea do produto e da imagem pública de alguns de seus produtores, quais sejam, aqueles considerados artistas, sendo por isso que optamos por analisar também os mecanismos concretos postos em prática por esse ramo particular da indústria cultural para a produção e a divulgação das imagens públicas dos artistas a ele ligados. É preciso ver, contudo, que, embora a escolha do objeto e da metodologia desta pesquisa faça sentido no próprio contexto teórico marxista das análises frankfurtianas que visa nesse sentido apenas complementar, ela na verdade se inspira numa noção antropológica de cultura que, por não se restringir a um conjunto finito de atividades, objetos e atitudes humanas, referindo-se antes à totalidade das representações e das práticas sociais concretas vigentes no interior de um determinado grupo humano, opõe-se tanto à noção de cultura utilizada por Arendt quanto àquela utilizada por Adorno e Horkheimer. Isso significa, por outro lado, que se rejeita a idéia de uma sociedade totalmente dominada pelo fetichismo da mercadoria, bem como o pressuposto da existência nessa sociedade de uma massa como fenômeno empírico, uma vez que, antropológicamente falando, a cultura se mantém como atributo dos homens mesmo quando estes são excluídos das formas mais institucionaliza-

das do saber através da divisão social do trabalho, mantendo-se também como instância a partir da qual os objetos adquirem para eles outros significados que não o mero valor de troca.

De fato, é a utilização de uma noção antropológica de cultura o que permite ao estudioso da indústria cultural abandonar a ênfase tradicionalmente posta no conteúdo ou na forma dos produtos, que são os objetos exclusivos da cultura no sentido restrito que atribuem a essa palavra os alemães, rumo a uma análise das práticas sociais concretas relativas à sua produção e das representações sociais ligadas a essas mesmas práticas. Em "A Dinâmica Cultural na Sociedade Moderna", aliás, Eunice Durham já afirma a importância de uma utilização adequada da noção de cultura para o estudo de certos fenômenos típicos das chamadas sociedades complexas, entre os quais inclui o que denomina a cultura de massa. Assim é que, após criticar os usos inadequados da própria noção antropológica de cultura, os quais levam a uma reificação das representações em relação às práticas sociais concretas, Durham afirma ser necessário reconhecer que a diversidade de condições sociais de existência, que está ligada ao próprio modo de reprodução da estrutura social basicamente classista de tais sociedades, constitui o ponto de partida de uma seleção e reorganização diferenciada dos produtos da indústria cultural por diferentes grupos sociais, processo este que culmina na manutenção da diversidade cultural apesar da tendência homogeneizadora da denominada cultura de massa (40). Isto constitui, sem dúvida, uma contribuição antropológica muito importante para o esclarecimento dos fenômenos aos quais se referem as noções de cultura de massa e indústria cultural. Contudo, esta contribuição pode ser maior na medida em que não fique restrita ao universo de recepção dos produtos da indústria cultural e alcance também o universo de sua produção, o que talvez venha a ser, inclusive, um meio mais eficaz de combater a própria reificação das representações condenada por Durham, na medida em que, quando limitada à recepção, a análise acaba tomando os produtos da indústria cultural como dados, sem investigar também as relações sociais que estão em sua origem. Por outro lado, é preciso reconhecer que grande parte das utilizações inadequadas da noção de cultura, que levam à apontada reificação das representações, pode ser atribuída aos próprios antropólogos, e não apenas aos cientistas sociais mais especializados no estudo das sociedades modernas, como sugere Durham nesse texto. Isto significa que, para finalizar estas consi-

derações preliminares, será necessário ainda refletir sobre a possibilidade de que as limitações da noção tradicional de cultura aqui apontadas possam ser atribuídas a muitas das noções de cultura que se desenvolveram historicamente no interior do próprio campo antropológico.

De fato, como já foi observado por muitos especialistas, o conceito antropológico de cultura, que, dentro dos parâmetros evolucionistas da obra de Edward Taylor, surgira como um conceito extremamente abrangente, capaz de abarcar tanto os aspectos espirituais quanto os aspectos materiais da vida de um povo, aos quais se referiam até então os conceitos alternativos de cultura e civilização, tornou-se, a partir da reação boasiana ao evolucionismo e através do desenvolvimento posterior da antropologia americana, um conceito novamente restrito a determinadas esferas da vida social. Na introdução à coletânea intitulada *El Concepto de Cultura: Textos Fundamentales*, por exemplo, J. S. Khan mostra as transformações sofridas pelo conceito no que diz respeito à sua amplitude, referindo-se à tendência de Boas no sentido de privilegiar a vida mental do homem como objeto principal da análise etnológica, bem como à redução explícita dos padrões culturais boasianos a padrões de personalidade, operada pelos discípulos de Boas ligados à escola americana de cultura e personalidade, referindo-se também ao caráter "superorgânico" de tais padrões em Kroeber e ao desenvolvimento posterior de uma noção semelhante de cultura no contexto da obra dos chamados novos etnógrafos - entre os quais cita Goodenough, por exemplo, para quem a cultura se define como um sistema cognitivo que deve ser analisado em si mesmo, através de técnicas tomadas de empréstimo à lingüística estruturalista. Da mesma forma, Khan mostra como o conceito abrangente de cultura utilizado por Malinowski perdeu terreno na Inglaterra para o conceito de estrutura social de Radcliffe-Brown, passando então o termo cultura a designar nesse país apenas os aspectos da vida social não abarcados por esse segundo conceito (41).

Outras referências a formas restritivas do conceito antropológico de cultura são feitas por David Kaplan e Robert A. Manners em seu livro *Teoria da Cultura*, cujo principal objetivo é analisar as principais orientações teóricas vigentes no campo antropológico do ponto de vista do peso relativo assumido em cada uma delas por cada um dos subsistemas que compõem o que seria a cultura em sentido ampliado. Assim é que os autores se referem às afinidades existentes

entre a ecologia cultural ou o neo-evolucionismo, de um lado, e o privilégio concedido ao subsistema tecno-econômico, de outro, bem como à compatibilidade das análises funcionalistas com o privilégio concedido à estrutura social, referindo-se ainda às escolas que concedem prioridade ao subsistema da personalidade e ao subsistema ideológico, incluindo entre essas últimas não apenas aquelas que vêem a cultura como um sistema cognitivo, mas também aquelas que a concebem como um esquema simbólico inconsciente e até mesmo, de certa maneira, o estruturalismo lèvistraussiano (42).

É preciso ressaltar que Kaplan e Manners não negam a necessidade de que seja atribuído um peso causal diferenciado a cada um dos subsistemas culturais, desde que o objetivo seja explicar um determinado evento e não apenas descrevê-lo. Contudo, segundo eles, essa explicação deve ser sempre baseada na análise concreta de tal evento específico, mantendo-se de qualquer forma a atenção voltada para as inter-relações sempre existentes entre todos os subsistemas de uma cultura. De fato, em certa passagem de sua Teoria da Cultura, Kaplan e Manners afirmam-se eles próprios seguidores de um determinismo tecno-econômico que se torna menos rígido através do reconhecimento da importância causal da estrutura social, da ideologia ou da personalidade em situações específicas (43). Assim é que, ao analisarem a contribuição dos neo-evolucionistas Julian Steward e Leslie White - que foram, aliás, seus professores, e a quem, inclusive, dedicam o livro - Kaplan e Manners procuram defendê-los da acusação de determinismo tecnológico mecânico que dizem pesar sobre suas costas, afirmando que também eles estão abertos às determinações advindas de outros subsistemas culturais (44). Ao discutirem a contribuição dos ecologistas culturais, por outro lado, Kaplan e Manners chamam a atenção para a natureza social ou cultural do próprio subsistema tecno-econômico privilegiado por eles e pelos neo-evolucionistas em suas análises, afirmando que enquanto o prefixo "tecno" diz respeito aos equipamentos e conhecimentos técnicos disponíveis em uma sociedade, a palavra "economia" implica já o arranjo social no interior do qual tais equipamentos e conhecimentos são empregados ou não na produção, distribuição e consumo de certos bens e serviços ou de outros (45). Da mesma forma, Kaplan e Manners buscam resgatar a contribuição dos evolucionistas do século XIX, livrando também a eles da pecha de determinismo tecnológico, embora só possam fazê-lo, nesse caso, através da afirmação da aparente indefinição de Taylor e Morgan quanto ao peso

causal específico de cada subsistema na evolução cultural (46).

É claro que não nos interessa investigar aqui quem tem mais razão, se os críticos do evolucionismo e do neo-evolucionismo que apontam para o caráter mecanicista de suas formulações ou se Kaplan e Manners que procuram mostrar que as coisas não são bem assim. O que nos interessa aqui é investigar até que ponto uma visão mecanicista do evolucionismo ou do neo-evolucionismo pode ter contribuído para que a reação a tais correntes teóricas se desse através de uma redução da noção de cultura aos aspectos aparentemente não relacionados ao subsistema tecno-econômico, bem como até que ponto essa redução não se sustenta muitas vezes na manutenção de pressupostos mecanicistas acerca da natureza de tal subsistema. De fato, conforme afirma Roque de Barros Laraia em seu livro *Cultura, Um Conceito Antropológico*, foi a partir da inclusão da cultura na ordem da natureza que os evolucionistas do século XIX, inspirados em Darwin, derrubaram afirmações até então correntes acerca do caráter sobrenatural do homem e de sua história, sendo, por outro lado, a partir da necessidade posterior de separar a cultura da natureza que Kroeber elaborou sua tese acerca do caráter superorgânico da cultura (47). Assim, apesar de referir-se à afirmação feita por Taylor acerca do caráter adquirido da cultura como um avanço em relação ao determinismo biológico, é somente a partir da discussão do artigo de Kroeber que Laraia passa a afirmar que através da cultura a humanidade se distancia do mundo animal, pondo-se acima de suas limitações orgânicas (48). De fato, no trecho de Kroeber citado por Laraia em seguida, o cultural se opõe ao orgânico assim como o social se opõe ao vital, sendo tais oposições utilizadas então para contestar a utilidade do modelo da evolução das espécies na compreensão da história da humanidade. Ao que parece, contudo, a oposição entre o cultural e o orgânico, assim relacionada à oposição entre o social e o vital, mantém o vital de qualquer maneira separado do social e do cultural, isto é, mantém a idéia de que o momento da produção material da existência é um momento autônomo em relação à sociedade e à cultura, no qual os homens se relacionam com a natureza sem sair dos limites dessa mesma natureza. Pressupostos desse tipo são evidentemente atribuíveis a teorias sociológicas ou antropológicas que colocam suas ênfases causais em fatores meramente tecnológicos da economia, tais como fariam as teorias evolucionistas e neo-evolucionistas de acordo com seus críticos, sendo também atribuíveis à tese

defendida por Malinowski juntamente com um conceito abrangente de cultura, qual seja, aquela segundo a qual as necessidades vitais do indivíduo são o ponto de partida para a construção das instituições sociais. O que se sugere aqui, contudo, é que, não encontrando sociedade nem cultura no momento da produção material conforme era ele visto por seus predecessores em sua opinião - e não sendo, por outro lado, adeptos de uma perspectiva marxista, que lhes teria permitido chamar atenção para a presença das relações sociais como parte integrante do próprio subsistema tecno-econômico, bem como para o caráter eminentemente criador do trabalho humano - os antropólogos culturalistas trataram de encontrar a cultura em outro lugar, reduzindo seu conceito seja às idéias, conhecimentos, crenças ou valores de um grupo, seja ao esquema simbólico subjacente tanto às representações sociais ou aos mitos quanto às práticas sociais ou aos ritos de uma sociedade, sendo que o subsistema tecno-econômico, que fazia parte da cultura em sentido ampliado, passa a ser então invariavelmente excluído de seu conceito restrito, tendo também o seu peso causal invariavelmente ignorado nas análises culturalistas concretas.

Na verdade, esta idéia a respeito de pressupostos comuns a deterministas tecnológicos, funcionalistas biológicos e culturalistas pode parecer à primeira vista paradoxal, principalmente para quem, juntamente com Marshall Sahlins, costuma não apenas abordar a relação existente entre tais orientações teóricas nos termos de uma oposição radical entre a razão prática e a cultura, mas também postular que o culturalismo, substituindo a razão prática pela operação de um esquema simbólico inconsciente na explicação da forma e do conteúdo da própria produção material, rompe definitivamente com qualquer resquício de um materialismo vulgar (49). Vemos, contudo, que o culturalismo não constitui senão uma das formas possíveis de realizar este rompimento, e que, enquanto tal, concorre certamente com prováveis formas materialistas de romper com tal vulgaridade, através das quais se tornaria talvez evidente o caráter cultural da produção material em si mesma, enquanto fato social total, sem necessidade de que a cultura se lhe impusesse de fora como esquema também autônomo em relação a ela. No caso de Sahlins, aliás, é importante assinalar que sua visão unilateral do materialismo como vulgar em si mesmo resultara numa análise extremamente mecanicista da organização sócio-política polinésia quando de sua adoção anterior da teoria neo-evolucionista de Leslie White como ponto de partida: de

fato, como assinalam Kaplan e Manners, Sahlins buscara nas diferenças existentes no habitat natural e nos níveis de produtividade do trabalho as causas dos diferentes níveis de complexidade alcançados pelas diversas formas de organização sócio-política na Polinésia, sem que sequer a evidente influência desses próprios níveis de complexidade no aumento ou diminuição da produtividade do trabalho conseguisse alterar substancialmente a natureza tecnicista de sua argumentação (50). Da mesma forma, em *Cultura e Razão Prática*, a noção de cultura como esquema simbólico é oposta e defendida por Sahlins em relação ao utilitarismo extremado que encontra nas teorias antropológicas de Morgan e Malinowski, por exemplo - e que, levado às últimas conseqüências lógicas, fornece-lhe o segundo termo das oposições a partir das quais se define razoavelmente sua própria noção de cultura enquanto lugar ou momento do símbolo em oposição ao signo, da concepção em oposição à percepção, da conotação em oposição à denotação e assim por diante (51). Aliás, numa demonstração de que o argumento culturalista se sustenta de fato nessas oposições e conseqüentemente na manutenção de um materialismo vulgar na interlocução, Sahlins termina por descobrir em textos do próprio Marx fundamentos suficientes para incluir o marxismo todo nesse pólo oposto de seu discurso, muito embora tivesse iniciado suas colocações acerca do tema através da afirmação do caráter não vulgar do materialismo marxista (52). Descartando, assim, as possibilidades explicativas de qualquer materialismo, parece-nos, contudo, que Sahlins simplesmente retorna à velha oposição entre cultura e civilização, sem incorporar os ganhos teóricos advindos da junção desses dois conceitos na noção antropológica original de cultura, ganhos estes que, tornando-se relativos devido ao caráter evolucionista e determinista das obras dos primeiros antropólogos, podem ser contudo resgatados quando a inter-relação e o entrecruzamento de todos os subsistemas de uma cultura são reconhecidos - o que implica, por outro lado, na busca de relações dialéticas entre ideologia e economia ou entre representações e práticas sociais concretas, bem como no questionamento da própria existência empírica de esquemas simbólicos tais como aquele vislumbrado por Sahlins ou ao menos no questionamento de sua aparente independência em relação à vida social.

Nesse sentido, a escolha das relações de produção e das concepções vigentes no campo fonográfico como objetos teóricos desta tese atende também ao desejo consciente de fazer valer a pertinência de tais temas à Antropologia atra-

vés do reconhecimento da participação da produção material em si mesma na cultura, utilizando-se aqui o termo cultura no sentido ampliado. Assim é que tomamos as atividades de produção e divulgação dos discos e das imagens públicas dos artistas como fatos culturais totais, reconhecendo-lhes os aspectos tecno-econômicos, sociais, ideacionais e pessoais e buscando descobrir as inter-relações existentes nesse campo particular entre alguns desses aspectos. Partimos da hipótese de que é o caráter artístico do trabalho o que explica a especificidade de algumas das relações de produção vigentes na indústria fonográfica, bem como a existência de práticas voltadas para a promoção da imagem pública de alguns dos produtores diretos ligados a ela. Ao mesmo tempo, sugerimos a hipótese de que a especificidade das relações existentes entre artistas e gravadoras, em relação àquelas vigentes entre artistas e outras empresas que se utilizam de seu trabalho, pode ser encontrada nos processos históricos através dos quais diferentes segmentos da classe artística obtiveram ou não o reconhecimento legal da especificidade de seu trabalho e o respeito ou não às leis que a reconhecem. Isso implica a adoção de uma noção não apenas ampliada mas também dinâmica de cultura e explica, por outro lado, a própria opção pela análise da indústria fonográfica num momento determinado de sua consolidação em uma sociedade concreta.

Reservamos para o último capítulo desta tese a apresentação das conclusões relativas à adequação ou inadequação de tais hipóteses à realidade empírica descoberta pela pesquisa. Por isso, passamos agora diretamente à segunda parte desta introdução, na qual são descritos os procedimentos de pesquisa e o tipo de material utilizado nesta tese, sendo também apresentados seus três capítulos centrais. Antes, porém, cabe ainda uma palavra acerca da escolha das carreiras discográficas de dois compositores-intérpretes de MPB, e de Fagner e Belchior em específico, como objetos empíricos mais imediatos da análise, bem como a respeito da própria delimitação da década de 70 como período a ser estudado. A escolha da MPB atendeu antes de mais nada ao objetivo de focalizar as relações existentes, num momento histórico determinado, entre a indústria do disco e um tipo de música cuja qualidade cultural fosse reconhecida socialmente e cujo valor comercial fosse também evidenciado, a fim de que o entrecruzamento entre os universos da cultura e da produção material fosse mais imediatamente perceptível. Por outro lado, a escolha da década de 70 deveu-se a informações preliminares obtidas a respeito do período, as quais já indica-

vam sua importância crucial para o estudo do crescimento do mercado de discos no Brasil e para a análise do processo histórico de consolidação das relações vigentes entre artistas e gravadoras ao menos no que se refere ao direito autoral, bem como sua peculiar adequação ao objetivo de investigar as condições mais gerais de operação da indústria cultural em uma sociedade concreta, dada a particular importância assumida então pelos fatores políticos internos na determinação dos rumos tomados pela produção fonográfica no País (53). Finalmente, escolheu-se as carreiras discográficas de Fagner e Belchior porque, conforme informações preliminares, estes dois artistas de MPB surgiram na década de 70 e obtiveram nessa mesma década grandes sucessos de vendagem de discos, ao mesmo tempo que, sendo nordestinos, são representantes adequados de toda uma geração de artistas de MPB surgida no período, prestando-se além de tudo a uma análise comparativa por terem surgido mais ou menos juntos e por terem tido contudo trajetórias bem diversas (54).

- II -

Os três capítulos que se seguem constituem o resultado final de um amplo trabalho de coleta e análise de dados que se iniciou no dia 24 de abril de 1.985, na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente na sala de leitura da Biblioteca Nacional. Era minha intenção naquele momento consultar alguns jornais e revistas da década de 70, anotando tudo o que estivesse relacionado com os temas da tese, os quais já haviam sido definidos no projeto de pesquisa que acabava de ser aprovado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. O material de imprensa se revestia então de uma importância crucial, pois somente a partir dele eu poderia fazer uma primeira reconstituição das histórias interligadas da indústria fonográfica e da MPB nos anos 70, do processo de reformulação do direito autoral ocorrido nessa época e das próprias trajetórias artísticas de Fagner e Belchior no período, além de obter os primeiros dados rela-

tivos aos conteúdos das imagens públicas de tais artistas e ao modo de sua divulgação. A partir da obtenção dessas primeiras informações, por outro lado, eu poderia escolher as pessoas que deveriam ser entrevistadas sobre cada um desses assuntos posteriormente, bem como preparar adequadamente essas próprias entrevistas.

Alguns poucos dias de pesquisa na Biblioteca Nacional serviram para mostrar que a busca de dados em cada página das coleções completas dos jornais e revistas lá arquivados constituía um trabalho excessivamente minucioso que demandaria talvez mais tempo do que aquele que seria conveniente empregar numa primeira etapa de trabalho de campo, ainda que os periódicos que pretendêssemos consultar fossem apenas um diário paulistano, um diário carioca, uma revista semanal de informações, uma revista especializada em fofocas a respeito de artistas e um jornal especializado em música. Assim é que o material de imprensa passou a ser então buscado diretamente nos arquivos dos jornais O Globo e Jornal do Brasil, onde felizmente já se encontrava classificado por assunto e separado em pastas de acordo com essa classificação, pastas estas que continham, aliás, não apenas matérias que haviam sido publicadas por esses dois diários, mas também matérias de vários outros periódicos do Rio e de São Paulo. Examinei muitas dessas pastas e providenciei a cópia de todas as matérias que me pareceram à primeira vista interessantes, independentemente das datas de publicação das mesmas, o que resultou em centenas de cópias feitas por dia de pesquisa em cada um de tais arquivos. O mesmo procedimento foi observado na Associação Brasileira de Imprensa e no Museu da Imagem e do Som, embora a quantidade de matérias encontradas nos arquivos dessas entidades tenha sido infinitamente menor - e o mesmo teria sido feito na Funarte e no jornal O Pasquim, também visitados por mim, caso tivesse encontrado ali algum arquivo dessa natureza. De fato, outras centenas de matérias foram encontradas e xerografadas posteriormente na capital paulista, nos arquivos dos jornais O Estado de S.Paulo e Folha de S.Paulo, resultando desse trabalho todo, e de algumas visitas a outros arquivos às quais me refiro em seguida, a formação de um arquivo particular que contém aproximadamente 1.300 notícias ou comentários relacionados a indústria fonográfica, direito autoral e MPB, além de aproximadamente 500 relativos às carreiras artísticas de Fagner e Belchior - aos quais se acrescentam mais de 400 notícias ou comentários copiados da revista Amiga, cuja coleção completa foi a única a ser inteiramente folheada na

Biblioteca Nacional.

Se representou pouco em termos do material de imprensa encontrado, a visita ao MIS, por outro lado, foi extremamente importante, na medida em que me foi permitido conversar com sua então diretora, a jornalista e crítica musical Ana Maria Bahiana, e na medida em que ela me informou acerca da existência de departamentos de imprensa nas próprias gravadoras e me abriu gentilmente seu próprio arquivo particular para que, além de xerografar mais algumas matérias publicadas pela imprensa, eu pudesse ter acesso a cópias de alguns dos press-releases que foram produzidos por departamentos dessa natureza quando do lançamento de alguns dos LPs de Fagner e Belchior da década de 70, fornecendo-me ainda nomes e telefones de algumas pessoas que foram responsáveis nessa época por tais departamentos ou pela elaboração de tais press-releases em específico. Especialmente no que se refere à imagem pública dos artistas, esses dados novos representaram um avanço considerável na pesquisa, uma vez que permitiram identificar imediatamente um dos mecanismos postos em prática pelas gravadoras com vistas a sua produção, além de tornarem posteriormente muito mais rica a análise de seu conteúdo. Por isso, cheguei a procurar outros press-releases em casa de Maggy Tocantins, que, segundo Ana Maria, era responsável pelo departamento de imprensa da Philips-Phonogram em 1.973, quando essa gravadora lançou o primeiro LP da carreira de Fagner. Fui também à casa de Lídia Libion, que, segundo Maggy, já era amiga de Fagner desde antes do lançamento desse LP e costumava guardar desde aquela época tudo o que estivesse relacionado com sua carreira, inclusive os press-releases produzidos pelas gravadoras. Assim, outros deles foram encontrados e xerografados, juntamente com algumas outras dezenas de matérias publicadas na imprensa, que Maggy e Lídia gentilmente também permitiram-me xerografar. Tentei ainda encontrar outros press-releases de LPs de Fagner e Belchior da década de 70 nos departamentos de imprensa das próprias gravadoras do Rio e de São Paulo que lançaram na época esses discos, nenhuma das quais, contudo, costumava arquivar esse tipo de material durante muito tempo, resultando daí que eu só tenha conseguido alguma coisa na CBS, e, mesmo ali, somente press-releases de LPs lançados por Fagner de 1.980 a 1.984.

Ainda sobre as carreiras discográficas de Fagner e Belchior e sobre as imagens públicas desses artistas, outras matérias de imprensa foram encontradas e xerografadas no ar-

quivo da TV Globo, onde, ao mesmo tempo, pude ter acesso a um outro tipo de material, constituído de matérias feitas com tais artistas para os jornais da emissora durante a década de 70 e de trechos filmados de alguns de seus shows do mesmo período. De fato, embora não tenha sido permitida a filmagem ou a gravação desses documentos, pude de qualquer maneira assistir a todos eles, fazendo anotações acerca da vestimenta e da postura apresentadas pelos artistas e transcrevendo literalmente o conteúdo de cada uma de suas entrevistas. Não tive, contudo, a mesma possibilidade de trabalho nas outras emissoras do Rio e de São Paulo com as quais tentei estabelecer contato posteriormente, o mesmo ocorrendo com a maioria das emissoras de rádio, das quais somente a Rádio Nacional e a Rádio Jornal do Brasil, ambas do Rio de Janeiro, permitiram que eu pesquisasse em seus arquivos - sendo que na primeira foram encontradas apenas uma entrevista de Fagner e outra de Belchior, ambas de 1.979, das quais pude gravar alguns trechos e transcrever outros, e na segunda foi encontrada apenas uma entrevista de Fagner de 1.977, da qual pude adquirir uma cópia integral, após comprometer-me por escrito a não utilizá-la para fins de publicação de qualquer espécie.

Paralelamente aos trabalhos de coleta de dados fornecidos pela imprensa escrita, pelo rádio e pela televisão e de procura de press-releases produzidos por gravadoras, foram feitos também esforços no sentido de obter material relativo à questão das relações de produção vigentes entre os artistas e estas últimas empresas - questão esta que, a não ser nos aspectos mais diretamente ligados ao direito autoral, mostrava-se completamente ausente dos noticiários consultados. Assim é que foram contatadas várias entidades cuja existência e cujo endereço descobri através da lista telefônica e onde me parecia possível encontrar dados a esse respeito: Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), União Brasileira de Compositores (UBC), Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR), Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro e Sindicato dos Empregados nas Empresas de Gravação de Discos e Fitas do Rio de Janeiro, todas visitadas por mim, além de outras para as quais apenas telefonei. Entre estas últimas, aliás, encontra-se a Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos (Socinpro), cujo contato telefônico me levou a visitar também a gravadora EMI-Odeon, a fim de conversar com o Dr. José Carlos de Camargo Éboli, que era então assessor jurídico de ambas as entidades. Graças à gentileza do Dr. Éboli, cheguei

a conhecer por dentro os próprios estúdios de gravação da EMI-Odeon, fato este que serviu para visualizar as diversas fases do processo técnico de produção de discos que se desenvolvem ali. Através do Dr. Éboli, por outro lado, obtive o nome dos responsáveis pelos departamentos jurídicos das gravadoras Polygram, WEA e CBS, as quais foram então novamente visitadas com o objetivo de obter através desses advogados informações precisas sobre o tipo de vínculo que existiria entre cada um dos componentes das fichas técnicas de cada um dos LPs de Fagner e Belchior da década de 70 e as empresas gravadoras desses mesmos discos, maneira pela qual foi possível checar através de alguns exemplos concretos as informações gerais obtidas nas outras entidades visitadas. Da mesma forma, através da visita ao Sindicato dos Empregados nas Empresas de Gravação de Discos e Fitas e graças à gentileza de seu então presidente, Sr. Manoel Pinto, que era chefe do departamento gráfico da Polygram, pude visitar também a própria fábrica de discos dessa gravadora, completando-se assim a visualização de todo o processo técnico de produção. Cabe mencionar aqui que a maior parte das informações relativas às relações de produção e aos direitos autorais vigentes no campo fonográfico foi de fato obtida no Sindicato dos Músicos e na Amar. No primeiro, pude contar com a gentil colaboração do compositor e intérprete Mirabô, a quem devo, além de várias informações importantes, a única cópia de um contrato de trabalho obtida em toda a pesquisa, enquanto que, na segunda, pude usufruir das pacientes explicações do Sr. Valdir, que também me doou um volume do MEC com toda a legislação autoral em vigor e um dicionário da COOMUSA com os termos mais usados no direito autoral. Deve-se acrescentar aqui, por outro lado, como fontes de informações acerca de tal tema, alguns livros adquiridos ainda nessa primeira fase da pesquisa: Direito Autoral, de José de Oliveira Ascensão (Editora Forense, Rio de Janeiro, 1.980), Curso de Direito Autoral, de Bruno Jorge Hammes (Editora da Universidade, Porto Alegre, 1.984) e Guia Básico de Direitos Autorais, de Henrique Gandelman (Editora Globo, Rio de Janeiro, 1.982), além de uma Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais publicada em 1.976 e de um Código de Propriedade Industrial publicado provavelmente em 1.972, ambos descobertos num sebo da Rua da Carioca.

Uma parte dos dados obtidos através dessa peregrinação, juntamente com uma parte dos dados obtidos acerca do direito autoral através do material de imprensa, foi de fato submetida a uma primeira sistematização enquanto ainda

transcorria o trabalho de coleta de dados, devido à necessidade de elaboração de um primeiro relatório de pesquisa à entidade financiadora da mesma. Por outro lado, ao encerrar-se essa primeira fase do trabalho e para efeito de elaboração de um segundo relatório, todos os dados obtidos através do material de imprensa acerca das carreiras discográficas de Fagner e Belchior na década de 70 foram sistematizados, ensaiando-se também desde então uma análise do conteúdo das imagens públicas desses artistas nesse período. Assim é que, ao iniciar-se em março de 1.986 o trabalho de planejamento das entrevistas que viriam a constituir a segunda fase da pesquisa, partiu-se do pressuposto de que a questão das relações de produção no campo fonográfico poderia ser totalmente elucidada a partir dos dados já obtidos, enquanto que, por outro lado, os dados obtidos acerca das carreiras discográficas e das imagens públicas dos artistas já permitiam de qualquer maneira escolher pessoas-chaves com quem se poderia conversar a respeito de questões ainda não totalmente passíveis de elucidação a partir deles mesmos, tais como a questão da natureza dos mecanismos de produção e divulgação das imagens públicas dos artistas, por exemplo, que era sem dúvida mais importante do que a caracterização já feita dos conteúdos de tais imagens - ou, por outro lado, a questão da importância causal de certas oposições conceituais identificadas quando da análise de tais conteúdos na determinação de sua própria configuração, questão esta cuja elucidação poderia ser também útil à própria análise das concepções acerca da natureza do trabalho artístico que deveria acompanhar a análise das relações de produção. Da mesma forma, partiu-se do pressuposto de que, nas entrevistas a serem realizadas com as pessoas escolhidas a partir das histórias já reconstruídas das carreiras discográficas de Fagner e Belchior, seria possível obter também novos dados acerca do relacionamento existente entre a indústria fonográfica e a MPB nos anos 70, muito embora os dados obtidos a esse respeito através do material de imprensa não tivessem sido sistematizados até então.

Com base em tais pressupostos, foram planejadas então dezoito entrevistas a serem feitas em São Paulo e no Rio de Janeiro, das quais, por motivos diversos e alheios à minha vontade, apenas dez acabaram se concretizando. Foram, portanto, entrevistados efetivamente o compositor e intérprete Marcus Vinícius (produtor do primeiro LP da carreira de Belchior), Mazola (produtor dos três LPs seguintes da carreira desse artista), o compositor Roberto Menescal (di-

retor-artístico da Philips-Phonogram quando da gravação por essa empresa do primeiro LP da carreira de Fagner e do segundo de Belchior), o compositor Ronaldo Bôscoli (um dos primeiros contatos artísticos de Fagner no Rio e seu principal divulgador nas páginas da revista Amiga nos anos 70), Carlos Alberto Sion (produtor do segundo e do terceiro LPs da carreira de Fagner), Ana Lúcia Novaes (que trabalhava no departamento de imprensa da Philips-Phonogram quando do lançamento por essa empresa do segundo LP da carreira de Belchior), Marinho (que trabalhava nesse departamento na WEA quando do lançamento por essa gravadora dos três posteriores LPs desse artista), Werter Bruner (que trabalhava no mesmo setor na CBS durante o período de lançamento de alguns dos LPs de Fagner por essa gravadora nos anos 70) e o jornalista e crítico musical Dirceu Soares (que cobriu para o jornal Folha de S.Paulo alguns acontecimentos das carreiras de Fagner e Belchior extremamente importantes para a configuração da imagem pública desses artistas naquele momento), além do próprio Belchior - que, embora sendo uma das principais estrelas dos acontecimentos pesquisados, teve a extrema delicadeza de dedicar-me algumas horas de seu curto tempo e de discutir comigo muitas das questões mais interessantes deste trabalho.

A realização da entrevista com Belchior, no dia 22 de outubro de 1.986, marcou o término definitivo do trabalho de coleta de dados - que, desde o envio do terceiro relatório à Fapesp, em agosto, já vinha sendo na verdade relegado a um segundo plano em benefício do trabalho de leitura da bibliografia e de sistematização e análise dos dados que seriam utilizados na elaboração do primeiro capítulo da tese de acordo com o esquema que fora idealizado naquela ocasião. De fato, os três capítulos que se seguem, bem como a introdução e as conclusões apresentadas, constituem a concretização desse mesmo esquema através de um extenso trabalho de leitura bibliográfica e análise de dados empíricos que se prolongou por todo o ano seguinte, ocupando ainda alguns dos primeiros meses de 1.988. Uma primeira versão do capítulo de número um chegou a ser apresentada à Fapesp como parte do relatório final enviado àquela instituição em fevereiro de 1.987, enquanto que os demais foram elaborados posteriormente com apoio de uma Bolsa de Incentivo Acadêmico concedida pela própria Unicamp.

Assim é que, seguindo o esquema adotado, o primeiro capítulo contém uma espécie de panorama histórico da situação da indústria do disco no Brasil na década de 70, a

partir do qual busca-se elucidar as influências exercidas sobre o seu modo de atuação pelas diversas conjunturas políticas e econômicas vividas pelo País naqueles anos, destacando-se sobretudo o modo como se relacionaram a indústria do disco e a MPB em diferentes circunstâncias. Para a elaboração desse capítulo primeiramente foram lidos alguns livros a respeito da situação econômica e política do Brasil na década de 70, os quais constam da bibliografia apresentada ao final deste trabalho. Em seguida, foram sistematizados os dados contidos no material de imprensa relativo à indústria fonográfica e à MPB, os quais foram finalmente analisados em conjunto com alguns dos dados acerca das carreiras discográficas de Fagner e Belchior que já tinham sido sistematizados e com novos dados obtidos a partir das entrevistas realizadas.

O segundo capítulo, por seu lado, contém, numa primeira parte, uma descrição analítica do processo técnico e social de produção de discos, que se aprofunda na análise das relações sociais de produção vigentes entre os diferentes tipos de trabalhadores artísticos e as gravadoras, e que abarca as próprias concepções acerca da natureza do trabalho artístico que estão subjacentes ao direito autoral e que justificam portanto a especificidade de tais relações frente à relação comum de capital e trabalho. Para a elaboração dessa primeira parte do segundo capítulo foram utilizados dados obtidos através da já citada série de visitas feitas a sindicatos, associações, gravadoras e livrarias, os quais foram analisados com base em uma pequena bibliografia referente às relações de produção capitalistas, sendo que para a análise das concepções serviu também uma parte da bibliografia discutida na primeira parte desta introdução. Na segunda parte do capítulo de número dois, por outro lado, encontra-se uma reconstituição das transformações havidas na área do direito autoral musical no Brasil nos anos 70, através da qual busca-se evidenciar o papel assumido por diferentes grupos de titulares de tais direitos na determinação dos rumos de tais transformações - sendo utilizados para isso outros dados obtidos através daquelas mesmas visitas, bem como inúmeros dados relativos ao direito autoral obtidos através do material de imprensa.

Finalmente, no terceiro capítulo, amplia-se a análise das concepções vigentes no campo artístico-fonográfico, incorporando-se a ela os dados obtidos a partir do discurso dos artistas, produtores, críticos e responsáveis pelo setor

de imprensa das gravadoras que foram entrevistados, ao mesmo tempo em que se apresenta uma análise do conteúdo das imagens públicas de Fagner e Belchior na qual se evidencia a presença das mesmas concepções como fundamento de uma apreciação diferenciada desses artistas por parte da crítica, sendo que para a elaboração dessa segunda parte do capítulo foram utilizados dados contidos no material de imprensa relativo às carreiras discográficas de Fagner e Belchior e nos press-releases produzidos por gravadoras para o lançamento de alguns de seus discos. Cabe registrar, contudo, que a questão da natureza dos mecanismos concretos de produção e divulgação da imagem de artistas, que deveria ser um dos temas deste último capítulo, não foi abordada dada a insuficiência dos dados obtidos a respeito através das entrevistas - e que, por outro lado, o grande volume de material obtido acerca das carreiras discográficas de Fagner e Belchior levou a que se fizesse uma seleção na qual foi relegado a um segundo plano o material de rádio e televisão, bem como aquele copiado da revista Amiga.

Cabe também registrar aqui que a primeira parte desta introdução constitui o aprofundamento de uma discussão teórica que já fora feita no projeto de pesquisa, tendo sido necessário para sua elaboração ampliar consideravelmente o número de obras pesquisadas, o que implicou na dedicação de aproximadamente quatro meses de trabalho à leitura e à análise de uma extensa bibliografia, a qual é citada ao final deste trabalho.

## Referências

- (1) Cohn, G., *Sociologia da Comunicação: teoria e ideologia*, Editora Pioneira, São Paulo, 1.973.
- (2) Cohn, G., op. cit., capítulos 2 e 3, especialmente págs. 35 e 59.
- (3) Cohn, G., op. cit., págs. 56/58.
- (4) Arendt, H., *Entre o Passado e o Futuro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1.972, págs. 248/281.
- (5) Arendt, H., op. cit., págs. 249/259.
- (6) Arendt, H., op. cit., págs. 259/264.
- (7) Arendt, H., op. cit., págs. 264/281.
- (8) Arendt, H., op. cit., pág. 271.
- (9) Cohn, G., op. cit., pág. 72.
- (10) Cohn, G., op. cit., págs. 124/126.
- (11) Cohn, G., op. cit., págs. 126/128.
- (12) Adorno, T.W., "Idéias para a Sociologia da Música", Os Pensadores: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas: Textos Escolhidos, Editora Abril, São Paulo, 1980, especialmente págs. 262/263 e 268.
- (13) Cohn, G., op. cit., págs. 124/126.
- (14) Vázquez, A.S., *As Idéias Estéticas de Marx*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978, especialmente págs. 45/49 e 52/54.
- (15) Vázquez, A.S., op. cit., págs. 90/93.
- (16) Vázquez, A.S., op. cit., págs. 199/218.
- (17) Vázquez, A.S., op. cit., págs. 269/291.
- (18) Cohn, G., op. cit., págs. 27/28.
- (19) Adorno, T.W. e Horkheimer, M., "La Industria Cultural: iluminismo como misificación de masas", *Dialéctica del Iluminismo*, SUR, Buenos Aires, 1970, especialmente págs. 163/166 e 171/173.
- (20) Adorno, T.W., "Sobre Música Popular", Coleção Grandes Cientistas Sociais: Adorno (org. Gabriel Cohn), Editó-

- ra Ática, São Paulo, 1.986, especialmente, págs. 136/138.
- (21) Adorno, T.W., "A Indústria Cultural", *Comunicação e Indústria Cultural* (org. Gabriel Cohn), Editora Nacional, São Paulo, 1.971, pág. 287.
- (22) Adorno, T.W., "Crítica Cultural e Sociedade", Coleção Grandes Cientistas Sociais: Adorno (org. Gabriel Cohn), Editora Ática, São Paulo, 1.986, pág. 80.
- (23) Adorno, T.W., op. cit., pág. 84.
- (24) Adorno, T.W., op. cit., págs. 80/81 e 83/84.
- (25) Freitag, B., *A Teoria Crítica Ontem e Hoje*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1986, pág. 68.
- (26) Adorno, T.W., "Idéias para a Sociologia da Música", op. cit., pág. 264.
- (27) Adorno, T.W. e Horkheimer, M., "La Industria Cultural: iluminismo como mistificación de masas", op. cit., págs. 188/193.
- (28) Adorno, T.W., "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", Os Pensadores: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas: Textos Escolhidos, Editora Abril, São Paulo, 1980, págs. 172/173.
- (29) Adorno, T.W., "Sobre Música Popular", op. cit., págs. 115/125 e 130/136.
- (30) Cohn, G., op. cit., pág. 155.
- (31) Adorno, T.W., "Teses sobre a Sociologia da Arte", Coleção Grandes Cientistas Sociais: Adorno (org. Gabriel Cohn), Editora Ática, São Paulo, 1986, págs. 111/112.
- (32) Adorno, T.W., "Idéias para a Sociologia da Música", op. cit., págs. 259/261.
- (33) Cohn, G., op. cit., págs. 151/152.
- (34) Adorno, T.W., "Crítica Cultural e Sociedade", op. cit., págs. 86/91.
- (35) Adorno, T.W., "Sobre Música Popular", op. cit., pág. 121 e "A Indústria Cultural", op. cit., pág. 289.
- (36) Adorno, T.W., "Sobre Música Popular", op. cit., págs. 122/123.
- (37) Adorno, T.W., "A Indústria Cultural", op. cit., págs. 289/290.
- (38) Adorno, T.W., "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", op. cit., págs. 173/174.
- (39) Adorno, T.W. e Horkheimer, M., op. cit., págs. 150, 167, 187, 191 e 199.
- (40) Durham, E.R., "A Dinâmica Cultural na Sociedade Moderna", Ensaios de Opinião nº 4, Inúbia, Rio de Janeiro, 1.977.
- (41) Khan, J.S. *El Concepto de Cultura: Textos Fundamenta-*

- les, Anagrama, Barcelona, 1.975.
- (42) Kaplan, D. e Manners, R., *Teoria da Cultura*, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1.975.
- (43) Kaplan, D. e Manners, R., op. cit., pág. 240.
- (44) Kaplan, D. e Manners, R., op. cit., págs. 72/80.
- (45) Kaplan, D. e Manners, R., op. cit., pág. 143.
- (46) Kaplan, D. e Manners, R., op. cit., págs. 66/72.
- (47) Laraia, R.B., *Cultura: Um Conceito Antropológico*, Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1.986, págs. 30/32.
- (48) Laraia, R.B., op. cit., págs. 28 e 37.
- (49) Sahlins, M., *Cultura e Razão Prática*, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1.979.
- (50) Kaplan, D. e Manners, R., op. cit., págs. 149/150. Faz-se aqui referência à obra de Sahlins intitulada *Social Stratification in Polynesia* (University of Washington Press, 1.958).
- (51) Sahlins, M., op. cit., págs. 68/142.
- (52) Sahlins, M., op. cit., págs. 143/184.
- (53) Autran, Margarida, "O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento", *Anos 70: Música Popular*, Editora Europa, Rio de Janeiro, 1980, págs. 91/100.
- (54) Bahiana, Ana Maria, "A 'linha evolutiva' prossegue - a música dos universitários", *Anos 70: Música Popular*, Editora Europa, Rio de Janeiro, 1.980, págs. 25/40.

## CAPÍTULO 1

- I -

Para o Brasil, em termos econômicos e políticos, talvez seja correto dizer que os anos 70 tiveram início em 1.968. Foi nesse ano que se deu a inflexão para cima da economia brasileira, que vinha atravessando um momento depressivo desde os primeiros anos da década de 60 (1). E foi nesse ano também que se editou o Ato Institucional nº 5, pon-do-se fim a um curto período de liberalização do regime político instalado em 64, durante o qual tinham se multiplicado as manifestações de oposição a esse regime (2).

Por ambas as razões, 1.968 constitui também um ponto de referência para as histórias interligadas da indústria fonográfica do Brasil e da Música Popular Brasileira na década de 70. Acompanhando o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média - ocorrido durante os anos do chamado milagre brasileiro, que se iniciava então - a indústria do disco crescerá a uma taxa média de 15% ao ano durante a década de 70, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria-prima, por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo. Por outro lado, o contexto de repressão política vivido pelo País a partir da edição do AI-5 - contexto este que se prolongou até pelo menos meados da década de 70, quando se iniciaram as idas e vindas da distensão geiseliana - impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato

da chamada Música Popular Brasileira e ao mesmo tempo criou as condições para que as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes estabelecidas no País respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros.

De fato, o predomínio da música estrangeira nas programações das emissoras de rádio e nos suplementos das gravadoras foi registrado pela imprensa até os anos finais da década de 70, quando não era mais possível explicá-lo em função de algum provável efeito devastador da repressão política sobre a criatividade musical brasileira. Isso mostra que estava certa a imprensa ao apontar desde o início para as razões econômicas desse predomínio: sendo subsidiárias de grandes grupos multinacionais ou representantes de etiquetas estrangeiras no País, para as grandes gravadoras brasileiras era muito mais fácil lançar um disco já gravado no Exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil. E isso não só porque os discos estrangeiros já vinham com seus custos de gravação cobertos pelas vendas realizadas nos mercados de origem - o que fazia diminuir o número de unidades que precisavam ser vendidas para a realização do lucro, fazendo conseqüentemente diminuir o risco próprio do investimento. A facilidade encontrada pelas grandes gravadoras decorria também de que, embora sempre tenha havido forte taxaço sobre a importação de gravações, sempre foi também possível fazê-las entrar no País como se fossem "amostras sem valor comercial"- prática esta que, por outro lado, embora sempre tenha sido proibida por lei, sempre foi também tolerada pelas autoridades competentes (3).

Como ilustração das dimensões que o problema da música estrangeira parecia assumir nos anos iniciais da década de 70, servem os levantamentos semestrais realizados pelo Jornal do Brasil com base nos dados publicados semanalmente na Bolsa do Disco do Caderno B, os quais se referiam aos compactos mais vendidos no Rio de Janeiro. Segundo esses levantamentos, no primeiro semestre de 1.971, a música nacional ocupava 57,5% desse chamado mercado de sucesso, mas logo no semestre seguinte viria a ocupar somente 37% desse mesmo mercado, caindo para apenas 16% no primeiro semestre de 1.972 e tendo uma irrisória recuperação no segundo semestre desse ano, quando atingiu 17,5 pontos percentuais. Esses levantamentos trazem também alguns dados qualitativos interessantes. Por exemplo, os cinco compactos mais vendidos no Rio de Janeiro, no primeiro semestre de 1.972, teriam sido,

pela ordem: "Mammy Blue", Rick Shaine, Fermata; "Soley Soley", Midle of the Road, RCA; "Un Gato Nel Blu", Roberto Carlos, CBS; "Help Get Me Some Help", Tony Ronald, CBS; e "Got To Be There", Michael Jackson, Tapeçar. Já no segundo semestre desse ano, os cinco mais vendidos teriam sido outros: "Rock and Roll Lullaby", B.J. Thomas, Top Tape; "Everything I Own", Bread, Continental; "Alone Again", Gilbert O'Sullivan, Odeon; "Without You", Nilsson, RCA; e "Concerto Para Um Verão", Alain Patrick, Top Tape (4).

Esses dados mostram o caráter extremamente efêmero dos sucessos, o que não deixa de estar relacionado ao grande número de lançamentos das gravadoras e ao crescimento acelerado do mercado consumidor, ao qual estavam se incorporando faixas da população mais amplas do que o público tradicional de determinados astros da música brasileira ou internacional - faixas estas que, inclusive, manifestavam baixo poder aquisitivo ao adotarem o hábito de comprar compactos ao invés de LPs. Os dados mostram também que a liderança desse tipo de mercado estava na verdade com a música norte-americana, o que se explica dada a origem da maioria das grandes empresas multinacionais estabelecidas no País, bem como da maioria das etiquetas estrangeiras aqui representadas não só por essas grandes empresas multinacionais mas também por pequenas e médias empresas brasileiras. Estas últimas, aliás, estariam sendo, uma a uma, as beneficiárias ocasionais desses sucessos efêmeros, conforme análise do Jornal do Brasil feita a partir de dados mais completos, que indicavam estabilidade ou mesmo queda nos índices de participação das grandes empresas nesse tipo de mercado entre 1.971 e 1.972 (5).

Se forem verdadeiros e estiverem corretamente analisados, esses dados serão complementares em relação a outros que foram divulgados posteriormente e que, à primeira vista, a eles se opunham. De fato, em 1.976, com base em estatísticas fornecidas pela Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) ao Jornal da Tarde, pareciam ter sido menores as dimensões do problema do predomínio da música estrangeira no País, uma vez que esses números negavam justamente a participação majoritária da música estrangeira nas vendas, embora confirmassem sua participação desproporcional nos lançamentos das gravadoras.

Os dados da ABPD também diziam respeito à primeira metade da década de 70 e se referiam ao mercado global, isto

é, à produção e ao consumo de unidades fonográficas não diferenciadas em compactos, LPs ou fitas cassete. Segundo esses dados, a participação da música estrangeira nas vendas do setor teria sido, em média, de 33% entre 1.972 e 1.975, enquanto que sua participação no total de lançamentos feitos no mesmo período teria sido desproporcionalmente maior, sendo de 47% em média (6). Ainda assim, o número de lançamentos estrangeiros admitido pela indústria não chegava a contrariar a lei que estipulava em 50% a participação máxima da música estrangeira nos suplementos das gravadoras. Mas isso ocorria porque, do ponto de vista da indústria, lançamento estrangeiro era considerado somente aquele gravado no Exterior, adquirido sob a forma de fita master (que é o produto final do estúdio) e transformado em discos ou fitas cassete em fábricas instaladas no País. E era justamente esse tipo de lançamento aquele que representava o menor custo para a indústria, sendo por isso compreensível que ocorresse em maior proporção do que seria esperado a partir da admitida baixa participação da música estrangeira nas vendas do setor - uma vez que, em razão dos custos reduzidos, reduzia-se também o número de unidades vendidas que bastavam para a realização do lucro industrial.

Ocorria, entretanto, que uma parte do predomínio da música estrangeira era decorrente de lançamentos que aos olhos da indústria eram vistos como sendo nacionais, dado que eram gravados no Brasil. Entre eles estavam, inclusive, discos de artistas brasileiros que não apenas compunham e interpretavam em inglês, mas também adotavam pseudônimos estrangeiros - como era o caso do conjunto Light Reflections, da Copacabana, que aparecia em 7º lugar no levantamento do JB relativo ao segundo semestre de 1.972, com o compacto "Tell Me Once Again"; ou de Terry Winter, da Beverly, que aparecia em 8º lugar no mesmo levantamento, com o compacto "Summer Holiday" (7). Tais discos tinham sido considerados estrangeiros pelo Jornal do Brasil no momento de fazer os cálculos segundo os quais se podia concluir pela perda de terreno da música brasileira no mercado de sucesso. Entretanto, o critério restrito utilizado pela ABPD na definição do caráter nacional ou estrangeiro dos discos não foi evidenciado pelo Jornal da Tarde no momento de divulgar os dados a partir dos quais se podia concluir pela maior participação dos discos nacionais nas vendas do setor, tendo sido aceita sem questionamentos a conclusão de que a maior oferta de música estrangeira contrariara a maior demanda por música brasileira durante a primeira metade da década, sem que isso

causasse prejuízo à indústria em virtude dos já aludidos baixos custos de produção do disco estrangeiro.

Ora, os discos de música estrangeira gravados no Brasil não partilhavam desses baixos custos e seu lançamento só tinha razão de ser no contexto de alguma demanda por música estrangeira que justificasse financeiramente o investimento. Isso significa que, embora em termos globais fosse talvez correto afirmar que a maior oferta de lançamentos estrangeiros contrariava a maior demanda por música nacional, teria sido possível concluir que essa contradição não era tão grande assim e que ao menos em certos segmentos do mercado a expansão do consumo se dava em benefício da música estrangeira.

Penso que um desses segmentos era justamente aquele a que fiz referência acima, ao analisar os dados do JB sobre os compactos mais vendidos - e é por isso que os considero complementares em relação aos dados da ABPD, divulgados posteriormente no Jornal da Tarde. Um consumo maior de música estrangeira teria ocorrido, assim, nos anos iniciais da década de 70, entre aqueles consumidores recém-agregados ao mercado brasileiro de discos e que não eram exatamente os consumidores típicos desse mercado, dado seu baixo poder aquisitivo. Os efêmeros sucessos estrangeiros, que levaram muitas vezes algumas pequenas e médias empresas aos primeiros lugares nas paradas, seriam assim os passos pioneiros na conquista de uma franja do mercado brasileiro de discos que não representava ainda a maioria dos consumidores - e é por isso que, no cômputo geral da ABPD, a música brasileira podia até levar a melhor, num mercado que ainda em 1.976 consumia principalmente LPs (8) e era monopolizado em 88% pelas sete maiores gravadoras em operação no País (9).

A composição do mercado de discos será analisada com mais cuidado logo adiante, quando será vista a importância que a conquista daqueles novos consumidores tinha para a consolidação desse mercado no Brasil, dado que, conforme veremos a seguir, os adeptos da música estrangeira eram em sua maioria jovens, cujo baixo poder aquisitivo não lhes permitia até aquele momento tornarem-se os grandes compradores de discos que já eram então nos grandes mercados internacionais - e isso apesar do grande avanço que provavelmente fora obtido nesse sentido na década anterior, através da chamada jovem guarda. Por ora, é preciso registrar que continuou havendo demanda por música estrangeira até os anos finais da

década de 70, suficiente para justificar que novas empresas estrangeiras viessem a se estabelecer no País, a partir de 1.976, para especializar-se inicialmente em lançamentos internacionais - o que não deixava de ser um sinal de que a participação dos jovens no mercado brasileiro de discos estava crescendo. A WEA, por exemplo, que se instalou oficialmente em julho de 1.976, limitou-se a reproduzir suas matrizes estrangeiras até o final do ano, conseguindo apesar disso conquistar 2,8% do mercado (10). E, em 1.977, embora tivesse lançado apenas 5 LPs nacionais, previa-se a ampliação de sua participação para 5% das vendas anuais do setor, ao mesmo tempo que o presidente da Companhia dizia esperar para o ano seguinte a conquista de 8% do mercado, lançando apenas mais 12 LPs de seu reduzido grupo de artistas brasileiros (11) - embora afirmasse, por outro lado, que o mercado para a música brasileira representava 60% do mercado global de discos (12) e que o sucesso de vendas de um artista nacional, quando ocorria, era sempre muito maior do que o sucesso de qualquer lançamento internacional, dado que o artista brasileiro contava com uma faixa mais "profunda" de público (13).

Já em 1.978, a Capitol Records, empresa norte-americana que tinha como uma de suas principais acionistas a EMI e que, juntamente com ela, era representada no Brasil pela Odeon, desligava-se de ambas apenas para efeito de mercado e passava a lançar seus próprios suplementos no País. O objetivo da Capitol era ampliar seu número de lançamentos no mercado brasileiro, aproveitando o grande arquivo de velhas matrizes internacionais que possuía - o que não seria possível através da Odeon, de cujo suplemento mensal ela só participava com três lançamentos - não estando sequer em seus planos produzir qualquer tipo de gravação nacional (14). No ano seguinte seria a vez da gravadora alemã ECM entrar no mercado brasileiro com uma seleção de 12 LPs estrangeiros, que começaram a ser lançados pela WEA através de um contrato de representação (15). Ao mesmo tempo, a Ariola, também alemã, tentava percorrer o mesmo caminho que a WEA percorrera três anos antes, estabelecendo escritório no Brasil, formando um reduzido cast de artistas nacionais e prometendo para 1.980 o lançamento de seu primeiro LP brasileiro, ao lado de 42 LPs internacionais (16).

Assim, no que diz respeito ao problema da importação de gravações, talvez seja correto afirmar que não bastaram os fracos ventos da distensão política para que se pro-

duzisse alguma modificação na prática tradicional das gravadoras. Ao contrário, parece que a estas a distensão chegou sob a forma de uma maior liberdade de expressão de seus interesses econômicos, multiplicando-se de fato gradativamente o número de declarações sinceras à imprensa, por parte de funcionários altamente qualificados, que assumiam agora publicamente as proporções ilegais que os lançamentos estrangeiros ocupavam nos suplementos de suas empresas. E essas próprias proporções, aliás, talvez nunca tenham sido tão grandes quanto em 1.978 - ano que se encerrou justamente com a queda do AI-5, mas que transcorreu todo ele ao som das discotecas trazidas pelo filme de John Travolta e reproduzidas em versão brasileira pela gravadora WEA, com as Frenéticas, e pela Rede Globo de Televisão com "Dancing Days". Nesse ano, a própria ABPD admitiria uma proporção ilegal de lançamentos estrangeiros, os quais teriam alcançado a marca de 53% dos lançamentos do setor no mês de abril - embora, no mesmo período, as vendas de discos internacionais tivessem representado, segundo ela, apenas 37% do total de discos vendidos (17).

Por outro lado, não há como deixar de relacionar com ventos ainda que fracos de distensão política as grandes vendagens obtidas por alguns artistas da chamada Música Popular Brasileira na segunda metade da década de 70 (18) - através das quais, conforme veremos a seguir, parece ter se consolidado o mercado de discos no Brasil, dada a grande aceitação da MPB junto aos jovens, em relação aos quais ela podia representar uma alternativa de consumo mais permanente do que aquela que estava sendo representada pelos efêmeros sucessos internacionais. De fato, ainda que a música nacional possa ter resistido bravamente à concorrência estrangeira, mantendo a preferência da maioria dos compradores de disco durante todo o tempo, a chamada Música Popular Brasileira, antes mesmo de chegar ao disco, enfrentava um obstáculo muito maior do que essa concorrência, nos anos iniciais da década de 70. Esse obstáculo era justamente o contexto de repressão política em que estava mergulhado o País e que era responsável não apenas pelo afastamento temporário dos grandes nomes da MPB surgidos em tempos anteriores, mas também pela dificuldade de acesso ao disco enfrentada pelos novos compositores-intérpretes surgidos naquele momento. Embora o fato de que estava havendo um crescimento acelerado do mercado permitisse às gravadoras investirem mais e correrem maiores riscos, parece que a conjuntura política impunha riscos próprios aos lançamentos de Música Popular Brasilei-

ra, não apenas porque a Censura podia inutilizar toda a edição de um provável sucesso de vendas, proibindo a divulgação de uma faixa através dos meios de comunicação, por exemplo, mas também porque o clima de repressão foi tornando inviáveis os chamados festivais de MPB - que, organizados pelas emissoras de televisão, vinham sendo para a indústria fonográfica uma espécie de laboratório onde se reduziam as margens de erro dos novos lançamentos nesse campo (19).

- II -

Também nesse sentido 1.968 pode funcionar como um ponto de referência para a compreensão do contexto em que se inseriam os artistas que estavam surgindo para a Música Popular Brasileira no início dos anos 70. É que datam de 1.968 os últimos festivais organizados pela TV Record de São Paulo e pela TV Globo do Rio de Janeiro dos quais participaram os grandes nomes surgidos na década de 60: entre os cinco primeiros classificados no IV Festival da MPB estavam, por exemplo, Edu Lobo, Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso, enquanto que o III FIC foi vencido por Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim (20). Além disso, se 1.967 marca o auge da renovação no cenário musical brasileiro via festivais - com as apresentações de Domingo no Parque, por Gilberto Gil, e Alegria Alegria, por Caetano Veloso, no III Festival da MPB da TV Record, e de Travessia, por Milton Nascimento, no II FIC da TV Globo (21) - a verdade é que 1.968 representa para os festivais o ápice da efervescência política então generalizada na sociedade - com a interpretação de Pra Não Dizer Que Não Falei De Flores, por Geraldo Vandré, acompanhado de um coro de cem mil vozes, formado por toda a platéia da final nacional do III FIC. Assim, o ano de 1.968 ficou sendo também uma espécie de referencial simbólico de tudo de bom que a década de 60 trouxera para a Música Popular Brasileira.

De fato, a partir do ano seguinte, os grandes no-

mes estariam ausentes dos certames. Muitos deles ausentaram-se inclusive do País. A Record realizou o V Festival da MPB nesse ano de 1.969, mas nele já se refletia um clima repressivo: foram proibidas as guitarras elétricas, sob o slogan "Queremos Ver Os Beatles Pelas Costas" (22) - o que, levado a sério, teria representado um retrocesso a posturas musicais pré-bossanovistas, isto é, teria representado a negação da possibilidade de serem feitas sínteses criativas entre as diversas informações musicais, inclusive as estrangeiras. Sintomaticamente, o V Festival da MPB foi vencido por Paulinho da Viola, com uma canção intitulada Sinal Fechado, que fala do encontro casual entre duas pessoas que precisam adiar uma possível conversa amiga para um futuro indefinido.

Em 1.970 já não haveria mais festival da Record. O festival da Globo, contudo, resistiria até 1.972. Nesse último ano, aliás, para produzir o VII FIC, a emissora contratou Solano Ribeiro, que fora o produtor dos festivais da Record (23). E sua presença, bem como a formação do primeiro corpo de jurados - que contava com a participação de Júlio Medaglia, Sérgio Cabral, César Camargo Mariano e Décio Pignatari, entre outros - parece ter dado a esse festival, inicialmente, um pouco da credibilidade de que o FIC, segundo consta, sempre fora carente. Roberto Freire, que também fazia parte do júri, chegou mesmo a dar um depoimento em que reclamava a participação dos grandes nomes da Música Popular Brasileira dos anos 60 naquele festival: eles deveriam, na opinião do jornalista e dramaturgo paulista, dar um voto de confiança às pessoas bem-intencionadas que estavam assumindo a responsabilidade pela produção do evento e pela apreciação das músicas concorrentes (24). Falava-se também que aquela poderia ser a oportunidade para uma já então esperada renovação no cenário musical brasileiro, com o surgimento de novos compositores e intérpretes (25). Contudo, ao invés do sucesso esperado, o VII FIC foi um verdadeiro "desastre", conforme o definiu na época O Estado de S. Paulo. E um "desastre" muito grave, em que foi visto o desaparecimento da própria fórmula Festival (26).

Não interessa aqui registrar as diversas denúncias que foram feitas contra os organizadores do VII FIC. Essas denúncias, e também as contradenúncias feitas por Walter Clark - que procurou criticar o produtor dos seis FICs anteriores, para com isso salvaguardar a imagem do sétimo (27) - só devem ter contribuído para desacreditar ainda mais os

festivais da TV Globo. Mas, para a compreensão da maneira pela qual a conjuntura política nacional tornava inviáveis disputas como essa, interessa registrar um dos episódios que contribuíram para que o desastre do VII FIC fosse fatal: na noite da final nacional, o júri foi destituído pela própria TV Globo e em seu lugar foi formado um júri de representantes estrangeiros (28). Segundo a direção da emissora, o objetivo de sua atitude era garantir uma maior imparcialidade, além de angariar simpatias no Exterior. Extra-oficialmente, porém, a própria direção da TV Globo divulgou outra explicação: o SNI não simpatizava-se com Nara Leão, a presidenta do júri formado para aquela final (29).

É claro que ambas as explicações podem ter sido usadas para ocultar razões inconfessáveis. Alguns dos jurados destituídos, por exemplo, chegaram a afirmar que a TV Globo não queria a vitória da música Cabeça, de Walter Franco - que terminaria sendo de fato eleita pelo júri destituído numa votação simbólica (30) - porque estava interessada na vitória da música de Jorge Ben, que estava sendo defendida por Maria Alcina, que era sua contratada exclusiva - música esta que terminaria de fato vencendo a final nacional, por decisão do júri estrangeiro (31).

Não importa aqui a verdade ou a falsidade das explicações apresentadas. Importa reter o significado da explicação extra-oficial da TV Globo. Mesmo que o SNI não estivesse preocupado com a presença de Nara Leão no júri de um festival, era de qualquer forma possível que ele estivesse, caso contrário esta explicação seria totalmente inverossímil, e nem sequer poderia ser utilizada pela TV Globo. Nesse sentido, verdadeira ou falsa, ela não deixa de ser um sinal do clima de repressão em que se davam os festivais pós-68. No caso do VII FIC, aliás, essa repressão chegou às raias da agressão física, quando Roberto Freire foi impedido, por seguranças do festival, de ler o manifesto que fora elaborado pelo júri destituído (32) - sendo também percebida pela imprensa a presença de agentes do DOPS infiltrados na entrevista coletiva de Nara Leão, na platéia, nos bastidores do festival e no hotel onde se hospedavam as delegações estrangeiras, além da presença ostensiva das polícias Civil e Militar por todos os cantos (33). A música vencedora do último FIC não deixa de ser também representativa daquele momento político: Fio Maravilha. Quer dizer, três anos mais tarde, os brasileiros já estavam aproveitando o Sinal Fechado para ligarem o rádio de seus automóveis novos e acompanharem os

grandes lances do melhor futebol do mundo. O encontro dos dois amigos parecia continuar adiado para um futuro cada vez mais indefinido.

Em 1.972 encerrou-se também a promoção do Festival Universitário da TV Tupi do Rio de Janeiro, que se iniciara justamente em 1.968. Foi nesses festivais universitários da TV Tupi que surgiram, entre 1.968 e 1.972, os compositores-intérpretes que representariam, aos olhos de uma parte da imprensa especializada, a continuidade da chamada "linha evolutiva" da Música Popular Brasileira (34). Os festivais da Tupi do Rio foram, em certo sentido, os herdeiros simbólicos dos festivais da Record de São Paulo, embora nunca tenham conseguido alcançar os mesmos índices de prestígio antes alcançados por estes últimos certames.

Na verdade, parece ter sido a própria utilização dos festivais da Record como ponto de referência para uma comparação muitas vezes explícita o que levou grande parte da imprensa especializada a considerar o festival, em si, uma fórmula desgastada. É que, entre 1.968 e 1.972, mesmo os Festivais Universitários da Tupi não revelaram nenhum grupo de artistas que, trabalhando juntos, tivessem dado início a algum novo movimento musical passível de ser descrito em suas características transformadoras, tal como acontecera antes com o tropicalismo, que aparecera para a crítica do eixo São Paulo-Rio no festival da Record. Mas, dado que havia uma certa pressão da conjuntura política sobre a criação artística, pressão esta que, como vimos, estava tornando por outro lado inviável a própria organização de festivais pela tevê, sempre era possível atribuir o não-aparecimento de novos movimentos nesses festivais àquela conjuntura - o que fazia com que os novos nomes neles surgidos fossem eles próprios vistos com certa reserva pela crítica, embora esta reserva nunca tenha sido na verdade explicitada nesses termos. De fato, por conseguirem destacar-se individualmente em festivais organizados sob tanta censura, parece-me que esses artistas foram vistos a priori como representantes de um momento menor ou mais pobre da Música Popular Brasileira, antes mesmo que um distanciamento histórico em relação a suas obras pudesse confirmar ou desmentir tal veredicto. Mesmo quando esse distanciamento se tornou possível, aliás, e independentemente de avaliações estéticas que não cabe considerar aqui, parece-me que somente um preconceito dessa natureza pode ter levado a que se tenha continuado a considerar mais tarde a década de 70 uma espécie de idade média da MPB,

que teria se seguido a uma determinada invasão de bárbaros fardados que fora suficiente para impedir a continuidade da chamada "linha evolutiva". Afinal, tomando como exemplo apenas os compositores-intérpretes surgidos nos festivais universitários da TV Tupi, veremos que entre eles estão alguns que acabariam marcando presença na Música Popular Brasileira: Iván Lins, Luiz Gonzaga Júnior, Alceu Valença, Aldir Blanc e Belchior, por exemplo, estão entre eles.

Voltaremos a esse tema no capítulo 3, quando discutiremos a influência da conjuntura política sobre a imagem pública de alguns dos artistas dessa geração. Por ora, basta fazer referência a uma demonstração concreta da perda de prestígio dos festivais pós-68 e de seu progressivo esvaziamento enquanto canal de acesso de novos compositores-intérpretes ao disco e à publicidade: embora o compositor-intérprete Belchior tenha vencido o IV Festival Universitário no Rio, em 1.971 (35), ele só conseguiu de fato gravar o primeiro LP de sua carreira em 1.974, em São Paulo, na Chantecler (36) - desaparecendo do noticiário assim que as notícias e os comentários a respeito do festival se encerraram e voltando à cena somente em 1.973, pouco antes de lançar o disco (37). Já Fagner, que até meados de 1.971 ainda não tinha chegado ao Rio, apresentou-se no sétimo e último FIC em 1.972, foi desclassificado (38), mas logo no ano seguinte lançou seu primeiro LP, Manera Frufu Manera, através da Philips (39). Desde 1.972, aliás, Fagner já freqüentava assiduamente o noticiário, estando envolvido em inúmeros acontecimentos artísticos, entre os quais inclusive a gravação de dois compactos, um pela RGE e outro pela Philips, e do Disco de Bolso do Pasquim, pela Philips (40). Na verdade, parece ter sido justamente seu contrato com a gravadora Philips o que levou Fagner a freqüentar tão assiduamente o noticiário, logo no primeiro ano de sua estada no Rio. Isto é óbvio no que se refere às notícias e comentários divulgados a respeito dos discos citados. Mas isto se manifesta também através de um detalhe mais sutil: em 1.972, Elis Regina, contratada da Philips, incluiu em seu show e em seu disco a música Mucuripe, de Fagner e Belchior, mas este fato só serviu então para dar publicidade ao nome de Fagner, único entre os dois artistas que era também contratado da gravadora (41).

Ao que parece, as companhias de disco assumiam cada vez mais a função de divulgação dos artistas de MPB, invertendo-se a relação anteriormente existente entre o apare-

cimento e a gravação: ao invés de surgirem com um trabalho novo, que despertasse a atenção do público e que conseqüentemente interessasse às companhias, parece que os novos artistas de MPB interessavam antes a essas companhias e elas é que faziam a apresentação do trabalho desses artistas ao público. Forçadas a prescindirem da intermediação da televisão na seleção artística, dadas as dificuldades enfrentadas pelas emissoras na organização dos novos festivais e dada a própria perda de prestígio desses certames junto à maior parte da crítica especializada, parece que as gravadoras não apenas passaram a recorrer com mais freqüência a um certo grupo informal de selecionadores próprios - do qual faziam parte, inclusive, muitos dos artistas que tinham sido antes revelados pelos próprios festivais e que agora faziam parte de seus casts, podendo ser vistos como padrinhos em potencial dos novos artistas - mas também tiveram que recorrer a formas alternativas de apresentação desses novos artistas ao público, talvez porque, por outro lado, o público tradicional da MPB também não pudesse mais ser identificado com o público da televisão. Um bom exemplo de forma alternativa de comunicação com o público foi justamente o compacto promocional que a Philips distribuiu às emissoras de rádio por ocasião do lançamento do primeiro LP de Fagner, contendo depoimentos gravados de alguns dos já então grandes nomes da MPB, que apresentavam o novo artista para o público específico ao qual se destinava seu trabalho (42). Outro exemplo foi a Phono-73.

A Phono-73 foi uma promoção da gravadora Philips-Phonogram (atual Polygram), que reuniu seus artistas contratados em quatro espetáculos no Anhembi, em São Paulo, justamente no ano seguinte ao do encerramento da promoção dos dois últimos festivais de televisão (43). Sem transmissão direta ou em videotape por esse veículo, a Phono-73 parece ter sido na verdade uma tentativa da indústria fonográfica de organizar seu próprio festival. E a gravadora conseguiu de fato criar em torno do evento o mesmo tipo de expectativa antes existente em torno dos festivais da televisão: apesar da participação exclusiva dos artistas contratados da Philips-Phonogram, acreditou-se que a Phono-73 pudesse vir a ser o estopim para a explosão de um novo movimento musical (44) - que teria sido, na verdade, o primeiro produzido diretamente pela indústria fonográfica no Brasil no campo restrito da chamada MPB.

A Phono-73 foi realmente um acontecimento impor-

tante, tanto pelo prestígio dos contratados da gravadora - entre os quais estavam, por exemplo, Chico Buarque, Nara Leão, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Betânia - quanto pela ousadia de realizar quatro grandes espetáculos de Música Popular Brasileira naquele momento político - em que não deixava de ser esperado, por exemplo, o corte havido no som do microfone de Chico Buarque quando ele iniciava a interpretação da música Cálice, feita em parceria com Gilberto Gil (45). No entanto, a Phono-73 não correspondeu às expectativas criadas em torno de si no que dizia respeito à eclosão de um novo movimento musical (46) - e isso apesar da participação de vários compositores-intérpretes da nova geração, tais como Jorge Mautner, Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Jards Macalé e Luiz Melodia, além de Fagner (47). Esse fato levou alguns artistas e críticos a se pronunciarem publicamente a respeito do que lhes parecia ser um momento de estagnação na evolução da MPB. Nessas declarações, contudo, fica evidente que essa análise de conjuntura decorria do fato de que se tomava como padrão de evolução a eclosão sucessiva de movimentos musicais que vinha marcando a história da MPB desde a bossa-nova. Francis Hime, por exemplo, declarou à imprensa, poucos dias depois da realização da Phono-73:

"Não acho que esteja acontecendo nada marcadamente novo. A música brasileira teve uma fase evolutiva importante até 1.968. De uma certa forma, de lá para cá, ela estagnou. Os valores continuam produzindo, mas dentro do que houve antes: a bossa-nova, que começou com Tom e depois o tropicalismo de Caetano. Acho muito difícil haver mudanças significativas em tão curtos períodos." (48)

Contudo, ao serem comparados com os artistas da bossa-nova e do tropicalismo - mas principalmente com estes, dado que seu movimento tinha sido o último a eclodir e dado que o fizera no contexto de um festival - os novos compositores de MPB surgidos nos certames pós-68 ou na própria Phono-73 não eram vistos simplesmente como "valores" que produziam "dentro do que houve antes", mas como seguidores retardatários e menos qualificados dos grandes movimentos musicais havidos anteriormente. Esse foi, como veremos no capítulo 3, o ponto de vista que, por inúmeras razões, acabou prevalecendo entre os críticos especializados. Por ora, basta ilustrar tal ponto de vista através da citação do seguinte trecho de uma crítica contemporânea aos acontecimentos:

"Talvez estejamos vivendo ainda a fase de diluição das grandes conquistas de pré-68, como costuma ocorrer demoradamente após a instauração de formas novas, linguagens revolucionárias e modificações radicais. (...) A música brasileira estaria assim consumindo e digerindo a renovação daquele período através dos próprios revolucionários, mas também através de divulgadores, muitos dos quais são cópias sofríveis de Caetano e Gil, usando os clichês concretistas/tropicalistas como quem usa moda..." (49)

Nesse contexto, não é de se estranhar que muitos dos compositores-intérpretes novos tenham preferido apresentar-se antes como contestadores do tropicalismo - numa estratégia de ocupação do mercado de resto bastante esperada, dado o predomínio dos baianos no campo da MPB ao qual esses novos artistas buscavam ter acesso. No mesmo contexto, não é também de se estranhar que alguns deles tenham procurado apresentar-se enquanto grupo que trabalhava unido em torno de propostas musicais comuns entre si mas revolucionárias em relação a toda a MPB já feita até então, isto é, enquanto grupo de artistas capazes de fazer eclodir um novo movimento musical nos mesmos moldes dos movimentos musicais anteriores. Ambas as formas de atuação serão exemplificadas a seguir, pois assim atuaram alguns dos novos compositores-intérpretes que, vindos do Nordeste do Brasil, tal como Fagner e Belchior, iniciaram as suas carreiras discográficas em São Paulo, tal como o segundo.

- III -

De fato, no mesmo ano de 1.973 em que a gravadora Philips-Phonogram organizava seu próprio festival, a Tevê Record de São Paulo, que desde 1.969 não promovia mais os seus célebres certames, mantinha, contudo, um espaço aberto aos valores emergentes da MPB, sob a forma de um programa

denominado Mixturação, que era produzido por Walter Silva e no qual se apresentavam regularmente Marcus Vinícius, Belchior, Carlinhos Vergueiro, Walter Franco e os Secos e Molhados, por exemplo. Além de produzir o programa, Walter Silva era também o produtor da maioria dos artistas que nele se apresentavam e, nessa condição, obteve contratos com as gravadoras Chantecler e Continental para que muitos deles viessem a gravar os primeiros LPs de suas carreiras, entre os quais Ednardo, Roger e Tety - Pessoal do Ceará, Continental, 1.973 - Marcus Vinícius - Dédalus, Continental, 1.974 - e Belchior - "A Palo Seco", Chantecler, 1.974 (50).

Ainda em 1.973, Walter Silva produziu também o show A Palo Seco, de Marcus Vinícius e Belchior. E, nas entrevistas concedidas por ocasião do lançamento desse show, esses novos artistas já se apresentaram como alternativa ao tropicalismo. Belchior, por exemplo, declarou então à imprensa:

"Durante várias gerações seguidas os ídolos foram os mesmos. Na faixa de alguns estamos entrando no mercado para pôr em cheque suas proposições, pois se o tropicalismo atacou o 'bom gosto' oficial da música brasileira, ele mesmo criou um novo critério, que hoje está envelhecido e envilecido ao longo de várias gerações. E é contra esse velho 'bom gosto' deles que estamos chegando com nosso trabalho, dialeticamente." (51)

No entanto, é preciso ressaltar que tanto Belchior quanto Marcus Vinícius assumiam o caráter individual de suas respectivas propostas de trabalho e não procuravam apresentar-se enquanto integrantes de algum novo movimento musical. Já os artistas do Pessoal do Ceará procuravam opor-se de maneira mais imediata ao que poderia ser chamado o pessoal da Bahia, aceitando inclusive o risco de serem confundidos com propostas regionalistas que não eram as suas, para se apresentarem como se fossem os impulsionadores de um novo movimento musical, apesar da diversidade de suas respectivas propostas de trabalho.

Para compreendermos melhor a iniciativa de produção do disco do Pessoal do Ceará será preciso, portanto, que nos reportemos não apenas às expectativas em geral existentes em torno da demorada eclosão de um novo movimento a nível de MPB, mas também a uma expectativa que parece ter

existido nas duas gravadoras paulistas citadas em relação aos artistas vindos do Nordeste, de quem esperavam naquele momento que fizessem um trabalho tipicamente nordestino e não propriamente um trabalho de MPB - expectativa esta que provavelmente estava relacionada a uma espécie de especialização de tais gravadoras em música regionalista, principalmente música sertaneja do interior de São Paulo. A essa expectativa pareciam de certa forma estar também atendendo Ednardo, Roger e Tety, mesmo que não o desejassem, pelo fato de aceitarem ser o Pessoal do Ceará. E, ao que parece, foi porque se recusavam a atender a expectativas desse gênero que Marcus Vinícius e Belchior preferiram lançar discos individuais e não participaram do projeto desse disco coletivo (52). De fato, Belchior afirmava na mesma entrevista já citada de 1.973:

"Eu não sou representante do Nordeste, do Ceará, de coisa nenhuma. Se o Nordeste aparece na minha obra, é como raiz, matéria-prima, em termos afetivos (me afetou). Nosso trabalho não está apadriñado nem por região, nem por gênio nenhum." (53)

Da mesma forma, na contracapa de seu disco de 1.974, Marcus Vinícius afirmava que nunca quisera transformar num "estigma pessoal" ou numa "marca estética" aquilo que era para ele apenas uma "contingência natural", isto é, sua nordestinidade. E, na entrevista concedida a mim, esse artista falou sobre as expectativas às quais ele e Belchior procuravam responder através de afirmações como essas e às quais o Pessoal do Ceará parecia estar atendendo naquele momento:

"Acho que, basicamente, o que existia era uma postura de nossa parte, fruto de muitas conversas relacionadas a algo que a gente pressentia que ia ocorrer a qualquer momento, que seria, digamos assim, a compra dos nordestinos em função de sua tipicidade. 'Não, são típicos, eles estão aqui para vender sotaque'. É engraçado isso, não é? E a gente estava condenado, já naquela época... essa expectativa que existia na indústria do disco e que veio a se confirmar, quer dizer, posteriormente eu me lembro que a gravadora CBS contratou uma leva de artistas porque eram nordestinos. Então se falou muito no 'boom nordestino', a 'new caatinga', aquela coisa toda. E a gente sempre... eu pelo me-

nos sempre fui muito crítico em relação a isso. E a gravadora estava muito interessada em explorar da gente esse lado, quer dizer, o lado pitoresco da nordestinidade de cada um, da nascença de cada um. E isso, por exemplo, ocorreu com Belchior, ocorreu comigo. Comigo chegaram ao ponto... uma vez terminada a gravação do meu primeiro disco... discutindo como é que vai ser a capa, aquela coisa toda... alguém sugeriu: 'não, e que tal um mapinha assim do Brasil com o Nordeste, então bota um camarada dançando frevo aqui, um cara vestido de cangaceiro ali...' Sabe? Essa coisa da exploração da carteira de identidade de cada um, da naturalidade de cada ." (54)

Na verdade, a música desses novos compositores-intérpretes de MPB, vindos do Nordeste do Brasil para São Paulo ou para o Rio de Janeiro nos anos iniciais da década de 70, não deixava de refletir as influências da música típica de sua região de origem, ainda que misturadas a inúmeras outras influências musicais de origens as mais diversas - inclusive, para a maioria deles, a forte influência da chamada música jovem internacional, principalmente do rock and roll. Por isso, embora mais cedo ou mais tarde tenham logrado obter da crítica o reconhecimento enquanto compositores-intérpretes de MPB, esses artistas também nunca deixaram de ser vistos enquanto compositores e intérpretes sobretudo nordestinos.

Assim é que, em 1.976, ao lançar o segundo LP de sua carreira (Alucinação, Philips), o próprio Belchior foi incluído pela imprensa no Pessoal do Ceará (55), expressão utilizada então equivocadamente para designar o conjunto formado pelos três artistas cearenses que faziam sucesso naquele momento: Ednardo - cuja música "Pavão Misterioso" era então tema da novela "Saramandaia", da TV Globo - Fagner - que seria naquele ano contratado pela gravadora CBS, depois de haver demonstrado sua capacidade de agradar a um público jovem, ainda que até então um pouco restrito, com o show Astro Vagabundo, que se seguiu ao segundo LP de sua carreira, o Ave Noturna, pela Continental, em 1.975 (56) - e o próprio Belchior - que se transformaria com aquele segundo LP num dos campeões brasileiros em vendagem e execução da época, ao mesmo tempo em que seria reconhecido como astro da MPB, depois de ver lançadas suas músicas "Como Nossos Pais" e "Ve-

lha Roupa Colorida" por Elis Regina, no show e no LP Falso Brilhante, da Philips (57).

Da mesma forma, falou-se no final da década em "boom nordestino" para referir-se ao grande número de discos de novíssimos compositores e intérpretes de MPB vindos naquele momento da região Nordeste do Brasil, lançados pela gravadora CBS. Este fenômeno foi desencadeado pelo grande sucesso obtido pelo LP Quem Viver Chorar (quinto da carreira de Fagner e terceiro do artista na CBS) lançado em 1.978, através do qual Fagner se tornou um dos recordistas de venda dessa gravadora, superado apenas por Roberto Carlos (58). Ao mesmo tempo, Fagner tornou-se também o supervisor artístico de um dos selos da CBS, o Epic, através do qual lançaria muitos dos artistas do chamado "boom nordestino" - depois de haver produzido na mesma gravadora, em 1.977, os primeiros LPs das carreiras de dois dentre esses novíssimos compositores e intérpretes: Amelinha e Robertinho de Recife (59).

Falando sobre o "boom nordestino" na entrevista que me concedeu, Marcus Vinícius chegou a insinuar que tenha havido um investimento deliberado da CBS ou dos artistas em questão em sua própria nordestinidade:

"Este exemplo que eu coloco da CBS é esclarecedor. Eu acho que esse momento, quer dizer... foi um momento que eu critiquei muito porque eu acho que esse foi o momento máximo da venda de sotaque no Brasil. Eu acho inclusive que isso aí desmoralizou, entre aspas, um pouco a música nordestina. Porque pintou o nordestino de caricatura, pintou a venda de sotaque, pintou tudo que não deveria pintar." (60)

Da mesma forma, falando em 1.978 sobre a novíssima geração de compositores e intérpretes que despontava então para a MPB, o crítico Maurício Kubrusly, após destacar que a maioria deles pertencia ao que chamava a "Família Transnordestina", também fez referência a uma utilização quase publicitária da nordestinidade por parte desses artistas:

"E fazer parte da Família já significou estar no clube dos melhores, como na época do tropicalismo, quando 'baiano' foi sinônimo de 'in'. (Mas até hoje ainda facilita estar na Família, tanto que al-

guns fazem questão de transformar sua procedência em sobrenome: Novos Baianos, Robertinho de Recife -atentos para o 'de', com sotaque, no lugar de um 'do' -, Zé Ramalho da Paraíba ou mesmo Fafá de Belém)." (61)

Contudo, ao que parece, a expectativa da CBS em relação a esses artistas não era a mesma existente no início da década em relação aos primeiros nordestinos surgidos para a MPB, que parece ter sido, como afirmamos, uma expectativa particular das gravadoras Continental e Chantecler - até porque, no mesmo período, Fagner, por exemplo, já era visto pela Philips como possível astro da MPB, e não como provável ídolo da música regionalista. Aliás, conforme veremos a seguir, a própria Continental já tivera em 1.975, em relação ao mesmo Fagner, uma atitude diferente daquela tida um ano antes em relação aos outros compositores-intérpretes nordestinos contemporâneos seus. Veremos, inclusive, através de depoimento a mim prestado pelo produtor Carlos Alberto Sion (Ave Noturna, Continental, 1.975 e Raimundo Fagner, CBS, 1.976), que a expectativa da Continental em relação a Fagner fora desde então a mesma que a CBS teria em relação a ele e aos artistas nordestinos surgidos no final da década, qual seja, a reconquista das faixas jovens do mercado discográfico para a MPB, possível agora dado o novo contexto político do País. E, para isso, conforme acreditamos nós, interessava menos a utilização efetiva das inevitáveis influências musicais nordestinas dessa geração de compositores-intérpretes de MPB do que sua intensa utilização das influências representadas pela chamada música jovem internacional, que, como também veremos, predominava nas faixas jovens do mercado discográfico brasileiro até então.

Por outro lado, se é verdade que a partir de meados da década de 70, usufruindo das facilidades trazidas pelos novos contextos de distensão e abertura política aos lançamentos de MPB, artistas nordestinos pertencentes tanto à primeira quanto à segunda geração puderam conquistar, através do disco, grande número de adeptos entre os jovens brasileiros, então eles terão desempenhado um papel fundamental na consolidação do mercado fonográfico no Brasil. A importância desse papel, contudo, só pode ser avaliada adequadamente após um estudo mais detalhado do crescimento e da composição desse mercado no decorrer da mesma década e sob duas conjunturas diferentes, quais sejam, antes e depois do início do processo de distensão política - ou, de um outro

ponto de vista, antes e depois do primeiro choque nos preços internacionais do petróleo. Façamos pois em primeiro lugar este estudo, antes de voltarmos a nos referir às já citadas expectativas da Continental e da CBS em relação a Fagner e outros nordestinos, bem como a uma ainda não citada expectativa da WEA em relação a Belchior, referências estas que servirão também para corroborar a mesma conclusão relativa ao papel desempenhado por tais artistas na consolidação do mercado brasileiro de discos.

- IV -

Os anos iniciais da década de 70 foram marcados por um crescente aumento da produção e do consumo de discos no Brasil. Em 1.972, informava-se que o mercado crescera 7% em 1.970, 19% em 1.971 e 26% somente no primeiro semestre do ano em curso. Ao mesmo tempo, o diretor da Philips-Phonogram, Sr. João Carlos Müller Chaves, informava que o aumento nos percentuais de crescimento do mercado era um fenômeno recente, uma vez que tradicionalmente o crescimento das vendas do setor fonográfico fora inferior ao próprio aumento vegetativo da população (62). No ano seguinte a própria ABPD confirmaria tais informações, divulgando dados segundo os quais houvera um crescimento de 400% nas vendas do setor entre 1.965 e 1.972, sendo que desde 1.970 as taxas tinham sido de fato progressivas, superando-se o recorde de 18,5% de 1.971 logo em 1.972, quando o mercado chegou a crescer 34,5% (63).

Por outro lado, em 1.971, o também diretor da Philips-Phonogram, sr. André Midani, divulgava dados segundo os quais o grande comprador de discos no Brasil, naquela época, teria mais de 30 anos de idade, ao contrário do que ocorria a nível do mercado mundial, cujo comprador típico estava na faixa entre os 13 e os 25 anos (64). Segundo ele, isto se devia ao fato de que o poder aquisitivo do jovem brasileiro era então muito baixo, o que se refletia, inclu-

sive, no predomínio da chamada música jovem somente entre os compactos simples mais vendidos. Ao mesmo tempo, Midani informava que os discos de música estrangeira eram consumidos em sua quase totalidade pelos jovens, enquanto que os discos de música brasileira eram adquiridos em sua maioria por consumidores que tinham mais de 25 anos. Segundo ele, contudo, o interesse dos jovens brasileiros por discos, que era também um fenômeno ainda muito recente, fora despertado justamente pela bossa-nova, nos anos finais da década de 50 (65). Quer dizer, desde sua origem a chamada MPB já demonstrara seu potencial de atração sobre a juventude, o que já significa que a preferência absoluta dos jovens pela música internacional, demonstrada naquele momento, decorria diretamente do contexto político desfavorável à produção e à divulgação de tal gênero de música brasileira.

Em 1.973, o crítico Júlio Hungria também faria referência à bossa-nova enquanto primeiro produto musical brasileiro que tinha ido efetivamente ao encontro do gosto dos jovens das classes médias urbanas, criando neles o hábito de consumir discos - hábito este que teria se fortalecido com o decorrer da própria evolução da MPB representada pelo surgimento dos artistas tropicalistas nos antigos festivais da televisão (66). Segundo ele, antes da bossa-nova o que mais se lançava no mercado nacional eram os discos dos chamados cantores do rádio, cujo público tinha um poder de compra muito limitado - de onde se conclui que esse público tinha, também, uma capacidade muito restrita de fazer crescer o consumo de discos no País. Júlio Hungria informa, por outro lado, que a partir da bossa-nova, até mesmo os jovens da classe média mais baixa foram gradativamente sendo incorporados ao mercado consumidor de discos - de onde se conclui que foram sobretudo os jovens que trouxeram a esse mercado a sua característica de expandir-se crescentemente (67).

Nessa mesma reportagem em que o crítico era ouvido, André Midani chamava atenção para uma espécie de mudança de mentalidade que teria ocorrido entre os próprios artistas de MPB a partir dos anos 60. Segundo ele, os artistas bossa-novistas sofriam ainda de uma grande "inibição profissional" e faziam música por "diletantismo". Por isso, "aquele que pensasse seriamente em gravar e vender amplamente sua música era malvisto pela turma". Já os compositores-intérpretes surgidos mais recentemente - entre os quais ele cita de modo particular o tropicalista Gilberto Gil - não veriam as coisas da mesma maneira. Ao contrário, teriam

dado um exemplo de "seriedade profissional" comparável ao exemplo dado nesse sentido pelos artistas da jovem guarda, também na década de 60 (68). Quer dizer, a MPB teve desde então uma importância fundamental para a indústria fonográfica, não apenas enquanto meio para a conquista de um segmento de consumidores capaz de igualar a longo prazo o mercado brasileiro de discos aos grandes mercados mundiais, trazendo-lhe imediata elasticidade, mas também devido à formação de um cast nacional não apenas capaz mas também disposto a atender à demanda desse segmento de consumidores.

Como vimos, contudo, nos anos iniciais da década de 70 o mercado brasileiro de discos não era ainda jovem em sua maioria - e, justamente em seu segmento jovem, consumia principalmente música estrangeira. Isso não deixa de ser compreensível nos próprios quadros do desenvolvimento da indústria fonográfica mundial: de fato, fora exatamente a música jovem de Beatles e Cia. o que proporcionara a essa indústria o crescimento espantoso que se verificara nos anos 60 (69) - crescimento este que com certeza dera a ela condições de expandir suas atividades em mercados periféricos, como o Brasil, nos anos finais da década, quando provavelmente se tornava necessário transformar populações majoritariamente jovens em mercado seguro para esse produto, com o fim de dar continuidade a esse mesmo crescimento. Entretanto, incrementar os lançamentos de música jovem internacional nesses mercados não deveria ser necessariamente incompatível com a formação e a ampliação dos casts nacionais de cada uma das subsidiárias neles estabelecidas. Pelo contrário, a existência desses casts nacionais era de fato imprescindível para a própria definição dessas subsidiárias enquanto gravadoras e não meras fabricantes, distribuidoras, divulgadoras ou promotoras de vendas de discos gravados nas matrizes. E a formação de um grupo de artistas nativos, capaz de se constituir numa alternativa permanente aos grandes astros da música jovem internacional, parecia ser mesmo imprescindível para garantir uma estabilidade maior dos mercados nacionais a longo prazo, através da conquista definitiva de seus segmentos jovens.

Ora, no Brasil, como vimos, identificava-se esse grupo de artistas com os jovens compositores-intérpretes universitários que faziam a chamada MPB nos anos 60. E, se é assim, só se torna de fato possível compreender adequadamente o predomínio absoluto da música internacional junto aos segmentos mais jovens do mercado brasileiro de discos nos

quadros da conjuntura política vivida pelo País nos anos iniciais da década de 70 - conjuntura esta que, como vimos, impunha riscos próprios aos lançamentos de MPB e grandes dificuldades de acesso ao disco a compositores-intérpretes que poderiam ter representado, desde então, a renovação daquele grupo fundamental de artistas. Ao que parece, portanto, o contexto repressivo atrasou, no Brasil, a formação e a ampliação de um cast nacional capaz de responder mais permanentemente à demanda representada pelo segmento fundamental do mercado de discos - atrasando, assim, a própria consolidação desse mercado no País, apesar do rápido crescimento experimentado por ele no mesmo período.

É preciso ainda registrar aqui a importância que a televisão teve como fator de crescimento do mercado brasileiro de discos nos primeiros anos da década de 70, já não mais através da organização de festivais de MPB mas sim através da edição discográfica de trilhas sonoras de novelas - o que também contribuiu para que esse crescimento do mercado não beneficiasse imediatamente a MPB, dado que sua participação era mínima nessas trilhas, como de resto seria de se esperar naquele contexto político.

A importância da televisão no crescimento do mercado de discos no Brasil pode ser avaliada indiretamente através de dados relativos à crescente participação da gravadora Sigla, da TV Globo, nesse mesmo mercado, durante os anos iniciais da década: lançada em 1.971, a etiqueta Som Livre já detinha, em 1.974, 38% do chamado mercado de sucesso, isto é, 38% dos discos mais vendidos pertenciam a essa marca (70). Nesse ano seria lançada outra etiqueta da Sigla, a Soma, e em meados do ano seguinte sua participação no mercado de sucesso já seria de 50%, enquanto sua participação no mercado geral alcançaria 12% (71). Na verdade, em 1.977 a Sigla despontaria como líder do mercado brasileiro de discos (72). E, dois anos depois, sua participação nesse mercado seria avaliada em 25%, confirmando-se assim sua liderança até o final da década de 70 (73).

O grande segredo desse crescimento rápido estava na utilização intensiva da própria TV Globo e de outras empresas de comunicação do grupo Globo como veículos de divulgação dos produtos da Sigla. No caso da TV, essa divulgação se dava não apenas através dos capítulos diários das novelas mas também através de chamadas comerciais convencionais - que chegaram a ocupar a maior parte do espaço publicitário

da TV em São Paulo nos primeiros meses de 1.978, por exemplo, quando a Sigla dedicou aos anúncios uma verba duas vezes maior do que a verba destinada ao mesmo veículo pela Souza Cruz e quatro vezes maior do que a verba destinada para o mesmo fim pela Coca-Cola, por exemplo (74). Conforme denunciou-se na época, nenhuma empresa do setor fonográfico teria condições financeiras de bancar essa divulgação, dados os altos preços dos espaços publicitários televisivos - de onde se concluía que a Sigla gozava de privilégios especiais por ser ligada à TV Globo e que esta fazia uso indevido do serviço público que lhe fora concedido explorar (75).

Por outro lado, entretanto, a fundação da Sigla não deixou de beneficiar as demais empresas do setor fonográfico, que indiretamente também tiveram acesso à TV como veículo de divulgação de seus discos, veículo este que de outra maneira lhes seria vedado justamente em razão dos preços proibitivos de seus espaços publicitários. De fato, os capítulos diários das novelas não funcionaram apenas como comerciais dos discos das trilhas sonoras produzidos pela Sigla, mas também de discos produzidos por outras gravadoras, nos quais se encontravam prensadas músicas cujos tapes tinham sido cedidos por elas para a composição daquelas trilhas. Sabendo disso é que de fato as gravadoras cediam gratuitamente esses tapes (76) e tratavam de lançar compactos simples com as músicas que efetivamente logravam fazer parte das trilhas sonoras das novelas de sucesso - compactos estes que algumas vezes tiveram vendagem superior à vendagem dos próprios LPs lançados pela Sigla (77), o que também não deixa de ser um sinal de que, através da televisão, o mercado de discos continuava incorporando até mesmo os segmentos de mais baixo poder aquisitivo das classes médias brasileiras.

- V -

Assim como a Sigla continuou aumentando sua participação no mercado até o final dos anos 70, o próprio merca-

do continuou crescendo até o fim da década, indiferente à crise do petróleo, à inflação e até ao princípio de recessão econômica que se abateu sobre os diversos setores de produção em 1.979.

É claro que a crise no abastecimento de petróleo, que surpreendeu a economia mundial em 1.973, não deixou de ter efeitos sobre a indústria fonográfica, dado que a matéria-prima fundamental para a fabricação do disco, o vinil, é justamente um derivado do petróleo. Após dois anos de crescente desenvolvimento no Brasil, essa indústria via-se, em setembro de 1.973, diante do problema de um esgotamento iminente das reservas de vinil estocadas no País e de grandes dificuldades na aquisição do produto no mercado mundial, onde havia escassez e especulação (78) - agravadas por um aumento brutal no valor da alíquota de importação dessa matéria - prima, com o qual o Governo brasileiro pretendia incentivar a produção nacional que era, contudo, incapaz de corresponder à demanda (79). Reivindicando a redução da taxa alfandegária, os produtores procuravam mostrar as conseqüências nefastas que a escassez e o aumento nos preços do vinil trariam para o mercado brasileiro de discos. Falava-se em aumento nos preços do produto final e conseqüente retração nas vendas, em diminuição da produção com suspensão de novos lançamentos e conseqüente prejuízo do público e dos artistas ainda desconhecidos dele, em paralisação da prensagem de discos alheios por parte das gravadoras que possuíam fábrica e conseqüente monopolização do mercado por um número reduzido de empresas (80). Em outubro, inclusive, a gravadora Odeon anunciaria uma redução de 40% em sua produção mensal de LPs e compactos, afirmando que, caso não recebesse em poucos dias uma incerta encomenda de matéria-prima que fizera junto a fábricas alemãs, seria obrigada a paralisar suas atividades imediatamente (81) - o que representaria não apenas a suspensão da prensagem de seus próprios discos mas também dos discos de inúmeras outras gravadoras com quem mantinha contrato de prensagem e distribuição, inclusive a citada Sigla, da Rede Globo (82). Também a RCA tomaria suas providências, deixando de fornecer a matéria-prima para a prensagem dos discos das gravadoras com quem mantinha contrato. Estando entre estas, a CBS teria então que sair procurando no mercado mundial as 100 toneladas de vinil que eram necessárias para a produção de seu recordista de vendas: o LP de Roberto Carlos, lançado tradicionalmente no final do ano, em data que já se aproximava (83).

Infelizmente, não tenho dados que permitam avaliar em que medida a crise do petróleo resultou de fato, numa maior monopolização da produção de discos no Brasil. Encontrei algumas referências a aumentos nos preços dos discos, em 1.974, bem como a retração nas vendas e conseqüente queda de preços no mesmo ano (84). André Midani, porém, falando então à imprensa, informava que houvera crescimento do mercado em 1.973 e que havia perspectiva de crescimento para 1.974, embora a taxas menores do que em anos anteriores: segundo ele, o setor fonográfico era ainda tão subdesenvolvido no Brasil que continuava havendo muito espaço por onde era possível expandir-se, apesar da crise (85). De fato, algumas retrospectivas feitas em 1.979 e 1.980 indicariam posteriormente que o crescimento do mercado sofrera uma desaceleração em 1.973, devido à falta de matéria-prima em quantidade suficiente para que se desse no ritmo anterior, mas que continuara ocorrendo de qualquer maneira. Indicariam também que a retomada do ritmo anterior fora extremamente rápida, localizando-se essa retomada ora em 1.974 mesmo, ora em 1.975, quando ocorreu o chamado "boom" do samba - sendo que os períodos de 73/74 e 74/75 apareceriam, inclusive, alternadamente, como momentos em que o crescimento do mercado de discos teria atingido uma taxa recorde na década (86).

Da mesma forma, embora muito se tenha falado em inflação generalizada e em aumentos específicos nos preços dos discos a partir de 1.976, a verdade é que nunca esses fatores chegaram a impedir a continuidade do crescimento do mercado fonográfico brasileiro. 1.977 pode ser tomado como exemplo: em abril, alguns comerciantes do setor falavam que os três primeiros meses do ano tinham registrado uma queda de 30% nas vendas em relação a igual período do ano anterior, afirmando que a causa disso estava nos aumentos exorbitantes nos preços dos discos que, ocorridos desde 1.976, já tinham provocado uma queda nas vendas do final daquele ano, as quais teriam sido três vezes menores do que as vendas esperadas para um Natal normal (87). Vindo a público, os fabricantes, por sua vez, atribuíam a causa dos aumentos exorbitantes às dificuldades geradas pela existência do imposto compulsório sobre a importação de sua matéria-prima fundamental, cuja produção nacional não dava conta das necessidades - aproveitando o fato de que os aumentos nos preços de discos tinham virado notícia para dar publicidade à sua reivindicação no sentido de que fosse abolido esse imposto (88). Entretanto, já no final de dezembro afirmava-se que o faturamento do setor crescera 15% naquele ano (89). E,

no ano seguinte, dados atribuídos à própria ABPD indicavam um crescimento bruto da ordem de 57% no faturamento (90) - o que, descontada a inflação anual de 38,8%, resultaria num crescimento real de 18,2% (91).

Ao mesmo tempo, porém, noticiava-se que de fato os aumentos nos preços dos discos tinham somado 64% em 1.977 e que, até novembro de 1.978, esses aumentos já acumulavam mais 42% (92) - ultrapassando portanto mais uma vez a inflação anual, que seria de 40,8% em 1.978 (93). Sinais de intranquilidade foram então novamente emitidos pelos lojistas do setor, que fundaram nesse ano uma associação cujo objetivo explícito era evitar que se multiplicasse o grande número de falências já constatado entre eles. A principal razão das falências, acreditavam esses lojistas, era a venda de discos por preços inferiores aos próprios custos de comercialização (94) - o que, obviamente, só poderia estar ocorrendo como contrapartida dos aumentos exorbitantes, os quais, fazendo caírem as vendas, levavam à chamada "queima" de estoques através de ofertas, promoções e descontos especiais. Enquanto isso, as gravadoras continuavam responsabilizando a política governamental de limitação de importações pelo encarecimento do disco (95). Da mesma forma como ocorrera em 1.977, entretanto, após mais um ano de queixas e reivindicações, o que seria constatado é que o mercado voltara a registrar crescimento: em setembro de 1.979, quando foram realizadas no Rio de Janeiro importantes reuniões de federações internacionais de produtores de disco, noticiou-se que o Brasil fora escolhido para sediá-las porque 1.978 fora simplesmente o oitavo ano consecutivo de crescimento acelerado do mercado fonográfico brasileiro (96). Ao mesmo tempo, noticiava-se que o crescimento registrado em 1.978, descontada a inflação, ficara novamente em torno de 15%, o que correspondia a quase o dobro da taxa de crescimento do setor industrial no mesmo período (97).

Chegando ao último ano da década em 6º lugar no ranking mundial (98), o mercado brasileiro de discos, que dez anos antes ocupava um modesto 14º posto nesse ranking (99), daria em 1.979 a mais inequívoca demonstração de que podia crescer sem parar, mesmo que fosse num contexto quase recessivo. Embora fossem divulgadas desde março preocupações de fabricantes com relação à ocorrência de um novo choque nos preços internacionais do petróleo, noticiava-se também que o setor estava agora melhor prevenido do que em 1.973 no que dizia respeito aos estoques de matéria-prima. E a re-

cém-fundada Associação dos Lojistas chegava a comentar com certo otimismo a ocorrência de grandes aumentos nos preços do petróleo - os quais, em sua opinião, provocando aumentos correspondentes nos preços da gasolina, fariam com que as pessoas racionassem suas saídas de carro e se voltassem preferencialmente para formas domésticas de lazer, o que favoreceria as vendas de disco (100).

Estas vendas, entretanto, continuavam sofrendo os efeitos da inflação, sendo noticiado que o mercado de "sal-dos" aumentava de ano para ano, chegando a representar 90% do movimento de algumas lojas (101). Além disso, mesmo que do ponto de vista dos estoques de matéria-prima os fabricantes estivessem prevenidos, o novo choque do petróleo não deixou de afetá-los de alguma maneira, na medida em que, numa primeira tentativa de adaptar a economia brasileira, via recessão, às dificuldades crescentes no campo das trocas e dos empréstimos internacionais, o Governo, entre outras coisas, determinou, através de portaria do Conselho Nacional do Petróleo, a redução das cotas de fornecimento mensal de óleo combustível para as indústrias, sendo que a cota do setor fonográfico tornou-se 10% menor do que seu consumo médio dos últimos três meses do ano anterior (102). E a situação piorou ainda mais quando, em maio, uma nova portaria cortou em mais 10% o fornecimento para o setor e alterou a base de cálculo das cotas, passando a levar em conta o consumo médio anual - que era, para a indústria fonográfica, muito menor do que o consumo médio dos últimos três meses do ano (103). Os fabricantes reagiram a essas medidas alertando para suas conseqüências nefastas - que eram basicamente as mesmas antes apontadas por eles para reivindicar o fim da taxa de importação de matéria-prima, no contexto do primeiro choque do petróleo. A diminuição da produção, a suspensão dos novos lançamentos, a recusa em fazer a prensagem de discos alheios por parte das gravadoras que tinham fábrica e até mesmo um inexplicável aumento nos preços dos discos eram novamente cogitados (104). As medidas do Governo brasileiro chegaram a ser discutidas nas reuniões das federações internacionais de produtores de disco que se realizaram no Rio, em setembro desse ano - quando foi noticiado, por outro lado, que até aquele momento o Governo vinha permitindo a ultrapassagem das cotas destinadas a cada empresa, sendo que o objetivo da indústria com seus alertas era na verdade sensibilizar o Governo para que excluísse o setor fonográfico dos novos cortes que porventura fossem feitos em novembro, quando seriam definidas as cotas para o próximo ano. E, entre os argumen-

tos então utilizados com esse objetivo, encontram-se novas referências à importância do disco como opção de lazer em época de crise (105).

Ora, o mesmo argumento seria utilizado no ano seguinte, por produtores da EMI-Odeon, para justificar que 1.979 tivesse sido, apesar de tudo, o melhor ano para a sua Companhia, principalmente nos últimos três meses (106). E, embora o presidente da ABPD não considerasse então que 1.979 fora o melhor ano para a indústria fonográfica como um todo, falando até mesmo numa desaceleração sofrida pelo setor no período, referia-se também a uma recuperação verificada nos últimos meses e calculava que o mercado de discos crescera aproximadamente 7% nesse ano (107) - o que não era surpreendente apenas em relação ao desempenho da economia brasileira no período mas também em relação às dificuldades enfrentadas pela própria indústria fonográfica internacional, que enfrentara em 1.979 uma crise sem precedentes, tendo sido registrada uma queda de 20% no consumo mundial de LPs no primeiro semestre do ano (108). Sobre as dificuldades internas, relativas ao fornecimento de cotas de óleo combustível pelo Governo, não encontrei nada que tenha sido publicado no ano seguinte - de onde se conclui que, também para a indústria fonográfica, o abandono temporário de políticas recessionistas, que se seguiu à volta do até então desenvolvimentista ministro Delfim Netto ao centro das decisões, representou o adiamento da crise para os anos seguintes, quando ela de fato viria com todas as suas conseqüências (109). Mas isto já é outra história.

O que interessa aqui é relacionar estas diferentes conjunturas vividas pela indústria fonográfica no Brasil ao maior ou menor interesse demonstrado por essa indústria em relação à Música Popular Brasileira em diferentes momentos, buscando ao mesmo tempo registrar outros dados e reiterar as mesmas conclusões já citadas a respeito da evolução e da composição do mercado brasileiro de discos no período.

## - VI -

Ao que parece, embora não tenha sido suficiente para impedir a continuidade do crescimento do mercado brasileiro de discos, a primeira crise internacional do petróleo trouxe, entre suas conseqüências internas, um acréscimo de dificuldades aos novos compositores-intérpretes de MPB, que já sofriam as agruras de uma conjuntura política desfavorável. De fato, em 1.974, falando sobre as mudanças que fatores conjunturais como a crise do petróleo e a inflação haviam provocado na forma de atuação de sua Companhia no Brasil, o ainda então diretor da Philips-Phonogram, André Midani, dizia que tinha sido provisoriamente abandonada a antiga preocupação da gravadora com novas contratações e com a descoberta de novas vanguardas, preocupação esta que teria sido intensa na fase dos festivais da televisão (110). Falando sobre a Phono-73 - que tinha sido promovida por sua Companhia no ano anterior, pouco antes da ocorrência do choque nos preços internacionais do petróleo - Midani chegaria agora a afirmar que ela fora "um enterro de primeira categoria de toda uma época brasileira que havia começado com a bossa-nova" (111). E, de fato, muitos dos novos compositores-intérpretes de MPB que tinham se apresentado ao público naquelas quatro noites de espetáculos no Anhembi acabaram sendo eliminados do elenco da Philips-Phonogram, sendo este o caso não apenas de Fagner, que saiu da Companhia ainda no final de 1.973, mas também de Jards Macalé, Sérgio Sampaio e Luiz Melodia, que seriam demitidos entre 1.974 e 1.975 (112) - o que não deixa de ser ilustrativo desse refluxo temporário no interesse já restrito da indústria fonográfica pela MPB.

Contudo, na própria entrevista de André Midani em que foram feitas as afirmações acima citadas, há um dado que pode apontar para uma direção completamente oposta: segundo Midani, os esforços de sua Companhia antes voltados para a descoberta de novos talentos voltavam-se agora para a im-

plantação de "infra-estrutura", com o início da construção de um moderno estúdio de 16 canais na Barra da Tijuca (113). Ora, só monta estúdio no Brasil quem pretende gravar aqui. E, sabendo-se que as gravadoras RCA e EMI-Odeon também estavam construindo estúdios novos em 1.974, é possível concluir que, a mais longo prazo, o que estava por vir era na verdade um aumento nos investimentos da indústria fonográfica em música brasileira - cujo objetivo poderia ser, justamente, consolidar de uma vez por todas um mercado que atravessava então sua primeira turbulência, após anos de crescimento acelerado. No caso específico da Philips-Phonogram, aliás, pode-se mesmo inferir que tais investimentos se dariam na direção da própria MPB, dada a importância que André Midani dizia desde então atribuir à figura do compositor-intérprete e às faixas do mercado em relação às quais essa figura lhe parecia ser já naquela época predominante (114). A mesma importância seria reiterada por Midani em 1.976, quando deixou a Philips-Phonogram para fundar a WEA no Brasil afirmando que o reduzido cast nacional da nova gravadora seria formado apenas por artistas que tivessem menos de 30 anos e que fossem também compositores das músicas que interpretavam - além de partilharem da nova mentalidade que, como vimos, Midani atribuía aos artistas de MPB que tinham surgido a partir do tropicalismo, uma vez que ele dizia estar selecionando apenas artistas que soubessem "administrar suas próprias carreiras" (115).

De fato, a própria recuperação do ritmo anterior de crescimento do mercado, que se seguiu à desaceleração de 1.973, deu-se através de um investimento maciço em música brasileira, que provocou o chamado "boom" do samba em meados da década (116). No entanto, o que nos importa registrar aqui são certas iniciativas de investimento que, ocorridas na mesma época, voltavam-se justamente para a reconquista da juventude para a música brasileira, através do lançamento agora politicamente viável de inúmeros novos artistas de Música Popular Brasileira.

Uma dessas iniciativas partiu da Continental - que, juntamente com a Chantecler, já revelara, como vimos, toda uma safra de novos compositores-intérpretes de MPB nos anos anteriores, embora também não tivesse oferecido estrutura para a continuidade da carreira artística de nenhum deles. E, da mesma forma como o produtor Walter Silva tivera um papel de fundamental importância na mediação entre aqueles novos artistas e a gravadora que então os acolhia, agora

seria a vez do produtor Carlos Alberto Sion desempenhar papel igualmente importante na seleção dos artistas que, naquele momento, podiam interessar ao novo projeto da Companhia. Sobre isso, o próprio Sion diria, na entrevista que me concedeu:

"... eu estava a fim de trabalhar com uma nova tendência da Música Popular Brasileira, conhecia a família que dirige, preside a Continental, a família Byington...e eles me falaram...eles trabalhavam muito com a música nordestina, mas na área nordestino-sertaneja, né?, e depois com a música do interior de São Paulo, do interior de Goiás, uma música regional. Mas eles queriam uma coisa jovem, para um público culturalmente mais abrangente, pra universitário, essa coisa toda..." (117)

Entre os artistas então selecionados por Sion estava Fagner, que, como vimos, gravou na Continental, em 1.975, o segundo LP de sua carreira, passando no ano seguinte, através do mesmo produtor, para a gravadora CBS. E, segundo se pode concluir das palavras de Sion, o projeto da gravadora CBS ao qual adaptava-se o trabalho do compositor cearense era também nessa época voltado para aquele mesmo segmento jovem do mercado:

"...eu já fazia alguns discos também na área da música elétrica ou rock brasileiro, como as pessoas falam, né? E o Jairo Pires era produtor da Polydor. O Jairo Pires foi para a CBS e colocou que seria interessante a gente desenvolver um trabalho juntos, em função de que teria um espaço para uma música nova, uma vez que a empresa era Roberto Carlos, a sua máxima estrela. E os outros artistas da área da música jovem, o iê-iê-iê, já tinham mudado para outras empresas. Então, enfim, tinha um espaço novo, tinha uma possibilidade de um investimento num segmento novo do mercado por parte da CBS, que vinha com um novo presidente internacional, com mais orçamento para investir na América Latina, enfim, com condições de fazer esse sonho realizável, né?" (118)

Ora, o que acabou resultando desse projeto da CBS foi justamente o chamado "boom" nordestino ocorrido nos anos

finais da década de 70, ao qual já nos referimos. E a importância que os artistas nordestinos tiveram para a indústria fonográfica foi ressaltada pelo próprio Sion, que parece tê-la pressentido antes mesmo que pudesse dar início à concretização de algumas de suas idéias na Continental:

"...Eu estava procurando fazer um trabalho com um outro segmento do mercado fonográfico, que eu achava que teria condições, primeiro, de mudar a linguagem em termos musicais que estavam acontecendo naquele momento da música popular brasileira. Depois, que seria mais uma alternativa tanto artística quanto comercial para a música popular brasileira. Porque, se você ver a percentagem que a música popular brasileira ocupava nas mídias naqueles anos, na década de 60, depois veio a de 70, você vê o que representou esse grupo todo novo de artistas, que Fagner e Belchior que puxaram. Veio Ednardo, Amelinha, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Zé Ramalho, o conjunto do Quinteto Violado. Quer dizer, não é uma coisa isolada. Foi toda uma tendência que o mercado puxou e a indústria foi obrigada a dar porque até então era a força individual de Fagner, de Belchior, minha e alguns jornalistas que eram as pessoas que mais acreditavam nessa tendência nova do mercado, porque a indústria praticamente estava muito passiva... É o momento da música popular brasileira que estava propensa a dar frutos em termos industriais, pra coisa do disco, pra coisa do show, mas estava todo mundo muito trancado em termos de investimento..." (119)

Uma outra iniciativa no sentido de reconquistar o público jovem para a Música Popular Brasileira envolveu da mesma forma um produtor consagrado, Marco Aurélio Mazola, e um compositor-intérprete nordestino, Belchior - iniciativa esta que não deixa de estar, por outro lado, também relacionada com o projeto mais amplo de uma gravadora, a WEA. Vimos quais estavam sendo, em 1.976, os critérios de André Midani na seleção de artistas para o cast nacional de sua nova Companhia, critérios estes que indicavam uma nítida preferência por artistas de MPB. E, de fato, o primeiro contratado nacional de Midani na WEA foi justamente Belchior, trazido por ele da Philips-Phonogram juntamente com Mazola, que lá produziu o LP Alucinação do artista (120) - que como vimos estava sendo, no mesmo ano de 1.976, sucesso absoluto de ven-

dagem e execução.

Já em 1.977, o gerente comercial da WEA, Paulo Genaro, falando sobre o que lhe parecia estar sendo uma queda nas vendas de discos depois da explosão do samba dos anos anteriores, voltaria a demonstrar a importância conferida à MPB pela gravadora, enquanto alternativa para a continuidade do crescimento do mercado, referindo-se então à falta de um movimento musical como razão para a falta de "empolgação" por parte dos possíveis consumidores (121). É interessante registrar que nesse mesmo ano a WEA estava lançando no mercado o conjunto A Cor do Som, que buscava aproveitar o modismo então existente em torno do chorinho para adaptá-lo ao gosto dos consumidores mais jovens (122).

De fato, é nesse mesmo contexto que se pode compreender a adaptação da música de Belchior ao ritmo discoteque, modismo do ano seguinte que Mazola utilizou no LP Todos os Sentidos do artista e também nos discos de Ney Matogrosso e das Frenéticas, todos produzidos em 1.978. Sobre isso, foi com extrema desenvoltura que Mazola falou, em entrevista concedida a mim:

"Eu transformei toda a música para que virasse uma coisa com apelo de fazer sucesso. E fazer com que aquela letra fosse tão... porque eu achava também que o Belchior ficava falando também toda hora que o negócio estava ruim... então, pudesse infiltrar nas discotecas, através do ritmo. Então eu fiz esse negócio, quer dizer, eu boleei, eu mudei toda a música dele, toda a música mudei e com essa finalidade de fazer isso. E ele foi sucesso. Na mesma época estavam surgindo as danceterias, então eu fiz As Frenéticas, com Dancing Days, e fiz o Belchior, e fiz o Ney, com Não Existe Pecado ao Sul do Equador. Fiz três. Os três nos Estados Unidos. Eu cheguei lá, peguei os melhores músicos de danceteria. Digo: 'olha, eu quero fazer isso para discoteca'. Aí foi difícilimo, o negócio do Belchior, porque não dava...eu tive que fazer...mudar a segunda parte da música, tudo, a gente teve que... E todo mundo, na hora que recebeu o disco, todo mundo só faltou me matar." (123)

Em certo sentido, essa iniciativa de Mazola em relação ao ritmo discoteque antecipava o que viria a ser a

recente onda do rock dos anos 80, momento culminante da adaptação da produção fonográfica brasileira à juventude do mercado. De fato, se a chamada discoteque brasileira não teve a mesma força do chamado "rock nordestino" para impor-se naquele momento, ela estava contudo mais próxima do atual rock do que este, dado que completamente esvaziada de conotações regionalistas e, portanto, muito mais adaptada à provável urbanidade de seus jovens consumidores. É importante nesse sentido assinalar que Mazola é atualmente produtor do conjunto de rock RPM e que, uma vez passada a moda discoteque e antes da onda do rock chegar, ele passou a produzir os discos de alguns dos maiores nomes do chamado "boom" nordestino, chegando a produzir, por exemplo, LPs que representaram grande sucesso de vendagem e execução nas carreiras de Moraes Moreira, Alceu Valença e Elba Ramalho em 1.982, já então na gravadora Ariola. Da mesma forma, é importante assinalar que a própria música dos nordestinos conteve em si, desde os primórdios, os germes do novo rock dos anos 80, fato este que pode ser ilustrado, por exemplo, através da presença de Lulu Santos e de Lobão entre os músicos participantes do já citado LP de Fagner para a Continental. Isso parece indicar a identidade de todos esses movimentos no que diz respeito à sua importância para a indústria fonográfica enquanto produtos apropriados aos jovens e ao objetivo de transformá-los nos principais consumidores de discos no Brasil.

De fato, ao final da década de 70, era justamente sobre a magnitude da população brasileira e sobre a alta porcentagem de jovens na composição dessa população que se assentavam as esperanças da indústria fonográfica no sentido de continuar ampliando seus negócios no Brasil, apesar da crise que essa indústria atravessava então em termos mundiais (124). E se a faixa etária dentro da qual se considerava possível continuarem crescendo as vendas de disco era ainda um pouco mais elevada do que fora comum nos maiores mercados mundiais (125), tudo parecia estar preparado para que nos anos 80, através do rock, esta faixa se tornasse o mais próxima possível daquela que representara, nesses mercados, uma demanda segura para os grandes astros da música jovem internacional, através de cujas vendas a indústria fonográfica mundial conseguira obter o espantoso crescimento registrado nos anos 60. Mas não cabe discutir aqui a evolução do mercado de discos no Brasil nos dias de hoje. O que importa tenha sido devidamente registrada é a importância que os compositores-intérpretes de MPB surgidos na década de

70 parecem ter tido para a indústria fonográfica do Brasil no sentido de preparar essa evolução.

## Referências

- (1) Singer, P., "Evolução da Economia Brasileira 1.955-1.975", Estudos CEBRAP nº 17, JUL-AGO-SET 1.976, pág. 74.
- (2) Moreira Alves, M.H., *Estado e Oposição no Brasil de 1.964 a 1.984*, Editora Vozes, Petrópolis, 1.984, pág. 135.
- (3) Folha de S.Paulo, 06.10.74. e Banas, 10.03.75.
- (4) Jornal do Brasil, 15.06.72. e 17.12.72.
- (5) Jornal do Brasil, 15.06.72. e 17.12.72.
- (6) Jornal da Tarde, 27.08.76.
- (7) Jornal do Brasil, 17.12.72.
- (8) Jornal da Tarde, 27.08.76.
- (9) Visão, 13.09.76.
- (10) Jornal do Brasil, 19.11.77.
- (11) Jornal do Brasil, 19.11.77.
- (12) Jornal do Brasil, 19.11.77.
- (13) Folha de S.Paulo, 25.12.77.
- (14) Jornal do Brasil (Revista de Domingo), 16.07.78.
- (15) Jornal da Tarde, 23.08.79.; Folha de S.Paulo, 23.08.79. e O Estado de S.Paulo, 25.08.79.
- (16) Jornal da República, 29.12.79.
- (17) Isto É, 02.08.78.
- (18) Jornal do Brasil (Revista de Domingo), 27.01.80.
- (19) Bahiana, A.M., "A 'linha evolutiva' prossegue - a música dos universitários", *Anos 70: Música Popular*, Editora Europa, Rio de Janeiro, 1.980, pág..26.
- (20) Jornal do Brasil, 09.05.71.
- (21) Jornal do Brasil, 09.05.71.
- (22) Jornal do Brasil, 09.05.71.
- (23) Última Hora, 12.06.72. e Jornal do Brasil, 16.07.72.
- (24) Correio da Manhã, 14.09.72.
- (25) Última Hora, 11.09.72.
- (26) O Estado de S.Paulo, 05.10.72.

- (27) Veja, 04.10.72. e Jornal do Brasil, 18.10.72.
- (28) Jornal do Brasil, 01.10.72.; Tribuna da Imprensa, 02.10.72. e Folha de S.Paulo, 03.10.72.
- (29) Veja, 11.10.72.
- (30) Veja, 11.10.72.
- (31) Folha de S.Paulo, 03.10.72.
- (32) Jornal do Brasil, 01.10.72.; Folha de S.Paulo, 03.10.72. e Veja, 04.10.72.
- (33) O Estado de S.Paulo, 05.10.72.
- (34) Bahiana, A.M., "A 'linha evolutiva' prossegue - a música dos universitários", *Anos 70: Música Popular*, Editora Europa, 1.980, pág.28.
- (35) Última Hora, 09.08.71. e O Jornal, 10.08.71.
- (36) Folha de S.Paulo, 23.04.74.
- (37) Folha de S.Paulo, 14.09.73.
- (38) Jornal do Brasil, 28.07.72. e 16.09.72. e Folha de S.Paulo, 21.09.72.
- (39) O Globo, 19.05.73.
- (40) O Globo, 10.06.72. e Jornal do Brasil, 01.11.72.
- (41) Revista Amiga, 22.02.72. e 29.02.72.
- (42) O Globo, 19.05.73.; Jornal do Brasil, 03.06.73. e Jornal da Tarde, 15.06.73.
- (43) Jornal da Tarde, 23.04.73.; Folha de S.Paulo, 25.04.73.; Jornal do Brasil, 06.05.73.; Jornal da Tarde, 14.05.73. e Jornal do Brasil, 15.05.73. e 19.05.73.
- (44) Visão, 11.06.73.
- (45) Jornal da Tarde, 14.05.73. e Jornal do Brasil, 15.05.73.
- (46) Visão, 11.06.73.
- (47) Jornal da Tarde, 23.04.73.
- (48) Visão, 11.06.73.
- (49) Visão, 11.06.73.
- (50) Entrevista com Marcus Vinícius, realizada no dia 31.07.86.
- (51) Folha de S.Paulo, 14.09.73.
- (52) Marcus Vinícius, entrevista citada.
- (53) Folha de S. Paulo, 14.09.73.
- (54) Marcus Vinícius, entrevista citada.
- (55) Folha de S.Paulo, 31.07.76.
- (56) Folha de S.Paulo, 02.07.75.; Jornal da Tarde, 05.07.75.; O Globo, 29.07.75.; Jornal do Brasil, 30.07.75.; O Globo, 25.03.76.; Jornal do Brasil, 25.03.76. e Jornal de Música, 23.09.76.
- (57) O Globo, 09.02.76.; Veja, 31.03.76.; Opinião, 28.05.76.; Veja, 23.06.76.; Jornal do Brasil,

- 08.08.76. e Veja, 25.05.77.
- (58) Folha de S.Paulo, 02.09.79.
- (59) O Globo, 16.03.77.; O Globo, 08.09.77. e O Globo, 03.11.79.
- (60) Marcus Vinícius, entrevista citada.
- (61) Folha de S.Paulo (Folhetim), 02.07.78.
- (62) Jornal do Brasil, 28.08.72.
- (63) Jornal do Brasil, 01.04.73.
- (64) Jornal do Brasil, 03.10.71.
- (65) Jornal do Brasil, 03.10.71.
- (66) Jornal do Brasil, 01.04.73.
- (67) Jornal do Brasil, 01.04.73.
- (68) Jornal do Brasil, 01.04.73.
- (69) Jornal do Brasil, 16.02.77.
- (70) O Globo, 23.09.74.
- (71) O Globo, 16.07.75.
- (72) Jornal da Tarde, 21.10.77.
- (73) Veja, 19.09.79.
- (74) Isto É, 02.08.78.
- (75) Banas, 10.03.75.; Jornal da Tarde, 13.09.75.; Visão, 01.05.78. e Isto É, 02.08.78.
- (76) Folha de S.Paulo (Folhetim), 28.10.79.
- (77) Jornal do Brasil, 13.07.78.
- (78) Jornal do Brasil, 16.09.73. e 23.09.73.
- (79) Jornal do Brasil, 26.09.73. e 22.10.73.
- (80) Jornal do Brasil, 26.09.73.
- (81) Veja, 31.10.73.
- (82) Jornal do Brasil, 26.09.73.
- (83) Jornal do Brasil, 26.09.73.
- (84) Jornal do Brasil, 02.05.74. e Diário de Notícias, 15.09.74.
- (85) Expansão, 21.08.74.
- (86) Jornal do Brasil, 09.09.79.; Veja, 19.09.79.; Jornal do Brasil (Revista de Domingo), 27.01.80. e Autran, Margarida, "Samba, artigo de consumo nacional", *Anos 70: Música Popular*, Editora Europa, Rio de Janeiro, 1.980, pág. 54.
- (87) Folha de S.Paulo, 28.04.77.
- (88) Folha de S.Paulo, 28.04.77.
- (89) Folha de S.Paulo, 25.12.77.
- (90) Isto É, 02.08.78.
- (91) Lamounier, B. e Moura, A.R., "Política Econômica e Abertura Política no Brasil - 1.973-1.983", Textos nº 4, IDESP, São Paulo, 1.984, pág. 9.
- (92) Jornal do Brasil, 09.10.78.
- (93) Lamounier, B. e Moura, A.R., op. cit., pág. 9.

- (94) Jornal do Brasil, 09.10.78. e O Estado de S.Paulo, 30.11.78.
- (95) Jornal do Brasil, 13.07.78.
- (96) Jornal do Brasil, 09.09.79.
- (97) Veja, 19.09.79.
- (98) Jornal do Brasil, 16.07.79.
- (99) Jornal do Brasil, 16.07.79.
- (100) Folha de S.Paulo, 18.03.79.
- (101) Folha de S.Paulo, 18.03.79.
- (102) O Estado de S.Paulo, 25.07.79.
- (103) O Estado de S.Paulo, 25.07.79.
- (104) O Estado de S.Paulo, 25.07.79. e Jornal do Brasil, 01.08.79.
- (105) Jornal do Brasil, 09.09.79. e 17.09.79.
- (106) Jornal do Brasil (Revista de Domingo), 27.01.80.
- (107) Jornal do Brasil (Revista de Domingo), 27.01.80.
- (108) Isto É, 19.09.79.
- (109) Lamounier, B. e Moura, A.R., op. cit., pág. 14.
- (110) Expansão, 21.08.74.
- (111) Expansão, 21.08.74.
- (112) Eanas, 10.03.75.
- (113) Expansão, 21.08.74.
- (114) Expansão, 21.08.74.
- (115) Jornal do Brasil, 11.07.76.
- (116) Jornal do Brasil (Revista de Domingo), 27.01.80. e Autran, Margarida, op. cit., pág. 54.
- (117) Entrevista com Carlos Alberto Sion, realizada no dia 14.07.86.
- (118) Carlos Alberto Sion, entrevista citada.
- (119) Carlos Alberto Sion, entrevista citada.
- (120) Jornal do Brasil, 11.07.76. e Visão, 06.12.76.
- (121) Folha de S.Paulo, 28.04.77.
- (122) O Estado de S.Paulo, 02.10.77.
- (123) Entrevista com Mazola, realizada no dia 14.07.86.
- (124) Veja, 19.09.79. e Jornal do Brasil (Revista de Domingo), 27.01.80.
- (125) Jornal do Brasil (Revista de Domingo), 27.01.80.

## CAPÍTULO 2

## - I -

Há mais distância entre o Céu e a Terra do que pode suspeitar a vã filosofia - mesmo que a ela agrade ampliar indefinidamente as distâncias e mesmo que faça vistas grossas ao horizonte mais longínquo, onde Céu e Terra chegam mesmo a parecer que se encontram lado a lado. A paráfrase serve para ilustrar o que se passa com a indústria cultural: por mais que se possa conceber "indústria" (ou produção material) e "cultura" (ou arte, filosofia, sensibilidade para as coisas belas) como universos autônomos e independentes, talvez não seja possível imaginar o quanto os universos denominados da cultura e da produção podem manter-se separados justamente naquela situação que parece surgir de sua associação recíproca - e que tanta perplexidade causa por isso a quem só sabe concebê-los completamente dissociados (1). Mas isto chega a ser compreensível: a própria perplexidade diante do que parece ser a união prática de duas dimensões contraditórias da vida social faz com que se procure demonstrar analiticamente que essa união só foi possível porque a cultura, de uma maneira ou de outra, foi subjugada pelos princípios da produção material e deixou de ser ela mesma, através da perda de características essenciais e da transformação em objeto de consumo (2). Ao contrário, quando aceitamos a possibilidade do encontro do Céu com a Terra no horizonte mais longínquo e encaramos o fenômeno empírico denominado indústria cultural sem perplexidade, podemos nos aproximar

um pouco mais dele e, tal como quem se aproxima do horizonte, descobrir que o encontro do Céu com a Terra não se realiza de fato, quer dizer, descobrir que a união daquelas duas dimensões da vida social não ocorre de fato na indústria cultural de maneira a que qualquer uma delas desapareça nessa união. E isso não porque a visualização de uma comunhão entre produção material e cultura, no horizonte teórico, seja tão ilusória quanto a visualização do encontro entre a Terra e o Céu no horizonte concreto, mas porque, apesar de todos os séculos que nos separam da Grécia Antiga, ainda hoje produção material e o que se chama vulgarmente produção cultural são atribuídas a categorias diferentes de sujeitos sociais. E porque, devido a isso, as próprias concepções clássicas de cultura - ou as idéias correlatas da especificidade do objeto cultural enquanto criação do espírito ou expressão da personalidade - têm espaço garantido entre as representações dominantes entre nós.

Já veremos como a separação entre produção material e produção cultural se manifesta no interior da própria indústria fonográfica, bem como a maneira pela qual essa mesma separação está assentada em representações que têm como centro noções de cultura dessa natureza. Antes, porém, será importante recordar que a percepção da separação empírica entre os universos da cultura e da produção material no campo fonográfico só foi possível a partir da superação teórica das noções de cultura que sustentam essa própria separação, bem como de certas noções que, embora cientificamente elaboradas, ainda guardam com elas alguma semelhança, na medida em que também se referem a um universo limitado de atividades, objetos e atitudes humanas, induzindo a uma restrição do estudo da indústria cultural à análise do conteúdo dos produtos dessa mesma indústria (3). Por outro lado, tal percepção só foi possível a partir da superação de certas restrições que são operadas pela própria Antropologia, seja através do privilégio metodológico muitas vezes concedido às representações em detrimento das práticas sociais concretas, seja através de uma redução teórica da própria noção de cultura a tais representações (4). Quer dizer, o ponto de partida de nosso trabalho foi justamente o desejo de fazer um estudo da indústria cultural que não se limitasse à tradicional análise crítica do conteúdo de seus produtos - e que, antropologicamente falando, não descuidasse nem das práticas sociais e nem das representações a elas associadas, num campo em que esse objetivo contrariaria particularmente a exclusão da produção material do universo da cultura, operada junta-

mente com a redução do conceito antropológico originalmente abrangente de cultura (5). Ou seja, foi justamente o desejo de incorporar à análise da indústria cultural as práticas sociais que estão relacionadas à produção material desses objetos ditos culturais o que permitiu descobrir que é a nível das próprias relações sociais de produção que se manifesta a separação entre produção material e cultura que aqueles princípios teóricos consagram. Percorramos pois, sem mais delongas, os caminhos dessa descoberta.

Para o observador atento não deve passar despercebida a distância existente entre os estúdios e a fábrica de uma gravadora como a Polygram, no Rio de Janeiro - distância esta que pode ser vista como uma manifestação daquela existente entre o Céu e a Terra que tomamos como metáfora da separação vigente entre a cultura e a produção material, muito embora tenha de ser vista de qualquer maneira como uma manifestação invertida dessa distância metafórica, dado que os estúdios ficam na Barra da Tijuca, ao nível do mar, ficando a fábrica no Alto da Boa Vista, pertinho do céu. Isso não impede, contudo, que fábrica e estúdios possam ser vistos como espaços diferenciados segundo o atributo material ou cultural do trabalho que neles se desenvolve (6): de fato, é nos estúdios que se faz a gravação propriamente dita, é lá que atuam intérpretes, músicos, produtores e técnicos de som, é lá que se trabalha tendo justamente os sons como objeto de trabalho e é do processo de trabalho que lá se desenvolve que resulta um produto, a chamada "fita master", que já contém em si tudo o que de musical será mais tarde contido pelo disco. Na fábrica, ao contrário, trabalha-se sobre objetos como o disco de acetato, por exemplo, que é transformado pelos operadores de galvanoplastia naquilo que chamam de "madre", a partir da qual eles mesmos produzem depois as diversas "matrizes" que irão para as prensas, onde os prensos, por sua vez, trabalham sobre a massa de vinil, produzindo finalmente os discos que consumimos; ou trabalha-se na análise da composição das misturas químicas que servem à galvanoplastia; ou no controle de qualidade da "madre"; ou na produção e distribuição da massa às prensas; ou no controle de qualidade do produto final; ou finalmente na colocação das capas e na embalagem do produto.

Contudo, essa divisão entre estúdios e fábrica não é exata: atua no espaço físico da fábrica o técnico de corte, cujo trabalho consiste, assim como o dos técnicos de gravação e mixagem que atuam no estúdio, na manipulação de

sons através de sofisticados equipamentos eletrônicos. Ele parece, portanto, fora de lugar, sendo ainda o único agente do processo de produção de discos a trabalhar na fábrica e a ter, ao mesmo tempo, seu nome divulgado nas contracapas dos produtos. Mas tudo isso só reflete a ambigüidade dessa figura, ambigüidade advinda justamente do fato de que seu trabalho constitui o ponto de intersecção entre dois universos de trabalho que se mantêm separados: é o técnico de corte quem realiza a transferência dos sons fixados na fita master para o disco de acetato, controlando esses sons em termos de volume e tonalidade. E, enquanto a fita master é o produto final do estúdio, o disco de acetato, uma vez devidamente "cortado" por esse técnico, é de fato o objeto original de todo o processo de trabalho que se desenvolve na fábrica.

A separação entre a produção material e a produção cultural deixa, porém, de coincidir com a separação entre fábrica e estúdios, quando ultrapassamos a análise superficial do processo de trabalho e perguntamos pelas relações sociais de produção existentes entre os diversos agentes desse processo e a empresa gravadora de discos (7). Vemos então que a separação entre produção material e produção cultural pode ainda ser percebida, mas que agora até mesmo os técnicos de som que trabalham no estúdio estão incluídos na primeira categoria, cujo sinal distintivo passa a ser a forma salário da remuneração que recebem. Ao contrário, os produtores culturais não são assalariados: os autores e os intérpretes das músicas são remunerados através de uma participação percentual nas vendas de seus discos, enquanto que os músicos recebem cachês por cada período de gravação de que tomam parte -ficando desta vez o produtor numa posição ambígua, sendo ora um assalariado, ora um autônomo, e algumas vezes participando, independentemente dessa situação, de uma porcentagem sobre as vendas dos discos que produz. Os novos subconjuntos surgidos a partir da utilização das relações de produção como critério de classificação podem ser novamente relacionados a diferenças visíveis a nível do próprio processo de trabalho: de fato, embora tanto técnicos quanto artistas trabalhem com os sons, os primeiros atuam sobre eles através da manipulação de equipamentos de gravação, mixagem ou corte, ao passo que os segundos produzem diretamente esses sons, seja criando a obra musical, seja dando a ela uma interpretação vocal ou instrumental. Por outro lado, a própria ambigüidade que marca as relações de produção do produtor com a gravadora pode ser relacionada ao fato de que é ele quem coordena os trabalhos assim diferenciados

que se desenvolvem nos estúdios, sendo portanto característico de seu próprio trabalho realizar a junção prática dos universos de produção material e cultural que lá coexistem.

Mas isso não é tudo. Se observarmos bem, veremos que as próprias formas de remuneração dos artistas, que se contrapõem à forma salário, diferenciam-se também entre si, dado que os músicos, ao contrário dos autores e dos intérpretes, que são remunerados através de uma participação percentual nas vendas dos discos, recebem unicamente um cachê por período de gravação de que tomam parte. Por outro lado, para além de diferenças que possam ser consideradas meramente nominais, é preciso analisar até que ponto essas relações dos artistas com as gravadoras são realmente diferentes da tradicional relação do trabalho com o capital, que se constitui através da troca de força de trabalho por salário - bem como descobrir até que ponto essas mesmas relações realmente se diferenciam no interior de seu próprio subconjunto. É o que tentaremos fazer a seguir.

Quanto aos músicos, na verdade, não há nada a acrescentar àquilo que eles próprios, enquanto categoria organizada, há muito demonstram saber a respeito de si mesmos em sua relação com as gravadoras de discos: são trabalhadores como quaisquer outros, embora o nome "cachê", atribuído exclusivamente à sua remuneração, aponte para um reconhecimento ainda que apenas verbal da natureza especificamente artística dos serviços que prestam.

Tal natureza, contudo, é reconhecida legalmente, sendo de fato atribuída aos músicos participantes das gravações uma parcela da quantia arrecadada pelo Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais) junto aos usuários de música (emissoras de rádio e televisão, casas noturnas, etc.) e distribuída, a título de remuneração dos chamados direitos conexos ao direito de autor, aos intérpretes, músicos e empresas produtoras das gravações mais executadas por esses mesmos usuários - ainda que a parcela destinada aos músicos seja proporcionalmente a menor de todas, cabendo a maior parte da arrecadação do Ecad aos próprios autores das obras gravadas ou executadas, a título de remuneração do direito autoral propriamente dito (8). Ora, excetuando-se as empresas produtoras, cuja inclusão na lista dos beneficiários de direitos conexos deverá ser analisada separadamente, todos os demais beneficiários têm os seus direitos justificados doutrinariamente pela natureza criativa

de seu trabalho - justificativa esta que também analisaremos com mais profundidade a seguir. Por enquanto, cabe apenas salientar que, ao contrário do que faz a lei dos direitos conexos no que diz respeito à execução das gravações, as empresas não estendem aos músicos a forma típica da remuneração dos artistas no campo da produção fonográfica, que é, como vimos, a participação percentual nas vendas dos discos. Remunerando-os apenas pelos serviços prestados, a gravadora age como se de seu trabalho houvesse sido extraída toda e qualquer possibilidade de criação, reduzindo-se ele então a uma mera execução mecânica de obra musical alheia - e isso acontece inclusive quando o músico, como arranjador, participa, em certo sentido, da própria composição da obra, dado que o arranjo enriquece na maioria das vezes a obra apresentada pelo compositor, ainda que essa espécie de co-autoria não seja reconhecida publicamente na maioria dos casos.

Na verdade, o próprio direito conexo dos músicos, embora tenha sido instituído concomitantemente aos direitos conexos de intérpretes e de empresas produtoras, através da Lei nº 4.944, de 6 de abril de 1.966 (9), tardou mais de quinze anos para consolidar-se, no Brasil, em práticas que efetivamente resultassem no recebimento de alguma remuneração por parte dos músicos participantes das gravações mais executadas (10) - o que também não deixa de ser um sinal de que o reconhecimento da natureza criativa do trabalho de execução musical é menos consensual do que o mesmo reconhecimento no que diz respeito aos trabalhos de composição e interpretação, demandando todo um esforço coletivo dos próprios artistas para ser efetivado concretamente, sobre o qual falaremos mais adiante. Em parte, isso talvez se explique a partir do fato de que, conforme veremos a seguir, as concepções acerca da natureza especificamente criativa do trabalho artístico, a partir das quais são justificados os próprios direitos autorais, opõem-no a toda e qualquer outra forma de trabalho, enquanto que a execução musical, seja por significar, entre outras coisas, também o manejo técnico de um instrumento, seja por decorrer geralmente de um aprendizado específico, assemelha-se mais a uma espécie qualquer de trabalho especializado do que à atividade criativa tal como a concebem tais representações. Na verdade, porém, somente o autor se enquadra totalmente nelas, pois somente ele cria, de fato, uma obra original, enquanto que músicos e cantores simplesmente dão a essa obra uma interpretação ainda que pessoal e portanto também em certo sentido criativa - sendo por isso que, mesmo os direitos de músicos e cantores sobre

a execução das gravações de suas interpretações, embora legalmente reconhecidos, denominam-se direitos conexos ao direito de autor, e não propriamente direitos autorais. Mas a análise das concepções acerca da natureza do trabalho artístico não será aprofundada aqui, sendo antes necessário prosseguir a análise das relações concretas de produção existentes entre artistas musicais e gravadoras de discos.

Muito mais complexa do que a relação de músicos com gravadoras, é a relação existente entre autores e intérpretes, de uma lado, e empresas produtoras de discos, de outro. Como já foi dito, tanto autores quanto intérpretes são remunerados através de uma participação nas vendas dos discos que contêm suas obras ou suas interpretações. É importante frisar, porém, que a remuneração dos autores decorre do próprio direito autoral, enquanto que a remuneração dos intérpretes é estabelecida em contratos feitos diretamente entre esses artistas e as empresas gravadoras - dizendo respeito a direitos denominados "fonomecânicos", no primeiro caso, e "artísticos", no segundo.

Por outro lado, o trabalho dos autores participa do processo global de produção de discos somente depois de haver se materializado em suas obras, sendo eles, então, mais do que simples vendedores de força de trabalho, verdadeiros proprietários de mercadorias - ainda que não seja correto, do ponto de vista da doutrina do direito autoral, falar-se em propriedade de obra artística ou literária, conforme veremos a seguir. Já o trabalho do intérprete participa diretamente do processo de produção de discos e constitui uma prestação de serviços que decorre, de fato, da própria existência de um contrato com a gravadora - contrato este que, por outro lado, submete o trabalho do artista a determinadas condições impostas pelo chamado produtor fonográfico, tais como local, data e horário das gravações, número de repetições necessárias a um resultado satisfatório, número e conteúdo das interpretações gravadas ou número, conteúdo e série das gravações publicadas, por exemplo (11).

Da mesma forma, enquanto o autor apenas autoriza a utilização de sua obra em determinada gravação, sem necessariamente perder com isso o direito de autorizar a utilização da mesma obra em outras tantas gravações quantas lhe interessar e sem desobrigar a gravadora de obter nova autorização a cada nova utilização da obra já gravada (12), o intérprete, através do contrato, fica obrigado a prestar seus

serviços com exclusividade àquela determinada empresa durante a vigência dele, obrigando-se muitas vezes a não gravar interpretações das mesmas obras antes de transcorrido certo prazo desde a data do término de tal vigência e transferindo ainda à gravadora, em definitivo, a propriedade sobre as gravações realizadas e sobre todos os suportes materiais dessas gravações, desde a fita master até os discos propriamente ditos, bem como os próprios direitos decorrentes da natureza artística do trabalho de interpretação, entre os quais o direito de autorizar ou proibir a transmissão das gravações através do rádio e da tevê, a utilização das gravações em obras cinematográficas ou a reprodução das gravações em outros discos de qualquer empresa do País ou do Exterior, ainda que lhe seja ressalvado, nesse caso, o direito a uma remuneração igual àquela estipulada no contrato original.

Ora, bastaria que os intérpretes, tal como os músicos, recebessem unicamente cachês como remuneração pelos serviços artísticos prestados à gravadora, para que a relação de produção existente entre eles pudesse ser classificada como uma relação tradicional entre trabalho e capital, diferenciada apenas por serem, músicos e intérpretes, trabalhadores autônomos. Por outro lado, o próprio autor, embora proprietário de mercadorias específicas, poderia ser remunerado pela gravadora como trabalhador, desde que recebesse unicamente alguma espécie de salário por peça, tal como ocorreu freqüentemente durante o período de transição do artesanato medieval para a moderna manufatura (13), podendo-se mesmo falar, tanto num caso como no outro, naquilo que Marx chamou de subsunção formal do trabalho ao capital, dado que, de fato, o processo de composição musical não sofre alterações substantivas por submeter-se, a posteriori, ao processo capitalista de produção de discos (14).

Vemos, contudo, que nada disso ocorre de fato. Em virtude da especificidade atribuída à mercadoria musical e da forma peculiar de propriedade que corresponde a ela, o autor não entrega o produto de seu trabalho à gravadora de uma vez por todas, em troca de alguma espécie de salário, mas apenas autoriza uma determinada utilização desse produto em troca de uma participação percentual nas vendas dos novos produtos surgidos a partir daquela utilização. Da mesma forma, o trabalho de interpretação musical não é remunerado enquanto trabalho, isto é, o intérprete não recebe cachês pelas gravações, sendo aliás também gratuito o trabalho de

promoção publicitária do disco a que fica geralmente o intérprete obrigado pelo contrato celebrado com a gravadora - quer dizer, ele não recebe cachês sequer pelas entrevistas ou pelas atuações em rádio e tevê negociadas entre gravadora e emissoras com finalidade de divulgação, nas quais é utilizada sua própria imagem pública, recebendo apenas uma porcentagem sobre o preço de cada disco vendido pela gravadora como retribuição por todos os serviços artísticos e promocionais prestados e por todos os direitos cedidos, entre os quais está geralmente incluído o próprio direito à utilização da imagem em todo e qualquer tipo de material publicitário.

Temos, então, que, ao contrário dos músicos, os autores e os intérpretes não se relacionam com a indústria fonográfica como trabalhadores comuns, mas antes participam do próprio risco do investimento de capital, na medida em que a remuneração de seu trabalho fica na dependência da realização do valor da produção capitalista de discos no mercado. Tal forma de remuneração não pode ser de fato considerada sequer um tipo especial de salário, na medida em que, associando autores, intérpretes e gravadoras nos riscos do investimento, associa-os também em seus lucros, e, conseqüentemente, nos aumentos desses lucros, o que significa que deixa de haver entre autores e intérpretes, de um lado, e empresas gravadoras de discos, de outro, aquela contradição fundamental existente entre trabalho e capital que se manifesta justamente através de uma relação inversa entre salário e lucro (15). Concretamente, a remuneração de autores e intérpretes assume, assim, todas as características de lucro, sendo até mesmo possível caracterizar a remuneração do autor como renda, isto é, como parcela do lucro que lhe é destinada pelo empresário fonográfico em razão de ser ele, o autor, o único proprietário legítimo do direito de exploração econômica das obras musicais contidas nos discos, caracterizando-se a remuneração do intérprete mais exatamente como lucro, isto é, como retorno de um investimento direto do que poderíamos chamar um capital artístico na produção fonográfica.

É essa, de fato, a forma concreta da relação de autores e intérpretes com gravadoras: uma espécie de sociedade no empreendimento, em que o autor autoriza a exploração de seu patrimônio musical e o intérprete investe seu capital artístico na produção e na divulgação dos discos. Contudo, sob essa forma concreta esconde-se na verdade uma relação

particular entre trabalho e capital. De fato, ao contrário do que pode acontecer com o patrimônio imobiliário rural, por exemplo - que gera renda a seu titular sempre que autorizada sua exploração capitalista, mesmo que a terra não contenha em si qualquer valor gerado anteriormente por trabalho próprio ou alheio - ocorre com o chamado patrimônio musical que ele sempre se constitui de obras que são o produto do trabalho do autor que é titular do direito de sua exploração. Isso significa que, ao entrar para a sociedade sui generis do empreendimento fonográfico, o autor entra, na realidade, com seu próprio trabalho, contribuindo assim diretamente para a produção do valor das mercadorias resultantes desse empreendimento. Da mesma forma, o capital artístico que o intérprete investe na produção de discos é na realidade o próprio trabalho de interpretação para a gravação em si, que gera parte do valor da produção fonográfica, bem como todo o trabalho que acaba desenvolvendo com vistas à promoção publicitária dos discos, que contribui para provocar as vendas e conseqüentemente realizar o valor daquela produção. Temos assim que tanto autores quanto intérpretes, ao receberem, como sócios especiais, uma porcentagem sobre o preço de venda de cada unidade produzida pela indústria fonográfica, participam na realidade da redistribuição de uma mais-valia que é produzida inclusive por seu próprio trabalho - ou até principalmente por ele, na medida em que, como vimos, não lhes é pago sequer o salário, isto é, o valor de sua força de trabalho, que seria de qualquer forma menor que o valor de sua produção.

A situação peculiar de autores e intérpretes perante a indústria fonográfica advém de que ambos são trabalhadores artísticos que, ao contrário dos músicos, têm reconhecida pelas gravadoras a natureza particular que se atribui idealmente a seu trabalho. É o fato de que esse reconhecimento induz ao estabelecimento de relações específicas de produção, explica-se, por sua vez, a partir da idéia de que o trabalho artístico não é exatamente trabalho, sendo antes algo que se opõe radicalmente a ele, isto é, sendo antes uma atividade de pura criação do espírito. Conforme veremos a seguir, esta idéia fundamenta a própria doutrina do direito autoral.

Antes de passarmos à análise das concepções acerca da natureza do trabalho artístico, contudo, cabem ainda algumas observações finais a respeito das relações concretas de produção dos trabalhadores artísticos com as gravadoras.

De fato, enquanto os músicos brasileiros, organizados em sindicatos, têm travado nos anos 80 verdadeiras batalhas trabalhistas contra as gravadoras, às quais têm conseguido impor seu próprio piso salarial ou sua própria tabela mínima de cachês ainda que à força de greves e paralisações (16), os autores e os intérpretes brasileiros têm precisado lutar também desde os anos 70, e com menos êxito, contra seus sócios capitalistas, exigindo deles a numeração dos discos como forma de controle sobre o montante das vendas e conseqüentemente sobre sua devida remuneração (17). Isso demonstra que a exclusão de autores e intérpretes do mundo do trabalho não significa, senão idealmente, que eles estejam em melhores condições do que os músicos que nele se incluem para efeito de sua relação com as gravadoras - quando mais não seja porque, nas sociedades sui generis que formam com essas gravadoras, autores e intérpretes, ainda que sócios, não têm acesso à contabilidade do negócio.

Finalmente, é preciso atentar para a particularidade da própria acumulação capitalista na indústria fonográfica, particularidade esta que decorre diretamente da exploração do trabalho artístico na produção de discos. De fato, esse trabalho não apenas contribui para a formação do valor das mercadorias produzidas e conseqüentemente para a produção do lucro do capital, mas também é capaz de fazer aumentar ainda mais esse lucro através da receita adicional representada pelos direitos conexos relativos à execução pública das gravações - direitos dos quais o produtor fonográfico somente participa porque investiu seu capital na produção dessas mercadorias específicas que são os discos, suportes materiais de obras musicais e de interpretações artísticas vocais e instrumentais.

De qualquer forma, o direito conexo dos produtores fonográficos não deixa de ser questionável do ponto de vista da doutrina do direito autoral, na medida em que não se pode atribuir à atuação da gravadora qualquer papel criativo na produção dos discos, já que a criatividade que importa ao direito autoral é especificamente artística ou literária, como veremos a seguir, sendo também antes de qualquer coisa um atributo essencialmente humano e espiritual. A própria Convenção de Roma de 1.961, que instituiu os direitos conexos e deixou em aberto aos países signatários a opção de não adoção da cláusula que prevê remuneração de intérpretes, músicos e empresas produtoras pela execução pública das gravações, oferecia, no interior dessa mesma cláusula, a alter-

nativa de remunerar apenas os intérpretes e os músicos por aquela execução (18) - alternativa que seria, sem dúvida, mais coerente com a justificativa doutrinária do direito autoral.

Temos então que, entre a doutrina e as diversas leis nacionais de direito de autor ou conexos, interpõem-se não apenas os interesses diferentemente organizados dos vários segmentos artísticos em cada um dos diversos países do mundo, mas também, e muitas vezes principalmente, os interesses das empresas que vivem da exploração desse tipo de trabalho. Assim, a exata compreensão da situação de autores, intérpretes e músicos perante a indústria fonográfica exige o conhecimento do processo histórico que, em cada país concreto, deu origem a condições específicas em razão da adoção ou não de certas determinações legais e da existência ou não de fortes grupos de pressão, seja influenciando tal opção, seja exigindo o cumprimento efetivo das determinações enfim adotadas. É por isso que, após a análise das concepções acerca da natureza do trabalho artístico, que vem a seguir, empreenderemos um pequeno estudo do processo histórico que, no caso brasileiro, deu origem à atual situação dos artistas da área musical quanto ao direito autoral e aos direitos conexos e quanto às relações de produção com a indústria fonográfica.

- II -

Talvez não encontremos manifestação tão rica e ao mesmo tempo tão condensada das concepções a que nos referimos quanto no seguinte trecho da palestra do professor Bruno Jorge Hammes, doutor pela Faculdade de Direito da Ludwig-Maximilian-Universität de Munique e especialista em Direito Autoral, proferida durante o V Curso de Alto Nível para Jornalistas promovido em conjunto pela UFRGS e pela Associação Rio-Grandense de Imprensa em 1.978:

"O que engrandece o homem é a sua participação na obra da criação. Esta participação se dá de maneira exímia na atividade de seu espírito. Por ela o homem se assemelha a Deus e se distingue do animal que trabalha com a sua força bruta. Se a força física consegue transformar a natureza e conquistar riquezas, o produto da inteligência mostra o homem como rei da criação, livre, fecundo, soberano. A atividade do autor é, ao lado da atividade inventiva, o indicador do grau de humanidade, de civilização e de progresso..." (19)

De fato, temos aqui explicitado o critério a partir do qual se estabelece idealmente uma diferença entre trabalho e atividades artísticas, tais como as que nos interessam mais de perto: composição, interpretação e execução musical. É importante observar que, para estabelecer esta diferença de maneira radical e justificar assim a própria existência do direito autoral para regular especificamente a produção artística e literária, foi preciso conceber o pólo oposto - isto é, a produção material ou o trabalho que "consegue transformar a natureza e conquistar riquezas" - como mero dispêndio de "força física". Reencontramos, pois, a mesma noção abstrata de um universo de produção material circunscrito aos limites da natureza - que corresponde, em Hannah Arendt, à utilização do termo "processo vital" para a designação do processo de trabalho (20). Da mesma forma, assim como Arendt contrapõe ao "processo vital" um universo de cultura não apenas autônomo mas completamente incompatível com ele, também aqui se concebe a produção dita cultural como uma "atividade do espírito" que se opõe ao trabalho porque não se constitui enquanto mera transformação da natureza, mas enquanto criação tão radicalmente autônoma em relação a determinações, não apenas naturais mas de qualquer espécie, que, através dela, o ser humano chega a assemelhar-se a seu próprio deus, sendo nomeadamente "livre, fecundo e soberano".

A lei do direito autoral, isto é, a Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, também é explícita nesse sentido. De fato, ela diz em seu artigo 6º que são obras intelectuais e portanto protegíveis pelo direito autoral as "criações do espírito de qualquer modo exteriorizadas" (21). Já aí se coloca contudo a necessidade de que, para obterem proteção, estas criações do espírito sejam exteriorizadas, quer dizer, deixem os recônditos da alma humana para ganharem existência

enquanto coisas - muito embora estas criações do espírito nunca cheguem a ser, por outro lado, mais do que "coisas incorpóreas", como nos explica por sua vez o professor José de Oliveira Ascensão, Titular da Faculdade de Direito do Recife (22).

É justamente na natureza de coisa incorpórea da obra artística ou literária, aliás, que esse especialista encontra a razão para a especificidade do direito de autor (23) - sendo justamente enquanto "realidades alheias ao mundo físico" ou "realidades espirituais" que ele define essas coisas incorpóreas (24), diferenciando-as tanto de "coisas corpóreas materiais" quanto de "coisas corpóreas imateriais", dado que as últimas, embora não sejam "matéria", são ainda "realidades do mundo físico"(25).

Segundo ele, por ser "coisa", a obra do espírito humano não poderia jamais ser protegida por um direito de personalidade (26), muito embora ele concorde com que haja certas faculdades do direito autoral passíveis de serem chamadas pessoais, que são aquelas que a lei brasileira denomina Direitos Morais do Autor (27) - quais sejam, direito de reivindicar a paternidade da obra, direito de ter seu nome citado como autor da obra sempre que ela for utilizada, direito de conservar a obra inédita, direito de assegurar a integridade da obra bem como sua própria reputação ou honra como autor, opondo-se a qualquer modificação ou a qualquer outro tipo de ato que possa causar prejuízo à obra ou a si próprio nesse sentido, direito de modificar a obra a qualquer tempo e direito de retirá-la de circulação ou de suspender utilizações já autorizadas (28) - sendo que somente essas duas últimas faculdades, denominadas sinteticamente direito de modificação e direito de arrependimento, podem ser chamadas, segundo ele, direitos personalíssimos, sendo de fato comparáveis aos direitos de personalidade por não serem transmissíveis nem através de cessão nem através de sucessão (29).

Por outro lado, afirma o professor que, por ser "incorpórea", a obra do espírito humano não pode ser protegida por um direito de propriedade, dado que, por sua própria natureza, a obra intelectual é inapropriável (30), ou seja, "as idéias, uma vez concebidas, são patrimônio comum da humanidade"(31) - e isso explica por que mesmo as faculdades patrimoniais do direito autoral, denominadas pela lei brasileira Direitos Patrimoniais do Autor e resumidas ao di-

reito de utilizar a obra e de autorizar sua utilização por terceiros (32), não conferem ao autor a exclusividade sobre qualquer tipo de utilização de sua obra, mas apenas sobre as diversas formas de exploração econômica da mesma (33), entre as quais a lei brasileira chega a citar a edição, a tradução e a adaptação ou inclusão em discos ou filmes, bem como algumas formas de comunicação pública com fins lucrativos (34). Disso tudo, conclui ele que o direito autoral é simplesmente um direito de exclusividade sobre a utilização econômica de uma coisa incorpórea (35).

Ora, parece ser a mesma necessidade de diferenciar radicalmente a produção cultural protegível pelo direito autoral o que leva o próprio professor Ascensão a admitir, em outras circunstâncias, que não basta à obra ser coisa incorpórea para que seja protegida pelo direito de autor, quando então chega a criticar o emprego do termo "obras intelectuais" pela lei brasileira, apontando para a demasiada amplitude da noção correspondente (36). De fato, diz o professor que só podem ser protegidas pelo direito autoral as obras intelectuais em que seja possível descobrir "um mínimo de criatividade ou originalidade" (37). Ao mesmo tempo, o simples fato de se propor o emprego alternativo do termo "obras artísticas e literárias" já indica que a criatividade, no que se refere ao direito autoral, deve ter uma qualidade específica, e não apenas uma quantidade mínima, sendo por isso possível falar em "valia estética" como critério decisivo da proteção (38). De fato, o termo "obra artística e literária" exclui do campo das obras intelectuais protegidas pelo direito autoral não apenas os produtos resultantes do desempenho do que poderíamos chamar as funções intelectuais do trabalhador coletivo, em que muitas vezes a "criatividade ou originalidade" pode ser de fato considerada abaixo de algum mínimo necessário à proteção, mas também as próprias obras científicas - que, na opinião do professor, deverão ser protegidas pelo direito autoral somente em sua forma literária (39) - e ainda aquelas obras que poderíamos chamar tecnológicas - que deverão receber somente a proteção alternativa da propriedade industrial, e mesmo assim apenas nos casos em que possam ser caracterizadas como "invenções" (40). Na verdade, ao fazer a distinção entre "obra literária e artística" e "invenção", o professor acaba então por retomar a idéia de uma autonomia absoluta da cultura enquanto criação do espírito, na medida em que justifica a exclusão da "invenção" do campo do direito autoral caracterizando-a como "descoberta", quer dizer, como mera percepção, ainda que ex-

tremamente perspicaz, de relações já existentes a priori entre coisas de qualquer natureza - à qual o professor opõe o que seria a "inovação", quer dizer, uma forma de criação que assim desligada das coisas pré-existentes parece-nos que brota do nada, mas da qual se pode sempre afirmar que brota diretamente do "espírito humano".

Por outro lado, o próprio fato de que algumas obras intelectuais recebem a proteção do direito autoral, enquanto que outras são protegidas pelo Código de Propriedade Industrial, parece decorrer de que não se considera igualmente legítima a exploração econômica de umas e de outras, correspondendo à proteção autoral justamente as obras estritamente denominadas culturais por Hannah Arendt, isto é, aquelas obras que deveriam existir com a única finalidade do aparecimento e em relação às quais não se deveria admitir outra atitude que não fosse a admiração desinteressada.

De fato, entre as obras protegidas pelo Código, só se encontram aquelas cujo destino legítimo é a participação direta no processo de produção material, tais como as "invenções suscetíveis de aplicação industrial" (Art. 6º, §3º) ou os "modelos de utilidade", isto é, "toda disposição ou forma nova obtida ou introduzida em objetos conhecidos, desde que se prestem a um trabalho ou uso prático" (Art. 10º), sendo imediatamente definidos tais objetos como "ferramentas, instrumentos de trabalho ou utensílios" (§1º) e sendo exigido ainda que tal disposição ou forma nova "traga melhor utilização à função a que o objeto ou parte da máquina se destina" (§2º). Até mesmo o "modelo" ou "desenho" relacionado unicamente à "configuração ornamental" de um objeto é protegível pelo Código, desde que "possa servir de tipo de fabricação de um produto industrial" ou que "possa ser aplicado à ornamentação de um produto com fim industrial ou comercial", conforme diz o Art. 11º (41).

Por outro lado, tanto Ascensão quanto Hammes afirmam que o direito autoral surgiu ao mesmo tempo em que se tornou possível explorar economicamente as obras intelectuais que ele visa proteger, sendo citada então a invenção da imprensa como marco inicial do desenvolvimento técnico que teria possibilitado historicamente essa exploração (42). Quer dizer, parte-se do pressuposto de que, antes de serem utilizadas industrialmente, tais obras não eram de fato e nem deveriam ser de direito objeto de qualquer forma de exploração econômica. Contudo, onde quer que tenha havido tra-

balho artístico, terá sido ele sempre remunerado através de alguma forma de redistribuição social da riqueza, o que significa que pode ter sido ele uma fonte direta de sobrevivência para muitos homens nos mais diversos períodos da história dos mais diferentes povos ou nações. Ou seja, o direito autoral surgiu como uma garantia legal de remuneração do trabalho artístico ao mesmo tempo em que surgiu uma forma especificamente moderna ou capitalista de exploração das obras resultantes desse trabalho. E julgar que antes da utilização econômica capitalista as chamadas obras do espírito não eram utilizadas economicamente significa, na verdade, atribuir-lhes a mesma gratuidade e autonomia que são inerentes às noções mais reificadas de cultura. Limitemo-nos contudo à análise das representações perceptíveis ao nível da doutrina do direito autoral.

Menos preocupado com definir a natureza corpórea ou incorpórea das obras protegíveis pelo direito autoral, ou com estabelecer a especificidade dessas obras a partir de características diferenciais atribuídas a cada um dos diversos processos de produção intelectual, mas insistindo todavia em diferenciar do trabalho comum a atividade criadora das obras protegidas, o professor Bruno Jorge Hammes centraliza sua argumentação em que as criações do espírito são, antes de qualquer coisa, manifestações da personalidade de seus autores:

"Esta criação não é uma atividade mecânica, mas uma atividade do espírito. Acionar um botão, uma alavanca, movimentar um braço ou uma perna, não é ainda atividade própria a gerar um Direito de Autor. É necessária uma atividade do espírito e ainda é preciso que o objeto produzido esteja impregnado da personalidade do seu autor. O objeto é algo mais do que o produto de um movimento. A personalidade do autor se torna perceptível no objeto. (...) Uma atividade cujo resultado é impessoal, que poderia ser obtido indiferentemente tanto por A como por B, não dá origem a um Direito de Autor (por exemplo colocar em ordem alfabética uma lista de palavras ou nomes - guia telefônico)." (43)

O critério utilizado por Hammes para diferenciar, dentre as obras do espírito humano, aquelas protegíveis pelo direito autoral, parece ser, dessa maneira, menos restritivo do que o critério utilizado por Ascensão para fazer a mesma

diferenciação. Assim é que Hammes chega a afirmar a elasticidade das noções de arte e literatura para efeito da proteção autoral, dizendo não ser necessário que haja valor estético para que haja proteção, bastando para isso que a obra artística ou literária seja "pessoal", isto é, "reflita a personalidade do autor" - ainda que seja obra tão "rudimentar" quanto uma redação feita por uma criança nos primeiros anos de escolaridade, conforme o exemplo dado por ele mesmo para ilustrar seu argumento (44).

Contudo, assim como Ascensão, Hammes também considera que as obras científicas não devem ser protegidas em seu conteúdo, mas apenas em sua forma literária, embora alegue para isso uma razão bem pragmática, qual seja, o "inconveniente" representado pela necessidade imposta a cada cientista no sentido de obter a autorização dos demais toda vez que precisasse fazer referência a dados por eles divulgados anteriormente (45) - sendo contudo possível inferir que a própria restrição do que seria o conteúdo científico aos dados contidos nas obras dos cientistas esteja relacionada ao mesmo pressuposto de objetividade presente na noção de descoberta com que Ascensão exclui as invenções do campo do direito autoral, embora, para Hammes, essa objetividade não deva representar a limitação da liberdade potencial do espírito humano à descoberta de relações já existentes a priori entre os dados, mas a ausência de toda e qualquer influência da personalidade do cientista sobre o resultado de seu trabalho.

A idéia de que a proteção autoral advém do que é chamado o caráter "espiritual-pessoal" das atividades produtoras das obras artísticas ou literárias justifica diretamente os direitos conexos de intérpretes e músicos, tornando secundário que esses artistas não criem uma obra original, mas apenas interpretem ou executem uma obra pré-existente, dado que é sempre possível afirmar, como faz Hammes, que interpretação e execução não são atividades "mecânicas", mas que intérpretes e músicos dão à obra pré-existente "algo de seu" (46). O mesmo não ocorre com a idéia de que o direito autoral tem origem na criação de uma obra artística ou literária enquanto "coisa incorpórea de valor estético". De fato, como afirma Ascensão, interpretação e execução não podem ser consideradas obras semelhantes à obra musical interpretada ou executada, dado que esta se autonomiza, em relação à atividade do autor, como resultante dessa atividade, enquanto que as outras consistem na própria atividade de intérpre-

tes e músicos, não sendo portanto "coisas", mas sim "prestações" (47). Para justificar que tais prestações sejam de qualquer forma protegidas por direitos conexos ao direito de autor, torna-se então preciso afirmar que elas complementam a criação de certas coisas incorpóreas, tais como a música, que necessitam de fato da "mediação humana" para concretizar-se, sendo considerado que o intérprete e o executante trazem à obra pré-existente uma "realidade sonora nova", algo que ela não pode conter em si mesma mas que ainda assim faz parte de seu próprio ser, não havendo jamais a criação de uma obra nova (48).

Nem a idéia de atividade "espiritual-pessoal", nem a idéia de "coisa incorpórea de valor estético" servem contudo para justificar, direta ou indiretamente, os direitos conexos das empresas produtoras. Ascensão, que discute o problema, chega a aceitar que a complexidade da técnica de gravação e o grande investimento de capital por ela exigido justifiquem a proteção dos interesses do produtor fonográfico contra a reprodução indevida de suas gravações, mas afirma que, para tal proteção, bastaria a proibição da concorrência desleal (49). O que dizer, então, da remuneração percebida por esse produtor, não em razão de alguma espécie de reprodução da gravação, mas em razão de sua simples utilização, ainda que com finalidade lucrativa, por parte do comprador do disco?

Descartando qualquer possibilidade de que o direito conexo da gravadora recaia sobre o suporte material das gravações, sobre o qual recai de fato um direito comum de propriedade que se esgota totalmente com a venda do produto, e descartando também a idéia de que o direito conexo da gravadora decorre de sua participação na criação da obra musical gravada, como ocorre no caso de intérpretes e músicos (50), o próprio professor Ascensão termina por recorrer a razões históricas para explicar a existência de tais direitos das gravadoras sobre a execução pública das gravações. Segundo ele, tal forma de remuneração dos direitos conexos, obtida através da forte representação dos interesses dos produtores fonográficos junto à Convenção de Roma, concretiza-se nos países economicamente desenvolvidos como parte de uma tendência geral para o que seria "uma repartição cada vez mais ampla das rendas, através de uma individualização cada vez mais discriminada das várias contribuições". Já nos países pobres ou medianamente desenvolvidos, a ratificação da Convenção de Roma - sem ressalva da cláusula que prevê

tal remuneração e sem utilização da alternativa de remuneração exclusiva de artistas ou de gravadoras - explicar-se-ia em razão da existência de fortes pressões externas no sentido dessa ratificação. Sugere mesmo Ascensão que esse seria o caso do Brasil, que não apenas foi um dos primeiros países do mundo a ratificar a Convenção de Roma, na íntegra e sem exclusão da remuneração de produtores ou de artistas, mas também instituiu um período recorde de 60 anos para a proteção dos direitos conexos, equiparando-os assim ao direito de autor, quando a média dos demais países é de apenas 20 anos de proteção (51).

Passemos, pois, também nós, à análise do processo histórico que, no caso brasileiro, conduziu à configuração atual das relações de artistas com gravadoras no que se refere àqueles direitos de autor e conexos que são não apenas assegurados por lei mas também concretamente reconhecidos.

- III -

Com exceção da Constituição do Estado Novo, todas as demais constituições da República, desde 1.891, têm assegurado, no capítulo relativo aos direitos e garantias individuais, o direito exclusivo dos autores de obras literárias, artísticas e científicas à utilização dessas mesmas obras. Por outro lado, antes mesmo de 1.974, quando entrou em vigor a Lei nº 5.988, o direito de autor já era reconhecido e disciplinado por uma série de leis e decretos que diziam respeito direta ou indiretamente à matéria, bem como pelo Código Civil de 1.916 e pelo Código Penal de 1.940, ambos ainda em vigor nos dias de hoje. Embora mais recente, a legislação relativa aos chamados direitos conexos ao direito de autor é também anterior à Lei nº 5.988, datando de 6 de abril de 1.966 a Lei nº 4.944, que dispõe sobre a proteção a artistas, produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão e que é inspirada na Convenção de Roma (52).

Por outro lado, data de 1.917 o início da atuação dos titulares de direitos autorais na arrecadação das quantias devidas pela utilização das obras protegidas e na distribuição do montante arrecadado entre si. No dia 27 de setembro desse ano, foi fundada a Sbat, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, primeira entidade arrecadadora e distribuidora de direitos autorais do País. Embora seu objetivo principal fosse atuar na área do teatro, a Sbat recolhia e distribuía também direitos de autores musicais - fazendo-o com exclusividade até 1.938, quando foi fundada a Associação Brasileira de Compositores e Editores (ABCA), e deixando de fazê-lo em 1.942, quando seu departamento de compositores uniu-se ao grupo fundador da ABCA para criar uma nova entidade no lugar desta: a União Brasileira de Compositores (UBC), fundada em 22 de junho, sob a direção de Ary Barroso.

Ao contrário da Sbat, que conseguiu centralizar definitivamente a arrecadação e a distribuição dos direitos de autores teatrais, a entidade dos autores musicais viu surgir a primeira dissidência quando eram passados apenas quatro anos de sua fundação: em 1.946, seria criada a Sbacem, Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música. E outras duas sociedades arrecadadoras e distribuidoras de direitos autorais musicais seriam ainda criadas posteriormente: a Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical no Brasil (Sadembra, fundada em 1.956) e a Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam, fundada em 1.960). Isso levou a que se multiplicassem as queixas dos usuários das obras protegidas, que passaram a receber mensalmente a visita de nada menos do que cinco agentes cobradores de direitos autorais. Assim é que, visando resolver esse problema, todas as sociedades autorais até então surgidas, com exceção da Sicam, reuniram-se em 1.966 para criar o SDDA, Serviço de Defesa do Direito Autoral, uma espécie de escritório central de arrecadação dirigido pelas próprias sociedades, as quais continuaram a fazer a distribuição interna da parte que era destinada a cada uma delas de acordo com o volume do repertório e o número de filiados. Ao surgir, em 1.967, para arrecadar e distribuir os direitos conexos que acabavam de ser reconhecidos legalmente, a Socinpro, Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos, presidida por Carlos Galhardo, também se filiaria ao recém-criado SDDA (53).

Na verdade, a criação do SDDA parece ter sido também uma resposta das sociedades arrecadadoras a certas amea-

ças já então existentes no sentido de uma intervenção mais efetiva do Estado na questão autoral. De fato, em 1966 já tinham sido divulgadas notícias segundo as quais estava sendo elaborado um projeto de Código de Direito Autoral e Conexos no âmbito do Ministério da Justiça, projeto este que previa a criação de um Conselho Nacional de Direitos Autorais e de um Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais, sendo que o primeiro órgão seria incumbido de definir os próprios critérios de arrecadação e distribuição a serem praticados pelo segundo, o qual substituiria por sua vez as diversas entidades até então concorrentes no exercício dessas funções (54). Como tentativa de manter a situação anterior frente à possibilidade de mudança representada pela intervenção estatal, a criação do SDDA antecipou na verdade aquela que viria a ser a forma típica de atuação das sociedades arrecadadoras nos anos 70, período em que essa intervenção acabaria se concretizando através da Lei nº 5.988 e da implantação efetiva do CNDA e do Ecad. De fato, conforme veremos a seguir, as antigas sociedades arrecadadoras reagiram de maneira muitas vezes eficaz às mudanças que se tentou implantar nesse período e que foram, por outro lado, quase sempre defendidas por autores e intérpretes musicais que, além de não participarem dos quadros diretivos de tais sociedades, pertenciam a uma nova geração de artistas cujos interesses não estavam sendo devidamente defendidos por elas.

Esta geração era justamente aquela formada pelos autores e intérpretes da chamada MPB a que nos referimos no primeiro capítulo desta tese, os quais passaram então a vender discos e a ter músicas tocadas no rádio e na televisão sem que isso fizesse aumentar a quantia que lhes era paga pelas sociedades autorais, dado que estas não utilizavam a execução em rádio e televisão como critério de distribuição dos direitos que arrecadavam. Descontentes, estes artistas passaram a ver nas mudanças promovidas pelo Estado a oportunidade para uma modernização do sistema de arrecadação e distribuição de direitos que os beneficiasse, modernização esta que representaria na verdade uma adaptação de tal sistema à nova realidade que ia se impondo a partir do crescimento da produção e do consumo de discos e fitas no Brasil e da importância assumida por estas formas eletrônicas de execução musical em relação às apresentações de música ao vivo. É nesse sentido que se pode afirmar a inter-relação existente entre a evolução do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70 e a transformação havida na área do direito autoral

musical no Brasil no mesmo período, inter-relação esta que se impôs historicamente a despeito das reações havidas em contrário por parte dos segmentos mais antigos da classe musical que estavam incrustados nas arrecadadoras. Contudo, conforme veremos a seguir, o mesmo Estado cuja atuação favoreceu os segmentos mais modernos da classe musical foi também muito sensível nesse período aos apelos da própria indústria fonográfica que então se desenvolvia, o que acabou desfavorecendo esses mesmos artistas nas questões mais diretamente ligadas a suas relações com essa indústria.

Todo esse processo será analisado nesta segunda parte deste capítulo. E talvez seja correto começarmos também esta análise a partir de 1.968, pois dois fatos ocorridos nesse ano indicam claramente o desprestígio a que haviam chegado então as antigas sociedades arrecadadoras e o nível de influência já alcançado naquele momento pela indústria do disco junto aos poderes constituídos: antes do advento do AI-5, funcionou na Câmara dos Deputados uma Comissão Parlamentar de Inquérito com objetivo de averiguar as inúmeras denúncias de irregularidades que autores musicais vinham fazendo publicamente contra as sociedades arrecadadoras (55); poucos dias após o fechamento do Congresso Nacional, foi assinado pelo Executivo o Decreto-Lei nº 406, de 31 de dezembro de 1.968, que concedeu abatimento de Imposto sobre Circulação de Mercadorias para as empresas produtoras de discos fonográficos (56). Destaque-se que, entre os depoimentos prestados por compositores à CPI, já é possível encontrar breves manifestações da divergência de interesses que se instalara entre os antigos e os novos compositores brasileiros, havendo referências aos fatos de que as sociedades eram dirigidas por "gente que não faz música há mais de dez anos" (57) e de que as sociedades utilizavam critérios de distribuição completamente desvinculados da efetiva execução das obras musicais pelos usuários dos quais era arrecadado o montante distribuído (58) - o que, como já foi dito, era uma maneira de beneficiar os antigos em detrimento dos novos compositores brasileiros, que eram de fato os mais executados no rádio e na televisão, isto é, justamente nos meios de comunicação mais diretamente ligados ao disco e à força publicitária da indústria fonográfica.

O relatório da CPI foi publicado no Diário do Congresso Nacional em julho de 1.970, após ter-se esgotado o prazo regimental sem que tivessem sido apresentadas suas conclusões finais, tendo sido por isso impossível até mesmo

submeter o relatório à apreciação do Plenário da Câmara (59). Mas, se a ofensiva parlamentar foi assim inibida, o mesmo não se pode dizer da atuação do Poder Executivo no sentido de solapar as bases de prestígio e poder das sociedades arrecadadoras de direitos autorais musicais, por si só já abaladas em virtude das denúncias públicas de compositores e usuários de música contra elas. Assim é que, no dia 20 de outubro de 1.969, foi assinado o Decreto-Lei nº 980, transferindo para o Instituto Nacional de Cinema a responsabilidade de fazer o recolhimento das taxas de direito autoral devidas pelos exibidores cinematográficos em razão da utilização de música nos intervalos das sessões, recolhimento este que passaria a ser feito no próprio ato de entrega dos ingressos padronizados do INC às casas exibidoras (60).

A disposição do Executivo no sentido de intervir na questão autoral manifestou-se, por outro lado, entre 1.969 e 1.974, através da criação de sucessivas comissões no âmbito dos Ministérios da Justiça e da Educação para análise do problema e para elaboração de outros projetos de Código do Direito Autoral (61). Finalmente, em outubro de 1.973, o Poder Executivo enviou ao Congresso Nacional um projeto de Código oriundo do Ministério da Justiça, a partir do qual foram criados os já citados CNDA e Ecad (62), muito embora fosse previsto que caberia ao primeiro, enquanto órgão público, apenas fiscalizar a atuação do segundo, concebido na verdade como uma entidade particular que deveria ser formada e gerida pelas próprias sociedades arrecadadoras já existentes. O projeto do Executivo foi aprovado pelos parlamentares em novembro na forma de um substitutivo elaborado por uma comissão mista do Senado e da Câmara (63), substitutivo este que veio a se transformar na Lei nº 5.988, assinada pelo presidente Médici no dia 14 de dezembro, depois que um veto presidencial tornou sem efeito o artigo que levava o número 83 (64).

Na verdade, a história desse veto nos interessa de perto, pois ela demonstra o poder de influência já alcançado então pela indústria fonográfica, bem como o tipo de aliança que ela podia estabelecer com alguns dos antigos autores, intérpretes e músicos que estavam à frente de algumas das sociedades arrecadadoras, com vistas a pressionar o Governo em sentido contrário aos interesses dos artistas mais novos e mais diretamente envolvidos na própria produção de discos. De fato, o Artigo nº 83, que fora incorporado ao substitutivo graças a uma emenda apresentada pelo então senador Franco

Montoro, estabelecia a obrigatoriedade de numeração dos exemplares dos discos fabricados e vendidos e tinha por objetivo facilitar o controle de autores e intérpretes musicais sobre a remuneração de seus direitos fonomecânicos e artísticos por parte das empresas produtoras. Logo após a aprovação do projeto pelo Congresso, a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) desencadeou uma campanha contra esse artigo através da imprensa, argumentando, entre outras coisas, que seria impossível, tecnicamente falando, proceder à numeração, que era, por outro lado, uma medida não apenas desnecessária mas também até mesmo prejudicial aos artistas, pois faria aumentar excessivamente o tempo necessário à produção dos discos, sendo finalmente por todas essas razões que nenhum país do mundo jamais a adotara em tempo algum (65). É claro que o alvo principal da campanha dos produtores fonográficos foi o Poder Executivo, a quem caberia naquele momento sancionar ou não a Lei que fora aprovada pelo Congresso. A própria ABPD, aliás, deu toda publicidade ao fato de haver enviado memorial ao ministro da Justiça solicitando que intercedesse junto ao presidente da República no sentido de que fosse vetado o artigo 83 (66). Foi divulgado também que, entre as entidades que enviaram ofício ao ministro em apoio à reivindicação da ABPD, encontrava-se a própria Socinpro, única sociedade arrecadadora dos direitos devidos a intérpretes pela execução de fonogramas existente até então, a qual, contudo, atuou nesse episódio como entidade que era, ao mesmo tempo, representativa dos próprios produtores fonográficos, também beneficiários de direitos de execução (67).

O apoio da Socinpro à reivindicação da ABPD deve ter contribuído muito para que o Executivo a atendesse, havendo até quem se refira ao prestígio pessoal do cantor Carlos Galhardo junto a familiares do então chefe do Gabinete Civil da Presidência da República, Leitão de Abreu, como trunfo principal dos produtores de discos para a conquista do veto presidencial (68). Contudo, o que resultou concretamente desse veto - que, aliás, foi justificado através da mesma argumentação apresentada pela ABPD à imprensa (69) - foi a manutenção do status quo no que dizia respeito às relações de autores e intérpretes com gravadoras, isto é, os artistas nacionais continuaram impossibilitados de controlar a remuneração que lhes cabia pela participação no empreendimento fonográfico, situação em que se encontram na verdade até os dias de hoje.

É importante, sobre isso, ressaltar que o artigo 83 da Lei nº 5.988 era o único artigo de um capítulo que seria dedicado à utilização de fonogramas e que, devido ao veto presidencial, acabou sendo totalmente eliminado da Lei, embora ela consagrasse capítulos à edição, à representação e execução e à utilização de obras de artes plásticas, fotográficas, cinematográficas, publicadas em diários ou periódicos e pertencentes ao domínio público (70). Assim é que, embora haja um título dedicado exclusivamente aos direitos conexos, permanecem de qualquer maneira sem destaque legal os direitos fonomecânicos dos autores musicais e os direitos artísticos dos intérpretes, que são justamente os que estão em jogo na produção e venda de fonogramas e não em sua execução. Na verdade, os próprios direitos dos autores musicais devidos pela execução de fonogramas aparecem sem qualquer destaque, dado que são apenas citados de passagem em meio aos direitos autorais devidos por simples execução ou representação de obras musicais ou teatrais (71). Isso, sem dúvida, significa que foram ressalvados os interesses da indústria fonográfica e dos grandes meios de comunicação, isto é, do rádio e da TV, que são de fato os grandes usuários das interpretações musicais e teatrais fixadas, sendo que os direitos gerados pela utilização destas últimas são também citados apenas nesse mesmo artigo e dessa mesma forma ligeira.

A proteção legal dos interesses da indústria fonográfica frente aos interesses de autores, intérpretes e músicos seria posteriormente ainda mais explícita. De fato, decorridos 7 anos de vigência da Lei nº 5.988, durante os quais foram apresentados ao Congresso Nacional sucessivos projetos visando reintroduzir nela a obrigatoriedade da numeração de discos (72), eis que finalmente o presidente da República sancionou a Lei nº 6.800, de 25 de junho de 1.980, recriando o capítulo relativo à utilização de fonogramas com um novo artigo 83, só que para instituir a obrigatoriedade de que constasse, em cada disco ou fita produzida ou comercializada, tão somente o número de inscrição da empresa produtora no Cadastro Geral de Contribuintes (73) - muito embora também incluísse entre as atribuições do CNDA descritas no artigo 117 da Lei nº 5.988 a fiscalização do cumprimento das obrigações dos produtores fonográficos para com os titulares de direitos autorais e artísticos, inclusive através da realização de auditorias e exames contábeis requeridos por esses titulares, bem como a imposição de normas de contabilidade que permitissem essa fiscalização ao tornarem possível verificar a quantidade de exemplares produzidos e

vendidos, além da autenticação das etiquetas desses exemplares a ser feita na forma das instruções que o próprio CNDA viesse a baixar (74).

Com o novo artigo 83, o presidente Figueiredo começava, na verdade, a atender antiga reivindicação da ABPD no sentido de que fosse criada uma proteção legal mais efetiva contra o que se convencionou chamar a "pirataria", isto é, a produção clandestina de fitas cassetes a partir da reprodução não autorizada de gravações contidas em fitas produzidas por empresas legalmente constituídas como produtoras de fonogramas. Esta reivindicação vinha sendo a tônica dos pronunciamentos públicos de sucessivos presidentes da ABPD desde meados da década de 70 e constituíra-se no centro das discussões havidas entre os diretores das multinacionais do disco que se reuniram nos conclaves internacionais ocorridos no Rio em setembro de 1.979 (75). A proteção legal dos interesses dos produtores de discos iniciara-se na verdade com a Lei nº 4.944, de 6 de abril de 1.966, que lhes assegurara participação nos direitos conexos devidos pela execução pública de seus fonogramas (76). Essa proteção ampliara-se com o Decreto nº 76.906, de 24 de dezembro de 1.975, pelo qual foi promulgada a "Convenção para a proteção de produtores de fonogramas contra a reprodução não autorizada de fonogramas", que fora concluída em Genebra em 1.971 (77). A proteção legal dos interesses dos produtores de discos seria finalmente assegurada em definitivo no final de 1.980, com a assinatura da Lei nº 6.895, de 17 de dezembro, que alterou os artigos 184 e 186 do Código Penal para incluir a "pirataria" e a comercialização de fitas "piratas" entre os crimes contra a propriedade intelectual (78). Contudo, através da Lei nº 6.800, que recriou o artigo 83 da Lei nº 5.988, a proteção dos produtores de discos contra a "pirataria" ocupou de fato o lugar da proteção dos autores, intérpretes e músicos frente a esses mesmos produtores: assim é que o capítulo relativo à utilização de fonogramas, recriado a partir da reintrodução do artigo 83 na Lei, veio a ser de fato o único dentre os capítulos do título relativo à utilização de obras intelectuais a não tratar da relação entre autores e usuários dessas obras, mas apenas da relação de usuários dessas obras entre si, parecendo estar assim completamente fora de lugar.

É claro que a condenação legal da "pirataria" interessava também aos autores, intérpretes e músicos participantes das gravações reproduzidas de forma clandestina, dado

que a produção e a venda de fitas "piratas" obviamente não implicavam em nova remuneração de seu trabalho. A proteção dos direitos autorais foi, inclusive, ao lado da proteção dos cofres públicos contra a sonegação de impostos, o principal argumento utilizado pela ABPD para angariar simpatias em favor da campanha que desenvolveu contra a reprodução clandestina de fitas cassetes durante os anos 70. A proteção ao "trabalhador intelectual" chegou também a ser mencionada pelo então ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, no discurso pronunciado durante a cerimônia de assinatura da Lei nº 6.895, cerimônia da qual participaram, inclusive, inúmeros artistas, entre os quais novamente Carlos Galhardo, presidente da Socinpro (79) - que aliás estivera também presente ao Congresso Nacional para assistir à votação do projeto dessa lei, que fora de iniciativa do próprio Poder Executivo (80). Concretamente, porém, os trabalhadores intelectuais estavam sendo protegidos somente na medida em que se protegia o produtor dos fonogramas, deixando de sê-lo quando sua proteção implicasse na imposição de normas de procedimento contrárias aos interesses desses mesmos produtores, como era a própria numeração de discos e fitas que o novo artigo 83 substituíra através da Lei nº 6.800.

Tal numeração, aliás, também não foi sequer cogitada pelo CNDA quando este baixou as instruções previstas na Lei nº 6.800, as quais ficaram restritas, através da Resolução nº 23, de 11 de fevereiro de 1.981, à determinação da forma pela qual o número de inscrição no CGC deveria constar dos discos e fitas, à imposição aos produtores fonográficos de normas de contabilidade e de prestação de contas aos titulares de direitos autorais e artísticos, à imposição de normas de procedimento a esses titulares para o requerimento junto ao CNDA no sentido de que esse órgão procedesse à verificação da exatidão das contas prestadas por aqueles produtores e à imposição de normas de procedimento ao próprio CNDA para o andamento de processos dessa natureza, além da instituição da obrigatoriedade de que todas as empresas produtoras de fonogramas se inscrevessem no CNDA de acordo com procedimentos também estipulados na mesma resolução (81).

É de se destacar, no que diz respeito à rejeição sistemática da numeração de discos, ao lado da influência dos representantes da indústria fonográfica sobre os órgãos decisórios e do apoio dado a suas reivindicações por alguns artistas, a quase total desmobilização daqueles autores, intérpretes e músicos que, por estarem mais diretamente liga-

dos ao empreendimento fonográfico, eram também os mais interessados na aprovação da medida. De fato, conforme veremos a seguir, embora estes artistas estivessem se organizando desde meados dos anos 70, parece que os alvos principais de sua atuação foram, até os anos finais da década, as antigas sociedades arrecadadoras e distribuidoras de direitos autorais, e não as gravadoras. Assim é que, em maio de 1.974, por exemplo, quando Franco Montoro, inconformado com o veto presidencial ao artigo que resultara de uma emenda de sua autoria, apresentou ao Senado um novo projeto propondo a numeração dos discos, esses artistas não fizeram qualquer manifestação mais efetiva de apoio a sua iniciativa, sendo por isso necessário ao senador recorrer a antigas declarações de compositores, intérpretes e músicos à imprensa para demonstrar a adequação de sua propositura às necessidades e aos desejos dos artistas (82). E o mesmo ocorreria no ano seguinte, quando Montoro, já então líder do MDB no Senado, tornou a apresentar um projeto de numeração de discos à apreciação dos parlamentares, tornando a justificá-lo com base nas mesmas declarações de artistas à imprensa (83). Por outro lado, em outubro desse mesmo ano de 1.975, quando se discutia no Senado o substitutivo do senador Mendes Canale, da Arena, ao projeto de Montoro - substitutivo, aliás, que propunha a obrigatoriedade de que constasse nos discos o número de inscrição da empresa produtora no CGC e não a obrigatoriedade de numeração dos mesmos (84) - o compositor Victor Martins, parceiro de Ivan Lins e um dos então mais combativos membros da Sombras, Sociedade Musical Brasileira, chegou a lamentar que nem o autor do projeto, nem o autor do substitutivo tivessem procurado as organizações do meio musical para com elas discutirem os problemas da categoria (85).

Criada em janeiro de 1.975, no Rio, a Sombras era uma sociedade que não se propunha arrecadar ou distribuir direitos autorais, mas apenas atuar na defesa desses direitos junto às sociedades arrecadadoras e distribuidoras já existentes e junto ao Estado, propondo-se também, por outro lado, promover a música nacional (86). Ela reunia principalmente compositores da chamada Música Popular Brasileira, isto é, compositores oriundos dos movimentos musicais denominados bossa-nova e tropicalismo e novos compositores universitários surgidos posteriormente: Tom Jobim, Sérgio Ricardo, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gonzaguinha e Aldir Blanc, por exemplo, faziam parte do quadro de seus associados (87). Quer dizer, a Sombras reunia prin-

principalmente aqueles artistas nos quais a indústria do disco começava então a investir com vistas à ampliação de seu público tradicional e à conquista definitiva do consumidor jovem brasileiro para o mercado fonográfico, conforme foi visto no capítulo 1 deste trabalho. E se essa sociedade foi aparentemente omissa no que diz respeito à numeração de discos, temos, por outro lado, que são devidas justamente à sua atuação as mudanças ocorridas no sentido da modernização do sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos e da adaptação desse sistema ao predomínio crescente do disco e dos meios eletrônicos de comunicação sobre as formas tradicionais de utilização de obras musicais, conforme veremos a seguir.

As principais mudanças ocorridas no sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais foram consequência da efetiva instalação do CNDA e do Ecad e da perda de funções por parte das antigas sociedades arrecadadoras. De fato, a história do direito autoral no Brasil durante os anos 70 foi a história da regulamentação, instalação e início de funcionamento desses órgãos criados pela Lei nº 5.988, bem como da resistência oferecida pelas antigas sociedades arrecadadoras e distribuidoras às modificações que assim foram se processando. E essa história, na verdade, tem início em setembro de 1.975, quando, decorridos quase 2 anos de vigência da Lei, o presidente da República finalmente assinou o Decreto nº 76.275 organizando o CNDA e atribuindo-lhe toda a competência que era prevista no artigo nº 117 da citada Lei (88). Segundo esse artigo, caberia ao CNDA, entre outras coisas, autorizar ou não o funcionamento de associações de titulares de direitos autorais e conexos no País, bem como fiscalizar o cumprimento das exigências legais por parte das associações já existentes, podendo intervir nelas caso fossem constatadas irregularidades e cassar-lhes a própria autorização de funcionamento caso houvesse mais de três intervenções seguidas (89). De acordo com esse mesmo artigo, os poderes de fiscalização e intervenção atribuídos ao CNDA deveriam ser exercidos também sobre o Ecad, o que foi confirmado pelo Decreto de organização do CNDA, que atribuiu ao Conselho a incumbência de elaborar as próprias normas de constituição, funcionamento e fiscalização do Escritório, que, como vimos, deveria ser formado pelas sociedades arrecadadoras (90). Contudo, duas outras atribuições conferidas ao CNDA pelo artigo nº 117 iam mais diretamente de encontro aos interesses já estabelecidos das antigas sociedades: funcionar como árbitro em questões de

direito autoral, inclusive naquelas que envolvessem titulares e associações, e fixar normas para a unificação dos preços e sistemas de cobrança e distribuição de direitos autorais (91).

Em fevereiro de 1.976, tomaram posse os cinco conselheiros do CNDA, escolhidos pelos ministros do Trabalho, da Justiça e da Educação e nomeados pelo presidente da República (92). E, durante o período de escolha dos conselheiros, ocorreram episódios que revelaram o nível de influência já então exercido pela Sombras sobre as decisões governamentais: um dos nomes primeiramente indicados foi rejeitado por essa entidade através de abaixo-assinado que enviou ao ministro da Educação, no qual fazia-se referência às ligações do provável conselheiro com a direção de algumas das antigas sociedades e, conseqüentemente, com o sistema de arrecadação e distribuição que se esperava o CNDA viesse corrigir (93). Mas, se é certo que o nome rejeitado pela Sombras não constou do quadro dos conselheiros realmente nomeados, também é certo que em seu lugar não foi nomeado aquele que essa entidade indicara ao ministro em consulta anterior, o que também indica os limites de seu poder de pressão (94). Já as antigas sociedades arrecadadoras e distribuidoras de direitos autorais, acuadas pela organização e posse de um CNDA que a elas se opunha, puderam, contudo, retomar a condução dos acontecimentos, pelo simples fato de que a elas cabia, legalmente, a formação do Ecad. E essa retomada significou, de fato, o adiamento deliberado da implantação do novo sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais instituído pelo CNDA.

Na verdade, as antigas sociedades já começaram a protelar a instalação do Ecad através dos recursos judiciais que interpuseram à Resolução nº 3 do CNDA, segundo a qual todas elas deveriam dar entrada a seus pedidos de autorização de funcionamento, apresentando, entre outros documentos, cópias dos seus estatutos e dos relatórios de atividades e balanços relativos aos três últimos exercícios, bem como uma relação das quantias distribuídas a seus associados nesse mesmo período (95). Baixada no dia 20 de abril de 1.976, essa Resolução determinava que as sociedades apresentassem seus pedidos de autorização de funcionamento ao CNDA até o dia 4 de julho; contudo, ainda em setembro, somente a Sbat procedera dessa maneira e obtivera sua autorização, enquanto que as demais, protegidas por liminares judiciais, continuavam se recusando a apresentar a documentação exigida (96).

Com a cassação dessas liminares a atitude de protelação das sociedades passou a se manifestar através da apresentação sucessiva de cópias de estatutos inadequados à Lei nº 5.988, os quais foram sistematicamente rejeitados pelo CNDA (97) - chegando-se assim à data que fora prevista na Resolução nº 1 do CNDA para apresentação dos estatutos do Ecad sem que UBC, Sadembra, Sicam e Socinpro tivessem tido aprovados os seus próprios estatutos.

Essa data era 1º de novembro e essa Resolução nº 1 do CNDA fora também baixada em abril, impondo normas gerais para a constituição e o funcionamento do Ecad e marcando o início dos trabalhos do Escritório para 1º de janeiro de 1.977 (98). Assim é que em novembro de 1.976, uma outra resolução do CNDA precisou estipular a nova data-limite de 15 de dezembro para a apresentação dos estatutos do Ecad, e isso não só porque as antigas sociedades reagiram à Resolução nº 3, relativa à autorização para seu funcionamento, mas também porque reagiram à própria Resolução nº 1, interpondo-lhe inúmeros recursos judiciais (99). Um desses recursos chegou mesmo a ser aceito pelo Tribunal Federal de Recursos, que considerou contrários à Lei nº 5.988 os Artigos 5º e 21º, através dos quais se atribuía ao CNDA poderes sobre a designação dos membros da comissão executiva do Ecad - artigos estes que foram revogados através da mesma resolução que prorrogou o prazo para a apresentação dos estatutos do Ecad ao CNDA (100). Todos os demais artigos da Resolução nº 1 foram, contudo, julgados legais pelo Poder Judiciário, o que não deixou de relativizar a vitória obtida pelas sociedades no que diz respeito a assumirem a direção do Escritório, uma vez que, através de vários desses artigos, impunha-se limites muito rígidos ao exercício do livre-arbítrio em sua administração e na administração das próprias sociedades que haveriam de integrá-lo.

De fato, a Resolução nº 1 estabelecia, entre outras coisas, que os recursos para administração do Ecad e de cada uma das associações de titulares de direitos autorais seriam provenientes de deduções feitas sobre o total arrecadado segundo percentuais estipulados pelo CNDA, sendo vedado às associações fazerem quaisquer deduções sobre os montantes que lhes fossem encaminhados pelo CNDA para serem distribuídos entre os titulares de direitos autorais (101). Além disso, essa resolução instituía a obrigatoriedade de apresentação de um relatório anual de atividades do Ecad ao CNDA, bem como de uma cópia do balanço anual do Escritório, com a

relação das despesas efetuadas e das quantias repassadas às associações durante cada ano (102). O mais importante, contudo, dizia respeito ao sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais a ser posto em prática pelo Ecad: além de estabelecer que esse sistema deveria ser previamente aprovado pelo CNDA, a Resolução nº 1 também estipulava os princípios básicos aos quais esse sistema deveria obedecer (103). E vale a pena registrar aqui esses princípios, pois neles está presente, de maneira inequívoca, a inspiração modernizante da Sombras.

O artigo nº 13 da Resolução nº 1 do CNDA dizia o seguinte, entre outras coisas: "O controle da arrecadação dos direitos, a apuração da frequência de execução das obras musicais, bem como a distribuição dos direitos daí decorrentes deverão ser feitos através de um sistema eletrônico de processamento de dados; ...; os direitos relativos à execução pública através da radiodifusão, exibição cinematográfica, bares, boates, alto-falantes, música ambiental, bailes, inclusive os de carnaval e similares, serão distribuídos proporcionalmente às frequências de execução observadas, computadas a partir dos programas fornecidos e aprovados pelo Serviço de Censura da Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal; a apuração da frequência de execução referida na alínea anterior será feita por processo estatístico de amostragem; os direitos relativos à execução pública em shows, teatros, bailes com bilheteria e espetáculos similares serão arrecadados à vista da frequência de público aos mesmos e distribuídos de acordo com a programação aprovada; ...". Por sua vez, o artigo 14 impunha que o Ecad estabelecesse um sistema de fiscalização do exato cumprimento dos programas aprovados pela Censura, com o que se procurava garantir que a remuneração fosse destinada somente aos autores daquelas músicas que tivessem sido realmente executadas.

Ora, como vimos ao examinarmos os depoimentos prestados à CPI de 1.968, os critérios de distribuição utilizados pelas antigas associações de titulares de direitos autorais já vinham sendo questionados pelos novos compositores há muito tempo. E o que esses compositores reivindicavam era justamente que a distribuição se desse de acordo com a frequência da execução das obras. Aliás, os critérios de distribuição utilizados pelas associações eram na verdade desconhecidos da maioria dos compositores, sendo a falta de esclarecimento a esse respeito, inclusive, uma das princi-

pais queixas feitas publicamente por titulares de direitos autorais. De fato, pouco antes da criação oficial da Sombras, alguns dos compositores que estavam articulando sua fundação, entre os quais Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ivan Lins e João Bosco, por exemplo, chegaram a requerer judicialmente uma prestação de contas à sociedade arrecadadora da qual faziam parte, a Sicam, buscando entender por que os diretores dessa sociedade, que eram autores de músicas totalmente desconhecidas do público, recebiam pagamentos muito superiores aos recebidos por eles próprios que eram autores de alguns grandes sucessos de execução daquele momento (104). E, uma vez criada oficialmente, a Sombras destinou a um dos grupos de trabalho por ela instituídos a tarefa de estudar o sistema de distribuição praticado pelas antigas sociedades, sendo muito claro nesse episódio o desejo de apropriação efetiva de um saber técnico que vinha sendo sistematicamente negado aos jovens pelos antigos compositores (105) - aos quais esse saber servia, por outro lado, como justificativa para a constante reivindicação de participação nas decisões governamentais, na medida em que não apenas os novos compositores estavam excluídos dele, mas também os parlamentares e os ministros de Estado (106).

Uma vez criada oficialmente, aliás, a Sombras fez mais do que investigar o sistema antigo de arrecadação e distribuição de direitos autorais. De fato, ela chegou a solicitar a um técnico da Caixa Econômica Federal especializado em processamento de dados que elaborasse um plano alternativo de arrecadação e distribuição de direitos autorais (107). Para a Sombras, o montante arrecadado de cada usuário deveria ser proporcional ao benefício financeiro por ele auferido através da utilização de obras musicais, ao mesmo tempo em que o montante distribuído a cada autor fosse proporcional à frequência de execução de suas obras. Quer dizer, a maior parcela da arrecadação deveria ser feita junto aos grandes usuários de música, que são justamente o rádio e a televisão, cabendo por outro lado a maior parcela da distribuição justamente aos autores das obras mais utilizadas por esses mesmos veículos de comunicação (108) - sendo interessante lembrar que naquele momento esses autores eram, entre os nacionais, justamente aqueles ligados à chamada Música Popular Brasileira e à organização da Sombras.

De fato, a necessidade de inverter os padrões de arrecadação vigentes já fora defendida pelo compositor Victor Martins junto ao ministro Jarbas Passarinho, em 1.972,

numa daquelas comissões de estudos sobre direito autoral que proliferavam então nos gabinetes ministeriais (109). A utilização de critérios mais adequados de arrecadação e distribuição foi posteriormente defendida pela Sombras junto ao ministro Ney Braga em reuniões havidas ainda no início de 1.975 entre compositores ligados à entidade recém-criada e representantes do Ministério da Educação (110) - reuniões estas que podem desde então ter influenciado a própria iniciativa governamental de finalmente organizar o CNDA em setembro de 1.975, após quase dois anos de vigência da Lei nº 5.988 (111). E, em fevereiro de 1.976, por ocasião da posse da diretoria do CNDA sobre cuja composição lograra exercer influência, a Sombras chegou a enviar uma carta aos conselheiros sugerindo que a "correção" do sistema de arrecadação e distribuição fosse feita "através da computação eletrônica confiada a um órgão especializado" e comunicando a elaboração do já citado plano alternativo de arrecadação e distribuição, na forma de um "anteprojeto de arrecadação, partilha e distribuição do direito autoral por computação eletrônica, com um cadastramento total das músicas, autores e editores, gravadoras e usuários" (112).

Ora, os princípios básicos defendidos pela Sombras no que dizia respeito à distribuição foram imediatamente incorporados às normas de funcionamento do Ecad, baixadas em abril pelo CNDA através da Resolução nº 1, às quais já nos referimos. Por outro lado, em maio, o ministro Ney Braga assinaria convênio com o Serviço Federal de Processamento de Dados (Serpro) para que esse órgão procedesse ao cadastramento de todas as obras musicais e fonogramas (113). Já em setembro, após reunião do ministro com o CNDA e o Serpro, seria anunciada a instituição de um novo sistema de arrecadação, baseado principalmente nos grandes veiculadores (114). E, em dezembro, finalmente, a Resolução nº 7 do CNDA consagraria os princípios segundo os quais a arrecadação deveria se dar em função do lucro proveniente da execução pública de obras musicais e a distribuição deveria ser feita de acordo com a frequência dessa mesma execução, sendo também instituído que o controle da arrecadação e da distribuição, bem como a apuração da frequência, deveriam ser feitos através de um sistema eletrônico de processamento de dados (115).

Contudo, a implantação efetiva do novo sistema passava mais uma vez pela colaboração das antigas associações de titulares de direitos autorais, a quem caberia for-

necer ao Serpro grande parte das informações necessárias ao cadastramento total pretendido. Assim, ao baixar normas de transição para arrecadação e distribuição - a serem praticadas pelo Ecad durante seus dois primeiros meses de funcionamento, isto é, entre 1º de janeiro e 28 de fevereiro de 1.977 - o CNDA estabeleceu, entre outras coisas, que, durante o mesmo período, o Escritório deveria tomar todas as providências necessárias à implantação do novo sistema, obedecendo às diretrizes emanadas do Serpro e aprovadas pelo CNDA (116). De acordo com essas normas, durante o período de transição a arrecadação continuaria sendo feita com base nos critérios antigos, estabelecendo-se para isso que o Ecad deveria elaborar uma tabela única de cobrança somando as tabelas até então praticadas separadamente pelos dois órgãos arrecadadores existentes, o SDDA e a Sicam (117). E, embora essas normas fossem omissas quanto à distribuição, sabe-se que ela também foi feita, durante esse período, com base em critérios anteriormente vigentes nas diversas sociedades distribuidoras, dado que foi tomado como parâmetro o que se chamou o "histórico autoral" de cada titular, relativo aos últimos quatro meses do ano anterior (118) - muito embora 20% do total arrecadado tenha sido de fato distribuído de acordo com a frequência de execução das obras dos diversos autores, o que só foi possível naquele momento através de um contrato estabelecido entre o CNDA e uma firma especializada no fornecimento de dados sobre programação musical de emissoras de rádio, a Informasom (119).

De fato, esse sistema misto funcionou até pelo menos o final de 1.977, embora com um progressivo aumento da porcentagem distribuída com base nos dados de execução fornecidos pela Informasom (120). E se é verdade que a demora na instalação do novo sistema deveu-se sobretudo ao "boicote" do Ecad, conforme denúncias feitas na época pela Sombras e pelo próprio Serpro (121), também é verdade que o sistema misto praticado em seu lugar trouxe aos compositores mais antigos, que ocupavam posições de destaque nas associações e no Escritório, as mesmas conseqüências negativas de que eles teriam procurado livrar-se através disso. Perplexos diante da diminuição progressiva de seus pagamentos, os compositores mais antigos passaram a denunciar publicamente o que lhes parecia ser o favorecimento ilícito de uma minoria privilegiada de músicos de sucesso, em prejuízo de autores que, embora tivessem um repertório muito maior, não tinham suas músicas tocadas no rádio naquele momento (122). A essas denúncias respondiam os compositores ligados à Sombras que di-

reito autoral não podia ser confundido com previdência social, sendo, isto sim, uma contrapartida da utilização efetiva da obra, à qual naturalmente deveriam fazer juz apenas os autores das obras que fossem efetivamente utilizadas (123).

O sistema misto de distribuição, assim como a tabela única de arrecadação baseada nas tabelas antigas, deve ter sido praticado, de fato, durante um período muito maior, pois, passados 4 anos desde o anúncio da assinatura do convênio com o Serpro, ainda seriam consideradas prioridades da intervenção do CNDA no Ecad, decretada em fevereiro de 1.981, a elaboração de uma nova tabela de arrecadação e o cadastramento dos agentes de cobrança e dos usuários, além da organização da arrecadação e da distribuição por métodos de computação (124). Quer dizer, em plenos anos 80, o novo sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais, idealizado pela Sombras e encampado pelo Governo, ainda não tinha sido posto em prática pelo Ecad, que continuava sob a direção das antigas sociedades. E, embora isso extrapole o período aqui estudado, é interessante ver como essas mesmas sociedades atuaram durante a intervenção do CNDA no Ecad em sentido contrário à implantação da tabela de arrecadação então aprovada por esses dois órgãos, tabela esta que finalmente incorporava o princípio de que a cobrança deveria ser proporcional ao benefício econômico trazido pela utilização da obra, taxando assim as emissoras de rádio e tevê em 3,5% sobre a metade do faturamento anual bruto calculado com base nos preços de venda de seus espaços publicitários (125).

A nova tabela foi divulgada pelo CNDA em março de 1.981, tendo havido imediata reação por parte da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert) e de outras associações de usuários que também tiveram suas contribuições majoradas por ela (126). Após algumas tentativas fracassadas de acordo entre a Abert e o Ecad em torno de alguma proposta alternativa, o CNDA terminaria homologando a nova tabela em abril, sendo ela publicada no Diário Oficial no dia 28 desse mês (127). Em maio, a Abert entrou com recursos administrativos junto ao CNDA e junto ao ministro da Educação (128): reunido no dia 12 de junho, o CNDA indeferiu o recurso da Abert, sob aplausos de vários artistas que tinham ido a Brasília para dar seu apoio à nova tabela (129), e que tinham, inclusive, enviado abaixo-assinados de apoio à nova tabela ao ministro da Educação e ao presidente da República (130); contudo, no dia 1º de julho, data marcada para

que a nova tabela entrasse em vigor, o ministro Ruben Ludwig, acatando os recursos interpostos, assinou portaria suspendendo os efeitos da nova tabela por 30 dias, para que houvesse outra tentativa de acordo entre o Ecad, a Abert e várias outras associações de usuários também recorrentes (131). Ora, quando se passaram esses 30 dias e Ludwig adiou novamente a entrada da nova tabela em vigor, noticiou-se que todas as associações recorrentes estavam muito próximas de um acordo com o Ecad, menos a Abert, que continuava discordando do princípio da proporcionalidade em relação ao faturamento e que pregava, para o caso do pagamento de direitos autorais e conexos musicais, o estabelecimento de taxas fixas através de ajustes diretos entre usuários e representantes dos autores e intérpretes (132). E foi justamente isso que acabou prevalecendo, dado que 8 das 10 associações-membros do Ecad fizeram um acordo em separado com a Abert, assinando no dia 1º de setembro, na sede da UBC, um protocolo que estabelecia uma tabela de pagamento de direitos autorais e conexos musicais segundo a qual cada emissora pagaria uma taxa fixa, de acordo com a população do município em que estivesse instalada e com sua própria potência em quilowatts (133). Essa tabela foi homologada pelo CNDA e pelo ministro da Educação, tornando-se a tabela oficial de arrecadação de direitos musicais, à qual precisou sujeitar-se também a Amar, Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes, que ficara de fora do acordo (134).

Para compreendermos a importância que a atitude dessas associações teve enquanto obstáculo à modernização do sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos, será preciso, contudo, acrescentar alguns dados relativos à distribuição prevista desses 3,5% sobre a metade do faturamento, que teriam passado a ser arrecadados das emissoras de rádio e tevê caso a nova tabela tivesse sido posta em prática. De fato, além de remunerar autores e intérpretes musicais em 1,5% e 1%, respectivamente, sobre a metade do faturamento das emissoras de rádio e tevê, a nova tabela inovava a ponto de remunerar também os intérpretes não musicais, isto é, os atores, em 1% sobre essa mesma metade (135). Assim sendo, ela não apenas alterava a participação dos diversos usuários na formação do bolo da arrecadação, fazendo recair a maior parcela de responsabilidade sobre os modernos meios eletrônicos de comunicação, mas também alterava a participação dos diversos titulares de direitos na partilha desse mesmo bolo, atribuindo uma parcela dos benefícios, pela primeira vez de forma concreta, àqueles seg-

mentos da classe artística cujos direitos são conexos aos direitos de autor e decorrem, assim, justamente da utilização eletrônica de obras musicais gravadas em discos e fitas ou de obras teleteatrais fixadas em videotapes, isto é, justamente das formas modernas de utilização de obras artísticas protegidas. Não surpreende, portanto, que as duas sociedades-membros do Ecad a ficarem de fora do acordo com a Abert tenham sido sociedades de titulares de direitos conexos, quais sejam, a Amar, que até então só representava músicos, e a Asa, Associação dos Atores (136).

Na verdade, os maiores prejudicados com o estabelecimento de um acordo em separado entre a maioria das sociedades da área musical e a Abert foram os atores, associados à Asa, dado que ficaram sozinhos na luta pelo reconhecimento efetivo dos direitos conexos não musicais que são assegurados por lei e não são pagos pelas emissoras até os dias de hoje (137). Quanto aos direitos conexos musicais, cabe-nos ainda fazer aqui um breve relato do processo que resultou em seu reconhecimento efetivo, processo este do qual a rejeição da nova tabela constituiu apenas um episódio. Como já foi visto, os direitos conexos são desde 1.966 assegurados por lei aos intérpretes, músicos acompanhantes e produtores de fonogramas - tendo sido criada em 1.967 a Socinpro, à qual se associaram intérpretes e produtores de fonogramas, que passaram a receber uma parcela do total arrecadado naquele tempo pelo SDDA. Ora, a lei estipulava que essa parcela deveria ser dividida em partes iguais entre produtores de fonogramas e intérpretes, cabendo aos músicos acompanhantes 1/3 do total destinado a estes últimos (138). Alegando, porém, ser impossível identificar os músicos titulares de tais direitos por não haver um registro oficial dos músicos participantes das gravações executadas, a Socinpro fez um convênio com a Ordem dos Músicos do Brasil, OMB, e passou a enviar para essa entidade a pequena parcela que caberia aos músicos dentro da já pequena parcela que cabia aos titulares de direitos conexos em relação ao total arrecadado (139).

A situação permaneceu assim durante mais de uma década, sem que a Socinpro ou mesmo a OMB tomasse qualquer providência no sentido de criar condições para que esse dinheiro chegasse a seus verdadeiros donos. Isso não deixa de ser compreensível, dado que, tanto naquela época quanto hoje em dia, os músicos que têm acesso aos estúdios de gravação não constituem mais que uma ínfima minoria da categoria -

minoria esta que, por outro lado, talvez não estivesse então sequer proporcionalmente representada na OMB. É compreensível também a desatenção da Socinpro para com o problema, pois além de não contar com músicos entre seus associados, essa sociedade contava com produtores fonográficos entre eles. Pronunciando-se sobre o problema, inclusive, seus diretores chegaram a afirmar em certa ocasião que o próprio repasse dos direitos conexos dos músicos à OMB só era feito devido à condescendência das gravadoras, a quem de fato deveriam ser repassados, uma vez que os músicos de estúdio faziam a cessão de seus direitos quando da assinatura dos recibos dos cachês de gravação (140). A manutenção dessa situação por um prazo tão longo é compreensível também dentro do quadro geral dos direitos autorais no País, em que, como vimos, sequer os autores das obras musicais gravadas e posteriormente executadas pelos meios eletrônicos de comunicação eram corretamente remunerados em seus direitos, dada a natureza dos critérios de distribuição utilizados pelas diversas associações de titulares. Nesse quadro, de fato, bastava afirmar que o dinheiro repassado à OMB seria empregado em obras de assistência a músicos desempregados, por exemplo, para que a situação se justificasse plenamente (141).

Dessa forma, não é também surpreendente que tenha partido da Sombras a iniciativa de alterar a situação dos músicos em relação a seus direitos conexos, pois, como vimos, esta entidade representava o que havia de mais moderno em termos de titularidade de direitos autorais. De fato, em janeiro de 1.978, ao instalarem uma seção paulista da Sombras, alguns compositores ligados à entidade fundaram ao mesmo tempo a Assim, Associação de Intérpretes e Músicos, com o objetivo de repassar efetivamente aos intérpretes e músicos participantes das gravações executadas a parcela que lhes cabia do total arrecadado já então pelo Ecad (142). A iniciativa de fundar uma nova sociedade de titulares de direitos conexos pode ter sido consequência de um aparente desencanto da Sombras em relação à sua estratégia anterior de não esgotar a própria dissidência na fundação de uma nova sociedade, mas antes dar todo o apoio possível à criação do CNDA e do Ecad enquanto órgãos cujo funcionamento viesse a tornar dispensável a própria existência de sociedades desse tipo. E esse desencanto advinha com certeza do fato de que as sociedades desse tipo tinham já então tomado conta do Ecad e assumido no novo esquema poder suficiente para obstaculizar a implantação efetiva de tudo o que ele continha de

realmente novo.

No que diz respeito aos direitos conexos dos músicos, a notícia da fundação da Assim causaria imediata reação dos responsáveis pela situação anterior: logo no mês seguinte, alegando atender a um abaixo-assinado que lhe teria sido entregue pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado de São Paulo três anos antes, a OMB liberou, ainda que sem correção monetária, o dinheiro que tinha sido arrecadado a título de direitos conexos de músicos até aquele momento (143). Ao mesmo tempo, o presidente do Sindicato citado, que coincidentemente era também presidente da seção paulista da OMB, explicaria à Imprensa que até três anos atrás todo mundo desconhecia a existência legal dos direitos conexos de músicos e do convênio estabelecido entre a Socinpro e a OMB, inclusive ele. Contudo, a partir de um alerta dado por um grupo de músicos sindicalizados, iniciara-se a luta no sentido de que o dinheiro relativo aos direitos conexos dos músicos passasse a ser repassado ao Sindicato, obtendo-se agora uma grande vitória da categoria. A partir disso, dizia ele, não havia mais necessidade alguma de que fosse criada uma sociedade distribuidora de direitos conexos de músicos, pois o Sindicato passaria a fazer diretamente a distribuição do dinheiro a seus associados (144). O Sindicato dos Músicos de São Paulo, aliás, chegou a encaminhar um ofício ao ministro da Educação solicitando que o CNDA não autorizasse o funcionamento da Assim, entidade esta que teria sido repudiada em assembléia geral da categoria (145).

Na verdade, o fato de que os músicos titulares de direitos conexos eram também uma ínfima minoria entre os músicos sindicalizados levaria a que a situação anterior se prolongasse de qualquer maneira por um tempo ainda maior, já que, vindo de fato a substituir a OMB no convênio com a Socinpro a partir de julho de 1.978, os próprios Sindicatos também não tomariam qualquer providência no sentido de identificar quais eram os músicos realmente titulares dos direitos conexos a serem distribuídos (146). Quanto à Assim, embora tenha sido autorizada pelo CNDA a funcionar (147) - recebendo, inclusive, o apoio público do ministro Ney Braga (148) - a verdade é que acabou também por não elaborar sequer um plano de distribuição de direitos conexos de músicos, tendo saído do campo de influência da Sombras logo numa das primeiras eleições para renovação de diretoria (149).

Nova tentativa seria feita em 1.980, com a funda-

ção da Amar por um grupo de músicos que tinha assumido então a direção do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro convocando imediatamente uma assembléia geral para decidir o destino que deveria ser dado ao dinheiro vindo do Ecad e criando posteriormente uma comissão para estudar como distribuir esse dinheiro entre os músicos que de fato tinham participado das gravações executadas ou que pelo menos costumavam participar de gravações regularmente (150). Como vimos, a Amar seria a única entidade da área musical a não compactuar com a Abert em 1.981 - atitude esta que terá sido com certeza de fundamental importância para que todos os chamados grandes nomes da MPB decidissem aderir em massa a essa entidade, anunciando publicamente seu desligamento das antigas arrecadadoras no show de 1º de maio de 1.982 ocorrido em Porto Alegre (151). E essa adesão em massa dos grandes nomes da MPB à Amar fortaleceu com certeza sua posição na comissão que, em fevereiro de 1.982, fora designada pelo CNDA para finalmente elaborar um plano oficial de distribuição de direitos conexos de músicos, comissão esta da qual também faziam parte o Ecad, a Socinpro, a Assim, os Sindicatos de Músicos de São Paulo e do Rio de Janeiro e a ABPD, e que tinha a coordenação geral de um representante do próprio CNDA (152). A crer-se no histórico da Amar escrito por ela mesma, aliás, terá sido de sua exclusiva autoria o primeiro plano brasileiro de distribuição de direitos conexos de músicos, bem como terá sido feita por ela a primeira distribuição efetiva desses direitos a seus legítimos titulares (153).

De qualquer maneira, o que se tem é que o plano apresentado pela comissão foi aprovado pelo CNDA em junho de 1.982, sendo então atribuída ao Ecad a tarefa de proceder à identificação dos músicos titulares de direitos conexos (154). De fato, em 1.983, esses músicos estavam sendo efetivamente remunerados em seus direitos, tendo-me sido apresentados na Amar os seguintes números relativos à situação dos diversos titulares de direitos autorais e conexos quanto à participação no total arrecadado pelo Ecad: retirados 20% para administração do Escritório e 5% para administração das diversas sociedades que o integram, 51,7% são destinados aos autores, 9,7% aos intérpretes, 9,7% aos produtores fonográficos e 3,9% aos músicos. Informaram-me também ali que o critério utilizado para a distribuição do montante arrecadado entre os diversos autores, intérpretes, produtores fonográficos ou músicos era já então a execução efetiva das obras e dos fonogramas sobre a qual cada um deles tinha di-

reito - execução esta que já era então auferida por computadores programados com os dados contidos em planilhas enviadas pelas emissoras de rádio e televisão ou elaboradas por fiscais do Ecad junto a usuários de música ao vivo, fazendo-se a distribuição com base numa amostragem de 0,1% de tais planilhas. E, conforme mostram os dados relativos à composição da amostragem utilizada no mês de fevereiro de 1.985, o maior peso era atribuído de fato às formas modernas de execução: simplesmente 90% das execuções computadas na amostragem estavam contidas nas planilhas das rádios e tevês, restando apenas 10% para as execuções de música ao vivo (155). Quer dizer, os esforços feitos na década de 70 no sentido da modernização do sistema de distribuição dos direitos autorais musicais acabaram de uma maneira ou de outra prevalecendo na década de 80 sobre os esforços feitos no sentido da manutenção da situação anterior.

Ao que parece, contudo, o sistema de arrecadação não se modernizou da mesma maneira, pois as emissoras de rádio e televisão, por exemplo, continuam contribuindo com taxas fixas calculadas de acordo com sua potência em quilowatts e com a população atingida por suas emissões, não havendo ainda adoção do princípio da proporcionalidade em relação ao benefício econômico trazido pela utilização de obras musicais. Isso, porém, não passa do outro lado da moeda da modernização nas formas de utilização dessas obras, pois se ela conferiu algum poder aos segmentos mais modernos da classe musical brasileira, no sentido de influenciarem a evolução dos acontecimentos a seu favor, com mais ênfase ainda terá servido para ampliar o poder dos modernos usuários de música no mesmo sentido.

Assim é que a história recente da arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos da área musical no Brasil, que acabamos de analisar neste capítulo, encontra-se intimamente ligada à história também recente da expansão e consolidação do mercado fonográfico brasileiro, que analisamos no capítulo anterior. Isso se manifesta no fato de que as mudanças havidas na distribuição de tais direitos, quais sejam, a prioridade concedida à frequência de execução em rádio e tevê como critério de distribuição de direitos autorais e a inclusão dos músicos acompanhantes na lista dos beneficiários efetivos da distribuição de direitos conexos, deram-se ambas no sentido de melhor remunerar os direitos correspondentes a formas de execução que são viabilizadas justamente através da produção e da divulgação de discos e

fitas. Por outro lado, isso se manifesta também no fato de que não foram concretizadas as mudanças correspondentes no sistema de arrecadação de direitos autorais e conexos, tendo sido preservados nesse sentido os interesses dos modernos meios de comunicação que são de fato os grandes usuários das gravações musicais. Afinal, se tais interesses foram assim preservados, foi porque o rádio e a televisão partilharam com a indústria do disco o mesmo poder de influência por ela conquistado sobre o rumo dos acontecimentos, muito embora seu poder resultasse de processos próprios de expansão e consolidação no Brasil. Isto quer dizer que mesmo aquelas transformações que não se resolveram a contento, do ponto de vista dos segmentos da classe musical mais diretamente envolvidos com a produção fonográfica, resolveram-se de qualquer maneira de acordo com a nova correlação de forças gerada pelo crescimento da produção e do consumo de discos no Brasil, dado que se resolveram de maneira a beneficiar os modernos usuários de obras musicais, isto é, os usuários de obras musicais gravadas. Nesse sentido, embora a atuação retrógrada das antigas sociedades autorais tenha contribuído para que não fosse instituída a numeração de discos ou a arrecadação proporcional ao lucro, por exemplo, não resultou finalmente da atuação de tais sociedades a preservação dos interesses dos segmentos da classe musical por elas representados, mas sim uma adaptação ainda maior do sistema à modernidade representada nos casos citados pela ABPD e pela Abert, adaptação esta que se deu na verdade em prejuízo da classe musical como um todo.

### Referências

- (1) Refiro-me aqui especificamente às colocações teóricas de Hannah Arendt sobre cultura de massa, já discutidas na introdução.
- (2) Arendt, H., "A Crise na Cultura: sua importância social e política", *Entre o Passado e o Futuro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1.972, págs. 248/281.
- (3) Refiro-me aqui à noção de cultura com que trabalhavam Adorno e Horkheimer, cujas colocações acerca da indústria cultural foram analisadas mais profundamente na introdução.
- (4) Veja a este respeito o que já foi dito na primeira parte da introdução.
- (5) Veja o que foi dito a este respeito na primeira parte da introdução.
- (6) A descrição e a análise dos processos de trabalho que se desenvolvem nos estúdios e na fábrica de discos baseiam-se nos dados obtidos através das visitas feitas aos estúdios da EMI-Odeon e à fábrica da Polygram, às quais me referi na segunda parte da introdução.
- (7) Os dados relativos às relações de produção foram obtidos através das entrevistas realizadas no Sindicato dos Empregados nas Empresas de Gravação de Discos e Fitas do Rio de Janeiro, no Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro e nos departamentos jurídicos das gravadoras Polygram, WEA e CBS, às quais também me referi na segunda parte da introdução.
- (8) Os dados relativos a arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos foram obtidos através da entrevista realizada na Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes e já citada na segunda parte

- da introdução.
- (9) *Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, Gráfica Auriverde Ltda., Rio de Janeiro, 1.976, págs. 87/89.
  - (10) Somente no dia 17 de junho de 1.982, com a aprovação de um plano de distribuição de direitos conexos de execução musical pelo Ecad - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - é que foi criado um mecanismo efetivo de remuneração dos músicos em seus direitos (Jornal do Brasil, O Globo e Jornal da Tarde, 18.06.82). Voltaremos a este assunto mais adiante.
  - (11) Estes dados, bem como aqueles constantes dos parágrafos seguintes, foram retirados do contrato celebrado em 1.977 entre a CBS e o compositor-intérprete Mirabô, ao qual já me referi na introdução.
  - (12) Lei nº 5.988, de 14.12.73., Art. 35 (*Consolidação das Leis Sobre Direitos Autorais*, op. cit., pág. 109), comentado por José de Oliveira Ascensão em *Direito Autoral*, Editora Forense, Rio de Janeiro, 1.980, págs. 134/135.
  - (13) Marx, K., *O Capital: Crítica da Economia Política*, Livro Primeiro: *O Processo de Produção do Capital*, Parte Sexta: "O Salário", Capítulo XIX: "Salário por Peça", Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, s/data, págs. 636/646.
  - (14) Marx, K., *O Capital: Crítica da Economia Política*, Capítulo Inédito, Editora Ciências Humanas, São Paulo, 1.978, págs. 51/54.
  - (15) Marx, K., *Trabalho Assalariado e Capital*, Editora Global, São Paulo, 1.980, págs. 33/38.
  - (16) Jornal do Brasil, 12.02.82.; O Globo, 13.02.82.; Jornal do Brasil, 16.02.82. e 17.02.82.; O Globo, 18.02.82.; Folha de S.Paulo e O Globo, 19.02.82.; Jornal do Brasil e O Globo, 04.03.82.; Jornal do Brasil, 17.01.85.; O Estado de S.Paulo, 19.01.85.; O Globo, 02.02.85.; Jornal do País, 10.04.85 e Megafone (Órgão Oficial do Sindicato dos Músicos Profissionais do Município do Rio de Janeiro) nº 8, abril de 1.985.
  - (17) O Globo, 02.12.73. e 20.12.73.; O Globo e Jornal do Brasil, 09.05.74.; Jornal da Tarde, 11.05.74.; Jornal do Brasil, 27.05.74.; O Estado de S.Paulo e O Globo, 28.05.74.; Jornal da Tarde e O Estado de S.Paulo, 29.05.74.; O Estado de S.Paulo, 07.07.74.; Jornal do Brasil, 02.12.74.; O Estado de S.Paulo, 29.07.75. e

- 28.09.75.; Jornal da Tarde, 28.09.75.; O Globo e O Estado de S.Paulo, 08.10.75.; O Globo, 12.10.75.; O Estado de S.Paulo, 08.11.75., 21.11.75., 21.12.75., 02.04.76., 17.09.76., 17.03.77. e 20.03.77.; Jornal do Brasil, 20.03.77. e Última Hora, 05.06.82.
- (18) Convenção de Roma, Artigo 12 *Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op.cit., pág.80).
- (19) Hammes, B.J., *Curso de Direito Autoral*, Editora da Universidade, Porto Alegre, 1.984, pág. 25.
- (20) Veja o que foi dito a esse respeito na introdução deste trabalho.
- (21) Lei nº 5.988, de 14.12.73., Artigo 6º (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*), op. cit., págs. 104/105).
- (22) Ascensão, J.O., *Direito Autoral*, Editora Forense, Rio de Janeiro, 1.980.
- (23) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 29.
- (24) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 273.
- (25) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 283.
- (26) Ascensão, J.O., op. cit., págs. 14/15.
- (27) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 71.
- (28) Lei nº 5.988, de 14.12.73., Título III: Dos Direitos do Autor, Capítulo II: Dos Direitos Morais do Autor (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op. cit., págs. 107/108).
- (29) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 111.
- (30) Ascensão, J.O., op. cit., págs. 328/329.
- (31) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 11.
- (32) Lei nº 5.988, de 14.12.73., Título III: Dos Direitos do Autor, Capítulo III: Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua duração (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op. cit., pág. 108).
- (33) Ascensão, J.O., op. cit., págs. 333/334.
- (34) Lei nº 5.988, de 14.12.73., Título III: Dos Direitos do Autor, Capítulo III: Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua duração (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op. cit., pág. 108).
- (35) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 337.
- (36) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 16.
- (37) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 17.
- (38) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 17.
- (39) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 16.
- (40) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 8
- (41) *Código de Propriedade Industrial (Lei nº 5.788, de 21.12.71.)*, Artigos 6º, 10º e 11º, Editora Aurora, Rio de Janeiro, s/data, págs. 11 e 13/14.

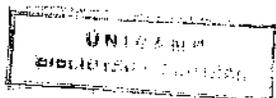
- (42) Ascensão, J.O., op. cit., págs. 1/2 e Hammes, B.J., op. cit., págs. 25/28.
- (43) Hammes, B.J., op. cit., pág. 35.
- (44) Hammes, B.J., op. cit., págs. 35/36.
- (45) Hammes, B.J., op. cit., pág. 36.
- (46) Hammes, B.J., op. cit., pág. 77.
- (47) Ascensão, J.O., op. cit., págs. 273/274.
- (48) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 273.
- (49) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 264.
- (50) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 278.
- (51) Ascensão, J.O., op. cit., pág. 280.
- (52) Chaves, A., Barbosa, M.S. e Pereira, J., "Direito Autoral no Brasil: Histórico", *A Reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral* (org. José Carlos Costa Neto), MEC, Brasília, 1.982, págs. 13/16.
- (53) Chaves, A., Barbosa, M.S. e Pereira, J., op. cit., págs. 17/19.
- (54) Jornal do Brasil, 12.11.66.
- (55) Última Hora, 22.03.68.; O Estado de S.Paulo, 18.04.68., 05.06.68., 14.06.68., 12.07.70. e 24.07.70.
- (56) Decreto-Lei nº 980, de 20.10.69. (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op. cit., págs. 100/101) e O Estado de S.Paulo, 07.07.74.
- (57) Última Hora, 22.05.68.
- (58) O Estado de S.Paulo, 14.06.68.
- (59) O Estado de S.Paulo, 24.07.70.
- (60) O Estado de S.Paulo, 22.10.69.; Jornal do Brasil, 21.12.71. e 28.12.71.
- (61) O Estado de S.Paulo, 25.03.69.; Jornal do Brasil, 17.05.69.; O Estado de S.Paulo, 04.09.70.; Jornal do Brasil, 01.02.72. e 01.08.72.; O Estado de S.Paulo, 10.09.72.; Jornal do Brasil, 29.10.72. e O Globo, 13.11.73.
- (62) O Estado de S.Paulo, 28.10.73.; O Globo, 08.11.73.; Diário de Notícias e Folha de S.Paulo, 10.11.73.; O Globo, 13.11.73.; O Estado de S.Paulo, 14.11.73. e O Globo, 15.11.73.
- (63) O Globo, 23.11.73.
- (64) O Globo, 20.12.73.
- (65) O Globo, 02.12.73.
- (66) O Globo, 02.12.73.
- (67) O Globo, 02.12.73.
- (68) Marcus Vinícius, em entrevista concedida a mim no dia 31.07.86.
- (69) O Globo, 02.12.73. e 20.12.73.
- (70) Ascensão, J.O., op. cit., págs. 135/136.

- (71) Lei nº 5.988, de 14.12.73., Título IV: Da Utilização de Obras Intelectuais, Capítulo II: Da representação e execução, Art. 73, § 1º (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op. cit., pág. 113).
- (72) O Globo e Jornal do Brasil, 09.05.74.; Jornal da Tarde, 11.05.74.; Jornal do Brasil, 27.05.74.; O Estado de S.Paulo e O Globo, 28.05.74.; O Estado de S.Paulo e Jornal da Tarde, 29.05.74.; O Estado de S.Paulo, 07.07.74.; Jornal do Brasil, 02.12.74.; Jornal da Tarde, 29.07.75.; O Estado de S.Paulo, 08.11.75., 21.11.75., 21.12.75., 02.04.76., 17.03.77. e 20.03.77. e Jornal do Brasil, 20.03.77.
- (73) Lei nº 6.800, de 25.06.80., *A Reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral* (org. José Carlos Costa Neto), MEC, Brasília, 1.982, págs. 71/72.
- (74) Lei nº 6.800, de 25.06.80., *A Reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral*, op. cit., págs. 71/72.
- (75) Jornal do Brasil, 12.01.74.; Folha de S.Paulo, 24.05.74.; Jornal do Brasil, 10.01.75.; Última Hora, 10.04.76.; Jornal do Brasil, 25.02.78.; O Estado de S.Paulo, 12.09.79.; O Globo, 13.09.79.; O Estado de S.Paulo, 16.09.79. e Isto É, 19.09.79.
- (76) Lei nº 4.944, de 06.04.66. (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op. cit., págs. 87/89).
- (77) Decreto nº 76.906, de 24.12.75. (Henrique Gandelman, *Guia Básico de Direitos Autorais*, Editora Globo, Rio de Janeiro, 1.982, págs. 197/201).
- (78) Lei nº 6.895, de 17.12.80. (*A Reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral*, op. cit., págs. 73/74).
- (79) O Estado de S.Paulo, 17.12.80.; O Globo, Folha de S.Paulo, Jornal da Tarde e O Estado de S.Paulo, 18.12.80.
- (80) O Estado de S.Paulo e Jornal do Brasil, 17.06.80. e Jornal do Brasil, 03.12.80.
- (81) Resolução CNDA nº 23, de 11.02.81. (*A Reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral*, op. cit., págs. 131/135).
- (82) Jornal da Tarde, 11.05.74.; Jornal do Brasil, 27.05.74. e O Estado de S.Paulo, 29.05.74.
- (83) O Estado de S.Paulo, 28.09.75.
- (84) Jornal do Brasil, 28.09.75.; O Globo e O Estado de S.Paulo, 08.10.75.
- (85) O Globo, 12.10.75.
- (86) Folha de S.Paulo, 01.01.75. e Veja, 26.03.75.

- (87) Última Hora, 24.10.75.
- (88) O Estado de S.Paulo, 14.06.75. e O Globo, 16.09.75.
- (89) Lei nº 5.988, de 14.12.73., Título VII: Do Conselho Nacional de Direito Autoral, Art. 117 (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op. cit., págs. 119/120).
- (90) Decreto nº 76.275, de 15.09.75., Art. 11 (*A Reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral*, op. cit., págs. 77/78).
- (91) Lei nº 5.988, de 14.12.73., Título VII: Do Conselho Nacional de Direito Autoral, Art. 117 (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op. cit., págs. 119/120).
- (92) Jornal da Tarde, O Estado de S.Paulo e O Globo, 19.02.76.
- (93) Diário de S.Paulo, 13.01.76.; O Globo, 17.01.76.; O Estado de S.Paulo, 04.02.76. e 05.02.76.; O Globo, 05.02.76. e 19.02.76.; Jornal do Brasil, 22.02.76. e 03.05.76.
- (94) O Estado de S.Paulo, 05.02.76. e 04.05.76.
- (95) O Estado de S.Paulo, 21.04.76.
- (96) O Estado de S.Paulo, 04.09.76.
- (97) O Estado de S.Paulo, 10.09.76., 12.09.76., 16.09.76 e 09.10.76.
- (98) O Estado de S.Paulo, 09.04.76.
- (99) O Estado de S.Paulo, 28.11.76.
- (100) Resolução nº 1 do CNDA, de 08.04.76., Artigos 5º e 21º (O Estado de S.Paulo, 09.04.76.) e O Estado de S.Paulo, 23.11.76.
- (101) Resolução nº 1 do CNDA, de 08.04.76., Artigos 8º, 10º e 11º (O Estado de S.Paulo, 09.04.76.).
- (102) Resolução nº 1 do CNDA, de 08.04.76., Artigo 20º (O Estado de S.Paulo, 09.04.76.).
- (103) Resolução nº 1 do CNDA, de 08.04.76., Artigos 13º e 14º (O Estado de S.Paulo, 09.04.76.).
- (104) Jornal do Brasil, 28.12.74.; Folha de S.Paulo, 15.01.75. e O Globo, 18.12.75.
- (105) O Pasquim, 21.11.75. e Jornal da Tarde, 27.02.76.
- (106) Revista de Direito Autoral, fevereiro de 1.975.
- (107) Jornal da Tarde, 19.02.76. e 27.02.76. e Jornal do Brasil, 03.05.76.
- (108) O Pasquim, 21.11.75.; O Estado de S.Paulo, 12.09.76. e Jornal do Brasil, 14.05.77.
- (109) Jornal do Brasil, 29.10.72.
- (110) Jornal da Tarde, 06.02.75.
- (111) O Globo, 12.04.77.

- (112) Jornal da Tarde, 19.02.76.
- (113) Jornal do Brasil, 12.05.76. e O Estado de S.Paulo, 13.05.76.
- (114) Jornal do Brasil e Folha de S.Paulo, 09.09.76. e O Estado de S.Paulo, 10.09.76.
- (115) Resolução nº 7 do CNDA, de 15.12.76., Artigos 3º, 4º e 5º (Diário Oficial, 29.04.77.).
- (116) Resolução nº 10 do CNDA, de 29.12.76., Artigo 4º (O Globo, 31.12.76.).
- (117) Resolução nº 10 do CNDA, de 29.12.76., Artigo 6º (O Globo, 31.12.76.).
- (118) Última Hora, 10.09.77.
- (119) Jornal do Brasil, 14.05.77 e 11.11.77.
- (120) Jornal do Brasil, 11.11.77. e 24.11.77.
- (121) Jornal da Tarde, 12.04.77.; Jornal do Brasil, 14.05.77., 13.09.77. e 11.11.77.
- (122) Jornal do Brasil, 08.05.77.; Última Hora, 19.08.77.; Jornal do Brasil, 11.11.77. e 24.11.77.
- (123) Jornal da Tarde, 12.04.77., Jornal do Brasil, 08.05.77. e 14.05.77.
- (124) Folha de S.Paulo, 20.07.81.
- (125) O Globo, O Estado de S.Paulo e Jornal da Tarde, 12.03.81.
- (126) O Globo e Jornal da Tarde, 12.03.81.; Jornal do Brasil e Jornal da Tarde, 13.03.81. e O Estado de S.Paulo, 14.03.81.
- (127) O Estado de S.Paulo, 20.03.81. e 03.04.81.; Jornal da Tarde, 03.04.81. e Jornal do Brasil, 29.04.81.
- (128) Jornal do Brasil, 05.05.81. e 19.05.81.
- (129) Jornal do Brasil e O Estado de S.Paulo, 13.06.81.
- (130) Jornal da Tarde, 03.06.81.; O Estado de S.Paulo e Jornal da Tarde, 04.06.81.
- (131) Jornal da Tarde e O Estado de S.Paulo, 02.07.81.
- (132) O Estado de S.Paulo, 31.07.81.
- (133) Jornal do Brasil, 02.09.81.
- (134) O Estado de S.Paulo, 02.10.81.
- (135) O Globo, 12.03.81. e Jornal da Tarde, 15.09.81.
- (136) O Estado de S.Paulo, 16.09.81.
- (137) Espaço Democrático, 28.06.85.
- (138) Lei nº 4.944, de 06.04.66, Art. 6º (*Consolidação das Leis sobre Direitos Autorais*, op. cit., págs. 87/88).
- (139) Folha de S.Paulo, 20.01.78.; Jornal da Tarde, 26.01.78. e 27.01.78. e O Estado de S.Paulo, 28.01.78. e 10.03.78.
- (140) O Estado de S.Paulo, 21.12.75.

- (141) O Estado de S.Paulo, 21.12.75.
- (142) Folha de S.Paulo, 20.01.78.; Jornal da Tarde, 26.01.78.; Jornal do Brasil e Jornal da Tarde, 27.01.78.; O Estado de S.Paulo, 28.01.78.; Folha de S.Paulo, 30.01.78. e O Estado de S.Paulo, 10.03.78.
- (143) Jornal da Tarde, 12.02.78.
- (144) Jornal da Tarde, 12.02.78.
- (145) O Estado de S.Paulo, 22.04.78.
- (146) Jornal do Brasil, 16.03.80.
- (147) Jornal do Brasil, 16.03.80.
- (148) Jornal da Tarde, 27.01.78. e Folha de S.Paulo, 30.01.78.
- (149) Entrevista com Marcus Vinícius, realizada no dia 31.07.86.
- (150) Jornal do Brasil, 16.03.80.
- (151) O Estado de S.Paulo, 06.05.82. e 09.05.82.
- (152) O Estado de S.Paulo, 04.02.82.
- (153) "Histórico da Amar: Quem Somos, Como Crescemos, Como Funcionamos, Saiba Quem Está Com A Gente", Rio de Janeiro, 07.02.84.
- (154) Jornal da Tarde, Jornal do Brasil e O Globo, 18.06.82.
- (155) Ecad: Serviço de Distribuição, Informações Gerais sobre a Distribuição MAR/85, Brasília, 31.05.85.



### CAPÍTULO 3

- I -

Em seu trabalho sobre a evolução do mercado de artes plásticas em São Paulo, José Carlos Durand, inspirando-se nos trabalhos de Pierre Bourdieu e Abraham Moles sobre a produção de objetos ditos simbólicos ou culturais, refere-se aos mecanismos de formação dos preços desses objetos no caso específico por ele próprio analisado (1). Segundo Durand, Moles afirmara que, ao lado dos custos de produção propriamente ditos, comporia o preço final de uma obra artística o que ele chamou o "valor honorífico", isto é, o valor advindo da posição do autor da obra em relação aos demais autores de obras semelhantes existentes no mercado, ou melhor, o reconhecimento de que o autor dessa obra seria objeto enquanto produtor artístico (2). Buscando esclarecer a maneira através da qual esse valor honorífico pode ser transformado em componente do preço, Durand descreve um processo que ocorre a nível da circulação de obras de artes plásticas, para o qual concorrem não apenas os produtores dessas obras e os produtores de seu valor honorífico - isto é, os críticos e historiadores de arte que compõem o chamado "aparato de celebração" artística - mas também o próprio marchand, a quem cabe avaliar o caráter justo ou injusto da correlação feita entre valor honorífico e preço, bem como a real possibilidade de fazer valer uma justa correlação entre ambos nas transações concretamente efetuadas, além de inter-

vir ativamente na própria produção de valor honorífico, promovendo a aproximação pessoal entre os críticos e os produtores das obras ou realizando resenhas de opiniões favoráveis a tais produtores, por exemplo (3).

Uma comparação entre o processo assim descrito por Durand e aquilo que ocorre de diferente ou semelhante a nível da circulação dos produtos da indústria fonográfica talvez nos seja útil para ampliarmos nosso próprio conhecimento das especificidades da chamada indústria cultural em relação às formas artesanais de produção artística, tais como a produção de obras de artes plásticas, bem como de suas especificidades em relação à produção industrial de objetos comuns, isto é, objetos considerados não-simbólicos ou não-culturais e sim meramente materiais.

O primeiro ponto a ser destacado para efeito dessa comparação diz respeito à diferença fundamental existente entre a produção de artes plásticas e a produção fonográfica no que se refere ao caráter puramente artístico da primeira em contraposição ao duplo caráter da segunda, em que o trabalho puramente artístico de composição e interpretação musical transforma-se em elemento constitutivo do trabalho coletivo e predominantemente técnico de produção do disco. Dessa diferença fundamental talvez decorra diretamente uma segunda e também importante diferença: o marchand de obras de artes plásticas é substituído, no segundo caso, pelo próprio produtor fonográfico enquanto agente intermediário entre o produtor artístico-musical e o público consumidor, cabendo a ele, na verdade, a fixação primordial do preço do produto disco. Mas é no que se refere aos critérios utilizados nessa fixação que se encontra a terceira e mais interessante diferença entre a produção de artes plásticas e a produção fonográfica: de fato, nenhum resquício do que se poderia considerar como sendo o valor honorífico de diferentes autores, intérpretes e músicos entra na composição dos preços dos discos, nem mesmo no que diz respeito àqueles praticados diretamente pelos lojistas. Na fixação dos preços dos discos são levados em consideração apenas os custos de produção, divulgação e comercialização dos mesmos - o que não excluiria, na verdade, o valor honorífico, desde que ele determinasse, por exemplo, o percentual a ser pago a título de direito autoral ou artístico ou o montante a ser pago a título de cachê, que são de fato despesas incluídas pelo produtor fonográfico nos custos de produção (4). No entanto, o valor do cachê pago por período de gravação é fixado semes-

tralmente pelos sindicatos de músicos, sendo a remuneração de cada autor determinada na verdade pelo número de obras suas contidas por disco vendido, já que, independentemente de qualquer consideração acerca de qualidade artística, são sempre pagos aos compositores das obras contidas em cada um dos lados dos discos os mesmos 4,2% sobre o preço de fábrica dos mesmos, quantia esta que é dividida pelo número de músicas, sendo então cada parte repartida entre os parceiros de uma mesma composição (5). Da mesma forma, o valor honorífico do intérprete não é o que determina o percentual de sua participação na vendagem de seus discos, sendo este percentual antes determinado pela expectativa do produtor fonográfico em relação ao maior ou menor sucesso do artista, isto é, sua expectativa em relação ao maior ou menor retorno do investimento de capital feito na produção de discos desse intérprete (6).

Se isto aproxima a produção fonográfica e a circulação de discos da produção e circulação de uma mercadoria qualquer, temos, por outro lado, que o mesmo valor honorífico de diferentes autores, intérpretes e músicos que não determina os preços de seus respectivos discos aparece, contudo, a nível do que poderíamos chamar a imagem pública desses artistas, de cujo processo de produção participam não somente eles mesmos, mas também todo o aparato de celebração representado pela crítica especializada, e até o próprio produtor fonográfico. De fato, através de departamentos de imprensa mais ou menos estruturados, este produtor atua como o marchand que busca participar ativamente do processo de produção do valor honorífico dos artistas cujas obras plásticas pretende negociar. E se há uma imagem pública a ser produzida no campo fonográfico, é porque, como vimos, apesar do caráter industrial da produção de discos, mantém-se ainda, tanto concreta quanto idealmente, a especificidade do que seria o trabalho propriamente artístico-musical, estando a publicidade de fato associada exclusivamente aos sujeitos desse trabalho. Assim, a especificidade que a indústria cultural deve ao caráter concreto ou idealmente específico do trabalho de que se utiliza, manifesta-se no fato de que ela não apenas produz um produto, mas também participa da produção da imagem pública de alguns dos produtores diretos desse produto, quais sejam, aqueles que, por serem artistas, escapam ao anonimato impingido aos produtores diretos em geral, justamente porque se considera que, ao contrário dos técnicos e dos trabalhadores manuais, esses produtores ainda conseguem imprimir ao produto final a marca de sua personali-

de, na medida em que se dedicam a uma atividade que não é vista apenas como dispêndio de energia mental ou física, mas como verdadeira criação.

Reencontramos aqui a mesma idéia de uma dicotomia radical entre trabalho e criação artística que constitui o ponto de partida das representações que justificam o próprio direito autoral, conforme já foi visto no capítulo anterior. Na verdade, essa idéia aparece de modo tão recorrente no campo artístico-fonográfico, que se pode explicar a partir dela não apenas a existência de uma imagem pública dos artistas a ser trabalhada, mas também em certo sentido o próprio conteúdo assumido por essa imagem nos diversos casos concretos. De fato, se é verdade que o valor honorífico aparece, como já afirmamos, ao nível da imagem pública dos artistas ligados à produção fonográfica, também é verdade que ele não o faz de maneira tal que todos esses artistas simplesmente participem de uma hierarquia de maior a menor prestígio, como ocorre no caso da produção puramente artística. Diferentemente, o valor honorífico se manifesta ao nível da imagem pública dos artistas do disco de modo a dividi-los em dois grandes grupos, quais sejam, aquele dos artistas que têm prestígio e aquele dos que não o têm - grupos estes que, por outro lado, coincidem com outros surgidos de uma classificação baseada na aplicação direta da mesma idéia de dicotomia já citada, na medida em que têm prestígio aqueles artistas cujo trabalho é considerado "cultural" e não o têm aqueles que são tidos como meramente "comerciais". Tais categorias estão de fato subjacentes aos discursos dos artistas, críticos e homens de gravadora entrevistados, ainda que os termos utilizados para exprimi-las possam ter sido outros e mesmo que muitas vezes a intenção desses discursos tenha sido justamente marcar uma posição de contestação em relação a elas.

Talvez seja interessante iniciarmos a análise das categorias vigentes no campo fonográfico a partir do discurso de um artista no qual é possível encontrar uma condenação veemente do que lhe parece ser uma discriminação da indústria fonográfica contra os artistas considerados a priori por ela como sendo "de prestígio", discriminação esta que se manifestaria, a seu ver, no fato de que as gravadoras não investem muito na divulgação dos discos desses artistas, baseadas no pressuposto de que não teriam de qualquer forma grande aceitação no mercado (7). De fato, é possível concluirmos a partir dessa atitude que os próprios executivos

da indústria fonográfica acatam e utilizam em sua prática cotidiana as mesmas oposições com base nas quais é possível criticar a indústria cultural, quer dizer, também para eles aquilo que é "cultural" não pode ser, ao mesmo tempo, objeto de consumo, e vice-versa. É curioso, por outro lado, que seja o artista, constituinte do que é de fato considerado cultural na indústria, quem se manifeste contra tais oposições. No entanto, ele não o faz senão por uma razão muito simples, que é inclusive explícita em seu discurso: "quem pagará a feira do artista considerado de prestígio?", pergunta ele, assumindo a postura de quem, a despeito de todas as oposições conceituais passíveis de serem feitas entre processo vital e cultura, vive, de fato, dessa mesma cultura. E mais: vive dessa cultura num momento histórico em que isso só é possível através da inserção dos objetos culturais no mercado, ou seja, através da aceitação da idéia de que cultura pode ser objeto de consumo.

Na verdade, a situação concreta dos artistas envolvidos diretamente na produção fonográfica é de extrema ambigüidade em relação às oposições conceituais citadas, pois, ao mesmo tempo em que é contraditória em relação a tais oposições, só se justifica de fato a partir delas, conforme vimos no capítulo 2. Assim, a afirmação no sentido de que a cultura pode ser objeto de consumo não pode ser considerada por eles reciprocamente verdadeira, na medida em que, afirmando a possibilidade de considerar-se cultural todo e qualquer objeto de consumo, afirmariam ao mesmo tempo a inexistência de toda e qualquer especificidade em seu próprio trabalho que fosse capaz de justificar a especificidade de sua situação concreta. Compreende-se, pois, dessa maneira, que o mesmo artista que critica as gravadoras por não se esforçarem para vender o que é "de prestígio", critique também os artistas que se sujeitam a fazer o que é "de consumo" (8): ao que parece, a fim de conciliar logicamente a contradição de sua situação objetiva em relação às oposições conceituais que a sustentam, o artista lança mão de uma espécie de divisão ideal de tarefas entre o sujeito da indústria e o sujeito da cultura, segundo a qual caberia ao primeiro unicamente vender o produto, qualquer que seja ele, cabendo ao segundo unicamente produzi-lo, qualquer que seja sua possibilidade de ser vendido. O que ele critica, então, é a recusa da indústria em cumprir sua tarefa, isto é, em vender o produto do trabalho artístico, ainda que o considere "de prestígio". Isso lhe permite criticar também o que lhe parece ser uma inversão de papéis, isto é, a preocupação

do artista com a vendagem de seu produto - preocupação esta que, conforme veremos, pode se manifestar tanto através da produção de uma música "de consumo" quanto através de um certo exagero no trabalho pessoal de divulgação desse produto.

A idéia de uma divisão de tarefas entre a gravadora e o artista é bastante recorrente como forma de conciliar os dois elementos que conceitualmente se opõem e que devem conviver empiricamente sem perder cada qual a sua especificidade. Veremos, inclusive, que a prática efetiva da inversão de papéis criticada por nosso entrevistado pode de fato acarretar a um artista até mesmo a perda de seu reconhecimento enquanto produtor cultural. Antes, porém, será necessário examinarmos o papel da crítica especializada enquanto instância produtora de prestígio, dado que cabe justamente a ela fazer esse reconhecimento. Veremos dessa maneira que, numa manifestação das mesmas oposições conceituais, a "crítica" irá ela própria opor-se ao "público", entendido este como ponto de referência da prática profissional dos artistas considerados não-culturais.

De fato, tanto no discurso dos críticos quanto no discurso dos responsáveis pelos departamentos de imprensa das gravadoras, é possível encontrar referências à oposição "crítica" versus "público", constituindo-se a primeira em interlocutor privilegiado das gravadoras para o estabelecimento de um circuito de circulação de discos "de prestígio" que acaba excluindo o próprio público consumidor, o qual é tomado, no entanto, como interlocutor privilegiado no que se refere à produção considerada verdadeiramente "comercial". Encontrei, por exemplo, no discurso de um crítico, a afirmação do poder de influência da crítica sobre as gravadoras no sentido de que estas "não fiquem fazendo só aquelas porcaria e invistam mais naquilo que elas chamam de prestígio" (9). O mesmo crítico, aliás, lamenta que esse poder de influência da crítica sobre as gravadoras não seja na verdade tão grande quanto seria desejável: segundo ele, as gravadoras dão mais importância ao rádio, enquanto veículo de divulgação através do qual é possível fazer aumentar a vendagem de um disco, do que à imprensa escrita, que faz a crítica do mesmo lançamento, ocorrendo-lhes sempre fechar em primeiro lugar seus departamentos de imprensa quando o objetivo é fazer contenção de despesas (10). Quer dizer, a produção "de prestígio", voltada para a crítica, aparece a partir desse depoimento como uma espécie de luxo a que se permiti-

riam as gravadoras em épocas de vacas gordas, a fim de manterem sua própria imagem enquanto produtoras de objetos culturais. No cotidiano de sua prática enquanto produtoras de mercadorias, contudo, as gravadoras voltar-se-iam primordialmente para o público consumidor através do rádio. Por outro lado, embora o crítico também conteste a oposição praticada pelas gravadoras entre o que é "de prestígio" e o que é "comercial", afirmando que na verdade todos são comerciais na medida em que todos fazem disco para vender, ele próprio termina por reproduzir a mesma oposição em seu discurso, ao afirmar que existe de qualquer forma um "comercial melhor" e um "comercial pelo comercial", associando novamente o segundo termo àquele disco que seria feito "puramente para agradar o consumidor" (11).

Da mesma forma, o discurso de responsáveis por departamentos de imprensa de gravadoras é todo ele pontilhado de referências ao "público" em oposição à "crítica", muito embora tais referências tenham por objetivo principal afirmar que mesmo a produção tida por mais comercial pela crítica, tem, contudo, o respaldo do público que a consome, não podendo por isso ser totalmente desprezada. Aliás, uma análise mais aprofundada do discurso dessas pessoas a respeito de seu próprio trabalho de elaboração de press-releases de discos - e sobre a possibilidade de que esse trabalho possa ser tido como produtor de algo que seria a imagem pública dos artistas - será de extrema importância para confirmarmos que, de fato, as oposições conceituais citadas orientam a prática da indústria cultural, fazendo parte de representações a partir das quais é possível não apenas criticá-la, mas também lhe dar sustentação.

Em primeiro lugar, é preciso observar que as pessoas que trabalham em departamentos de imprensa de gravadoras negam peremptoriamente que seja possível "produzir" a imagem pública de um artista, afirmando que essa imagem é sempre o reflexo daquilo que o artista "realmente é" (12). Quer dizer, assim como a obra artística, a imagem pública do artista seria mais que o simples produto de um trabalho que porventura pudesse ser empregado deliberadamente em sua produção, sendo antes o reflexo espontâneo da própria personalidade desse artista. Um dos entrevistados, inclusive, chega a afirmar que isso ocorre sempre, mesmo no caso extremo daquilo que chamou "uma coisa mais ou menos fabricada": Sidney Magal, por exemplo, não poderia se fazer passar por cigano se não tivesse, de fato, aparência de cigano, e nem a grava-

dora poderia pedir ao artista que dançasse como um cigano em suas apresentações públicas caso ele não soubesse dançar dessa maneira (13). Quando não há uma correspondência entre uma imagem e aquilo que o artista realmente é, o investimento porventura feito nessa imagem não "funciona". Esta teria sido, então, a causa principal do fracasso de Belchior na tentativa feita no sentido de ostentar uma imagem sensual, a qual será analisada em seguida: ele deixou de ser "espontâneo", diz o entrevistado, e tentou "acrescentar coisas à imagem dele que não eram naturalmente dele" (14).

Assim, de seu ponto de vista, o trabalho de quem elabora os press-releases a respeito dos discos lançados consiste unicamente em "pinçar", "captar" ou fazer "aflorar" características muitas vezes ocultas porém sempre existentes nos artistas, podendo até mesmo "usar" aquelas características consideradas negativas de modo a "canalizá-las" a favor deles, ou ainda "construir um outro lado" quando a ênfase da imprensa está colocada demasiadamente sobre o lado considerado negativo, desde que, como é óbvio, esse "outro lado" também exista e não seja pura "invenção".

Contrastando com isto, que é definido como simples "burilamento" por parte da gravadora de uma imagem pública que emanaria de fato diretamente do artista, encontra-se, porém, o que é definido como a "sustentação" dessa mesma imagem, que se atribui exclusivamente à gravadora (15). Vê-se, porém, que tal "sustentação" pode ser assim atribuída à gravadora justamente porque se constitui apenas no oferecimento de algo que poderíamos chamar o suporte material dessa imagem através das variadas formas de "negociação com os meios de comunicação" citadas pelo entrevistado. Esses meios de comunicação, aliás, são eles próprios classificados em razão de sua maior ou menor "vulnerabilidade" a negociações de caráter meramente comercial, sendo destacados entre eles aqueles veículos mais "informativos", nos quais, por exemplo, a obtenção de uma capa com determinado artista depende basicamente da argumentação "jornalística" utilizada pelo pessoal da imprensa de sua gravadora junto aos editores (16). Essa classificação dos meios de comunicação não deixa de lembrar a diferenciação feita pelo crítico entre o rádio e a imprensa escrita, na qual o primeiro ficava relegado à condição de veículo de divulgação da produção "comercial" com vistas à ampliação de suas vendas, enquanto que à segunda cabia a função mais nobre de "analisar" o disco produzido e divulgado. É interessante acrescentar que a oposição "co-

mercial" versus "cultural" se aplicava no discurso do crítico aos próprios produtos do rádio e da imprensa escrita, na medida em que, segundo ele, as emissões radiofônicas são efêmeras, ao passo que os comentários da imprensa escrita permanecem, podendo mesmo servir como "currículo" para os novos artistas que almejam ascender no campo artístico-fonográfico (17): isto é, os críticos, como sujeitos pertencentes a esse campo, podem fornecer aos novos artistas verdadeiras cartas de apresentação, quando tecem comentários favoráveis aos seus primeiros trabalhos.

Voltemos, porém, ao discurso dos responsáveis pelos departamentos de imprensa das gravadoras, pois há ainda alguns dados de uma outra entrevista que merecem um pouco mais de atenção. De fato, embora esse outro entrevistado tenha se manifestado de maneira semelhante ao primeiro a respeito da maior parte das questões levantadas, houve contudo algumas diferenças significativas, dado que ele avançou um pouco mais na diferenciação feita entre os artistas considerados culturais e aqueles considerados comerciais, utilizando-se dessa diferenciação no momento mesmo de explicar as práticas também diferenciadas a respeito das quais se poderia ou não se poderia falar em "produção" de imagem pública de artistas por parte de gravadoras. Assim é que ele também faz, como o primeiro, uma classificação particular dos meios de comunicação com os quais as gravadoras se relacionam para efeito de divulgação dos artistas e de seu trabalho, denominando alguns deles de "imprensa intocável" e outros de "imprensa manipulada" (18). Ao contrário do primeiro, porém, este entrevistado acaba de alguma maneira classificando os próprios artistas em intocáveis e manipulados, na medida em que afirma somente para uma certa categoria de artistas o que o primeiro afirmara para a generalidade deles, isto é, que a imagem pública é simples reflexo de sua própria personalidade.

De fato, afirma ele, alguns artistas apresentam para a gravadora "uma coisa que vem deles", sendo portanto eles mesmos a sua própria "fonte geradora" - ou, em termos bastante semelhantes aos empregados pelo primeiro entrevistado, certos artistas já se constituem em uma espécie de "pedra bruta" que cabe à gravadora apenas "lapidar", ao passo que outros não (19). É interessante que a razão dessa diferença entre os artistas seja buscada primeiramente por ele no fato de que alguns "têm alguma coisa a dizer que é deles mesmos", pois isto significa, na prática, atribuir ou

não autenticidade às imagens públicas dos artistas conforme estes sejam ou não, além de intérpretes, também autores das músicas interpretadas. Reencontramos aqui a mesma superioridade da atividade de compor sobre a de interpretar no que se refere à adequação às concepções vigentes acerca da natureza criadora do trabalho artístico, superioridade sobre a qual já falamos no capítulo anterior. De fato, para o entrevistado, a maioria dos meros intérpretes pode ser classificada no grupo dos artistas por ele chamados "bregas", muito embora ele afirme, por outro lado, que mesmo a imagem pública desses artistas não pode ser considerada uma "mentira", pois sua realidade é confirmada pelo "público brega" que lota ginásios de esportes para vê-los (20).

De fato, nesse contexto, o "público" é utilizado como autodefesa da gravadora frente à "crítica", da qual se diz que ignora a realidade subjacente aos artistas "bregas" quando acusa a gravadora de manipulação. No entanto, o próprio público acaba se dividindo em dois, sendo citado em oposição ao público "brega" o público "universitário", isto é, público dos intérpretes-compositores "intelectuais", que por outro lado são os únicos a contarem com a aceitação da imprensa "de esquerda" ou "elitizada" (21). Para o entrevistado, aliás, a própria classificação rígida dos artistas em "bregas" ou "intelectuais" teria sido uma criação dessa imprensa "de esquerda" ou "elitizada", dado que, segundo ele, essa imprensa tem verdadeiro preconceito contra os artistas que, sendo "intelectuais", acabam conquistando também o público "brega". Assim é que se explicaria, por exemplo, a perda de prestígio de Belchior junto à crítica especializada, fenômeno que teria passado a ocorrer justamente a partir do momento em que esse artista começou a incorporar segmentos cada vez mais "populares" a seu próprio público. O próprio investimento de Belchior numa imagem sensual teria sido então uma resposta do artista ao desprezo da "crítica" em relação a seu trabalho, resposta esta através da qual ele teria querido chamar a atenção para o fato de que podia de qualquer maneira contar com a aprovação alternativa do "público" (22). Sobre o mesmo investimento de Belchior numa imagem sensual, aliás, o primeiro entrevistado também se manifestara de modo a relacioná-lo com o objetivo do artista de conquistar um público maior do que o seu público "real". Para ele, porém, o "inchaço" do verdadeiro público de um artista - provocado pela adesão momentânea de uma massa de consumidores cujas preferências variam entre os diversos artistas de ano para ano - levaria de fato a uma "deformação"

daquele verdadeiro público, sendo por isso que a procura de-liberada desse "inchaço" estaria associada à "deformação" da própria imagem do artista (23). Quer dizer, no esquema ideal a verdadeira face do artista só se confirma através do espelho de seu verdadeiro público, e vice-versa.

Finalizando esta análise do discurso de algumas das pessoas envolvidas na produção de press-releases para a indústria fonográfica, é preciso registrar ainda que, de acordo com a descrição que fazem de sua própria atividade, esta seria algo muito mais próximo da atividade artística do que das demais atividades necessárias à produção e à divulgação do disco. Vimos que algo semelhante ocorre ao nível do discurso dos críticos quando se trata de defender a natureza específica da imprensa escrita em relação ao rádio, ocorrendo o mesmo ao nível do discurso dos chamados "capistas" sobre seu trabalho de elaboração de capas (24). No caso dos produtores de press-releases, isto se manifesta, por exemplo, através da afirmação de existência de um vínculo pessoal de amizade e admiração recíproca entre eles próprios e os artistas a respeito dos quais escrevem, vínculo este que faz seu trabalho extrapolar os limites de uma atividade meramente "profissional" e torna, por outro lado, seus press-releases mais uma vez não "mentirosos" (25). Em outra entrevista, isso se manifesta através da própria relação feita entre o conteúdo dos press-releases e o "lado humano" dos artistas, relação esta associada diretamente à idéia de que haveria sempre um conteúdo de verdade em tais press-releases, em cuja produção seria empregado um trabalho objetivamente "jornalístico" (26).

Para confirmar a existência de um vínculo pessoal entre quem faz o press-release e o artista a que este se refere, aliás, o primeiro entrevistado chegou a se referir ao fato de que na maior parte das vezes quem acaba fazendo o press-release é alguém de fora da companhia a que está ligado o artista, quer dizer, um não-funcionário da gravadora, mas amigo e admirador do artista (27). Conforme insistiu um outro entrevistado, esse alguém é sempre escolhido "democraticamente" pelo produtor fonográfico com base em sugestão geralmente feita pelo próprio artista, sendo escolhido de maneira semelhante o artista plástico ou fotógrafo, também autônomos, a quem se encomenda o projeto ou a foto da capa do disco (28). Quer dizer, a especificidade atribuída por essas pessoas às suas próprias atividades de elaboração de press-releases ou de capas em relação às demais atividades

incluídas na produção e na divulgação de um disco tem alguma correspondência nas relações concretas de produção existentes entre elas e a indústria fonográfica, relações estas que são também elas específicas. De fato, esta informação coincide com aquelas obtidas diretamente nos departamentos jurídicos das gravadoras durante a primeira fase do trabalho de campo. É de se ressaltar, contudo, que há também funcionários assalariados que fazem press-releases ou capas de discos, sendo porém relevante registrar afirmação feita pelo primeiro entrevistado no sentido de que a encomenda de press-releases ou capas a pessoas de fora das gravadoras constitui, na verdade, um sinal de que determinado artista está entre os "melhores", pois, segundo ele, só seriam feitos por assalariados das gravadoras os press-releases e as capas de discos de artistas que não têm muito "prestígio" (29). Isto, sem dúvida, não deixa de estar também relacionado às oposições conceituais a que temos nos referido durante toda esta análise: de fato, se os artistas não têm "prestígio", eles serão com certeza considerados "comerciais" e não "culturais"; e, dado que seu próprio trabalho não é considerado "cultural" e portanto não é considerado específico em relação ao trabalho em geral, também não precisarão sê-lo os trabalhos de elaboração do press-release e da capa de seu disco.

Passemos, agora, a uma análise do conteúdo das imagens públicas de alguns artistas na qual será novamente demonstrada a importância de tais oposições enquanto elementos fundamentais das representações vigentes no campo artístico-fonográfico, especialmente no que se refere ao subcampo da crítica especializada. Para a identificação do conteúdo de tais imagens baseamo-nos principalmente nos comentários feitos pela crítica, dado que, conforme observamos, é de fato ela quem fornece publicamente uma palavra final sobre o artista, depois de reelaborar por conta própria as informações fornecidas por ele mesmo e por sua gravadora, informações às quais recorreremos contudo sempre que necessário. Por outro lado, conforme já foi dito na introdução, Fagner e Belchior são os artistas cujas imagens públicas serão tomadas como objeto desta análise, tendo sido ambos escolhidos como representantes do grupo de artistas que identificamos como sendo os compositores-intérpretes de MPB surgidos nos anos iniciais da década de 70. Isto sem dúvida faz com que a análise que se segue torne-se ainda mais oportuna, pois a partir dela será possível conhecer alguns dos reflexos da conjuntura política do período sobre a imagem pública dessa

geração de artistas, bem como alguns aspectos da influência que teve sobre essa imagem o papel fundamental então desempenhado pelos artistas de MPB na consolidação do mercado de discos e na modernização do sistema de arrecadação e distribuição de direito autoral no Brasil.

- II -

"Antes que o chamado 'grande público' tomasse conhecimento da existência de Fagner... Elis Regina, Ronaldo Bôscoli, Ivan Lins, Roberto Menescal, Quarteto em Cy, 'estavam amarrados no menino'. E com o talento que levou-o a conquistar cinco prêmios em festivais universitários, em Brasília, prêmios de arranjo e interpretação, inclusive, bastava só o impulso, um empurrãozinho, para ele chegar 'lá em cima'." Assim começa o press-release mais antigo que encontrei em arquivos de jornais ou de particulares: datado de 1.972, ele foi produzido pelo Departamento de Serviços Criativos (Imprensa, Relações Públicas e Artes Gráficas) da Philips-Phonogram e anuncia para breve o lançamento do primeiro compacto duplo de Fagner e a participação do artista no VII FIC, informando ao mesmo tempo que Elis Regina e Wilson Simonal já tinham gravado músicas de sua autoria e que ele próprio já tinha feito sua primeira gravação, o Disco de Bolso, "ao lado de Caetano Veloso". Da mesma forma, o press-release divulgado pela TV Globo por ocasião do VII FIC também faz referência às gravações já feitas e também informa: "Seus principais incentivadores são Ronaldo Bôscoli, Elis, Sérgio Ricardo, 'que acreditam demais em mim'". Por outro lado, nas duas matérias datadas de 1.972 que encontrei nos mesmos arquivos - a primeira motivada pelo lançamento do Disco de Bolso e a segunda motivada pelo lançamento do compacto-duplo pela Philips, a ênfase também é colocada no fato de que o jovem compositor-intérprete que então se apresentava ao público contava com esse "incentivo" dos artistas mais velhos (30). A primeira matéria, por exemplo, diz assim: "Desde que Elis Regina e Erasmo Carlos gra-

varam composições suas, o nome do cearense Fagner passou a ser repetido nos meios musicais, cercado de um respeito que, até agora, só anunciou os melhores compositores da mpb" (31).

Dessa maneira, pode-se dizer que desde as primeiras aparições públicas do artista em questão, sua imagem enquanto compositor-intérprete de MPB foi configurada através da exaustiva referência à aceitação de seu nome por parte dos já então consagrados artistas desse campo. Enquanto estratégia, porém, isto se manifestou de maneira mais nítida no ano seguinte, quando, para lançar o primeiro LP de Fagner, a Philips-Phonogram distribuiu às emissoras de rádio um compacto que continha a gravação de depoimentos pessoais de Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Chico Buarque, Erasmo Carlos, Marília Pera e Afonsinho sobre o novo artista (32). Ao mesmo tempo, na maior parte das seis matérias publicadas nessa época sobre o LP e encontradas por mim nos arquivos citados, faz-se novamente referência às gravações de suas músicas já feitas por ele mesmo ou por outros e aos inúmeros eventos artísticos dos quais já participara, sendo que o fato de artistas consagrados terem participado dos mesmos eventos recebe muito mais destaque do que a própria participação do artista neles (33). Assim é que, nas entrevistas, Fagner conta, por exemplo, que foi desclassificado no VII FIC, mas que foi ao mesmo tempo defendido por Nara Leão; que, a convite de Nara, participou de seu show Muito Informal; e que, ao lado de Roberto Menescal, produziu o último LP da intérprete (34). Ou conta que, a convite de Cacá Diegues, está trabalhando na produção da trilha sonora do filme Joana Francesa, ao lado de Chico Buarque; ou que, por outro lado, este último artista foi quem o apresentou ao público da Phono-73, da qual participou (35). E assim por diante. Na verdade, há na maior parte dessas matérias uma utilização das próprias relações pessoais do artista como signos de prestígio, que se tornam algumas vezes explicitamente independentes da participação em quaisquer eventos artísticos, como é o caso, por exemplo, da referência à participação de Fagner nos times de futebol formados na época por artistas famosos (36). Aliás, a própria inclusão de um depoimento do jogador Afonsinho entre aqueles gravados para o compacto promocional é outro exemplo desse tipo de utilização das relações pessoais, em si mesmas, como signos de prestígio.

Datam também de 1.973 as primeiras referências críticas aos "padrinhos" de Fagner: o crítico musical Tárík

de Souza, por exemplo, embora elogie o primeiro LP do artista, associa de alguma maneira sua "rápida ascensão" ao fato de ter sido apadrinhado (37); ao mesmo tempo, Maurício Kurbusly alerta no sentido de que o excesso de padrinhos pode atrapalhar "os movimentos e a identidade do homenageado" (38). O próprio Fagner, aliás, começa a dar desde então alguns sinais de descontentamento em relação à estratégia adotada para a promoção de seu nome. "Estão começando a relacionar tudo o que fiz e consegui em função dessas pessoas", disse, por exemplo, ao Jornal do Brasil (39). Ao que parece, contudo, essa estratégia foi de fato vitoriosa a longo prazo, apesar das críticas e do descontentamento que se manifestaram ainda em várias ocasiões posteriores. Assim é que o artista foi sempre visto, no decorrer da década, como um compositor-intérprete de MPB - ou, em outras palavras, como um artista de prestígio dentro do cenário musical brasileiro. E era essa, com certeza, a imagem que se pretendia construir através da referência exhaustiva à aceitação de seu nome por parte dos artistas já estabelecidos nesse campo.

Contudo, para que essa estratégia viesse a ser de fato vitoriosa e para que o prestígio do artista se consolidasse realmente, talvez tenha sido fundamental o aparente rompimento de Fagner em relação a ela, rompimento este que foi consequência de sua brusca saída da gravadora Philips-Phonogram ainda em 1.973. De fato, a saída de Fagner da Philips-Phonogram foi bastante teatralizada, tendo havido até mesmo uma briga com um alto funcionário da gravadora diante das câmeras do programa que Flávio Cavalcanti apresentava então na televisão (40). Por outro lado, ao explicar sua saída da gravadora, Fagner declararia à imprensa: "Estou decepcionado com o esquema. Os artistas são tratados como peças de uma engrenagem comercial, e isso basta. Não podem falhar. Se o cara não vender mais de 50 mil discos e não se submeter ao modismo, está condenado ao fracasso, não vai ter chance. As gravadoras não querem investir em quem está começando, mesmo tendo a certeza de que o trabalho é bom" (41). Ora, agindo e falando assim, o artista passava pela primeira vez para o público e para a crítica uma certa imagem de rebeldia que na verdade haveria de acompanhá-lo durante toda a década, e que, conforme veremos a seguir, seria de fundamental importância para a consolidação de seu prestígio. É preciso ver contudo que essa rebeldia só lhe rendeu prestígio na medida em que se voltou contra o "esquema" das gravadoras, quer dizer, na medida em que corroborou a mesma inclusão de Fagner no campo dos artistas de prestígio que já fora

o alvo daquela estratégia anterior de apadrinhamento, tornando essa inclusão de fato exclusiva, isto é, excluindo qualquer possibilidade de uma inclusão simultânea no campo dos artistas comerciais.

Já vimos a importância que essa oposição entre os artistas considerados de prestígio e aqueles tidos como comerciais assume ao nível das representações vigentes no campo artístico-fonográfico. Veremos agora que Fagner consolidou o prestígio que obtivera inicialmente graças à sua aproximação em relação aos grandes nomes da MPB através da total adequação de seu discurso às representações baseadas nessa oposição conceitual, dada sua insistente denúncia do objetivo meramente comercial das gravadoras e sua constante reafirmação de uma postura de contestação em relação a esse estado de coisas.

Na verdade, após romper com a Philips e viajar em seguida para a França, Fagner só retornaria ao noticiário em 1.975, ao lançar pela Continental o segundo LP de sua carreira, sendo então preciso que se justificasse publicamente por estar voltando a um esquema em relação ao qual já era visto naquele momento como opositor. Assim é que chegou a declarar naqueles dias à imprensa: "Descobri que melhor que resistir em ser usado pela 'engrenagem' é ser esperto e saber usá-la. O problema é caminhar paralelo a ela e não ser por ela envolvido. O problema é chegar ao sucesso e continuar o mesmo" (42). E a confirmação de sua já então definida imagem de rebelde viria logo em seguida, em depoimento à revista Veja: "Eu sou um cara que consigo as coisas porque vou lá e brigo. Não quero saber se tem secretária mandando eu não entrar, eu abro a porta, vou lá e pergunto qual é. Porque quando você conversa com esses caras de gravadora, parece que você está falando de laranja e banana. Os caras que mais odeiam música são os que trabalham com ela" (43).

É importante ressaltar aqui que a gravadora Continental parece não ter participado da construção dessa imagem rebelde do artista, dado que o press-release distribuído por ocasião do lançamento do LP não faz qualquer referência a ela e nem a insinua de alguma maneira, mas sim limita-se a relatar os inúmeros feitos da carreira artística de Fagner, citando inclusive os artistas famosos que tinham sido companheiros do artista nesses mesmos feitos. Por outro lado, essa mesma imagem teve uma incrível ressonância na imprensa e passou a ser divulgada não apenas através do discurso de

Fagner sobre si mesmo mas também através do discurso dos jornalistas sobre ele. É o próprio autor da já citada matéria da revista Veja, por exemplo, quem diz: "Sorriso largo, mãos grandes e inquietas, Fagner descreve apaixonadamente o seu trabalho. E se incendia de santo furor ao falar de todos que criaram obstáculos à criação - sua e de seus companheiros" (44).

Essas referências aos aspectos físicos da imagem do artista lembram-nos por outro lado a importância de se ressaltar que a rebeldia transparente no discurso de Fagner tinha correspondência no que poderíamos chamar seu visual, do qual merecem destaque os cabelos compridos e a boina com estrela, tipo Che Guevara, que ele utilizaria até o final da década, inclusive na foto da capa do LP de 1.978, que foi seu primeiro grande sucesso de vendas. Contudo, o mais importante a ressaltar é que até 1.976 essa rebeldia era também transparente em sua prática concreta, e não apenas em seu discurso ou em seu visual: de fato, logo após a gravação do segundo LP, Fagner rompeu também com a Continental (45), partindo em seguida para a apresentação de seu show Astro Vagabundo pelo Brasil afora - show este que, por outro lado, chegou ao Rio de Janeiro em março de 1.976 e bateu todos os recordes de público da Sala Corpo e Som do MAM (46). Era, portanto, num contexto concreto de independência em relação a qualquer gravadora que ele dizia então: "Esse pessoal de gravadora não é fácil. Os produtores só sabem bulir um pouco naquelas mesas e esnobar todo mundo. Os músicos do Nordeste que chegam aqui ficam sufocados - basta sentar na mesa, do lado daqueles caras, e eles mudam tudo. Constrangem a pessoa. Mas eu nasci para brigar. Compro essa briga com as gravadoras. Todo mundo fala que eu posso me dar mal. Mas eu tenho meu trabalho, não posso me dar mal" (47).

Ora, logo em seguida ao show, Fagner seria contratado pela gravadora CBS, que era, segundo notícia da época, "conhecida por seus esquemas de vendas populares" (48). Contudo, sua imagem de rebelde não seria de forma alguma prejudicada por isso, dado que já fora fortemente consolidada através dos dois rompimentos sucessivos do artista com o que ele mesmo denominava o "esquema" das gravadoras. Por isso, ao mesmo tempo em que noticiava sua contratação pela CBS, o Jornal de Música, por exemplo, voltava a veicular essa imagem: "A sombra do jagunço com mania de Dom Quixote, pronto para apontar as manchas no império multinacional das gravadoras, está agora apenas observando o desenrolar dos aconte-

cimentos, diante de sua forte candidatura a novo superstar da mpb" (49).

Na verdade, Fagner permaneceu na CBS até 1.986 e de fato se transformou em "novo superstar da mpb" a partir dos últimos anos da década de 70, com o estouro de vendas do LP Quem Viver Chorar, de 1.978, e a chegada da música Revelação aos primeiros lugares das paradas de sucesso de todo o Brasil (50), sendo interessante assinalar que essa música era ao mesmo tempo tema da novela Cara a Cara da TV Bandeirantes, e que a música Noturno, constante do LP seguinte, seria tema da novela Coração Alado da TV Globo (51). Contudo, até a última entrevista de 1.979 encontrada nos arquivos, Fagner continuaria apresentando o mesmo discurso de sempre: "...cheguei a um ponto sem nenhum apoio que não fosse do povo. Isso bate na parede e volta. Acaba chegando no esquema, sem precisar que o esquema me dê força. Nunca tive uma gravadora que me fizesse uma jogada promocional violenta, que é o que vinga. No entanto, meu trabalho vingou. Então, acredito que estamos chegando a um momento no qual o que vale é realmente o valor" (52).

É preciso, contudo, que nos detenhamos em 1.976, pois este parece ter sido para Fagner um ano de fundamental importância para a consolidação de sua imagem de rebeldia, não apenas em relação ao prolapado "esquema" das gravadoras, que sua contratação pela CBS já começava então a contrariar, mas principalmente em relação aos grandes meios de comunicação, aspecto este que só começaria a ser contrariado no final da década, com a inclusão de suas músicas em trilhas sonoras de novelas de televisão. Na verdade, 1.976 foi importante para Fagner porque outros dois compositores-intérpretes cearenses, Ednardo e Belchior, obtiveram nesse ano os primeiros grandes sucessos de vendagem e execução de suas carreiras, e porque isso ocorreu a partir de posturas supostamente abertas em relação aos grandes meios de comunicação, as quais puderam ser então insistentemente comparadas por ele com sua própria postura marginal, a qual se tornava dessa maneira ainda mais evidente.

De fato, como já foi visto no capítulo 1, a música Pavão Misterioso, de Ednardo, foi tema da novela Saramandaia da TV Globo em 1.976, tornando-se um grande sucesso de execução nas rádios de todo o País (53). Como já foi visto também, nesse mesmo ano Elis Regina gravou as músicas Como Nossos Pais e Velha Roupas Coloridas, de Belchior, depois de ha-

vê-las cantado no show Falso Brilhante, sendo que o próprio artista lançou também nesse ano um LP que viria a ser de fato seu primeiro grande sucesso de vendagem, do qual constava a música Apenas Um Rapaz Latino-Americano, que seria também ainda nesse ano o primeiro grande sucesso de execução de sua carreira (54). Veremos em seguida qual estava sendo naquele momento a postura declarada de Belchior frente aos meios de comunicação e como ela serviu para consolidar, por comparação, a imagem marginal de Fagner. Veremos também, por outro lado, em que medida essa postura contribuiu para que Belchior viesse a perder pouco tempo depois o prestígio que sempre tivera junto à crítica especializada. Antes, porém, será necessário acompanharmos a evolução da imagem pública de Belchior desde o início de sua carreira, para que possamos distinguir todas as variáveis desse próprio processo que culminou na perda de prestígio junto à crítica.

As primeiras informações divulgadas sobre o artista, logo após sua vitória no IV Festival Universitário da TV Tupi, em 1.971, e por ocasião de sua participação no VII Festival Internacional da Canção da TV Globo, em 1.972, indicam que ainda não tinha acontecido a opção fundamental pelo discurso de contestação ao tropicalismo que logo depois teria tanta importância para a configuração de sua imagem pública. De fato, ao ser entrevistado após a vitória no Festival Universitário, Belchior chegou a dizer: "Estou tentando desenvolver um trabalho semelhante ao que fizeram Caetano e Gil, mas os temas das minhas músicas estão dentro do folclore cearense, meu Estado querido" (55). Por outro lado, no press-release distribuído pela TV Globo por ocasião do VII FIC, chega a haver uma referência ao Disco de Bolso na qual fica clara a intenção de usar relações ainda que impessoais com Caetano Veloso como signos de prestígio, nos mesmos moldes do uso feito por Fagner de seu bom relacionamento no meio artístico: "...logo depois gravou um 'Disco de Bolso' junto com Jaguar. O outro lado do disco? Caetano Veloso, para quem quiser ficar sabendo". Na verdade, como vimos, quem gravará esse disco fora Fagner. Contudo, a música gravada fora de fato Mucuripe, que era de autoria de Fagner e Belchior.

Em 1.973, contratado pela Chantecler, Belchior lançou um compacto simples e apresentou-se no show A Palo Seco ao lado de Marcus Vinícius, sendo que no ano seguinte, ainda na mesma gravadora, lançou o primeiro LP de sua carreira. E, de fato, tanto nas entrevistas concedidas em tais

oportunidades pelo artista à imprensa quanto nos comentários feitos então pela crítica especializada, é possível perceber que Belchior já tinha optado por uma forma de contestação que não deixava de ser também estratégica em relação ao objetivo de ascensão no campo artístico, embora fosse, enquanto tal, diametralmente oposta em relação ao apadrinhamento. Assim é que, conforme foi visto no capítulo 1, em certo trecho de uma entrevista concedida por ocasião do lançamento do show A Palo Seco, Belchior chegou a dizer que se colocava então contra o "velho 'bom gosto'" dos tropicalistas, assim como estes tinham antes atacado o "'bom gosto' oficial da música brasileira" (56). Por outro lado, em 1.974, o crítico Maurício Kubrusly fez uma referência direta a essa entrevista em seu comentário a respeito do LP então lançado, ficando dessa maneira ainda mais reforçada a imagem de Belchior enquanto contestador do passado musical: "...foi Belchior, ao lado de seu companheiro Marcus Vinícius, que teve a petulância de duvidar de que os únicos grandes nomes da melhor música popular do Brasil são aqueles que já são grandes. Esses dois nordestinos sempre proclamaram que Caetano, Gil e outros não são únicos, não são intocáveis, não são infalíveis. Este desafio é vital, importantíssimo, num meio onde o recurso mais comum é o pastiche, a imitação" (57).

Conforme se vê, a contestação levada a efeito por Belchior foi melhor vista por Kubrusly do que o apadrinhamento de que fora objeto Fagner. Entretanto, outra parte da crítica especializada parece ter, ao contrário, condenado a atitude contestatória de Belchior em relação ao passado da MPB. Jary Cardoso, por exemplo, confessaria em 1.977: "Como Belchior apareceu no mercado contestando Caetano e Gil, não consigo ver seu trabalho com isenção e ainda fiquei decepcionado com o show 'Coração Selvagem', em cartaz até amanhã no Teatro Bandeirantes. Gostava de ouvi-lo no rádio e ria das referências aos baianos, mas agora penso que Belchior é um demagogo, além de 'chato' como já foi chamado ou como disse Jorge Mautner (também defensor dos baianos) ao 'Folhetim' nº 26..." (58). De qualquer forma, assim como a estratégia de apadrinhamento só seria vitoriosa em seu objetivo de agregar prestígio ao nome de Fagner quando complementada pela rebeldia declarada do artista frente ao "esquema" das gravadoras e dos grandes meios de comunicação, também a contestação a alguns dos artistas já então estabelecidos no campo da MPB parece ter feito diminuir o prestígio de Belchior porque se fez acompanhar, conforme veremos a seguir, de uma atitude de extrema aceitação desse mesmo "esquema".

Isto, de fato, terminou por radicalizar a exclusão do artista do próprio campo da MPB que ele já vinha contestando, num processo inverso ao ocorrido com Fagner, cuja rebeldia contra as gravadoras reforçou a mesma inclusão do artista em tal campo que já fora anunciada desde o início por seus padrinhos famosos.

No caso de Belchior, entretanto, é preciso acrescentar que houve também, na origem de sua perda de prestígio, uma mudança muito brusca na temática de suas músicas e em sua própria imagem pessoal, muito embora essa mudança possa ter sido de qualquer forma sentida a seu tempo pela crítica especializada como simples reflexo da própria adaptação do artista ao esquema das gravadoras e dos grandes meios de comunicação que já era então condenada. Contudo, para analisarmos o verdadeiro impacto dessa mudança, será preciso partir do fato de que, no início de 1.976, ao ser interpretado por Elis Regina e lançar o LP *Alucinação*, Belchior era ainda muito benquisto pela maior parte da crítica especializada, sendo saudado por ela devido sobretudo à força crítica das letras de suas músicas, ainda que algumas delas se voltassem também contra os "antigos compositores baianos", como era o caso inclusive daquela que viria a ser a mais executada do LP, qual seja, *Apenas Um Rapaz Latino-Americano*. Na verdade, Tárík de Souza, por exemplo, ao fazer seu comentário sobre o disco em questão, chegou mesmo a elogiar essa crítica ao passado musical contida nas próprias letras: "Habituaados a esgrimir metáforas e esculpir entrelinhas, na verdade, boa parte dos compositores brasileiros foi afastada dos caminhos da observação da realidade. Com fino sarcasmo, em '*Alucinação*', Belchior investe contra a rósea vegetação de algumas letras recentes... E, em '*Apenas Um Rapaz Latino-Americano*', como a bossa-nova contestara o sambolero, ele critica certa euforia do tropicalismo..." (59). Maurício Kubrusly, por sua vez, depois de ressaltar que a obra de Belchior fazia "ressurgir a prática do debate" na MPB, também elogiou o fato de que o artista era, como letrista, "um do contra entre uma multidão de trovadores apenas do amor, das flores, do céu azulzinho como os olhos das moças do anúncio, do baticum-felicidade do carnaval que já vai chegar e do sambão que nunca falta" (60).

De fato, nas letras das músicas desse segundo disco, Belchior não apenas fazia a crítica daquilo que denunciava como sendo uma arte "evasiva" nas entrevistas concedidas à imprensa no mesmo período (61), mas fazia também uma

espécie de autocrítica de sua geração, autocrítica esta que era principalmente evidente nas músicas que já tinham sido antes gravadas por Elis Regina. Ora, naquele contexto repressivo em que se encontrava o País, vivendo os primórdios de um processo que ainda se denominava naquele tempo distensão política, qualquer crítica ou autocrítica seria sempre muito bem-vinda, como dizia o próprio Belchior na época: "Quando tá todo mundo calado, você dizer as coisas é uma grande novidade. É a surpresa de você ver o que está acontecendo, de se encontrar com a realidade" (62). Assim é que, embora não apresentasse a mesma rebeldia de Fagner frente às gravadoras, a contestação apresentada por Belchior parece ter-lhe sido de qualquer maneira muito importante naquele momento inicial para a obtenção de prestígio junto à crítica.

É preciso registrar aqui que, para a formação dessa imagem contestadora, não contribuíram apenas as críticas à arte evasiva e a autocrítica de geração contidas em letras de músicas e depoimentos à imprensa. De fato, em tais depoimentos, Belchior apresentava-se como um contestador político no sentido mais restrito da palavra, na medida em que se mostrava preocupado com os efeitos de seu próprio trabalho artístico e desejoso de fazer algo que servisse às transformações sociais, afirmando, por exemplo: "...para mim a música popular é a que fala do cotidiano das pessoas, das aspirações e necessidades do povo... Uma arte popular é a que está a serviço dos oprimidos, dos humilhados... A arte musical pode revolucionar uma sociedade no sentido de oferecer elementos novos ao conhecimento. Mas ela própria não é condutora. Ela apresenta os caminhos... Ela muda os pensamentos, a linguagem. É um processo dialético - da mesma forma que a música toma elementos da sociedade, a sociedade toma elementos da música" (63). Nesse mesmo depoimento, aliás, Belchior parece ter feito questão de insinuar um posicionamento político-partidário de oposição, dizendo, ao noticiar o show de lançamento de seu LP: "Haverá shows de lançamento de disco, reunindo simultaneamente Mautner, Dominginhos (que também lançarão discos novos) e Belchior - MDB" (64).

Por outro lado, também na preparação desse show parece ter havido algum investimento na imagem contestadora do artista, conforme depoimento prestado a mim por Roberto Menescal, que era diretor-artístico da Philips-Phonogram naquela época: "Preparamos uma apresentação dele no Teatro João Caetano. E foi um barato. Desde a roupa, a imagem, o

tal negócio da imagem, né? E foi ótimo. (...) Quer dizer, a gente nem pensou a fundo o que seria a explicação da imagem, mas a gente pensou no visual da imagem, entendeu? Ele vinha com...eu não me lembro direito a roupa, mas se você botar assim, 'resistência francesa', você sabe, não é? Aquela boina, a bota, sabe? Ele estava um pouco com o tipo assim... Fazia um tipo, na verdade, né? E que era interessante... E nós não inventamos aquela roupa, quer dizer, aquilo ele veio usando naturalmente e a gente apenas definiu: 'bom, então de agora em diante vamos andar por aqui'..." (65).

Da mesma forma, o texto inicial do press-release distribuído pelo Serviço de Imprensa da Philips-Phonogram por ocasião do lançamento do LP Alucinação, assinado por Belchior e Valdir Zwetsch, era uma biografia do artista na qual se incluía, além de referências a influências musicais e poéticas advindas da infância, adolescência e juventude, muitos dados que, aparentemente supérfluos, serviam de fato para moldar essa mesma imagem de rebeldia e inconformismo. Assim é que esse texto dizia, por exemplo: "Nas feiras, o contato com os cantadores itinerantes ciganos e gente de feira, a batalha por alguns trocados, um certo fascínio pela marginalidade já despontando. (...) E Belchior, cavalgando sua Vespa pelas ruas de Sobral, começava a sentir na pele o gosto da liberdade, a força do vento, o ronco da rebeldia. 'Muito cedo aprendi a ser rebelde e solitário'. Não demorou muito. Aos 15 anos, um ato de coragem: fugiu de casa. (...) '...a saída de casa era um lance poético. Aquilo me fascinava: o poeta rebelde, andarilho, itinerante'. (...) Quando foi apresentar suas teses de término de curso (destruidoras demais para um currículo tradicional) foi considerado 'persona non grata' e remetido imediatamente para casa...". E assim por diante.

Contudo, logo no ano seguinte, ao lançar o LP Coação Selvagem, terceiro de sua carreira e primeiro na WEA, Belchior já demonstraria, ao nível das letras das músicas do novo disco, estar abandonando o caminho da contestação - muito embora isto não tenha sido observado pela maior parte dos críticos, que chegaram a afirmar inclusive o caráter repetitivo desse LP em relação ao anterior. De fato, o tema dominante nas letras do novo disco continuava sendo a experiência de juventude que tinha sido vivida pela geração do artista nos anos 60. No entanto, não se encontrava mais nas referências a essa geração a mesma autocrítica encontrada no disco anterior. O que havia no disco novo era, na verdade,

puro saudosismo, conforme se pode comprovar através da letra da própria música-título do LP, que diz entre outras coisas: "Meu bem/ guarde uma frase pra mim/ dentro da sua canção/ esconda um beijo pra mim/ sob as dobras do blusão... A vida é uma estrada ali em frente/ beba um refrigerante/ coma um cachorro quente/ já é outra viagem/ e o meu coração selvagem/ tem essa pressa de viver... Quando você me amar/ me abraça, me beije bem devagar/ que é pra eu ter tempo/ tempo de me apaixonar/ tempo pra ouvir a canção no rádio/ tempo para a turma do outro bairro/ eles têm que saber que eu te amo...". Em outra das faixas do LP, aliás, o saudosismo chega a ser explícito: "Quero a sessão de cinema das cinco/ pra beijar a menina/ e levar a saudade/ na camisa/ toda suja/ de batom..." (Todo Sujo de Batom). E esse saudosismo se torna mais evidentemente contraditório em relação à autocrítica anterior através da comparação direta com a letra de Velha Roupas Coloridas, por exemplo, que diz assim: "Você não pensa e nem vê/ mas eu não posso deixar/ de dizer, meu amigo/ que uma nova mudança em breve/ vai acontecer/ e o que há algum tempo era jovem, novo/ hoje é antigo/ e precisamos todos/ rejuvenescer...".

Por outro lado, numa das entrevistas concedidas à imprensa por ocasião do lançamento do LP *Coração Selvagem*, Belchior afirmou: "Acho que ainda vai chegar o dia em que as pessoas vão entender que uma canção de amor é tão contestatória como uma canção dita de protesto. Inclusive eu tenho esse lado lírico que muito pouca gente percebe. E se um dia me der na veneta fazer um disco de amor, eu faço sem nenhum problema" (67). Na mesma entrevista, aliás, Belchior fez referência a uma música, *Como Se Fosse Pecado*, que não fora incluída no disco devido a um veto da Censura, mas que constituía "a chave" de todo o trabalho nele apresentado. Ora, conforme se pode depreender de seu discurso, foi justamente o veto a essa música o que impediu que esse primeiro disco de Belchior na WEA mostrasse de maneira mais inequívoca o "lado lírico" que o próprio artista já assumia então possuir. Aliás, pode-se depreender que foi esse veto o que impediu que se desenvolvesse desde aquela época a própria temática sensual que já começava então a aparecer nas letras e no discurso do artista à imprensa e que no ano seguinte, com a inclusão da música *Como Se Fosse Pecado* e de outras do mesmo gênero no LP *Todos os Sentidos*, se desenvolveria de maneira a provocar a transformação do contestador em "sex-símbol". Assim é que, nessa entrevista, Belchior diz, entre outras coisas: "...a música que ficou proibida era a

chave de todo esse disco, na minha cabeça ela dava uma compreensão total do trabalho, agora. Começava com um ritmo discoteca e terminava num sambolero. Inclusive tem uma história engraçada atrás dessa música: eu estava dançando numa discoteca, porque eu adoro dançar, e uma menina me disse assim: 'Mas como, você dançando?' Como se eu não pudesse, devido ao tipo do meu trabalho, essas coisas. E é claro que não tem nada a ver. Essa música falava do corpo dos prazeres. Porque toda repressão, em última análise, incide sobre o corpo. Não existe essa separação razão/corpo. Isso é um escalonamento de valores do sistema, que se utiliza dessas separações para poder controlar melhor, reprimir melhor" (68).

É importante assinalar aqui que, embora seja verdade que a maioria dos críticos não percebeu naquele momento que estava havendo uma mudança na temática das letras de Belchior, também é verdade que muitos deles perceberam que estava havendo de fato uma mudança da imagem pública do artista na direção do sensual. Jary Cardoso, por exemplo, no mesmo comentário a respeito do show Coração Selvagem do qual já citamos o trecho relativo à contestação de Belchior aos baianos, observou: "No Teatro Bandeirantes, Belchior provoca gritinhos das meninas e demonstra gostar disso, apesar de ter declarado às vésperas da estréia que não está interessado em se tornar símbolo sexual. Ele se sentiu atraído pela idéia e já não consegue disfarçar. Calça justíssima tipo toureiro, botas, camisa branca de mangas bufantes - as meninas na primeira fila não agüentam: Lindo! Que voz, ai! Eu queria ser sua mulher!" (69). Contudo, a mudança na imagem de Belchior foi associada naquele momento ao grande sucesso alcançado pelo artista com o LP anterior, o que significa dizer que foi desde logo associada à sua adaptação ao "esquema" das gravadoras e dos meios de comunicação; por outro lado essa mudança na imagem foi vista mais como um reflexo de uma mudança real na personalidade do artista, não sendo ainda questionada como viria a ser depois a autenticidade de nenhuma das imagens sucessivamente apresentadas por ele. Assim é que Jary Cardoso afirma: "A impressão que tive ao ver 'Coração Selvagem' é que Belchior não parece mais convicto de que 'nada é divino, nada é maravilhoso'. Ele está encantado com o rápido sucesso alcançado em poucos meses. Já não é mais 'apenas um rapaz latino-americano' e muito menos 'sem dinheiro no banco'. Pelas letras que se ouve o tempo todo no rádio, Belchior é amargo, ressentido, desiludido e talvez fosse assim mesmo quando veio para o Sul, em '71, mas agora

não é mais. No palco, comporta-se como quem está nas nuvens, levitando com os aplausos, vaidoso, feliz e despreocupado. Por que não ser sincero, assumindo integralmente essa nova imagem e deixando de lado a morbidez?" (70).

Na verdade, nas próprias entrevistas concedidas às vésperas da estréia do show *Coração Selvagem* em São Paulo, Belchior já fora questionado a respeito de seu interesse em tornar-se mito sexual, mas isso ocorrera justamente porque ele próprio trouxera notícias a respeito de uma certa reação histérica das fãs que teria ocorrido num dos espetáculos da *Série Seis e Meia* no Teatro João Caetano, no Rio, do qual ele participara alguns dias antes, ao lado da cantora Simone. De fato, as notícias que já tinham sido publicadas a respeito desse espetáculo tinham se referido apenas ao sucesso alcançado por ele e ao fato de ter havido um princípio de tumulto na noite de sua estréia em razão da presença de um público maior do que aquele que o teatro comportava (71). Contudo, as notícias trazidas agora por Belchior davam conta de que esse público era na verdade feminino e apaixonado: "Na rua, era perseguido: mulheres agarrando suas roupas, seus cabelos, tentando impedir que entrasse no carro. (...) Nem em casa ele tinha sossego: recebia uma média de cinco cartas por dia, mulheres fazendo pedidos, declarações e ofertas..." (72).

Na verdade, embora o artista informasse, ao mesmo tempo, que não havia interesse de sua parte em investir numa imagem sensual, o próprio fato de relatar tais episódios já significava um certo investimento nela. Outros sinais de que estava ocorrendo esse investimento, aliás, foram observados desde então por um jornalista: "Belchior - casado há quatro anos, uma filha - diz não estar interessado em construir uma imagem sensual. E prefere encerrar o assunto dizendo que tudo isso é uma coisa muito recente, uma reação que ele não provocou: 'Sempre usei roupas comuns em meus shows, sou desajeitado para dançar e minhas músicas não trazem nenhum apelo sexual'. Mesmo que a foto da capa de seu último disco sugira seu torso nu - 'é apenas a foto de meu rosto' - e a revista *Veja* desta semana tenha publicado uma foto de Belchior deitado num sofá e coberto apenas por almofadas e um violão - 'é uma fotografia tirada por acaso, há mais de dois anos na minha casa, e que eles estão usando agora'" (73).

Ora, às vésperas da estréia do show *Coração Selvagem* no Rio, que ocorrera no mês anterior ao da realização do

espetáculo da Série Seis e Meia e da estréia do show Coração Selvagem em São Paulo, Belchior já tinha feito referências a episódios que envolviam fãs apaixonadas, embora tais referências tivessem sido reproduzidas em apenas uma das matérias publicadas pela imprensa carioca naqueles dias. De fato, segundo essa matéria, Belchior estaria recebendo "cartas ousadas", com "propostas concretas" e "fotos impublicáveis mesmo nas revistas eróticas", vindas geralmente de "jovens que vão a seus shows, aplaudem, gritam 'lindo! lindo!' e depois escrevem dizendo que era aquela de roupa tal, que estava na primeira fila do teatro" (74). E o jornalista que assinava tal matéria já anunciava desde então: "É um novo Belchior, o que o público verá. Além da fama conquistada pelas músicas Como Nossos Pais e Velha Roupa Colorida, gravadas por Elis Regina, este cearense de 30 anos, mesmo dizendo não ser galã, exerce enorme fascínio sobre as mulheres" (75). Vê-se, portanto, que, sendo possível afirmar que houve algum investimento na imagem sensual através do relato de certos episódios, esse investimento terá sido feito desde o lançamento do show Coração Selvagem no Rio, antes mesmo que ocorressem os episódios do espetáculo da Série Seis e Meia que foram depois tomados como novo ponto de partida.

O grande investimento numa imagem sensual ocorreria, contudo, em 1.978, quando, com o lançamento do LP Todos os Sentidos, tornar-se-ia mais evidente a própria mudança havida na temática das letras. De fato, nesse disco foram incluídas, além de Como Se Fosse Pecado, duas outras músicas também relacionadas ao tema da sensualidade: Corpos Terrestres, de cuja gravação participaram As Frenéticas, e Sensual, que Belchior dedicou a Ney Matogrosso.

Como vimos no capítulo 1, Mazola produziu nesse ano os LPs de Belchior, das Frenéticas e de Ney Matogrosso, nos quais houve uma tentativa de explorar ao máximo o ritmo discoteque, que então fazia sucesso devido à exibição do filme Os Embalos de Sábado à Noite e da novela Dancing Days (76). E, de fato, as três músicas do LP Todos os Sentidos cuja temática é sensual são também músicas que têm ritmo de discoteca, estando as duas coisas da mesma forma interligadas no discurso de Belchior à imprensa, como se vê no exemplo seguinte: "Quero deixar claro que não aproveitei simplesmente o modismo das discotecas. Eu as tenho em melhor conta e as relaciono com uma liberação do corpo, um modo característico de ser jovem" (77). Na mesma matéria, Belchior voltaria a relacionar o ritmo dançante à temática sensual ao

explicar a participação especial das Frenéticas, grupo que se caracterizava justamente por cantar músicas de discoteca e a respeito do qual o artista diria: "Elas representam o deboche, o sexo, a alegria de viver, enfim um processo muito tocante de liberação" (78).

Em parte, a rejeição do novo trabalho de Belchior pela unanimidade dos críticos pode ser atribuída à própria adoção do ritmo discoteque, que não deixava de ser uma adaptação do conteúdo de sua obra ao mercado, consistindo assim uma atitude artística extremamente desprestigiada. No entanto, o que parece ter causado maior repugnância à crítica foi na verdade a sensualidade e, acima de tudo, o fato do artista ter aparentado estar explorando-a não apenas ao nível do conteúdo de sua obra mas também ao nível de sua própria imagem pública. O fato de Belchior ter aparentado estar querendo construir uma imagem sensual, e, principalmente, o fato de que essa imagem não parecia ser exatamente uma emanção direta e espontânea de sua própria personalidade, devem ter sido, de fato, as principais razões de sua perda de prestígio. E isso porque, mais do que uma adaptação de seu trabalho artístico ao mercado, essa atitude podia significar, aos olhos da crítica, que seu trabalho estava perdendo a própria característica de trabalho artístico, através da perda do caráter autêntico de sua imagem pública, dado que, como já vimos, o trabalho artístico e a imagem do artista têm uma origem comum ao nível das representações vigentes no campo artístico-fonográfico, e essa origem é justamente a personalidade do artista.

De fato, nas matérias publicadas pela imprensa paulistana às vésperas da estréia do show Todos os Sentidos em São Paulo, há referências críticas ou irônicas ao novo conteúdo da obra de Belchior, tanto no que diz respeito ao ritmo discoteque quanto no que se refere à temática sensual das letras. "Estaria o cantor e compositor Belchior abandonando sua contestação para embarcar no alucinante ritmo discoteca?", pergunta, por exemplo, o crítico do Diário Popular (79). Já o da Última Hora parece ironizar: "...Belchior, que foi influenciado por Bob Dylan no início da carreira, agora está com Reich e não abre. O corpo, o prazer, os sentidos, são inspiração para músicas novas e uma nova compreensão das coisas" (80). No entanto, a ênfase dessas matérias é sempre a imagem sensual do artista e, principalmente, as artimanhas aparentemente empregadas por ele com o objetivo de construí-la. Assim é que, das quatro matérias datadas do dia 2

de agosto de 1.978 que encontrei nos arquivos - e que foram baseadas numa mesma entrevista coletiva de Belchior, concedida por ocasião do lançamento do show em São Paulo - três fazem referência a tais artimanhas e insinuam que Belchior estava de fato investindo deliberadamente em sua sensualidade, embora o artista estivesse negando isso. A Folha de S. Paulo, por exemplo, publicou: "Belchior parece gostar da imagem sex-símbol (no seu caso, a do machão latino-americano) que lhe vem sendo dada ultimamente: exhibe o charuto e encara as repórteres mais bonitinhas durante a entrevista coletiva que deu..." (81). Já o Jornal da Tarde foi mais explícito ao flagrar a contradição entre o discurso verbal do artista e as demais linguagens aparentemente manipuladas por ele para atingir seu objetivo de ser sensual: "Apesar do charuto tragado displicentemente, dos cabelos em ligeiro desalinho, da pele no exato tom canela e do bigode perfeitamente aparado, Belchior não se preocupa com o fato de ser considerado símbolo sexual" (82). E o Diário Popular seguiu a mesma linha: "Mas, apesar de não querer afirmar textualmente sua posição em relação ao assunto, seu comportamento, seus gestos, suas fotos, dizem o contrário. Os cabelos revoltos, o charuto sempre aceso - que ele afirma fumar há dez anos - as poses sensuais, mostram um Belchior cada vez mais encarnado na imagem que lhe criaram" (83).

De fato, a evidência de que havia artimanhas - e, portanto, intenção, estratégia, racionalidade - fazia com que a imagem sensual de Belchior aparecesse como sendo o produto resultante de um trabalho deliberadamente voltado para sua produção, ao invés da emanção direta e espontânea da personalidade do artista que deveria ter sido para que fosse considerada autêntica. E evidências de que havia intenção de ser sensual foram encontradas no próprio show do artista, sendo assim interpretados principalmente os fatos de que havia uma cama no cenário e de que Belchior trocava de roupa, em cena, várias vezes durante o espetáculo (84). Isso fez naturalmente com que a nova imagem apresentada pelo artista fosse rechaçada pela imensa maioria dos críticos. E levou Edmar Pereira, por exemplo, então crítico do Jornal da Tarde, a referir-se explicitamente à inadequação da nova imagem do artista àquilo que ele era ou parecia ser realmente: "O áspero e incisivo criador de 'A Palo Seco' ou o envolvente e articulado rapaz latino-americano sem dinheiro no bolso mudou, como todos mudam, e certamente sua agora gorda e narcisista silhueta procura enquadrar-se em outras imagens. Mas esta, de desafinadas intenções sensuais, exibida

em Todos os Sentidos, cai-lhe tão mal quanto qualquer das feias roupas que tediosamente veste e despe durante o espetáculo" (85). Vê-se que a autenticidade da antiga imagem contestadora não foi posta em questão nesse momento, como de fato parece não ter sido sequer posteriormente. Contudo, o mesmo não se pode dizer quanto à imagem que se sucedeu ao investimento na sensualidade: ao que parece, por ter sido evidente, esse investimento tornou-se um marco a partir do qual se evidenciou também, aos olhos da crítica, a própria postura manipuladora do artista em relação à sua imagem pública, o que minou a autenticidade que qualquer nova imagem apresentada por ele pudesse ter aos olhos dessa mesma crítica.

De fato, uma nova imagem seria apresentada por Belchior logo nas entrevistas seguintes, quando, provavelmente insatisfeito com as repercussões negativas da sensualidade ostentada, o artista pareceria querer desvencilhar-se do rótulo de mito sexual e retomar o caminho de uma contestação mais diretamente social e política. Assim é que, ainda em São Paulo e ainda no final do mesmo mês em que apresentara o show Todos os Sentidos, Belchior concedeu uma entrevista ao Folhetim na qual já foi retomada a imagem anterior, não apenas através de referências críticas ao contexto político concreto - nas quais defendeu intransigentemente a realização de eleições diretas para a escolha do sucessor de Geisel, por exemplo - mas também através de uma autobiografia que, a exemplo daquela constante do press-release do LP Alucinação, à qual já nos referimos, dava destaque a episódios, circunstâncias, desejos ou intenções do passado, inclusive o mais remoto, através dos quais já tinha se revelado o contestador que Belchior mostrava-se agora ser (86).

Da mesma forma, nas entrevistas concedidas no Rio de Janeiro no finalzinho desse mesmo mês e no início do mês seguinte, durante a temporada carioca do show Todos os Sentidos, Belchior procuraria novamente desvencilhar-se da imagem sensual, defendendo-se principalmente da acusação de intencionalidade (87). Numa das matérias, por exemplo, que foi intitulada "Belchior: Símbolo Sexual? Eu? Nem de longe", ele explica as verdadeiras intenções que teria tido o diretor do espetáculo ao colocar uma cama no cenário, bem como o verdadeiro sentido das trocas de roupa feitas em cena - além de fazer novamente uma autobiografia repleta de indícios contestatórios, muito semelhante àquela feita dias antes na entrevista ao Folhetim (88).

O mais interessante, contudo, é que nessas últimas matérias o artista divulgaria novas versões dos episódios que teriam culminado no surgimento indesejado de sua imagem sensual. Como se ele mesmo não viesse noticiando desde julho de 1.977 a reação histérica que despertava nas fãs e como se essas notícias já não viessem se multiplicando desde as vésperas da estréia do show *Coração Selvagem* em São Paulo, quando tiveram como novo ponto de referência o show com Simone realizado pouco antes no Rio, Belchior diria agora que esse tipo de reação das fãs tinha começado a ocorrer somente na recém-encerrada temporada paulistana do show *Todos os Sentidos* (89). Mais do que isso, atribuiria a própria ocorrência desse tipo de reação à eficiência da imprensa paulista na inculcação da idéia de que ele era ou queria ser um mito sexual, idéia esta que, por outro lado, teria sido segundo ele apriorística em relação ao próprio show, baseando-se unicamente no sucesso do espetáculo da *Série Seis e Meia* e na foto publicada na revista *Veja* no ano anterior (90). Para o *Jornal do Brasil*, aliás, Belchior chegaria a dizer que todo o tumulto havido no espetáculo da *Série Seis e Meia* tinha sido causado pelos fãs de Simone, e não por suas próprias fãs (91).

O abandono da sensualidade por parte de Belchior se confirmaria no ano seguinte, com o lançamento do LP *Era Uma Vez Um Homem e Seu Tempo*. De fato, apesar da presença esporádica de frases relativas à temática sensual em algumas letras, sendo uma delas inclusive inteiramente dedicada a isso (*Medo de Avião II*), e apesar de haver por outro lado algumas letras onde o tratamento dado à temática da juventude dos anos 60 é muito mais saudosista do que crítico, como é o caso da própria letra da música que viria a ser a mais executada do LP (*Medo de Avião*), a maior parte das letras das músicas desse disco é voltada para a crítica social e política, havendo duas que questionam imagens estereotipadas do Brasil e dos brasileiros (*Retórica Sentimental* e *Meu Cordial Brasileiro*), uma que ironiza a situação do povo nordestino em relação ao resto do País (*Conheço o Meu Lugar*), outra que fala do cotidiano de um homem pobre e trabalhador numa cidade grande (*Pequeno Perfil de Um Cidadão Comum*) e finalmente uma na qual se saúda a anistia e a volta dos exilados ao Brasil (*Tudo Outra Vez*).

Por outro lado, a existência de alguma preocupação no sentido de definir de uma vez por todas a imagem pública do artista se evidenciaria nesse ano de 1.979 através do fa-

to de que Belchior apareceria com a mesma roupa num videoclip do programa Fantástico da TV Globo, que foi ao ar no dia 4 de março e no qual ele interpretava ainda uma música do LP anterior (Divina Comédia Humana), nos shows realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro em agosto e outubro respectivamente, nas entrevistas coletivas concedidas nas duas cidades por ocasião da estréia desses shows e num poster da revista Amiga que foi às bancas no mês de outubro. Da mesma forma, a existência de uma preocupação nesse sentido se evidenciaria nesse ano através do fato de que algumas das matérias publicadas pela imprensa à época do lançamento do LP Era Uma Vez Um Homem e Seu Tempo seriam imediatamente anexadas pela gravadora a um press-release relativo ao disco que seria distribuído posteriormente. Através dos próprios títulos dessas matérias, aliás, é possível perceber que o objetivo dessa atitude foi de fato frisar que Belchior não era e não queria ser sensual, bem como definir a maneira pela qual ele deveria ser visto naquele momento: "Belchior, agora simples" (92), "Belchior, um cantador de seu tempo" (93), "Belchior joga fora a imagem de machão" (94) e "Belchior: o cantor, o homem e seu tempo" (95).

Ora, os títulos de algumas dessas matérias incorporadas ao press-release da gravadora refletiam, na verdade, uma certa ironia da crítica em relação à manipulação e à conseqüente volubilidade da imagem pública do artista, tornadas evidentes a partir da breve incursão do contestador no terreno da sensualidade. E essa ironia refletia, por sua vez, a própria perda de prestígio do artista junto à crítica especializada, que foi devida, em parte, justamente a essa manipulação e volubilidade. De outra parte, porém, essa mesma perda de prestígio não deixou de ser devida à postura declarada de Belchior frente às gravadoras e aos meios de comunicação, como já afirmamos. É chegado, pois, o momento de finalmente examinarmos essa postura, comparando-a à marginalidade declarada de Fagner e comparando entre si as diferentes imagens que tais artistas acabaram consolidando perante a crítica em razão dessas diferenças de postura.

De fato, desde as entrevistas iniciais de sua carreira, concedidas à época do lançamento do primeiro LP, Belchior mostrava-se consciente do caráter inevitavelmente mercantil da produção de discos e, ao invés de afirmar-se rebelde em relação a isso, afirmava-se antes adaptado ao mercado. Na já citada entrevista relativa ao show A Palo Seco, por exemplo, o artista afirma, entre outras coisas: "...os

mitos da música popular brasileira são como sacos de açúcar, sabonetes e desodorantes expostos nas prateleiras dos supermercados - objetos de consumo" (96). Nessa mesma matéria, aliás, Belchior chegava a reivindicar das gravadoras uma maior divulgação do trabalho de artistas novos como ele, afirmando então que o trabalho dos novos compositores era na verdade tão "vendável" quanto o dos antigos (97).

Logo nas primeiras entrevistas de 1.976, por outro lado, já é possível encontrar referências de Belchior à sua própria disposição pessoal para o trabalho não-artístico de produção e divulgação de discos, bem como à sua absoluta disponibilidade para as aparições públicas. Em fevereiro desse ano, por exemplo, falando a respeito de seu primeiro LP, o artista diria: "Fui eu que fiz tudo, produção, interpretação, divulgação, tudo" (98). E, falando sobre o que fizera durante os dois anos transcorridos desde o lançamento desse disco até aquele momento, diria ainda: "...toquei em quase todos os lugares onde é possível tocar: escolas, praças, fábricas, hospitais, prisões, circos, caminhões. Até em teatros" (99). No entanto, como esses dois anos tinham sido marcados pela concreta independência e marginalidade do artista em relação ao conjunto das gravadoras brasileiras, essas características pessoais de disposição para o trabalho não-artístico e de disponibilidade para o aparecimento foram com certeza interpretadas no contexto daquela mesma independência e marginalidade, podendo até mesmo terem chegado a agregar um pouco de prestígio à imagem do artista. Pouco tempo depois, contudo, essas mesmas características pessoais tornar-se-iam extremamente desprestigiosas, dado que a elas seria relacionado o espantoso sucesso de vendagem e execução do LP *Alucinação*, quer dizer, dado que esse sucesso seria relacionado justamente ao intenso trabalho de caititugem que seria efetuado pelo artista e à sua freqüente aparição no rádio e na televisão.

De fato, em agosto de 1.976, Belchior já parecia estar respondendo a críticas ao afirmar: "Criou-se um mito de que não é possível atingir o povo. Compositor universitário não pode chegar lá. Por que eu vou com meu disco ao rádio? Porque o povo ouve rádio. Nisso a gente usa a estratégia dos popularíssimos. Não quero definir qualidade como isolamento. Eu, como artista, tenho de explodir esses conceitos" (100). E, no ano seguinte, o próprio press-release relativo ao então lançado LP *Coração Selvagem* serviria como veículo de uma justificativa pessoal do artista no que dizia

respeito à sua postura aberta em relação ao trabalho de divulgação e ao aparecimento freqüente nos grandes meios de comunicação. De fato, o jornalista Sílvio Lancelotti, que assina esse press-release, diz logo no início: "Pergunto-lhe, sem hesitações, se não andou aparecendo demais na televisão, se não andou exibindo excessivamente uma postura conflitante com o que afirmam suas letras, e o Bel, sem hesitações, me rebate a pelota: - 'Acho que tenho coisas importantes a dizer às pessoas do meu tempo e utilizo os meios de comunicação como simples estratégia de trabalho. Minha preocupação profunda e maior é com os resultados da arte, isto é, com as modificações reais que ela pode gerar e estabelecer apesar da precariedade e vulgaridade dos meios utilizados...'".

Na verdade, data de setembro de 1.976 o sinal mais evidente que encontrei da perda de prestígio de Belchior junto a uma parte da crítica especializada em razão de seu sucesso e do trabalho que se acreditava tivesse sido empregado por ele e por sua gravadora com o fim deliberado de obtê-lo. Nesse mês, o Jornal de Música publicou uma grande matéria a respeito de Belchior e de seu sucesso, sendo explícito o objetivo de tal publicação: "...mostrar ao nosso leitor como, quanto e o que custa a um rapaz latino-americano, 'sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindo do interior', tornar-se ídolo nacional..." (101). Quer dizer, o objetivo da reportagem era de fato revelar o que havia de artificioso e portanto de ilegítimo no sucesso do artista. E, para isso, foram ouvidas várias pessoas que tinham tido participação direta em sua carreira, entre as quais duas cujos depoimentos contribuíram para tornar ainda mais ilegítimo seu sucesso e ainda mais desprestigiada sua imagem aos olhos dos críticos e, provavelmente, de alguma parcela do público que os lia: Roberto Menescal, diretor da Philips-Phonogram, e André Midani, diretor da WEA.

De fato, de acordo com o depoimento de Menescal, Belchior poderia ser visto como um artista cujos "problemas musicais" tinham tido que ser resolvidos pelo produtor Mazolla no momento de gravar o LP Alucinação, o qual, por outro lado, só atingira o sucesso de vendagem e execução daquele momento devido à boa performance demonstrada por ele no trabalho não-artístico de divulgação. Quer dizer, de acordo com Menescal, Belchior teria desempenhado muito bem aquele papel que, conforme as concepções vigentes no meio artístico-fonográfico, seria na verdade reservado à gravadora, ao

mesmo tempo em que teria falhado no desempenho do papel reservado por essas concepções ao próprio artista, tendo sido necessária até mesmo uma interferência da gravadora no sentido de melhorar o desempenho desse último papel. Ou seja, o depoimento de Menescal denunciava a condenável prática de inversão de papéis a que já nos referimos, ou pelo menos fazia-o na versão que constava dessa matéria: "Boa parte do sucesso que já está em 40 mil cópias...Menescal atribui ao 'batalhador' Belchior que saiu por aí 'disposto a acontecer de qualquer maneira'. Outro tanto, ao produtor Mazola, que resolveu boa parte dos 'problemas musicais do cantor': 'Puxamos a voz dele pra frente na hora da mixagem, para não perder as palavras e ainda foi preciso equalizá-la um pouco, por causa do tom anasalado...'" (102).

Por sua vez, ao explicar, na mesma matéria, por que escolhera Belchior para ser o primeiro contratado nacional de sua nova gravadora, Midani também ressaltou apenas aspectos não-artísticos da personalidade do cantor-compositor, os quais por outro lado apontavam no sentido de uma completa adaptação do artista ao caráter mercantil da produção de discos, configurando-se dessa maneira uma imagem de completo desprestígio. De fato, a matéria resume assim a explicação dada por Midani para a contratação de Belchior pela WEA, ocorrida naquele momento: "É a pessoa que reúne mais fatores capazes de torná-lo marcante na música de hoje, no Brasil. É um puta profissional. Não tem aquela vergonha que a maioria dos artistas brasileiros tem, de ganhar dinheiro com música. (...) Belchior faz discos para vender, sabe que merece receber o máximo possível como paga pelo seu trabalho. (...) Com Belchior, a coisa é concreta, imediata, clara. É uma pessoa de uma ambição incrível, muito forte, no bom sentido" (103).

Ora, ainda em 1.976 o Jornal de Música publicaria também extensa matéria a respeito de Fagner. Contudo, numa demonstração de que o prestígio de Fagner frente aos críticos ligados ao veículo era grande - e de que não havia, aos olhos desses críticos, artifício algum a ser revelado como razão e pecado original de seu sucesso, o qual era, de resto, bastante restrito até aquele momento - a reportagem não ouviria ninguém além do próprio artista, mesmo a respeito de temas tão polêmicos quanto, por exemplo, sua repentina saída da gravadora Philips, ocorrida em 1.973. O artista, por seu lado, consciente ou não da importância que tinha para a sustentação de seu prestígio aquela sua imagem de marginal ao

sistema de gravadoras e meios de comunicação, não deixaria de realçá-la também nessa matéria através de uma comparação aparentemente simpática com a postura dos outros dois artistas cearenses que estavam fazendo sucesso então: "Em termos de cearense, o mais burro sou eu. Sou o mais burro porque nunca quis ser inteligente dentro dessa inteligência que está aí. O Ednardo e o Belchior são pessoas que já sabem o que querem há muito tempo. Eu sempre vim desesperadamente e angustiadamente querendo fazer alguma coisa, sem saber que coisa era essa" (104). E, numa demonstração de que as informações transmitidas por Fagner a respeito de si mesmo configuravam-lhe uma imagem cuja autenticidade não era de forma alguma posta em questão pelos críticos ligados a esse jornal, temos que essas suas palavras foram incorporadas ao próprio texto de um comentário publicado posteriormente pelo mesmo veículo. De fato, segundo esse comentário, o LP Raimundo Fagner, lançado pela CBS em 1.976, não teria constituído "nenhuma surpresa, nenhum sucesso arrasador. Apenas o terceiro capítulo de uma carreira que evolui numa calma violência de quem sempre veio buscando 'angustiadamente e desesperadamente fazer o melhor'" (105).

Na verdade, em várias entrevistas anteriores, datadas de 1.976, Fagner já tivera oportunidade de comparar-se a Belchior e Ednardo e de sustentar sua própria imagem de rebelde e seu próprio prestígio a partir dessa comparação. Ao falar sobre suas reservas em relação aos meios de comunicação, por exemplo, Fagner parecia de fato estar sempre tomando a postura dos outros dois como ponto de referência. Assim é que em julho, numa matéria publicada a respeito deles três, fora possível ler o seguinte: "...posição de Fagner diante da televisão: 'Não acho que seja uma boa'. Seria, em sua opinião, se permitissem que ele dissesse e mostrasse o que quisesse. Porém, já que não é assim, não dá. Por isso, acha difícil fazer trilha sonora de novela..." (106). Por outro lado, fazendo referência explícita ao sucesso já então alcançado por Belchior e Ednardo, Fagner capitalizava a seu favor o fato de não ter ainda atingido um sucesso tão grande, na medida em que atribuía ao sucesso dos outros dois características de artificialidade que dizia não desejar para o seu. Assim é que afirmava em outra matéria: "Agora, eu também desconfio muito do sucesso que vem de repente, de uma hora para outra. Esse eu não quero. O sucesso tem que vir como uma coisa natural, gradativa, tem que vir como decorrência do teu trabalho, da tua criação constante, e não por causa de lances, jogadas, acidentes. O sucesso só é legal

quando chega na hora certa, quando você está pronto. Senão você se dá muito mal. Como eu acho que o Belchior e o Ednardo vão se dar, se eles não abrirem o olho e tomarem cuidado" (107).

Assim é que, até mesmo a partir do sucesso de Belchior e Ednardo, Fagner acabaria agregando alguns elementos de prestígio à sua própria imagem pública. De fato, nesse ano de 1.976, Fagner não apenas reafirmou constantemente sua postura de rebeldia frente às gravadoras e de marginalidade em relação aos grandes meios de comunicação, mas também passou a declarar de forma explícita o que seria seu total desinteresse pelos aspectos meramente materiais da atividade musical, dizendo, por exemplo, ao *Jornal do Brasil*: "Sempre morei na casa de amigos, não pratico o que se chama uma vida boêmia. Componho, converso, penso e vou seguindo, sem grandes grilos com dinheiro. Claro que quero fazer sucesso, claro que quero que os rádios toquem minhas músicas e que as pessoas se liguem nelas, mas o fundamental antes de batalhar para trabalhar muito é manter a integridade e a dignidade do trabalho. O compositor deve ter sempre claro que é mais importante viver de música do que viver de sucesso" (108). Com isso, na verdade, Fagner acabava insinuando que os artistas que estavam fazendo sucesso naquele momento, e que se integravam sem maiores problemas ao sistema de gravadoras e meios de comunicação, deveriam ser, ao contrário dele, profundamente interessados nos aspectos mais materiais da atividade musical - o que sem dúvida ajudava a denegrir a imagem de tais artistas perante a crítica, dadas as representações vigentes no campo artístico-fonográfico.

Vê-se, pois, que, ao contrário da inversão de papéis que Belchior parecia praticar, Fagner parecia manter-se exclusivamente dentro dos limites do trabalho artístico, o que sem dúvida lhe valeu um prestígio muito mais duradouro que aquele que tinha advindo das letras contestadoras das músicas compostas e interpretadas por Belchior, e completamente independente da presença ou não de uma temática contestadora em suas próprias músicas, cujas letras, de resto, não eram geralmente de sua autoria. De fato, durante toda a década de 70, Fagner pôde contar com a simpatia quase unânime dos críticos, tendo sido alvo de poucos comentários negativos, os quais, ao que parece, partiram, por outro lado, de setores muito específicos da crítica especializada, quais sejam, aqueles particularmente sensíveis às críticas que, a partir de um certo momento, Fagner também passou a dirigir

contra Caetano Veloso.

Assim é que os únicos comentários negativos encontrados, os quais dizem respeito tanto aos aspectos visuais da imagem do artista quanto ao conteúdo de seu trabalho de composição e interpretação, são assinados por um mesmo crítico, Dirceu Soares, e parecem ter tido como ponto de partida a distribuição, por Fagner, de um manifesto contra Caetano, ocorrida às portas do Teatro Municipal de São Paulo, durante a exibição de seu show Orós, em 1.977 (109). Por outro lado, mesmo as referências até então esporádicas do artista à sua intenção de fazer muito sucesso, vender muitos discos e conquistar um público muito amplo, foram sempre tomadas como sinais de uma sadia irreverência, dado que, concretamente, o artista não se mostrava de nenhuma maneira empenhado em fazer qualquer esforço extra-artístico para chegar aonde queria. Na verdade, o simples fato de que durante a maior parte da década Fagner se manteve longe do sucesso almejado, mantendo por outro lado não apenas seu discurso de rebeldia e marginalidade, mas também toda a coerência interna de sua imagem e de sua obra até o final do período, mesmo que esse sucesso já começasse a despontar, contribuiu bastante para que o prestígio do artista se mantivesse inalterado. Já para o desgaste sofrido desde então pela imagem de Belchior devem ter contribuído não apenas o fato de que esse artista chegou desde meados da década às paradas de sucesso, mas também o fato de que deu demonstrações de incoerência tanto a nível da imagem pública quanto a nível da própria obra.

Contudo, é preciso lembrar que mesmo a adoção de uma imagem e de uma temática sensuais por Belchior só foi depreciativa porque tornou-se evidente o seu caráter artificial, isto é, porque tornou-se evidente a existência de intenção e estratégia, não sendo a sensualidade uma característica inerente àquilo que se poderia considerar como sendo a verdadeira natureza pessoal do artista. De fato, foi isso o que contrariou as concepções vigentes no campo artístico-fonográfico, tornando possível a eventual classificação do artista entre aqueles aos quais mesmo os elaboradores de press-releases se referem como sendo "uma coisa mais ou menos fabricada" (110). Da mesma forma, o próprio sucesso do artista só foi malvisto na medida em que foi interpretado como uma mudança do circuito "cultural" para o circuito "comercial", segundo essas mesmas concepções.

Assim é que o fator determinante para o prestígio de Fagner e para o desprestígio de Belchior parece ter sido realmente a maior ou menor adaptação de seus discursos e de suas atitudes concretas a tais concepções. Nesse sentido, o discurso de Belchior relativo ao caráter mercantil da produção discográfica, à sua própria disposição pessoal para o trabalho não-artístico de divulgação e à sua disponibilidade absoluta frente aos grandes meios de comunicação, bem como a realização efetiva de um intenso e amplamente noticiado trabalho de caíntuagem para a promoção de seu segundo LP, parecem ter tido uma importância maior para a perda de prestígio do artista frente à crítica especializada do que sua própria incursão posterior no terreno da discoteca e da sensualidade - muito embora esta pareça ter servido, aos olhos dessa mesma crítica, como confirmação da adaptação ao chamado esquema das gravadoras que seu discurso e sua prática anteriores já indicavam.

Ora, se isso é verdade, então talvez seja possível fazer uma extrapolação e relacionar a própria preferência da crítica pelos artistas de MPB surgidos nas décadas de 50 e 60 ao fato de que aqueles que surgiram nos anos 70 já o fizeram num contexto de crescimento acelerado do mercado de discos, para o qual, inclusive, como foi visto no capítulo 1, muito contribuíram, pelo menos a partir do início da abertura política. Na verdade, contudo, a imagem negativa dessa nova geração de artistas de MPB perante a crítica só pode ser adequadamente compreendida se retivermos, do contexto da década de 70, tanto o crescimento acelerado do mercado de discos, para o qual ela de fato contribuiu durante a segunda metade do período, quanto a repressão política vigente principalmente na metade inicial, que na verdade dificultou seu próprio acesso ao mercado, ao mesmo tempo em que afastava dele os artistas de MPB que tinham surgido nas décadas anteriores. Isso porque, embora as grandes vendagens obtidas por vários dos novos artistas a partir de meados da década possam ter resultado diretamente no surgimento de uma certa reserva da crítica em relação a seu trabalho, o fato é que muitos dos artistas surgidos nos anos 50 e 60 também passaram a vender muitos discos a partir de então, sem que até hoje tenham perdido seu prestígio junto aos críticos - o que indica que o papel desempenhado por todos eles no crescimento e na modernização do mercado de discos não basta para explicar a imagem desprestigiada dos mais novos.

De fato, para compreendê-la, é preciso lembrar

que, por surgirem num momento de repressão política, estes novos artistas não contaram com canais de comunicação com o público que fossem anteriores ou alternativos em relação àqueles que lhes foi proporcionado pelas próprias gravadoras. Sendo assim, a condição de produto da indústria fonográfica ou de produto "comercial" de seu trabalho se tornou muito evidente para os críticos, o mesmo não acontecendo com os artistas de MPB mais antigos. De fato, estes tiveram a oportunidade de se apresentar ao público através de canais alternativos de muito prestígio, tais como os festivais organizados pela TV Record antes de 1.968, por exemplo, e puderam assim demonstrar publicamente sua autonomia criativa frente ao esquema das gravadoras e a condição de produto "cultural" de seu trabalho. Por outro lado, é preciso lembrar também que, logo após esse seu festejado surgimento, essa gloriosa geração de artistas, no exato momento em que se preparava para dar sua parcela de contribuição à expansão do mercado de discos no Brasil, teve sua carreira de uma forma ou de outra truncada pela repressão política que se abateu de maneira redobrada sobre o País a partir do AI-5. Essa repressão chegou a levar alguns desses artistas ao exílio e fez com que todos eles fossem envolvidos pela solidariedade da crítica. Esta, portanto, saudou na verdade com muita alegria o grande sucesso de vendagem e execução obtido por alguns desses monstros sagrados da MPB a partir de meados da década de 70. Por outro lado, essa mesma solidariedade aos artistas que tinham surgido na década anterior pode ter influenciado a opinião em geral negativa da crítica a respeito dos que surgiram nos anos 70, dado que estes últimos pareciam estar simplesmente se aproveitando do fato de que a repressão política tornara vagos alguns lugares no campo artístico para, de braços dados com a indústria fonográfica, conquistarem esses lugares para si.

De fato, todos esses fatores parecem ter contribuído para que se mantivesse até os dias de hoje a preferência da maioria dos críticos pelos grandes nomes da MPB ligados à bossa-nova e ao tropicalismo, em detrimento do pessoal surgido depois - independentemente, como é óbvio, de avaliações de caráter estritamente estético, que não cabe considerar aqui.

### Referências

- (1) Durand, José Carlos, "Expansão do Mercado de Arte em São Paulo - 1.960-1.980", *Estado e Cultura no Brasil*, (org. Sérgio Miceli), Editora Difel, São Paulo, 1.984.
- (2) Durand, José Carlos, op. cit., págs. 193/194.
- (3) Durand, José Carlos, op. cit., pág. 194.
- (4) Realidade, fevereiro de 1.968; O Globo, 19.09.76.; Jornal de Música, 21.10.76., Jornal do Brasil, 09.10.78. e Folha de S.Paulo, 30.11.78.
- (5) *Pequeno Dicionário do Direito Autoral*, Editora COOMUSA, Rio de Janeiro, 1.983, pág. 19.
- (6) *Pequeno Dicionário do Direito Autoral*, Editora COOMUSA, Rio de Janeiro, 1.983, pág. 14.
- (7) Entrevista com Marcus Vinícius, realizada no dia 31.07.86.
- (8) Marcus Vinícius, entrevista citada.
- (9) Entrevista com Dirceu Soares, realizada no dia 30.07.86.
- (10) Dirceu Soares, entrevista citada.
- (11) Dirceu Soares, entrevista citada.
- (12) Entrevistas com Marinho e Ana Lúcia Novaes, realizadas nos dias 07.07.86. e 08.07.86. respectivamente.
- (13) Ana Lúcia Novaes, entrevista citada.
- (14) Ana Lúcia Novaes, entrevista citada.
- (15) Ana Lúcia Novaes, entrevista citada.
- (16) Ana Lúcia Novaes, entrevista citada.
- (17) Dirceu Soares, entrevista citada.
- (18) Marinho, entrevista citada.
- (19) Marinho, entrevista citada.
- (20) Marinho, entrevista citada.
- (21) Marinho, entrevista citada.
- (22) Marinho, entrevista citada.
- (23) Ana Lúcia Novaes, entrevista citada.

- (24) Jornal do Brasil (Revista de Domingo), 06.07.86.
- (25) Ronaldo Bôscoli, entrevista realizada no dia 05.07.86.
- (26) Ana Lúcia Novaes, entrevista citada.
- (27) Ronaldo Bôscoli, entrevista citada.
- (28) Marinho, entrevista citada.
- (29) Ronaldo Bôscoli, entrevista citada.
- (30) O Globo, 10.06.72. e Jornal do Brasil, 01.11.72.
- (31) O Globo, 10.06.72.
- (32) O Jornal, 27.04.73.; Veja, 02.05.73. e O Globo, 19.05.73.
- (33) O Jornal, 27.04.73.; O Globo, 19.05.73.; Jornal do Brasil, 23.06.73. e A Notícia, 11.07.73.
- (34) O Jornal, 27.04.73.; O Globo, 19.05.73. e Jornal do Brasil, 03.06.73.
- (35) O Jornal, 27.04.73.; O Globo, 19.05.73.; Jornal do Brasil, 03.06.73. e A Notícia, 11.07.73.
- (36) O Jornal, 27.04.73. e Jornal do Brasil, 03.06.73.
- (37) Veja, 02.05.73.
- (38) Jornal da Tarde, 15.06.73.
- (39) Jornal do Brasil, 03.06.73.
- (40) Diário de Notícias, 05.10.73.
- (41) Diário de Notícias, 05.10.73.
- (42) Folha de S.Paulo, 02.07.75.
- (43) Veja, 24.09.75.
- (44) Veja, 24.09.75.
- (45) Veja, 17.11.76.
- (46) Jornal do Brasil, 10.11.76.
- (47) Opinião, 16.04.76.
- (48) O Globo, 08.11.76.
- (49) Jornal de Música, 23.09.76.
- (50) Folha de S.Paulo, 21.05.79.; Jornal do Brasil, 17.06.79.; Folha de S.Paulo, 02.09.79. e O Globo, 03.11.79.
- (51) Folha de S.Paulo, 21.05.79. e Fatos & Fotos, 10.12.79.
- (52) Fatos & Fotos, 10.12.79.
- (53) Folha de S.Paulo, 31.07.76.; O Globo, 26.04.77. e Veja, 25.05.77.
- (54) O Globo, 09.02.76.; Veja, 23.06.76.; Jornal do Brasil, 08.08.76.; Veja, 20.04.77.; O Globo, 26.04.77. e Veja, 25.05.77.
- (55) O Jornal, 10.08.71.
- (56) Folha de S.Paulo, 14.09.73.
- (57) Jornal da Tarde, 06.05.74.
- (58) Folha de S.Paulo, 03.09.77
- (59) Veja, 31.03.76.
- (60) Folha de S.Paulo, 22.07.76.

- (61) Veja, 23.06.76.
- (62) Íris, 1.976.
- (63) Íris, 1.976.
- (64) Íris, 1.976.
- (65) Entrevista com Roberto Menescal, realizada no dia 14.07.86.
- (66) O Globo, 26.04.77.; Veja, 25.05.77. e 27.07.77. e Jornal de Música, agosto de 1.977.
- (67) O Globo, 26.04.77.
- (68) O Globo, 26.04.77.
- (69) Folha de S.Paulo, 03.09.77.
- (70) Folha de S.Paulo, 03.09.77.
- (71) Jornal do Brasil, 24.08.77. e O Estado de S.Paulo, 25.08.77.
- (72) Folha de S.Paulo, 30.08.77.
- (73) Jornal da Tarde, 31.08.77.
- (74) O Globo, 12.07.77.
- (75) O Globo, 12.07.77.
- (76) Entrevista com Masola, realizada no dia 14.07.86.
- (77) Jornal da Tarde, 02.08.78.
- (78) Jornal da Tarde, 02.08.78.
- (79) Diário Popular, 02.08.78.
- (80) Última Hora, 02.08.78.
- (81) Folha de S.Paulo, 02.08.78.
- (82) Jornal da Tarde, 02.08.78.
- (83) Diário do Povo, 02.08.78.
- (84) Jornal da Tarde, 05.08.78. e Veja, 09.08.78.
- (85) Jornal da Tarde, 05.08.78.
- (86) Folha de S.Paulo (Folhetim), 27.08.78.
- (87) Jornal do Brasil, 30.08.78.; Última Hora, 01.09.78. e O Globo, 02.09.78.
- (88) O Globo, 02.09.78.
- (89) O Globo, 02.09.78.
- (90) O Globo, 02.09.78.
- (91) Jornal do Brasil, 30.08.78.
- (92) Jornal da Tarde, 16.08.79.
- (93) O Estado de S.Paulo, 19.08.79.
- (94) Folha de S.Paulo, 22.08.79.
- (95) Última Hora, 28.08.79.
- (96) Folha de S.Paulo, 14.09.73.
- (97) Folha de S.Paulo, 14.09.73.
- (98) O Globo, 09.02.76.
- (99) O Globo, 09.02.76.
- (100) Jornal do Brasil, 08.08.76.
- (101) Jornal de Música, 09.09.76.
- (102) Jornal de Música, 09.09.76.

- (103) Jornal de Música, 09.09.76.
- (104) Jornal de Música, 02.12.76.
- (105) Jornal de Música, 21.01.77.
- (106) Folha de S.Paulo, 31.07.76.
- (107) O Globo, 08.11.76.
- (108) Jornal do Brasil, 10.11.76.
- (109) Folha de S.Paulo (Folhetim), 06.11.77. e Folha de S.Paulo, 18.10.86.
- (110) Entrevista com Ana Lúcia Novaes, realizada no dia 08.07.86.

## CONCLUSÕES

Na introdução a esta dissertação, foram apresentadas as hipóteses que nortearam desde o início o trabalho de campo e a análise dos dados empíricos. Cabe-nos agora apresentar as conclusões acerca da adequação ou inadequação de tais hipóteses à realidade descoberta pela pesquisa.

Nossa principal hipótese de trabalho dizia respeito à especificidade do processo capitalista de produção de mercadorias ditas culturais em relação ao processo capitalista comum de produção de mercadorias, especificidade esta que julgávamos ser possível encontrar ao nível das próprias relações sociais de produção existentes entre os trabalhadores artísticos e o capital. Como foi visto na primeira parte do capítulo 2, esta hipótese mostra-se até certo ponto adequada à realidade, pelo menos no que diz respeito à indústria do disco. De fato, encontramos nessa indústria uma diferenciação muito nítida entre os trabalhadores artísticos e os não-artísticos no que se refere ao vínculo de trabalho, sendo que os primeiros se diferenciam dos demais na medida em que não são assalariados. Contudo, no que se refere a esse mesmo vínculo, encontramos também uma diferenciação muito grande entre os próprios trabalhadores artísticos. Como vimos nessa mesma parte do capítulo 2, os músicos chegam mesmo a se aproximar dos trabalhadores comuns, pois, embora não sejam assalariados, recebem das gravadoras apenas os cachês relativos aos períodos de gravação, isto é, são remunerados como quaisquer outros profissionais autônomos. Os intérpretes e os autores, por sua vez, são remunerados através de determinadas porcentagens sobre o preço de fábrica de cada disco vendido pelas gravadoras, o que os afasta radicalmente dos trabalhadores comuns, na medida em que, ao contrário destes, eles acabam participando do próprio risco do inves-

timento, não havendo, por outro lado, entre sua própria remuneração e a remuneração do capital, a mesma contradição fundamental existente entre salário e lucro. Isto sem dúvida confere características particulares às relações de produção existentes entre gravadoras, de um lado, e autores e intérpretes, de outro, muito embora a análise empreendida no capítulo 2 nos permita chegar à conclusão de que elas não deixam de ser relações entre capital e trabalho, ainda que sejam de um tipo especial.

Dessa diferenciação entre as formas de remuneração de músicos, intérpretes e autores podemos concluir que não é correto atribuir diretamente ao caráter artístico do trabalho a especificidade de determinadas relações de produção vigentes na indústria do disco, dado que alguns dos trabalhadores artísticos, quais sejam, os músicos, não participam dessas relações específicas. Por outro lado, quando introduzimos na análise os dados relativos ao direito autoral e aos direitos conexos, a hipótese de que o caráter artístico do trabalho está associado a relações de produção específicas volta a ganhar algum sentido, na medida em que tanto autores e intérpretes quanto músicos têm assegurados seus direitos sobre a execução pública das obras gravadas, o que faz com que se diferenciem novamente em conjunto dos demais participantes diretos do processo de produção dos discos executados. Contudo, mais uma vez essa hipótese se choca contra as evidências, pois, como vimos, ainda nessa primeira parte do capítulo 2, a própria empresa gravadora também participa dos direitos gerados pela execução pública das obras gravadas, muito embora sua participação no processo de produção dos discos executados não se dê através de trabalho artístico e nem sequer através do trabalho, dando-se apenas através de investimento de capital. De qualquer maneira, sempre é possível considerar o direito conexo das gravadoras uma exceção legal, na medida em que a própria doutrina dos direitos autorais e conexos, como vimos nessa mesma parte do capítulo 2, fundamenta-lhes a existência a partir do caráter criativo que atribui ao trabalho artístico e literário com exclusividade em relação ao trabalho comum. Temos, assim, que, para efetivamente explicar a especificidade de determinadas relações de produção vigentes na indústria do disco, não basta recorrer ao caráter artístico do trabalho, sendo necessário incorporar à explicação as concepções acerca da natureza do trabalho artístico que fundamentam os direitos autorais e conexos, bem como admitir a possibilidade de que somente uma análise de processos históricos possa esclarecer

tanto a inclusão das gravadoras na relação dos titulares de direitos conexos quanto a diferenciação verificada entre os próprios trabalhadores artísticos no que se refere à remuneração relativa à gravação dos discos e não à execução pública das obras gravadas.

Assim é que, como também foi observado na primeira parte do capítulo 2, um dos fatores determinantes da exclusão dos músicos do campo dos trabalhadores artísticos para efeito de suas relações com as gravadoras parece ser o fato de que a execução musical através de instrumentos, em comparação com a interpretação vocal e a composição, é de fato a atividade artística aparentemente mais assemelhada ao trabalho comum, sendo que, de acordo com as concepções nas quais se sustentam os direitos autorais e conexos e indiretamente a remuneração específica dos trabalhadores artísticos pelas gravadoras, essa atividade se opõe radicalmente a esse trabalho, da mesma forma como a criação do espírito se opõe ao mero dispêndio de força física. A aparente inadequação de sua atividade às representações vigentes acerca da específica natureza do trabalho artístico explicaria também por que os direitos conexos dos músicos, embora tenham sido instituídos no Brasil concomitantemente aos direitos conexos dos intérpretes e das gravadoras, só tenham se traduzido em práticas efetivas de distribuição quinze anos depois desses últimos direitos. Ocorre, contudo, que, embora o mero investimento de capital seja ainda mais estranho a toda e qualquer definição de trabalho artístico que se possa imaginar, os direitos conexos das gravadoras não apenas foram reconhecidos pela lei brasileira como também passaram a ser arrecadados e distribuídos imediatamente após esse reconhecimento legal. E isso porque, como vimos na segunda metade do capítulo 2, gravadoras e intérpretes fundaram imediatamente uma sociedade para esse fim, a Socinpro, enquanto que os músicos só vieram a fundar entidades semelhantes, tais como a Assim e a Amar, muito tempo depois. Quer dizer, o que parece determinante tanto para que haja o reconhecimento legal da titularidade de direitos autorais e conexos quanto para que haja o recebimento efetivo por parte desses titulares de alguma remuneração relativa à execução pública das obras gravadas, são, para além da natureza objetiva do trabalho e de sua adequação ou não à definição doutrinária da atividade artística, os processos históricos através dos quais diferentes agentes do processo de produção fonográfica foram se organizando ou não na defesa de seus interesses particulares. Dessa maneira, parece válida para a explicação da dife-

renciação encontrada no interior da própria indústria fonográfica a hipótese que sugeríamos na introdução para a explicação da diferenciação possivelmente encontrada entre os diversos ramos da indústria cultural no que diz respeito às relações de produção vigentes entre as empresas e os trabalhadores artísticos, diferenciação esta que atribuíamos justamente aos processos históricos através dos quais diferentes segmentos da classe artística obtiveram ou não o reconhecimento legal da especificidade atribuída a seu trabalho e o respeito ou não às leis que a reconhecem.

Ora, a definição dos fatos ocorridos no Brasil nos anos 70 como nosso universo de pesquisa certamente impediu-nos de esclarecer alguns aspectos das relações atuais que são devidos a processos históricos anteriores, como é o caso da própria inclusão das gravadoras na relação dos titulares de direitos conexos e da própria remuneração diferenciada dos músicos em relação aos demais artistas participantes da produção da obra e da gravação do disco, que foram tomadas aqui como ponto de partida para a reflexão acerca da natureza dos fatores intervenientes na determinação da atual situação das relações. Contudo, essa definição permitiu-nos por outro lado inserir a atuação de autores, intérpretes, músicos e gravadoras no mesmo contexto concreto de crescimento do mercado de discos no País que tinha sido analisado no capítulo 1, e isso deu conteúdo histórico a essas próprias categorias, na medida em que foi possível discernir entre os antigos e os novos artistas, isto é, entre os artistas ligados ou não de maneira orgânica ao disco e aos meios eletrônicos de difusão musical, e associar à atuação organizada de tais grupos e dos representantes da indústria fonográfica, do rádio e da televisão, os avanços e os recuos do processo que então se desenvolvia no sentido da modernização do sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos. Por outro lado, foi possível focalizar momentos importantes dos processos de transformação dos direitos conexos dos músicos em realidade e de rejeição sistemática por parte da indústria fonográfica de normas regulamentadoras de suas relações econômicas com autores e intérpretes - o que não deixou de confirmar a importância atribuída ao processo histórico como fator preponderante na explicação do atual estado das relações de produção vigentes nesse campo.

A outra hipótese importante que orientou a pesquisa de campo desde o início dizia respeito à produção simul-

tânea do produto e da imagem pública de alguns de seus produtores diretos, que considerávamos como sendo uma característica particular da indústria cultural, característica esta que também estaria associada à natureza artística ou literária do trabalho de que ela se utiliza. Como vimos na primeira parte do capítulo 2, a publicidade representada pela inclusão do próprio nome na contracapa dos discos é de fato restrita aos trabalhadores que atuam no estúdio, sendo que, dentre aqueles que atuam na fábrica, somente o técnico de corte costuma ter o nome aí incluído, e isso porque somente ele trabalha ainda sobre o produto final do estúdio, transformando-o no produto inicial da fábrica. Isto parece confirmar a hipótese sugerida, na medida em que, como vimos nessa mesma parte do capítulo 2, o estúdio pode ser considerado o universo próprio do trabalho artístico, sendo um local onde até mesmo os trabalhadores comuns atuam de qualquer maneira sobre sons musicais, do mesmo modo como faz o técnico de corte na fábrica. Contudo, quando introduzimos na análise os dados relativos às atividades desenvolvidas nos departamentos de imprensa das gravadoras, que tomamos como sendo atividades de produção da imagem pública mais propriamente ditas, vemos que elas se concentram apenas na divulgação da imagem dos intérpretes principais dos discos, ficando nesse aspecto excluídos de um tratamento artístico por parte das gravadoras tanto os músicos participantes da gravação quanto os autores das músicas gravadas. Neste caso, porém, a explicação parece clara: o intérprete é de fato o único a ser efetivamente contratado da gravadora, e contratado com exclusividade, sendo ele, além de tudo, quem fica associado mais diretamente ao disco a nível de mercado. Assim, investindo na divulgação da imagem do intérprete, a gravadora está investindo ao mesmo tempo na divulgação de seus próprios produtos, da mesma forma como, interferindo na configuração dessa imagem, está promovendo a adaptação desses produtos às preferências do mercado.

Conforme foi dito na introdução, os dados obtidos através da pesquisa não nos permitiram conhecer a fundo os processos concretos de produção e divulgação da imagem pública dos intérpretes, muito embora alguns dos mecanismos acionados nesse sentido pelas gravadoras tenham sido de qualquer maneira identificados, tais como os press-releases e as entrevistas coletivas, por exemplo. Em parte, isto foi consequência da reação negativa das pessoas entrevistadas à idéia de que poderia haver produção da imagem pública dos intérpretes por parte das gravadoras, reação esta que, por

outro lado, nos forneceu novos e interessantes dados a respeito das concepções vigentes no campo fonográfico. Como vimos no capítulo 3, algumas das oposições conceituais mais recorrentes nesse campo, tais como aquela apontada entre o cultural e o comercial ou entre a crítica e o público, por exemplo, não passam de variações da mesma oposição entre criação artística e trabalho que identificamos no capítulo 2 como fundamento doutrinário do direito autoral e dos direitos conexos. Aliás, tanto no caso demoradamente analisado do conteúdo das imagens públicas de Fagner e Belchior quanto naquele do discurso de uma das pessoas entrevistadas, que foi analisado de passagem, esta última oposição parece atuar de maneira direta, na medida em que se opera com um esquema ideal de divisão de tarefas entre o intérprete e a gravadora, no qual cabe ao primeiro apenas realizar o trabalho artístico de produzir o disco, cabendo somente à segunda o trabalho braçal de divulgá-lo, e em relação ao qual uma inversão de tarefas pode acarretar aos intérpretes a perda irreparável de seu prestígio junto à crítica. Por outro lado, tanto a oposição conceitual fundamental da doutrina do direito autoral e dos direitos conexos que foi identificada no capítulo 2 quanto as concepções vigentes no campo fonográfico que foram analisadas no capítulo 3, puderam ser associadas, nesses mesmos capítulos, a algumas das próprias noções subjacentes ao termo cultura de massa que tinham sido apontadas na introdução, quais sejam, aquelas segundo as quais a cultura constituiria um componente restrito e autônomo em relação ao conjunto da vida social, opondo-se principalmente à produção material e ao trabalho.

A partir desta associação, aliás, foi possível chegar a uma conclusão importante, que já foi formulada no capítulo 3 e com a qual julgamos ser conveniente encerrarmos a redação desta tese: as mesmas concepções acerca da natureza da cultura e da produção material a partir das quais é possível criticar a indústria cultural e até mesmo rejeitá-la totalmente, servem também para lhe dar sustentação, sendo recorrentes no discurso das pessoas que atuam no interior dela e chegando mesmo a explicar algumas de suas práticas corriqueiras, entre as quais o baixo investimento na divulgação dos discos dos artistas considerados de prestígio, por exemplo. Isso indica, a nosso ver, que tais noções de cultura e de produção material, embora sejam pretensamente filosóficas, não resultam de um afastamento suficiente em relação ao senso comum, sendo possível encontrá-las como parte integrante do próprio objeto ao qual se aplicam. Isto

finalmente pode significar uma nova contribuição à crítica da noção de cultura de massa, que se faz desta vez através da apresentação e da análise de dados empíricos que são resultado de uma pesquisa antropológica da indústria cultural.

ANEXO:

Material de Imprensa

## Capítulo 1

- FEV/68, Realidade, "Disco pode custar menos?"
- 05.01.69., O Estado de Minas, "Uma história de longa duração: assim nasceram a RCA e a CBS", Afonso de Souza.
- 15.05.70., Correio da Manhã, "Estão matando a música popular brasileira", Ilmar Carvalho.
- 12.07.70., O Estado de S.Paulo, "Deputado fica contra o veto".
- 23.07.70., O Estado de S.Paulo, "Músicos querem 80%".
- 02.08.70., O Estado de S.Paulo, "60% de música nacional".
- 15.09.70., Jornal da Tarde, "A ameaça do velho decreto".
- 24.04.71., O Globo, "O fenômeno dentro de uma crise".
- 04.05.71., Jornal do Brasil, "Festival Universitário sem prévias regionais abre no Rio inscrições até dia 25".
- 09.05.71., Jornal do Brasil, s/título.
- 21.05.71., Jornal do Brasil, "IV Festival Universitário de Música apresenta hoje 'shows' em duas faculdades".
- 15.07.71., Jornal do Brasil, "Festival Universitário, as classificadas", Júlio Hungria.
- 17.07.71., O Jornal, s/título.
- 23.07.71., O Jornal, s/título.
- 03.08.71., Última Hora, s/título.
- 03.08.71., Jornal do Brasil, "Festival Universitário", Júlio Hungria, e "Festival Universitário de Música começa hoje à noite no João Caetano".
- 04.08.71., "IV Festival Universitário de Música Brasileira não indica primeiras finalistas".
- 05.08.71., "Júri mantém a decisão de não separar as finalistas do Festival Universitário".

- 06.08.71., Jornal do Brasil, "Festival Universitário tem cinco favoritos".
- 07.08.71., Jornal do Brasil, "Festival Universitário de Música termina no Teatro João Caetano hoje à noite".
- 09.08.71., Última Hora, s/título.
- 10.08.71., O Jornal, s/título.
- 03.10.71., Jornal do Brasil, "O som para o futuro".
- 29.10.71., O Globo, "Brasil no acordo para acabar com a 'máfia' do disco", Janos Lengyel.
- 15.12.71., Última Hora, "O País do Hit-Parade Estrangeiro", José Carlos Rego.
- 22.02.72., Revista Amiga, "Elis Regina: 'Vou curtir o canto'", Júlio Seixas.
- 29.02.72., Revista Amiga, "Elis no Teatro", Ana Rita.
- 29.04.72., Jornal do Brasil, "Midani preside no México reunião da indústria do disco e defende direitos".
- 29.04.72., O Globo, "Brasil dirige reunião mundial do disco e lutará por igualdade".
- 30.04.72., Jornal do Brasil, "A política brasileira da Odeon".
- 30.05.72., Jornal do Brasil, "Comissão sobre a música examina a concorrência dos discos estrangeiros".
- 07.06.72., Última Hora, s/título.
- 11.06.72., Jornal do Brasil, "A Força do Estúdio", Acyr Castro.
- 12.06.72., Última Hora, "FIC muda até o galo para cantar no tom".
- 15.06.72., Jornal do Brasil, "Levantamento do Semestre / Avulsos".
- 21.06.72., Jornal do Brasil, "Ex-diretor de gravadora denuncia entrada irregular de músicas estrangeiras".
- 23.06.72., Jornal do Brasil, "Gravadoras acham inútil a denúncia de desvalorização das músicas brasileiras".
- 16.07.72., Jornal do Brasil, "VII FIC - um festival para recuperar a imagem do festival".
- 22.07.72., O Globo, "João Araújo: Em um ano e meio a afirmação da Sigla".
- 28.07.72., Jornal do Brasil, "Júri do VII FIC indica as 30 músicas da fase nacional e 17 são do Rio".
- 28.08.72., Jornal do Brasil, "Discos têm problemas econômicos e culturais".
- 04.09.72., Tribuna da Imprensa, "Cassado o 'galo' e reformulado o FIC deste ano".

- 07.09.72., O Globo, "VII FIC tem de tudo: do 'rock' ao samba".
- 11.09.72., Última Hora, "FIC pode ser a renovação da nossa música".
- 14.09.72., Correio da Manhã, "FIC: jurado faz críticas a compositores".
- 16.09.72., Jornal do Brasil, "Fase Nacional do Festival da Canção começa hoje no Maracanãzinho".
- 17.09.72., Jornal do Brasil, "Festival Internacional da Canção seleciona 6 músicas na abertura da fase nacional".
- 21.09.72., Folha de S.Paulo, "Cuíca tem professor", Walter Silva.
- 24.09.72., Jornal do Brasil, "FIC já tem 6 músicas para final".
- 25.09.72., Jornal do Brasil, "FIC escolhe mais 6 músicas para a final".
- 27.09.72., Veja, "Sinal de Vida".
- 27.09.72., O Estado de S.Paulo, "Projeto reduz a taxaço do disco".
- 27.09.72., O Globo, "Passarinho quer para o disco tratamento tributário do livro".
- 01.10.72., Jornal do Brasil, "Festival classifica músicas de Baden Powell e Jorge Ben depois de vários incidentes".
- 02.10.72., Jornal do Brasil, "Estados Unidos vencem o VII Festival Internacional da Canção sob vaias do público".
- 02.10.72., Tribuna da Imprensa, "Declaração do Júri Nacional".
- 03.10.72., Folha de S.Paulo, "O falecido FIC", Walter Silva, e "Clayton Thomas vence o VII FIC".
- 04.10.72., Veja, "Fora do Ar".
- 05.10.72., O Estado de S.Paulo, "O VII FIC, um grande desastre".
- 11.10.72., Veja, "Poeira de Estrelas".
- 18.10.72., Jornal do Brasil, "Futuro previsível", Júlio Hungria.
- 20.10.72., Jornal do Brasil, "MEC pede levantamento de músicas".
- 01.11.72., Jornal do Brasil, "Raimundo Fagner".
- 26.11.72., O Estado de S.Paulo, "Mercado de discos está em ascensão".
- 17.12.72., Jornal do Brasil, "Resumo do Semestre / Avulsos".
- 01.04.73., Jornal do Brasil, "No espaço de sete anos merca-

- do interno para discos cresce 400%".
- 23.04.73., Jornal da Tarde, "A festa que vai reunir a música brasileira em São Paulo", Maurício Kubrusly.
  - 25.04.73., Folha de S.Paulo, "Phono-73, um concerto de música popular".
  - 06.05.73., Jornal do Brasil, "Phono-73: a feira do som brasileiro", Júlio Hungria.
  - 14.05.73., Jornal do Brasil, "Muitos gritos e vaias, na última noite da Phono-73".
  - 15.05.73., Jornal do Brasil, "Phono-73. O festival sem competição".
  - 16.05.73., Veja, "Fim do FIC".
  - 19.05.73., Jornal da Tarde, "Revelações da Phono-73: os melhores da música popular brasileira".
  - 19.05.73., O Globo, "Fagner lança primeiro LP com depoimento de Chico".
  - 03.06.73., Jornal do Brasil, "O repertório vivido do cearense Fagner".
  - 11.06.73., Visão, "Futuro risonho e incerto".
  - 15.06.73., Jornal da Tarde, "Fagner pode ser bem melhor, sem essa legião de padrinhos", Maurício Kubrusly.
  - 01.07.73., Jornal do Brasil, "EMI - 75 anos com discos".
  - 23.07.73., Visão, "Sucessos a reboque".
  - 19.08.73., Jornal do Brasil, "Sigla - mais 1 milhão em investimentos".
  - 14.09.73., Folha de S.Paulo, "Um show a palo seco".
  - 16.09.73., Jornal do Brasil, "Quando as máquinas param".
  - 23.09.73., Jornal do Brasil, "A carnaúba é nossa..."
  - 26.09.73., Jornal do Brasil, "Os discos em lenta rotação", Maurício Arcoverde, Bella Stal e Sucursal de São Paulo.
  - 22.10.73., Jornal do Brasil, "A crise-ainda", Júlio Hungria.
  - 31.10.73., Veja, "A crise do disco".
  - 08.11.73., O Globo, "Escassez de petróleo já reduz discos".
  - 11.11.73., Jornal do Brasil, "Comércio de disco cresce em alta rotação em Niterói".
  - 12.11.73., O Globo, "Crise do petróleo atinge fabricação de discos".
  - 12.01.74., Jornal do Brasil, "Gravadora fantasma é denunciada".
  - 13.02.74., Veja, "Autobiografia".
  - MAR/74, Nova, "Sua Majestade, o disco", Roberto Benevides.
  - 23.04.74., Folha de S.Paulo, "Mote e glosa de um vaqueiro".

- 02.05.74., Jornal do Brasil, "Os discos e seus vôos misteriosos".
- 22.05.74., Veja, "Como fazer discos de sucesso".
- 24.05.74., Folha de S.Paulo, "O mercado ilícito do disco", Walter Silva.
- 21.08.74., Expansão, "O sonho acabou - acabou mesmo?"
- 15.09.74., Diário de Notícias, "Este ano, a queda na venda de discos faz cair os preços".
- 23.09.74., O Globo, "Mercado de discos é ainda contraditório".
- 06.10.74., Folha de S.Paulo, "Música: o prejuízo da importação", Jorge Sá de Miranda.
- 10.01.75., Jornal do Brasil, "Gravações clandestinas de fitas magnéticas sonegam Cr\$ 20 milhões de impostos".
- 27.01.75., O Globo, "Em discussão, no MEC, a nossa música popular".
- 29.01.75., Jornal da Tarde, "Uma solução para nossa música. A mesma do cinema."
- 07.02.75., Jornal da Tarde, "E os artistas também poderão julgar a Censura".
- 10.03.75., Banas, "A face oculta do disco".
- 25.06.75., O Globo, "A magia sonora dos discos BASF".
- 02.07.75., Folha de S.Paulo, "Fagner: ave migratória, ser universal", Regina Penteado.
- 05.07.75., Jornal da Tarde, "Voz de taquara rachada, maravilhosa", Maurício Kubrusly, e "Fagner mostra sua música. Sem elitismo nem timidez".
- 16.07.75., O Globo, "Sigla: Quatro anos de boa música".
- 16.07.75., Jornal do Brasil, "Vox sonda o mercado brasileiro".
- 27.07.75., Jornal do Brasil, s/título.
- 29.07.75., O Globo, "Fagner já fez de tudo mas acha que ainda está no começo".
- 30.07.75., Jornal do Brasil, "Fagner: a força consciente da 'ave noturna'".
- 12.08.75., Jornal do Brasil, "Chantecler, a gravadora que ouviu cantar o galo", J.R. Tinhorão.
- 22.08.75., Folha de S.Paulo, "Ótimo futuro para nossa música no exterior", Walter Silva.
- 13.09.75., Jornal da Tarde, "Quem escolhe o que você ouve?", Maurício Kubrusly.
- 15.09.75., Jornal da Tarde, "Música, julgada como tecnologia".
- 23.10.75., O Globo, "Som Livre conquista disco de ouro da RCA".

- 10.12.75., Folha de S.Paulo, "O mercado de discos", Walter Silva.
- 09.02.76., O Globo, "Belchior, o compositor: A música só se completa quando chega às pessoas", Ana Maria Bahiana.
- 21.02.76., Folha de S.Paulo, "Grandes nomes vão mudar de gravadora", Walter Silva.
- 25.03.76., O Globo, "Fagner: 'Atrás de tudo isso tem um som muito antigo. É meu pai cantando na varanda'", Ana Maria Bahiana.
- 25.03.76., Jornal do Brasil, "Fagner, O astro vagabundo que antecipa o fim do mundo".
- 31.03.76., Veja, "Cruamente", Tárík de Souza.
- 10.04.76., Última Hora, "Atenção senhores piratas de fitas. A Polícia vem aí", Angela Lemos.
- 12.05.76., Veja, "Mudança de cúpula".
- 28.05.76., Opinião, "Compositores da mesma safra", Ana Maria Bahiana.
- 01.06.76., O Globo, s/título.
- 02.06.76., Veja, "Enfim a verdade?"
- 06.06.76., O Globo, "Som Livre e RCA colocam disco brasileiro no mercado mundial".
- 23.06.76., Veja, "O provocador", José Márcio Penido e Valdir Zwetsch.
- 11.07.76., Jornal do Brasil, "A minigravadora Warner e seu voluntarioso executivo Midani", Tárík de Souza.
- 14.07.76., Veja, "Apenas retalhos".
- 29.07.76., Jornal do Brasil, "Ética e Farsa", Paulo Maia.
- 31.07.76., Folha de S.Paulo, "E os cearenses tornaram-se moda em 76", Renato de Moraes e Isa Cambará.
- 08.08.76., Jornal do Brasil, "O sucesso da contradição", Tárík de Souza.
- 27.08.76., Jornal da Tarde, "A Warner no mercado do disco brasileiro".
- 13.09.76., Visão, "A Warner descobre o Brasil".
- 19.09.76., O Globo, "Discos: As diversas rotações dos preços".
- 23.09.76., Jornal de Música, "Alegria, Atenção, Gravando: Fagner no Estúdio", Aloysio Reis.
- 21.10.76., Jornal de Música, "Por que o disco custa tão caro?", Aloysio Reis.
- 22.11.76., Jornal da Tarde, "O melhor e os melhores do disco nacional".
- 06.12.76., Visão, "Grande elenco".
- 22.01.77., Folha de S.Paulo, "Nem sempre se compra discos como quer", Pedro Sardinha.

- 13.02.77., Jornal do Brasil, "O Enredo 77 da gravadora WEA. 'Os segredos de um elenco nacional'".
- 06.02.77., Jornal do Brasil, "Disco U.S.A.: Gravadoras americanas no banco dos réus", Robert Lindsey.
- 16.03.77., O Globo, "Fagner: Festa de praça e altas produções".
- 16.04.77., O Globo, "O disco centenário", Ana Helena.
- 28.04.77., Folha de S.Paulo, "Disco, um mercado em crise", João Marcos Coelho, "Nas lojas: disco ou bacalhau?", Paulo Moreira Leite, e "No Rio, Hermeto diz adeus às gravadoras", Daniel dos Santos.
- 25.05.77., Veja, "Avanço e Recuo", Tárík de Souza.
- 29.07.77., Folha de S.Paulo, "Discos e fitas vendem o dobro em cinco anos", J.M.C.
- 13.08.77., O Estado de S.Paulo, "Lei prevê proteção à música nacional".
- 16.08.77., Jornal da Tarde, s/título, Maurício Kubrusly, e "Em defesa da música nacional?"
- 08.09.77., O Globo, "Fagner: Ponta de lança de uma geração que veio para brigar", Ana Maria Bahiana.
- 02.10.77., O Estado de S.Paulo, "'Eldorado', o mais novo selo da música brasileira".
- 11.10.77., Última Hora, "O Homem do Cosmos e da Warner conta os seus segredos de fabricante de ídolos", Vivian Wiler.
- 21.10.77., Jornal da Tarde, "Um novo som, nos sulcos do disco-mix".
- 19.11.77., Jornal do Brasil, "Mercado do disco do Brasil é 5% da Warner, que quer 8% em 1978".
- 25.12.77., Folha de S.Paulo, "Cantor nacional dá mais lucro às multas", Vicente Dianezi Filho.
- 1.977, Sino Azul, "Na trilha sonora da gravação musical".
- FEV/78, Ele e Ela, "André Midani", João Luiz de Albuquerque.
- 25.02.78., Jornal do Brasil, "Os piratas dos mares (tão navegados) do disco", Emília Silveira.
- 01.05.78., Visão, "Grave Denúncia".
- 02.07.78., Folha de S.Paulo (Folhetim), "A família transnordestina", Maurício Kubrusly.
- 13.07.78., Jornal do Brasil, "Discos: o verso e o reverso de um mercado dissonante", Carolina Andrade e Sonia Maria Teixeira.
- 16.07.78., Jornal do Brasil (Revista de Domingo), "Capitol: a mais nova gravadora independente no mercado brasileiro".

- 02.08.78., Isto É, "O 'Volksdisco' é uma força", Maurício Kubrusly.
- 12.08.78., Jornal do Brasil, "Três séculos de grandes autores e grandes intérpretes", José Nêumanne Pinto.
- 02.09.78., O Estado de S.Paulo, "Grava-se a grande música do Brasil".
- 27.09.78., Folha de S.Paulo, "A gravadora tira as novidades do forno, para consumo rápido", D.S.
- 09.10.78., Jornal do Brasil, s/título.
- 25.11.78., O Estado de S.Paulo, "Gravadoras na guerra do disco", Adones de Oliveira.
- 30.11.78., O Estado de S.Paulo, "Associação, o remédio contra falências das lojas de discos".
- 18.03.79., Folha de S.Paulo, "Disco, um produto cada vez mais caro", Sarah Cristina Coelho.
- 16.07.79., Jornal do Brasil, "Elepês, compactos, cassetes. Um negócio complicado mas muito rendoso", Cleusa Maria.
- 25.07.79., O Estado de S.Paulo, "A 'economia de guerra' chega ao disco".
- 01.08.79., Jornal do Brasil, "Sem petróleo e vinil, menos discos na praça".
- 03.08.79., O Estado de S.Paulo, "MPB no rádio e na televisão, apela ministro".
- 23.08.79., Jornal da Tarde, "A gravadora alemã de Egberto Gismonti, agora no Brasil", Armando Aflalo.
- 23.08.79., Folha de S.Paulo, "Música viva, o som mais belo depois do silêncio", João Marcos Coelho.
- 25.08.79., O Estado de S.Paulo, "No mercado, discos da ECM alemã", Z.H.M.
- 02.09.79., Folha de S.Paulo, "Fagner, em paz com Cecília Meireles", Isa Cambará.
- 09.09.79., Jornal do Brasil, "Disco: crise e progresso de uma indústria", Tárík de Souza.
- 12.09.79., O Estado de S.Paulo, "Empresários do disco na luta contra a 'pirataria'".
- 13.09.79., O Globo, "Os industriais do disco estão reunidos. Para declarar guerra aos piratas".
- 16.09.79., O Estado de S.Paulo, "Para combater as gravações 'pirata'".
- 17.09.79., Jornal do Brasil, "Discos e fitas: alguns problemas e preços mais altos".
- 19.09.79., Veja, "A vez da cigarra".
- 19.09.79., Isto É, "O mercado se retrai e os piratas atacam", João Luiz de Albuquerque.
- 04.10.79., O Estado de S.Paulo, "Troféu Villa-Lobos 78 para

- melhores do disco".
- 28.10.79., Folha de S.Paulo (Folhetim nº 145: Os Anos 70, Música Popular).
  - 03.11.79., O Globo, "Fagner lota o Teatro Carlos Gomes: Sucesso é emprego. Coerência é trabalho", Antonio Chrysóstomo.
  - 26.12.79., Folha de S.Paulo, "Mercado fonográfico no Brasil teve crescimento médio de 12%", Enio Squeff.
  - 29.12.79., Jornal da República, "Uma novidade agita o Baixo Leblon", Tárík de Souza.
  - 27.01.80., Jornal do Brasil (Revista de Domingo), "Discos, mercado crescente que ninguém explica", Ana Maria Bahiana.

## Capítulo 2

- 12.07.61., O Estado de S.Paulo, "Orgão estatal para direitos autorais".
- 15.08.61., O Estado de S.Paulo, "Direitos Autorais".
- 30.06.66., Jornal da Tarde, "Músicos vão ter ordem na cobrança do direito".
- 12.11.66., Jornal do Brasil, "Em fase final de conclusão Código do Direito do Autor".
- 18.04.68., O Estado de S.Paulo, "Câmara ouve F. Cavalcanti".
- 22.05.68., Última Hora, "O direito autoral", Nelson Motta.
- 05.06.68., O Estado de S.Paulo, "Compositor faz denúncia".
- 14.06.68., O Estado de S.Paulo, "Músico do Rio faz pesadas acusações".
- 25.03.69., O Estado de S.Paulo, "Revisão atingirá todos os Códigos".
- 17.05.69., Jornal do Brasil, "Código de Direitos do Autor recebe aplausos e críticas".
- 22.10.69., O Estado de S.Paulo, "Música em cinema vai pagar imposto".
- 25.06.70., O Estado de S.Paulo, "Medida protege o autor musical".
- 12.07.70., O Estado de S.Paulo, s/título.
- 24.07.70., O Estado de S.Paulo, "Todo esforço resulta inútil".
- 04.09.70., O Estado de S.Paulo, "Autorial terá logo nova lei".
- 22.10.71., Diário de Notícias, "Comissão revê na Câmara as leis do direito de autor".
- 29.10.71., O Globo, "Brasil no acordo para acabar com a 'máfia' do disco".
- 01.12.71., Veja, "Quanto pagar, e a quem?"

- 21.12.71., Jornal do Brasil, "Uso Indevido", Júlio Hungria.
- 28.12.71., Jornal do Brasil, "Uso Indevido (II)", Júlio Hungria.
- 01.02.72., Jornal do Brasil, "O velho direito autoral", Júlio Hungria.
- 12.04.72., Veja, "A incerta autoria".
- 01.08.72., Jornal do Brasil, "Sociedades arrecadadoras dos direitos autorais tentam reduzir sonegação".
- 07.08.72., Última Hora, "Carta que fala bem do direito autoral".
- 10.09.72., O Estado de S.Paulo, "Entidade de direito autoral".
- 29.10.72., Jornal do Brasil, "Direito Autoral de músicos ainda é desrespeitado", Nilo Sérgio.
- 28.05.73., Visão, "Direitos & dúvidas".
- 09.09.73., O Estado de S.Paulo, "Movimento defende direito autoral".
- 28.10.73., O Estado de S.Paulo, "Direitos Autorais: emendas até sexta".
- 08.11.73., O Globo, "Projeto de direitos autorais continua recebendo emendas".
- 10.11.73., Diário de Notícias, "Congresso aprova direitos autorais".
- 10.11.73., Folha de S.Paulo, "Onde ficam as gravadoras no novo Código do Autor?"
- 13.11.73., O Globo, "Trâmite do Projeto".
- 14.11.73., O Estado de S.Paulo, "Seminário critica código autoral".
- 15.11.73., O Globo, "De 1710, na Inglaterra, a 1830, no Brasil".
- 23.11.73., O Globo, "Congresso Nacional aprova projeto sobre direitos autorais".
- 02.12.73., O Globo, s/título.
- 12.12.73., Jornal do Brasil, "Brasil pensa unificar lei do autor".
- 20.12.73., O Globo, "Mensagem explica ao Congresso Nacional motivos de 2 vetos".
- 03.01.74., O Estado de S.Paulo, s/título.
- 12.01.74., Jornal do Brasil, "Gravadora fantasma é denunciada".
- 09.05.74., O Globo, "Discos gravados terão controle".
- 09.05.74., Jornal do Brasil, "Projeto permite controle sobre os discos vendidos".
- 11.05.74., Jornal da Tarde, "Recomeça a briga dos artistas por seus direitos", Fernando Sombra.
- 24.05.74., Folha de S.Paulo, "O mercado ilícito do disco", Walter Silva.

- 27.05.74., Jornal do Brasil, "Montoro diz que gravadoras tentam evitar numeração de etiquetas de discos".
- 28.05.74., O Estado de S.Paulo, "Projeto numera discos".
- 28.05.74., O Globo, "Advogado de S. Paulo considera inviável numeração de discos".
- 29.05.74., O Estado de S.Paulo, "Defesa do disco numerado".
- 29.05.74., Jornal da Tarde, "O segundo round de uma luta".
- 17.06.74., Jornal do Brasil, "ABI estuda regulamentação do conselho que protegerá o direito autoral no país".
- 07.07.74., O Estado de S.Paulo, "Numeração de discos e direitos autorais", J. Pereira.
- 09.10.74., Diário de Notícias, "Elmano anuncia mais rigor na fiscalização".
- 07.11.74., Jornal do Brasil, "Direito do autor poderá ter tribunal".
- 11.11.74., Folha de S.Paulo, "Orgão fiscalizador para direito autoral".
- 02.12.74., Jornal do Brasil, "Ex-ministro ajuda compositores".
- 16.12.74., Jornal do Brasil, "Música sem direitos".
- 17.12.74., Jornal do Brasil, "Conselho do Autor terá 10 membros".
- 28.12.74., Jornal do Brasil, "Compositores processam a Sicam".
- 01.01.75., Folha de S.Paulo, "Compositores reúnem-se para criar a Sombras", Nilton Caparelli.
- 10.01.75., Jornal do Brasil, "Gravações clandestinas de fitas magnéticas songam Cr\$ 20 milhões de impostos".
- 15.01.75., Folha de S.Paulo, "Compositores iniciam ação contra Sicam".
- 30.01.75., Última Hora, "Como defender o espoliado artista brasileiro".
- FEV/75, Revista de Direito Autoral, "Os caminhos e des-caminhos do direito autoral".
- 06.02.75., Jornal da Tarde, "Uma resposta para as velhas queixas dos músicos".
- 09.03.75., O Globo, "A Glória e o Esgoto do Mundo Milionário do Disco", Nelson Motta.
- 19.03.75., Jornal do Brasil, "Sombras. Enfim, livres para cantar", Maria Lúcia Rangel.
- 26.03.75., Veja, "Músicos unidos".
- 28.03.75., O Globo, "Denunciada cobrança irregular de direito autoral em Goiás".
- 04.04.75., O Globo, "Aprovada convenção da entidade que

- protege propriedade intelectual".
- 01.05.75., O Estado de S.Paulo, "Cantores pedem o cumprimento de lei".
  - 18.05.75., O Estado de S.Paulo, "Músico brasileiro, um artista em busca de seus direitos", Enio Squeeff.
  - 14.06.75., O Estado de S.Paulo, "Direito do autor será regulamentado".
  - 29.07.75., Jornal da Tarde, "Hit Parade, uma séria questão de pesquisa".
  - 20.08.75., O Estado de S.Paulo, "O direito autoral será controlado".
  - 21.08.75., O Estado de S.Paulo, "Identificar entidades arrecadoras ilegais o objetivo da Censura".
  - 12.09.75., Jornal do Brasil, "Senador pede órgão para compositores".
  - 16.09.75., O Globo, "Assinado decreto que regula Conselho de Direito Autoral".
  - 25.09.75., Jornal do Brasil, "Quem arrecada não quer conselho; quer arrecadar", Sidnei Rocha.
  - 28.09.75., O Estado de S.Paulo, "Comissão do Senado vota 4ª-feira a numeração de disco".
  - 28.09.75., Jornal do Brasil, "Senado dá proteção a artistas".
  - 08.10.75., O Estado de S.Paulo, "Comissão aprova a numeração de disco".
  - 08.10.75., O Globo, "Comissão aprova selo de controle para disco e fita cassete".
  - 12.10.75., O Globo, "Compositores aplaudem idéia do selo no disco".
  - 24.10.75., Última Hora, "Rebelião dos Compositores", Regina Coelho.
  - 26.10.75., Jornal do Brasil, "A Luta Autoral".
  - 08.11.75., O Estado de S.Paulo, "Numeração de disco aprovada na comissão de Justiça do Senado".
  - 14.11.75., Jornal do Brasil, "Show da Sombras. A vez do gato, antes que o rato chegue", Emília Silveira.
  - 21.11.75., O Estado de S.Paulo, "Produtores contra a numeração de discos".
  - 21.11.75., O Pasquim, "Entrevista com o pessoal da Sombras. Luz, mais luz para os músicos".
  - 23.11.75., O Globo, "CNDIA terá representantes de autores e de músicos".
  - 26.11.75., O Estado de S.Paulo, "Cassada empresa de direito autoral".
  - 28.11.75., O Globo, "MEC poderá controlar verbas do Fundo do Direito Autoral".

- 30.11.75., Jornal do Brasil, "Sicam: Eleições".
- 18.12.75., Última Hora, "Funcionamento de arrecadadoras, 'mistério' para quem faz música".
- 21.12.75., O Estado de S.Paulo, "Numeração de discos", J. Pereira.
- 29.12.75., Jornal do Brasil, "Ney submete a Geisel nomes para Conselho de Direito Autoral".
- 02.01.76., Jornal do Brasil, "Show da Sombras. Antes de tudo, a boca no trombone", Emília Silveira.
- 10.01.76., Diário de Notícias, "Direito Autoral: o lado oficial e o lado verdadeiro".
- 13.01.76., Diário de S.Paulo, "Nomes indicados para o Conselho de Autores".
- 17.01.76., O Globo, "Músicos criticam nomeação para o Conselho de Direito Autoral".
- 04.02.76., O Estado de S.Paulo, "Formado Conselho de Direito Autoral".
- 05.02.76., O Globo, "Roberto Carlos acha que pode fazer muito pelos compositores".
- 05.02.76., O Estado de S.Paulo, "Autores não têm restrições à composição do Conselho".
- 19.02.76., Jornal da Tarde, "A defesa oficial do autor brasileiro".
- 19.02.76., O Estado de S.Paulo, "Ney dá posse ao Conselho do Autor".
- 19.02.76., O Globo, "Ney Braga empossa em Brasília o Conselho de Direito Autoral".
- 19.02.76., O Globo, "A primeira batalha do direito autoral", Joana Angélica.
- 22.02.76., Jornal do Brasil, "A luta autoral".
- 27.02.76., Jornal da Tarde, "Tom, Chico, Gil se reúnem. E não sai nenhum samba", Maria Célia.
- 09.03.76., O Estado de S.Paulo, "Artistas denunciam 'coação econômica'".
- 12.03.76., O Estado de S.Paulo, "As arrecadadoras de direito autoral vão perder funções".
- 02.04.76., O Estado de S.Paulo, "Gravações podem ser numeradas".
- 02.04.76., O Pasquim, "Roberto Carlos no CNDA: 'E que tudo mais vá pro inferno'", Tárnik de Souza.
- 08.04.76., Folha de S.Paulo, "Autores vão receber até 85 por cento".
- 09.04.76., O Estado de S.Paulo, "Direito autoral renova sistema de arrecadação".
- 10.04.76., Última Hora, "Atenção senhores piratas de fitas. A Polícia vem aí", Angela Lemos.

- 11.04.76., Jornal do Brasil, "Luta Autoral".
- 21.04.76., O Estado de S.Paulo, "A nova resolução do direito autoral".
- 03.05.76., Jornal do Brasil, "A discreta sentença de morte das arrecadadoras", Tárík de Souza.
- 03.05.76., Visão, "Direito Autoral, um problema que não é só dos compositores".
- 04.05.76., Jornal da Tarde, "Uma esperança para os compositores?"
- 06.05.76., Folha de S.Paulo, "No Rio, pouco interesse pelo direito autoral".
- 12.05.76., Jornal do Brasil, "Serpro vai cadastrar gravações".
- 13.05.76., O Estado de S.Paulo, "MEC cadastra obras para garantir direitos".
- 23.05.76., O Globo, "Lojas acham ilegal cobrar direitos pelo rádio ligado".
- 28.05.76., Folha de S.Paulo, "Fará contra competência do CNDA".
- 02.06.76., O Estado de S.Paulo, "Editores ignoram o CNDA".
- 16.06.76., O Estado de S.Paulo, "Recepção é isenta de taxas autorais".
- 17.06.76., O Globo, "Sindicato: lojistas podem tocar rádio sem temer taxas".
- 18.06.76., O Globo, "Compositor lembra ao comércio: - Rádio ligado não paga taxa".
- 19.06.76., O Globo, "Lojistas devolvem multas ilegais por música tocada".
- 25.06.76., O Globo, "Compositor pede mais atenção para artistas".
- 15.07.76., O Estado de S.Paulo, "Conselho fiscaliza Direitos Autorais".
- 18.07.76., O Estado de S.Paulo, "Braga indefere recurso".
- 31.07.76., O Globo, "Apreendidas carteiras falsas da Sobra com pela Polícia Federal".
- 01.08.76., Última Hora, "MEC vai tentar mais uma vez moralizar o Direito Autoral", Manoel Antonio Barroso.
- 20.08.76., O Estado de S.Paulo, "Fundo de Direito Autoral vai regular até o domínio público".
- 04.09.76., O Estado de S.Paulo, "CNDA começa a operar".
- 04.09.76., Jornal do Brasil, "Defesa do Consumidor pede inquérito federal para apurar delitos da Sabem".
- 09.09.76., Jornal do Brasil, "Governo institui em 77 o sistema de arrecadação de direitos do autor musical".

- 09.09.76., Folha de S.Paulo, "Maior proteção para compositor brasileiro".
- 10.09.76., Folha de S.Paulo, "Nova sugestão em favor dos direitos autorais".
- 10.09.76., O Estado de S.Paulo, "Conselho cobra das entidades execução de direitos autorais".
- 12.09.76., O Estado de S.Paulo, "Arrecadadoras não aceitam o Ecad".
- 12.09.76., Jornal do Brasil, "Arte e poder", Tárík de Souza.
- 16.09.76., O Estado de S.Paulo, "Arrecadadoras podem sofrer intervenção ou até fechamento".
- 17.09.76., Jornal do Brasil, "Direito Autoral".
- 17.09.76., O Estado de S.Paulo, "Comissão aprova a numeração de discos".
- 19.09.76., Jornal do Brasil, "Arte e poder", Tárík de Souza.
- 22.09.76., Folha de S.Paulo, "Normas para registro de obras intelectuais".
- 22.09.76., Jornal do Brasil, "Socinpro vai ao MEC ver direito".
- 03.10.76., O Estado de S.Paulo, "Músicos reagem e assumem a luta pelos direitos autorais", Wagner Carcelli.
- 09.10.76., O Estado de S.Paulo, "CNDA desaprova pedidos".
- 23.10.76., O Estado de S.Paulo, "Governo cassa sociedade".
- 29.10.76., Folha de S.Paulo, "Mudança nos direitos dos artistas não mudará nada", Tarso de Castro.
- 02.11.76., Folha de S.Paulo, "Medo do boicote faz silenciar nosso compositor".
- 28.11.76., O Estado de S.Paulo, "Sociedades obtêm vitória no CNDA".
- 17.12.76., Diário Oficial da União, Decreto nº 78.965, de 16.12.76.
- 18.12.76., O Estado de S.Paulo, "Novo decreto reforça direitos do autor".
- 31.12.76., O Globo, Resolução nº 10 do CNDA, de 29.12.76.
- 02.01.77., O Estado de S.Paulo, "Entram em vigor novas disposições sobre direito autoral".
- 09.01.77., Jornal do Brasil, "Arte e poder", Tárík de Souza.
- 13.01.77., Folha de S.Paulo, "A quem deve ser pago o direito autoral", N.R.
- 15.01.77., Folha de S.Paulo, "Estes não vão comer do grande bolo".
- 16.01.77., Última Hora, "Sicam apela, mas os compositores estão esperando a prestação de contas".

- 18.01.77., Jornal do Brasil, "Ecad a partir de março recolhe para compositores todos os direitos autorais".
- 03.03.77., O Estado de S.Paulo, "Maior taxaço para a música estrangeira".
- 11.03.77., Folha de S.Paulo, "O ser ou não ser do direito autoral", Carlos João.
- 17.03.77., O Estado de S.Paulo, "Discos numerados, lei quase aprovada".
- 20.03.77., Jornal do Brasil, "Arte e poder", Tárík de Souza.
- 31.03.77., Jornal do Brasil, "Direito Autoral: o fim do depósito antes do show".
- 02.04.77., O Estado de S.Paulo, "Conselho aumenta a taxa de direitos".
- 09.04.77., O Globo, "Teatros protestam contra taxa por execução de música", Flávia Villas-Boas.
- 12.04.77., Jornal da Tarde, "Direito Autoral: o caso dos fantasmas beneficentes".
- 12.04.77., O Globo, "A Sombras completa dois anos. Muita luta em defesa dos direitos dos músicos", Tércio Santos.
- 16.04.77., Folha de S.Paulo, "Para receber, só depositando antes".
- 16.04.77., Jornal do Brasil, "CNDA contesta taxa de música".
- 20.04.77., O Estado de S.Paulo, "Comissão aprova anteprojeto que exige numeração de disco".
- 24.04.77., Jornal do Brasil, s/título.
- 26.04.77., O Globo, "Em defesa dos músicos, de seus direitos mais fundamentais e humanos", Nelson Motta.
- 29.04.77., Diário Oficial, Resolução nº 7 do CNDA, de 15.12.76.
- 01.05.77., Jornal do Brasil, "Os primeiros resultados da equação autoral".
- 08.05.77., Jornal do Brasil, "A luta autoral".
- 12.05.77., O Estado de S.Paulo, "Projeto dispensa pagamento de obra caída em domínio público".
- 14.05.77., Jornal do Brasil, "Direito Autoral: o computador a serviço dos compositores (ou das sociedades?)", Ricardo Pedreira.
- 15.05.77., Jornal do Brasil, s/título.
- 08.07.77., Jornal da Tarde, "Uma nova resolução para o direito autoral".
- 16.07.77., Jornal do Brasil, "A luta autoral", Tárík de Souza.

- 18.07.77., O Globo, "Obras de domínio público não pagam direito autoral".
- 20.07.77., O Estado de S.Paulo, "Domínio público não será mais tributado".
- 23.07.77., Jornal do Brasil, "O problema do domínio público".
- 03.08.77., Folha de S.Paulo, "Outro autor sem direitos", Dirceu Soares.
- 06.08.77., Jornal do Brasil, "Explicado está", Tárík de Souza.
- 16.08.77., Jornal da Tarde, "Autores: a nova lei é falha diz o deputado."
- 16.08.77., O Estado de S.Paulo, "Deputado vê erros no direito do autor".
- 19.08.77., Última Hora, "Direito autoral preocupa compositor".
- 29.08.77., Jornal do Brasil, "Compositor acusa a Ecad de reter direitos autorais".
- 10.09.77., Última Hora, "Um cantor na luta pelos direitos autorais", Paulo Macedo.
- 13.09.77., Jornal do Brasil, "Conselho de Direito Autoral se diz sabotado pela ação de sociedades arrecadadoras".
- 09.11.77., Última Hora, "Um campeão do direito autoral", Rita Tristão.
- 11.11.77., Jornal do Brasil, "Compositores se consideram roubados por avaliação de músicas no Rio e em São Paulo".
- 24.11.77., Jornal do Brasil, "Sbacem acusa MEC de só pagar direito autoral à minoria que faz sucesso".
- 25.11.77., Jornal do Brasil, "Música ambiental será taxada".
- 09.12.77., O Estado de S.Paulo, "Autores de 'jingles' receberão direitos".
- 15.12.77., O Globo, "Clubes não pagarão direito autoral até unificarem preços".
- 18.12.77., O Estado de S.Paulo, "Compositores denunciam corrupção no Ecad".
- 21.12.77., O Globo, "Compositor faz denúncia contra as sociedades arrecadadoras".
- 09.01.78., Diário Popular, "Sombras, uma entidade a serviço da música brasileira", Sílvia Penteado.
- 11.01.78., O Estado de S.Paulo, "Começa discussão envolvendo direitos autorais no carnaval".
- 13.01.78., O Estado de S.Paulo, "Justiça poderá ser favorável ao Ecad".

- 20.01.78., Folha de S.Paulo, "Elis preside nova sociedade arrecadadora".
- 21.01.78., Jornal do Brasil, "Direito Autoral: Ecad se defende e culpa o CNDA".
- 26.01.78., O Estado de S.Paulo, "Ecad vai garantir direitos no carnaval".
- 26.01.78., Jornal da Tarde, "Enfim, uma perspectiva para o músico brasileiro: receber os direitos."
- 27.01.78., Jornal do Brasil, "Artistas debatem com Ney Braga direitos autorais de execução para músicos".
- 27.01.78., Jornal da Tarde, "Assim vai ao ministro. Para falar de direitos de execução".
- 28.01.78., O Estado de S.Paulo, "A luta pelos direitos".
- 30.01.78., Folha de S.Paulo, "Ministro promete apoiar entidade dos músicos".
- 01.02.78., O Estado de S.Paulo, "Paulistur promete pagar os direitos".
- 12.02.78., Jornal da Tarde, "Os músicos ainda reclamam. Pelo pagamento dos direitos."
- 25.02.78., Jornal do Brasil, "Os piratas dos mares (tão navegados) do disco", Emília Silveira.
- 10.03.78., O Estado de S.Paulo, "Músico cria entidade para defender-se".
- 15.03.78., Jornal do Brasil, "Músicos vencem na Justiça".
- 16.03.78., O Estado de S.Paulo, "Tribunal contrário à resolução do CNDA".
- 25.03.78., Jornal do Brasil, "Sicam reúne compositores no Luna Bar".
- 01.04.78., Folha de S.Paulo, "Compositores lutam pelos seus direitos", Sérgio Pinto de Almeida.
- 01.04.78., Tribuna da Imprensa, "Artistas estranham as eleições e denunciam irregularidades na Sicam".
- 02.04.78., O Estado de S.Paulo, "Oposição tentará mudar as regras do jogo na 'Sicam'".
- 03.04.78., Jornal da Tarde, "Hoje é dia de eleição na Sicam. São três chapas para concorrer com a situação".
- 07.04.78., O Globo, "Artista vai poder romper contrato com gravadoras".
- 22.04.78., O Estado de S.Paulo, "Criada a 'Assim', para a defesa do intérprete musical".
- 24.04.78., Tribuna da Imprensa, "O direito autorial como fonte de controle do pensamento", Oswaldino Lopes.
- 27.09.78., Jornal do Brasil, "Clubes recebem nova tabela para pagamento de direito autorial com várias op-

- ções".
- 28.09.78., O Estado de S.Paulo, "Direito autoral, nova tabela".
  - 21.11.78., O Estado de S.Paulo, "MEC promete soluções para direitos".
  - 21.11.78., O Globo, "Euro revela estudo sobre arrecadação de direito autoral".
  - 11.12.78., Visão, "A história toda, por um autor".
  - 21.06.79., O Estado de S.Paulo, "Direito autoral, problema para Portella solucionar".
  - 08.07.79., O Estado de S.Paulo, "Artistas querem participar, mas o anteprojeto já está pronto".
  - 02.08.79., O Estado de S.Paulo, "Direito autoral: protestos".
  - 12.09.79., O Estado de S.Paulo, "Empresários do disco na luta contra a 'pirataria'".
  - 13.09.79., O Globo, "Os industriais do disco estão reunidos. Para declarar guerra aos piratas".
  - 16.09.79., O Estado de S.Paulo, "Para combater as gravações 'pirata'".
  - 19.09.79., Isto É, "O mercado se retrai e os piratas atacam", João Luiz de Albuquerque.
  - 02.10.79., O Globo, "Portella empossa Costa Neto na direção do CNDA".
  - 02.10.79., Jornal do Brasil, "Conselho defende direito autoral".
  - 31.10.79., O Estado de S.Paulo, "Discos: todas as capas serão feitas no Brasil".
  - 21.11.79., O Globo, "Figueiredo reorganiza o Conselho de Direito Autoral".
  - 19.12.79., Jornal da Tarde, "Os direitos autorais, discutidos na Justiça".
  - 05.03.80., O Estado de S.Paulo, "Direitos Autorais: Portella inicia pagamento a artistas".
  - 05.03.80., Jornal da Tarde, "Direitos autorais: o primeiro passo da regularização".
  - 06.03.80., Jornal da Tarde, "Direito Autoral".
  - 06.03.80., O Estado de S.Paulo, "MEC fixa norma para direito autoral".
  - 06.03.80., O Globo, "Portaria do MEC regula pagamento de direito autoral".
  - 16.03.80., Jornal do Brasil, "Músicos criam comissão para decidir o que fazer com os direitos conexos".
  - 19.03.80., O Estado de S.Paulo, "Direito autoral aplicado na TV?"
  - 30.05.80., O Globo, "Câmara reformará controle dos direitos autorais".

- 30.05.80., Jornal do Brasil, "Herdeiro universal".
- 17.06.80., Jornal do Brasil, "Projeto defende direito autoral".
- 17.06.80., O Estado de S.Paulo, "'Piratania': prisão e multa".
- 03.12.80., Jornal do Brasil, "Direito Autoral faz mudar Código".
- 11.12.80., Jornal da Tarde, "Vitória dos direitos autorais. E Grande Otelo chora."
- 11.12.80., O Estado de S.Paulo, "A vitória dos artistas".
- 17.12.80., O Estado de S.Paulo, "Uma lei mais rígida para os crimes de 'pirataria'".
- 18.12.80., Jornal da Tarde, "Uma nova lei em favor dos direitos autorais".
- 18.12.80., O Estado de S.Paulo, "Figueiredo sanciona lei sobre reprodução de arte".
- 18.12.80., Folha de S.Paulo, "Presidente altera a lei dos direitos autorais".
- 18.12.80., O Globo, "Figueiredo sanciona a nova lei dos direitos autorais".
- 29.01.81., O Estado de S.Paulo, "Compositores reivindicam projeto para aposentadoria".
- 05.02.81., O Estado de S.Paulo, "Fitas ilegais: 'Culpados não serão presos'".
- 20.02.81., Jornal do Brasil, "Conselho tem norma para proteger direitos de fitas".
- 20.02.81., O Estado de S.Paulo, "Regulamentada a reprodução de fonogramas".
- 23.02.81., Jornal do Brasil, "Direito autoral: a hora de saber quanto as rádios e TVs terão de pagar", Cora Ronai.
- 07.03.81., O Globo, "A primeira ação penal após a lei do direito autoral".
- 12.03.81., O Globo, "CNDA quase quadruplica direito autoral de rádios e TVs".
- 12.03.81., Jornal da Tarde, "Direitos autorais: mais dinheiro."
- 12.03.81., O Estado de S.Paulo, "Direito autoral, pagamento tabelado".
- 13.03.81., Jornal do Brasil, "Emissoras de rádio lutam contra fixação de taxa para pagar direito autoral".
- 13.03.81., Jornal da Tarde, "Direitos autorais. As críticas à nova tabela".
- 13.03.81., O Estado de S.Paulo, "Artistas aprovam nova taxa de direito autoral".
- 14.03.81., O Estado de S.Paulo, "Abert discutirá a nova ta-

- bela de direito autoral".
- 20.03.81., O Estado de S.Paulo, "Da Abert, nova taxa".
  - 03.04.81., O Estado de S.Paulo, "Direito autoral, nenhum acordo".
  - 03.04.81., Jornal da Tarde, "Rádio e tevê: direitos autorais".
  - 08.04.81., Jornal da Tarde, "Direitos autorais: juiz extingue a interdição."
  - 29.04.81., Jornal do Brasil, "Rádio e TV pagarão 3,75% da renda a direitos autorais".
  - 05.05.81., Jornal do Brasil, "Falta de respeito", Fernando Ernesto Corrêa.
  - 19.05.81., Jornal do Brasil, "Nova lei do direito autoral", Beatriz Bonfim.
  - 03.06.81., Jornal da Tarde, "Direitos: a luta dos artistas contra as tevês".
  - 04.06.81., O Estado de S.Paulo, "CNDA não julga pedido de alteração de direitos".
  - 04.06.81., O Globo, "Direito autoral não tem decisão".
  - 04.06.81., Jornal da Tarde, "Direitos autorais: artistas vão ter que esperar a decisão."
  - 13.06.81., Jornal do Brasil, "Conselho de direito do autor confirma tabela do Ecad para radiodifusão".
  - 13.06.81., O Estado de S.Paulo, "CNDA rejeita recurso da Abert contra tabela".
  - 18.06.81., O Estado de S.Paulo, "Contra o direito autoral, o fim da música ambiente?"
  - 20.06.81., O Estado de S.Paulo, "Autores e usuários na busca de ajustes", J. Pereira.
  - 21.06.81., Jornal do Brasil, "Bares, Hotéis e Restaurantes ameaçam com boicote nacional a música ao vivo e a música-ambiente".
  - 21.06.81., Revista Nacional, "Nova lei do direito autoral. No fundo, prejuízo para todos...", G. Marconi.
  - 01.07.81., Jornal da Tarde, "Direito autoral: o ministro decide hoje".
  - 02.07.81., O Estado de S.Paulo, "Ludwig suspende nova tabela de direito autoral".
  - 02.07.81., Jornal da Tarde, "A tabela de direitos autorais foi suspensa. Ordem de Ludwig."
  - 20.07.81., Folha de S.Paulo, "Direito autoral busca consenso", Oswaldo Mendes.
  - 31.07.81., O Estado de S.Paulo, "Direito autoral, ainda por aplicar".
  - 04.08.81., O Estado de S.Paulo, "Direito autoral: nova tabela dia 12".

- 02.09.81., Jornal do Brasil, "Acordo com Abert eleva em 400% arrecadação de direitos de autor musical".
- 11.09.81., Jornal do Brasil, "Autor leva acordo ao Ministério".
- 15.09.81., Jornal da Tarde, "O direito autoral e a denúncia de Beth Mendes".
- 16.09.81., O Estado de S.Paulo, "Nova tabela de direitos e o protesto dos atores".
- 02.10.81., O Estado de S.Paulo, "Arrecadação de direitos recebe novas alterações".
- 03.10.81., Jornal da Tarde, "Direito autoral: um protesto contra Ludwig."
- 04.02.82., O Estado de S.Paulo, "Comissão especial para estudar a distribuição do direito autoral dos músicos".
- 12.02.82., Jornal do Brasil, "Atenção, atenção. A todos os músicos e povo carioca".
- 13.02.82., O Globo, "Músicos param em protesto contra reajuste não pago".
- 16.02.82., Jornal do Brasil, "Atenção Músicos e Povo Carioca".
- 17.02.82., Jornal do Brasil, "Músicos param até que ganhem mais 30 por cento por hora de gravação".
- 18.02.82., O Globo, "Músicos em greve buscam hoje acordo com gravadoras".
- 19.02.82., Folha de S.Paulo, "Mantida greve de músicos no Rio de Janeiro".
- 19.02.82., O Globo, "Músicos não fazem acordo e permanecem em greve".
- 04.03.82., Jornal do Brasil, "Termina greve de músicos".
- 04.03.82., O Globo, "Músicos voltam hoje ao trabalho".
- 17.03.82., Jornal da Tarde, "Direito autoral: os atores só exigem a lei."
- 06.05.82., O Estado de S.Paulo, "Artistas aderem à causa 'Amar'".
- 09.05.82., O Estado de S.Paulo, "Direito de autor une os artistas", Jorge Eduardo.
- 05.06.82., Última Hora, "Disco Numerado: Juca Chaves compra a briga", Mauro Dias.
- 18.06.82., Jornal da Tarde, "O direito dos músicos e coralistas".
- 18.06.82., Jornal do Brasil, "Ecad também vai recolher os direitos autorais dos atores e radialistas".
- 18.06.82., O Globo, "CNDA cria órgão para fiscalizar o pagamento de direito autoral".

- 26.11.82., O Estado de S.Paulo, "O domínio público remunerado", J. Pereira.
- 29.03.83., O Estado de S.Paulo, "Livreiros querem revogação de lei".
- 27.05.83., O Globo, "Domínio público remunerado, dez anos de uma polêmica", Sheila Kaplan.
- 08.06.83., Folha de S.Paulo, "Governo quer taxa sobre obras de domínio público", Cida Taiar.
- 17.06.83., O Estado de S.Paulo, "Tributação ao direito do autor", J. Pereira.
- 13.09.83., Gazeta Mercantil, "Lei revoga normas do direito autoral".
- 14.09.83., O Estado de S.Paulo, "Obras culturais de domínio público: liberdade de uso".
- 16.09.83., Gazeta Mercantil, "O direito autoral tem lei publicada".
- 27.09.83., O Estado de S.Paulo, "MEC aumenta percentagem do direito autoral".
- 10.11.84., O Globo, "Justiça paulista apreende mais de 200 fitas 'piratas' de videocassetes".
- 17.01.85., Jornal do Brasil, "Músicos do Rio ficarão em greve até que ABPD aceite aumento de 75% nos cachês".
- 19.01.85., O Estado de S.Paulo, "Paralisação de músicos, ainda sem acordo".
- 02.02.85., O Globo, "Músicos mantêm a greve por aumento com base no INPC".
- ABR/85, Megafone, "A greve nos estúdios".
- 10.04.85., Jornal do País, "Músico pára gravações em defesa de tabela unificada".
- 28.06.85., Espaço Democrático, "Continuam violações a direitos do ator".

## Capítulo 3

- FEV/68, Realidade, "Disco pode custar menos?"
- 09.06.71., Correio Braziliense, "Música Jovem".
- 10.08.71., O Jornal, s/título.
- 04.04.72., Jornal da Tarde, "Sérgio Ricardo: é preciso ouvir de tudo".
- 10.06.72., O Globo, "Fagner: o nome do cearense que o Rio começa a ouvir".
- 15.07.72., Tribuna do Ceará, "Traçado", Bete Dias.
- 27.07.72., O Povo, "O Som e a Poesia de Fagner", Adeodato Junior.
- 01.11.72., Jornal do Brasil, "Raimundo Fagner".
- 27.04.73., O Jornal, "Fagner: o último pau-de-arara", Jesus Rocha.
- 02.05.73., Veja, "Tiro de Partida", Tárík de Souza.
- 19.05.73., O Globo, "Fagner lança primeiro Lp com depoimento de Chico".
- 21.05.73., Folha de S.Paulo, "Belchior, o cantador de feira".
- 03.06.73., Jornal do Brasil, "O repertório vivido do cearense Fagner".
- 15.06.73., Jornal da Tarde, "Fagner pode ser melhor, sem essa legião de padrinhos", Maurício Kubrusly.
- 21.06.73., Jornal da Tarde, "A invasão dos nordestinos, violas em punho", Maurício Kubrusly.
- 11.07.73., A Notícia, "Fagner: - MPB está em clima de expectativa para nova explosão".
- 17.08.73., Folha de S.Paulo, "Artistas mudam de gravadoras", Walter Silva.
- 14.09.73., Folha de S.Paulo, "Um show a palo seco".
- 05.10.73., Diário de Notícias, "Fagner, no time do passe livre", Antonieta Santos.

- 23.04.74., Folha de S.Paulo, "Mote e glosa de um vaqueiro".
- 30.04.74., O Globo, "Voltando na boa", Nelson Motta.
- 06.05.74., Jornal da Tarde, s/título, Maurício Kubrusly.
- 15.05.74., Veja, "O vaqueiro", Dailor Varela.
- 15.06.74., Jornal do Comércio, "Antônio Carlos Belchior".
- 24.06.74., Última Hora, "Nordeste. Ioga. Macrobiótica. A música de Belchior é tudo isso".
- 01.07.74., Jornal do Brasil, "Ouça Belchior e vibre com Marcus Vinícius", J.R. Tinhorão.
- 27.08.74., Folha de S.Paulo, "Bandeirantes e a música popular".
- 02.07.75., Folha de S.Paulo, "Fagner, ave migratória, ser universal", Regina Pentecado.
- 05.07.75., Jornal da Tarde, "Voz de taquara rachada, maravilhosa", Maurício Kubrusly, e "Fagner mostra sua música. Sem elitismo nem timidez".
- 29.07.75., O Globo, "Fagner já fez de tudo mas acha que ainda está no começo".
- 30.07.75., Jornal do Brasil, "Fagner: a força consciente da 'ave noturna'".
- 04.08.75., Movimento, "Torto feito faca", Tárík de Souza.
- 24.09.75., Veja, "Os andarilhos solitários".
- 26.01.76., Jornal de Música, "A Emoção de Belchior e Cia.", Caíto Gomide.
- 09.02.76., O Globo, "Belchior, o compositor: A música só se completa quando chega às pessoas", Ana Maria Bahiana.
- 25.03.76., O Globo, "Fagner: 'Atrás de tudo isso tem um som muito antigo. É meu pai cantando na varanda'", Ana Maria Bahiana.
- 25.03.76., Jornal do Brasil, "Fagner, O astro vagabundo que antecipa o fim do mundo".
- 31.03.76., Veja, "Cruamente", Tárík de Souza.
- 04.04.76., Jornal do Brasil, "Só pode ver o novo, se tiver olho novo", Tárík de Souza.
- 16.04.76., Opinião, "Fagner: 'Eu quero ser o rei da juventude'", Geraldo Eduardo Carneiro.
- 28.05.76., Opinião, "Compositores da mesma safra", Ana Maria Bahiana.
- 07.06.76., Folha de S.Paulo, "Belchior, um grito maior", Walter Silva.
- 18.06.76., Jornal do Brasil, "A Alucinação (Infantil) de Belchior", J.R. Tinhorão.
- 21.06.76., Última Hora, "O filósofo Belchior ao alcance de todos", Ary Vasconcelos.
- 23.06.76., Veja, "O provocador", José Márcio Penido e Val-

- dir Zwetsch.
- 22.07.76., Jornal da Tarde, "Ouça Belchior. Discuta. Vale a pena.", Maurício Kubrusly, e "Acusação e defesa, pela crítica".
- 31.07.76., Folha de S.Paulo, "E os cearenses tornaram-se moda em 76", Renato de Moraes e Isa Cambará.
- 08.08.76., Jornal do Brasil, "O sucesso da contradição", Tárík de Souza.
- 03.09.76., Última Hora, "Belchior: o artista deve ter consciência do seu tempo", Angela Lemos.
- 09.09.76., Jornal de Música, "Belchior: Um retrato 3 x 4", Tárík de Souza.
- 19.09.76., O Globo, "Discos: As diversas rotações dos preços".
- 23.09.76., Jornal de Música, "Alegria, Atenção, Gravando: Fagner No Estúdio", Aloysio Reis.
- 08.10.76., Folha de S.Paulo, "Belchior: 'Canto a vida da minha geração'".
- 21.10.76., Jornal de Música, "Por que o disco custa tão caro?", Aloysio Reis.
- 05.11.76., O Fluminense, "Belchior, um artista decidido a viver ou morrer de música".
- 08.11.76., O Globo, "O terceiro disco de Fagner está saindo. Agora ele vai começar tudo de novo", Ana Maria Bahiana.
- 10.11.76., Jornal do Brasil, "Raimundo Fagner: Clareza no Som e nas Intenções", Emília Silveira.
- 13.11.76., Última Hora, "Com F se escreve força, fé e Fagner", Aloysio Reis.
- 17.11.76., Veja, "Estrela Marginal", Eva Spitz, e "Um envolvente e festivo espetáculo", A.C.
- 02.12.76., Jornal de Música, "Fagner: Voz pra cantar, corda de aço", Aloysio Reis e Ana Maria Bahiana.
- 06.12.76., Jornal da Tarde, "Fagner, a estrela marginal que sempre aparece."
- 26.12.76., Jornal de Música, "Os melhores de 1.976".
- 1.976, Íris.
- 19.01.77., Última Hora, "O inferno de Fagner" e "Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate?", Ary Vasconcellos.
- 21.01.77., Jornal de Música, Guia do Disco, "Fagner, 'Raimundo Fagner' (CBS)", Aloysio Reis.
- 16.03.77., O Globo, "Fagner: Festa de praça e altas produções".
- 03.04.77., Jornal do Brasil, "Em geral".
- 20.04.77., O Globo, "Fagner volta com tudo".

- 20.04.77., Isto É, "Apenas um cantor? Que nada. O Bel é muito mais", Sílvio Lancelotti.
- 20.04.77., Veja, "Uma vitória?"
- 26.04.77., O Globo, "Como músicos, brasileiros e cearenses. Nesta ordem.", Ana Maria Bahiana.
- 01.05.77., O Globo, "O grito popular de Raimundo Fagner", Antônio José Mendes.
- 23.05.77., Fatos & Fotos, "A escalada de Fagner foi de Orós a Nova Iorque. E sua conclusão é de que há muito nordestino por aí", Ísis Baião.
- 25.05.77., Veja, "Avanço e Recuo", Tárík de Souza.
- 27.05.77., Última Hora, "Belchior: 'Não ganhei 200 mil de luvas'", Sérgio Bittencourt.
- 29.05.77., Jornal do Brasil, "O Pessoal do Ceará", Antonio Ceiso Souza e Silva.
- 01.06.77., Aqui São Paulo, "O que mudou no 'rapaz latino americano'?", Carlos Gouveia.
- 17.06.77., Jornal de Música, "Ceará, voz teimosa, canto torto", Gilmar de Carvalho.
- 30.06.77., O Globo, "A viagem de Belchior do sertão para Califórnia", Sérgio Cabral.
- 09.07.77., Jornal do Brasil, "As músicas do silêncio de Belchior".
- 12.07.77., O Globo, "As fãs mandam cartas ousadas e fotos sensuais. Mas Belchior se nega a ser o sonhado galã", Antonio Lima.
- 12.07.77., Última Hora, "Belchior: 'Coração Selvagem está fora do sistema'", Rita Tristão.
- 15.07.77., Jornal do Brasil, "Belchior: Um largo passo rumo ao trono desocupado", Luís Carlos Saroldi.
- 27.07.77., Veja, "Protesto na parada", Antônio Chrysóstomo.
- AGO/77, Jornal de Música, "Ao sucesso, com Belchior", Steeve Wolfenson.
- 24.08.77., Jornal do Brasil, "Seis e Meia - Simone e Belchior: A plateia quer novos ídolos", Mara Caballero.
- 25.08.77., O Estado de S.Paulo, "Show bate recorde de público".
- 30.08.77., Folha de S.Paulo, "Belchior: Um chato bem-sucedido", Paulo Moreira Leite.
- 31.08.77., Folha de S.Paulo, "Belchior, no Bandeirantes".
- 31.08.77., Jornal da Tarde, "Belchior e seu discurso. Com acidez e violência".
- 31.08.77., Veja, "Rumo ao norte", Tárík de Souza.
- SET/77, Jornal de Música, Guia do Disco, "Fagner e Hermeto se unem em Orós. Às vezes transborda", Ana

Maria Bahiana.

- 03.09.77., Folha de S.Paulo, "Belchior: O super-star da demagogia?", Jary Cardoso.
- 07.09.77., Última Hora, "Fagner lança a pedra rara e outras pedras menos musicais", Lena Brasil.
- 08.09.77., O Globo, "Fagner: Ponta de lança de uma geração que veio para brigar", Ana Maria Bahiana.
- 15.09.77., Jornal do Brasil, "Universo Fechado e Desleixado", Maria Helena Dutra.
- 25.09.77., Última Hora, "Briga entre Fagner e Caetano Veloso", Alfredo Herkenhoff.
- 21.10.77., Jornal de Brasília, "O Cantador Belchior: 'Presentemente, posso me considerar um sujeito forte, porque apesar de muito moço, me sinto são, salvo e forte'", Celso Araújo.
- 26.10.77., Folha de S.Paulo, "Fagner, musical e sem polêmicas", Celso Marinho.
- 29.10.77., Jornal da Tarde, "Finalmente, no Municipal, o show que Fagner prometeu no ano passado".
- 01.11.77., Folha de S.Paulo, "Fagner de volta ao Municipal".
- 06.11.77., Folha de S.Paulo (Folhetim), "'As panelinhas precisam acabar'", Dirceu Soares.
- JAN/78, Jornal de Música, "Os Melhores de 77".
- JAN/78, HITPOP, "Fagner: 'Depois dos Beatles, só eu!'".
- 11.03.78., Última Hora, "Belchior: minha música é um símbolo de liberdade", Bernardo Bera.
- 06.07.78., Folha da Tarde, "História de um coração selvagem cearense", Leila Reis.
- 02.08.78., Folha de S.Paulo, "'O sensual está nas letras'", Dirceu Soares.
- 02.08.78., Última Hora, "Um rapaz bem latino-americano", Malu Maranhão.
- 02.08.78., Jornal da Tarde, "Belchior, um símbolo sexual. Em todos os sentidos."
- 02.08.78., Diário Popular, "Belchior: 'Não tenho nada contra ser símbolo sexual'", Sílvia Penteado.
- 05.08.78., Jornal da Tarde, "Belchior, um símbolo sexual num show de frigidez.", Edmar Pereira.
- 09.08.77., Veja, "Xerox Original", Regina Echeverria.
- 27.08.78., Folha de S.Paulo (Folhetim), "Um candidato a eleitor", Roberto Jardim.
- 30.08.78., Jornal do Brasil, "Para Belchior, está tudo bem. Em todos os sentidos", Cleusa Maria.
- 01.09.78., Última Hora, "Belchior em todos os sentidos", Lígia Coelho.

- 02.09.78., O Globo, "Belchior: - Símbolo sexual? Eu? Nem de longe.", Ana Maria Bahiana.
- 22.09.78., Jornal da Tarde, "De símbolo sexual à fidelidade das raízes nordestinas, o Pessoal do Ceará ainda rende.", Wladimir Soares.
- 26.09.78., Jornal do Brasil, "A síntese de Fagner no Teresa Rachel", Diana Aragão.
- 27.09.78., Última Hora, "Fagner em tom coloquial".
- 30.09.78., O Globo, "Fagner, Álbum 5: Depois da loucura e da megalomania, um tempo de humildade", Ana Maria Bahiana.
- 30.09.78., Manchete, "Belchior, o poeta pedestre", Ronaldo Bôscoli.
- 09.10.78., Jornal do Brasil, s/título.
- 18.10.78., Folha de S.Paulo, "Um nordestino 'on the rock'", Dirceu Soares, e "Fagner, o trabalho em grupo e a simplicidade".
- 21.10.78., Última Hora, "Estrela do Norte. 'É preciso acabar com os sanguessugas musicais que estão por aqui'", Ricardo Radisch.
- 26.10.78., Folha de S.Paulo, "Fagner diz por que não canta".
- 10.11.78., Folha da Tarde, "Hoje, Fagner dirá por que 'Quem viver chorará'", Osvil Lopes.
- 10.11.78., FM-31, "O cantor que alterou os padrões no comércio da música", Eduardo San Martin, e "Raimundo Fagner, pela primeira vez em Porto Alegre".
- 30.11.78., O Estado de S.Paulo, "Associação, o remédio contra falências das lojas de discos".
- 18.03.79., Folha de S.Paulo, "Disco, um produto cada vez mais caro", Sarah Cristina Coelho.
- 24.03.79., Diário de S.Paulo, "Quem ouvir, cantará", Jorge Alfredo.
- 15.05.79., Folha de S.Paulo, "Belchior começa tudo outra vez com Gonzaguinha".
- 16.05.79., Última Hora, "Qual é a sua... Belchior?"
- 21.05.79., Folha de S.Paulo, "Fagner: 'sou o artista mais consciente do País'", M.G.F.
- 09.06.79., O Estado de S.Paulo, "Raimundo Fagner: um novo ídolo com lugar garantido na música popular", Zuza Homem de Mello.
- 17.06.79., Jornal do Brasil (Revista de Domingo), "Fagner: 'Se Caetano quiser uma carona no meu sucesso que venha. Eu o amo de coração'", Susana Schild.
- 30.06.79., O Estado de S.Paulo, "Segundo show de Belchior

- no ABC".
- 05.08.79., Folha de S.Paulo, "Fagner".
  - 16.08.79., Jornal da Tarde, "Belchior, agora simples".
  - 19.08.79., O Estado de S.Paulo, "Belchior, um cantador de seu tempo".
  - 22.08.79., Folha de S.Paulo, "Belchior joga fora a imagem de machão", Dirceu Soares.
  - 28.08.79., Última Hora, "Belchior: o cantor, o homem e seu tempo", Rose Esquenazi.
  - 30.08.79., Jornal do Brasil, "Fagner tem discos apreendidos".
  - 31.08.79., O Estado de S.Paulo, "Ação contra a Philips e a CBS".
  - 31.08.79., Jornal do Brasil, "Quem fica com os direitos autorais?", Míriam Alencar, e "Na música popular, o que, afinal, é de quem?", João Máximo.
  - 02.09.79., Folha de S.Paulo, "Fagner, em paz com Cecília Meireles", Isa Cambará.
  - 12.09.79., Veja, "Dez anos atrás", Joaquim Ferreira dos Santos.
  - 25.09.79., Jornal da Tarde, "Fagner leva a vanguarda à TV".
  - 06.10.79., Jornal do Brasil, "Compositor não morreu em acidente".
  - 19.10.79., Jornal do Brasil, "Pouca música e muito discurso", Maria Helena Dutra, e "'Era uma vez um homem e seu tempo': Belchior".
  - 19.10.79., O Globo, "Belchior, no show, novo LP: 'A música é bagunça criadora'", Antonio Chrysóstomo.
  - 20.10.79., Billboard en español, "Nuevo Movimiento Musical Brasileiro".
  - 01.11.79., Última Hora, s/título.
  - 03.11.79., O Globo, "Fagner lota o Teatro Carlos Gomes: Sucesso é emprego. Coerência é trabalho", Antonio Chrysóstomo.
  - 06.11.79., O Globo, "A popularidade e a emoção de Fagner", Sérgio G. Saraceni.
  - 06.11.79., O Estado de S.Paulo, "Belchior: um show sobre o seu tempo".
  - 06.11.79., Jornal da Tarde, "O novo show de Belchior, o trovador eletrônico".
  - 07.11.79., Jornal do Brasil, s/título.
  - 07.11.79., O Globo, "Fagner admite uso indevido de poema de Cecília Meireles".
  - 07.11.79., O Dia, "Compositor reconhece que alterou versos de Cecília".
  - 07.11.79., Última Hora, "Fagner reconhece que usou Cecí-

- lia".
- 18.11.79., Revista Nacional, "Fagner: Um lampião moderno enfrentando todas as contradições da vida", Ana Davis.
  - 28.11.79., Última Hora, "'Vanguarda' de Fagner também é novidade no 7".
  - 02.12.79., Jornal do Brasil, "O som nosso de cada dia", Tárik de Souza, e "Um festival pouco representativo", Paulo Maia.
  - 02.12.79., Jornal do Brasil, "Fagner extrai seu soro com dois amigos", Ana Maria Bahiana.
  - 09.12.79., Revista Nacional, "Um soro que satisfaz à cuca e ao coração", Ana Davis.
  - 10.12.79., Folha de S.Paulo, "Os vencedores do Festival Tupi", D.S.
  - 11.12.79., Jornal do Brasil, "Dominguinhos, Fagner e Manduka: A eles, os aplausos do 'público selvagem'", Deborah Dumar.
  - 16.12.79., Revista Nacional, "Elis Regina faz mais uma das suas", Ana Davis.
  - 19.12.79., Veja, "O vencedor".
  - 30.12.79., Revista Nacional, "Já estão querendo o lugar de Fagner", Ana Davis.
  - 14.06.80., Fatos & Fotos, "Por dentro da TV", Hildegard Angel, e "Fagner sensacional".
  - 06.07.86., Jornal do Brasil (Revista de Domingo), "Os artistas da capa", Lúcia Rito.

BIBLIOGRAFIA.

## Introdução

Adorno, T.W.

- "A Indústria Cultural", in *Comunicação e Indústria Cultural* (org. Gabriel Cohn), Editora Nacional, São Paulo, 1.971.
- "Crítica Cultural e Sociedade", Coleção Grandes Cientistas Sociais: Adorno (org. Gabriel Cohn), Editora Ática, São Paulo, 1.986.
- "Idéias para a Sociologia da Música", Os Pensadores: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas: Textos Escolhidos, Editora Abril, São Paulo, 1.980.
- "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", Os Pensadores: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas: Textos Escolhidos, Editora Abril, São Paulo, 1.980.
- "Sobre Música Popular", Coleção Grandes Cientistas Sociais: Adorno (org. Gabriel Cohn), Editora Ática, São Paulo, 1.986.
- "Televisão, Consciência e Indústria Cultural", in *Comunicação e Indústria Cultural* (org. Gabriel Cohn), Editora Nacional, São Paulo, 1.971.
- "Teses sobre a Sociologia da Arte", Coleção Grandes Cientistas Sociais: Adorno (org. Gabriel Cohn), Editora Ática, São Paulo, 1.986.

Adorno, T.W. e Horkheimer, M.

- "La Industria Cultural: iluminismo como mistificación de masas", *Dialéctica del Iluminismo*, SUR, Buenos Aires, 1.970.

Arendt, H.

- *Entre o Passado e o Futuro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1.972.

Benjamin, W.

- "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica", *Teoria da Cultura de Massa* (org. Luiz Costa Lima), Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1.978.

Cohn, G.

- *Sociologia da Comunicação: teoria e ideologia*, Editora Pioneira, São Paulo, 1.973.

Durham, E.R.

- "A Dinâmica Cultural na Sociedade Moderna", *Ensaio de Opinião* nº 4, Inúbia, Rio de Janeiro, 1.977.
- "A Pesquisa Antropológica com Populações Urbanas: Problemas e Perspectivas", *A Cultura Antropológica: teoria e pesquisa* (org. Ruth Cardoso), Editora Paz e Terra, São Paulo, 1.986.

Freitag, B.

- *A Teoria Crítica Ontem e Hoje*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1.986.

Jimenez, M.

- *Para ler Adorno*, Editora Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1.977.

Kaplan, D. e Manners, R.

- *Teoria da Cultura*, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1.981.

Khan, J.S.

- *El Concepto de Cultura: Textos Fundamentales*, Anagrama, Barcelona, 1.975.

Khote, F.R.

- *Para entender Benjamin*, Editora Francisco Alves, São Paulo, 1.977.
- *Benjamin & Adorno: Confrontos*, Editora Ática, São Paulo, 1.978.

Laraia, R.B.

- *Cultura: Um Conceito Antropológico*, Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1.986.

Marcuse, H.

- "A Arte na Sociedade Unidimensional", *Teoria da Cultura de Massa* (org. Luiz Costa Lima), Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1.978.

Merquior, J.G.

- *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Editora Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1.969.

Sahlins, M.

- *Cultura e Razão Prática*, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1.979.

Santos, J.L.

- *O que é cultura*, Coleção Primeiros Passos, Editora Brasiliense, São Paulo, 1.983.

Slater, P.

- *Origem e Significado da Escola de Frankfurt: uma perspectiva marxista*, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1.978.

Vázquez, A.S.

- *As Idéias Estéticas de Marx*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1.978.

Velho, G. e Viveiros de Castro, E.B.

- "O Conceito de Cultura e o Estudo de Sociedades Complexas", *Revista Espaço, Cadernos de Cultura USU*, Ano 2, nº 2, 1.980.

Williams, R.

- *Cultura e Sociedade*, Editora Nacional, São Paulo, 1.969.
- *Marxismo e Literatura*, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1.979.

## Capítulo 1

Baer, W.

- "O Crescimento Brasileiro e a Experiência Desenvolvimentista: 1964-1974", in Estudos CEBRAP nº 20, 1.977.

Bahiana, A.M., Wisnik, J.M. e Autran, M.

- *Música Popular*, Europa, Rio de Janeiro, 1.979 - 1.980 (Coleção Anos 70 nº 1).

Cardoso, F.H.

- "Os Impasses do Regime Autoritário: o caso brasileiro", in Estudos CEBRAP nº 26, 1.980.

Carvalho, E., Khél, M.R. e Ribeiro, S.H.

- *Televisão*, Europa, Rio de Janeiro, 1.979 - 1.980 (Coleção Anos 70 nº 5).

Coutinho, L.G. e Belluzzo, L.G.M.

- "Política Econômica, Inflexões e Crise - 1.974 - 1.981", in L.G.M. Belluzzo e R. Coutinho (orgs.): *Desenvolvimento Capitalista no Brasil - Crise e Transição*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1.981.

Fishlow, A.

- "Algumas Reflexões sobre a Política Econômica Brasileira após 64", in Estudos CEBRAP nº 7, 1.974.

Furtado, C.

- *Cultura e Desenvolvimento em Época de Crise*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1.984 (2ª Edição).
- *O Brasil Pós-"Milagre"*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1.981.

Lamounier, B. e Moura, A.R.

- "Política Econômica e Abertura Política no Brasil - 1.973/1.983", in *Textos* nº 4, IDESP, São Paulo, 1.984.

Miceli, S.

- "Entre no Ar em Belíndia (A Indústria Cultural Hoje)", in *Cadernos IFCH UNICAMP* nº 15, Campinas, 1.984.
- (org.) *Estado e Cultura no Brasil*, DIFEL, São Paulo, 1.984.

Moreira Alves, M.H.

- *Estado e Oposição no Brasil de 1.984 a 1.984*, Editora Vozes, Petrópolis, 1.984.

Oliveira, F. de

- "O Banquete e o Sonho - ensaios sobre economia brasileira", in *Cadernos de Debate* nº 3, Editora Brasiliense, 1.976.

Schwarz, R.

- "Cultura e Política, 1.964-1.969: Alguns Esquemas", in *O Pai de Família e outros ensaios*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1.978.

Singer, P.

- "As Contradições do Milagre", in *Estudos CEBRAP* nº 6, 1.976.
- "Evolução da Economia Brasileira: 1.955-1.975", in *Estudos CEBRAP* nº 17, 1.976.

Tavares, M.C.

- "A dinâmica cíclica da industrialização recente no Brasil", in *Cadernos IFCH UNICAMP* nº 5, Campinas, 1.983.

Tavares, M.C. e Belluzzo, L.G.M.

- "Notas sobre o processo de industrialização recente no Brasil", in L.G.M. Belluzzo e R. Coutinho (orgs.): *Desenvolvimento Capitalista no Brasil (Ensaio sobre a Crise)*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1.982.

Tavares de Almeida, M.E.

- (org.) *Sociedade e Política no Brasil Pós-64*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1.984.

Capítulo 2

Ascensão, J.O.

- *Direito Autoral*, Editora Forense, Rio de Janeiro, 1.980.

Bourdieu, P.

- *A Economia das Trocas Simbólicas*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1.974.

Costa Neto, J.C.

- (org.) *A Reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral*, MEC, Brasília, 1.982.

Gandelman, H.

- *Guia Básico de Direitos Autorais*, Editora Globo, Rio de Janeiro, 1.982.

Hammes, B.J.

- (resp.) *Curso de Direito Autoral*, Editora Universidade, Porto Alegre, 1.984.

Jambeiro, O.

- *Canção de Massa - as condições de produção*, Editora Pioneira, São Paulo, 1.975.

Marx, K.

- *Contribuição à Crítica da Economia Política*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1.977.

- *O Capital: Crítica da Economia Política*, Livro I: *O Processo de Produção do Capital*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, s/data.
- *O Capital: Capítulo Inédito*, Editora Ciências Humanas, São Paulo, 1.978.
- *Trabalho Assalariado e Capital*, Editora Global, São Paulo, 1.980.

### Capítulo 3

Bourdieu, P.

- *A Economia das Trocas Simbólicas*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1.974.

Lurand, J.C.

- "Expansão do Mercado de Arte em São Paulo - 1.960-1.980", *Estado e Cultura no Brasil* (org. Sérgio Miceli), Editora Difel, São Paulo, 1.984.