

Daniela Ribas Ghezzi

"De um Porão Para o Mundo"

A Vanguarda Paulista e a Produção *Independente* de LP's através do selo

Lira Paulistana nos anos 80 —

um estudo dos *Campos Fonográfico e Musical*

Campinas

2003

Daniela Ribas Ghezzi

“De um Porão Para o Mundo”

**A Vanguarda Paulista e a Produção *Independente* de LP's através do selo
Lira Paulistana nos anos 80 —
um estudo dos *Campos Fonográfico e Musical***

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

Este exemplar corresponde à redação final
da Dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em / / 2003.

BANCA

Prof. Dr. Marcelo S. Ridenti (orientador)

Prof. Dr. Nelson Schapochnik

Prof. Dr. Renato Ortiz

Prof. Dr. _____(suplente)

**Campinas
2003**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Ghezzi, Daniela Ribas

G343d “De um porão para o mundo : a vanguarda paulista e a *produção independente* de LP’S através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos *campos fonográfico e musical* / Daniela Ribas Ghezzi. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

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

1. Vanguarda estética. 2. Vanguardismo. 3. Arte moderna - Sec.XX. 4. Vanguarda - História - Sec. XX . 5. Vanguarda (Arte). I. Ridenti, Marcelo Siqueira, 1959 - II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Resumo

O enfoque deste trabalho é a produção musical dita *independente* que ocorreu na cidade de São Paulo no início da década de 1980, que gravitou em torno do teatro e gravadora *independente* Lira Paulistana. O fechamento do mercado fonográfico para novos artistas, e também as condições técnicas dessa indústria — cujas etapas produtivas podiam ser autonomizadas e terceirizadas — favoreceram a trajetória *independente* de algumas bandas em relação à indústria de discos instalada no Brasil.

As motivações, as dificuldades e os méritos dos músicos *independentes* foram analisados neste trabalho segundo as premissas teóricas de Pierre Bourdieu. Através da “Teoria dos Campos de Produção Simbólica” foi possível delinear dois *campos* distintos: o *campo fonográfico* e o *campo musical*, cada qual com lógicas internas próprias. A partir de tal referencial teórico, pudemos interpretar as trajetórias individuais dos músicos em questão, bem como desvendar o funcionamento administrativo do teatro e gravadora *independente* Lira Paulistana.

Abstract

The focus of this work is the musical *independent* production that occurred in São Paulo's city at the beginning of decade of 1980, that gravities around of the theater and *independent* recording company Lira Paulistana. The phonographic market shutdown for new artists, and also the technical conditions of this industry — wich productive stages could be autonomied and subcontracted — favored the *independent* trajectory of some bands regarding disks industry installed in Brazil.

The motivations, the difficulties and musicians' independent merits were going analyzed in this work according with Pierre Bourdieu's theoretical premises. Through the "Fields Symbolic Production Theory" it was possible to delineate two distinct *fields*: the *phonographic field* and the *musical field*, each one with internal logics properties. From such referential theoretical, we could interpret musicians' individual trajectories in question, as well as to unveil the theater and independent recording company Lira Paulistana administrative operation.

Agradecimentos

Serei breve ao enunciar as pessoas e instituições que, direta ou indiretamente, participaram desta empreitada. Gostaria de agradecer a atenção dos funcionários do Arquivo do Estado de São Paulo (especialmente o Êmerson), e do Arquivo IDART do Centro Cultural São Paulo (sobretudo o Wilson), que foram fundamentais para a aquisição de fontes jornalísticas e textuais utilizadas nessa pesquisa. Também gostaria de agradecer a todos os entrevistados (e seus assessores), que além de compartilharem comigo suas experiências e impressões sobre o Lira paulistana, sempre foram muito atenciosos ao me receber. Uma outra fonte de dados importante com que a pesquisa contou foi a loja de discos Baratos Afins, cujos funcionários não mediram esforços para que o levantamento discográfico fosse o mais preciso e completo possível. Fica registrada então minha gratidão a Sebastião Calanca, Luis Calanca, Dirleison, Anderson e Valdir.

Agradeço também aos professores Marcelo Ridenti (meu orientador), Nelson Schapochnik e Renato Ortiz, pelas indicações e sugestões absolutamente necessárias. Não poderia deixar de mencionar Cristina e Lurdinha da seção de Pós Graduação do IFCH - Unicamp, que sempre foram muito atenciosas comigo.

Dedico um agradecimento especial à minha irmã Simone, que foi uma verdadeira companheira nos últimos dois anos. Estendo o agradecimento aos meus pais (Clerice e Sergio), que sempre confiaram em mim e estavam ao meu lado — mesmo à distância — nos momentos mais difíceis. Agradeço também aos meus avós, que me ajudaram como puderam para que este objetivo se realizasse.

Sou grata às amigas de sempre, que mesmo à distância, participaram das minhas agonias e alegrias: Isabella, Roberta, Daniela, Fabiana e Priscilla. Agradeço também ao Carlo e ao Alexandre, que se mostraram amigos dedicados e presentes.

Ao meu companheiro Marcão dedico um agradecimento especial: seu carinho, companheirismo e dedicação jamais serão esquecidos. Este homem, que me faz infinitamente feliz, merece todo o meu amor e minha gratidão não só pela inestimável ajuda neste trabalho, mas por tudo o que vivemos juntos nos últimos 5 anos. Obrigada Marcão.

SUMÁRIO

Introdução	1
------------------	---

PRIMEIRA PARTE:

Contextualização do Fenômeno *Independente*

Capítulo 1 – Pressupostos Teóricos	7
1. Perspectivas	7
2. Utilização dos Conceitos	25
Capítulo 2 – O Panorama Histórico e os Novos Personagens	54
1. Caracterização da Indústria Fonográfica no Brasil	54
2. A Música <i>Independente</i> na São Paulo da Vila Madalena	78

SEGUNDA PARTE:

A Experiência *Independente* Através do Lira Paulistana — Duas Visões

Capítulo 3 - Administração e Funcionamento do Lira Paulistana	107
Nota metodológica	107
O início do Lira Paulistana e seu funcionamento	112
O teatro Lira Paulistana e as bandas	124
O processo produtivo e o funcionamento da gravadora Lira Paulistana	131
O período do selo Lira/Continental	162
O fechamento do Lira Paulistana e seu legado	176
As trajetórias individuais depois do Lira	184

Capítulo 4 - Os Músicos <i>Independentes</i> e o Lira Paulistana	194
Aproximação e afinidades com o Lira	195
As mudanças a partir do selo Lira/Continental	207
O Lira Paulistana diante da grande indústria do disco	225

Considerações Finais	237
-----------------------------------	------------

ANEXOS

Discografias

1. Aguilar e Banda Performática	242
2. Alquimia	242
3. Arrigo Barnabé	242
4. Asdrúbal Trouxe o Trombone	243
5. Carioca	243
6. Cida Moreyra	243
7. Eduardo Gudin	244
8. Eliana Estevão	245
9. Eliete Negreiros	245
10. Engenho	245
11. Freelarmonica	245
12. Grupo Um	245
13. Hermelino (Neder) e a Football Music	246
14. Itamar Assumpção	246
15. Lelo Nazário.....	247
16. Língua de Trapo	247
17. Luis Tatit	247
18. Ná Ozetti	248
19. Paranga	248
20. Pau Brasil	248
21. Pé Ante Pé	249
22. Premê	249
23. Rumo	250
24. Tarancón	250
25. Tiago Araripe	251
26. Vânia Bastos	251
27. Waldir da Fonseca	252
28. Zé Eduardo Nazário	252

Fotos

Foto 1	253
Foto 2	254
Foto 3	255

Foto 4	256
Foto 5	257

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes	259
1. Entrevistas	259
2. Jornais	259
3. Revistas	260
4. Periódicos	261
5. Pesquisas	261
6. Sites	261
 Bibliografia	 262

Índice de Canções

- **“Doideca”** (Caetano Veloso – 1997) 6
- **“Canção Bonita”** (Rumo – 1981) 53
- **“Hora da Vida”** (Rumo – 1983) 78
- **“Ouriço na Vila”** (Língua de Trapo – 1982) 103 - 104
- **“Cardeal”** (Jica e Turcão – 2000) 105

Índice de Figuras

• Figura I – A nova cara da Música Popular	80 - 81
• Figura II – Legenda da figura I	82
• Figura III – Ilustração Mapa da Vila	102
• Figura IV – LP “1º Festival Universitário da MPB da TV Cultura”	128

Índice de Tabelas e Organogramas

- **Tabela I** – Venda de Produtos da Indústria Fonográfica — Brasil: 1970/1980 58
- **Tabela II** – Venda de LP's, Compactos e Fitas — Brasil: 1972/1979 59
- **Tabela III** – Divisão por Empresas do Mercado Fonográfico Ocidental — 1980...61
- **Tabela IV** – Divisão por Empresas do Mercado Fonográfico Brasileiro — 1979...62
- **Tabela V** – Venda de Produtos e Faturamento da Indústria Fonográfica —
Brasil: 1982/1990 69
- **Tabela VI** – Divisão dos Rendimentos Obtidos com a Lotação do Teatro Lira
Paulistana 120
- **Organograma I** – Estrutura da Grande Empresa Fonográfica —
Brasil: 1970/1980 73
- **Organograma II** – Etapas Produtivas do Disco — Brasil: anos 70/80 132
- **Organograma III** – Estrutura da Pequena Empresa de Discos —
Brasil: 1980 135

Introdução

O trabalho que se segue surgiu em decorrência de uma observação pessoal, ocorrida ainda nos tempos de graduação. Por que os chamados “músicos *independentes*” de São Paulo (Premeditando o Breque, Língua de Trapo, Grupo Rumo, Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé) faziam tão poucos fãs no meio estudantil de que eu participava, na segunda metade da década de 1990, apesar de eles terem se originado 15 anos antes no mesmo tipo de ambiente?

A indagação foi submetida, no decorrer dos anos, a diversas possibilidades que explicariam o obscurantismo dos *independentes* perante outros artistas da MPB, com seus respectivos gêneros musicais. Em trabalho anterior, apresentado para a conclusão do curso de graduação em História, pudemos apresentar, por meio da análise de algumas canções dos grupos citados, uma proposta de trabalho que vinculava, prioritariamente, a iniciativa *independente* e a estética musical de seus agentes a uma possível atuação político-ideológica. Contudo, tal perspectiva foi superada à medida em que novos elementos somaram-se à análise: deixamos de lado a preocupação eminentemente ideológica que tivemos com a conduta dos músicos *independentes*, para adentrarmos nas características próprias à produção material de discos e suas implicações para os artistas da década de 1980, bem como os aspectos simbólicos deste tipo de produção musical. Não obstante, foi somente com a pesquisa que apresentaremos a seguir que obtivemos uma concatenação mais precisa e abrangente sobre o tema, associando este tipo de produção musical não apenas a uma atuação política específica, mas principalmente ao seu contexto de produção.

Nossa pesquisa se debruça, especificamente, sobre as condições e as relações de produção fonográfica que envolveram a chamada “vanguarda paulista”¹ da

¹ O termo “vanguarda”, no caso em questão, é uma denominação que foi originada no meio jornalístico, mas que de certa forma foi incorporada pelo próprio meio musical para designar os referidos artistas. Sua utilização aqui restringe-se à identificação de tais artistas, que posteriormente seriam chamados de *independentes*. Não pretendemos, contudo, fazer um uso mais amplo do termo “vanguarda”, que no decorrer da história das artes assumiu diversos significados.

década de 1980, e que conduziram tais artistas a uma trajetória pouco comum, até então, no interior da indústria fonográfica. O acesso restrito de tais artistas às transnacionais do disco instaladas no Brasil fez com que nascesse uma estreita relação entre estes músicos e uma gravadora de pequeno porte chamada Lira Paulistana. A aparente independência em relação aos meios de produção fonográficos, mantida pela vanguarda paulista, emprestou o nome usualmente empregado para denominar tal fenômeno da MPB: os *independentes*.

Para a compreensão das motivações e méritos dos *independentes*, bem como suas principais dificuldades no meio de produção fonográfica, foi necessária uma pesquisa que se desdobrou em duas frentes: a primeira parte, onde constam os aspectos teóricos do trabalho, e também a ambientação da proposta *independente*; e a segunda parte, onde detalhamos aspectos administrativos, materiais e simbólicos da experiência *independente* através do Lira Paulistana.

No primeiro capítulo deste trabalho, apresentaremos os pressupostos teóricos que orientaram nossos estudos. As principais referências são, de um lado, as de Adorno e Horkheimer (com o conceito de Indústria Cultural), e de outro, as de Bourdieu (com a Teoria dos Campos). Por meio de algumas adaptações de tais conceitos ao objeto de estudo, pudemos perceber uma diferenciação entre o *Campo de Produção Musical* (relativo aos artistas e suas preocupações estéticas) e o *Campo de Produção Fonográfica* (relativo aos interesses comerciais das transnacionais do disco), ambos inseridos na base da Indústria Cultural. Podemos dizer que o conflito de interesses existente entre estes dois aspectos da produção de discos (revelados aqui segundo as premissas teóricas apontadas), foi o terreno onde se desenvolveu a proposta *independente*, que se encarregou de denunciar algumas das contradições próprias do meio artístico-musical dos anos 80.

Contudo, o trabalho que ora apresentamos não tem como objetivo último trazer novas formulações conceituais, visto que nossa pesquisa não é eminentemente teórica. Suas maiores contribuições são justamente as entrevistas coletadas diretamente com os agentes envolvidos, bem como a tentativa de superarmos, em quantidade e qualidade de dados, a bibliografia existente sobre o fenômeno dito *independente*.

No segundo capítulo, dedicamos um item inteiro à apresentação do contexto particular da indústria fonográfica enfrentado pelos *independentes*. Nesta parte do trabalho acreditamos ter enunciado as principais estratégias de mercado empreendidas nos anos 70 e

80 pelas indústrias do disco instaladas no Brasil, o que facilita substancialmente a compreensão da eclosão do fenômeno *independente* na cidade de São Paulo. Não se pretendeu, contudo, reconstruir o percurso da indústria fonográfica no país, tampouco fazer um histórico das tecnologias de gravação e reprodução utilizadas pelo setor.

Ainda no segundo capítulo, faremos uma breve apresentação da proposta e dos principais agentes envolvidos com a música *independente*, e também suas motivações pessoais que levaram à eleição desta conduta profissional. As principais fontes utilizadas para a aquisição destas informações foram as entrevistas coletadas junto aos próprios músicos e empreendedores ligados à proposta *independente* e ao Lira Paulistana. Um breve histórico do teatro e gravadora Lira Paulistana também foi esboçado a partir tanto da pesquisa de campo realizada, como também de informações sobre a Vila Madalena, bairro onde o teatro instalou-se e que era o centro da sociabilidade alternativa que envolveu as décadas de 70 e 80.

É a partir desta apresentação inicial que se constituem os dois capítulos seguintes, que se aterão propriamente ao objeto de estudo. Na segunda parte do trabalho, descreveremos o funcionamento administrativo e financeiro do Lira Paulistana a partir de dois pontos de vista distintos, o dos sócios administradores (capítulo 3) e o dos artistas (capítulo 4). Tais agentes, que ocupavam lugares distintos no interior dos *campos de produção musical e fonográfica*, usufruíam a estrutura do Lira de maneiras diferenciadas segundo seus respectivos interesses. Isto gerou duas visões sobre uma mesma experiência, analisadas respectivamente no terceiro e quarto capítulos através de entrevistas exclusivas e depoimentos a terceiros.

Não obstante, escolhemos como título do trabalho uma frase que faz referência à trajetória do teatro Lira Paulistana. A expressão “De um Porão para o Mundo”, de uma composição de Wandí Doratiotto (do Premê), foi retirada da entrevista realizada com o autor.

O trabalho traz ainda, em anexo, a discografia dos músicos que, de alguma forma, eram próximos ao Lira Paulistana. O levantamento discográfico foi feito no início de 2002, não informando, portanto, sobre trabalhos posteriores a essa data. Informamos ainda que para tal levantamento foi necessária uma dose extra de paciência e determinação, visto que os discos pesquisados muitas vezes traziam dados incompletos, e por vezes

contraditórios, sobre o ano de lançamento, tiragem, estúdio, direção artística, produção, músicos, etc. Os pontos mais polêmicos e difíceis de serem catalogados dizem respeito às diversas prensagens de um mesmo disco *independente*, que eram feitas, muitas vezes, por selos distintos. Assim, nossa catalogação circunscreve-se aos limites das informações contidas nos LP's. As principais fontes para a realização deste levantamento discográfico foram lojas especializadas (especialmente a Baratos Afins), e também o site do Itaú Cultural na Internet. Ainda nos anexos do trabalho, constam fotografias atuais dos locais onde, nos anos 80, funcionavam o teatro Lira Paulistana (R. Teodoro Sampaio, 1091) e também o escritório do teatro (Praça Benedito Calixto, 42).

Acreditamos que com todas as questões enumeradas acima, compreendidas à luz tanto do conceito de *Indústria Cultural* como da *Teoria dos Campos*, tenhamos captado a “materialidade” do mercado fonográfico nos anos 80 e do teatro Lira Paulistana, e com isso, adentrado tanto no universo material como no simbólico da produção *independente* de discos sob dois prismas distintos — o dos produtores e o dos artistas. Assim encerra-se nossa reflexão, que esperamos que contribua no sentido de constituir uma das diversas interpretações possíveis desse complexo universo da produção *independente* de discos nos anos 80, que, ao mesmo tempo, através do represamento cultural e da inacessibilidade à indústria fonográfica, denunciou por um lado a distribuição desigual das vantagens materiais do sistema produtivo, e que revelou, por outro lado, as questões objetivas e subjetivas da atividade artístico-musical através da lógica de *campo*.

PRIMEIRA PARTE:

Contextualização do Fenômeno *Independente*

Lira Paulistana
Música doideca
Funk carioca
Londresselvas em flor
Jorjão Viradouro
Arnaldo Olodum Titã
Funk carioca
Arrigo Tom Zé Miguel
Lucas Valdemente
Chelipa Ferro Mangue bit beat
Carioca Lira Paulistana

(Trecho da música “Doideca”, de Caetano Veloso,
do CD *Livro*, de 1997)

Capítulo 1

Pressupostos Teóricos

1. Perspectivas:

Para a compreensão da gênese da proposta da música *independente*, é necessário submetermos os fatos às categorias sociológicas que consideramos adequadas. Acreditamos que haja pelo menos duas possibilidades interpretativas, que apesar de apontarem para justificativas e métodos distintos, não se excluem mutuamente (ao menos nos aspectos a serem considerados em nossa pesquisa). Julgamos que ambos os aparatos teóricos a serem aqui utilizados não excluem a premissa marxista da luta de classes, mas apenas delegam a ela funções distintas nos processos sociais que levaram à atual configuração da sociedade e suas instâncias de poder.

Nos referimos ao conceito de “Indústria Cultural” , de Theodor Adorno e Max Horkheimer², e à “Teoria dos Campos”, de Pierre Bourdieu³. Apesar do intervalo de tempo existente entre a confecção das duas teorias, acreditamos ser possível uma aproximação entre elas, criando um arsenal teórico fecundo à nossa pesquisa, dada a complementaridade das duas análises⁴. Ressaltamos que este não é um trabalho estritamente teórico, e por este motivo, utilizaremos tanto os conceitos de Adorno e Horkheimer quanto os de Bourdieu em perspectiva, ou seja, adequados a um contexto histórico distinto daqueles em que foram criados.

O primeiro aspecto a ser considerado é a relação peculiar que há entre o

² ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. RJ: Zahar, 1985.

³ BOURDIEU, Pierre. “O Mercado de Bens Simbólicos”. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 2002; e ORTIZ, Renato (Org.). *Bourdieu: Sociologia*, Col. Gdes. Cientistas Sociais, São Paulo: Ática, 1983.

⁴ Acreditamos haverem outras possibilidades interpretativas para nosso objeto de estudo, como por exemplo, através da obra de Raymond Williams. Contudo, optamos pelo referencial teórico de Pierre Bourdieu, que no decorrer da pesquisa revelou-se apropriado ao tema. A inclusão de outros autores que discutem a temática cultural nas modernas sociedades demandaria um trabalho eminentemente teórico, o que não acreditamos ser o caso.

desencantamento do mundo e a crescente *racionalização* da sociedade, conceitos que Adorno e Horkheimer recuperam de Max Weber⁵ para a formulação do conceito de *Indústria Cultural*. Não cabe a esta pesquisa fazer um balanço historiográfico e sociológico da obra completa de Adorno e Horkheimer, tampouco uma reformulação ou atualização de seu corpo conceptual. Entretanto, impõe-se a necessidade de resgatarmos alguns pontos fundamentais de sua teoria (bem como justificar seus usos) que, ao nosso ver, não conseguiram ser completamente superados por outro esqueleto teórico.

Em *Dialética do Esclarecimento*⁶, Adorno e Horkheimer desenvolveram a idéia weberiana de desencantamento do mundo e racionalização da sociedade⁷. De acordo com os dois autores, a busca desenfreada do homem rumo ao domínio do desconhecido conduz à extrema instrumentalização do conhecimento técnico-científico, processo que denominaram *esclarecimento* (termo mais próximo, em língua portuguesa, da tradução de *Aufklärung* em alemão). As consequências deste tipo de racionalidade desdobraram-se para todas as esferas da vida humana, inclusive a cultural, mais influenciada pela subjetividade humana do que as demais. Esta racionalidade consiste, sumariamente, na capacidade de cálculo e consequente previsibilidade das condutas e ações humanas, que devem ser padronizadas segundo normas únicas e condicionantes de comportamentos.

Impõe-se aqui a necessidade de iniciar um breve esboço do que seria o conceito de Indústria Cultural para Adorno e Horkheimer. “*O cinema, o rádio as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto.*”⁸ A racionalidade mencionada é ampla e totalmente incorporada pelos *media*, que veiculam conteúdos culturais com o objetivo de induzir o consumidor a sentimentos coletivos e previsíveis. A subjetividade humana não é o elemento central dessa imensa Indústria Cultural que movimenta bilhões de dólares todos os anos. Pelo contrário: a subjetividade é encarada apenas como mais um elemento dentre as mercadorias culturais, assim como o artista também o é. Segundo as palavras dos próprios autores:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia

⁵ WEBER, M. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. SP: Ed. Martin Claret, 2001.

⁶ ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Op. Cit.*

⁷ WEBER, M. *Op. Cit.*

⁸ ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Op. Cit.*, p. 113.

*destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias (...).*⁹

A razão instrumental organiza todo o setor mediático e cultural segundo normas centralizadas, homogeneizadas e mundializadas de produção. Busca-se, assim, o maior mercado possível, inclusive internacional, para certos produtos previamente concebidos e classificados segundo normas estabelecidas antecipadamente, com o objetivo do maior lucro possível. A subjetividade do artista desaparece, pois, sozinha, não atende às necessidades de lucro da lógica empresarial. Entretanto, o espectador não desaparece: passa a ser um mero número nas estatísticas de consumo. Este imenso mecanismo, evidentemente, funciona sem prescindir da previsibilidade do investimento, obtida por intermédio da contabilidade milimétrica e precisa feita entre os gastos e os futuros lucros com os produtos a serem comercializados.¹⁰

Como um desdobramento da racionalidade utilizada, notamos que mesmo na esfera cultural houve uma fragmentação da produção, instituída há muito mais tempo nos outros setores produtivos que fazem parte da grande engrenagem capitalista. A criação artística do produto (tomemos como exemplo a produção fonográfica), a gravação, o marketing, a distribuição — entre tantas outras etapas intermediárias — são estágios que foram autonomizados entre si, abrindo precedentes ao processo de terceirização das funções a que hoje se assiste no processo de produção fonográfica. A unidade do produto musical (seja ele um LP do final da década de 70, ou um CD de hoje), portanto, é constituída de pequenos fragmentos que nem sempre são criados pela mesma empresa. Estas partes são gerenciadas e administradas por uma grande empresa do setor, que, no Brasil das décadas de 1970 e 1980, geralmente eram transnacionais. A consolidação dos pressupostos racionais de maximização de lucros da indústria fonográfica instalada no Brasil, da qual a autonomização e terceirização de etapas produtivas são exemplos, deu-se no decorrer dessas duas décadas, através de estratégias de atuação que implementaram, dentre outras formas de atuação, a segmentação do mercado.¹¹

⁹ ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Op. Cit.*, p. 113.

¹⁰ *Ibidem*, p. 113 - 156.

¹¹ Para um histórico minucioso da indústria fonográfica brasileira, ver DIAS, Márcia Regina Tosta. *Sobre Mundialização da Indústria Fonográfica - Brasil: anos 70 - 90*. (Dissertação de Mestrado) Campinas - SP, 1997.

*Portanto, o que se observa nesse final de século é um intenso movimento de fragmentação do processo produtivo na grande indústria fonográfica, no qual a terceirização da produção encarregar-se-á, sobretudo, das etapas de gravação, fabricação e distribuição física do produto, ficando na mão das transnacionais o trabalho com artistas e repertório, marketing e difusão. Assim, as grandes empresas transformam-se em escritórios de gerenciamento de produto e elaboração de estratégias de mercado.*¹²

No entanto, para a fragmentação da produção ser racionalmente implementada no Brasil a partir da década de 1970, foi necessário que houvesse um correspondente desenvolvimento das técnicas de gravação e reprodução, que possibilitasse uma certa popularização dos meios de produção específicos da indústria fonográfica. Desta forma, pequenas empresas e gravadoras começaram a atuar no mercado brasileiro em meados da década de 1980, assumindo algumas etapas do processo produtivo anteriormente realizadas exclusivamente por grandes empresas, tais como as etapas de prospecção de novos talentos, produção artística em estúdio, etc. Assim, as transnacionais do disco permaneceram com as antigas funções de fabricação do disco, prensagem (as mais caras do processo), e de trabalho com o artista, divulgação, marketing e distribuição (exatamente as que exigem maior influência nos *media* e demandam um trabalho menos acessível às pequenas empresas). Em contrapartida, as empresas nacionais, de menor porte e poder econômico, passaram a atuar como novos atores no mercado de bens simbólicos e das mercadorias musicais, fazendo uso da técnica e da tecnologia disponíveis no momento como oportunidade de se colocarem neste vultuoso negócio dominado pelo império das transnacionais. A esse processo, no entanto, não correspondeu uma “democratização” dos meios de comunicação (por mais que o termo “democracia” não seja o mais adequado para expressar a desigualdade de condições de produção no meio fonográfico). Veremos adiante, no capítulo 2, como se deu a relação entre as grandes e pequenas empresas. Se, por um lado houve um aumento de empresas dividindo o mercado fonográfico brasileiro, por outro, as transnacionais desenvolveram, baseadas em critérios estritamente racionais de organização produtiva, estratégias sofisticadas para que tal mudança se revertesse em benefício do capital internacional.

¹² DIAS, Márcia R. T., *Op. Cit.*, p. 6.

Impõe-se aqui a necessidade de uma breve menção a respeito da importância que a técnica assume face às transformações que a indústria fonográfica vem sofrendo durante as últimas três décadas. Adorno apresenta o tema da seguinte forma:

*O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. (...) Isso, porém, não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual.*¹³

Não discutiremos em nossa pesquisa a função ideológica que a técnica exerce sobre a sociedade, segundo o pensamento frankfurtiano.¹⁴ Entretanto, vale ressaltar que a técnica, na sociedade contemporânea, assume dimensões até então inéditas. Segundo a afirmação de Renato Ortiz:

*Reconhece-se assim que a técnica desempenha nas sociedades atuais o mesmo papel que tinha a ideologia nas sociedades tradicionais. Com o capitalismo, o saber racional (...) se espalha, e pouco a pouco toma conta da sociedade como um todo. O espírito da racionalidade transborda os limites da fábrica (esfera do trabalho) e se transforma em racionalidade tecnológica que subjugaria até mesmo a própria subjetividade. O homem (...) caracterizaria um tipo de humanidade que não mais se relacionaria através do ato comunicativo, (...) (mas através) do agir racional com-respeito-a-fim.*¹⁵

Contudo, se para o pensamento frankfurtiano a técnica é o agente padronizador das mercadorias culturais, pensamos que, para além dessa característica, a técnica pode inaugurar novas formas de participação de artistas no mercado fonográfico. A popularização de custos e usos das técnicas de gravação e reprodução implicou, se considerarmos o fim da década de 70 e início dos anos 80 no Brasil, um crescimento numérico de estúdios e gravadoras de pequeno porte que lançavam artistas até então

¹³ ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Op. Cit.*, p. 114.

¹⁴ Para uma discussão mais aprofundada da questão da ideologia no pensamento frankfurtiano, vide ORTIZ, Renato. “A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº. 1, vol. 1, junho/1986, principalmente páginas 45-48, e também HABERMAS, J. “Técnica e Ciência Enquanto Ideologia” In: *Os Pensadores, Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno*. 2ª ed., SP: Ed. Abril, 1983.

¹⁵ ORTIZ, Renato. “A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº. 1, vol. 1, junho/1986, p. 45.

desconhecidos do grande público. O que se transformou não foi a estrutura da sociedade consumista e fetichizada, nem as formas viciadas de sensibilidade e percepção artísticas do espectador, tampouco o sistema produtivo capitalista: o que se alterou foi a concentração das empresas que lançavam, divulgavam e distribuíam produtos lucrativos no mercado fonográfico. Se em meados da década de 70 os artistas consagrados pelo público eram apenas aqueles lançados por grandes gravadoras transnacionais, a década de 80 tomou conhecimento de artistas que não faziam parte deste *cast*. Houve, no período indicado, um aumento quantitativo dos centros de produção musical, o que implicou um equivalente incremento no número de gravadoras que não eram diretamente vinculadas ao capital estrangeiro das multinacionais do setor fonográfico.

Em suma, a técnica pode assumir dois papéis distintos em se falando do mercado fonográfico: num primeiro momento, quando a racionalidade técnica no setor ainda não havia sido totalmente desenvolvida — diga-se no período que vai da década de 1940 a de 1960 —, pode-se dizer que a técnica era utilizada somente pelos detentores do grande capital, com o objetivo de padronização dos gostos e das mercadorias culturais. A partir do fim dos anos 70, entretanto, a técnica empregada em grandes estúdios também passou a ser utilizada por gravadoras que não detinham necessariamente o mesmo potencial financeiro das transnacionais. Evidentemente, isto não ocorreu graças a uma iniciativa de “democratização” dos meios de produção musical por parte da indústria cultural, mas sim devido ao processo de fragmentação da produção desenvolvido pelo meio fonográfico a partir de cálculos racionais. Ressaltamos ainda que o caráter ideológico que a técnica assume nas sociedades modernas não fora abandonado. Apesar de ter havido uma maior distribuição dos avanços tecnológicos, isto não significa, necessariamente, que o sistema capitalista prescindia de esquemas ideológicos de dominação.

Ainda sobre a questão da técnica: os centros de produção tecnológica ainda atendem aos interesses das grandes corporações, que financiam diversas pesquisas no setor. Portanto, as novas tecnologias, oriundas dos poucos centros altamente concentrados e especializados, continuam servindo aos interesses fundamentados na premissa empresarial do maior lucro. Contudo, o acesso a essas técnicas é mais amplo do que nas etapas iniciais desta grande transformação da indústria fonográfica, o que propicia uma sensível diversificação da produção cultural. Mesmo que as pequenas empresas procurem seguir os

padrões estéticos já consagrados pelas transnacionais, estas trazem à tona agentes até então desconhecidos do grande público, e que, às vezes, se propõem a estéticas criativas e ousadas.

Mas deve-se ressaltar que o acesso mais amplo às novas tecnologias não significa necessariamente dizer que houve uma “democratização” dos meios de produção. Acreditamos que quanto maior for o acesso das pequenas gravadoras ao mesmo nível técnico e qualitativo das gravações realizadas pelas transnacionais, tanto maior será a tentativa de reproduzir esquemas e fórmulas por ela já testadas e consagradas, quanto também será maior a possibilidade de algumas etapas da produção serem terceirizadas. Assim, esta nova tendência do meio fonográfico não veio realizar o sonho de liberdade que alguns artistas idealizaram, mas justamente o seu oposto: utilizou a mão de obra destes artistas para criar um mercado standardizado, dividido em setores específicos de consumo com o objetivo de prever a resposta dos respectivos consumidores, bem como abarcar as diferentes fatias do mercado.

*Por sua vez, tal racionalização tem sido observada na forma de sucessivas ondas de inovação tecnológica, que vão sendo propostas ao longo do tempo, definindo a existência de uma relação primordial entre desenvolvimento técnico e produção fonográfica. Nesse sentido, os avanços, sobretudo no âmbito das tecnologias de gravação (estúdio e fábrica), vão permitir uma relativa autonomização de algumas etapas da produção de discos, possibilitando que artistas e empresas independentes produzam e busquem seu lugar no mercado.*¹⁶

Superficialmente, sem a intenção de desenvolvermos os conceitos apresentados, delineamos os principais traços que a Indústria Cultural — em seu braço fonográfico — nos apresenta em sua história recente, e que aqui particularmente nos interessam para a análise subsequente da indústria de discos no Brasil. Não obstante, fazem-se necessários alguns apontamentos sobre como e em que medida nos apropriaremos dos termos e conceitos de Adorno e Horkheimer, bem como justificaremos seus usos.

Apesar de o mercado fonográfico ter sofrido sucessivas transformações desde a década de 1940 (quando Adorno e Horkheimer realizaram suas análises nos EUA), algumas de suas hipóteses continuam atuais. A atualidade do conceito não reside na

¹⁶ DIAS, Márcia R. T., *Op. Cit.*, p. 6.

produção cultural de massa, visto que ela já não é mais dirigida para as grandes multidões de gosto homogêneo, mas é pensada segundo os diferentes setores da população, delineados segundo as necessidades culturais e de distinção social de grupo. Mas, apesar de a Indústria Cultural mudar as regras de produção (de massa para estandardizada), ela não deixou de agir em função direta da racionalidade, uma vez que sempre tenta atingir o maior lucro possível com o menor risco aos investimentos, adaptando-se, para tanto, às transformações correntes. Um exemplo é o acesso menos restrito às novas tecnologias por parte das pequenas gravadoras, o que efetivamente facilitou o processo de terceirização de algumas etapas da produção de discos.

Uma outra contribuição do conceito ao tema da indústria fonográfica é a apontada por Márcia Tosta Dias, cujo trecho reproduziremos abaixo. Segundo a autora, o conceito universal de Indústria Cultural não elimina as particularidades da indústria fonográfica brasileira, que se apresenta fortemente vinculada às manifestações culturais locais socialmente produzidas.

(...) a escolha de um conceito universal para a condução da análise, ao contrário de eliminar as particularidades do processo a ser analisado, o enriquece potencialmente. O caso da indústria fonográfica é significativo neste sentido. Parte do movimento global de reprodução capitalista e possuidora de todas as características fundamentais deste (devidamente adaptadas à sua posição no contexto global), a indústria fonográfica brasileira segue caminhos muito particulares, apresentando forte vinculação a manifestações culturais locais. Estas, por sua vez, continuam a ser socialmente produzidas, por mais que estejam cada vez mais suscetíveis à tendência imanente de absorção pela cultura administrada.¹⁷

Como afirmou Renato Ortiz, as empresas da cultura no Brasil das décadas de 40 e 50 enfrentavam barreiras materiais que colocavam limites concretos ao crescimento de uma cultura popular de massa (realidade esta que causa restrições ao uso do conceito de indústria cultural ao contexto brasileiro dos anos 40 e 50)¹⁸.

¹⁷ DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁸ ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. SP: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 3ª reimp., 2001, p. 48 e 49 principalmente. Segundo o autor, para a análise das décadas de 40 e 50 no Brasil: “Seria difícil aplicar à sociedade brasileira deste período o conceito de indústria cultural introduzido por Adorno e Horkheimer. Evidentemente as empresas culturais existentes buscavam expandir suas bases materiais, mas os obstáculos que se interpunham ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro colocavam limites concretos para o crescimento de uma cultura popular de massa. Faltavam a elas um traço característico

Contudo, tendo tais empresas culturais deixado para trás as dificuldades técnicas, que durante os anos 40 e 50 barraram a amplitude do caráter unificador e integrador das consciências individuais atomizadas no mercado, podemos considerar que a partir dos anos 70 este quadro se modificou significativamente. O desenvolvimento técnico e racional do setor no Brasil nos anos 60 e 70 (que também contou com o apoio do governo militar ¹⁹) fez com que as indústrias da cultura no Brasil passassem a ser uma parte do movimento global de reprodução capitalista, trazendo consigo todas as características imanentes deste novo patamar. Apesar das divergências de alguns pesquisadores — que potencialmente podem apontar para a parcialidade do conceito²⁰ — acreditamos que a utilização do conceito supracitado em nossa pesquisa (circunscrita ao fim da década de 70 e início dos anos 80), pode, sobretudo, enriquecer a análise do tema, e não aprisioná-la em uma camisa de força.

A maior contribuição do arcabouço teórico de Adorno e Horkheimer à nossa pesquisa talvez seja, contudo, o suporte conceptual elaborado pelos autores, utilizado aqui para a análise das estratégias empreendidas pela indústria fonográfica, no sentido da reprodução dos mecanismos que garantiram e ainda garantem o êxito ideológico e financeiro — respectivamente consciências unificadas e maximização dos lucros — da Indústria Cultural. As transformações técnicas (entendidas aqui como produtos e veículos da racionalidade produtiva) e a universalização das tecnologias de registro fonográfico (desenvolvimento da técnica, responsável pela ampliação dos centros produtores e consumidores de discos, e também pela mundialização da cultura), ambas características da cultura administrada em questão, tornam necessária uma análise estrutural da economia

das indústrias da cultura, o caráter integrador. A análise frankfurtiana repousa numa filosofia da história que pressupõe que os indivíduos no capitalismo avançado se encontram atomizadas no mercado e, desta forma, podem ser ‘agrupados’ em torno de determinadas instituições. Porque a indústria cultural integra as pessoas a partir do alto ela é autoritária, impondo uma forma de dominação que as ‘sintoniza’ a um centro ao qual elas estariam ‘ligadas’.” In: ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 48-49.

¹⁹ O apoio do governo militar pode ser evidenciado através da política de integração nacional por estes imposta ao país. Esta política tinha como um de seus diversos aspectos, por exemplo, a criação de um mercado de bens culturais em nível nacional, fomentado pelas redes de televisão que passariam a operar em cadeia nacional, e também pelo incentivo oferecido às transnacionais do disco no sentido de implementar um mercado vigoroso também na área musical. “(...) os contatos da TV Globo junto à área militar eram fortes, e ela pôde se beneficiar da complacência do regime que não exitou em favorecê-la. (...) possibilitando que os objetivos de ‘integração nacional’ pudessem ser concretizados no domínio do sistema televisivo”. In: ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 155.

²⁰ Tais divergências são apontadas por PUTERMAN, P. *Indústria Cultural: A Agonia de um conceito*. SP: Editora Perspectiva, 1994.

política da Indústria Cultural. Acreditamos que tal hipótese interpretativa seja viável através do conceito elaborado por Adorno e Horkheimer, que empresta uma dimensão complementar ao objeto de estudo.

Contudo, o conceito de Indústria Cultural contém lacunas, permitindo evasivas por parte do pesquisador que agreguem novos elementos à análise. Por exemplo: como interpretar o fenômeno *independente* — que de fato existiu — se o emprego estrito do conceito de Indústria Cultural não permite que se conceba tal fenômeno como algo externo ou alternativo a ela? Se interpretássemos o fenômeno *independente* apenas sob o prisma do conceito de Indústria Cultural, talvez chegássemos à conclusão de que este foi mais uma iniciativa musical incorporada à lógica da grande indústria capitalista de discos, desprezando a carga simbólica que ele encerra. Assim, o conceito em questão nos é útil no sentido de percebermos que os aspectos estruturais da indústria fonográfica em nível mundial (como, por exemplo, a autonomização de etapas produtivas) contribuem para o surgimento de uma proposta musical com características diferenciadas, a despeito do papel que tal tipo de produção, segundo a perspectiva conceptual apresentada, ocuparia na indústria cultural.

As lacunas presentes no conceito de Indústria Cultural circunscrevem-se, portanto, mais aos aspectos simbólicos da produção musical do que aos seus aspectos materiais. Assim, será possível neste trabalho uma aproximação sociológica entre os mecanismos de reprodução da Indústria Cultural mundial, descritos por Adorno e Horkheimer, e os mecanismos de conservação e subversão da ordem de um determinado *Campo de Produção Simbólica* (através do acúmulo de *capital social*), desvendados por Pierre Bourdieu.

Tendo considerado tais aspectos da sociedade industrial, descritos por Adorno e Horkheimer, faz-se necessária a introdução de outro conceito para a análise das relações de produção da indústria fonográfica brasileira. Não obstante, urge a necessidade de uma análise justamente dos aspectos que não ocupam uma posição central no pensamento dos dois autores alemães, quais sejam, a estrutura de poder interna ao *campo* de produção fonográfica, bem como de que maneira tal estrutura de poder pode influenciar o processo produtivo de uma obra — procedimento referente ao *campo* de produção musical. Acreditamos que os conceitos propostos por Adorno e Horkheimer sejam de

fundamental importância para a compreensão do tema, não só por seu poder explicativo, como também pelo método utilizado — o materialismo histórico dialético, que tem como epicentro a luta de classes e seus desdobramentos. Contudo, a utilização de tal método para a compreensão da produção musical implica em algumas limitações para a análise do tema. Podemos citar, dentre as principais limitações, a falta de instrumentos teóricos para a análise do “micro”, ou seja, de como o indivíduo incorpora os valores de classe, bem como ele reproduz isso nas formas artísticas de expressão que utiliza. Entretanto, não acreditamos que isso seja uma falha no corpo teórico de Adorno e Horkheimer. Suas respectivas contribuições à Sociologia da cultura foram importantes, tanto é que até hoje procura-se superá-las de alguma forma. Acreditamos que essas lacunas façam parte de indicações preciosas dos dois autores para pesquisas subsequentes, sendo espaços fecundos para a proliferação de novas compreensões sobre o funcionamento da produção artística em escala mundial.

Aqui impõe-se a necessidade de uma ligeira apresentação dos conceitos de Pierre Bourdieu. O sentido último de suas formulações, ao nosso ver, seria o preenchimento das lacunas dos sistemas teóricos anteriores a ele (não apenas o frankfurtiano, mas principalmente de Marx, Weber e Durkheim). Assim, Bourdieu formulou uma teoria que revelou as condições materiais que antecederam a criação de aparelhos de produção simbólica. O poder explicativo de sua teoria ainda vai além: ela foi capaz de revelar também as condições institucionais que levam não só à criação, mas também à transformação (não necessariamente revolucionária) de um aparelho de produção simbólica. Assim, os bens culturais não são vistos como simples alegorias, mas também, e sobretudo, como elementos que são usados nos jogos de poder travados dentro dos espaços institucionais de poder simbólico: os *campos*.

Diante da tentativa de elaborar uma teoria regional dos fatos culturais capaz de compatibilizar as contribuições dos fundadores — (...) Marx, Weber e Durkheim —, num esforço de compensar as carências e omissões derivadas da perspectiva unilateral que assumiram, muitos poderiam, apressadamente, qualificar tal projeto de “ecletico”, “pluralista”, “sincretico” e, até mesmo, pensar em “bricolage”. Na verdade, o que Bourdieu pretende é reificar a teoria do consenso por uma concepção teórica capaz de revelar as condições materiais e institucionais que presidem à criação e à transformação de aparelhos de produção simbólica

*cujos bens deixam de ser vistos como meros instrumentos de comunicação e/ou de conhecimento.*²¹

Podemos observar que Bourdieu não abandona totalmente a tradição marxista, ponto de partida de inúmeras teorias da cultura (entre elas a de Adorno e Horkheimer). Bourdieu, pelo contrário, afirma que o arbitrário social e a luta de classes antecedem toda a produção simbólica, sendo esta, indissociável das condições que lhe são externas. Entretanto, há uma outra preocupação revelada por Bourdieu: para além das condições materiais externas à cultura, torna-se relevante o estudo dos aparelhos de produção simbólica com suas linguagens específicas, para que não se considere, unilateralmente, que a cultura seja atribuída somente às funções externas de justificação e legitimação da ordem social existente. A análise da problemática cultural ganha uma nova perspectiva, visto que o objeto de estudo — a cultura — passa a ter uma realidade própria, e não seja mais vista como mera reprodução social.

*Contudo, antes que se possa atribuir à cultura uma função externa, como por exemplo justificar uma ordem social arbitrária, convém conhecer os aparelhos de produção simbólica onde se constituem suas linguagens e representações e por meio dos quais ela ganha uma realidade própria.*²²

Há, portanto, um universo interno aos bens simbólicos, que não exclui suas relações com as estruturas sociais. Para Bourdieu, é necessária, para o estudo da produção cultural, a reconstrução do sistema completo de relações simbólicas e não-simbólicas que envolvem a questão, quais sejam, as condições da existência material e a hierarquia social daí resultante (que dará origem à estrutura do *campo*, e às conseqüentes lutas internas pelo poder simbólico em seu interior).

Acreditamos que, dada a natureza dos estudos de Bourdieu, se possa utilizá-lo para a presente pesquisa, sem, entretanto, criarmos atritos irreconciliáveis com a teoria frankfurtiana. O ponto principal — que as duas teorias não poderiam prescindir para se complementarem — parece-nos que está contemplado: o papel central que a luta de

²¹ MICELI, Sérgio. “A Força do Sentido”. In: BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Org. Sérgio Miceli, São Paulo: Perspectiva, 5ª ed., 2001, p. XII.

²² MICELI, S. *Op. Cit.*, p. XIII.

classes e as condições materiais de existência desempenham na produção cultural da sociedade industrial. Embora as duas correntes façam usos distintos da perspectiva da luta de classes e de sua função ideológica que incide sobre a produção dos bens simbólicos, acreditamos poder haver uma aproximação sem que haja prejuízos para a análise que se segue.

Segundo Sérgio Miceli,

*O trajeto de Bourdieu visa aliar o conhecimento da organização interna do campo simbólico — cuja eficácia reside justamente na possibilidade de ordenar o mundo natural e social através de discursos, mensagens e representações, que não passam de alegorias que simulam a estrutura real de relações sociais — a uma percepção de sua função ideológica e política de legitimar uma ordem arbitrária em que se funda o sistema de dominação vigente.*²³

Assim, o agente social carrega consigo uma dupla determinação: ele é tanto uma reprodução das estruturas de poder, quanto subjetividade segundo a qual o agente assimila as práticas condizentes à sua posição na estrutura social. Cabe ao pesquisador das relações de produção de bens simbólicos inclinar-se ao estudo dos princípios segundo os quais as estruturas tendem tanto a se reproduzir, quanto a formar agentes capazes de engendrar práticas adaptadas às estruturas. O estudo dos princípios segundo os quais o agente incorpora as estruturas, se reveste de um sentido prático — a tentativa de construção de um conhecimento praxiológico.²⁴

O conhecimento praxiológico de Bourdieu pretende reequacionar a relação entre agente social e as estruturas sociais que lhe são anteriores. Sem cair no interacionismo simbólico, tampouco no extremo objetivismo²⁵, Bourdieu procura chegar numa mediação entre as duas forças envolvidas — agente e sociedade —, realizada pelo *habitus* do agente. Para tanto, Bourdieu recupera a velha noção escolástica de um aprendizado passado que se comporta como uma disposição estável que conduz a ação do agente numa determinada direção. Assim, o *habitus* pode ser considerado como uma segunda dimensão do homem, o

²³ MICELI, S. *Op. Cit.*, p. XIV.

²⁴ ORTIZ, R. “À Procura de uma Sociologia da Prática”. In: ORTIZ, R. (Org.), *Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p. 8-13.

²⁵ Sobre a relação de Bourdieu com as duas correntes metodológicas apontadas acima, vide ORTIZ, R. “À Procura de uma Sociologia da Prática”. In: ORTIZ, R. (Org.), *Op. Cit.*, p. 8-13.

que assegura a realização da ação considerada, evidentemente no sentido de fazer coincidir tal ação com a posição do agente na estrutura social.

*O conhecimento que podemos chamar de praxiológico tem como objeto não somente o sistema das relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas também as relações dialéticas entre essas estruturas e as disposições estruturadas nas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las, isto é, o duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade (...).*²⁶

Ainda a respeito da dialética do conhecimento praxiológico de Bourdieu:

*As estruturas constitutivas de um tipo particular de meio (as condições materiais de existência características de uma condição de classe), que podem ser apreendidas empiricamente sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado, produzem habitus, sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente.*²⁷

Não queremos nos estender neste ponto. O que é fundamental retermos da explicação acima é o caráter dialético que sujeito e sociedade assumem no conhecimento praxiológico de Bourdieu. Se, por um lado o *habitus* orienta a ação do agente, por outro, ele tende a reproduzir as estruturas sociais que deram origem a ele. Portanto, a ação é individual, mas as chances de esta ação efetivamente se concretizar encontram-se nas possibilidades estruturais da sociedade, visto que tais possibilidades engendram o *habitus*.

O *habitus* também é responsável pela classificação que antecede as escolhas individuais. Assim, as escolhas que delimitam o “gosto” individual não encontram explicações estritamente de caráter individual, visto que tais preferências se reportam, mais uma vez, às “estruturas estruturantes” do *habitus*. Uma escolha, por exemplo estética, não faz parte única e exclusivamente do âmbito individual, mas sim de uma certa objetividade

²⁶ BOURDIEU, P. “Esboço de uma Teoria da Prática”. In: ORTIZ, R. (Org.), *Op. Cit.*, p. 47.

²⁷ BOURDIEU, P. *Op. Cit.*, p. 61.

que foi interiorizada pelo agente. Mas, se, por um lado, a distribuição dos bens materiais e simbólicos é desigual, e, por outro, o *habitus* reproduz tal estrutura objetiva, pode-se observar que as escolhas individuais (orientadas pelo mesmo *habitus*) também vão, igualmente, manter e garantir a reprodução deste arbitrário social externo ao agente.²⁸

A relação dialética entre o agente (cujas ações são definidas pelo *habitus*) e a sociedade (situação dada de forma irreversível) é a matriz do pensamento de Bourdieu, que denomina *campo* o locus onde se configura tal relação.

*O campo científico, enquanto sistema de relações objetivas entre posições adquiridas (em lutas anteriores), é o lugar, o espaço de jogo de uma luta concorrencial. O que está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da competência científica, compreendida enquanto capacidade de falar e agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado.*²⁹

Para além da definição de Bourdieu do conceito de *campo*, temos um comentário muito fecundo de Renato Ortiz sobre o mesmo conceito, que faz com que o vejamos não sob o prisma de suas possíveis limitações, mas, sobretudo, sob o de seus principais méritos: a possibilidade de se estudar não só as relações existentes num campo determinado, mas também o sistema de transformação e conservação da sociedade e suas estruturas como um todo (o que faz com que a análise de Bourdieu não fique reduzida a um “microcosmo” social).

*Bourdieu denomina “campo” esse espaço onde as posições dos agentes se encontram a priori fixadas. O campo se define como o locus onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizariam a área em questão. (...) A prática, conjunção do *habitus* e da situação, ocorre desta forma no seio de um espaço que transcende as relações entre os atores.*³⁰

Não pretendemos reconstruir os caminhos que Bourdieu percorreu para

²⁸ ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 15-17.

²⁹ BOURDIEU, P. “O Campo Científico”, In: ORTIZ, R. (Org.). *Op. Cit.*, p. 122.

³⁰ ORTIZ, R. (Org.), *Op. Cit.*, p. 19.

formular sua teoria. Não obstante, queremos apenas salientar os pontos que particularmente nos interessam. A partir da definição de *campo*, Bourdieu desenvolve alguns outros conceitos que julgamos adequados à nossa pesquisa. Um deles é o de *capital social*. Se o *campo* é um espaço onde se manifestam relações de poder, então pode-se dizer que existem poderes desiguais. Os poderes são desigualmente distribuídos porque há níveis distintos de *capital social* entre os agentes envolvidos, diferença que se reverte numa hierarquia interna ao campo, cujo critério organizacional é a autoridade e a legitimidade de cada agente segundo seus investimentos científicos e sociais (*capital social*) no interior do campo. Assim, surgem, no interior do *campo*, dois pólos opostos: o pólo dominante (ocupado por aqueles que possuem o máximo de *capital social*), e o pólo dominado (ocupado por aqueles que têm pouco ou nada do *capital social* exigido pelo *campo*).³¹

A estratégia e a conduta dos agentes no interior do campo em questão, se orientam, para além da influência do *habitus*, em função da posição que ocupam e da posição que almejam no respectivo campo. Assim, seu “*investimento*” científico (indissociável do “*investimento*” social) é orientado por uma relação de poder interna ao campo, tendo em vista uma antecipação das chances de “lucro” em função do *capital* acumulado. Daí, originam-se as lutas internas em torno de autoridade, legitimidade, reconhecimento, hierarquia, valor distintivo, poder, etc, — lutas que reproduzem o arbitrário social externo ao *campo*.³²

Assim, a posição de um agente no interior do campo considerado depende de suas lutas, e também das lutas anteriores a ele, que por sua vez dependem da estrutura do campo em questão. Já a transformação desse mesmo campo depende das estratégias de conservação ou subversão que os agentes, em seu próprio benefício, desenvolvem para galgar postos da hierarquia estabelecida pelas leis que regem o campo.³³

Nesta luta de poder, que pode ou não resultar numa transformação do campo, inevitavelmente há duas forças envolvidas:

A divisão do campo social em dominantes e dominados implica uma distinção entre ortodoxia e heterodoxia (...). Ao pólo dominante correspondem as práticas de uma ortodoxia que pretende conservar intacto

³¹ BOURDIEU, P. “O Campo Científico”, In: ORTIZ, R. (Org.). *Op. Cit.*, p. 127-133.

³² BOURDIEU, P. *Op. Cit.*, p. 133-134.

³³ ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 134.

*o capital social acumulado; ao pólo dominado, as práticas heterodoxas que tendem a desacreditar os detentores reais de um capital legítimo. Os agentes que se situam junto à ortodoxia devem, para conservar sua posição, secretar uma série de instituições e de mecanismos que assegurem seu estatuto de dominação. (...) Os que se encontram no pólo dominado procuram manifestar seu inconformismo através de estratégias de subversão, o que implica um confronto permanente com a ortodoxia. (...) Este tipo de estratégia se desenvolve sem que se contestem fundamentalmente os princípios que regem a estruturação do campo (...).*³⁴

A subversão da ordem estabelecida no campo, segundo Bourdieu, não se reveste, necessariamente, de um caráter revolucionário. Se a ordem estabelecida necessita constantemente de reconhecimento de todos os membros do campo, qualquer tentativa de subversão implicaria no imediato reconhecimento (também por parte dos dominados) dos méritos e avanços científicos que a noção oficial de ciência impõe enquanto método. Assim, qualquer possibilidade de subversão deve, obrigatoriamente, reconhecer a ordem existente, para, num momento subsequente, impor outra ordem. Consequentemente, o pólo dominado (que passa, nesse momento, a ser dominante) passa a usufruir dos benefícios concedidos pela posição alcançada — não pela quebra dos princípios que a originaram, mas pela simples substituição de um consenso por outro. Portanto, podemos afirmar que tanto a ortodoxia, quanto a heterodoxia, apesar de representarem interesses diametralmente distintos, fazem parte de um único movimento: a manutenção dos princípios que regem o campo através de alternâncias de consensos, que ao invés de autonomizarem o campo do arbitrário social, apenas delimitam o espaço e os temas aptos à discussão.

A contestação, como pudemos perceber, se inscreve dentro dos limites do próprio campo, o que faz com que ela seja uma contestação aparente ou simbólica, já que não rompe com os princípios que estruturaram a ordem anterior a ela (pois isso seria também romper com os princípios que possibilitaram a ascensão da ordem subversiva). A estratégia herética toma a forma de complemento da estratégia ordinária, uma vez que ambas não quebram, mas, ao contrário, reforçam os princípios que as engendraram. “Dominantes e dominados são necessariamente coniventes, adversários cúmplices que, através do antagonismo, delimitam o campo legítimo da discussão.”³⁵

³⁴ ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. p. 22-23.

³⁵ *Ibidem*, p. 23.

Para encerrarmos esta questão, vale considerarmos a seguinte passagem de Bourdieu:

*(...) a oposição entre as estratégias de conservação e as estratégias de subversão (...) tende a se enfraquecer na medida em que a homogeneidade do campo cresce. (Também) decresce correlativamente a probabilidade das grandes revoluções periódicas em proveito das inúmeras pequenas revoluções permanentes.*³⁶

Isto pode ser transcrito da seguinte forma: quando a revolução inaugural de um campo determinado passa a ser a ordem estabelecida, os próprios princípios que originaram a revolução inaugural (já estabelecidos) passam a engendrar também as futuras revoluções que se seguirão (revoluções ordenadas e permanentes), que não possuirão mais o caráter inicial de ruptura com o arbitrário social.

*Quando o método está inscrito nos mecanismos do campo, a revolução contra a ciência instituída se opera com a assistência de uma instituição que fornece as condições institucionais da ruptura; o campo torna-se o lugar de uma revolução permanente, mas cada vez mais desprovida de efeitos políticos.*³⁷

A ruptura contínua, assim, seria o princípio da manutenção e da continuidade do campo, sendo tal movimento uma necessidade cíclica de reprodução do próprio campo. E se o campo engendra as lutas que dele fazem parte, podemos dizer que a subversão — superficial e permanente — não seria nada além de um ato delimitado pelo campo em questão. Assim, esta aparente subversão, num momento subsequente, poderia ser perfeitamente passível de ser apropriada e reutilizada pelos próprios mecanismos do campo, com o intuito de ser transformada em ordem novamente.

Estes são os principais pontos da teoria de Bourdieu que pretendemos utilizar em nosso trabalho. Dados os objetivos delimitados para nossa pesquisa, não pretendemos reconstruir integralmente sua teoria, que é vasta e trata de vários temas não necessariamente conexos com o nosso. Também não pretendemos discorrer sobre as

³⁶ BOURDIEU, P. *Op. Cit.*, p. 137.

³⁷ *Ibidem*, p. 143.

implicações negativas de tal opção metodológica, tais como a dificuldade de se conceber uma transformação real da sociedade, ou o “pessimismo” em relação às instâncias de poder³⁸ — ponto que talvez aproxime Bourdieu da tradição frankfurtiana.

Acreditamos poder tornar possível, para os objetivos de nossa pesquisa, a utilização das duas correntes de pensamento sociológico até agora apresentadas — de um lado a de Adorno e Horkheimer, e de outro, a de Bourdieu — que, apesar de serem distintas, podem, no entanto, em função de seus pontos comuns, amalgamar-se sem prejuízos à análise a ser empreendida. Pretendemos com isso enriquecer o debate, sem enclausurá-lo a uma explicação rígida e vendada à realidade dos fatos.

2. Utilização dos conceitos:

Entendemos que apesar de o quadro teórico proposto por Bourdieu reportar-se a um momento histórico específico — a produção cultural francesa da virada do século XIX para o XX —, ele seja perfeitamente adaptável ao nosso objeto de estudo, ainda que nossa pesquisa esteja circunscrita a uma época e a uma realidade histórica completamente distinta daquela retratada por Bourdieu. Contudo, alguns ajustes devem ser feitos, não no sentido de desvalorizar ou atualizar o esquema original, tampouco no de propor uma nova elaboração teórica: as proposições que se seguem têm o objetivo único de tornar o quadro conceptual de Bourdieu mais apropriado ao nosso objeto de estudo.

A primeira observação a ser feita refere-se à questão da *autonomia relativa* com que contam os agentes do campo da produção simbólica. A análise de Bourdieu toma como pressuposto a “ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou a um mecenas e, de modo geral, em relação às encomendas diretas”³⁹. Contudo, Bourdieu ressalta que, paralelamente ao rompimento com tais relações de subordinação, desenvolve-

³⁸ Para uma maior explanação das possíveis limitações da teoria sociológica de Bourdieu, vide: ORTIZ, R. (Org.), *Op. Cit.*, p. 25-29.

³⁹ BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*, SP: Perspectiva, 5ª ed., 2001, p. 103.

se “um mercado impessoal e (...) um público numeroso de compradores anônimos”⁴⁰. Apesar de Bourdieu, na passagem acima, não se referir explicitamente ao conceito de indústria cultural, fica clara a menção ao tema mediante a afirmação de que há uma sujeição da produção simbólica às regras do mercado consumidor, o que, ao nosso ver, corrobora a interpenetração dos esquemas teóricos apresentados até aqui. Assim, conforme os termos do autor, essa situação “propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal”⁴¹, pois a sua “liberdade” se configura “através dos índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro (...)”⁴². Portanto, não seria possível após o advento da sociedade industrial uma arte que fosse livre e desinteressada, dadas as necessidades de legitimação da criação artística tanto pelos pares do *campo* — que se comportariam como público ideal —, quanto, e principalmente, de legitimação pelo mercado consumidor impessoal — que restringem a autonomia artística do agente.

Bourdieu define duas instâncias distintas dentro do campo de produção simbólica, determinadas pela função que ocupam na divisão do trabalho do próprio campo:

*O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição (...) que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (...) destinados (...) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (...) como nas demais classes sociais. Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. É a partir deste princípio que se pode compreender (...) o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica de sua sucessão.*⁴³

⁴⁰ BOURDIEU, P. *Op. Cit.*, p. 103.

⁴¹ *Ibidem*, p. 103.

⁴² *Ibidem*, p. 104.

⁴³ *Ibidem*, p. 105.

Neste excerto, a citação à indústria cultural é explícita e nominal, não restando dúvidas de que, não sendo os modelos teóricos algo definitivamente imóveis, seja possível a transposição deste quadro conceptual à realidade do *campo da produção musical* (cujos agentes são os compositores e intérpretes), que, para os propósitos de nossa pesquisa, inscreve-se no período que vai do final de década de 1970 até a metade dos anos 80 em São Paulo. Ressaltamos que, para além do *campo da produção musical* que pretendemos abordar (cujos princípios ordenadores são provenientes de habilidades essencialmente artísticas), existe também o *campo simbólico de produção fonográfica* (cuja *ordem* é, desde o início das atividades de gravação e reprodução musicais, baseada nos princípios da racionalidade produtiva com vistas ao mercado, sendo os técnicos, diretores artísticos, e os empresários, os principais agentes deste tipo de produção). Distinguem-se, pois, dois *campos simbólicos* distintos que tangem a questão da produção *independente*. De um lado, as preocupações eminentemente artísticas (cada vez mais influenciadas pelas condições mercadológicas), que envolvem diretamente os artistas em questão; e de outro, as estratégias e condutas dos agentes da indústria fonográfica.

O esquema metodológico que construímos limita-se à compreensão das instâncias de poder no interior do *campo de produção musical* (que envolve diretamente nosso objeto de estudo), mesmo que, para tanto, tenhamos que recorrer às informações sobre o *campo de produção fonográfica*, no sentido de uma compreensão global sobre a música *independente*. Nos capítulos seguintes (especialmente o 3º e o 4º, onde procuramos compreender o funcionamento administrativo do Lira Paulistana sob o ponto de vista tanto dos sócios fundadores, como dos artistas), será freqüente o uso de informações pertinentes ao *campo de produção fonográfica*. Assim, nosso trabalho tem um duplo enfoque — os *campos musical e fonográfico* —, mesmo que o esquema metodológico exposto a seguir se detenha mais ao *campo musical*.

Lembramos ainda que o modelo interpretativo descrito por Bourdieu refere-se à produção *simbólica*, o que implica dizermos que as categorias sociológicas aqui utilizadas respeitarão tal natureza, e não serão utilizadas para uma compreensão das bases materiais que envolvem a produção de discos (ainda que alguns dados provenientes desta área sejam pertinentes à pesquisa). Nesse sentido, o conceito de Indústria Cultural é o mais apropriado, visto que constitui-se num instrumento profícuo para a análise das bases

materiais da produção cultural. Não obstante, a principal contribuição do quadro conceptual de Bourdieu para nosso trabalho reside nos subsídios que este nos fornece para a percepção e compreensão das lutas dos agentes pelo poder simbólico nos *campos de produção musical e fonográfica*, cada qual com suas determinações internas específicas.

A indústria fonográfica instalada produtivamente no Brasil nos anos 70 — cuja origem era prioritariamente transnacional — elegeu basicamente duas estratégias principais para a sua consolidação no mercado nacional: a formação de um *cast* estável de artistas de música popular brasileira (através dos “Festivais” de Música); e a consolidação do mercado consumidor nacional através da segmentação. O intuito dessas estratégias de mercado e de suas eventuais transformações era o de promover racionalmente uma maior circulação de seus produtos, inclusive em países considerados periféricos em relação ao centro capitalista. Para tanto, foi necessário que tais países periféricos — dentre os quais o Brasil se encontrava — passassem também a produzir mercadorias musicais de alcance mundial, para uma otimização do fluxo mercadológico. Assim, observou-se que o desenvolvimento tecnológico do setor, bem como a especialização e a autonomização de etapas produtivas, necessários à produção fonográfica em âmbito mundial, tornou-se uma imposição às novas prerrogativas da indústria fonográfica, propiciando a tendência (que mais tarde se confirmaria como procedimento técnico efetivo para o funcionamento racional do setor) de terceirização de algumas etapas produtivas.⁴⁴ As diretrizes da indústria fonográfica que ordenaram tais implementações fazem parte das estratégias de reprodução dos mecanismos próprios à indústria cultural, orientada pela racionalidade técnica inerente à produção capitalista. Tal dinâmica, descrita por Adorno e Horkheimer, pode ser circunscrita à lógica de campo proposta por Bourdieu desde que consideremos alguns aspectos particulares que envolvem a questão. Nos parágrafos a seguir, tentaremos propor uma abordagem apropriada ao nosso objeto de estudo.

Dada a estandardização da produção musical, perceptível já na década de 1970, é possível afirmarmos que até mesmo os gêneros musicais elitistas — assim considerados devido ao seu consumo restrito — inserem-se na produção musical industrial, que caracteriza-se pela ampla utilização da racionalidade técnica e pelo abandono da

⁴⁴ Estas estratégias de atuação, assim como os mecanismos utilizados pela indústria fonográfica no sentido da prospecção de mercados locais, estão cuidadosamente detalhadas na 1ª parte do capítulo 2 desta dissertação.

artesanidade no processo de gravação. É o caso da música erudita européia, relançada no mercado brasileiro principalmente por meio de coletâneas de um dado compositor do gênero, ou de coleções que acompanham publicações impressas. Apesar de o mercado consumidor deste gênero musical ser pouco expressivo em termos de lucratividade para a indústria fonográfica instalada produtivamente no Brasil, acreditamos que ele não seja descartável para a constituição das categorias sociológicas que pretendemos criar para a compreensão da problemática que envolve a música *independente*. Tendo em vista o fato de que no Brasil não há uma grande quantidade de relançamentos de música erudita, tampouco tenha se formado um referencial de alta cultura, devemos procurar no interior da própria indústria cultural — e nos produtos originários dela — os parâmetros capazes de darem a dimensão da diferenciação entre os vários gêneros musicais que constituem o mercado fonográfico brasileiro.

Lembramos que nossa pesquisa não é eminentemente teórica, e que, apesar de contarmos com certa dose de imaginação sociológica no sentido de elaborar uma compreensão plausível sobre o tema, as categorias que apresentaremos a seguir não constituem uma versão totalmente original para a análise da produção musical, mas sim um desenvolvimento inédito da bibliografia específica existente. Uma utilização similar àquela que pretendemos empreender, tendo como base o referencial teórico de Adorno e Bourdieu, foi anteriormente apontada por Eduardo Vicente⁴⁵. Seu objeto de pesquisa era a produção musical popular de massa e a relação desta com as novas tecnologias de produção musical. Para tanto, o autor criou três categorias sociológicas no sentido de uma melhor problematização e compreensão do tema, quais sejam: 1) pólo de alta cultura popular; 2) pólo da indústria cultural; 3) pólo de legitimidade sócio-cultural.⁴⁶

Contudo, para o desenvolvimento de nossa pesquisa, é necessária a criação de outras categorias sociológicas que se adequem de forma mais eficiente ao nosso objeto de estudo. Ao contrário de Vicente, procuramos estabelecer uma ordem hierárquica⁴⁷ entre

⁴⁵ VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1996.

⁴⁶ VICENTE, E. *Op. Cit.*, p. 127-128.

⁴⁷ A hierarquização aqui proposta entre os *pólos* de produção musical se refere às diferentes quantidades de *capital social* acumuladas pelos agentes — leia-se músicos — de tais *pólos* diante dos respectivos *pares de campo*. Assim, esta hierarquização não tem intenções valorativas. Ela tem o intuito de elucidar tanto as estratégias comerciais da indústria fonográfica em relação a cada gênero musical específico (e o correlato

os principais pólos da produção musical comercializada no Brasil, visto que os respectivos agentes de cada pólo contam com *capitais sociais* e *poderes simbólicos* distintos. As categorias criadas para nosso objeto de estudo são:

1. *Pólo (de produção musical) da cultura erudita* (ou *Pólo Erudito*);
2. *Pólo da alta cultura popular* (ou *Pólo da MPB*);
3. *Pólo da cultura popular intermediária* (ou *Pólo Pop*);
4. *Pólo da cultura popular de massa* (ou *Pólo de Massa*).

A cada uma destas quatro categorias constituintes do *campo de produção musical*, criadas aqui artificialmente para os propósitos de nossa pesquisa, corresponde um determinado público consumidor, que conferirá a legitimidade e a consagração peculiar a cada uma das quatro instâncias hierárquicas de poder simbólico. Observa-se que tal distinção entre as diferentes instâncias de legitimação da produção simbólica (que seguem o modelo proposto por Bourdieu), inserem-se na base do processo de standardização do mercado consumidor (característica da indústria cultural anunciada por Adorno e Horkheimer). Desta forma, torna-se desnecessário acrescentar ao final da nomenclatura de cada pólo a expressão “da indústria cultural”, visto que todos inserem-se na produção industrial de discos. Uma outra consideração a respeito da nomenclatura utilizada ainda deve ser feita: empregamos o termo “de massa” para designar o pólo de produção musical nacional que propicia os maiores lucros à indústria fonográfica brasileira. O sentido de tal emprego refere-se ao consumo e aos dividendos gerados por este pólo de produção musical à indústria do disco no Brasil, embora saibamos que a produção fonográfica tenha se sofisticado em nível mundial, de modo a criar condições para um consumo standardizado e distinto da homogeneidade conferida à massa.

O *pólo da cultura erudita* não encontra sua máxima expressão entre compositores brasileiros, mais inclinados à produção de música popular⁴⁸. Mesmo Heitor Villa-Lobos (1887-1959) — compositor e regente brasileiro de importância decisiva no

relacionamento destes com o mercado consumidor), como também desvendar a dinâmica interna da produção artístico-musical brasileira.

⁴⁸ Não pretendemos aqui discorrer sobre as implicações da utilização do termo “popular”. Sabemos que com o desenvolvimento da indústria cultural, o termo assumiu novos significados, caracterizando-se pela chancela do “mais consumido”. Sobre o assunto, vide: ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*, Op. Cit.

amadurecimento de uma expressão nacional em música ⁴⁹ — afastou-se dos estilos europeus da virada do século em suas primeiras composições (como o wagnerismo, o puccinismo, o alto romantismo francês da escola de Franck, e o impressionismo), inclinando-se primordialmente aos gêneros populares. Apesar de suas obras mais famosas (as “Bachianas Brasileiras”, de 1930-1945) traduzirem sua devoção pela música de Bach, pode-se dizer que, de modo geral, Villa-Lobos foi mais eficiente musicalmente nas formas que escapavam aos moldes clássicos europeus, devido especialmente ao convívio com os artistas do choro carioca desde sua juventude, e também à coleta de material folclórico do interior do Brasil, uma das fontes de seu estilo maduro⁵⁰. Entendemos, contudo, que a música erudita — gênero tipicamente europeu — mesmo não tendo grande alcance mercadológico no Brasil (conferindo poder de distinção social aos consumidores leigos em música), ela se comporta como um referencial estético para um círculo restrito de compositores populares brasileiros que se dedicam à pesquisa musical. Lembramos ainda que, apesar da restrita circulação mercadológica no Brasil, o gênero erudito se insere na produção industrial de discos da mesma forma que os demais gêneros musicais.

O *pólo da alta cultura popular* é representado pelos compositores brasileiros que realizaram, em algum período da carreira, trabalho de pesquisa musical para a confecção de suas canções. Nos referimos ao *cast* estável de compositores e intérpretes brasileiros que, graças às suas respectivas participações em festivais musicais televisionados, compunham ao final da década de 70 o quadro das grandes gravadoras transnacionais instaladas no país. De acordo com nossa interpretação, acreditamos que os *independentes*, que realizaram um outro tipo de pesquisa musical nos anos 80, também fariam parte deste *pólo* de produção, num momento posterior aos grandes movimentos da MPB das décadas anteriores. Os representantes mais emblemáticos deste *pólo da alta cultura popular* seriam, sobretudo, os artistas ligados aos movimentos da Bossa Nova, da Canção Política e do Tropicalismo, visto que os músicos de tais gêneros (a despeito da grande circulação de seus produtos entre o grande público, conferida pelos mecanismos da indústria cultural de divulgação e distribuição, extremamente eficientes do ponto de vista comercial), produziam segundo normas reconhecidas e legitimadas pelos seus pares. O

⁴⁹ Dicionário de Música Zahar, RJ: Zahar, 1985, p. 401.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 401.

capital social e artístico requerido para tal posição na hierarquia do *campo da produção musical* é relativamente alto, o que faz com que tais artistas assumam não só a mais alta hierarquia dentro do campo considerado, mas também sejam os agentes responsáveis pela conservação da ordem instituída como padrão em tal simulacro do arbitrário social. A ordem a que nos referimos seria proveniente das pesquisas e das experimentações de tais artistas sobre a linha evolutiva da música popular brasileira, objeto de estudo não só de tais agentes, como também de muitos intelectuais que se interessam pela questão da musicalidade nacional. Talvez seja justamente o trabalho de investigação musical de tais artistas — investimento que lhes confere um alto teor de *capital “científico” e social* — que os legitime perante um público não propriamente específico ao campo, mas recrutado entre as camadas cultas da sociedade. Este posicionamento do pólo dominante dentro da dinâmica de poder do respectivo campo, que tende a manter inalterada a ordem que ajudou a constituir, é uma conduta legitimada e consagrada pelos pares, podendo ser proveniente tanto do *habitus* de classe e capital cultural disponível, quanto pelo *habitus* de cada agente em si, responsável pela sua trajetória individual no interior do campo.

A caracterização do *pólo da alta cultura popular* (ou *pólo da MPB*) torna necessária a menção à linha evolutiva da MPB⁵¹, sendo seus gêneros mais emblemáticos a Bossa Nova, a Canção Política (esta última muito criticada pelos tropicalistas, que denunciavam uma regressão estética deste gênero em prol de letras politicamente engajadas), e o Tropicalismo. Estas três fases da linha evolutiva da MPB, apesar do mesmo tipo de ambiente de origem em comum, trazem consigo, a despeito do intervalo de tempo que as separa, estéticas muito distintas entre si, e encerram estratégias diferenciadas por parte da indústria fonográfica. Tanto a Bossa Nova, quanto a Canção Política e o Tropicalismo renovaram o mercado musical através de um movimento de dentro para fora da indústria fonográfica, ou seja, a MPB, através de movimentos, ia ao encontro da

⁵¹ É sabido que o termo “linha evolutiva da MPB” foi “inventado” por Caetano Veloso num contexto onde este músico procurava inserir-se, de maneira inovadora no tocante à estética, na tradição da música popular brasileira. Assim, tal músico se utilizou dessa categoria para se referir ao montante de trabalhos musicais já realizados no Brasil, buscando ressaltar seus próprios avanços estéticos em relação aos trabalhos musicais já consagrados. Não questionaremos a aplicabilidade desta categoria à produção musical nacional. A utilização do termo neste trabalho não tem como objetivo avaliar a sua funcionalidade para a compreensão da produção musical brasileira em seu conjunto. Sua utilização tem por objetivo delinear os parâmetros estéticos, intelectuais e fonográficos com os quais os músicos *independentes* dialogavam. Tal diálogo era feito, por um lado, através do trabalho de pesquisa musical de alguns músicos *independentes*, e, por outro, através da busca por uma forma de registro físico de suas respectivas obras.

indústria cultural em busca de um público maior ⁵², e assim tais gêneros efetivaram-se como *cast* estável da indústria fonográfica brasileira. Os artistas destes três movimentos consagraram-se e legitimaram-se tanto perante seu público específico (os pares do *campo de produção musical*, igualmente produtores de bens culturais), quanto do grande público consumidor (impessoal e irrelevante do ponto de vista do *campo* em questão). Tamanha fora a aceitação e o reconhecimento por parte destas duas instâncias, que até hoje os ícones destes movimentos fazem parte da produção musical brasileira, sendo, muitas vezes, lembrados e reverenciados tanto como os representantes legítimos da música brasileira no exterior (em detrimento de outros gêneros musicais tão ou mais representativos da nacionalidade brasileira do que estes), como formadores de opinião, até mesmo em assuntos que não dizem respeito ao seu *campo* específico. E, sobretudo, tais movimentos foram responsáveis pela instituição de uma *ordem no campo da produção musical* persistente até hoje, ainda sendo referência para qualquer artista brasileiro de música popular.

Segundo os objetivos de nossa pesquisa, não poderemos discorrer sobre as influências da música erudita nos gêneros que se destacaram na linha evolutiva da MPB, tais como a Bossa Nova, a Canção Política ou o Tropicalismo. Não obstante, contamos com exemplos nítidos de tal influência na própria *vanguarda paulista*. É o caso de Arrigo Barnabé, que em suas composições da década de 1980 utilizou o sistema atonal, o serialismo, e a mais conhecida aplicação musical do serialismo — o dodecafonismo⁵³ — desenvolvidos a partir da segunda década do século XX pelo músico austríaco Arnold Schöenberg (1874-1951). Arrigo utilizou tais procedimentos no sentido de adaptá-los à

⁵² GROPPPO, Luís Antônio. *Op. Cit.*, p. 210.

⁵³ “No serialismo dodecafônico clássico, as 12 notas da escala cromática (...) repetem-se em uma ordem predeterminada conhecida como série. (...) Cada forma da série, em qualquer ocorrência, pode começar em qualquer grau da escala cromática, produzindo um total de 48 versões, as quais constituem a base da composição. Na mais estreita forma de serialismo, nenhuma nota da série pode ser repetida enquanto não tiverem sido ouvidas todas as outras 11 notas, embora qualquer quantidade de notas da série possa ser combinada para formar acordes, desde que sua ordem não seja perturbada. As três figuras clássicas da composição dodecafônica são Schöenberg (cuja ‘Serenata’, completada em 1923, foi a primeira obra a empregá-la integralmente), Berg e Webern. Depois de 1945, o dodecafonismo foi utilizado por Dellapiccola, Stravinsky, Lutyens, Searle e outros. Seu princípio ‘filosófico’ é a perfeita igualdade concedida aos 12 graus da escala cromática, em oposição ao que ocorre no mundo da tonalidade.” *Dicionário de Música Zahar, Op. Cit.*, p. 105.

linguagem da música popular⁵⁴, em detrimento do tonalismo e das escalas cromáticas⁵⁵ usuais no gênero erudito europeu. Apesar de Arrigo Barnabé nunca ter gravado discos pelo Lira Paulistana (objeto central de nosso interesse), podemos considerar tal compositor, juntamente com compositores de outros conjuntos musicais da época, como um dos principais articuladores da *vanguarda paulista*, fenômeno que, a despeito de sua característica heterogeneidade estética, se tornaria mais conhecido como música *independente*.

Contudo, as influências musicais de Arrigo Barnabé não se restringiram à música erudita e seus desdobramentos atonais. Sofreu também grande influência estética da Bossa Nova e do Tropicalismo, procurando

*(...) avançar em áreas que Caetano Veloso e Gilberto Gil não haviam inovado tão radicalmente como o fizeram nas letras e arranjos. Citava o exemplo dos compassos, que poderiam ser alterados, e entendia que o próximo passo na evolução da MPB seria ousar na estrutura musical. (...) reconhecia em Tom Jobim o melhor e mais arrojado compositor brasileiro, cujas composições “Desafinado” e “Samba de Uma Nota Só” não haviam sido ainda superadas em invenção melódica e harmônica.*⁵⁶

Podemos dizer que a maioria das bandas *independentes* surgiram no circuito universitário, ou pelo menos, no meio que tangia de alguma forma tal espaço. Por exemplo, o compositor Arrigo Barnabé, apesar de ser de Londrina, estudou na USP, primeiramente na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), e depois na própria Escola de

⁵⁴ VAZ, Gil Nuno. *História da Música Independente*. SP: Brasiliense, 1988, p. 28.

⁵⁵ “A fantástica plasticidade do sistema tonal decorre de muitos fatores. Um deles refere-se ao encadeamento estabelecido entre certos sons polarizadores (...) que definem determinada tonalidade. Outro liga-se à modulação, à possibilidade de se passar de uma tonalidade para outra (...). Visto assim, o sistema demonstra possuir internamente os germes de sua própria destruição, na medida em que se passar continuamente de uma tonalidade para outra, nenhuma tonalidade será afirmada com clareza. E isso aconteceu na Segunda metade do século XIX, com o cromatismo exacerbado de Wagner. A partir disso, o sistema tonal expandiu-se até tocar as bordas da não-tonalidade. O sistema tonal demonstrou possuir uma força de organização interna tão poderosa que, desde a metade do século XVII, é tomado no Ocidente algo como um dado natural. (...) Dentro desse panorama, um dos poucos sistemas a demonstrar coerência suficiente para se antepor ao domínio da tonalidade foi o dodecafonismo (...) e o serialismo. Baseado no total cromático (...) e regido por leis pertinentes apenas a ele (...), ele, contudo, continua marginal. Desde que foi inicialmente concebido por Arnold Schönberg (1874-1951), durante a década de 20, o dodecafonismo não vem sendo assimilado pelas grandes massas de ouvintes. Isso porque o homem ocidental de hoje continua ouvindo como se vivesse cem anos atrás, tomando o sistema tonal Não como forma de representação, mas como um dado natural”. In: MORAES, J. J. *O Que é Música*. SP: Brasiliense, 1983, p. 96-98.

⁵⁶ VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 27-28.

Comunicações e Artes, fazendo parte de um círculo restrito de músicos que discutia a linha evolutiva da MPB⁵⁷. Arrigo teve suas primeiras aparições públicas de destaque no Festival da Rádio e Televisão Cultura (RTC) em 1978, em que apresentou a música “Diversões Eletrônicas”, e no Festival Universitário da TV Tupi em 1979 (em que participou com a música “Sabor de Veneno”)⁵⁸. Os integrantes da banda Premeditando o Breque também eram alunos da ECA da USP (com exceção de Wandí Doratiotto, aluno do curso de Educação Artística em outra faculdade).⁵⁹ O grupo Rumo também surgiu no mesmo tipo de ambiente (ECA/USP), em 1973, através de um grupo de discussão sobre música popular, do qual poderiam participar quaisquer pessoas interessadas no tema e não necessariamente universitários⁶⁰. O grupo Língua de Trapo também era proveniente do meio universitário: seus integrantes faziam o curso de Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero, também na cidade de São Paulo⁶¹. O único que não era estudante universitário era Itamar Assumpção, que apesar de estar, à época, fora das salas de aula, desenvolveu sua carreira artística a partir de apresentações no circuito estudantil⁶² — ensino médio e superior —, o que

⁵⁷ Sobre o assunto, Arrigo Barnabé afirmou: “Na época, lá em Londrina, quando a gente tinha uma preocupação com a linha evolutiva da MPB, (...) a gente achava que depois do tropicalismo, que está ainda no tonalismo, o que tinha que acontecer era o atonal.” In: Arrigo em Dois Tempos. In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 22-29.

⁵⁸ VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 28.

⁵⁹ Fonte: Entrevista com Wandí Doratiotto, concedida à pesquisadora em 18 de Maio de 2001. Segundo o entrevistado, a banda surgiu em 1977, “ (...) quase em oposição ao som que não rolava. Porque todo mundo que faz música chamada erudita – é a coisa mais engraçada, no Brasil – talvez por não ter tradição, não sei bem porque, todo mundo esconde o que sabe (ou o que não sabe), seja o fagotista, o pianista erudito, o cara que toca na orquestra, oboé, e tal... E lá rolava o mesmo, era tudo escondido (...), ninguém fazia música. E a gente criou o grupo Premê, que tinha bandolim, cavaquinho, violão, tudo coisas que nós podíamos sair para a rua tocando. Tocávamos em todos os refeitórios, tocávamos em baixo de ponte, na rua, em festas da USP, qualquer lugar. Daí a gente abriu prá fora da USP, fazendo em frente de hotéis ... ninguém fazia (e isso vai linkar muito bem ao Lira). Nós íamos buscar o público, fazíamos uma ou duas músicas e falávamos assim: ‘Olha, nós vamos estar no Lira Paulistana hoje...’, por exemplo, ou num teatro qualquer. Mas sobretudo no Lira nós fazíamos isso.”

⁶⁰ GUIMARÃES, Antônio Carlos Machado. *Op. Cit.*, p. 84 -112. Consta que as primeiras apresentações do grupo foram em 1974, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / USP e no cursinho Equipe. In: “Rumo: Entrevista ao Matraca”. In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 12-13. No ano de 1977 o Rumo foi convidado para uma apresentação no MIS-SP (Museu da Imagem e do Som de São Paulo). Para o evento foi escolhido um repertório que incluía canções de compositores antigos, como Noel Rosa, Lamartine Babo, Luís Vassalo, entre outros. Tal repertório originou, em 1981, os dois primeiros LP’s do grupo, lançados simultaneamente pelo Lira Paulistana: *Rumo* e *Rumo Aos Antigos*. VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 35.

⁶¹ Fonte: Transcrição de entrevista realizada pelo MIS (Museu da Imagem e do Som) – SP, com o grupo Língua de Trapo, em 15/06/1983. Projeto Nova Música de São Paulo, coordenação Antônio Carlos Machado Guimarães.

⁶² GUIMARÃES, Antônio Carlos Machado. *Op. Cit.*, p. 84-112.

possibilitou sua aproximação com os artistas do meio universitário e, posteriormente, com o teatro Lira Paulistana.

Podemos considerar tais artistas como sendo parte, nos anos 80, de um circuito paralelo de MPB, que era identificado como a *vanguarda paulista*, dadas as suas condições de origem e propostas artísticas. Apesar de as proposições estéticas individuais serem distintas entre si — o que fez com que não se considerasse a música *independente* um *movimento* estético com propostas artísticas unificadas, e sim um *fenômeno* ⁶³ —, todos os grupos mencionados traziam inovações à MPB instituída: Arrigo Barnabé e o sistema atonal; a relação entre texto e melodia pensada como entoação pelo grupo Rumo; Itamar Assumpção e suas incursões pela sobreposição de ritmos; e a linguagem despojada e irreverente, a sátira do cotidiano, e o humor presentes nas composições do Premê e do Língua de Trapo.

O trabalho de pesquisa musical também está presente nas composições do grupo Rumo. Segundo Luis Tatit:

A relação entre texto e melodia é a coisa mais pensada. A significação, o tipo de informação que a união destas duas coisas oferece é diferente da significação emitida só pela melodia, ou só pela música, ou mesmo a informação emitida só pelo texto poético ou linguístico. Assim, buscamos alguns recursos na própria fala que tem essas duas coisas, juntas naturalmente. (...) Muita gente tem competência para fazer canção, mesmo sem saber música. (...) Uma canção sempre é alguém dizendo alguma coisa de alguma maneira. Dizer alguma coisa é o texto, de alguma maneira é a melodia. Enquanto que na música só há a melodia, o abstrato; então o sentido tem que ficar em relações sonoras interessantes — o pensamento é outro. (...) A melodia é sempre contínua e a letra descontínuza, quer dizer, recorta. ⁶⁴

Percebe-se, a partir da fala de Luiz Tatit, a intensa preocupação tanto com a parte melódica como com a letra, unidas pelo peculiar conceito de “canção” proposto por Tatit em sua dissertação de Mestrado⁶⁵. A pesquisa estética necessária para a formulação de um conceito diferenciado de “canção” tinha como referência as técnicas de composição e

⁶³ VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 8-10.

⁶⁴ Fonte: “Rumo: Entrevista ao Matraca”. In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 12.

⁶⁵ Para um melhor detalhamento da proposta, vide: TATIT, L. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

execução da música erudita contemporânea, temáticas que faziam parte do grupo de discussão encabeçado por Tatit e pelos outros cancionistas do Rumo — Hélio Ziskind e Pedro Mourão. A partir da predisposição a experimentações, veio a iniciativa de tornar a linguagem erudita pesquisada em uma linguagem própria adaptada à música popular. Assim, o elemento principal das canções do Rumo era a relação entre a expressão musical popular e a veiculação concomitante de uma mensagem verbal entoativa. Enquanto na música erudita a palavra é colocada num segundo plano (com exceção das óperas), na música popular a palavra é o elemento central segundo o qual são pensados todos os outros⁶⁶. A pesquisa estética desenvolvida pelo Rumo acabou por

*(...) evidenciar, através da radicalização de um procedimento, o que sempre aconteceu na música popular: a entoação. De modo que o seu trabalho é situado por seus criadores como uma evolução no processo criativo da canção, e não como uma ruptura (...). O que diferencia as canções do Rumo acaba sendo um descolamento de ênfase no comportamento melódico da canção para o plano do texto (...). Seria esse o detalhe que identificaria a obra do grupo, diferenciando-a de outras experiências semelhantes, tanto na música popular (“Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, por exemplo) como na música erudita, em que se pode apontar o ciclo de canções Pierrot Lunaire, escrito em 1921 por Arnold Schönberg, como a peça introdutória do canto falado (Sprechgesang) no canto clássico, empostado.*⁶⁷

Há um outro músico *independente* que retoma em suas composições e interpretações o mesmo tipo de ênfase à mensagem entoativa da canção popular. Itamar

⁶⁶ VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 33-34. Tal pressuposto pode ser evidenciado através das palavras do próprio Luiz Tatit: “A importância e a influência do disco e do rádio (nas décadas de 1920 e 30) sobre a canção brasileira levou a uma supervalorização dos intérpretes que emprestavam sua voz para a condução da mensagem central da canção (o canto do texto e da melodia unidos pela voz). (...) O aparecimento do microsulco (...) na década de 50 trouxe um (...) aperfeiçoamento técnico e uma nova modulação do comportamento artístico. (...) a unidade fundamental era a voz do cantor e a implantação de seu estilo. (...) Esta fase (1948 a 1958) foi o auge da era do cantor (...). É a época do ‘cantor de voz’ e do ‘cantor sem voz’, avaliação primeira estabelecida pelo público. (...) (Com a Bossa Nova), o timbre da voz foi definitivamente transferida do pulmão e das cordas vocais para o microfone, (...) deslocando, consequentemente, o desempenho da função artística para outras facetas da canção ainda pouco exploradas. (...) A eliminação do canto retórico recuperou a atenção do ouvinte para aspectos mais delicados e sutis da canção, que se remetem imediatamente para a prática da composição (...)”. O autor ainda faz considerações a respeito da relação da entoação com os demais gêneros da MPB (sobretudo a Canção de Protesto, o Tropicalismo, a Jovem Guarda, os Independentes, o Rock Nacional), enfatizando a evolução técnica dos meios de produção musical e a relação profissional entre os artistas e os detentores de tais meios de produção. Contudo, consideraremos contemplado o aspecto enunciado da centralidade da entoação na música popular. TATIT, L. “Antecedentes dos Independentes” In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 30-33.

⁶⁷ VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 35-36.

Assumpção preocupa-se, sobretudo, com a linguagem rítmica tanto das suas composições como de suas interpretações, características que fizeram com que sua música ganhasse posição de destaque entre as propostas estéticas oriundas da *vanguarda paulista*.

*A música de Itamar foi caminhando, assim, para um cruzamento de bem achados encontros de vários elementos musicais e cênicos, com predomínio do ritmo, ou melhor, da sobreposição de ritmos à pulsação dos instrumentos de base, com refrões ligeiramente cambiantes, e com o jogo de vozes sempre atrelados à rítmica, ora através de retardamentos, repetições, espacejamentos, ora explorando foneticamente as palavras, e sempre criando elementos de surpresa, introduzindo momentos inesperados no discurso da canção.*⁶⁸

A introdução de tais elementos na música popular brasileira através das propostas estéticas dos músicos *independentes* exigia, contudo, intérpretes que se destacassem em áreas pouco exploradas pela maioria dos cantores com que a MPB contava. A música dodecafônica de Arrigo, a variação rítmica de Itamar, e a canção entoativa do Rumo exigiam intérpretes que contassem com recursos vocais privilegiados, como por exemplo, grandes saltos intervalares, empostações, agilidade e precisão rítmicas, extrema afinação, extensão vocal, timbre, sustentação, volume, etc. Neste cenário, destacaram-se vozes como as de Suzana Salles, Vânia Bastos, Virgínia Rosa, Eliete Negreiros e Tetê Espíndola, sendo as duas últimas as que obtiveram maior destaque no trabalho de Arrigo. Já para o grupo Rumo, a intérprete que melhor se encaixou aos seus preceitos estéticos foi Ná Ozetti, principal vocalista do grupo desde seus primórdios.

Em uma outra linha de pesquisa musical, os grupos Premeditando o Breque e Língua de Trapo se destacaram dentre as produções *independentes*, com a introdução do humor nas canções. A banda Premeditando o Breque (que depois utilizaria apenas a abreviação do nome original — Premê) aliava o humor da expressão verbal e cênica a uma elaboração humorística também do material sonoro. Além disso, há uma referência bem humorada à música erudita, evidenciada pela versão de “Marcha Turca” de W. A. Mozart (1756-1791), interpretada pela banda com um quinteto de cavaquinhos. Assim, o humor fez-se presente não só nas apresentações cênicas e letras de autoria do Premê (que

⁶⁸ VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 37-38.

demonstrou esta habilidade em inúmeras composições), mas também ao nível instrumental.⁶⁹

Já o grupo Língua de Trapo faz outros usos da vocação natural para o humor. O elemento humorístico principal está na palavra, conduzindo o grupo à sátira ao cotidiano e à realidade brasileira, temática predominante das composições. A preocupação musical adquire contornos caricaturais de certos clichês e fórmulas consagradas pela indústria cultural, assumindo a forma de paródias carregadas de escárnio.⁷⁰

Além dos grupos musicais apontados, podemos citar outros que encerravam estéticas distintas das usuais em composições instrumentais. Os principais grupos *independentes* instrumentais eram o Pau-Brasil (com soluções rítmicas, melódicas e harmônicas inovadoras, fundindo várias influências); o Grupo Um (com criações que remetem ora ao repertório clássico e de vanguarda europeu, ora à rítmica tribal africana); e o Pé Ante Pé (que utilizava elementos de percussão hindu sem os exageros do exotismo, mesclando-os à batida brasileira).⁷¹

Diante da apresentação que fizemos das propostas estéticas de alguns grupos *independentes*, fica clara a referência da vanguarda paulista ao desenvolvimento da linha evolutiva da MPB, expressa segundo concepções diferenciadas de composição e interpretação musicais. Os anseios estéticos particulares de cada banda *independente* remetem tais artistas ao *pólo da alta cultura popular*, da mesma forma que, anos antes, as estéticas e propostas da Bossa Nova, da Canção Política (que apesar do reconhecimento que obtiveram tanto do público específico como do grande público, não trouxeram nenhum elemento estético novo à linha evolutiva da MPB), e do Tropicalismo também remetiam os respectivos artistas a esta mesma instância de legitimação. Não obstante, devemos salientar que a *vanguarda paulista*, última representante da linha evolutiva da MPB (ao menos até a segunda metade dos anos 80), tinha ambições estéticas tão significativas quanto os dois movimentos anteriores, mas não galgou as mesmas posições conquistadas por aqueles no interior do *campo da produção fonográfica* (pois nenhum de seus integrantes chegou a vender discos em escala tão ampliada quanto os Tropicalistas). Inicialmente, a *vanguarda paulista* ficou restrita ao público universitário, e pouco depois, aos espaços de divulgação

⁶⁹ VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 41-42.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 42.

⁷¹ *Ibidem*, p. 43-45.

independentes (como o teatro Lira Paulistana). Em um momento posterior, quando tentaram alçar um público de maiores amplitudes, algumas bandas *independentes* se dispuseram a um diálogo (que incluísse a manutenção de suas propostas estéticas) com as grandes gravadoras transnacionais, que manifestavam interesse para possíveis contratos. Contudo, a maioria das bandas que aceitou tais convites amargou o fracasso de vendas, presumindo que seu possível sucesso comercial estaria atrelado às estratégias de marketing desenvolvidas por tais empresas. O desempenho negativo destas bandas no mercado de discos implicou na escolha de outro gênero, por parte da indústria fonográfica, para preencher a lacuna deixada pelos *independentes* no nicho de mercado juvenil, recrutado sobretudo nas camadas médias e intelectualizadas da sociedade. Este gênero foi o rock nacional⁷², menos indigesto que as propostas estéticas da *vanguarda paulista*⁷³. Isso revelou não só os interesses da indústria cultural (interessada no maior lucro possível, propiciado, naquele momento, pelo rock nacional), mas também a indisponibilidade do público consumidor em aceitar padrões estéticos novos.⁷⁴

Estabeleceu-se, pois, uma difícil realidade para os agentes *da vanguarda paulista*: a minoria cultural que contava com possibilidades efetivas de subverter a ordem pré-existente do *campo de produção musical*, e, com isso, legitimar-se perante seu público restrito (do *pólo da alta cultura popular*), não conseguiu fazê-lo. Este fato pode ser evidenciado pela descontinuidade que suas propostas artísticas sofreram nos anos subsequentes pelos novos nomes da MPB. Por outro lado, a música *independente* não conseguiu ser consumida pelo público que almejava e estava disposta, em circunstâncias especiais de negociação, a conquistar. Desta forma, pode-se dizer que a atitude de *independência* aos meios de produção fonográfica, assumida pela *vanguarda paulista*, deveu-se muito mais a uma imposição da indústria cultural — dado que, num momento inicial, tanto as gravadoras como a mídia instituída não deram a merecida atenção à nova

⁷² Sobre a relação entre o gênero musical denominado rock nacional e a formação do mercado juvenil de bens culturais, vide GROPPPO, L. A. *Op. Cit.* Sobre o cenário das bandas de rock nacional “politizado” dos anos 80, vide SANTA-FÉ Jr., Clóvis. *O Rock “Politizado” Brasileiro doa Anos 80*. Dissertação de Mestrado – Sociologia, FCL/UNESP- Araraquara, Junho de 2001.

⁷³ Não queremos dizer que os artistas da vanguarda paulista tinham propostas estéticas revolucionárias, inassimiláveis pelo grande público. Apesar de serem propostas diferenciadas de produção musical, envolvendo um “investimento científico” por parte dos artistas, não eram totalmente arredias ao público médio.

⁷⁴ GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 207-209.

produção musical — e também às necessidades do *campo de produção musical* (que conta com revoluções simbólicas permanentes para a perpetuação de seus princípios ordenadores e de suas lutas internas pela legitimidade), do que a uma vontade própria dos artistas. Sendo esse o contexto com que os *independentes* se depararam no fim dos anos 70, não lhes restou outra saída a não ser tentar, de alguma forma, superar tal quadro de exclusão imposto pelas transnacionais do disco. A forma assumida para a expressão e denúncia desta realidade foi a tentativa de empreender uma conduta alternativa aos moldes anteriores de divulgação e distribuição, determinados pelas grandes empresas do setor, com que a MPB legitimada no meio musical contou para se estabelecer no mercado. Por outro lado, esta alternativa deveria também contornar, de forma economicamente viável, a barreira quase intransponível da falta de acesso dos músicos da *vanguarda paulista* às grandes gravadoras para o registro físico de suas composições. A forma encontrada para a transposição das dificuldades que tangiam tais artistas foi a produção *independente*, resultante da impossibilidade destes recorrerem às estratégias tradicionais de divulgação e comércio de produtos musicais, utilizadas, por exemplo, pelos tropicalistas durante a década de 1970.⁷⁵ Assim, a legitimidade almejada pelos *independentes* não poderia ser efetivamente concluída, dadas as desigualdades de oportunidades de acesso a um público mais amplo. Não tendo a mesma exponibilidade ao público que os outros movimentos da MPB tiveram, os *independentes* não poderiam se consagrar da mesma forma que os tropicalistas, por exemplo, pois a legitimidade e a consagração destes como artistas da *alta cultura popular* deram-se também pelo mercado.

Assim, os *independentes* formaram-se como grupo a partir de uma conjuntura na qual só lhes restava a tentativa de subversão da *ordem do campo de produção musical popular*, através, evidentemente, de investimentos em capital social um tanto arriscados para o fim pretendido. Contudo, a subversão da *ordem do campo musical* não implicaria na ruptura com os princípios que a legitimaram (pois os *independentes* buscavam a mesma legitimidade e o mesmo reconhecimento alcançados pelos tropicalistas, obtidos

⁷⁵ “Apesar de alguns relatos colocarem que a vanguarda estava querendo desenvolver-se distante das grandes gravadoras, interessada apenas em cultivar espaços independentes de produção, na verdade, este posicionamento deu-se muito mais como consequência do fechamento das grandes gravadoras e mídia do que por vontade dos próprios artistas. Certamente, a nova música fulgurou como um movimento de fora para dentro da indústria cultural, tentando impôr ou negociar princípios estéticos mínimos.”, In: GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 207.

tanto pelos pares do *campo de produção musical popular*, quanto pelo mercado consumidor mais geral).

Acreditamos que, após a explanação acima, o esquema conceptual aqui utilizado encaixe-se perfeitamente à compreensão da proposta musical *independente*, segundo o qual tal produção se inscreveria na instância da *alta cultura popular* do *campo de produção musical*. As estratégias de subversão da *ordem* estabelecida utilizada pelos *independentes* foram determinadas pela relação de tais artistas com o mercado, devido ao fato de o *campo de produção de música popular* estar submetido às regras mercadológicas determinadas pela indústria fonográfica. Segundo Bourdieu:

(A estratégia de sucessão no campo) *tende a fazer esquecer que ela só resolve os problemas que pode colocar ou só coloca os problemas que pode resolver. (...) Tudo leva a crer que a propensão às estratégias de conservação ou às estratégias de subversão é tanto mais dependente das disposições em relação à ordem estabelecida quanto maior for a dependência da ordem científica com relação à ordem social dentro da qual ela está inserida.*⁷⁶

Se considerarmos que o *campo da produção da MPB* reproduz o arbitrário social externo (no caso, as desigualdades de oportunidades de acesso à indústria fonográfica, bem como a crescente interpenetração das esferas artística e mercadológica da produção simbólica), e também que é o próprio campo quem determina os termos das tentativas de conservação e subversão da ordem instituída (onde ele só coloca as questões que é capaz de resolver), podemos dizer que, na década de 80, para além das restrições por parte da indústria fonográfica à gravação de novos talentos, foram os princípios de *campo* que determinaram as possibilidades de relação da vanguarda paulista com o mercado. Assim, a postura *independente* foi uma forma de atuação junto ao mercado originária de um conflito travado no interior do *campo*, cada vez mais influenciado pelo mercado. A subordinação do *campo de produção musical* (ordenado prioritariamente por princípios artísticos) em relação ao *campo da produção fonográfica* (cuja ordem é determinada pela racionalidade técnica com vistas ao mercado) obedece à polarização e à hierarquização das instâncias de legitimação em seu interior. Em outros termos: é a relação de cada pólo do

⁷⁶ BOURDIEU, P. “O Campo Científico”, In: ORTIZ, R. (Org.). *Bourdieu*, Col. Grandes Cientistas Sociais, SP: Ed. Ática, 1983, p. 139.

campo de produção musical com o seu respectivo mercado consumidor exterior ao *campo* que condiciona a consequente subordinação e dependência em relação ao *campo de produção fonográfica*.

Apresentamos até agora os dois *pólos* do *campo de produção musical* que, dadas as características fundamentais que assumiam no contexto especificado, cumpririam funções distintas no interior do *campo da produção fonográfica* brasileira. Contudo, um outro *pólo* deve ser incluso para que o modelo interpretativo a que nos propusemos utilizar seja realmente eficiente em seus objetivos. Acreditamos haver uma outra instância de legitimação musical, que se colocaria de forma mais ou menos equidistante entre, de um lado, as duas anteriormente apresentadas e, de outro, o *pólo da cultura popular de massa*, e que reteria algumas características tanto de um como de outro. O *pólo* de produção simbólica da *cultura popular intermediária* seria a instância onde se colocariam os artistas do rock-pop nacional.

O gênero denominado rock'n'roll surgiu nos EUA na década de 1950, consolidando-se como gênero essencialmente juvenil na década seguinte tanto em seu país de origem como na Inglaterra. No Brasil dos anos 60 o gênero foi assimilado pela indústria fonográfica através da Jovem Guarda — que consistia numa versão do gênero original, mais diluída e adaptada à realidade cultural brasileira. Até mesmo o Tropicalismo dos anos seguintes incorporou certos elementos do rock, como por exemplo as guitarras elétricas. No final dos anos 60 e durante toda a década de 70, alguns grupos brasileiros incorporaram a guitarra elétrica como principal instrumento, como os Mutantes e Raul Seixas⁷⁷, primeiras expressões em nível nacional do rock brasileiro segundo as condições de produção mundializadas. Contudo, o rock não se constituiu como o principal gênero de consumo juvenil no Brasil dos anos 60 e 70, apesar dos sucessos de vendas dos Mutantes e principalmente de Raul Seixas. Assim, a indústria fonográfica não elegeu este segmento como um de seus principais, encarando-o apenas como um útil coadjuvante numa produção musical orientada para o incipiente — mas crescente — mercado nacional de discos.

⁷⁷ Para fazermos uma discussão sobre o lugar e o *pólo* que ocuparam Mutantes e Raul Seixas no *campo de produção musical* seria necessário um estudo mais aprofundado, visto que tais músicos representaram, ao nosso ver, a transição de um modelo de MPB (calcado em elementos que expressariam uma brasilidade original) para outro (no qual o rock seria encarado como algo já natural à cultura brasileira). Nesse caso, seria difícil enquadrá-los imediatamente tanto no *pólo da alta cultura popular* como no *pólo da cultura popular intermediária*, sem prévio estudo das condições artísticas e mercadológicas presenciadas por tais bandas.

Contudo, a partir da década de 1980, o rock passa a assumir uma maior importância no interior da indústria fonográfica brasileira, que se encontrava em plena crise. O mercado brasileiro de discos cresceu consideravelmente até o ano de 1979 (indo contra os dados do mercado de discos de outros países, que denunciavam uma queda de consumo interno no mesmo período), sofrendo um posterior retraimento de 15 a 20% durante os anos de 1980 e 1983.⁷⁸ A solução encontrada pela indústria fonográfica para contornar a crise foi a adoção de um gênero cujos custos de produção fossem relativamente baixos: o rock.

Não obstante, algumas observações devem ser feitas no sentido de apontar os precedentes que facilitaram a adoção e o estímulo publicitário para o consumo juvenil do rock. A *vanguarda paulista*, juntamente com outros movimentos sócio-culturais marginais de juventude do início da década de 1980 (como as produções nacionais do punk, rap, e do heavy metal), prepararam o terreno para a adoção do rock-pop, visto que suas estéticas se aproximavam mais à do rock do que da MPB instituída. Assim, os anos de 1981 e 1982 foram uma espécie de transição para o consumo ampliado do rock produzido no Brasil. Apesar de a *vanguarda paulista* ter representado um fenômeno estético muito mais significativo do que o rock nacional, diante do mercado foi derrotada por ele, devido, por um lado, à tendência da indústria fonográfica de incorporar as tendências cujas fórmulas já são consagradas, e, por outro, à aptidão do público ao consumo de estilos mais palatáveis esteticamente.

Uma outra herança deixada pelos *independentes* e pelo Lira Paulistana ao rock nacional foi a experiência de construção de espaços alternativos de atuação e divulgação musicais. O rock nacional surgiu a partir do “Circo Voador”, espaço criado por Perfeito Fortuna (líder do grupo teatral “Asdrúbal Trouxe o Trombone”) em 1982 no Rio de Janeiro, com o objetivo de fomentar e incentivar as produções musicais e teatrais alternativas que estavam pipocando no cenário carioca.⁷⁹ Acreditamos que a proposta do Circo Voador seja semelhante à do Lira, mas com algumas restrições. O Lira Paulistana,

⁷⁸ O excesso de produção na indústria fonográfica nacional fez com que, em 1979, houvesse 20 mil títulos à venda no Brasil, distribuídos entre 12 mil pontos de venda. Cada ponto de venda contava, aproximadamente, com apenas 100 títulos. Assim, a superprodução agravou os efeitos do retraimento do consumo. GUIMARÃES, Antônio Carlos Machado. *A “nova música” popular de São Paulo*, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, IFCH-UNICAMP, Campinas, 1985, p. 20-25.

⁷⁹ GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 221.

inicialmente, estava à procura de talentos que trouxessem alguma inovação estética à MPB, enquanto o Circo Voador — cujos artistas e bandas não se articulavam em torno de um discurso⁸⁰, como no Lira Paulistana ocorria em torno da proposta *independente* de produção — captou grupos mais ligados ao rock e interessados em atingir rapidamente os meios instituídos de produção fonográfica. Apesar de o Circo Voador encerrar um certo romantismo (evidenciado pela recuperação diluída da estética *hippie* dos anos 70 por parte de alguns artistas e grupos), esta iniciativa adequou-se muito mais aos padrões requeridos pelas transnacionais do disco do que o Lira Paulistana (não que esta não fosse uma das pretensões do Lira, mas a indústria fonográfica adotou um gênero já consumido internacionalmente e potencialmente com menos riscos ao investimento necessário ao trabalho de marketing com as novas bandas para a superação da crise em que o setor se encontrava). Assim, o rock promovido pelo Circo Voador — gênero musical mais conhecido como “new wave” — consolidou-se no mercado de discos a partir de 1983, mantendo-se com bons padrões de venda até 1987.

Outro fator que ajudou a consolidação da new wave no mercado interno foi o fato de o Brasil passar a integrar, na década de 1980, o circuito de shows internacionais de rock com a vinda do grupo inglês Queen (1981), da banda norte-americana Kiss (1983), e da primeira versão do Rock’n’Rio (1985), que trouxe diversas bandas estrangeiras ao Rio de Janeiro.⁸¹ Além disso, houve a decisiva participação das rádios FM’s — especialmente a rádio Fluminense — e da TV, que divulgaram os novos produtos via material sonoro, ou, no caso da TV, dos vídeo-clipes.

Um outro diferencial que pode ser apontado entre a juventude de classe média da década de 1980 e a da década anterior, é que os primeiros já haviam perdido ou estavam mais distantes do discurso “nacional-popular” de esquerda dos anos 70⁸², fazendo com que o rock — em sua versão new wave, mais diluída em relação ao rock britânico ou americano — não fosse mais encarado apenas como influência cultural estrangeira. Acreditamos que, dada a importância do gênero rock para a consolidação de um mercado cultural juvenil em nível internacional, e do papel decisivo que desempenhou no processo

⁸⁰ GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 221.

⁸¹ *Ibidem*, p. 200-201.

⁸² *Ibidem*, p. 204.

de mundialização da cultura⁸³, “as fontes de criação e produção do rock se encontravam (já na década de 1970) disseminadas pelo mundo modernizado”⁸⁴.

Não queremos nos estender na apresentação das bandas que se originaram no Circo Voador, tampouco na evolução comercial de tal iniciativa. Contudo, vale a pena destacarmos as principais bandas que compuseram o cenário descrito acima (de acordo com a divisão de tal produção em duas fases defendida por alguns estudiosos do tema)⁸⁵: Gang 90 e Absurdetes (formada em 1981, desaparecendo logo em seguida), Blitz (de 1982, sendo talvez o nome mais emblemático e o maior destaque comercial dessa fase com a música “Você não soube me amar” que detonou o primeiro “boom” da new wave, paralelamente ao sucesso da banda de Dalto, que também desapareceu após algum tempo), Barão Vermelho (de 1982) e Paralamas do Sucesso (estas duas últimas sendo as únicas que conseguiram manter o sucesso na segunda metade da década de 1980, prorrogando-se para os anos 90, constituindo assim um dos nomes mais importantes dessa tendência em termos de continuidade profissional). Já na segunda fase, os destaques são: Plebe Rude e Legião Urbana (de Brasília), Ira!, Titãs, Ultraje a Rigor e RPM de São Paulo. Algumas dessas bandas conseguiram sobreviver comercialmente à década de 1980, como o Ira!, e principalmente o Legião Urbana e os Titãs. Vale lembrar que as bandas provenientes de São Paulo tiveram passagens pelo Lira Paulistana, não em termos de gravação de discos (pois nenhuma delas chegou a lançar trabalhos pelo selo), mas com apresentações no teatro Lira Paulistana, o que confirma nossa hipótese de que o Lira Paulistana foi um precedente importante para a eclosão do rock nacional. Desta segunda fase do rock (que vai de 1985 a 1987), originou-se, em 1986, o RPM, maior fenômeno fonográfico da década.

Conforme a apresentação que fizemos do fenômeno new wave, pode-se afirmar que não tal gênero não foi criado artificialmente pela indústria fonográfica, ela apenas aproveitou a movimentação que se fazia presente no Rio de Janeiro⁸⁶ (sede da indústria fonográfica brasileira até os anos 80), revertendo-a em seu próprio benefício.

⁸³ Sobre o assunto, vide: ORTIZ, R. *Mundialização e Cultura*, SP: Brasiliense, 1994.

⁸⁴ GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 7.

⁸⁵ L. A. Groppo ressalta que há duas fases na produção do rock nacional: uma que vai de 1983 a 1985, mais ligada ao Rio de Janeiro e ao new wave do Circo Voador, sendo rapidamente absorvida pelas grandes gravadoras, ajudando-as na superação da crise que enfrentavam; e uma outra que vai de 1985 a 1987, revelando bandas do eixo São Paulo - Brasília. Vide GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 205.

⁸⁶ GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 222.

Contudo, para a realização de seus objetivos comerciais, as gravadoras tiveram muito trabalho na área de marketing e publicidade, visto que, apesar de o Brasil não ser totalmente novato no consumo do gênero rock (basta lembrarmos os Mutantes e Raul Seixas, ambos dos anos 70, por exemplo), a classe média juvenil e urbana brasileira não tinha uma “cultura rock” plenamente desenvolvida.⁸⁷ Tendo em vista a crise pela qual a indústria fonográfica passava, o trabalho de publicidade necessário ao sucesso imediato das bandas foi realizado com parcimônia, dado o receio do setor em relação a investimentos desnecessários ou a um retorno financeiro menor que o esperado. Assim, algumas das grandes empresas do setor — como, por exemplo, a WEA — gravaram em 1983 os primeiros compactos da tendência com músicos mais experientes, como Lulu Santos, Eduardo Dusek, Ritchie, Lobão⁸⁸, Dalto, Erva Doce, Kid Abelha, etc, experiência bem sucedida nos quesitos retorno comercial rápido (visto que esses compactos foram o estopim inicial para a explosão do rock nacional nos anos 80) e capacidade de teste de alguns produtos. Assim, a new wave, diferentemente do punk e da *vanguarda paulista*, foi totalmente aproveitada em nível comercial pela indústria fonográfica, revelando tanto a aptidão mercadológica destas bandas, como a adoção do gênero rock como principal produto de entretenimento juvenil da década de 1980.⁸⁹

Não poderemos discutir aqui os méritos e os limites do rock nacional originado a partir na new wave. Contudo, para os propósitos de nossa pesquisa, vale ressaltar que o *pólo da cultura popular intermediária* é representado pelos artistas e grupos que compuseram este cenário musical da década de 1980 — ou até mesmo na década seguinte, no caso das bandas que permaneceram atuando profissionalmente no mercado nacional de discos. Acreditamos que a inclusão do rock neste *pólo* se deva à ambiguidade desempenhada por este “signo pseudo-cultural”⁹⁰: por um lado, o rock trouxe propostas emancipatórias ao público juvenil, tanto nas décadas anteriores no exterior como no Brasil nos anos 70 e 80, mas por outro favoreceu a inclusão desta faixa etária no mercado, evidenciando uma relação contraditória entre as propostas juvenis — que carregam consigo

⁸⁷ GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 203.

⁸⁸ O músico Lobão segue carreira independente desde o início dos anos 90, porém, de forma distinta à atuação dos *independentes* da década de 1980. Devido aos limites de nossa pesquisa, não poderemos explorar este aspecto.

⁸⁹ GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 221.

⁹⁰ Termo utilizado por Groppo para designar o gênero rock. GROPPPO, L. A. *Op. Cit.*, p. 200.

um tipo de rebeldia e contestação difusas — e a indústria cultural, que logo trata de diluí-las ainda mais ou simplesmente reciclar as propostas iniciais.

Desta forma, é perceptível o fato de que algumas bandas carregaram consigo, ao menos neste momento inicial da década de 1980, informações da cultura política brasileira, vinculadas usualmente à alta cultura popular. A juventude da década de 1980 — recém saída de um regime militar autoritário, e afastada da cultura “nacional-popular” da década anterior devido ao dismantelamento das instituições estudantis de esquerda pelo aparelho repressivo estatal — carecia de informações que a situasse no novo contexto político-social do país. Assim, algumas bandas do rock dos anos 80 tiveram uma função pedagógica em relação à juventude, função mediada, evidentemente, pela indústria cultural.⁹¹ É o caso do Ira!, Legião Urbana e Plebe Rude, entre outras bandas⁹², que apesar de não estarem atrelados a partidos ou organizações políticas, buscam, através de suas canções, um espaço de reflexão sobre a sociedade. É evidente que houve uma desarticulação das propostas políticas originais — que não eram revolucionárias e nem se dispunham a encontrar um modelo alternativo de sociedade — em função do desejo de ascensão profissional no interior da indústria fonográfica. Contudo, a referência a temas sociais por parte de algumas das bandas da época está presente, evidenciada pelo tom de denúncia — à altura da faixa etária de seus consumidores — que assumiam algumas de suas canções.⁹³

Para além destas aproximações com o universo político — usualmente atribuídos à alta cultura popular — há também um forte e marcante vínculo com a cultura de massa, dadas as inclinações mercadológicas e anseios profissionais de tais músicos. Assim, o gênero rock ocupa uma posição central *no pólo da cultura popular intermediária*, oferecendo, de um lado, distinção aos indivíduos do meio juvenil dito culto e universitário que a consomem, e de outro um forte apelo à cultura popular de consumo em massa.

O pólo subsequente na hierarquia construída para nossos objetivos seria o da *cultura popular de massa*, onde a produção estaria fortemente submetida a uma demanda mercadológica exterior ao campo da produção propriamente dito. O público consumidor,

⁹¹ SANTA-FÉ Jr., Clóvis. *O Rock “Politizado” Brasileiro doa Anos 80*. Dissertação de Mestrado – Sociologia, FCL/UNESP- Araraquara, Junho de 2001, p. 4.

⁹² Para um melhor detalhamento do rock “politizado” brasileiro, vide: SANTA FÉ Jr. *Op. Cit.*

⁹³ SANTA FÉ Jr. *Op. Cit.*, p. 256.

neste caso, não seria produtor de bens culturais semelhantes, caracterizando-se pela impessoalidade citada por Bourdieu. O padrão de consumo do grande público (mediado por agentes técnicos dotados de poderes e competências para censurar ou aprovar determinado produto, de acordo com os interesses empresariais envolvidos) seria a chancela que determinaria quais produtos musicais seriam postos em circulação. Bourdieu designaria tais produtos como “arte média”:

*É lícito falar de cultura média ou arte média para designar os produtos do sistema da indústria cultural pelo fato de que estas obras produzidas para seu público encontram-se inteiramente definidas por ele. Embora ambígua e imprecisa, a definição espontânea do “público médio” ou do “espectador médio” designa de modo bastante realista (...) o campo de ação potencial demarcado explicitamente pelos produtores deste tipo de arte e cultura, campo que comanda suas escolhas técnicas e estéticas (...) (que são) o recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis, a exclusão sistemática de todos os temas capazes de provocar controvérsia ou chocar alguma fração do público em favor (...) de “lugares-comuns” que possibilitam a projeção das mais diferentes categorias do público (...).*⁹⁴

Diante da baixa ou nenhuma legitimação de tais produtos pelo público específico do *campo de produção musical* — autores de uma outra categoria de bens simbólicos —, os agentes produtores das mercadorias destinadas a um público mais amplo ocupariam uma baixíssima hierarquia no espaço de produção simbólica, dado o seu escasso, ou mesmo nulo, capital social. As estratégias empreendidas por tais agentes não visariam uma subversão da ordem instituída no campo por outros artistas — os da *alta cultura popular* —, uma vez que os agentes do *pólo da cultura popular de massa* não necessitam que os princípios que consagram suas mercadorias sejam alterados. Seu lugar na produção simbólica foi obtido justamente pelos critérios mercadológicos em questão, não havendo interesse em excluí-los ou minimizá-los. A consagração deste tipo de mercadoria se dá não pelos pares do campo, mas pelas cifras obtidas com as vendas, e também pela repetição de fórmulas e modelos musicais que já se apresentaram como sucesso de vendas. O popular, portanto, se reveste da rubrica do que é mais consumido, indo ao encontro das perspectivas frankfurtianas, segundo as quais a relação com a cultura é pensada apenas como trocas

⁹⁴ BOURDIEU, P. *Op. Cit.*, p. 136-137.

entre mercadorias. No caso brasileiro, pensamos que os gêneros que ocupariam tal pólo na produção simbólica nos anos 70 e 80 seriam, por exemplo, a Jovem Guarda (cujo auge fora na década de 60, mas alguns de seus representantes, ainda nos anos 70, tinham significativo público consumidor), a música dita romântica (também caracterizada como “brega”), a música Sertaneja (gênero diluído e estandardizado, originário da Música Caipira “de raiz”)⁹⁵, a *Disco* (gênero dançante e com recursos eletrônicos que conquistou as discotecas da década de 70 e 80), dentre tantos outros gêneros destinados a um público amplo e pouco exigente esteticamente. Alguns destes gêneros, ainda hoje, têm seu filão garantido no mercado — a exemplo da música romântica e da música sertaneja — dada a extrema segmentação de gostos implementada pela indústria fonográfica.

Acreditamos que, expostas as estéticas, as estratégias de subversão ou conservação da *ordem do campo*, e as estratégias da indústria fonográfica deliberadas para cada *pólo* de produção musical, as categorias que criamos em busca de uma compreensão adequada à produção *independente* dos anos 80 tenham sido eficientes do ponto de vista explicativo. O quadro conceptual recuperado de Bourdieu — associado ainda às perspectivas frankfurtianas de compreensão estrutural dos mecanismos reprodutivos da Indústria Cultural — nos permitiu enxergar o universo simbólico interno à produção artística em questão, evidenciando os princípios próprios ao *campo de produção musical* presentes na postura dita *independente*. A pertinência desta hipótese encontra suas premissas contempladas a partir da fala de Luís Tatit, intelectual e artista *independente*:

*É evidente que o funil de aparecimento de novos valores é tanto mais estreito quanto maior o grau de autonomia entre artista e gravadora. Participar da elite musical exige, por conseguinte, uma longa trajetória artística ou, pelo menos, uma recomendação de peso suficiente para queimar as etapas.*⁹⁶

⁹⁵ Para ter uma idéia mais clara de como se deu tal diluição de um gênero musical — a música caipira ou regional — em outro (a música sertaneja “urbana”), vide CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural*. SP: Ed. Nacional, 2ª ed., 1979.

⁹⁶ TATIT, L. “Antecedentes dos Independentes” In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 33.

Expostos os quatro principais *pólos* da produção musical brasileira, aplicáveis aos anos 80, resta-nos fazer uma última consideração. Acreditamos que o esquema metodológico aqui proposto — que inclui as categorias denominadas *pólos* — seja válido no sentido de destacar os principais gêneros musicais do mercado brasileiro de discos, anunciando as estratégias comerciais despendidas a tais segmentos pelas gravadoras, e também relacionando-os aos seus respectivos públicos. Recuperou-se assim o contexto musical e fonográfico vivenciado pelos *independentes* (fenômeno musical de nosso interesse), sendo possível reunir suas principais características — estéticas e de inserção no mercado — responsáveis pela identificação de tais músicos ao *pólo da alta cultura popular* (ou simplesmente *pólo da MPB*). Tendo em vista tal interpretação do fenômeno musical em questão, ficam mais evidentes a atuação e as estratégias dos *independentes* no interior do *campo musical*, sendo este o objetivo último de tal procedimento metodológico. Contudo, a intelegibilidade do diálogo de tais músicos com a linha evolutiva da MPB (sobretudo com o Tropicalismo), e também a maneira pela qual os *independentes* criaram sua identidade própria diante dos *pólos*, demandariam um estudo minucioso dos aspectos estéticos que envolveram a vanguarda paulista, bem como exigiria uma apresentação mais detalhada dos principais compositores e intérpretes da história da MPB. Não sendo este nosso objetivo para o presente trabalho, fica aqui uma indicação para futuros estudos nessa área. O que é importante retermos para o momento é que as categorias aqui apresentadas, sobretudo os *pólos*, nos dão a dimensão dos contextos musical e fonográfico nos quais a proposta *independente* se desenvolveu, reservando ao *pólo da alta cultura popular* a experiência *independente* que a vanguarda paulista adquiriu através do Lira Paulistana. Assim, a partir de nossa interpretação, falar nos *independentes* redundaria na identificação destes ao *pólo da MPB*, a despeito do enfoque estrutural que dispendemos à compreensão da experiência *independente* através do Lira Paulistana.

A problemática exposta pelos *independentes* foi um conflito próprio ao *campo da produção musical popular* — cada vez mais influenciado pelas regras do mercado, dada sua inerência à indústria cultural —, subordinado, em diferentes graus, ao *campo de produção fonográfica*, que dispendeu condutas e estratégias diferenciadas aos agentes segundo a inserção destes nos diferentes *pólos* de legitimação artística. Portanto, a atitude dos *independentes* anunciou algumas das novas formas de relação entre o *campo de*

produção fonográfica e o *campo de produção musical popular*, bem como reordenou o posicionamento dos artistas frente ao mercado e à produção fonográfica (autonomizada, terceirizada e segmentada a partir dos anos 90, para suprir as novas necessidades da racionalidade produtiva global). Contudo, tal problemática não foi solucionada pelos *independentes* dos anos 80. Tais agentes apenas inauguraram a autonomização de etapas produtivas, e a possibilidade de teste de alguns produtos musicais antes de uma contratação definitiva pela indústria fonográfica. Esta estratégia de teste e previsibilidade de resultados, propiciada pela eclosão do fenômeno *independente*, foi amplamente utilizada pela indústria do disco nos anos 80, e que, posteriormente, resultaria na terceirização de serviços historicamente prestados exclusivamente por grandes empresas do setor.⁹⁷

⁹⁷ Dedicaremos o primeiro item do capítulo a seguir para a apresentação das tendências e estratégias inauguradas pela indústria fonográfica, no sentido da reprodução de seus mecanismos mais eficazes do ponto de vista empresarial.

Ele fez uma canção bonita pra amiga dele
E disse tudo que você pode dizer pra uma amiga na hora do desespero
Só que não pode gravar ...
E era um recado urgente!
Ele não conseguiu sensibilizar o homem da gravadora ...
E uma canção dessa não se pode mandar por carta, pois fica faltando a melodia
E ele explicou isso pro homem: — “Olha, fica faltando a melodia!”
E era uma canção bonita pra amiga dele
Dizendo tudo que você pode dizer pra uma amiga na hora do desespero
Dá pra imaginar como ele ficou, né?
Com seu violão, leva o seu canto, e reproduz com uma fidelidade incrível
Não deixa escapar uma entoação da memória
E sua amiga é ligada em homenagem
E não pode viver sem uma canção assim
Que diga uma porção de coisas do jeito dela
Então ele mobiliza o pessoal todo pra aprender a cantar sua música
E poder cantar pro outro
E esse então pra mais um outro
Até chegar na amiga

(“Canção Bonita”, de Luis Tatit, do LP *Rumo*, de 1981)

O Panorama Fonográfico e Os Novos Personagens

1. Caracterização da indústria fonográfica no Brasil:

Para fazermos uma breve apresentação do panorama fonográfico brasileiro nos anos 80, vale observarmos que as transformações pelas quais o Brasil passou no período que se estendeu desde o fim da década de 1970 até a metade da década de 1980⁹⁸, sobretudo na área industrial, não se restringiram ao campo econômico, tampouco ao quadro social e político — tais transformações fizeram-se presentes também na esfera da produção cultural.⁹⁹

As implicações culturais da industrialização empreendida pelos militares residem principalmente em três aspectos: o aumento substancial de empresas transnacionais monopolistas na área do entretenimento e da produção cultural nacional¹⁰⁰; a proliferação de produtos culturais concomitantemente à censura empreendida a alguns deles pelo Estado; e a consolidação de uma sociedade de consumo cada vez maior de bens simbólicos.

⁹⁸ As transformações mencionadas acima incluem a crise do petróleo de 1978, a ascensão de movimentos sociais, sindicais, e estudantis, o processo de redemocratização política, etc.

⁹⁹ A explanação que se segue não tem o objetivo de analisar as lutas de poder simbólico no interior do *campo de produção fonográfica*, mas sim o de fazer uma apresentação do cenário fonográfico com o qual os *independentes* se depararam no início de suas carreiras. O modelo conceptual proposto no primeiro capítulo aplica-se, prioritariamente, ao *campo de produção musical popular*, incidindo mais sobre os artistas do que os técnicos, funcionários e empresários da indústria do disco.

¹⁰⁰ Não pretendemos adentrar na discussão empreendida por Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira*, sobre o caráter exógeno atribuído, por parte de alguns autores, ao capitalismo — discussão considerada pelo autor ineficiente à compreensão da realidade brasileira —, tampouco pretendemos adentrar no debate sobre os caminhos percorridos pelos intelectuais brasileiros na elaboração do conceito de nacional e de popular. A menção ao tema das transnacionais e da produção cultural nacional reporta-se, em particular, à simples exposição de uma das mudanças estruturais ocorridas no Brasil. Tal menção tem função apenas de trazer um dado a mais para a compreensão do conjunto das mudanças em andamento durante o período, sem, entretanto, provocar uma discussão aprofundada a respeito da construção da identidade nacional, da origem das empresas transnacionais, ou do caráter exógeno atribuído ao capitalismo na periferia por parte de alguns autores.

O regime militar, como se sabe, foi o vetor da industrialização e da modernização tecnológica concentrada, promovendo o capitalismo brasileiro à sua forma mais avançada. As implementações ocorreram não só nos setores produtivos de base, como também nas indústrias do entretenimento. A década de 70 presenciou a expansão e consolidação definitiva da indústria cultural¹⁰¹ como um dos diversos agentes de efetivação do capitalismo no Brasil. Como consequência da consolidação da indústria cultural e dos meios de comunicação no Brasil (num movimento global de reprodução da indústria da cultura), promovida pelo governo militar, os brasileiros presenciaram a massificação das informações e dos padrões de consumo e comportamento. Neste sentido, como principal veículo dessas mudanças, a TV desempenhou um papel importantíssimo em todo o território nacional, visto que sua expansão generalizou-se não só pela aquisição física do aparelho, quanto pela extensão territorial de sua programação via redes e concessionárias locais.¹⁰²

A racionalidade empreendida pelo Estado durante o regime militar pode ser interpretada através de uma dupla apreensão. O esforço modernizador da industrialização, por um lado, elevou a produção material e simbólica a um outro patamar, mais sofisticado e integrado às condições internacionais, nunca antes atingido pela sociedade brasileira. Em contrapartida, essa mesma racionalidade modernizadora desempenhou um papel coercitivo das manifestações culturais que ela própria originou.

Relevando-se as implicações negativas de tais implementações no setor produtivo (como aumento da dívida externa, submissão a uma condição de dependência às grandes potências, achatamento da classe trabalhadora, repressão aos setores dissidentes, entre outras), esta modernização carregou consigo, sob o ponto de vista cultural, uma contradição inerente. Ao mesmo tempo em que o Estado implementou e efetivou no Brasil a indústria cultural e o mercado de consumo de bens culturais, ele também reprimiu, calcado na ideologia da Segurança Nacional, algumas obras que eram produtos dessa

¹⁰¹ As informações expostas até aqui a respeito das transformações pelas quais o Brasil passou, incluem, de alguma forma, o conceito de indústria cultural. Teremos, mais adiante, a oportunidade de explicitar de que forma nos utilizaremos de tal conceito, bem como suas implicações metodológicas e aplicabilidade à realidade brasileira no período.

¹⁰² ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001, principalmente p. 59, 61-62, 72-75, 144-145 e 165-167.

mesma indústria.¹⁰³ A origem dessa ambigüidade desempenhada pelo Estado residiu no fato de que o agente promotor do desenvolvimento capitalista no Brasil foi o Estado autoritário, cujas práticas eram tanto modernizadoras, quanto coercitivas e repressoras.

*Entre nós o Estado é o agente da modernização, o que significa que por um lado ele é propulsor de uma nova ordem social, por outro, é promotor de um “desencantamento duplo do mundo”, na medida em que sua racionalidade incorpora uma dimensão coercitiva. A nível estrutural ela acompanha o processo de transformação da sociedade como um todo; a nível da esfera política, ela expressa o lado autoritário do regime militar. Talvez pudéssemos dizer que no caso brasileiro houve uma conjunção de forças que se concentraram num determinado período, favorecendo o ajustamento acelerado dos indivíduos às novas normas de organização da sociedade.*¹⁰⁴

O caráter coercitivo da racionalidade empreendida pelo Estado autoritário revelou, do ponto de vista da Segurança Nacional, a necessidade de atuação estatal junto às esferas de produção cultural. Se os produtos culturais são capazes de provocar sentimentos coletivos de toda natureza, é evidente que tais conteúdos precisavam ser monitorados, tutelados e até, em última instância, subvencionados pelo Estado. Assim, percebeu-se a importância que os meios de comunicação de massa assumiam na veiculação de idéias que corroborassem os interesses estatais, sendo, portanto, o Estado autoritário tanto o repressor quanto o incentivador das iniciativas de criação artística transmitidas ao consumidor.¹⁰⁵

*A intervenção do Estado não se limitou apenas à censura e à coerção. Ela atuou também na tentativa de controlar, direcionar e intermediar a produção cultural, através de órgãos oficiais criados na época, ou que já existiam.*¹⁰⁶

Nessa dupla jornada da racionalidade empreendida pelo regime militar, o Estado exerceu mais uma vez sua dominação política de classe, evidenciada pelas políticas

¹⁰³ ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 113-148. Todas as explicações seguintes, referentes ao tema enunciado, também foram retiradas desta obra.

¹⁰⁴ ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 159-160.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 117-118.

¹⁰⁶ HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar*. SP: Ática, 1996, p. 75. Os órgãos citados seriam o SNT (Serviço Nacional de Teatro), Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), INL (Instituto Nacional do Livro), Secretaria de Assuntos Culturais do MEC, Funarte (Fundação Nacional das Artes), etc.

públicas adotadas no setor das telecomunicações, que envolviam financiamento de projetos, produção e distribuição de filmes nacionais, patrocínios de peças teatrais, promoção de concursos, prêmios, concertos, shows, etc. Esta atitude foi intensificada no mandato de Geisel, quando o governo formulou a chamada Política Nacional de Cultura. Os empresários deste setor necessitavam não apenas de investimentos maciços em dinheiro, mas também de apoio legal para a consolidação de uma moderna indústria da cultura. Dada a incipiência e as barreiras técnicas e financeiras enfrentadas pelo setor nas décadas de 40 e 50 ¹⁰⁷, os empresários se utilizaram da racionalidade modernizadora do Estado em seu próprio benefício, garantindo as tecnologias necessárias ao pleno desenvolvimento das telecomunicações no Brasil.

Contudo, os interesses envolvidos na expansão da rede de telecomunicações estavam longe de ser uma iniciativa rumo ao desenvolvimento cultural da nação. Os interesses estatais, que subsidiavam a utilização de censura sobre os conteúdos veiculados, condicionaram os anseios empresariais — que deveriam ser estritamente econômicos. Qualquer posicionamento político por parte dos empresários que fosse contrário às aspirações militares ou à censura por eles empreendida, resultaria no declínio ou aniquilamento econômico da empresa.¹⁰⁸ As emissoras de TV que eram alinhadas politicamente ao regime militar prosperaram financeiramente — a exemplo da Rede Globo. Contudo, se por um lado os militares propuseram a integração nacional com fins políticos (consciências unificadas), os empresários a perceberam como uma integração pelo mercado (consumo de mercadorias culturais).

Não se pode esquecer que a noção de integração estabelece uma ponte entre os interesses dos empresários e dos militares, muito embora ela seja interpretada pelos industriais em termos diferenciados. Ambos os setores vêem vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado. ¹⁰⁹

Como se pode perceber, a idéia de integração nacional foi crucial para os dois lados da questão. Apesar de os interesses envolvidos serem distintos entre si, os frutos

¹⁰⁷ ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 77 - 112.

¹⁰⁸ HABERT, N. *Op. Cit.*, p. 117-118 e 155.

¹⁰⁹ ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 118.

do investimento estatal na esfera das comunicações foram inteiramente colhidos pelos grupos empresariais televisivos, e não pelo meio artístico ou pelos consumidores desses produtos. Tal contexto também pode ser aplicado à indústria fonográfica, que contou tanto com investimentos estatais, quanto com a conjuntura política e econômica para seu desenvolvimento no Brasil. Conforme apresentamos no primeiro capítulo, o *campo da produção fonográfica* encerra uma *ordem* cujo princípio orientador é a racionalidade técnica aplicada à produção, com vistas à manutenção e ampliação do mercado consumidor. A constituição dessa ordem contou ainda, no caso brasileiro, com o auxílio dos militares, cujos objetivos de integração nacional e modernização somavam-se à racionalidade produtiva da indústria fonográfica. Assim, o crescimento e a consolidação da indústria fonográfica no Brasil contou com um reforço precioso da ordem estabelecida para a produção de discos.

Num processo de interação e complementaridade dos vários segmentos da indústria cultural, a indústria fonográfica obteve um fantástico crescimento, demonstrado pela tabela a seguir:

TABELA I. Venda de Produtos da Indústria Fonográfica - BRASIL: 1970 / 1980

(em milhões de unidades, compactos simples e duplos, e LPs) ¹¹⁰

Ano	Unidades
1970	17.102
1972	25.591
1974	31.098
1976	48.926
1978	59.106
1979	64.104
1980	57.066

Muitas foram as causas deste crescimento. Para além dos estímulos governamentais (que possibilitaram o monopólio do crescente mercado de bens culturais

¹¹⁰ Fonte: ABPD, RJ: 03/95, In: DIAS, Márcia Tosta. *Sobre Mundialização da Indústria Fonográfica. Brasil: anos 70-90*. Dissertação de Mestrado, Campinas, Novembro/1997.

por grandes empresas internacionais), dentre elas estão as facilidades oferecidas pelo comércio de eletrodomésticos para a aquisição dos reprodutores de formatos. Dados apresentam-nos a evolução das vendas industriais de aparelhos domésticos: entre 1967 e 1980, a venda de toca discos cresceu 813 %.¹¹¹ A diversificação dos formatos oferecidos para o consumo de mercadorias musicais também influenciou positivamente o crescimento da indústria fonográfica, a exemplo da popularização do preço do LP, e também da introdução da fita cassete no mercado. A disseminação deste último formato deve-se ao seu tamanho (muito menor e mais fácil de se transportar do que o LP), e também à generalização de seu uso em automóveis.¹¹² Vejamos a seguir a tabela que indica tais alterações:

TABELA II. Venda de LPs, Compactos e Fitas - Brasil: 1972/1979

(em milhares de unidades)¹¹³

Ano	LPs	Compacto Simples	Compacto Duplo	Fitas
1972	11.700	9.900	2.500	1.000
1973	15.000	10.100	3.200	1.900
1974	16.000	8.200	3.500	2.800
1975	16.900	8.100	5.000	3.900
1976	24.000	10.300	7.100	6.800
1979	39.252	12.613	5.889	8.481

Pode-se observar que os diversos formatos oferecidos pela indústria sofreram crescimento de consumo no decorrer da década, indicando um vultuoso crescimento de faturamento: entre 1970 e 1976, o incremento foi de 1375 %.¹¹⁴

Um outro fator responsável pelo crescimento do setor foram as estratégias de mercado, desenvolvidas pelas empresas fonográficas com o nítido intuito de maximização dos lucros. Tais recursos mercadológicos empreendidos pela indústria de discos assumiram várias formas. Como pode-se observar no quadro acima, o consumo de LPs era muito

¹¹¹ Fonte: ABINEE - SP, *In: ORTIZ, R. Op. Cit.*, p. 127.

¹¹² ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 127-128.

¹¹³ Fonte: Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), *In: ORTIZ, R. Op. Cit.*, p. 127.

¹¹⁴ Fonte: *Disco em São Paulo*, pesquisa 6, IDART, 1980. *In: ORTIZ, R. Op. Cit.*, p. 127.

superior tanto ao de compactos (simples ou duplos), quanto ao de fitas cassete. A consolidação do LP como principal formato permitiu à indústria uma restrição de gastos e uma otimização dos investimentos nessa área, sem, entretanto, prescindir imediatamente das produções compactas. Estas revelaram-se, ao longo da década de 70, ineficientes ou pouco úteis, visto que o investimento na imagem do artista era o mesmo do LP, que, diferentemente do compacto, comportava mais tempo de gravação.

A transnacional do disco (instalada no país desde 1948, quando foram lançadas as bases mundiais para a produção fonográfica padronizada através da internacionalização das técnicas e dos conteúdos, criando-se, para tanto, um mercado internacional-popular)¹¹⁵, desenvolveu uma outra estratégia para a conclusão de seu definitivo estabelecimento no Brasil: a segmentação do mercado de produtos musicais, que se configurou como uma tendência de atuação comum às principais gravadoras transnacionais atuantes no mercado brasileiro na década de 70. Não obstante, a segmentação do mercado pode ser considerada aqui, para além de uma sofisticação da indústria cultural, como um desenvolvimento da *ordem* instituída no *campo da produção fonográfica*, que elege estratégias apropriadas a um dado contexto em função da racionalidade técnica. A adoção desta estratégia — a segmentação do mercado — indicaria não só uma maior complexidade nos mecanismos de reprodução da indústria cultural (característica bastante salientada nas análises de cunho sociológico-cultural, sobretudo as influenciadas pelas teorias adornianas), mas também revelaria as mudanças ocorridas no interior do próprio *campo da produção fonográfica* durante os anos de sua consolidação (anos 40 e 50)¹¹⁶ e de seu desenvolvimento no Brasil (anos 60 e 70). Tais mudanças no *campo de produção fonográfica* acompanharam a tendência mundial de especialização técnico-tecnológica no setor, devido não só ao movimento global de complementariedade dos diversos tentáculos da indústria cultural, mas também porque as principais empresas instaladas no Brasil eram de origem transnacional. Estas mudanças nos procedimentos adotados pela grande indústria de discos delimitaram tanto a área de atuação do *campo de produção fonográfica* no Brasil (direcionando a demanda artística às camadas de consumo

¹¹⁵ Esta discussão é empreendida por ORTIZ, R. *Op. Cit.*, e também por DIAS, M. T. *Op. Cit.*, principalmente p. 21-34.

¹¹⁶ As motivações das mudanças ocorridas no *campo de produção fonográfica* anteriores à década de 70 não poderão ser aqui analisadas, dados os limites de nossa pesquisa.

pré-determinadas), como também a melhor maneira de fazê-lo (por exemplo, através dos festivais televisionados).

Façamos, contudo, um breve parêntese para apresentar tais empresas atuantes no Brasil, para posteriormente delinear suas estratégias de atuação no mercado brasileiro. Dados de 1980, revelam que quase 60% de todo o mercado fonográfico ocidental estava dominado, à época, por 5 grandes corporações, três norte-americanas e duas européias. Eram elas: (todas instaladas produtivamente no Brasil desde a década de 70, apresentadas em ordem de importância no mercado mundial): CBS (norte americana, responsável por 15% do total das vendas), EMI (britânica que controla outros 15%), Polygram (consórcio alemão-holandês, também com 15% do mercado), RCA (norte-americana, com 9%), e Warner (norte-americana, com 7% do mercado).¹¹⁷ Para facilitarmos a visualização destes dados, confeccionamos um quadro que traz tais informações de maneira mais clara:

TABELA III. Divisão por Empresas do Mercado
Fonográfico Ocidental em 1980¹¹⁸

Empresa	País de Origem	Percentual do Mercado Fonográfico Ocidental
CBS	EUA	15%
EMI	Inglaterra	15%
Polygram	Alemanha - Holanda	15%
RCA	EUA	9%
Warner	EUA	7%
Outras	—	39%

¹¹⁷ “Discos, a invasão cultural”. *Cadernos do Terceiro Mundo*, nº 30, dez./jan. 1980-81, p.73.

¹¹⁸ Fonte: “Discos, a invasão cultural”. *Cadernos do Terceiro Mundo*, nº 30, dez./jan. 1980-81, p.73.

Trazendo tais informações para o contexto brasileiro, J. Makalé afirma em 1982, com base nos dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), que em 1979 as empresas fonográficas instaladas no Brasil (de capital nacional ou estrangeiro) dividiam o faturamento da seguinte forma: Som Livre (nacional) 25%; CBS 16%; Polygram 13%; RCA 12%, WEA 5%; Copacabana e Continental (nacionais) 4,5% cada uma; Fermata (nacional) 3%; Odeon (EMI) 2%; K-Tel (nacional) 2%; Top Tape e Tapeocar (nacionais) 1% cada uma; e outras 1% ao todo.¹¹⁹

**TABELA IV. Divisão por Empresas do Mercado
Fonográfico Brasileiro em 1979** ¹²⁰

Empresa	País de Origem	Percentual do Mercado Fonográfico Brasileiro
Som Livre	Brasil	25%
CBS	EUA	16%
Polygram	Alemanha - Holanda	13%
RCA	EUA	12%
WEA	EUA	5%
Copacabana	Brasil	4,5%
Continental	Brasil	4,5%
Fermata	Brasil	3%
EMI-Odeon	Inglaterra	2%
K-Tel	Brasil	2%
Top-Tape	Brasil	1%
Tapeocar	Brasil	1%
Outras	—	1%

¹¹⁹ MAKALÉ, J., 1982, p. 74. *Apud*: DIAS, M. T., *Op. Cit.*, p. 64.

¹²⁰ Fonte: MAKALÉ, J., 1982, p. 74. *Apud*: DIAS, M. T., *Op. Cit.*, p. 64.

Marcia Dias aponta que de 1980 em diante, há um movimento de concentração de tais empresas, principalmente das nacionais: a Copacabana e a RGE-Fermata pediram concordata; já a Som Livre comprou a Top Tape e a RGE; e, mesmo em dificuldades, a Continental (a única nacional a resistir bravamente à concorrência das transnacionais, sustentada pelo segmento sertanejo) absorveu a Tapeçar. Dados de 1997 da mesma autora, revelam que as principais transnacionais de discos instaladas produtivamente no Brasil em 1988 eram (não necessariamente em ordem de grandeza devido às dificuldades da ABPD em precisar os números relativos às vendas): a CBS, a RCA-Ariola, a PolyGram, a WEA, a EMI-Odeon e a Som Livre.¹²¹ Já em 1997, segundo a mesma autora, as empresas atuantes no Brasil eram: Sony Music, Polygram, WEA (no Brasil desde 1976, que realizou, posteriormente, fusão com a Time-Warner, Toshiba e a nacional Continental entre 1991 e 1993, passando a se chamar Warner Music), EMI (empresa originária da fusão entre a Odeon e a EMI em 1969), BMG-Ariola (fusão entre Bertelsmann, Ariola e RCA em 1987, e instalada no Brasil desde 1979), MCA-Geffen.¹²²

O recurso utilizado desde a segunda metade da década de 60 pela maioria das empresas supracitadas, com o intuito de segmentar ainda mais o mercado consumidor brasileiro, foi o da consolidação da produção de música popular brasileira, que contava com grande fertilidade de gêneros: Jovem Guarda, Bossa Nova, Canção Política, Tropicalismo, Nordeste, MPB, Brega e Sertanejo principalmente.¹²³ Todos estes gêneros, especialmente os que se tornaram públicos e se consagraram através dos Festivais — a Canção de Protesto e o Tropicalismo —, ajudaram na formação de um *cast* estável de compositores brasileiros¹²⁴, quadro que hoje usufrui das vantagens trazidas pela fama e reconhecimento conquistadas nas décadas de 60 e 70 (como, apesar dos diferentes gêneros e estéticas, Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, etc.). Além destes artistas, a indústria fonográfica também usufruiu de outros gêneros, não menos significativos do ponto de vista mercadológico, para a consolidação da segmentação do gosto como estratégia de mercado (a despeito do talento individual de cada um dos

¹²¹ DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 64-65.

¹²² *Ibidem*, p. 30-31 e 48.

¹²³ TATIT, Luiz. “Antecedentes dos Independentes”. In: *Arte em Revista*, CEAC, ano 6, nº 8, Outubro/1984.

¹²⁴ TATIT, L. *Op. Cit.*, p. 31. Neste artigo, Tatit se refere a estes três gêneros musicais como “As três faces da canção de rádio pós Bossa-Nova”.

artistas): Elba Ramalho, Zé Ramalho, Alceu Valença e Belchior no gênero Nordestino; Raul Seixas, Mutantes, Rita Lee, O Terço e Casa das Máquinas na tímida produção de rock nacional; Benito de Paula e Originais do Samba como principais representantes deste segmento; Wanderley Cardoso e Odair José no gênero romântico ou brega; etc¹²⁵. Tal efervescência artística e potencial humano para a criação e comercialização de novos segmentos musicais, foi utilizada pela indústria fonográfica, através de um processo de segmentação dos gostos, para fomentar o mercado consumidor brasileiro, que carecia de produções e artistas nacionais. Esta, portanto, foi uma das tendências da indústria fonográfica para sua efetiva consolidação durante a década de 70 no Brasil: a segmentação do mercado consumidor, não só dos formatos e reprodutores, mas também das mercadorias musicais, cuja produção contava com amplo acervo de talentos e recursos humanos. Tal reserva artística possibilitou a contratação permanente de alguns desses compositores e intérpretes, visto que as vendas regulares de tais produtos conferiam à indústria do disco uma segurança relativamente maior do que investimentos restritos ao mercado de sucessos temporários.¹²⁶

Márcia Dias nos aponta que a segmentação do mercado é subordinada à diferenciação feita pela empresa entre artistas de catálogo e de marketing. Os primeiros — que contam com a possibilidade de diálogo com a empresa para a execução de suas próprias idéias — vendem pouco, mas por um período extenso, o que faz com que retorno do investimento seja obtido a médio e longo prazo. Já os artistas de marketing — que requerem investimentos maiores justamente nesta área, e estão totalmente subjugados aos interesses da gravadora — vendem muito por pouco tempo. Os altos lucros provenientes dos constantes sucessos rápidos, fabricados incessantemente pelas empresas, acabam financiando os artistas de catálogo, cujas produções e marketing precisam ser sustentados mesmo em períodos em que as vendas de seus trabalhos não atingem o previsto. Tal diferenciação dispensada a tais produtos faz com que as transnacionais do disco mantenham patamares satisfatórios de lucro, através da rotatividade de sucessos rápidos e do reinvestimento de tais lucros no *cast* estável. Tal mecanismo orienta, desta forma, tanto a

¹²⁵ DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 65-66.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 68-70.

produção, quanto a estratégia de segmentação do mercado, desde os anos 70 até os dias atuais.¹²⁷

A manipulação do gosto musical empreendida pelas empresas do setor fonográfico através da criação de sucessos temporários também foi citada por Wandi Doratiotto, integrante do grupo independente Premeditando o Breque. O depoimento nos dá a medida de como o mecanismo descrito é corriqueiro dentre as práticas das gravadoras:

Bom, a moda virou um fato. Quem descobre a moda? Geralmente, uma meia dúzia de engravatados numa sala com ar condicionado, geralmente no Rio de Janeiro, que é a cidade catapulta para essa arte de massa. Eles escolhem o que vai rolar no próximo verão: é o funk da motinho, é o ... é o olheiro que fala “vamos transformar isso num acontecimento”. Vamos ter 70 mil na condição progresso pra fazer funk, “nós somos do morro”, com a categoria deles, com o peso cultural de uma massa, só que eles diluem tudo e transformam nessa merda solene, que é no sentido aviltante. Não é questão de falar “oh, não há mais música”. Não, é que é a diluição tenebrosa de algum movimento. Então isso que está perigoso, ao meu ver. Onde vamos agora, com o próximo movimento de massa?”¹²⁸

Se tal dinâmica orienta tanto a produção (na escolha de novos sucessos e na manutenção do cast), quanto a segmentação do mercado, determinada pelos lançamentos disponíveis, é provável que os primeiros contratos feitos entre os artistas independentes e as grandes gravadoras tenham sido produtos diretos da estratégia descrita acima. Segundo essa lógica, os independentes, provavelmente, tenham sido encarados pelos empresários do disco como mais um investimento de retorno rápido, uma vez que já tinham certa expressão no circuito alternativo (teatro Lira Paulistana) e algum público fiel, que lhes garantiu, enquanto *independentes*, a renda proveniente de espetáculos e vendas de discos. Esse público a que me refiro fez com que o grupo Premeditando o Breque vendesse 18 mil cópias do seu segundo disco (“Quase Lindo”), gravado e distribuído de maneira independente. Já o terceiro disco da banda, gravado pela EMI, não obteve o mesmo sucesso de vendas. Outros sucessos de vendas, segundo os parâmetros de uma gravadora *independente*, foram possíveis graças a esse público: “Clara Crocodilo” de Arrigo Barnabé;

¹²⁷ DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 69-70 e 79.

¹²⁸ Trecho de entrevista exclusiva com Wandi Doratiotto, do grupo Premeditando o Breque, por mim realizada em 18/05/2001.

“Boca Livre” do grupo de mesmo nome; “Beleléu” e “Às Próprias Custas” de Itamar Assumpção; entre outros.¹²⁹ Essa questão é de fundamental importância para o desenvolvimento do tema a que nos propusemos investigar. Ela, contudo, será retomada no decorrer do texto, à medida que novos elementos fecundos à análise se impuserem.

Devemos ressaltar, contudo, que o investimento em artistas locais não impediu o consumo de música internacional no Brasil. Apesar de o consumo de mercadorias musicais estrangeiras ter sofrido pequena queda entre os anos de 1977 e 1980 (de 35,4% para 28,9%) — em consequência do incremento do consumo de música popular brasileira nos mesmos anos (de 63% para 69,5%)¹³⁰, produzida tanto por empresas transnacionais como também nacionais¹³¹ —, a música internacional sempre foi um filão muito lucrativo para a indústria fonográfica, uma vez que os custos de produção deste gênero em outros países que não o de origem, ficavam restritos, principalmente, à prensagem, embalagem, divulgação e distribuição local, sem, entretanto, o ônus da produção em estúdio. Assim, não interessava às empresas atuantes no mundo inteiro que se suprimisse totalmente o consumo deste segmento, em qualquer país que fosse, pois a sua comercialização não dependia da fase de gravação, mas, sobretudo, da administração de direitos autorais, prensagem e distribuição. A racionalidade que orienta toda a produção simbólica não pode prescindir da comercialização das mercadorias que mais lhes proporcionam lucros — o internacional-popular¹³² —, mesmo em meio a uma estratégia de atuação que, durante a década de 70, privilegiou o investimento em mercadorias locais.

O investimento das transnacionais em artistas e repertórios brasileiros não

¹²⁹ Dados retirados de duas entrevistas, uma com Wandí Doratiotto, já citada, e a outra com Wilson Souto Jr. (criador, sócio e empresário do teatro e gravadora Lira Paulistana), por mim realizada em 08/04/2002.

¹³⁰ MICELI, Sérgio. “Entre no Ar em Belíndia”, In: *Cadernos IFCH*, UNICAMP, Out./1984. *Apud*: ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 194.

¹³¹ Lembremos das principais gravadoras nacionais da época – Continental, Copacabana e Som Livre – que só lançavam produtos direcionados ao mercado local brasileiro. Nos anos 70, a Continental chegou a atingir um alto grau de racionalidade técnica, evidenciado por sua infra-estrutura que permitia que a empresa desenvolvesse todas as etapas do processo, desde a gravação, prensagem e fabricação, até a divulgação e distribuição. Tais serviços também eram prestados a outras empresas de pequeno porte. A produção média da Continental por mês, nessa época, era de 15 LPs e 10 compactos simples, contabilizados entre os produzidos com o *cast* da própria companhia, e com artistas de outras empresas. Dados retirados da pesquisa *Disco em São Paulo* (IDART - Departamento de Informação e Documentação Artísticas), Coordenação Damiano Cozzela, SP: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

¹³² Citamos a música “internacional-popular” entendendo que o gênero constitui-se a mercadoria por excelência da indústria fonográfica internacional, sem, entretanto, entrarmos nos méritos de como esta mercadoria constituiu-se como tal. Ver: ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 182-206, principalmente.

foi fruto apenas de uma tendência mundial de prospecção de mercados locais, mas também contou com a ajuda dos militares, interessados em trazer investimentos externos na área de comunicações. Como já tivemos a oportunidade de expor, tais interesses, oriundos do governo militar, de modernização do parque industrial e patrulha sobre a produção cultural, coincidiam com as perspectivas das empresas para a produção de discos no Brasil. A censura sobre a criação artística parece não ter afetado economicamente as transnacionais (como já tivemos a oportunidade de apontar anteriormente no caso da TV), visto que estas ou incrementavam os lançamentos de músicas internacionais, ou capitalizavam a imagem dos artistas mártires.¹³³ Para além das vantagens oriundas do fato de a censura não ter interferido drasticamente nas metas de lucros das empresas, e também considerando-se que o mercado de música internacional constituído no Brasil tinha os custos amortizados, a produção de discos de artistas brasileiros contava ainda com uma preciosa ajuda, desde 1967: a isenção de ICM (Imposto sobre Circulação de Mercadorias). Tal isenção era aplicada a todas as empresas fonográficas que investissem determinada cota em produções e artistas locais. Dessa forma, as transnacionais tinham uma enorme vantagem sobre as empresas nacionais: do montante de lançamentos de uma transnacional no mercado brasileiro, determinada porcentagem não arcava com os custos de produção em estúdio, ao passo que as nacionais lançavam no mesmo mercado apenas produtos por ela produzidos aqui no Brasil, que, inevitavelmente, incluíam os custos de produção.¹³⁴

A isenção do ICM às transnacionais que investissem em mercadorias nacionais também foi citada por Wilson Souto Jr, em entrevista a mim concedida. Segundo o entrevistado:

Não é interesse da indústria multinacional fomentar a música brasileira. Seria ingenuidade a gente achar que uma empresa que tem sede fora do país, e que vive basicamente dos grandes produtos mundiais dela, tenha qualquer interesse em criar alguém aqui no Brasil que vá fazer frente com seu artista local (seu artista principal lá fora). Não tem o menor interesse. Ela só participa da música local por 2 motivos: primeiro porque o mercado local é significativo, ele vale 70% do mercado total; mas num momento de crise é a hora que ela abre mão desse mercado mais rápido, porque é um mercado onde ela pode perder dinheiro. No outro mercado ela não perde

¹³³ Esta questão não é consenso entre os pesquisadores. A discussão é melhor desenvolvida em DIAS, M. T., *Op. Cit.*, p. 47.

¹³⁴ DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 48.

*dinheiro nenhum, o disco vem pronto, o clip vem pronto, é um mercado de lucro absoluto. Se ela virar um escritório de representação dos seus produtos internacionais, ela vira extremamente lucrativa. Ela começa, eventualmente, a arriscar o capital dela quando ela entra num mercado dito doméstico. E aí surge um novo problema quando ela entra num mercado doméstico: ela tem também esse benefício do ICMS que é gerado pelo disco internacional. E se ela não usar esse benefício é a mesma coisa que jogar fora um recurso. Então o mercado doméstico está na exata razão do benefício do ICMS, da disputa que ela tem de market chair, mas é o primeiro mercado que ela elimina quando existe uma crise no país. Então o que a gente assiste hoje, se ela mantiver só o catálogo internacional dela, ela é 100% lucrativa. Então essa conversa de que ela tem algum interesse – além do chair local e do benefício de ICMS – pela música brasileira, é conversa pra boi dormir.*¹³⁵

A diversificação da produção de mercadorias musicais nacionais — impulsionada pela isenção do ICM, e que coincidia com as estratégias das transnacionais para mercados consumidores locais —, aliada à comercialização tanto de tais gêneros quanto dos internacionais, propiciou que o setor atingisse um auge de vendas no ano de 1979, apesar da grave crise econômico-institucional pela qual o país passava. Como pudemos apontar anteriormente, o país presenciou, a partir de 1978, os primeiros sinais de esgotamento tanto do “milagre brasileiro” como do regime militar. Apesar desta crise ter redundado em um profundo quadro de recessão econômica durante toda a década de 80, o ano de 1979 foi o momento no qual a indústria fonográfica obteve um pico de vendas no Brasil: 64.104 milhões de unidades vendidas (conforme apresentamos na tabela I, página 51), ocupando a 5ª posição no mercado mundial, das quais 23.480 milhões eram de música estrangeira, e 40.624 milhões de música nacional¹³⁶ (o que equivale a 36,6% e 63,4%, respectivamente). Entretanto, estes números caíram nos anos seguintes, em decorrência, principalmente, do agravamento da crise apontada. Uma tímida reação foi percebida no ano de 1982, mas a recuperação (mesmo que inconstante) só foi presenciada a partir de 1986.

¹³⁵ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., já citada. Wilson, além de ter sido o “criador”, sócio e empresário do teatro e gravadora Lira Paulistana, também foi, posteriormente, diretor artístico da Continental (1986 a 1993, quando foi absorvida pela Warner) e também da seção brasileira da Warner (1998 a 2002). Hoje é um dos proprietários da gravadora Atração Fonográfica. A trajetória pessoal e profissional do empresário será mais explorada adiante.

¹³⁶ Fontes: ABPD e *Folha de S. Paulo*, 06/06/1982, p. 74. *Apud*: DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 67.

TABELA V. Venda de produtos e faturamento da Indústria Fonográfica Brasileira:

1982 / 1990

(em milhões de unidades, e faturamento em milhões de dólares)¹³⁷

Ano	Unidades*	Faturamento
1981	45.419	250
1982	60.000	365
1983	52.457	260
1984	43.994	210
1985	45.153	225
1986	74.366	239.1
1987	72.626	187
1988	56.013	232.8
1989	76.975	371.2
1990	45.225	237.6

* CD's são computados a partir de 1988.

Até agora, utilizamos o termo “transnacional” para designarmos as empresas que, apesar de instaladas produtivamente no Brasil, não se originaram nem têm sede aqui — apenas filiais ou representantes —, cujos lucros (ou parcelas destes) são remetidos ao exterior, e que contam principalmente com capitais externos para investimentos na produção, mesmo que em mercadorias restritas à veiculação e consumo locais. Não pretendemos, com tal emprego da palavra, nos remetermos à discussão empreendida por alguns autores sobre o caráter imperialista e ideológico do monopólio exercido por países centrais em relação aos países periféricos, através das transnacionais da comunicação e do entretenimento.¹³⁸ Tampouco pretendemos nos aproximar de uma interpretação que destaque apenas a situação de dependência em que se desenvolveriam os meios de

¹³⁷ Fontes: ABPD, RJ: 03/95 e IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) Londres, 11/96. In: DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 68.

¹³⁸ Sobre o tema, vide: SCHILLER, Herbert, *Mass Communications and American Empire*. Boston: Beacon Press, 1969.; EUDES, Y. *La Colonización de las Conciencias*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984.; MATTELART, Michele e MATTELART, Armand, *Cultura contra Democracia*, SP: Brasiliense, 1987. *Apud*: ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 186-187.

comunicação nos países subdesenvolvidos¹³⁹. Apesar de alguns estudos, em ambas as correntes de pensamento, contribuirem para a compreensão do problema global de desigualdade na questão cultural¹⁴⁰, entendemos que tal discussão sobre a origem de tais empresas — que, por sua vez, remetem à questão do caráter exógeno do capitalismo na periferia, e da construção da identidade cultural nacional em contraposição ao mundo exterior¹⁴¹ —, não implica numa mudança de rumos de nossa análise. Para os limites de nossa pesquisa, a presença das transnacionais do disco no Brasil é entendida como *fato*, tornando-se irrelevante, para o presente estudo, o aspecto interpretativo que envolve a questão.

Paralelamente a todos estes fatores que propiciaram a consolidação das empresas transnacionais no Brasil, desenvolveu-se a mentalidade empresarial no setor, tanto nas gravadoras quanto nas agências que organizam shows. A racionalização da produção musical não poderia prescindir de uma correlata especialização das funções, o que garantiria que o funcionamento eficiente da empresa não acarretasse gastos desnecessários à produção. É sob esta perspectiva que a estrutura interna das gravadoras caminhou no sentido de uma crescente especialização, autonomização e profissionalização das etapas produtivas, como afirma Márcia Dias:

*A produção de discos organizada em uma linha de montagem, é realidade no Brasil dos anos 70. Reservada à transnacional ou às empresas nacionais de grande porte, essa linha de produção continha as seguintes etapas: concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem e preparação da fita master; prensagem/fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing / divulgação e difusão.*¹⁴²

¹³⁹ Sobre tal posicionamento ver: BELTRÁN, Luiz e CARDONA, Elizabeth Fox. *Comunicação Dominada: os Estados Unidos e os Meios de Comunicação da América Latina*, RJ: Paz e Terra, 1982.; CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e Capitalismo no Brasil*, Porto Alegre: L&PM, 1982.; MELO, José Marques. “A Televisão como Instrumento do Neocolonialismo: Evidências do Caso Brasileiro”, In: BOSI, Alfredo (org.), *Cultura Brasileira*, SP: Ática, 1987.; Apud: ORTIZ, R., *Op. Cit.*, p. 185-186.

¹⁴⁰ Ver ainda: SARTI, Ingrid, “Comunicação e Dependência: um Equívoco”, In: WERTHEIN, Jorge (org.), *Meios de Comunicação: Realidade e Mito*, SP: Cia. Editora Nacional, 1979.; e FLICHY, P. *Las Multinacionales del Audiovisual*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.; Apud: ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 186-187.

¹⁴¹ Sobre o tema existe farta bibliografia, desde Silvio Romero até os Isebianos. Para uma exposição ampla e esclarecedora do assunto, vide ORTIZ, R. *Op. Cit.*, que percorre todo o itinerário intelectual brasileiro em relação à cultura e a construção da identidade nacional.

¹⁴² DIAS, M. T., *Op. Cit.*, p. 55.

A autora se utiliza de uma classificação feita por Othon Jambeiro, que dispõe todas as etapas acima em quatro áreas distintas — artística, técnica, comercial e industrial ¹⁴³ — , o que evidencia que o produto final, sustentado pelos recursos tecnológicos, concentra tanto a dimensão artística quanto a material.

Não pretendemos destrinchar toda a estrutura e organização das transnacionais instaladas no Brasil, assim como o fez Márcia Dias. O trabalho da autora nos serve de base e de interlocutor para resgatarmos alguns dos fatores que levaram à consolidação das *majors* (grandes gravadoras transnacionais) no Brasil, bem como para trazer à tona o cenário artístico e mercadológico com que se depararam os independentes no início de sua breve trajetória. Dada a especificidade de nossa pesquisa, não adentraremos em todas as questões propostas pela autora citada. Mas devemos salientar que a extrema especialização, autonomização e profissionalização das funções dentro da transnacional do disco, bem como a segmentação do mercado por elas empreendida, levaram a uma dada configuração da indústria fonográfica que, inevitavelmente, conduziria tanto a mudanças significativas nas relações de trabalho dentro das empresas, quanto a uma saturação da oferta de novos talentos absorvidos pela grande indústria¹⁴⁴, também arregimentados segundo novas condições de contratação. Nos parágrafos seguintes teremos a oportunidade de exprimir de maneira mais clara, porém sucinta, a nova configuração das relações comerciais e trabalhistas de tais empresas, o que, ao nosso ver, tem incidência direta sobre a eclosão do fenômeno independente.

A técnica, que percorre o processo de ponta à ponta¹⁴⁵, afastou definitivamente a artesanidade da produção musical, realizada segundo os ditames da racionalidade e do imperativo do maior lucro possível. A gravação em estúdio alterou

¹⁴³ JAMBEIRO, O. *Canção de Massa: As Condições da Produção*. SP: Livraria Pioneira Editora, 1975, p. 45. *Apud*: DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁴⁴ DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 76.

¹⁴⁵ Sobre a influência da técnica na produção da música popular de massas, ver VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, Campinas, Ago./1996. Através de um histórico dos meios técnicos de produção e distribuição musical, desde seu surgimento até a data de conclusão da pesquisa, o autor apresenta as mudanças sociais e econômicas trazidas pelo advento das novas tecnologias. Para além das inovações estéticas, tais técnicas também implicam na formação de oligopólios de empresas do ramo musical, bem como trazem uma maior divisão do trabalho na formação técnico-musical dos profissionais. Segundo o autor, as mesmas tecnologias são responsáveis tanto por tais alterações, quanto também criam a possibilidade de produções independentes, dado o processo de segmentação do mercado e terceirização da produção.

significativamente seus procedimentos-padrão em função dos novos recursos técnicos e dos sintetizadores digitais, que queimam etapas e minimizam custos com contratação de músicos. Estas mudanças são perceptíveis já na década de 70, e se estendem até os dias de hoje. A utilização de tais inovações tecnológicas permitiu que a gravação não fosse necessariamente “ao vivo”, podendo ser feita com cada músico em separado. Assim, percebe-se a autonomização de algumas etapas já na fase de gravação e mixagem do produto, possíveis graças à técnica utilizada — e restrita — às grandes empresas da época.

Contudo, tal autonomização não correspondeu, necessariamente, a uma maior liberdade criativa por parte do artista, que via suas intenções criativas subjugadas às regras de mercado plenamente estabelecidas pela indústria cultural. A liberdade de produção artística se traduzia em uma maior disponibilidade de recursos técnicos aplicáveis a um projeto pré-elaborado por um produtor musical (responsável pela execução musical do projeto), um diretor artístico (profissional que define a política de atuação e o *cast* da empresa), e pelo produtor fonográfico (pessoa que cuida da execução industrial do produto).¹⁴⁶

A divisão do trabalho é perceptível, portanto, não apenas na fase de gravação em estúdio. Ela perpassa toda a linha de produção, que vai desde a criação artística até as relações comerciais e industriais que envolvem a mercadoria musical. Em contrapartida à autonomização e profissionalização das funções dentro da empresa do disco, ocorre uma interdependência desses ofícios, fazendo com que a produção das mercadorias musicais seja um processo coletivo de trabalho, onde cada uma das partes, antes de ser autônoma, é reciprocamente dependente da outra. Todos estes ajustes na divisão de trabalho não têm outro intuito senão a otimização de tempo e capital investido pelo empresário.

Diante de tamanha especialização de funções, o artista desaparece em meio a tantas atribuições profissionais. Segundo Márcia Dias:

(...) o artista não tem um lugar na empresa; o cast, no seu conjunto, não existe espacialmente nela. Apesar de conferir a necessária essencialidade ao processo, o artista, paradoxalmente, não faz parte da indústria. Ele passa por ela, negocia, registra seu produto, trabalha, muitas vezes, arduamente na venda de seu projeto e, mais tarde, na divulgação do produto. Oferece contratualmente seu savoir faire, seu talento, sua personalidade artística,

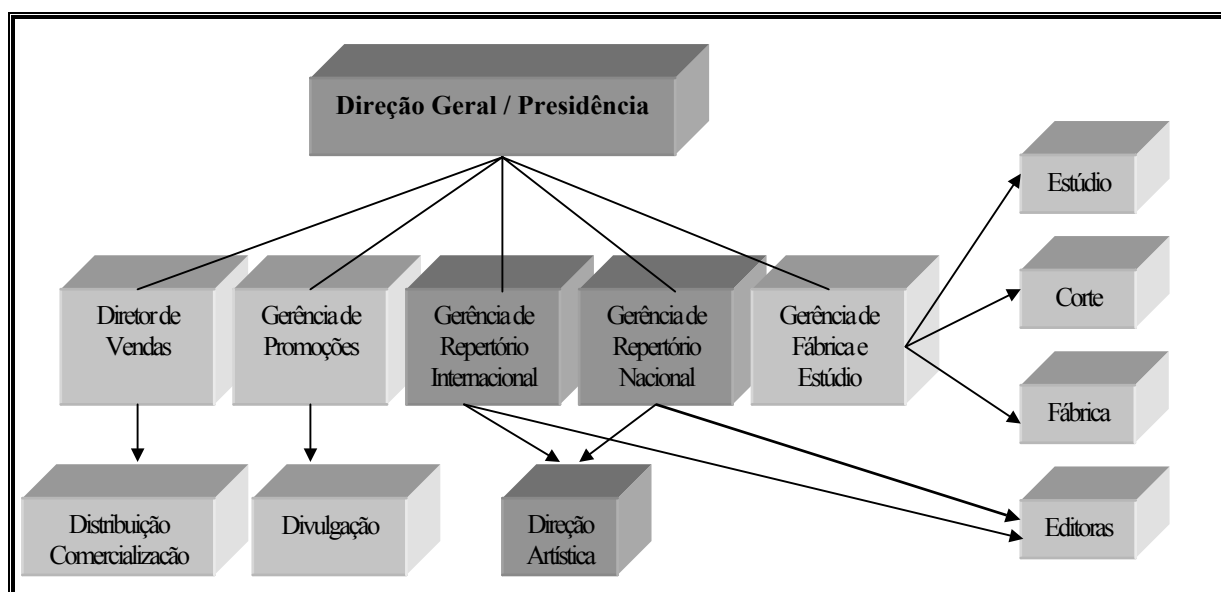
¹⁴⁶ DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 59-60.

*seu nome, sua imagem, até quando o negócio se mantenha interessante para todas as partes envolvidas, caso contrário, será substituído.*¹⁴⁷

O organograma a seguir apresenta a estrutura produtiva de uma grande gravadora, ressaltando não só a extrema divisão do trabalho, como também a irrelevância do músico no interior desse processo (contraditoriamente construído em função de seu trabalho):

ORGANOGRAMA I. Estrutura da Grande Empresa Fonográfica:

Brasil - 1970/1980¹⁴⁸



Através do organograma acima, é possível observar não só a autonomia de cada uma das funções, mas também a interdependência entre elas. E se, por um lado, o

¹⁴⁷ DIAS, M. T., *Op. Cit.*, p. 62.

¹⁴⁸ Fonte: *Disco em São Paulo* (1980), *Op. Cit.*, p. 32. *Apud*: DIAS, M. T., *Op. Cit.*, p. 61. O preenchimento em cinza de algumas caixas é de minha autoria e responsabilidade. O intuito foi o de demonstrar que todos os outros setores da empresa dependem dos campos assinalados, conforme informações contidas na obra citada.

artista — tanto o de marketing quanto o de catálogo — parece ter perdido a importância física dentro da estrutura empresarial instituída, por outro, uma outra figura emergiu como peça fundamental à produção de discos ao longo dos anos 70 e 80: o diretor artístico, cujo ofício, juntamente com a gerência de repertório, é de fundamental importância para o funcionamento de todos os outros setores, visto que estes definem e orientam toda a estratégia de atuação da empresa referente à produção e ao mercado. Assim, é perceptível a concentração do poder de decisão sobre os produtos a serem lançados nas mãos de funções executivas, em detrimento da liberdade artística do autor sobre suas obras.

O diretor artístico de uma empresa fonográfica ocupa uma função que concentra, em suas atribuições profissionais, conhecimentos de várias áreas: musical (pois deve agir diretamente sobre a obra artística, influenciando-a ou não, de acordo com a liberdade criativa proporcionada ao autor); técnica (pois define os arranjos musicais possíveis dentre uma vasta gama de efeitos, obtidos através dos recursos de estúdio disponíveis), e empresarial (pois deve ter domínio do orçamento a ser dedicado àquele artista, as estratégias de marketing que divulgarão o trabalho num mercado segmentado). Essas seriam, sumariamente, as principais áreas de atuação de um diretor artístico de uma grande empresa¹⁴⁹. Dada a amplitude de suas atribuições — que dependem exclusivamente de sua própria competência e escolhas pessoais — é comum o profissional sentir-se responsável pela obra final, incorporando à sua pessoa os méritos tanto do produto em si, como também da empresa que faz parte. Alguns autores consideram que haja um certo “personalismo” por parte dos diretores artísticos, dada a responsabilidade, assumida por estes, sobre a obra final. Assim, consideraremos o “personalismo” como:

(...) o poder pessoal adquirido por tais profissionais, como capacidade de entender, interpretar e traduzir em estratégias de atuação, as oportunidades socio-culturais e mercadológicas que determinados produtos encerram, muitas vezes em escala mundial. Sobretudo em momentos de crise, as potencialidades e suscetibilidades do mercado ficam confusas, enevoadas, dificultando uma ação dirigida. Portanto, não se trata simplesmente, do

¹⁴⁹ Sobre o assunto, vide DIAS, M. T., *Op. Cit.*, principalmente as páginas 70-71 e 80-91. A abordagem que utilizaremos, entretanto, não pretende explicar a estrutura da indústria fonográfica, assim como o fez a autora citada. Apenas queremos suscitar um elemento de análise que permita a compreensão de uma trajetória pessoal: a de Wilson Souto Jr., sócio-fundador do teatro e gravadora independente Lira Paulistana, e que posteriormente exerceu tal função de diretor artístico em duas gravadoras distintas – Continental e Warner. Este ponto será retomado mais adiante.

*exercício do poder pessoal, mas sim da capacidade profissional de articular, sintonizar e otimizar o potencial da porção ocupada pela empresa num todo, muito mais complexo e poderoso que essa parte.*¹⁵⁰

Este personalismo, perceptível em empresas fonográficas em todo o mundo a partir da década de 70, abre precedentes para a terceirização tanto do diretor artístico quanto de outros cargos não menos importantes dentro da estrutura empresarial. A terceirização dessas funções, entretanto, só ocorre efetivamente já na década de 90, e, portanto, extrapola os limites de nossa pesquisa. Mas vale ressaltarmos que a autonomização dessa e de outras funções nos anos 70 e 80, que resultam no personalismo indicado, abrem um importante precedente para novas relações de trabalho dentro da indústria fonográfica mundial. Tais vínculos empregatícios, mais flexíveis e ajustados ao capitalismo global, contudo, não poderão ser analisados aqui com a profundidade que o tema merece. Contudo, é importante para nossa análise retermos o fato de que na virada dos anos 70 para os 80, o personalismo que alguns profissionais imprimiam à sua função era algo comum no meio empresarial a que nos referimos.

A fragmentação da produção e a autonomização de algumas funções dentro da estrutura empresarial pode ser vista e interpretada, para além de uma tendência mundial, também como um subterfúgio utilizado pela indústria fonográfica à crise político-institucional brasileira do início dos anos 80. Se o diretor artístico traduz as possibilidades e a viabilidade econômica de um produto diante de um mercado local em estratégias de atuação, este poderia, segundo suas competências e escolhas pessoais e orientado pela grande estrutura empresarial de que faz parte, traçar uma linha de conduta alternativa às convencionais para o lançamento deste produto num mercado em crise. A produção *independente* em questão poderia ser analisada também sob esse aspecto, eminentemente empresarial ou restrito aos procedimentos da indústria cultural (ou do *campo de produção fonográfica*). Contudo, acreditamos que tal produção *independente* de discos encerre também fatores pertinentes ao *campo de produção musical*, conforme apresentaremos nos capítulos seguintes.

Não obstante, ainda no âmbito da estrutura empresarial capitalista da produção de discos, pode-se dizer que essa mudança de orientação nas estratégias utilizadas

¹⁵⁰ DIAS, M. T., *Op. Cit.*, p. 71.

pelas empresas (especialização e autonomização de funções, que ampliam o leque de possibilidades e decisões do produtor frente à crise indicada), pode ter sido implementada mediante a percepção de que havia artistas que, à época, estavam produzindo e divulgando seus próprios discos de forma autônoma, ou seja, independentemente do interesse manifesto de uma grande gravadora. Uma vez que os diretores artísticos, para desempenharem de forma satisfatória uma de suas funções, devem estar atentos à movimentação do mercado, bem como à oferta e disponibilidade de novos nomes no cenário musical, estes certamente já haviam percebido a agitação do circuito musical alternativo em São Paulo, que, historicamente, nunca fora a sede da indústria fonográfica instalada no Brasil. Assim, os produtores e diretores artísticos, segundo nossas hipóteses e diante de uma maior autonomia profissional, ao invés de rapidamente capitalizarem para a grande indústria o fenômeno *independente*, estes observaram à distância os acontecimentos no meio musical paulistano, possibilitando que se formasse um tímido mercado para tais produções. À medida que tal mercado foi se configurando e se desenvolvendo, sem o auxílio das estratégias de marketing usuais na grande indústria, foi se criando paralelamente um interesse por parte das grandes empresas (representadas pelos produtores e diretores artísticos) em trazer tais artistas para a grande estrutura, inaugurando uma nova tendência — que depois se confirmaria — que teria como premissa a possibilidade de teste de alguns produtos sem investimento algum por parte da gravadora.

Assim, as inovações tecnológicas, a especialização e a autonomização de algumas funções no interior da grande indústria fonográfica, inclusive as do produtor e do diretor artístico, não só possibilitaram o surgimento de gravadoras *independentes* (através da possibilidade de terceirização de estúdio, editora, gráfica e fábrica), como também inauguraram novas tendências nos procedimentos padrão da racionalidade capitalista no setor fonográfico (como a terceirização da fase de prospecção de artistas, e a conseqüente possibilidade de teste de novos lançamentos — *independentes* — no mercado de discos).

Contudo, esse mecanismo de sofisticação da indústria cultural, apesar de seu poder explicativo, não é suficiente para dar conta da interpretação do surgimento do fenômeno *independente* dos anos 80 em São Paulo. Apesar de os pressupostos técnico-tecnológicos que possibilitaram o surgimento do fenômeno em questão partirem do meio fonográfico, acreditamos que haja questões oriundas do *campo musical* que influenciaram a

eclosão do fenômeno *independente*, e que podem adicionar elementos novos à compreensão do tema, tais como as motivações individuais dos agentes envolvidos, e os principais dilemas de um tipo de produção que pretendia ser, ao mesmo tempo, referência de alta cultura popular para os *pares* do *campo musical*, e ter o reconhecimento do grande público propiciado pela mídia — tão próxima geograficamente, mas, ao mesmo tempo, tão distante de São Paulo:

*Essa época era a época dos festivais da Globo, os festivais destacavam, geralmente, artistas do Norte e Nordeste (já tinha aquela mítica do Norte e Nordeste). Em São Paulo acho que não tinha absolutamente nada: a indústria fonográfica totalmente sediada no Rio de Janeiro; a Globo (que era a grande parceira da Indústria Fonográfica) também sediada no Rio de Janeiro ... Quer dizer, não existia nada em São Paulo. Tanto é que, na época, se dizia que pra fazer sucesso era absolutamente necessário ir para o Rio de Janeiro. O Rio era a vitrine do Brasil nesse setor. Na época, a rede Globo era a porta-voz de todas as manifestações brasileiras, até da manifestação política brasileira (ela era a porta-voz do regime). São Paulo, apesar de ser uma cidade extremamente efervescente culturalmente, não representava absolutamente nada no grande jogo da indústria fonográfica. Nada. (...) O Rio tinha todo o mercado de música internacional e o mercado inteligente brasileiro (com aspas enormes), e pra São Paulo sobrou o resto, que era a música regional brasileira, que nela se insere a música sertaneja. O que sobrou ficou, na época, para as duas empresas nacionais (ou tinha três, a RGE também atuava também em São Paulo, mas de uma maneira um pouco mais modesta). Mas a Continental e a Copacabana, que eram as gravadoras de São Paulo, tinham um trabalho ... elas viviam do resto, da xepa musical brasileira. Todo o Brasil inteligente e culto estava no Rio de Janeiro em torno da indústria fonográfica, da rede Globo, enfim.*¹⁵¹

A fala de Wilson Souto, no sentido da localização geográfica da indústria fonográfica brasileira, é emblemática. Ela revela não só o aspecto da segmentação do mercado entre diferentes gêneros musicais (“artistas do Norte e Nordeste”, “mercado de música internacional”, “mercado de música brasileira inteligente”), como também a concentração das empresas do entretenimento no Rio de Janeiro — indústria fonográfica em geral, e a Rede Globo de Televisão, associada à Som Livre para os lançamentos das trilhas sonoras de suas novelas. Percebe-se também, segundo o depoimento acima, uma

¹⁵¹ Entrevista com Wilson Souto Jr., já citada.

certa rivalidade entre o meio artístico dessas duas cidades. Podemos considerar a fala de Wandí Doratiotto e de Sérgio Ferez, respectivamente, sob o mesmo ponto de vista:

*Como tinha a indústria pesada (no Rio de Janeiro), Odeon, WEA, aquelas grandes, a gente (Premeditando o Breque) nem pensava em entrar, imagina! Um grupelho da cidade de São Paulo, a gente não tinha a menor pretensão.*¹⁵²

*O Lira Paulistana foi a importância de São Paulo para o Brasil. Foi um centro catalizador de novos valores pintando na área. São Paulo mostrou que tem qualidade e profundidade musical. Então, quando antigamente só se falava em Rita Lee e Demônios da Garoa, depois de uns dois ou três anos, já começou a se falar em 50 nomes. Isso para mim é o mais importante da história. Foi um centro radial de informações culturais que aconteceu em São Paulo.*¹⁵³

Tendo explicitado algumas das principais características da indústria fonográfica brasileira — embora o tenhamos feito em linhas gerais —, poderemos avançar rumo ao objeto de estudo propriamente dito: a música *independente* paulistana dos anos 80, assunto tratado no próximo item deste capítulo.

2. A Música Independente na São Paulo da Vila Madalena:

*Vem nascendo com tudo
E vem de qualquer jeito, de qualquer lado
De ponta cabeça, mergulha pra fora
E não há quem contenha seu grito
Que vem na hora exata
Na hora da vida
Se encolhe inteirinho
E chora, chora
E você vê que é sincero
Ainda que engane, sincero*

(Trecho da canção “Hora da Vida”, de Luís Tatit do grupo Rumo, do LP *Diletantismo*, de 1983)

¹⁵² Entrevista com Wandí Doratiotto, já citada. Parênteses meus, baseados na fala do entrevistado.

¹⁵³ Entrevista com Sérgio Ferez, o Turcão do grupo Tarancón, a mim concedida em 19/02/2002.

A chamada música *independente* surge a partir de vários fatores. Dentre eles, sumariamente, destacamos os principais: o novo palco propiciado pela abertura política e moral do regime militar para novos talentos; a anistia aos presos políticos em 79; a liberação estética e temática que o Tropicalismo proporcionou à música; o monopólio do mercado fonográfico exercido por empresas transnacionais; a dificuldade de acesso a tais gravadoras; entre outros. Assim, é sob a perspectiva do descontentamento com a política nacional, com o sistema produtivo e a distribuição desigual de seus benefícios, que a música popular elaborada na década de 80 no Brasil, principalmente em São Paulo, se origina. Os músicos envolvidos com a música *independente* tinham a perspectiva de uma sociedade mais justa, a partir das necessidades (econômicas e sociais) não contempladas no presente. Entretanto, a postura política destes artistas — pessoal ou pública — não tinha, necessariamente, identificação partidária, tampouco compromisso com os ideais revolucionários marxistas. Poderíamos adiantar que a principal preocupação dos *independentes* era a dificuldade de acesso à produção fonográfica, descontentamento que marcaria não só a carreira de tais músicos (que optaram pela produção dita *independente*), como também suas respectivas trajetórias no interior do *campo de produção musical*.

Como não poderíamos deixar de mencionar, a iniciativa de Wilson Souto Jr.¹⁵⁴ foi decisiva para a gestação da música independente em São Paulo. Segundo o depoimento de Wilson Souto — carinhosamente apelidado de “Gordo” por seus amigos — o empreendimento teatral teve início de uma forma bem casual:

Eu era músico em São Paulo nos anos 70 (além de cursar a faculdade de engenharia) e em 78 eu fui convidado para fazer parte da “Orquestra da Gota D’água”, (que era uma peça do Chico Buarque e do Paulo Pontes), que tinha na representação uma orquestra ao vivo, uma banda ao vivo, banda essa que tinha como elementos o Paulo Garfunkel, Jean Garfunkel (o Jean talvez não), o Pratinha, o Cervo Augusto, o Xaxá (que era ator, mas não sei se era ator da peça). E eu convivi com a rotina do teatro durante um ano – o teatro Aquarius – que foi o tempo que durou a peça. A gente tinha algum espaço ocioso durante as apresentações, pois a gente só entrava nos trechos musicais. E eu consegui convencer alguns produtores a entender um pouco o funcionamento do teatro, e fiquei muito encantado com a atividade.

¹⁵⁴ Parte da trajetória pessoal de Wilson Souto Jr. será narrada no capítulo 3 deste trabalho, dedicado ao funcionamento da gravadora Lira Paulistana. As principais fontes utilizadas foram as entrevistas, já citadas.

■ ENSAIO **MPB**



A NOVA CARA DA

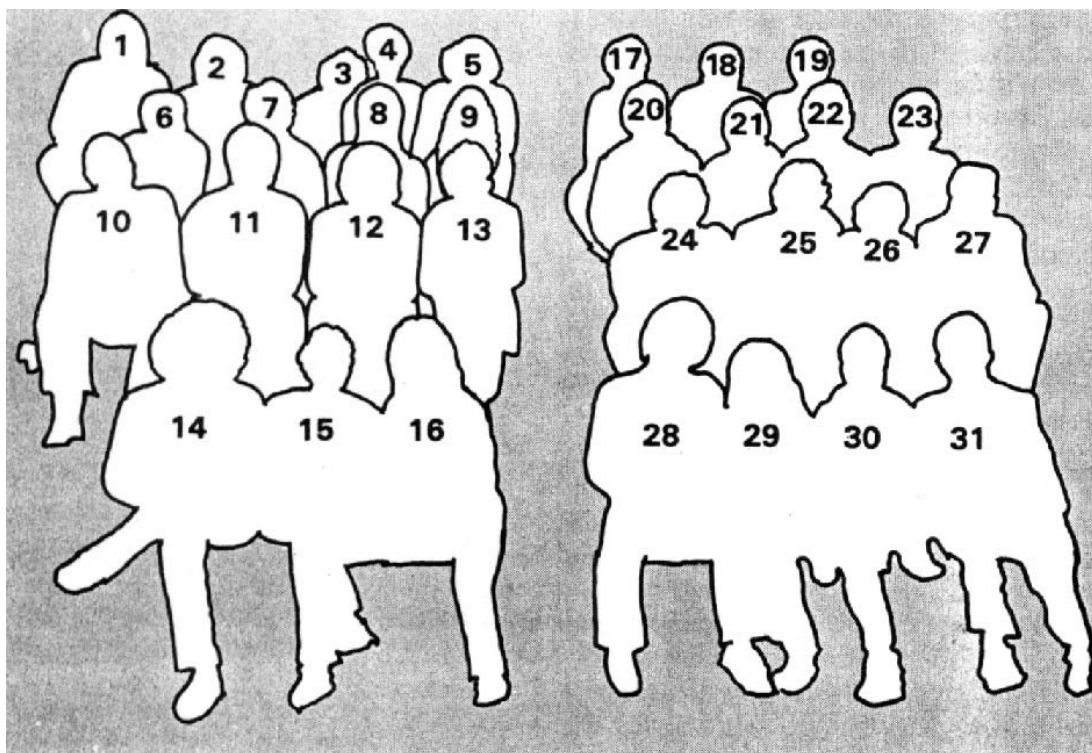


É a virada paulista: de repente, um
série de caras novas, nomes
novos e, ao contrário da
maioria, fazendo música
nova também. Sem
festival nenhum.

MÚSICA POPULAR

Foto de Peter Michael

Fonte: Revista *Som Três*, nº 35, Novembro/1981



Fonte: Revista *Som Três*, nº 35, Novembro/1981.

Legenda

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1- Wilson Souto Jr. (Lira Paulistana) | 17- Paulo Tatit (Rumo) |
| 2- Luís Tatit (Rumo) | 18- Claus Petersen (Premê) |
| 3- Biafra (Premê) | 19- Laert Sarrumor (Língua de Trapo) |
| 4- Wandí Doratiotto (Premê) | 20- Gal Oppido (Rumo) |
| 5- Marcelo Galbetti (Premê) | 21- Fernando Marconi (Língua de Trapo) |
| 6- Pedro Mourão (Rumo) | 22- João Lucas (Língua de Trapo) |
| 7- Hélio Ziskind (Rumo) | 23- Geraldo Leite (Rumo) |
| 8- Akira Venó (Rumo) | 24- Lizoel Costa (Língua de Trapo) |
| 9- Ná Ozetti (Rumo) | 25- Paulo Barnabé (Isca de Polícia) |
| 10- Zécarlos Ribeiro (Rumo) | 26- Luis Rondó (Isca de Polícia) |
| 11- Pituco (Língua de Trapo) | 27- Gigante Brasil (Isca de Polícia) |
| 12- Paulinho (Isca de Polícia) | 28- Arrigo Barnabé |
| 13- Ademir (Língua de Trapo) | 29- Suzana Sales (Isca de Polícia) |
| 14- Luís Lopes (Isca de Polícia) | 30- César (Isca de Polícia) |
| 15- Virgínia Rosa (Isca de Polícia) | 31- Itamar Assumpção |
| 16- Vânia Bastos (Isca de Polícia) | |

Claro que eu já tinha algumas referências do teatro, principalmente do teatro Oficina, enfim, as coisas que a gente freqüentava, o próprio teatro de Arena, e eu sentia que em São Paulo não tinha um teatro voltado para a música. Eu me juntei com um amigo na época, que estava recém saído da ... ele era um executivo da área financeira da Suzano, e ele tinha acabado de sair da empresa. E a gente resolveu encontrar um lugar onde a gente pudesse ter um uso múltiplo, um terreno onde a gente pudesse colocar um estacionamento e à noite transformar numa arena, alguma coisa que tivesse um funcionamento múltiplo. Essa pessoa se chamava Valdir Galeano. E a gente procurando, um dia encontrou um anúncio que falava de um espaço que era um antigo depósito, muitíssimo bem localizado, e falava que aquilo tinha uns 150 ou 200 metros quadrados. E a gente foi até lá, não dava pra fazer estacionamento, mas ele tinha algumas vantagens porque ele tinha uma entrada pela Teodoro Sampaio, no nº 1091, e uma saída para uma viela sanitária que dava bastante escoamento de público. E era muito maior do que o anúncio dizia, tinha uns trezentos e poucos metros quadrados. Nós olhamos aquilo e achamos que dava pra fazer um teatro, e durante seis meses ficamos lá, conseguimos, entramos em contato com a proprietária, e a gente, durante seis meses, usando um pouco a mão de obra dos amigos, acabamos construindo as arquibancadas, a decoração local, etc, de forma que em 15 de novembro, não, 28 de outubro de 1979 a gente inaugurou o teatro. Só que a gente fez, um pouquinho antes (sei lá, em 2 de outubro talvez) uma apresentação, para testar o espaço, com o Tarancón. O teatro ainda estava fechado, e o espaço funcionou perfeitamente. Aí dia 28 a gente fez a estréia, e ela foi feita justamente com uma peça desses músicos (era um musical), escrita por esses músicos que faziam parte da “Gota D’água”, na época, que era o Cervo, o Paulo Garfunkel, o Pratinha, então tinham escrito uma peça chamada “É Fogo Paulista”, e a gente, enfim ... um dia ... As coisas são tão ... aconteceram de uma maneira tão interessante ... Eu estava andando na Teodoro Sampaio para comprar tinta, porque o teatro não tinha inaugurado, e encontrei com o Paulo Garfunkel, e aí eu disse “Eu estou fazendo um teatro, vai lá prá ver”, e aí ele disse “Pô, a gente tá escrevendo uma peça”. E o Cervo era uma pessoa que estava muito mais enfronhada do que qualquer um de nós com o teatro, e a gente fez uma primeira reunião, e ele conhecia o Mário Mazetti; na segunda reunião a gente já fez com o Mário Mazetti, e fizemos um brain storm pra descobrirmos um nome (inclusive o nome Lira Paulistana é um nome sugerido pelo Mário Mazetti). Começaram a ensaiar lá (eu também acabei entrando na orquestra do “É Fogo Paulista”, acabei me juntando como músico), e aí no dia 28 de outubro a gente inaugurou oficialmente o teatro com “É Fogo Paulista”.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Trecho de entrevista por mim realizada com Wilson Souto Jr., em 08/04/2002. Demos preferência à fala do próprio agente — um tanto extensa — por julgarmos que ela dê a dimensão exata da casualidade do processo de abertura do teatro Lira Paulistana, percepção que poderia ser deturpada se relatada através das palavras de um interlocutor.

Percebe-se, a partir deste depoimento, a forte intenção de destacar a participação paulistana nas produções culturais do período. Tanto o nome do teatro, quanto o nome da peça inaugural, evidenciam tal intuito. Deve-se lembrar, conforme o próprio Wilson Souto afirmou¹⁵⁶, que a sede geográfica da indústria fonográfica era a cidade do Rio de Janeiro, restando a São Paulo apenas duas gravadoras: a Continental e a Copacabana, ambas de capital nacional, e cujas principais produções eram, sobretudo, as de discos de música sertaneja.

O princípio da proposta de inauguração de um teatro voltado, prioritariamente, para apresentações musicais, originou-se mais do acesso restrito deste gênero artístico aos grandes teatros, do que propriamente da gestação de uma proposta musical que se caracterizasse e agisse de forma independente das gravadoras transnacionais atuantes no mercado brasileiro. O próprio termo *independente* não foi citado neste trecho inicial da entrevista. Em seu lugar — para designar bandas desconhecidas do grande público — foi utilizado o termo “bandas de garagem”, informalmente empregado para classificar bandas de rock’n’roll. Contudo, o termo aqui não assume uma característica estética ou de estilo musical, mas sim a de pouca expressão junto ao grande público:

*Naquela época em São Paulo, acho que durante todos os anos 70 (eu fiquei um tempo fora de São Paulo, eu comecei a fazer engenharia em Barretos. Eu acho que eu voltei pra SP em 76 ou 77), era muito difícil as **bandas de garagem** de então terem um lugar pra se apresentar. Eu tive um pouco antes um quarteto vocal aqui em SP, e a gente conseguiu usar os espaços em horários ditos “alternativos” nos teatros, quer dizer, fazia apresentações no TUCA, de Sexta-feira, ou de Segunda-feira no Oficina, mas não existia nenhum lugar em SP que fosse voltado para a coisa musical. Eu também talvez não tivesse a clareza de imaginar que um espaço totalmente voltado pra música fosse viável, se viabilizasse, tanto é que a gente inaugura com uma peça de teatro que é um musical. Mas a demanda era tanta que, quer dizer, que muito rapidamente, a gente começou a receber propostas de produtores musicais para usar os horários alternativos. A gente aderiu imediatamente, e assim que a peça (“É Fogo Paulista”) saiu de cartaz (do Lira), e foi entrar no circuito da prefeitura, o teatro (Lira Paulistana) foi tomado pela música e aí, pelo contrário, nós tivemos que fazer alguns*

¹⁵⁶ O trecho onde é citada a concentração das empresas do disco na cidade do Rio de Janeiro consta no item anterior (“Caracterização da Indústria Fonográfica no Brasil”).

*esforços pra tirar um pouco a música e colocar algumas outras coisas de teatro, quer dizer, a música tomou conta (...).*¹⁵⁷

Através do depoimento de Wilson Souto reproduzido acima, torna-se perceptível que havia alguma agitação musical em São Paulo não absorvida pelas grandes gravadoras¹⁵⁸, o que impeliu alguns grupos à utilização de horários alternativos — diga-se de pouca procura pelo público espectador — em teatros tradicionais e consagrados na cidade de São Paulo, e outros grupos ao anonimato das garagens residenciais. Contudo, apesar do receio dos produtores musicais quanto à apresentação de alguns desses grupos em horários convencionais nos grandes teatros (o que hipoteticamente poderia trazer prejuízos tanto ao estabelecimento quanto ao produtor), evidenciou-se, logo de imediato, uma demanda de público superior à expectativa inicial para tais eventos musicais¹⁵⁹. Tal demanda viabilizou a criação, o crescimento estrutural, comercial e de público do teatro Lira Paulistana. Segundo pudemos constatar através de seu depoimento, Wilson Souto não tinha um amplo conhecimento das regras e interesses internacionais envolvidos no mercado de música brasileira. Seu conhecimento sobre o cenário da produção fonográfica, ao menos na ocasião da inauguração do teatro Lira Paulistana, era baseado nas dificuldades vividas enquanto músico, e não enquanto empresário do setor. Um *know how* empresarial seria obtido apenas com as experiências que o Lira Paulistana e a Continental lhes proporcionou.

¹⁵⁷ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr. Grifos meus.

¹⁵⁸ Segundo Maria Helena P. Martins, São Paulo, em relação às demais regiões do país, reuniria características urbano-industriais que a caracterizariam como cidade cosmopolita, condição favorável a experimentações na área cultural, como ocorreu nos anos 50 e 60, por exemplo, com o Concretismo, o Tropicalismo (que apesar de seus maiores expoentes serem baianos, moravam em São Paulo no momento da eclosão do movimento), a Vanguarda Musical Erudita e a Jovem Guarda. Apesar da característica industrial paulistana (perceptível nos anos 80), a cidade, contraditoriamente, não sediava as atividades fonográficas do país, que estavam alocadas prioritariamente no Rio de Janeiro. Sobre as características industriais de São Paulo, vide: MARTINS, Maria Helena P. A Nova Música Popular. *D. O. Leitura*. São Paulo, 10 fev. 1992. *Apud*: OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002, p. 65.

¹⁵⁹ Mais adiante, neste mesmo item, teremos a oportunidade de esboçar alguns dos motivos que possibilitaram a boa recepção do teatro Lira Paulistana e suas atrações por parte do público. Podemos adiantar que a sociabilidade do bairro de Pinheiros foi fundamental neste aspecto. Ver também: OLIVEIRA, Laerte Fernandes. “Pinheiros, Vila Madalena e Benedito Calixto: espaços de sociabilidade”. *In*: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 49 – 60; e também SQUEFF, Enio. *Vila Madalena: Crônica Histórica e Sentimental*. Coleção Paulicéia, São Paulo: Boitempo, 2002.

(Meu conhecimento sobre o mercado fonográfico era) *absolutamente nenhum. Nem o mercado, nem as regras desse mercado. Eu como músico, e esse grupo (o mencionado quarteto vocal) vivíamos a absoluta exclusão. Foi a época que o mercado mais excluiu o artista brasileiro. Foi uma época bastante difícil.*¹⁶⁰

Apesar da restrita noção do mercado fonográfico, sob o ponto de vista de um empresário do setor, alegada por Wilson Souto, sua iniciativa empresarial contou com um enorme potencial humano para lotar as arquibancadas das apresentações¹⁶¹. Diante da pergunta “como vocês acharam que seria a reação do público?”, Wilson respondeu:

*Não deu tempo! Em dois minutos o teatro estava com a pauta lotada, não tinha dia para apresentação, começou a se configurar num espaço em que as pessoas iam pra lá, tomavam cerveja, comiam pipoca, sentavam na arquibancada, assistiam com uma devoção religiosa aos shows, e saíam de lá para comentar os shows. Essa era uma diferença: ele não era um espaço de bar e garçom, ele era um teatro de música. O cara pegava a latinha de cerveja e sentava na arquibancada. Mas o barato era o show, não era a paquera, não era ... Depois até rolava tudo, mas o espaço do show era o principal.*¹⁶²

A viabilização da idéia de inaugurar um teatro voltado para a música contou com a participação efetiva de outras pessoas, que, juntamente com Wilson, integraram uma “diretoria” do teatro. Um dos nomes envolvidos era o de Chico Pardal, iluminador desde a peça inaugural “É Fogo Paulista”:

*Nessa época, eu fazia Filosofia na USP, e já vinha fazendo a parte técnica de teatro há muito tempo. Eu estava nessa época fazendo uma peça infantil e um dos atores falou “Chico, o que você está fazendo à noite?” (ele sabia que eu estava só estudando). E eu há pouco tempo tinha tido aquela doencinha ... hepatite, então eu estava proibido de fazer muito esforço, tanto é que quando eu fui pra lá (o Lira), o pessoal subia na escada pra mim. Aí eu fui pra lá (para o Lira) pra ser iluminador, eu continuei fazendo filosofia, e fazia iluminação lá à noite. Aí o Wilson começou a me cutucar pra fazer as coisas pra dentro do teatro. Daqui a pouco, eu estava ajudando na produção.*¹⁶³

¹⁶⁰ Trecho da entrevista com Wilson Souto Jr.

¹⁶¹ Mais uma vez, nos remetemos à sociabilidade na região de Pinheiros, assunto a ser tratado mais adiante neste mesmo capítulo.

¹⁶² Trecho da entrevista com Wilson Souto Jr.

¹⁶³ Trecho de entrevista por mim realizada com Chico Pardal, em 08/04/2002.

Um outro nome que compôs a direção do Lira foi o já citado Valdir Galeano, ex-funcionário da Suzano. Contudo, sua participação foi temporária, em virtude de sua mudança para a cidade de Ilhabela. Além de Wilson Souto, Chico Pardal, e da rápida permanência de Valdir Galeano, mais algumas pessoas participaram ativamente do início das atividades do teatro Lira Paulistana, destacando-se, principalmente, Plínio, Fernando Alexandre, e Ribamar de Castro.

*E aí eu olhei para o lado e estava sozinho, e aí o Chico estava lá na luz e eu falei: “O meu, desce que você é sócio agora”. Quer dizer, ele (o Lira) foi um pouco formado nesse informalismo. O Plínio, que foi a terceira pessoa que entrou com a gente, era um amigo do Chico ...*¹⁶⁴

*O Plínio veio assim (se incorporando aos poucos), e por exemplo, o Fernando Alexandre (que depois criou o jornal com a gente) era diretor e editor da Gazeta de Pinheiros. Então ele vivia muito ali, ele foi pra lá um dia pra entrevistar o Wilson, e acabou que não saía mais de lá também. Dali surgiu a idéia de o Lira ter o próprio jornal. Foi com o Plínio que a gente fez a gravadora. Aí o Ribamar de Castro (que era um artista gráfico ali da Vila Madalena, talentoso demais) começou a se incorporar também, começou a fazer cenário, cartazes. Vamos dizer que o visual do Lira foi ele quem deu a cara, não do símbolo, mas todo o resto do visual era dele. Disso, a gente comprou uma máquina e montou uma gráfica pequena. O primeiro trabalho do Glauco (“Minorias do Glauco”, que revelou o personagem “Geraldão”) foi impresso no porão do Lira. A gráfica virou uma editora ... e tudo isso pela paixão que as pessoas tinham. Elas iam se incorporando, e a gente ia incorporando elas.*¹⁶⁵

Ressaltamos que a iniciativa de Wilson Souto Jr. catalizou os acontecimentos que já estavam em andamento havia algum tempo. Os artistas e bandas que, posteriormente, vieram a se apresentar no Lira Paulistana, por serem novatos, já haviam notado as dificuldades do meio artístico em São Paulo. Percebendo o potencial comercial e empresarial de um teatro voltado para a exibição da produção musical paulistana, Wilson captou, por um lado, as necessidades dos novos artistas que não contavam com um local para se apresentarem regularmente, e de outro, a grande aceitação que tal empreendimento obteria do público, atuando, desta forma, como um mediador

¹⁶⁴ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr.

¹⁶⁵ Trecho de entrevista com Chico Pardal.

cultural entre produtores e consumidores da música dita *independente*. E, após um ano de funcionamento do teatro, o Lira Paulistana dava início às suas primeiras produções *independentes*.

É, portanto, sob estas condições que surge o Lira Paulistana, um teatro fundado em 28/10/1979 que, pouco mais de um ano depois, se transformaria em uma “gravadora e editora *independente*”, aglutinando os novos artistas da música paulistana carentes de meios para a produção de suas propostas (e, conseqüentemente, reunindo ao seu redor também um público diferenciado, consumidor deste tipo de produção cultural). A proposta de fundação do Teatro Lira Paulistana, segundo fontes oficiais, seria:

*Abrir um novo espaço para trabalhos, artistas e novas idéias. Na galeria, na pequena livraria, na pequena loja de discos e no palco estava armado o ringue para o saudável confronto. De um lado, trabalho artístico e muita criatividade. Do outro, a sensibilidade de uma platéia já cansada das formas tradicionais de comunicação e ávida por uma nova linguagem.(...) Assim como o Teatro Lira Paulistana é uma alternativa aos teatros tradicionais de São Paulo, por selecionar os trabalhos a serem apresentados, funcionar exclusivamente com recursos próprios, por ter sido criado com o claro intuito de favorecer os novos trabalhos, assim também nasceu em 80, a Lira Paulistana Gravadora e Editora (...).*¹⁶⁶

O Lira Paulistana foi, inicialmente, um teatro de pequeno porte onde se apresentavam os novos artistas (ainda sem reconhecimento do grande público devido à sua pouca exposição às massas), e depois, uma produtora independente. A grande transformação de Teatro em Gravadora deu-se devido à necessidade de ampliação do espaço do teatro (de apenas duzentos lugares), bem como do alcance da proposta independente. As novas bandas já começavam a repercutir nos meios jovens ditos “cultos” em São Paulo, que sempre compareciam ao teatro. A demanda de espectadores, apesar de numericamente pequena em relação às suas possibilidades, já lotava não só os duzentos assentos do teatro, como também suas escadarias e a lanchonete. Foi a partir dessa situação que surgiu a necessidade de ampliar o alcance da nova música paulistana, que não poderia mais ficar restrita apenas às apresentações no teatro. Dadas as condições pouco favoráveis

¹⁶⁶ Fonte: *Boletim Informativo de 4º aniversário do Lira Paulistana*. São Paulo, Outubro/1983.

da indústria fonográfica constituída a novas propostas musicais, foi preciso criar uma gravadora — que obviamente seria *independente*.

Com o desenvolvimento das atividades da gravadora *independente* Lira Paulistana (que será detalhado no próximo capítulo deste trabalho), surgiram novas necessidades estruturais, que resultaram no acordo de distribuição entre o Lira e a gravadora Continental, assinado no final de 1982.

A despeito das implicações desse acordo e do funcionamento do Lira Paulistana (assuntos a serem abordados também no próximo capítulo), ao final de quatro anos de funcionamento ininterrupto, os dados oficiais do próprio Lira revelaram uma atuação impressionante: um total de quase três mil apresentações e mais de 320 mil espectadores, e centenas de atrações diferentes (música, cinema, vídeo, exposições, lançamentos de discos e livros, etc.).¹⁶⁷

Faz-se necessária aqui uma breve explicação acerca do termo *independente* — o mais usual para designar o grupo de músicos em questão. Excetuando-se as formalidades segundo as quais os termos *independente*, *alternativo*, *experimental* e *marginal* foram analisados no artigo de Edelcio Mostaço¹⁶⁸, poderíamos dizer que o fenômeno *independente* não constituiu um movimento estético unificado. O que os condensou foram as dificuldades comuns referentes *ao campo da produção fonográfica*. Assim, ser um *independente* nos anos 80 era fazer parte de um grupo de artistas que mantinha relações diferenciadas do que então era norma com produtores, selos e gravadoras¹⁶⁹. Ser um *independente*, à época, significava não fazer parte (voluntária ou involutariamente) do *cast* de uma grande gravadora — geralmente transnacional — e, com seus próprios meios e recursos, viabilizar a produção de um compacto ou até mesmo de um *Long Play*. Os próprios artistas, além de alguns autores que se dedicaram ao tema¹⁷⁰, reconhecem que o termo não é o mais apropriado para designar suas respectivas relações

¹⁶⁷ Fonte: *Boletim Informativo de 4º aniversário do Lira Paulistana*. São Paulo, Outubro/1983.

¹⁶⁸ MOSTAÇO, Edelcio. “Alternativa: Independência ou Morte - notas sobre o circuito da ideologia”. In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 4-5. Neste artigo, o autor ressalta as implicações na utilização de quatro adjetivos que, em primeira instância, poderiam aplicar-se à produção musical em questão: *independente*, *alternativo*, *experimental*, e *marginal*.

¹⁶⁹ OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Op. Cit.*, p. 25.

¹⁷⁰ Os principais autores a que nos referimos são: VAZ, Gil Nuno. *História da Música Independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988 (obra que contém depoimentos de artistas que também não concordam plenamente com o emprego de termo *independente* para designar o fenômeno em questão); DIAS, Márcia Regina Tosta. *Op. Cit.*; e OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*

com a grande indústria do disco, uma vez que algumas etapas da produção de um trabalho *independente* (como a prensagem do disco, e a divulgação e distribuição em níveis nacionais¹⁷¹) ainda dependiam de serviços oferecidos apenas por empresas de grande estrutura. Contudo, nesta pequena introdução ao tema, não adentraremos nas especificidades da produção *independente* que fizeram com que o termo talvez não fosse o mais adequado para designar este tipo de produção de discos. Não há unanimidade entre artistas, produtores e autores em relação ao termo mais apropriado, visto que há opiniões divergentes e até mesmo antagônicas sobre a natureza principal do fenômeno — de origem econômica ou estética¹⁷². No terceiro capítulo deste trabalho, teremos a oportunidade de apresentar, de maneira mais completa, a dinâmica e as etapas produtivas necessárias ao lançamento de um disco *independente*, sob a ótica dos artistas circunscritos ao *campo de produção musical* em questão¹⁷³. Por ora, para tornarmos a denominação mais operacional, cabe ainda dizermos que o termo *independente* tem “o papel de identificar um determinado tipo de atividade artística (...) (e de) compreender o significado do fenômeno a que ele se refere”¹⁷⁴. Mas, de qualquer forma, apesar de a definição do termo *independente* “padece(r) de critério”¹⁷⁵, consideraremos como tal “todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontecem fora do circuito das grandes”¹⁷⁶ empresas de discos.

Assim, os *independentes* não foram integrantes de um movimento (como a Bossa Nova ou a Tropicália), pois eles não aconteceram a partir de um elemento musical unificador ou padrão de proposta estética.¹⁷⁷ O que os condensou foi a dificuldade de

¹⁷¹ Resumidamente, a prensagem de um disco refere-se ao processo de fabricação de um original e a multiplicação deste. A divulgação seria a propaganda em meios de radiotelevisão de alcance nacional, e a distribuição é o que faz com que a obra chegue às lojas e ao consumidor de todas as regiões do país. Estes aspectos, bem como alguns outros relativos à fabricação e produção de um disco, serão mais explorados no terceiro capítulo desta dissertação, com base na pesquisa *Disco em São Paulo nº 6*, promovida pelo IDART (Departamento de Informação e Documentação Artísticas) do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira – Secretaria Municipal de Cultura em 1980.

¹⁷² VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁷³ Citamos o *campo* de produção *musical* em oposição ao *campo* de produção *fonográfica*, onde os agentes deste último seriam os produtores, diretores artísticos e empresários. Queremos salientar que a intenção deste trabalho é desvendar a lógica de *campo* própria aos artistas em questão (identificados aqui como sendo *independentes*), que empreenderam estratégias de conduta nos *campos musical e fonográfico* de acordo com as suas necessidades estéticas e profissionais. Apesar de o foco da questão ser os músicos *independentes*, recorreremos inúmeras vezes às informações do *campo fonográfico*, dada a conexão entre os temas. Para maiores detalhes sobre a lógica de *campo*, vide o primeiro capítulo deste trabalho.

¹⁷⁴ VAZ, Gil Nuno. *História da Música Independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 11.

¹⁷⁵ DIAS, Márcia R. T., *Op. Cit.*, p. 121.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 121.

¹⁷⁷ VAZ, Gil Nuno. *Op. Cit.*, p. 11.

prensagem, distribuição e divulgação de seus trabalhos, o que os obrigou a buscar novas soluções para esta situação do mercado fonográfico (que à época de sua reprodutibilidade técnica¹⁷⁸, só lança no mercado produtos que assegurem o resultado planejado segundo os critérios mais rígidos e racionais de maximização dos lucros¹⁷⁹). Essas condições, inevitavelmente, atrelariam esses artistas a dois caminhos possíveis: ou à lógica mercadológica das gravadoras multinacionais (em detrimento da qualidade musical), ou, a uma gravadora *independente*. Ainda assim, esta saída não era a solução de todos os problemas dos artistas pobres, que não tinham como financiar os custos de uma produção em larga escala numérica. Eles ainda estariam atrelados ao marketing e às condições de distribuição das gravadoras de grande porte, bem como dos meios de comunicação em si.

Para além das condições que o mercado fonográfico impunha, direta ou indiretamente, aos *independentes*, deve-se considerar que em 1979 (ano de fundação do teatro Lira Paulistana) havia toda uma agitação cultural e artística no mesmo bairro escolhido por Wilson Souto Jr. para seu empreendimento. Os bairros de Pinheiros, sobretudo a Vila Madalena¹⁸⁰, eram espaços onde circulavam muitos estudantes, músicos e artistas plásticos¹⁸¹, facilitando a aceitação inicial, por parte deste mesmo público, da proposta de um teatro voltado para a música. A grande produção cultural da região, derivada da grande concentração de artistas ali residentes¹⁸², também foi responsável pela opção de Wilson Souto Jr. pelo bairro da Vila Madalena tanto para o teatro como para sua própria moradia¹⁸³.

¹⁷⁸ BENJAMIM, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: *Obras escolhidas*. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense. P. 165.

¹⁷⁹ WEBER, M. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. SP: Martin Claret, Coleção A Obra Prima de Cada Autor, 2001.

¹⁸⁰ “A região de Pinheiros, que engloba os bairros de Pinheiros, Alto de Pinheiros, Vila Madalena, Vila Ida e Vila Beatriz, detém a maior produção cultural da cidade de São Paulo.” Depoimento de Flávio Dias (orientador cultural junto à Administração Regional de Pinheiros da Secretaria das Administrações Regionais do Município de São Paulo) à TV Cultura. *Apud*: OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁸¹ Depoimento de Flávio Dias à TV Cultura. *Apud*: OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Op. Cit.*, P. 50.

¹⁸² Para uma visão “histórica e sentimental” da região da Vila Madalena, que inclui desde as origens do bairro em 1560 (inicialmente um reduto de jesuítas — e seus índios —, substituídos à força pelos beneditinos), até a chegada dos barbudos-cabeludos *hippies* (acompanhados de seu equivalente feminino) e todas as alterações provocadas a partir de então, vide: SQUEFF, Enio. *Vila Madalena: Crônica Histórica e Sentimental*. Coleção Paulicéia, São Paulo: Boitempo, 2002.

¹⁸³ “Na região havia vários artistas moradores, e, principalmente, muitos grupos musicais, o que nos incentivou ainda mais a escolhermos aquele endereço... Eu mesmo morava a duas quadras do Lira Paulistana.” Entrevista de Wilson Souto Jr. a Laerte Fernandes de Oliveira em 1990. *Apud*: OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Op. Cit.*, p. 50.

A história do teatro e gravadora Lira Paulistana é, de certo modo, influenciada pelo cotidiano da Vila Madalena. Sobre o assunto, o pesquisador Laerte Fernandes de Oliveira, em seu livro *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*, faz uma descrição da “sociabilidade alternativa” desenvolvida na região naquele período¹⁸⁴. O autor trabalha com a idéia de que sociação seria a “forma pela qual os indivíduos se agrupam em unidades para satisfazer seus interesses”, sendo a sociabilidade “a forma lúdica de sociação, sem propósitos objetivos (...)”¹⁸⁵. Através desta formulação, o autor discorre sobre o cotidiano de Pinheiros, região tão importante para a vida cultural de São Paulo. A praça Benedito Calixto foi — e ainda é — uma referência inequívoca para a juventude paulistana das décadas de 70 e 80, onde aconteciam *shows* de *rock*, e posteriormente, se instalaria o teatro Lira Paulistana.

Deve-se considerar também a proximidade deste bairro em relação à USP (Universidade de São Paulo), que exportou muitos moradores para a região após o fechamento do CRUSP (moradia estudantil da USP) por ocasião do AI-5, promulgado em 1968. Com o recrudescimento da repressão do regime militar em relação aos estudantes contrários ao regime político, e também às manifestações artísticas, os moradores do CRUSP migraram para a região de Pinheiros — próxima à USP e de aluguéis ainda relativamente baratos¹⁸⁶ — trazendo consigo valores da contracultura e da militância política, revitalizando e trazendo novos ares ao bairro. Além disso, a Vila Madalena também era próxima à PUC (Pontifícia Universidade Católica), outro ponto de convergência da militância política e cultural.

Assim, o lugar escolhido por Wilson Souto Jr. para a abertura do teatro Lira Paulistana não poderia ter sido mais apropriado. Os novos moradores da região, oriundos do meio estudantil ou do meio profissional-liberal ligado à arte¹⁸⁷, logo se identificariam com uma proposta que nascia sob o signo de ser uma alternativa tanto ao fechamento da indústria fonográfica para as novas produções, como também à indiferença dos teatros

¹⁸⁴ Vide: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 49-60.

¹⁸⁵ MACEDO, Evaristo. (org.) *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983, p. 165-175. *Apud*: OLIVEIRA, L. F., *Op. Cit.*, p. 51.

¹⁸⁶ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 50-52, e SQUEFF, Enio. *Op. Cit.*, p. 47-57.

¹⁸⁷ Juntamente com os estudantes, vieram músicos, técnicos de som, cartunistas, cineastas, poetas, psicólogos, jornalistas, grafiteiros, punks, hippies. Enfim, uma diversidade cultural e profissional instalou-se no mesmo bairro. Vide: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 53.

tradicionais para números musicais, especialmente os de artistas pouco conhecidos do grande público. O próprio Wilson Souto, baseado em uma pesquisa realizada com o público freqüentador do teatro via mala-direta, constatou a predisposição destes espectadores — insatisfeitos com a produção cultural de então — em aceitar uma proposta diferenciada de criação e veiculação musical. Segundo ele, o público era formado prioritariamente por

*Estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais e políticas por que vinha passando o país ... um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento ... aparentemente arredio ao fascínio da televisão, e que parecia ansiar por algum programa cultural, mas com um detalhe bastante significativo: era um público de baixo poder aquisitivo, detectável até por seu modo de vestir, e bastante afastado dos padrões vigentes.*¹⁸⁸

A conduta alternativa dos agentes em questão não circunscreveu-se apenas ao processo de registro das músicas em vinil. Ela também se estendeu a todas as formas de divulgação desta produção *independente*, visto que não se contava com nenhum meio institucional ou de amplo alcance para fazê-la. Assim, foram desenvolvidas estratégias alternativas de divulgação — tanto dos discos como dos shows —, originando verdadeiros profissionais que se especializaram nessa forma de propaganda. Para tanto, tais divulgadores percorriam, com roteiro previamente estipulado, principalmente as ruas, bares, cinemas, teatros e faculdades de São Paulo (sobretudo aqueles lugares onde parecia haver uma sociabilidade semelhante à da Vila Madalena), desenvolvendo formas alternativas de comunicação publicitária. As principais formas desse tipo de divulgação eram: o *boca-a-boca* (apelo do artista ao público, para que este divulgasse o evento e a venda dos discos no local ao maior número de pessoas possível); as *filipetas* (tiras de papel impresso, contendo informações — e às vezes descontos — divulgando eventos e também a

¹⁸⁸ Wilson Souto Jr., em depoimento a Iná Camargo Costa, 1990. *Apud*: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 68. Uma ressalva, contudo, deve ser feita: o consumo cultural desse público (incluindo a vestimenta e os discos *independentes*) refletia mais um ato de distinção social e de protesto contra o sistema, do que propriamente uma limitação econômica (dadas as origens sociais mais freqüentes desse público: de classe média e universitária). A pesquisa de mala-direta que reuniu informações sobre o público do teatro, segundo Wilson Souto, perdeu-se com o passar dos anos, sendo impossível recuperá-la para o presente trabalho.

lojinha de discos); e os *lambe-lambes* (cartazes colados em postes e muros — disputadíssimos — da cidade).¹⁸⁹

O que se percebe a partir dessas informações a respeito da Vila Madalena é que a sociabilidade que se travou na região desde os anos 70 era fortemente marcada por alguns traços remanescentes da contracultura, identificados com o diferente, com o novo e com o alternativo. A atuação política das pessoas que, por diversos motivos, foram para a região (tanto os estudantes da USP, como os profissionais liberais ligados à arte que se mudaram para a Vila acompanhando a agitação cultural do bairro) se ligava mais à esfera cultural do que à política. A esfera cultural vai, desta forma, atingindo certa autonomia¹⁹⁰, possibilitando que os agentes realizassem seus projetos pessoais de transformação social através do fazer artístico propriamente dito, não mais aos moldes da militância política dos anos 60 (que apesar de mesclar política e arte, privilegiava a primeira instância, tendo a arte popular uma função apenas didática e acessória no processo de transformação social, o que rendeu diversas críticas por parte de artistas que buscavam uma revolução ao nível da forma artística). Esta autonomização da esfera artística em relação à política incidiu diretamente sobre a iniciativa da produção *independente*, cujos interlocutores optaram por uma estratégia alternativa e diferenciada de apresentação, divulgação e gravação de discos não só para poderem exercer a atividade musical em nível profissional, mas também para protestarem contra o predomínio de empresas transnacionais no setor fonográfico. Suas manifestações se davam, prioritariamente, ao nível musical, ou, em última instância, na forma adotada para o registro de suas criações artísticas, evidenciando o descolamento da esfera cultural em relação à política.

Se há, portanto, uma autonomização da esfera cultural em relação à política, é possível falarmos, então, que as trajetórias artísticas e profissionais dos agentes em questão circunscrevem-se à lógica de um *campo* de produção simbólica — o *campo musical*. Assim, para a compreensão do fenômeno *independente* desde suas origens, as categorias criadas para a análise de uma militância prioritariamente política no meio musical revelam-se insuficientes. A partir do fenômeno *independente* começou a se delinear melhor uma atuação menos institucionalizada no meio musical-cultural, menos

¹⁸⁹ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 63.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 53.

ligada aos ideais do nacional-popular¹⁹¹. Acreditamos que o Tropicalismo tenha propiciado à música popular brasileira as inovações estéticas capazes de desvincular a forma artística de seu conteúdo textual¹⁹², bem como o contexto da abertura do regime militar tenha favorecido o surgimento de um novo espaço para as propostas artísticas em gestação desde o fim dos anos 70. Sem abrir mão da sensibilidade social e do desejo de mudança num país periférico e dependente, os artistas *independentes*, apesar da heterogeneidade estética entre os grupos, não tinham anseios artísticos similares aos cepecistas, onde a forma musical vinculava-se às diretrizes de ordem estritamente política. Assim, sem perder de vista o imperialismo cultural, exemplificado pelo predomínio de empresas transnacionais no setor fonográfico, os *independentes* conduziam suas estratégias e carreiras artísticas de forma menos institucionalizada em relação à política, mais autônoma e circunscrita ao *campo* de produção *musical*. Pode-se assim dizer que os *independentes* foram os novos personagens na vida cultural do país nos anos 80, inaugurando estratégias diferenciadas em relação à materialização e circulação de suas respectivas criações musicais.

Tal posição assumida pelos *independentes* em relação ao meio fonográfico, e também a assumida pela Vila Madalena nos anos 70 e 80 em relação à vida cultural da cidade de São Paulo, podem ser consideradas, de certo modo, análogas ou ao menos similares à posição ocupada, na mesma época, pelo novo sujeito social que Eder Sader constatou em seu livro *Quando Novos Personagens Entraram em Cena*¹⁹³. Ao analisar o movimento sindical e também outras “instituições em crise”¹⁹⁴, como a Igreja Católica e a Esquerda Tradicional, o autor constata que há nesses centros organizadores uma

¹⁹¹ Mesmo que os tropicalistas tenham, na virada da década de 60 para a de 70, inaugurado este tipo de atuação musical (prioridade para uma revolução estética em detrimento do conteúdo textual), seu diálogo e respectivas críticas dirigiam-se ainda aos músicos ligados à estética do CPC. Já com os *independentes*, este diálogo com os cepecistas não ocorreu de forma tão direta, dadas as novas formas de atuação no interior do *campo musical*. Seus interlocutores mais próximos eram sobretudo os tropicalistas. Sobre a relação entre os *independentes* e os tropicalistas, vide o capítulo 2 deste trabalho, páginas 34 a 40. Mas não queremos aqui avançar neste ponto (as transformações das condutas no interior do *campo musical* em relação à linha evolutiva da MPB). O que deve ser dito neste momento é que os *independentes* tinham algumas estratégias diferenciadas no interior de seu *campo*, quais sejam, as referentes à opção de registro e divulgação de suas obras. Ainda sobre as transformações do conceito de nacional-popular, vide ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. SP: Brasiliense, 2001.

¹⁹² Pode-se observar a nova relação entre texto e melodia através das composições do grupo Rumo. O conceito peculiar de “canção” utilizado pelo grupo Rumo está melhor descrito no primeiro capítulo deste trabalho, mais especificamente no item número 2, denominado “Utilização dos Conceitos”, páginas 35 – 37.

¹⁹³ SADER, Eder. *Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo – 1870 – 1980*. São Paulo: Paz e Terra, 2ª ed., 3ª reimp., 1995.

¹⁹⁴ Termo utilizado por Marilena Chauí no prefácio da obra de SADER, Eder. *Op. Cit.*, p. 11.

reformulação das respectivas matrizes discursivas, originando novas condutas, lugares e sujeitos sociais. “Os antigos centros organizadores, em crise, são desfeitos e refeitos sob a ação simultânea de novos discursos e práticas que informam os movimentos sociais populares, seus sujeitos”¹⁹⁵. Desta forma, a Igreja reformulou seu discurso e sua prática através da “Teologia da Libertação”, assim como o fez o sindicalismo criando oportunidades para a eclosão do “Novo Sindicalismo”, no qual desponta a liderança de Lula. O novo sujeito, para Sader¹⁹⁶, reuniria três instâncias básicas, as quais se aplicariam também, num sentido genérico, para os personagens de nosso trabalho: “um novo sujeito, mais coletivo; lugares políticos novos, baseados na experiência do cotidiano; e uma prática nova, onde haveria a criação de direitos a partir da consciência de interesses e vontades próprias”¹⁹⁷. A analogia entre os dois casos (o novo sujeito de Sader e os músicos *independentes*) é útil para percebermos que a autonomização da esfera artística, consoante à crise do setor fonográfico, trouxe a possibilidade de uma reformulação de estratégias por parte dos novos agentes — os músicos *independentes* —, inaugurando novos discursos e práticas no *campo* de produção *musical*. Para além das peculiaridades que revestem cada contexto específico (o político-social descrito por Sader, e o cenário musical em pauta neste trabalho), as coincidências entre as duas análises não param por aqui. Mas, para nossos objetivos imediatos, cremos que as apontadas até agora já sejam suficientes para identificarmos pelo menos duas atitudes em comum entre o nosso objeto e o de Sader: a tentativa de *independência* das instituições tradicionais, e também a de construção de novos espaços de sociabilidade.

Laerte Oliveira¹⁹⁸ também percebe familiaridades entre a Vila Madalena (bairro sede do Lira Paulistana) e a análise de Sader¹⁹⁹, que

*(...) possibilita a emergência de um novo olhar para pensar as manifestações políticas e culturais deste período. Em seu livro são abordados temas como os novos lugares políticos e atores sociais que começavam a ocupar os espaços públicos. Além disso o autor menciona espaços de sociabilidade que haviam desaparecido no pós-64.*²⁰⁰

¹⁹⁵ CHAUÍ, Marilena. In: SADER, Eder. *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁹⁶ SADER, Eder. *Op. Cit.*

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 11-12.

¹⁹⁸ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*

¹⁹⁹ SADER, Eder. *Op. Cit.*

²⁰⁰ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 52.

Para Laerte Oliveira²⁰¹, a Vila Madalena seria mais um desses novos espaços públicos descritos por Sader, recuperada a partir da necessidade comum de se criar um espaço para uma sociabilidade alternativa. Compartilhamos dessa hipótese de que a Vila Madalena seria um espaço de construção de uma nova sociabilidade, e ainda acrescentamos que a própria conduta profissional dos músicos *independentes* se inscreveria na tese de Sader, na qual há uma tentativa de *independência* das instituições tradicionais — no caso, da indústria fonográfica transnacional.

Laerte Oliveira²⁰² descreve em seu livro algumas das características tanto da região de Pinheiros (na qual se localiza a Vila Madalena), como do tipo de sociabilidade que lá se desenvolveu a partir dos anos 70. Segundo o autor, o bairro não contava, no início dos anos 70, com uma vida noturna muito agitada, visto que a maioria dos moradores eram operários, mecânicos, funileiros, chacareiros, funcionários públicos, ou ainda de origem portuguesa ou negra²⁰³. Enfim, eram moradores tradicionais, nada identificados com a contracultura ou com a sociabilidade alternativa que se configurou na região alguns anos depois com a chegada de estudantes, artistas e profissionais liberais ligados à arte.

Os bares da região, que pouco a pouco começaram a funcionar após as 21 horas nas sextas-feiras, tiveram importante papel na formação da sociabilidade alternativa travada a partir dos estudantes e artistas com ideais libertários e contestatórios. O primeiro deles foi o *Sujinho*²⁰⁴, e logo em seguida, foi fundado um outro bar que passou a funcionar também após as 21 horas nas sextas-feiras: o *Bar da Terra*, onde ocorriam performances teatrais e circenses, o que passou a atrair o público universitário, morador ou não da região²⁰⁵.

Arrigo Barnabé, em entrevista exclusiva, mencionou alguns desses espaços tão especiais para o fomento da produção cultural em questão. Segundo o compositor:

A gente ia no Pirandello, na Rua Augusta, que era o bar do Vladmir Soares e do Antônio Marques. Antes a gente ia no Bar da Terra (na

²⁰¹ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 52.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*, p. 54.

²⁰⁴ Sobre o referido bar, vide: SQUEFF, Enio. *Op. Cit.*, p. 47-56.

²⁰⁵ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 54.

*Mourato Coelho). As pessoas iam lá, se encontravam, e tal. E é claro, evidente, que os donos do Bar da Terra eram fãs do Caetano ...*²⁰⁶

Além da Vila Madalena, Arrigo Barnabé ressaltou durante a entrevista outros lugares importantes para a produção cultural — sobretudo a *independente* — da cidade de São Paulo. Dentre os principais, estaria

*O Auditório Augusta. Uma série de coisas aconteceram no Auditório Augusta. Eles chegaram com um programa inclusive pra apresentar gente nova. Isso no começo de 81. Uma coisa que era promovida pela Regina Gerard, que era a dona do Auditório Augusta, e pelo Moracy Duval, que era empresário e estava trabalhando comigo no momento, e tinha sido empresário do Secos e Molhados. E era uma coisa chamada Salada Paulista, Virada Paulista, uma coisa assim.*²⁰⁷

Laert Sarrumor, do grupo Língua de Trapo, também relembra alguns outros lugares que eram pontos de convergência da agitação cultural do período:

Na pré-história do Língua, naquele primeiro momento quando a coisa estava se formando, de gestação da banda (esse projeto “Virada Paulista” foi de 79 até meados de 81), um lugar importante foi basicamente a Casper Líbero (num primeiro momento), e depois outras faculdades que ficaram sabendo que tinha um grupo de malucos, uns caras engraçados, e que começaram a nos chamar também. Tinha o pessoal da USP (tinha bastante show por lá), da PUC (fizemos um show antológico na rampa da PUC, que foi muito legal, mais ou menos em 80), íamos a muitos festivais (tinha muitos festivais, e tem até hoje, festivais de interior promovidos por prefeituras ou pelo Sesc). A gente inscrevia músicas nos festivais, e a gente ficou até meio conhecido no circuito de festivais como os caras engraçados, porque todo mundo ia com aquelas músicas de festival mesmo, ou de protesto, ou romântica, e a gente chegava chutando o balde. Tinha um japonês maluco — o Pituco — que mostrava a bunda, arriava as calças ... isso em 79, 80, e ainda era governo militar. Então a gente causou um certo furor, um certo impacto... Apresentações em bares eram poucas. O Língua de Trapo nunca foi uma banda da bar. A gente não faz cover, tem que mostrar o nosso trabalho. E em bar é meio complicado, as pessoas não estão a fim de prestar atenção. Com raras exceções. O Piu-Piu, por exemplo, que era um bar mais voltado pra essa coisa cultural, e dessa turma acho que todo mundo acabou tocando no Piu-Piu. Aí teve esse show da estação São Bento, que eu te falei, que acho que foi o primeiro show da banda mesmo, acho que em 80, que a banda nem chamava ainda ... chamava “Os Cúmplices”, a pré-história da

²⁰⁶ Trecho de entrevista por mim realizada com Arrigo Barnabé, em 04/11/2002.

²⁰⁷ Trecho de entrevista com Arrigo Barnabé.

*banda. Aí, a gente fez até um concurso na faculdade pra achar um nome, pois “Os Cúmplices” era provisório, a gente usou só pra esse show do Metrô. (...) Mas os locais eram basicamente esses, nessa pré-história. Depois, quando pintou o Lira na nossa vida, a gente fez muito show lá, em 81, 82, 83, a gente fez várias temporadas lá, antes do lançamento do disco e principalmente lançando o disco em 82. Aí o Lira começou a ficar pequeno pra gente, porque o público foi aumentando. Aí a gente começou a ir pra outros espaços, primeiramente pequenos também como a FUNARTE (Sala Guiomar Novaes), depois espaços maiores como o Centro Cultural, e o Sesc Pompéia. Quando a gente foi pro Sesc em 84, foi record de público lá. Acho que a gente chegou a colocar o maior público que já teve lá, quase quebraram as portas, porque a gente fez uma promoção que era “um barão” ... na estréia pagava um barão, nem lembro qual era a moeda, mas era uma coisa que eu acho que hoje seria 1 real a entrada. E foi muita gente ... aí a gente começou a tocar bastante no Sesc Pompéia. Ali tem um carisma, uma magia, acho que pelos sons que já rolaram ...*²⁰⁸

Apesar da menção de Arrigo ao Auditório Augusta, e a de Laert Sarrumor ao Café Piu-Piu no bairro do Bixiga, à PUC, à USP, à Faculdade Cásper Líbero, ao metrô São Bento, à Funart e ao Sesc Pompéia²⁰⁹, não há dúvidas de que a Vila Madalena assumiu papel emblemático na formação da sociabilidade alternativa que envolveu os integrantes do fenômeno *independente*. A fala de Turcão (membro do grupo Tarancón), em entrevista a mim concedida, demonstra o quanto a praça Benedito Calixto (sede do Lira Paulistana), e a própria Vila Madalena, eram espaços ideais para o desenvolvimento de uma sociabilidade voltada para eventos comemorativos onde se praticava a cooperação e o debate cultural:

O Lira tinha dois endereços (Teodoro Sampaio, 1091 e Praça Benedito Calixto, 42) A Teodoro era o teatro, e a Benedito Calixto era um escritório. É, era basicamente isso. Com o escritório na Benedito Calixto, o Lira Paulistana começou a engorda. Quer dizer, não era só teatro, era uma sala de exposições, era uma lanchonete e quando tinha festa Junina tinha fogueira lá em baixo. Tinha uma rua sem saída que chegava por trás da Teodoro Sampaio, em baixo, no nível da rua de baixo, daí tinha uma estrutura para Festa Junina. Daí o Lira Paulistana, em acordo com a prefeitura, começou a encampar a praça Benedito Calixto inteira para fazer

²⁰⁸ Trecho de entrevista por mim realizada com Laert Sarrumor, do grupo Língua de Trapo, em 23/09/2002.

²⁰⁹ Ressaltamos ainda outros lugares (de importância secundária) que promoveram shows de artistas *independentes*: Sesc Anchieta, Teatro do Bixiga, Teatro do MIS, Teatro do Masp. In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 68.

*os festivais. Montava uma estrutura de palco, som e luz e ... no teatro cabia 200 pessoas, agora, na praça cabe 4000.*²¹⁰

Todos esses lugares — sobretudo a Vila Madalena, com seus bares, feiras de artesanato e antiguidades, exposições de artes plásticas, mostras de cinema, shows, festivais, espetáculos teatrais e circenses, etc.²¹¹ — eram, nos anos 70 e 80, núcleos onde se desenvolvia uma sociabilidade alternativa, ligada aos ideais libertários e permissivos remanescentes da contracultura dos anos 60 e 70. Era nesse tipo de ambiente que se compartilhavam muitas idéias e conhecimentos, possibilitando experiências comuns aos moradores do bairro e também aos interessados, voltadas diretamente para o universo cultural.

Evidentemente, esses eventos não foram organizados, a princípio, pelos moradores mais antigos do bairro. A maioria deles partiu dos novos moradores, estudantes e artistas, e não contou com a imediata colaboração dos moradores iniciais. Foi preciso um trabalho de conscientização para com os habitantes tradicionais, visto que a incompreensão destes com os padrões culturais dos novos moradores tornou-se algo difícil de ser resolvido.²¹² Mas, com o passar do tempo, os antigos moradores passaram a participar ativamente, junto com os estudantes e artistas, na organização de algumas atividades, como a Feira da Vila Madalena (que existe até hoje), coesão obtida através de reuniões entre os antigos e novos moradores do bairro. Assim, buscou-se obter uma auto estima e um orgulho por ser morador do bairro, sentimentos compartilhados por todos os moradores independentemente de suas respectivas origens²¹³.

A Feira da Vila Madalena, promovida ainda aos sábados pela Associação dos Amigos da Praça Benedito Calixto, contribuía para que os antigos e os novos moradores do bairro convivessem harmoniosamente, minimizando o impacto do choque cultural entre eles. Nela se comercializava desde móveis antigos e instrumentos musicais usados, até livros, discos e artesanato, concentrando ainda apresentações e performances

²¹⁰ Trecho de entrevista por mim realizada com Turcão, do grupo Tarancón, em 19/02/2002.

²¹¹ Laerte Fernandes Oliveira (2002) faz um relato minucioso a respeito dos eventos ao ar livre realizados na Vila Madalena naquele período (p. 49 – 60). Para nossos objetivos, a simples citação a eles é suficiente.

²¹² OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 55.

²¹³ *Ibidem*, p. 56. O tema também é abordado por SQUEFF, Enio. *Op. Cit.*, p. 73-80. O nome do item onde o autor aborda o assunto é emblemático e curioso: “Sobre os que chegam com a noite e que, apesar das barbas e dos cabelos crescidos, não assustam ninguém — nem os tementes a Deus”.

artísticas de estéticas variadas ²¹⁴. Eventualmente aconteciam festivais de música na praça onde também se realizava a feira, a exemplo do “Festival da Feira da Vila Madalena” ocorrido em 13 de abril de 1980. Tal festival, que originou um disco “ao vivo” produzido pela gravadora Continental com as canções melhores classificadas, revela a importância da Feira da Vila para a vida cultural do bairro, e, sobretudo, para a agitação alternativa presente na região, visto que foi nesse festival que despontou um dos principais nomes do fenômeno *independente*: Itamar Assumpção (que obteve o 3º lugar com a canção “Nêgo Dito”). O LP “Festival da Feira da Vila Madalena” tornou-se raro com o passar do tempo, devido à restrita tiragem, divulgação e distribuição por parte da gravadora. O título de tal LP, assim como a ilustração impressa na capa, são reveladores da importância da Vila para a produção musical daquele momento: a Feira da Vila dá nome ao disco, assim como suas ruas e casas — desenhadas por Ricardo Bandini — emprestam a imagem estampada na capa do álbum. A partir da representação gráfica reproduzida a seguir, retirada do referido LP, é possível identificar as origens periféricas da Vila Madalena em relação ao desenvolvimento urbano do restante da cidade, visto que a Vila (no primeiro plano da ilustração) era, nos anos 80, formada basicamente por casas, enquanto nos outros bairros, inclusive em Pinheiros (ao fundo), já se notava a forte presença de prédios e condomínios verticais.

A cooperação entre os antigos e novos moradores vai se fortalecendo após a criação e organização conjuntas da Feira da Vila Madalena, do mesmo modo que a Praça Benedito Calixto (e sua significação sócio-cultural) também vai se fortalecendo após a fundação do Lira Paulistana. Nela instalaram-se, no decorrer da década de 1980 — além do Lira já responsável por várias outras funções além do teatro²¹⁵ — os diretórios do PCB (novamente legalizado, em maio de 1985 ²¹⁶) e do recém criado PT ²¹⁷ (que obteve o registro definitivo em 1982 ²¹⁸), a produtora de vídeo *Olhar Eletrônico*, os bares *Macondo*,

²¹⁴ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 60.

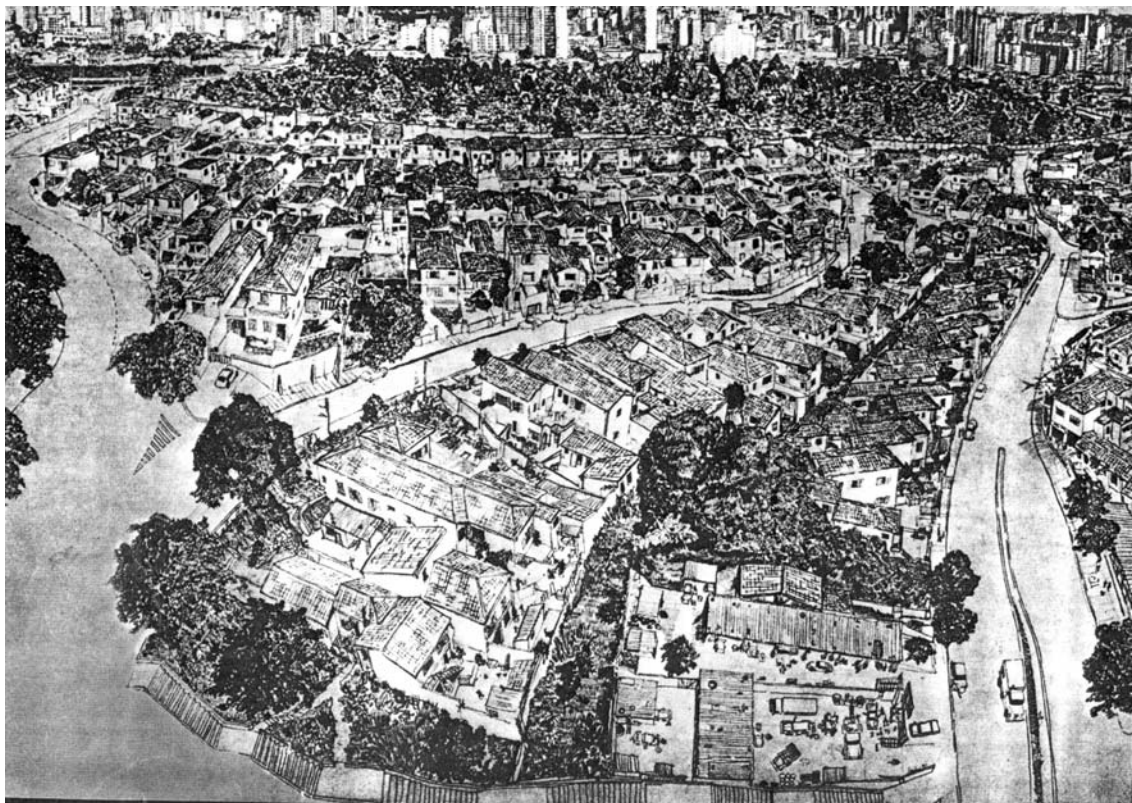
²¹⁵ “Um ano após a fundação do teatro os sócios do Lira Paulistana fundaram o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana (CPALP), com sede na Praça Benedito Calixto. O Centro englobava a administração do teatro, uma produtora, uma editora e gravadora, uma gráfica e uma loja de produtos independentes, na qual se comercializavam discos, livros e jornais, todos à margem do processo de produção e divulgação das grandes empresas culturais do período”. In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 58.

²¹⁶ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. São Paulo: Paz e Terra, 7ª ed., 2000, p. 503-504.

²¹⁷ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 60.

²¹⁸ RODRIGUES, Marly. *A Década de 80*. São Paulo: Ática, 2ª ed., 1994, p. 67.

Cirroze, e *Barbarô*, e também a Livraria *Neón*, todos focos da sociabilidade alternativa desenvolvida na região ²¹⁹.



Mapa da Vila: Ricardo Bandini. Fonte: LP “Festival da Feira da Vila Madalena”;
Produtor Fonográfico: Discos Continental, Abril/1980.

Ainda hoje a Vila Madalena tem forte importância na vida cultural da cidade. Ela ainda abriga muitos bares dirigidos ao público jovem, que lotam as mesas e pistas de dança dessas casas, o que atrai muitos músicos para apresentações ao vivo nesses espaços. Esse público, mesmo que de forma diluída e dispersa, ainda apresenta traços da contracultura, fato evidenciado pela sua vestimenta típica (saías e batas indianas, adereços e bijouterias artesanais, etc), pela grande quantidade de artesãos dispostos nas calçadas ou circulando entre as mesas dos bares para vender suas peças para este público, e até pelos nomes dos bares, que remetem à estética dos anos 70. O *Morrison* é o mais típico deles, aludindo à controvertida personalidade de Jim Morrison, vocalista do grupo “The Doors”,

²¹⁹ RODRIGUES, Marly. *Op. Cit.*, p. 58 – 59.

que morreu em 1969 por overdose de drogas. Um outro bar bastante conhecido e freqüentado é o *Sujinho*²²⁰, localizado na esquina da rua Wisard com a Av. Mourato Coelho. Sem decoração psicodélica ou música ao vivo, este bar é um dos mais antigos da Vila Madalena, sendo o primeiro bar do bairro (que no início dos anos 70 não estava tão habituado com a badalada vida noturna) que passou a permanecer aberto às sextas-feiras após as 21 horas²²¹ para atender o novo público.

Assim, percebe-se que, ainda hoje, a Vila Madalena concentra boa parte da vida noturna de São Paulo²²², especialmente aquela direcionada a um público universitário e/ou alternativo. Se hoje podemos perceber a importância desse bairro para a produção musical da cidade (fato evidenciado pela grande concentração de lojas de instrumentos musicais na Rua Teodoro Sampaio, e pela grande quantidade de estúdios de gravação na região toda), deve-se supor que esta tradição passa, em algum momento, pela história do teatro Lira Paulistana. Não que o Lira tenha sido o deflagrador dessa característica do bairro, mas sem dúvida, o Lira foi um dos centros do redemoinho que atingiu essa parte da cidade nos anos 80. E a importância do bairro para os músicos que construíram suas carreiras artísticas em São Paulo nessa época se percebe até hoje, como nos mostra a canção “Ouriço na Vila”, do grupo Língua de Trapo.

*Eu fui à Vila Madalena apanhar minha pequena
Prum programa legal, pegar uma tela e os cambau
E na Fradique Coutinho entrei lá no Sujinho
Pra me ambientar, a “intelligentsia” toda lá
E quando fui entrando, fui logo morando
Um papo diferente, na mesa de um livre docente
Ele defendia uma tese esdrúxula, paradoxal:
“Levando-se em conta o alcoolismo crônico de Scott Fitzgerald
E a homossexualidade imanente de Proust
Temos, pois, que $E=MC^2$, morô?”
Me encostei no balcão e feito um espião observei o alarde
Só dava Freud e Thomas Hardy
Eu fui me irritando, e o papo piorando
Pura citação, de Baudelaire até Platão
E tome Kurosawa, e tome James Joyce*

²²⁰ Sobre o referido bar, vide: SQUEFF, Enio. *Op. Cit.*, p. 47-56.

²²¹ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 54.

²²² “(...) Hoje o bairro é alvo de intensa especulação imobiliária. (...) Vários bares foram abertos e dezenas de danceterias funcionam durante toda a semana. Portanto, supõe-se que outros problemas foram criados para a população original, cuja vida no bairro foi consideravelmente afetada.” In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 56.

*E tome Hemingway, é tanto nome que eu nem sei
 Que saí meio grogue, chamando Van Gogh de Galileu Galilei
 Jorge Goulart de Nora Nei
 Eu sou um erudito de alto gabarito intelectual
 Leio Camões no Original
 Sou pós graduado, formei-me advogado pelo telefone
 Via Embratel pela Sorbonne
 Assino o Estadão, sou da oposição
 Abaixo o sistema, já critiquei até cinema
 Eu vou em gafeira, me amarro no Gabeira
 E tô desempregado
 Um dia eu chego a Jorge Amado
 Voltei àquela bodega com uma raiva cega e cuspiendo prego
 Me alteraram o superego
 E fui logo citando, no estilo Marlon Brando uma frase em latin:
 “Honus obispu, James Dean.”
 Os caras se borraram e já me contrataram para lecionar
 Como professor titular
 Na universidade da nossa cidade o idioma latino
 “Data venia, Hare Krishna, como anda bem o nosso ensino!”*

(“Ouriço na Vila”, de Carlos Melo e Guga Domênico, 1982. Extraída do
 disco *Língua de Trapo — 21 Anos na Estrada*, de 2000)

A canção remete não só à localidade da Vila Madalena, mas também à frequência de público da região, notadamente universitária. Sendo a música uma representação subjetiva da realidade, e não uma fonte estritamente documental sobre a vida cultural do bairro, não se pode, apenas a partir dela, concluir tampouco dimensionar com exatidão a importância da região para os músicos que de alguma forma passaram pelo Lira. O que se pode apreender é que a Vila Madalena, de fato, foi e ainda é parte privilegiada da cidade para a vida noturna universitária e alternativa, setor da população que concentraria características diferenciadas dos demais.

Há ainda uma outra canção, gravada por Jica e Turcão (ex-integrantes do grupo Tarancón, que se apresentava no Lira Paulistana), que revela a importância de Pinheiros para os músicos que tiveram suas trajetórias artísticas iniciadas nos anos 80, e também, de uma forma geral, para a juventude da mesma época. A canção a seguir é um bolero de Adolfo Uter e Nilo Menendez chamado “*Aquellos Ojos Verdes*”, mas a versão da letra e o arranjo musical gravados no ano de 2000 são de autoria de Jica e Turcão. Ainda

em 2000, as lembranças dos tempos de juventude em Pinheiros permeavam o impulso artístico dos dois músicos citados:

*A Cardeal Arco Verde
Começa no H.C.
Ao Largo da Batata
É uma descida só*

*A Cardeal Arco Verde
Namora a Teodoro
Com as suas velhinhas
Que fazem pão-de-ló*

*Na Cardeal Arco Verde
Esquina com Fradique
É fácil ter chilique
Se o trânsito dá nó*

*A Cardeal Arco Verde
A veia de Pinheiros
Abriga maconheiros
E hippies no Trololó (Borogodó)*

(“Cardeal” de Jica e Turcão, 2000. Versão de “*Aquellos Ojos Verdes*” de Adolfo Uterá e Nilo Menendez. Extraída do CD “*Ord Music – A música ordinária de Jica e Turcão*”, 2000.)

Lembramos que as canções citadas são apenas representações subjetivas de realidade, e não um reflexo exato dela. Contudo, isto não nos impede de as usarmos para recuperar a memória de um certo grupo de pessoas ligadas àquele contexto.

Assim, uma parcela da juventude paulistana contou, a partir do final dos anos 70 em diante, com os bairros de Pinheiros e, especialmente a Vila Madalena, como redutos de uma sociabilidade alternativa, cujos traços são perceptíveis até os dias atuais. E sem dúvida, o Lira Paulistana permanece ainda hoje como uma referência contracultural tanto para os artistas como para o público noturno que frequentou o bairro durante os anos 80.

SEGUNDA PARTE:

**A Experiência *Independente* Através do Lira Paulistana — Duas
Visões**

Capítulo 3

Administração e Funcionamento do Lira Paulistana

Nota metodológica:

Neste capítulo privilegiamos a visão que os administradores do Lira Paulistana tinham do próprio empreendimento. Com isto, formamos um painel de procedimentos técnicos e financeiros adotados pelo quadro de funcionários do Lira, ainda que tais procedimentos não sejam tão padronizados e submetidos à mesma racionalidade técnica que os de uma gravadora transnacional de grande estrutura.

Ao final da composição desse painel, cujas fontes foram as entrevistas de Wilson Souto Jr.²²³ e Francisco (Chico) Pardal²²⁴, e também alguns dados da época sobre as respectivas estruturas de grandes e pequenas empresas que funcionavam no Brasil ²²⁵, acreditamos ter coletado informações suficientes tanto para esclarecer seu funcionamento, como para, no próximo item deste capítulo, contrastar tal painel com a visão e experiência que os artistas *independentes* — usuários diretos dessa estrutura — tinham dessa iniciativa.

Lembramos que este item tem caráter funcional e elucidativo, nos auxiliando a desvendar as motivações e os obstáculos enfrentados pelos os diretores do Lira Paulistana — e também pelos músicos *independentes* que lá se apresentavam — no período de existência do teatro. Sendo nossa preocupação primordial detectar as estratégias dos *independentes* no interior do *campo de produção musical*, não adentramos profundamente nas questões relativas ao *campo de produção fonográfica*, cujos agentes principais não seriam os artistas, e sim os produtores, diretores artísticos, gerentes de produção e marketing, etc. Acreditamos que tanto Wilson Souto como Chico Pardal encontravam-se, à época, numa posição de intersecção entre os *campos musical e fonográfico*, visto que,

²²³ Entrevista com Wilson Souto Jr., a mim concedida em 08/04/2002.

²²⁴ Entrevista com Chico Pardal, a mim concedida em 08/04/2002.

²²⁵ Tais dados serão extraídos principalmente da pesquisa, realizada pelo IDART (Instituto de Documentação Artística) *Disco em São Paulo n.º 6*, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

durante o período de funcionamento do Lira, ambos atendiam tanto às expectativas dos artistas (no tocante à liberdade criativa), como também incorporaram, paralelamente, atitudes próprias do meio fonográfico (como, por exemplo, a pré-seleção dos trabalhos a serem lançados pelo selo Lira Paulistana). Desta forma, procuramos abordar prioritariamente as questões relativas ao *campo de produção musical*, mesmo que para tanto sejam necessárias pequenas incursões no *campo de produção fonográfica*.

Nosso procedimento metodológico para a confecção deste item foi a análise das entrevistas exclusivas realizadas com Wilson Souto Jr. e Chico Pardal, mesmo que tais fontes (cujos interlocutores inscreviam-se a dois *campos* distintos) não abarquem todos os âmbitos do funcionamento administrativo e financeiro do Centro de Produções Artísticas (*Independentes*) Lira Paulistana. Através dos depoimentos coletados, retomaremos o contexto até aqui apresentado — a agitação musical paulistana, concentrada sobretudo na Vila Madalena, e viabilizada de forma *independente* a partir da estrutura do Lira Paulistana — , aprofundando e agregando a tal cenário uma densidade interna fornecida pelo testemunho daqueles que foram os principais articuladores dessa experiência (e também os mediadores culturais entre os produtores e os consumidores da música *independente*).

Poderíamos aferir ainda que sem tal mediação — realizada pelo Lira Paulistana e seus idealizadores — entre os músicos *independentes* e a indústria fonográfica (e, conseqüentemente, o mercado consumidor por ela fomentado), o estudo da *Vanguarda Paulista* se restringiria a questões de cunho estético. Ao aprisionar o objeto de estudo a apenas um dos *campos de produção simbólica* (o musical), estaríamos estreitando as possibilidades interpretativas e remetendo para um segundo plano algumas das características da moderna sociedade de consumo de massas (como, por exemplo, a tendência de absorção de expressões culturais espontâneas pela indústria cultural). Se desprezássemos a existência do teatro Lira Paulistana enquanto mediador cultural, estaríamos desconsiderando justamente o que houve de inédito na produção musical brasileira do período: o registro, a divulgação e a distribuição *independentes* das criações musicais (que também se estendeu a outras manifestações artísticas, como a poesia e o cinema), numa iniciativa *alternativa* ao fechamento da indústria fonográfica às novas produções. Portanto, serão freqüentes as recorrências ao *campo fonográfico*, que serão

feitas no sentido de informar a análise a seguir com o maior número de informações possíveis.

Para tal objetivo, poderíamos ter utilizado como fontes primárias os artigos (de autoria tanto de jornalistas como dos próprios agentes) publicados nos principais jornais da cidade, como, por exemplo, a *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo*, e *Jornal da Tarde*. Contudo, por se tratar de uma produção cultural *alternativa e independente*, acreditamos que tais meios não sejam as melhores fontes para captar a densidade interna e o clima em que foi gestado e realizado nosso objeto de estudo, a despeito da grande quantidade de informações que eles nos trazem. Tais veículos de comunicação só perceberam a agitação musical em questão depois de alguns grupos musicais e compositores, lotando as arquibancadas do Lira, já fazerem algum sucesso junto a algumas camadas da população jovem da cidade. Assim, tais artigos não foram publicados simultaneamente à eclosão do fenômeno, sendo, portanto, ineficientes do ponto de vista simbólico que justamente queremos resgatar. Não obstante, a análise de tal documentação demandaria uma pesquisa que se debruçasse especificamente sobre tais fontes, com método científico pertinente a tal empreitada.

Outra possibilidade de se captar a aura emocional que envolveu a eclosão do fenômeno *independente* e a estruturação do Lira Paulistana, seria a análise do material jornalístico e publicitário *alternativo* veiculado à época, que justamente por encerrarem em si tal característica e contarem com formas precárias de produção e distribuição, não puderam ser recuperados para a confecção deste trabalho. No entanto, acreditamos que os depoimentos coletados junto aos protagonistas desta experiência confirmem originalidade ao trabalho, uma vez que pudemos nos debruçar sobre questões que ainda não foram submetidas à análise científica. Desta forma, acreditamos ter formado um retrato aproximado da época, bem como dos procedimentos administrativos adotados no Lira Paulistana, acrescentando uma visão interna ao contexto explicitado até aqui.

A opção por tal procedimento metodológico — trazer à tona a fala dos próprios agentes que viabilizaram a existência física do teatro Lira Paulistana e da produção *independente* de discos que ali se concentrou — tem o sentido de recuperar a memória sobre a experiência *independente* através do Lira. Acreditamos que esta memória, expressa pela fala dos próprios agentes envolvidos à época com o objeto aqui estudado, seja repleta

de paixão. Contudo, a despeito dos elementos emocionais que envolvem a questão, não julgamos apropriado tentar retirar a carga simbólica que eles encerram, pois, conforme veremos a seguir, o Lira — e o projeto *alternativo-independente* que dele partiu — foi gestado e realizado nessa mesma atmosfera, repleta de significações subjetivas.

O clima que envolvia os sonhos dos agentes em questão em relação ao futuro da música paulistana (e brasileira) — e sobretudo sua forma de apresentação e registro — era baseado nas necessidades e expectativas de tais protagonistas não contempladas no presente, principalmente no que diz respeito ao acesso restrito às salas de teatro paulistanas e à indústria fonográfica instalada no Brasil. Acreditamos, portanto, que a angústia e os sonhos que faziam parte do presente daqueles indivíduos — tanto os empreendedores que deram origem ao Lira, como os músicos que nele se apresentaram e gravaram seus respectivos discos — tenham influenciado de forma decisiva a gestação e o desenvolvimento da proposta *independente* concentrada no Lira Paulistana.

O trecho reproduzido a seguir, retirado da obra de Renato Ortiz ²²⁶, ilustra muito bem as dificuldades — e também a beleza — provenientes deste tipo de opção metodológica que se utiliza de depoimentos de indivíduos que, em algum momento, se apaixonaram por aquilo que estavam realizando. A citação é longa, mas, no momento, revela-se adequada às nossas perspectivas:

Trabalhar com testemunhos não deixa de ser problemático. Os historiadores e os antropólogos sabem bem disso. A lembrança diz respeito ao passado, e quando ela é contada, sabemos que a memória se atualiza sempre a partir de um ponto do presente. Os relatos de vida estão sempre contaminados pelas vivências posteriores ao fato relatado, e vêm carregadas de um significado, de uma avaliação que se faz tendo como centro o momento da rememoração. O problema não é novo, vários autores já o enfrentaram (...). O presente age como um filtro e seleciona pedaços de lembranças recuperando-as do esquecimento. Ao trabalharmos os testemunhos dos atores sociais das esferas culturais, evidentemente vamos nos deparar com problemas análogos. O passado é descrito muitas vezes em termos românticos, como se os indivíduos vivessem um tempo áureo no qual tudo era permitido. As lembranças vêm carregadas de uma nostalgia que compromete uma avaliação aproximada do período. Claro, não se pode deixar de levar em consideração que os testemunhos trabalhados foram

²²⁶ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. SP: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 3ª reimp., 2001.

*ditos “hoje”; o passado se refere, portanto, a um momento da juventude das pessoas, o que de alguma forma as leva a percebê-lo como algo idílico. Podemos dizer o mesmo de uma tendência que, a meu ver, está ligada ao fato de estarmos lidando com uma área onde a individualidade é valorizada ao máximo. Trata-se de artistas, ou (...) de empreendedores, o que faz com que se superdimensionem as realizações da primeira pessoa do singular. As histórias de vida muitas vezes fetichizam a força do “eu”, como se o indivíduo fosse de fato o demiurgo dos acontecimentos que o circundam.*²²⁷

Não pretendemos, contudo, adentrarmos no universo da história oral, tampouco na metodologia por ela requerida²²⁸. Por se tratar de um trabalho orientado pelas perspectivas sociológicas, pretendemos reter dos depoimentos obtidos elementos que nos permitam confeccionar um painel de procedimentos administrativos que fizeram parte do cotidiano das atividades do Lira Paulistana. As eventuais contradições que por ventura surgirem em decorrência das informações imprecisas contidas nos testemunhos de Wilson Souto e Chico pardal (criadores da estrutura do Lira Paulistana), serão contrastadas, no próximo item deste capítulo, com as informações oriundas dos depoimentos dos artistas que usufruíram diretamente de tal estrutura. O objetivo imediato deste procedimento metodológico (que conta com dados paralelos, e por vezes, incongruentes sobre um mesmo acontecimento) não é o de construir uma versão oficial — e artificial — sobre os fatos narrados, e sim o de somar elementos (que habitam a memória dos agentes envolvidos) à compreensão do tema. Mais uma vez, recorreremos às palavras de Renato Ortiz:

Porém, é necessário dizer que não é tanto a veracidade dos fatos que nos interessam de imediato. A utilização dos relatos de vida é significativa na medida em que eles adensam a compreensão do período, revelando-nos uma atmosfera que dificilmente poderia ser captada a partir de uma macroperspectiva da sociedade. Penso que a ideologia da nostalgia que perpassa os vários textos, assim como o exagero no uso da primeira pessoa do singular, embora muitas vezes contribua para nos afastarmos do fato histórico, em outras nos abre a possibilidade de explorar uma vertente rica que nos permite avançar na direção de desenharmos melhor os traços relevantes para nossa argumentação. Nesse sentido, os testemunhos não nos

²²⁷ ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 78-79. O autor se utiliza desta concepção de memória para narrar, através de alguns testemunhos, a incipência da sociedade de consumo de bens culturais nas décadas de 1940 - 1950. O capítulo em questão é denominado pelo autor “Memória e Sociedade: os anos 40 e 50”, p. 77 - 110 da obra citada.

²²⁸ Sobre História Oral vide, entre outros, THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado*, RJ: Paz e Terra, 1992.

*servirão tanto para atestarmos o que realmente ocorreu, mas como descrições que retratam um (certo) ambiente (...).*²²⁹

O início do Lira Paulistana e seu funcionamento:

Das diversas funções que o Lira Paulistana assumiu no decorrer de sua trajetória²³⁰, destacamos essencialmente duas — o teatro e a gravadora —, que além de serem o foco aglutinador do nosso objeto de estudo propriamente dito (os músicos *independentes*), estas foram as funções que prioritariamente caracterizaram a existência do Lira Paulistana enquanto centro de intensa produção cultural nos anos 80.

Conforme já fora destacado neste trabalho²³¹, Wilson Souto Jr., a partir de sua experiência no teatro *Aquarius* com a Orquestra da Gota D'água, detectou a falta de um teatro voltado para a música na cidade de São Paulo. Assim, segundo seu depoimento, sua iniciativa de abrir o teatro que viria a se chamar Lira Paulistana foi influenciada, inicialmente, por uma impressão pessoal acerca do mercado teatral de São Paulo, e não por uma constatação de que havia um fenômeno musical — a chamada *vanguarda paulista*, que à época (1979) ainda não era chamada de *independente* — carecendo de um espaço de convergência. Segundo Wilson, ele não vislumbrava, à época, a viabilidade de um teatro totalmente voltado para a música, a despeito da enorme demanda que posteriormente se constatou para tal empreendimento.

A abertura do teatro foi uma iniciativa exclusiva de Wilson Souto Jr., que uniu-se ao amigo Waldir Galeano no intuito de encontrar um local que pudesse ter uso múltiplo: algo que pudesse ser um estacionamento durante o dia, e à noite uma arena teatral, versatilidade requisitada a fim de garantir um retorno financeiro mínimo que viabilizasse a atividade principal. Após terem encontrado um local (Av. Teodoro Sampaio,

²²⁹ ORTIZ, R. *Op. Cit.*, p. 79.

²³⁰ Lembremos que no final de 1980, após um ano de fundação do teatro, a administração do Lira fundou o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana (C.P.A.L.P.), sediada na Praça Benedito Calixto, que tinha as seguintes funções (além do teatro e da gravadora, que particularmente nos interessam): administração de uma gráfica, que confeccionava as capas dos discos produzidos pelo Lira, além de material publicitário de origem diversa, que gerava os principais dividendos da gráfica; uma loja de produtos *independentes* (jornais, revistas, fanzines, discos *independentes* produzidos ou não pelo selo Lira Paulistana, livros, etc.). Fontes: entrevistas com Wilson Souto Jr. e Chico Pardal.

²³¹ Depoimento de Wilson Souto Jr. (2002), já reproduzido nas páginas 79 e 83 deste trabalho.

1091, na Vila Madalena), concluíram que não haveria a possibilidade de fazerem daquilo um estacionamento, mas animaram-se ao perceber que o local era apropriado para um teatro, pois havia uma saída lateral para uma viela (o que daria bom escoamento de público ao final dos espetáculos). Após alugarem o local, foi preciso seis meses de mão de obra — deles e dos amigos — para a construção das arquibancadas, palco, bar, decoração, etc. A apresentação de teste foi realizada em 2 de outubro de 1979, com o grupo Tarancón, e no dia 28 do mesmo mês deu-se início às atividades do teatro Lira Paulistana (nome sugerido por Mário Mazzetti).

Nossa história começa aqui, a partir da fundação do teatro, momento em que se iniciou uma experiência inédita até então na produção cultural paulistana. Foi a partir da prática adquirida no dia a dia de um teatro nascido sob o signo do alternativo, e que logo se transformaria em uma gravadora *independente*, que nossos entrevistados — Wilson Souto Jr. e Chico Pardal — desenvolveram o *know how* que os levou a trabalhar no ramo da produção musical em nível profissional mesmo após o fim das atividades do Lira Paulistana²³². Poderemos constatar que o *modus operandi* do Lira Paulistana, tanto do teatro como da gravadora, foi se constituindo em função das novas necessidades impostas aos sócios. Essa prática revela não só a vontade de realização por parte dos agentes envolvidos, a despeito da inexperiência sobre essa atividade. Ela revela, sobretudo, a característica que diferenciou o Lira Paulistana das gravadoras transnacionais: a falta ou a pouca previsibilidade sobre os possíveis lucros e prejuízos, determinada pelo grau de racionalização sobre o trabalho. Desta forma, as dificuldades enfrentadas pelos sócios fundadores do Lira Paulistana foram superadas contando com um mínimo de racionalidade técnica e previsibilidade, o que não excluiu uma certa mentalidade empresarial que foi se configurando no decorrer das atividades promovidas pelo Lira.

Desta forma, sem pesquisas prévias de comportamento de consumo, o teatro estreou com a peça-musical “É Fogo Paulista”, dirigida por Mário Mazzetti. O tipo de espetáculo que inaugurou o teatro é revelador. Com receio de que uma atração estritamente musical (como um show de um artista desconhecido do grande público, por exemplo) não angariasse espectadores suficientes para que o investimento tivesse um mínimo de retorno

²³² Atualmente, Wilson trabalha na gravadora da qual é sócio “Atração Fonográfica”, trazendo para sua equipe o amigo Chico Pardal.

financeiro, Wilson optou por uma peça de teatro que também era um musical, contemplando assim as duas prioridades estabelecidas — um espaço voltado para a música, e que não estivesse fadado, desde o início, ao fracasso financeiro que um show de um artista desconhecido poderia ocasionar ²³³. Um outro dado denuncia a informalidade e as coincidências que envolveram a estréia do teatro com o musical. Conforme já fora destacado neste trabalho ²³⁴, a escolha do espetáculo deu-se através de um comentário de Wilson (que estava indo comprar tinta para as paredes do teatro) feito a Paulo Garfunkel, um dos autores de “É Fogo Paulista”: “— Eu estou fazendo um teatro, vai lá pra ver”. Por coincidência, Paulo Garfunkel estava redigindo o espetáculo citado. Disso originou-se uma primeira reunião, na qual se deliberou que aquele seria o espetáculo de estréia do teatro. Há ainda um outro fato que revela a informalidade das relações de trabalho que se tornaram comuns àquela iniciativa teatral: Wilson, que era músico, também fez parte da orquestra do espetáculo, além de ser o “dono” do teatro.

A princípio, segundo Wilson, a fundação do teatro não estava vinculada com o fenômeno *independente* que se anunciaria. A iniciativa de fundar um teatro ligado prioritariamente à atividade musical foi envolta, além da constatação de que não existia na cidade um espaço como aquele, em vários acasos, como por exemplo os descritos acima. Na entrevista que realizamos com Wilson, perguntamos se ele tinha algum conhecimento prévio de movimentos de música *independente* anteriores à fundação do Lira. A resposta foi esclarecedora:

Não. Existiam sinais do Boca Livre, naquela época eles estouraram com “Vem Morena”. (Também) existia uma distribuidora de discos independentes aqui em São Paulo. Mas claro, pipocavam aqui e ali coisas de música independente. (...) Mas com o nosso crescimento, a gente acabou catalisando bastante desse movimento. (Wilson, 2002)

Assim, percebe-se que o fato de o Lira “catalisar esse movimento” foi algo acidental e não previsto, mas visto com bons olhos por Wilson. Contudo, em depoimentos concedidos a terceiros, o tom da fala de Wilson pode parecer um pouco distinto daquele

²³³ Um espetáculo teatral também poderia não levar a quantidade desejada de espectadores ao Lira Paulistana. Contudo, Wilson optou por este tipo de espetáculo, que segundo suas convicções, atrairia mais público que um show musical.

²³⁴ Vide trecho da entrevista com Wilson Souto Jr. (2002), reproduzido nas páginas 79 e 83 deste trabalho.

que presenciamos durante a entrevista, onde foi ressaltada a falta de previsibilidade sobre as atividades do teatro, além da espontaneidade da iniciativa. A seguir, teremos a oportunidade de contrastar as diferentes falas de Wilson através de um excerto da reportagem de Okky de Souza à revista “Veja”, em setembro de 1981: “Minha idéia era capitalizar a explosão criativa dessa nova vanguarda, criando um espaço para se produzir espetáculos e idéias, agindo na infra-estrutura.”²³⁵

Não é possível afirmarmos categoricamente se a fundação do teatro Lira Paulistana, a despeito do depoimento exclusivo de Wilson, foi algo feito com vistas exclusivamente àquele fenômeno que se anunciava, ou se, ao contrário, no decorrer de sua experiência musico-teatral, Wilson, baseado em seus êxitos empresariais relativos à administração do Lira, quis adequar seu discurso à realidade que se impôs: de que o teatro Lira Paulistana, de fato, aglutinou os artistas daquele fenômeno denominado pela imprensa de “vanguarda paulista”, catalisando a experiência daqueles músicos de gravação nos moldes *independentes*.

Não obstante, é importante frisarmos que, a despeito desta controvérsia, verificou-se que não havia, num momento inicial, procedimentos padronizados, no sentido de uma pré-elaboração sistemática, para o funcionamento do teatro. O dia a dia e o funcionamento do mesmo, conforme mostraremos nos próximos parágrafos, foram se configurando de acordo com as condições impostas pela agitação cultural da cidade, pela demanda de novos artistas indispostos a aceitar as condições dos mercados fonográfico e teatral, e pela receptividade do público em relação aos trabalhos a ele apresentados, independentemente das reais intenções de Wilson — arriscar um novo empreendimento voltado para a música num sentido geral, ou capitalizar de forma *independente* uma determinada parcela da produção musical (a chamada “vanguarda paulista”).

Havia um núcleo de 5 pessoas que, apesar da informalidade nas relações trabalhistas, constituía a direção do Lira: Wilson (o idealizador); Chico Pardal (que assumiu seu posto após Waldir Galeano, amigo de Wilson, mudar-se para Ilhabela seis meses após o início das atividades do Lira); Plínio Chaves (que já faleceu); Fernando Alexandre (que antes de trabalhar no Lira era editor do jornal *Gazeta de Pinheiros*); e por fim Ribamar de Castro (artista gráfico).

²³⁵ Fonte: SOUZA, Okky de. “Uma turma de idéias”. In: Revista *Veja*, n.º 681, 23/09/1981, p. 120.

Chico Pardal cursava Filosofia na USP, mas já fazia iluminação para espetáculos teatrais. Sua aproximação com o Lira foi justamente para fazer a iluminação dos números musicais, função que exerceu durante todo o período em que trabalhou no Lira. Quando Waldir Galeano mudou-se para o litoral, Wilson viu-se sozinho na direção do teatro, enquanto Chico Pardal fazia a iluminação. É nesse momento que Wilson, relatando-nos na entrevista a situação acima, chama Chico Pardal para compor a diretoria de forma bem peculiar a um paulistano típico: “ — *Ô, meu*, desce (da cabine de iluminação) que você é sócio agora!”²³⁶. Tal frase ilustra bem o clima de informalidade com que contou o início das atividades do Lira Paulistana.

Plínio era um amigo de Chico Pardal, e foi o terceiro a compor esse núcleo inicial. A seguir veio Fernando Alexandre, que se aproximou do Lira porque foi entrevistar Wilson para uma matéria no jornal *Gazeta de Pinheiros*, do qual também era editor. Devido às suas experiências jornalísticas anteriores ao Lira, Fernando, após ter abandonado o emprego na *Gazeta de Pinheiros* para incorporar-se ao Lira, foi o principal responsável pela criação do jornal *Lira Paulistana*, que teve breve duração devido às dificuldades financeiras em se manter um jornal semanal. Por fim, o último a integrar esse núcleo inicial foi Ribamar de Castro, artista gráfico que atuava na Vila Madalena, e que, com exceção do símbolo agregado à logomarca “Lira Paulistana”, criou toda a parte de cenário do teatro, e também todos os cartazes utilizados para a divulgação dos eventos no Lira.

Apesar de, antes da experiência com o Lira, todos os membros desse grupo inicial (cuja origem social era de classe média) exercerem atividades ligadas de alguma forma ao ramo cultural, Wilson ressalta que eles não tinham antecedentes intelectuais ou artísticos na família que pudessem influenciar — ou, nos termos de Bourdieu, *capitalizar simbolicamente* — a iniciativa de abertura de um teatro voltado para a música. Através do depoimento a seguir, pode-se perceber que o Lira Paulistana, através dos interlocutores acima apresentados, não tinha como agregar capital simbólico a si próprio, a não ser pela experiência cotidiana.

Nós tínhamos uma outra coisa que era muito próxima, porque nenhum de nós era de classe média alta, nós éramos de classe média baixa, ou de classe média média. E isso fazia com que a gente se entendesse nas dificuldades.

²³⁶ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

(...) E nós éramos exatamente isso, ou seja, nenhum de nós tinha nenhuma origem intelectual, no sentido da família de intelectuais. Teve um episódio muito engraçado, que uma vez o Caio Graco Prado, dono da Brasiliense, quando foi visitar o Lira ficou muito encantado com o trabalho, e por toda a lei queria saber quem era o meu pai, quem era o pai do Chico, porque ele não achava possível que filhos “sem pai” pudessem fazer alguma coisa que tivesse o valor cultural que ele enxergava. Mas nós não tínhamos pais naquele sentido, nós éramos filhos da classe média média ... (Wilson, 2002)

Chico Pardal e Wilson comentam o clima de união que envolveu esse primeiro núcleo e que, posteriormente, acabou por envolver outras pessoas. Note-se que as falas, especialmente a de Wilson, referem-se ao Lira Paulistana ainda como um “projeto”— a despeito de seu funcionamento ininterrupto como teatro — o que confirma nossa hipótese de que o *modus operandi* do Lira foi se configurando aos poucos, de acordo com as novas necessidades impostas e as idéias surgidas a partir delas.

As pessoas começaram um movimento que criou uma paixão por aquilo. E as pessoas, mesmo trabalhando direto (em seus respectivos empregos), iam pra lá toda noite, e começavam a se incorporar, fazer as coisas. (...) E tudo isso pela paixão que as pessoas tinham. Elas iam se incorporando, e a gente ia incorporando elas. (...) Apesar de cada um estar fazendo outras coisas, a gente nunca se furtou de continuar fazendo o que a gente fazia. Por exemplo: eu sempre voltava pra iluminação ou pra mesa de som, o Ribamar pra portaria, o Wilson na bilheteria. (...) A gente sempre cuidou daquilo como uma coisa muito nossa, e que, se não tinha como fazer, a gente ia e fazia. (...) Essa união que nós cinco tínhamos era muito legal por causa disso. (...) Tinha um pouco de reminiscência de contracultura hippie, de união. Aquilo nos unia. (Chico Pardal, 2002)

*(Nós tínhamos) muito prazer pela construção, nós éramos verdadeiramente empreendedores. Era muito emocionante ver as pessoas se agregando ao **projeto**, e o **projeto** ia sofrendo desdobramentos segundo a aptidão das pessoas que se incorporavam a ele. O Plínio conseguiu tirar o Chico da cabine de luz e disse “Deixa que eu fico aqui”, e o Chico começou a fazer a programação do teatro, o que me liberou pra fazer algumas outras coisas, como alugar uma casa na praça em frente (a Benedito Calixto) pra montar um escritório, e aí, de repente, o Fernando Alexandre e o Ribamar chegaram. (...) Eu tinha a liderança do **projeto**, mas era uma perfeita anarquia. A gente se reunia pra coordenar as direções, mas todo mundo era autônomo nas suas coisas. (...) Isso ia acrescentando aquela cultura. (...) Enfim, ele tinha essa dose de espontaneidade, por um lado, e essa vontade de agregação nossa. Eu acho que como grupo, a coisa mais bonita que a gente tinha era essa vontade de agregar. (...) Nós éramos essa coisa meio*

hippie. Mais do que qualquer outra coisa ideológica, acho que todos nós éramos muito influenciados pela cultura hippie. Hippies marxistas, mas hippies. (...) Todo mundo era autônomo nas suas coisas, por exemplo, uma coisa bonita, o Riba trouxe para uma reunião a possibilidade de a gente usar um muro do lado do teatro, pra começar os murais, e ele começou a falar com a casa de tintas que era vizinha pra ceder a tinta e a gente fazer um mural por mês, uma coisa assim. (...) Essa independência do Ribamar, que ia, e falou com o cara, tudo isso ia acrescentando aquela cultura. (...) Então tinha essa independência, a gente se coordenava, mas não existia essa coisa de ... não era um comitê. (Wilson, 2002)²³⁷

O teatro era visto por aquele núcleo inicial como uma realização do grupo, que se orgulhava da boa repercussão dos espetáculos musicais junto ao público. Segundo Chico Pardal, não havia censura em relação à estética dos espetáculos, tampouco usava-se de atitudes autoritárias para com aqueles que usufruíam da estrutura do teatro.

Sexta e Sábado (à meia noite) era um horário muito alternativo: o cara que entrava naquele palco e falava 'Essa é a única chance da minha vida', tocava 40 músicas até as 4 horas da manhã, e a gente nunca podou isso. A gente nunca apagou as luzes e mandou o cara ir embora. A gente respeitava o artista, e isso também dava respeito para os músicos que iam lá. (Chico Pardal, 2002)

O respeito quanto à estética, segundo Chico e Wilson, também se dava no nível estrutural, exemplificado pelas condições financeiras oferecidas aos artistas para o aluguel do espaço (aluguel este que asseguraria a viabilidade financeira do teatro). Segundo os depoimentos coletados, era cobrada do artista a quantia relativa a 40% da lotação dos 200 lugares do teatro (equivalente a 80 assentos), independentemente do comparecimento da platéia. Isto, segundo os entrevistados, assegurava os custos da produção e da divulgação do evento. Este percentual foi adotado de forma mais ou menos arbitrária, pois não se sabia ao certo quanto custava uma produção. O que se tinha eram estimativas sem referenciais muito precisos, visto que os empreendedores não tinham experiência no meio da produção e do financiamento de um espetáculo musical em teatros alternativos.

Excetuando-se a caução equivalente a 40% da lotação do teatro paga pelos artistas à administração, a divisão dos lucros obtidos com cada espetáculo era feita,

²³⁷ Grifos meus.

segundo Wilson e Chico, privilegiando-se o artista. Em troca desses 40% de adiantamento (que correspondiam a 80 lugares na platéia), o artista contava com uma completa — mas mambembe ²³⁸ — estrutura de som, luz e divulgação alternativa através de cartazes e filipetas.

Desta forma, se o artista conseguisse lotar os 200 lugares das arquibancadas do teatro, ele ficaria com o equivalente a 60% da bilheteria dos 120 lugares excedentes à caução, o que corresponderia a 72 assentos ou 36% do total da lotação do teatro. Em suma, a administração do teatro angariava, independentemente da lotação da casa, 40% da bilheteria (referente à caução paga pelo artista) e mais 24% da bilheteria excedente — o que garantia o bom desempenho financeiro do empreendimento — enquanto o artista ficava com 36% da bilheteria excedente à caução (portanto, 12 pontos percentuais a mais do que a própria administração do teatro no quesito “bilheteria”). Segundo a tabela, apresentada mais adiante, que tem como base os argumentos de Wilson e Chico apresentados acima, pode-se ter uma noção de como era feita a divisão dos rendimentos relativos à bilheteria (considerando-se a lotação da casa).

Estes percentuais, segundo os dois sócios, não eram oferecidos nos teatros convencionais na época em questão. Desta forma, essa “regalia” (estrutura mais 36% do total da bilheteria) oferecida aos artistas que se apresentavam no Lira, era motivo de orgulho para Wilson e Chico Pardal:

O artista garantia os 40% da lotação, estimado pelo preço do ingresso na época. (...) Ele deixava o cheque, era uma coisa que ele caucionava, e se a bilheteria não desse isso, o cheque ia para o banco ... Às vezes não ia, porque a gente tinha que segurar ... Enfim, a gente tomava pouco tombo. (Wilson, 2002)

Sempre 60% pra eles, e 40% pra gente, nunca fifty-fifty. (Chico Pardal, 2002)

²³⁸ Laerte Fernandes Oliveira, em seu livro *Em um Porão de São Paulo ...*, ressalta que havia um “charme mambembe”, característico da época, apreendido pelo autor como “*espécie de cumplicidade com a precariedade do local por parte do público e dos artistas*”. Vide: OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002, p. 20 - 21.

TABELA VI. Divisão dos rendimentos obtidos com a lotação
do teatro Lira Paulistana ²³⁹

Partes	Origem e Destino dos Rendimentos com Bilheteria	Percentuais (relativos ao total de assentos da arquibancada)	Percentual total	N.º de Assentos na Arquibancada	Total de Assentos
Lira Paulistana	Caução paga pelos artistas ao teatro, independentemente da frequência do público	40%	64%	80	128
	Rendimentos com bilheteria, destinados ao teatro	24%		48	
Artistas	Rendimentos com bilheteria, destinados aos artistas	36%	36%	72	72
Total		100%	100%	200	200

Desta forma, garantia-se a sobrevivência financeira do teatro. Com o relativo sucesso de público, o teatro tornou-se uma fonte de renda estável, e, mesmo dentre as outras funções que o Lira assumiu num momento posterior (gravadora, editora, loja, etc.), o teatro — incluindo seu aluguel e os rendimentos provenientes da bilheteria — manteve-se como principal gerador de recursos para a manutenção da estrutura do Lira, incluindo os salários dos sócios.

O teatro era uma fonte de renda estável, ele dava a base pra gente, mas tudo acabava dando um pouco de dinheiro que dava pra todos nós tirarmos um salário mensal. Ele passou a ser realmente a nossa única fonte de renda ... ninguém ia ficar rico com aquilo, mas era legal, a gente ganhava dinheiro com ele. (Wilson, 2002)

A relação entre a estrutura oferecida ao artista e a caução exigida do mesmo dava-se de uma forma mais ou menos equitativa. Excetuando-se os custos de uma produção (aluguel do espaço, da estrutura de som e luz com seus respectivos operadores, limpeza após o espetáculo, além da divulgação através de cartazes e filipetas), cobertos pela

²³⁹ Fonte: Entrevistas com Wilson Souto Jr. e Chico Pardal (2002). Ressaltamos que os dados que compõem esta tabela, construída pela pesquisadora, são oriundos de depoimentos marcados por elementos emocionais e simbólicos (conforme explicitado no início deste capítulo). Desta forma, a tabela acima foi construída com um sentido didático: o de facilitar a compreensão dos percentuais alegados, não correspondendo, portanto, a dados empiricamente comprovados.

antecipação de 40% da lotação da casa, a bilheteria excedente era dividida da mesma forma, ou seja, 40% para o Lira e 60% para o artista, o que equivalia a 36% do total para o artista e 24% do total para o Lira. Ou seja, do lucro líquido, a maior parte era destinada ao artista (36% do total), enquanto o próprio Lira ficava com apenas 24% do total.²⁴⁰ Wilson e Chico Pardal descrevem tal relação da seguinte forma:

(...) e o Fernando (que trabalhava na Gazeta de Pinheiros) disse “Pô, a gente pode oferecer tudo para o músico, dando uma base de acessoria de imprensa pra todos esses grupos”. E aí o Ribamar já sabia bastante de artes gráficas, e ele podia gerar parte da propaganda desse cara, fazer as filipetas, fazer os ingressos, desenhar os cartazes. Então, o primeiro passo, seguramente, foi que nós cercamos o artista com uma produção de teatro. (...) O artista tinha que se preparar bem para tocar no Lira, ter algum recurso (devido à caução de 40%). Nós não éramos críticos em relação à estética, nós não exercíamos exatamente uma censura. Se o cara quisesse se apresentar lá, ele podia. Se ele tinha público, ele acabava conseguindo fazer uma temporada brilhante, ganhava até dinheiro. Aconteceu muito. E se ele não tinha nenhum respaldo, ele acabava tendo um certo prejuízo, porque ele bancava esse embrião de estrutura. O teatro já tinha som, luz, e tinha toda a divulgação que a gente fazia. (Wilson, 2002)

*Quer dizer, os 40% tinha um sentido, a gente não tinha uma idéia paternalista não. Se ele quisesse ser independente, ele tinha que ter também responsabilidade. Então esse mínimo cobria toda a estrutura que a gente oferecia pra ele. **Se ele não ganhasse nada, a gente também não ganhava, mas os nossos custos estavam garantidos.** (Chico Pardal, 2002)²⁴¹*

Esta última frase demonstra uma certa afinidade entre a direção do Lira e a posição de fragilidade econômica ocupada pelo artista. Sem serem paternalistas ao extremo, tampouco prescindiram da cobertura dos custos da produção, Wilson e Chico Pardal acreditavam, segundo seus próprios testemunhos, estar conduzindo a relação de forma justa para os dois lados, e, desta forma, consolidando gradativamente um *modus operandi* próprio ao Lira Paulistana. A relação era estabelecida de forma a não onerar

²⁴⁰ Quanto aos percentuais em questão, Laerte Fernandes de Oliveira (2002), que realizou entrevista exclusiva com Wilson Souto Jr. em 1998, apresenta outros dados: “As razões que permitiram que o Lira Paulistana logo se tornasse um espaço bastante concorrido para os artistas e para o público foram a base de acordo para o aluguel do teatro (garantia de pagamento pelo locatário de ¼ da sua lotação, ou seja, de apenas 50 lugares). (...) Gordo (Wilson) esclareceu que o valor do ingresso era equivalente ao de uma sessão de cinema.” In: OLIVEIRA, L. F. (2002), p. 20.

²⁴¹ Grifos meus.

demasiadamente nenhuma das partes, e privilegiando o processo criativo do artista — e, eventualmente, a amizade envolvida — em detrimento da acumulação pura e simples de capital. Segundo Wilson,

Sem dúvida existia uma relação financeira. Claro que existia, paralelamente a isso, uma relação de amizade, mas existia uma relação financeira. (...) Nenhum de nós conhecia o modus operandi da indústria fonográfica. Mas, provavelmente, a relação financeira era aquela coisa de tirar a despesa e dividir. (Wilson, 2002)

As condições de aluguel do teatro, segundo Wilson e Chico, mostravam-se vantajosas para os artistas que, de certa forma, faziam algum sucesso junto ao público jovem e universitário concentrado na Vila Madalena. Foi o caso de Itamar Assumpção, e dos grupos Rumo, Premê e Língua de Trapo, entre outros artistas e bandas, que desde as primeiras apresentações lotaram a casa ²⁴².

Por exemplo, o Premeditando o Breque, o Língua de Trapo e o Rumo, eles ficavam duas ou três semanas se apresentando no teatro. E toda noite lotado. E a gente dividiu assim o teatro: 2ª e 3ª- feira era mais vanguarda, 6ª-feira e Sábado à meia noite também. (...) Mas esse grupos que já tinham mais nome, ficavam duas semanas. O Língua foi assim: eles foram fazer uma semana lá, e na primeira noite que a gente os viu, a gente já falou: “Nossa, o que é isso?”. E a semana seguinte já estava sendo negociada. Já no dia seguinte a gente já propôs pra eles e fechou a segunda semana. A primeira vez que eles foram lá, eles já lotaram as duas semanas. O Grupo D'alma foi a mesma história. Era o André Gereissati, na época, eles se apresentaram a primeira noite e eles foram lá e pediram uma semana. (...) Ninguém Sabia quem era a Tetê Espíndola. Mas o primeiro show foi tão bom (e também tinha aquela coisa do boca a boca na Vila Madalena, sobretudo na Feira e na USP), que aquilo virou um sucesso. (Chico Pardal, 2002)

Desta forma estabeleceu-se um critério para a programação do teatro, de acordo com a categoria dos shows: Temporada (de 4ª-feira a Domingo às 21 horas. Era o “horário nobre” do teatro, destinado às apresentações de maior público); Especiais (2ª e 3ª-feiras); e Alternativos (fins de semana à tarde, e 6ª-feira e Sábados à meia-noite).

²⁴² Estas bandas aproximaram-se do Lira de formas distintas. Mais adiante, teremos a oportunidade de explicar as respectivas aproximações com o Lira.

Eventualmente, nos horários em que não havia nada agendado, havia a projeção de filmes dos cineastas do *Novo Cinema Paulista*, ou qualquer outra atividade não diretamente ligada à música.²⁴³

Curiosamente, apesar de as condições de uso do teatro serem favoráveis aos artistas com certa repercussão junto ao público, o compositor Arrigo Barnabé (que, por ter lançado em 1980 por um selo independente seu primeiro e bem sucedido LP “Clara Crocodilo”, contava com o apoio de parte do público universitário) nunca chegou a se apresentar no teatro Lira Paulistana²⁴⁴. Plínio, em entrevista a Laerte Fernandes de Oliveira, e também Wilson, comentaram o fato da seguinte forma:

O Arrigo, apesar de ser uma pessoa extremamente ligada a todos nós, e próximo, (eu tenho passagens ótimas com o Arrigo, participamos de um filme juntos que se chama Ecos Urbanos), nós nunca tivemos nenhuma incursão fonográfica, em nenhum momento. Não pintou, ele já tinha o Clara Crocodilo antes. Mas enfim, ele estava o tempo inteiro no Lira. A gente foi conhecer o Augusto de Campos (eu tinha uma super curiosidade de conhecer o Augusto de Campos, essa coisa sobre São Paulo que a gente ouvia falar), e nós dois fomos juntos conhecer o Augusto de Campos, pra saber como ele via essa coisa ... Nós sempre tivemos uma relação extremamente cordial. (Wilson, 2002)

Nós convidamos várias vezes o Arrigo para tocar no teatro ou em algum evento promovido por nós, mas ele nunca quis. Ele não queria ver seu nome associado ao Lira Paulistana ... Curiosamente nós (do Lira Paulistana) éramos os que mais vendíamos o seu disco (Clara Crocodilo). Compramos muitos discos do Róbson Borba (o produtor de Arrigo na época).²⁴⁵

Algumas das bandas que lotavam a casa já tinham trabalhos gravados, como é o caso do Rumo (que tinha dois LP’s, o “Rumo” e o “Rumo aos Antigos”, ambas produções independentes de 1981), e do Premê (que tinha o compacto “Empada Molotov/Frevura” gravado pela RGE em 1980, e o LP “Premeditando o Breque” gravado pelo selo independente Spalla em 1981, posteriormente distribuído pelo selo

²⁴³ OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002, p. 21 e 70.

²⁴⁴ Seu depoimento sobre o assunto consta do próximo capítulo, onde estão reproduzidas as visões dos artistas sobre o funcionamento do Lira Paulistana.

²⁴⁵ Depoimento de Plínio Chaves a Laerte Fernandes de Oliveira, reproduzido em OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 67.

Lira/Continental)²⁴⁶. Contudo, as bandas que ainda não tinham álbuns gravados também conseguiam lotar o teatro Lira Paulistana, como por exemplo o Língua de Trapo e Itamar Assumpção, o que indicava que, potencialmente, tais artistas seriam bons alvos para futuros investimentos na área de gravação. Conforme Chico Pardal, “No começo, nem todos que se apresentavam no Lira já tinham gravado. Aquilo ali deu pra eles uma visão de que eles podiam fazer um disco, e que haveria um escoamento para aquele disco”²⁴⁷. E, evidentemente, Wilson e Chico tiveram a mesma percepção.

O teatro Lira Paulistana e as bandas:

Antes de se dar continuidade à explanação sobre o funcionamento do Lira Paulistana, é necessário fazermos uma apresentação dos grupos para entendermos a aproximação e as respectivas trajetórias de cada banda no interior do próprio Lira, desde as primeiras apresentações até o momento em que iniciaram-se as gravações. Desde 1974 o grupo Rumo já fazia apresentações e discussões abertas sobre música popular brasileira na USP e eventualmente no Teatro do Bexiga, e por esse motivo, seus integrantes estavam atentos às novidades no meio musical. Assim, sua aproximação com o Lira deu-se porque, segundo Luiz Tatit, o Lira era, nos anos 80, “o palco das melhores apresentações em São Paulo em termos de novidade”²⁴⁸.

Em maio de 1979 (cinco meses antes da fundação do teatro Lira Paulistana) ocorreu em São Paulo o 1º Festival Universitário da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Cultura. Nele se apresentaram vários artistas do circuito paulistano, dentre eles Arrigo Barnabé (que ganhou o 1º lugar com a música “Diversões Eletrônicas”) e o Premê (que se classificou em segundo lugar com a canção “Brincando na Lua”)²⁴⁹. Este evento foi

²⁴⁶ Fontes - Grupo Rumo: Levantamento discográfico em lojas especializadas (Baratos Afins) e através do site Itaú Cultural; Premê: Levantamento discográfico em lojas especializadas (Baratos Afins), através do site Itaú Cultural e de informações coletadas junto aos próprios integrantes da banda.

²⁴⁷ Trecho de entrevista com Chico Pardal, 2002.

²⁴⁸ In: GUIMARÃES, Antônio Carlos. *A “Nova Música” Popular de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, Campinas, 1985, p. 103.

²⁴⁹ Fonte: cópia reprográfica do encarte do LP “1º Festival Universitário de MPB” (gravado pela Continental em 1979) gerado a partir desse festival. O original foi obtido por concessão do arquivo pessoal de Laert Sarrumor, do grupo Língua de Trapo.

de fundamental importância para a produção cultural da época, uma vez que fortaleceu a agitação musical que já estava em andamento, pôs em contato diversos artistas que constituiriam, segundo a imprensa, a “vanguarda paulista”, e ainda fez com que o Premê se tornasse um pouco mais conhecido do público que freqüentava esse tipo de festival, como Wilson Souto Jr.²⁵⁰

Gostaríamos de fazer um adendo antes de prosseguirmos com a importância do festival supracitado: como já fora dito, os grupos Rumo, Premê, Língua de Trapo, e também o compositor Arrigo Barnabé, foram gestados no circuito universitário, mais especificamente na ECA/USP e Faculdade Cásper Líbero. Já Wilson, apesar de ter iniciado o curso universitário em Engenharia na cidade de Barretos, não se considerava propriamente do meio intelectual, dada a ausência de tal tradição em sua família (conforme seu depoimento, já reproduzido anteriormente). Este dado indica que pode ter havido uma luta concorrencial entre Wilson e os referidos artistas no interior do *campo de produção musical*, no sentido de se buscar uma legitimidade para aquela empreitada de inaugurar um teatro voltado para espetáculos musicais. Segundo Wilson, “As bandas da ECA, o próprio Premê, o Rumo, eram pessoas da elite intelectual, e de repente eles se aproximavam da gente dizendo ‘Quem são esses caras?’. Tinha um pouco disso, um choque de classes sociais.” Poderíamos dizer que a preocupação em conferir legitimidade e reconhecimento ao Lira era de Wilson, dada a sua posição hipoteticamente inferior na hierarquia do *campo musical*. Contudo, seu empreendimento, a despeito de suas preocupações e desconfiças em relação às bandas da ECA, não demorou em encerrar em si alto grau de *capital social*, constituindo-se num pólo da produção cultural paulistana e conferindo *status* àqueles que lá se apresentavam.

A luta concorrencial em busca de legitimidade e reconhecimento no interior do *campo musical* entre a diretoria do Lira e os músicos era perceptível, conforme explicitamos acima. Wilson, requerendo a autoria do empreendimento para si e para os outros membros que compunham o núcleo inicial de sócios, no sentido de ser legitimamente reconhecido por seus *pares*, afirmou ressentido: “eu acho que o sonho da união era desse grupo de cinco pessoas. Nós tínhamos esse tesão absoluto de juntar as pessoas. Da parte deles (dos músicos) a gente não sentia isso”. Contudo, a luta

²⁵⁰ GUIMARÃES, A. C. *Op. Cit.*, p. 101 – 102.

concorrencial em busca do reconhecimento, segundo Wilson e Chico, não era privilégio dos diretores:

O Itamar se achava acima de todos, com certeza, isso sem sombra de dúvida, e se acha até hoje. Tinha uma parceria entre o Rumo e o Premê, mas uma parceria pela ECA. Verdade e preconceito existem por todos os lados. Existiam dos primeiros — mais intelectuais — um preconceito dos que vieram depois, que era um trabalho bom, mas era um trabalho mais simples. Vou citar o Del Lopes. Vivia fazendo show no Lira, mas era o trabalho dele. O preconceito que o círculo tinha não era declarado, mas você sentia. (Chico Pardal, 2002)

O Premê olhava o Língua como um Premê diluído, porque eles não eram da ECA. Agora, em nós, acho que tinha essa chama do juntar as pessoas, o grande barato nosso era a possibilidade de costurar todo mundo. (Wilson, 2002)

Retomaremos esta discussão mais adiante. Por ora, deixaremos as vaidades pessoais e as lutas internas ao *campo musical* de lado para voltarmos a falar do 1º Festival Universitário de MPB da TV Cultura. É interessante o fato de que vários nomes que participaram da organização e júri deste festival, terem posteriormente se aproximado, de uma forma ou de outra, das atividades do Lira. Por exemplo: o organizador foi Eduardo Gudim, e dentre os membros do júri estavam Tom Zé e Maurício Kubrusly. Eduardo Gudim chegou a gravar um LP pelo selo Lira/Continental, chamado “Fogo Calmo das Velas”²⁵¹, e Maurício Kubrusly, em seu programa na Rádio Excelsior FM e na sua coluna no *Jornal da Tarde*, tornou-se o principal divulgador das produções *independentes* do Lira na grande mídia. Tanto Gudim como Kubrusly, inclusive, participaram da pré-seleção de fitas enviadas ao Lira Paulistana para a realização do evento “Na Boca do Trombone”, que abriu um espaço para trabalhos do Brasil inteiro — previamente selecionados — se apresentarem no teatro paulistano.

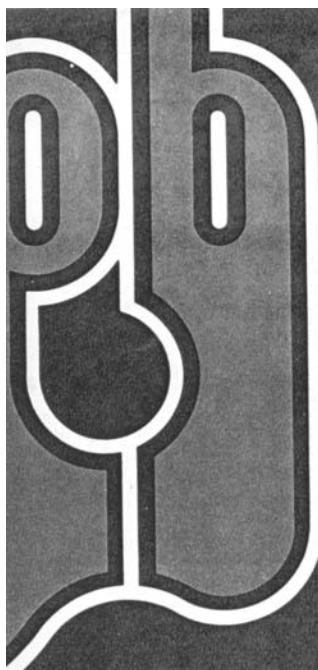
A aproximação de Itamar Assumpção deu-se através de um outro concurso, o Festival da Feira de Artes da Vila Madalena²⁵², realizado no bairro de mesmo nome em Abril de 1980. Este evento é útil para percebermos algumas coisas. Primeiramente, através

²⁵¹ Fonte: Levantamento discográfico em lojas especializadas (Baratos Afins).

²⁵² Sobre tal festival, bem como o LP dele originado, vide item 2 do capítulo 2 deste trabalho, p. 101.

da localidade escolhida para a sua realização, corrobora-se a importância da Vila Madalena para a produção cultural paulistana da época. Em segundo lugar, mostra que a gravadora Continental estava disposta, no momento, a gravar coletâneas com as canções que obtiveram as melhores colocações em festivais, uma vez que produziu os LP's deste evento (a despeito da pouca divulgação que a gravadora fez deste disco) e também o do 1º Festival Universitário de MPB, realizado pela TV Cultura cerca de um ano antes ²⁵³ (fato que talvez explique o acordo de distribuição que o Lira fez com a Continental no final de 1982). Em terceiro lugar, é bom notarmos que Pena Schmidt, conhecido produtor musical desde aquela época, foi o coordenador de produção do disco, e atualmente ele ocupa o cargo de presidente da ABMI (Associação Brasileira de Música Independente). Finalmente, é importante destacarmos o papel de festivais como este para a revelação de novos talentos, como Paulo Miklos e Arnaldo Antunes. Estes artistas formaram logo depois, juntamente com outros músicos, a banda “Titãs do Iê-Iê-Iê”, cujo início da trajetória artística ocorreu no teatro do cursinho pré-vestibular “Equipe” e também no teatro Lira Paulistana (já numa fase posterior do teatro, quando havia uma programação direcionada ao segmento rock). Atualmente, esta é uma das principais e mais reconhecidas bandas de rock do país, há vários anos contratada por grandes gravadoras, apesar de a formação atual não ser a mesma de seus momentos iniciais. E, além de todas essas “coincidências”, foi através deste festival que Itamar Assumpção travou um primeiro contato com Wilson Souto Jr.

²⁵³ Tais constatações foram feitas a partir da cópia reprográfica do encarte do LP “Festival da Feira da Vila Madalena” (gravado pela Continental em 1980) gerado a partir desse festival. O original também foi obtido por concessão do arquivo pessoal de Laert Sarrumor, do grupo Língua de Trapo.



1º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A

1. DIVERSÕES ELETRÔNICAS - 1.ª Colocada
(Arrigo Barnabé-Regina Pôrto)

ARRIGO BARNABÉ E GRUPO

2. BRIGANDO NA LUA - 2.ª Colocada
(Biafra)

BIAFRA E CONJUNTO PREMEDITANDO O BREQUE

3. MEU GRANDE AMOR SUICIDA - 3.ª Colocada

(Dyonísio Moreno-Chiquinho Ferrão)

ELIANA ESTEVÃO - melhor intérprete profissional

4. GLÓRIA - 4.ª Colocada

(Renato Lemos-Chico Ceará)

RENATO LEMOS

5. BONECA DE PANO - 5.ª Colocada

(Carlos Eduardo Vargas da Silva)

JOSÉ CARLOS RAMOS - melhor intérprete amador

6. A TURMA DO COMETA

(Schubert)

A BANDA DOS AFLITOS

B

1. DIA A DIA
(Celso Viáfara)

CELSO VIAFORA

2. A MALHAÇÃO

(Dyonísio Moreno-Chiquinho Ferrão)

IRENE PORTELA

Gentilmente cedida por "DISCOS MARCUS PEREIRA"

3. AMIGO

(Julius M. Castilho)

JULIUS M. CASTILHO

4. CORAL DOS GEMEDORES

(Renato Lemos)

RENATO LEMOS

5. INFORTÚNIO

(Arrigo Barnabé)

ARRIGO BARNABÉ E GRUPO

6. CARRUAGENS DE CRISTAL

(Carlos Eduardo Vargas da Silva-João Alexandre Viégas)

JOSÉ CARLOS RAMOS

PRODUTOR FONOGRAFICO:
RICAS S/A (DISCOS CONTINENTAL)
ANTONIO CARLOS DE CARVALHO
CIA: MAESTRO CARLOS CASTILHO
V/5 - B/1 e B/6 = AMILSON GODOY
A/3 - B/2 = DYONISIO MORENO
A/1 - B/5 = ARRIGO BARNABÉ
B/4 = RENATO LEMOS
B/3 = JOSÉ BRIAMONTE
ICO DE SOM: ELCIO E CARLINHOS
M: CALÇADA, ELCIO E CARVALHO
CORTE: ADEMILTON VILA NOVA
ESTÚDIO: GRAVODISC
Direção de Arte: OSCAR PAOLILLO
Arte-Final: WALMIR
Fotos: THOMAS
DE REPERTÓRIO: ODAIR CORONA
DATA DA GRAVAÇÃO: MAIO/1979
O DO 1º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO
DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA - SP
O GERAL: WALTER GEORGE DÜRS
ÇÃO MUSICAL: CARLOS CASTILHO
ORGANIZADOR: EDUARDO GUDIN
AÇÃO: OTÁVIO MARTINS AMARAL
FESTIVAL: CARLOS JOSÉ MOREIRA
S ANTONIO SIMÕES DE CARVALHO
NTE DE PRODUÇÃO: PEDRO VIEIRA
OS COLONNESI - CELSO TAVARES
DAS PELOS SEGUINTES JURADOS:
R - ARRANJADOR - AUTOR TEATRAL
COMPOSITOR - PRODUTOR MUSICAL
TURGO - PRODUTOR DE RÁDIO E TV.
S DE OLIVEIRA: CRÍTICO DE MÚSICA
TOM ZÉ: CANTOR - COMPOSITOR
S: JORNALISTA E CRÍTICO DE ARTE
ALAIDE COSTA: CANTORA - MPB
Y: JORNALISTA E CRÍTICO DE ARTE



FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA
CENTRO PAULISTA DE RÁDIO E TV EDUCATIVA

Stereo
DISCO E CULTURA

FAB: AV. DO ESTADO, 4.755 - ESC.: AV. DO ESTADO, 4.667 - FONE: 279-6811 - (PABX) - SCDP/DPF-004/69 - S.P. CGC(MF) Nº 61.186.300/0001-00 - P. 1979.

Fonte: LP "1º Festival Universitário da MPB da TV Cultura";
Produtor Fonográfico: Discos Continental, Maio/1979.

Arrigo Barnabé (que já era relativamente “famoso” para participar do Festival da Vila como concorrente²⁵⁴) fora um dos jurados desse festival, juntamente com Wilson Souto. Itamar já conhecia Arrigo Barnabé da época em que ambos moravam em Londrina, o que, possivelmente, fez com que o próprio Arrigo tenha comunicado Itamar a respeito do evento. Além da gravação ao vivo das músicas premiadas em um disco (produzido pela Continental), foi oferecida como parte da premiação uma semana gratuita de apresentação no Lira (nos horários especiais, de 2ª e 3ª-feiras), devido ao envolvimento de Wilson com o festival²⁵⁵. Itamar Assumpção foi premiado com o 3º lugar com a canção “Nego Dito”, de sua autoria, e a partir disso, além de gravar sua canção premiada, apresentou-se no Lira nos horários estipulados para os vencedores do festival. Diante da boa recepção do público à qualidade do trabalho, Itamar foi convidado por Wilson a se apresentar no Lira durante uma semana em “horário nobre”, ou seja, de 4ª-feira a Domingo às 21 horas. Segundo Wilson, a trajetória de Itamar no Lira iniciou-se da seguinte forma:

Nessa época, a gente entrou em contato, eu, o Plínio e o Chico, com o trabalho do Itamar Assumpção, e a gente não resistiu à vontade de fazer um disco com o trabalho do Itamar. E as coisas todas aconteceram assim, não era ‘Ah, vamos fazer uma gravadora porque falta uma gravadora. Fizemos uma pesquisa de mercado e ...’. Não. O Itamar se apresentou no Lira uma ou duas vezes, e era uma coisa que nós ficamos completamente apaixonados pelo trabalho dele. Aí eu assisti, e falei “Vocês precisam assistir”, e eles foram ver, e a gente ficou completamente encantado. Então, nós fizemos uma vaquinha entre os três, e fomos pagando o disco do Itamar. O Plínio era uma pessoa que era um bom assalariado, porque ele era engenheiro da Microservice (...). E a gente conseguiu, sem dúvida, rapidamente, recuperar esse investimento, e gostamos da atividade. Aí, o Itamar incentivou a gente a fazer o segundo disco, que foi do Tiago Araripe, e a partir dali, todo mundo nos usava como equipe de produção de discos. O Língua de Trapo já estava fazendo um disco, e aí me chamou pra ajudar a finalizar, e eu, por ser músico, e por ter alguma noção de técnica e ter a vivência com os discos, eu acabei funcionando meio como um produtor do Língua de Trapo ... Enfim, a gente acabou sendo utilizado mesmo como produtores, na verdade, um grupo de produtores. (Wilson, 2002)

Segundo esta fala de Wilson, a iniciativa de exercer a função adicional de

²⁵⁴ Fonte: Entrevista exclusiva com Arrigo Barnabé, a mim concedida em 04/11/2002.

²⁵⁵ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 71 – 72.

gravar um disco ocorreu de forma tão ocasional quanto à abertura do teatro. Segundo este depoimento, pode-se concluir que a gravadora *independente* Lira Paulistana foi algo que ocorreu sem as prévias pesquisas de mercado que caracterizam a racionalidade técnica e a previsibilidade da produção capitalista. Neste depoimento também não foi mencionada nenhuma intenção imediata de se constituir a primeira gravadora de capital totalmente nacional que produzisse trabalhos de qualidade musical reconhecida pelos *pares* do *campo de produção musical*²⁵⁶.

Contudo, mais uma vez nos salta aos olhos a discrepância entre as falas dos próprios sócios do Lira. Se por um lado Wilson ressalta a informalidade e a inconseqüência do processo que culminou com as gravações *independentes*, por outro Plínio Chaves deixa transparecer em seu depoimento um certo planejamento que contrasta com a fala de Wilson:

*Nossa proposta era a seguinte: nos responsabilizávamos pela gravação em estúdio, pela prensagem do disco, pela distribuição, pela divulgação, por todo o trabalho de arte do disco — capa e encartes — e pela liberação junto aos órgãos fiscalizadores, o Ecad e a censura.*²⁵⁷

Se levarmos em consideração que tal depoimento refere-se ao momento subsequente ao da produção do LP “Beleléu” de Itamar Assumpção em 1980 (que proporcionou uma grande euforia por parte dos sócios) e que, portanto, os trabalhos de Tiago Araripe e do Língua de Trapo ainda não haviam sido encaminhados para a produção, podemos dizer que, com exceção do primeiro trabalho de Itamar, todos os outros seriam produzidos com um mínimo de previsibilidade dos investimentos, visto que os sócios tomaram conhecimento antecipadamente de toda a cadeia produtiva que envolvia o lançamento de um disco no mercado. Não queremos dizer com isso que a gravadora *independente* Lira Paulistana operou exatamente com os mesmos moldes de uma gravadora transnacional de grande porte, ou que os procedimentos adotados eram tão racionalizados e economicamente condicionados quanto os da grande estrutura capitalista. Queremos apenas

²⁵⁶ Sobre gravadoras nacionais, Chico Pardal afirmou em seu depoimento: “Aqui, tinha duas gravadoras nacionais, que era a Continental e a Copacabana, que iam mais para o sertanejo e o popularzão.”

²⁵⁷ Fonte: Depoimento de Plínio Chaves concedido a Laerte Fernandes de Oliveira em 1998. In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 72.

suscitar a hipótese de que a iniciativa de gravação não tenha ocorrido de forma tão acidental e inconseqüente, ou até mesmo romântica, como Wilson deixou transparecer na entrevista. Reiteramos que, a despeito do conhecimento ou não de todo o processo produtivo de um disco, o *modus operandi* da gravadora *independente* Lira Paulistana foi se formando gradativamente de acordo com as experiências acumuladas, exatamente como aconteceu no teatro de mesmo nome.

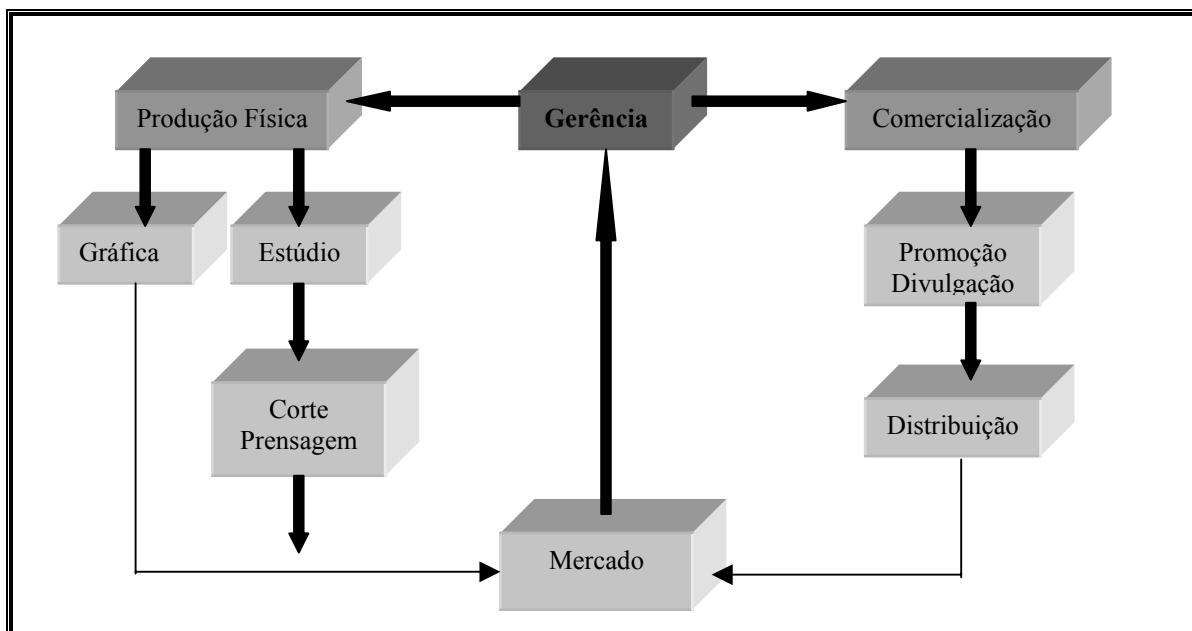
Contudo, não objetivamos analisar unicamente os discursos dos agentes envolvidos, pois cada um projeta sobre a fala suas respectivas visões de mundo, necessidades de afirmação e até mesmo desejos inconscientes. Acreditamos não ser essa nossa prioridade para o momento, e sim desvendar algumas facetas do funcionamento do teatro e gravadora *independente* Lira Paulistana. Foi após o lançamento do primeiro trabalho de Itamar Assumpção (que também seria o primeiro trabalho fonográfico do Lira), que se iniciaram as atividades propriamente ditas da gravadora *independente* Lira Paulistana.

O processo produtivo e o funcionamento da gravadora Lira Paulistana:

Recorreremos à pesquisa *Disco em São Paulo* ²⁵⁸ para melhor definirmos as denominações utilizadas até aqui: grandes gravadoras; pequenas gravadoras; gravadora e selo *independentes*. Segundo tal pesquisa, que contou com dados empíricos colhidos no primeiro semestre de 1976, uma empresa de grande porte se definia pelo número de etapas produtivas que conseguia realizar contando com sua própria estrutura. O organograma abaixo ilustra as principais etapas desse processo nas décadas de 70 e 80:

²⁵⁸ *Disco em São Paulo n.º 6*. Coordenação Damiano Cozzella, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: IDART, 1980.

ORGANOGRAMA II. Etapas produtivas do disco: Brasil – anos 70 e 80 ²⁵⁹



Assim, o processo de produção de um disco nos anos 70 e 80 contava com três grandes blocos (gerência, produção física e comercialização). A gerência, com base em dados do mercado, era responsável pela coordenação de toda a produção: elenco de artistas, contratos, seleção e formação de repertório e músicos contratados (direção artística), direitos de artistas e músicas, e comercialização do produto final. Todas as etapas estavam subordinadas às decisões da gerência. A produção iniciava-se no estúdio, onde a fita era gravada e mixada. O segundo passo na fabricação física era a decodificação em acetato, para posteriormente passar às etapas de corte (quando se faz o disco molde em metal, mais resistente que o acetato) e prensagem (reprodução através do molde). A gráfica fornecia a embalagem, capa, encartes e o selo, que completavam e finalizavam a etapa de produção física do disco, que estaria pronto para a promoção e divulgação (*marketing*). Os departamentos específicos da empresa se encarregavam de fazê-lo junto a jornais, revistas, rádio, televisão e quaisquer outros veículos mediáticos.²⁶⁰

²⁵⁹ Fonte: *Disco em São Paulo n.º 6. Op. Cit.*, p. 17. Grifos meus.

²⁶⁰ Fonte: *Disco em São Paulo n.º 6. Op. Cit.*, p. 18.

Contudo, “as empresas produtoras comportam-se de maneiras diversas frente a esse modelo operacional: de acordo com seu tamanho, podem possuir todos ou só alguns dos setores responsáveis pela execução dessas etapas.”²⁶¹ A estrutura de uma grande empresa contava com todas (ou a maioria) das etapas descritas acima, dedicando a cada uma delas um setor administrativo específico. Esta divisão, aplicável aos anos 70 e 80²⁶², fez parte do modelo técnico-racional capitalista, objetivando a previsibilidade dos investimentos sobre o produto a ser lançado — mesmo que este produto tivesse características muito específicas, e por este motivo, fosse difícil sistematizar sua produção ou fazer analogias com outros tipos de indústria²⁶³.

Um organograma da estrutura da grande empresa de discos nos anos 70 e 80, bem como sua organização geral interna já foi reproduzido neste trabalho²⁶⁴. Já as empresas de pequeno ou médio porte não contavam com tantas subdivisões em departamentos tão específicos, dadas a sua pequena estrutura e o número reduzido de funcionários.

*As empresas de pequeno e médio porte, além de alugarem estúdios para gravarem suas músicas, compram das maiores a fabricação e podem mesmo contratar, com elas, a distribuição comercial do produto. Usam estúdios independentes (...). Na verdade, uma empresa pode até ser constituída de uma só pessoa, com idéias de repertório e mercado que acha viáveis: contrata artista e músicos, produz a gravação num estúdio (qualquer), compra a prensagem do disco e o material gráfico, e se incumbe (ou contrata) a veiculação e a distribuição.*²⁶⁵

Estúdio e fábrica eram geralmente contratados por pequenas empresas justamente por serem as etapas mais caras de uma produção, ao passo que a promoção, divulgação e distribuição, apesar de não envolverem tecnologias e procedimentos tão caros, dependiam de uma complexa rede de contatos e canais de comunicação a que dificilmente as pequenas empresas tinham acesso. A estrutura de uma pequena empresa para outra podia

²⁶¹ Fonte: *Disco em São Paulo n.º 6. Op. Cit.*, p. 17.

²⁶² Os procedimentos neste tipo de produção são submetidos, a todo momento, a sucessivas transformações, visto que as inovações tecnológicas podem modificar drasticamente os processos e métodos produtivos. Sobre o tema, vide: VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1996.

²⁶³ *Ibidem*, p. 17.

²⁶⁴ Vide o segundo capítulo, página 73.

²⁶⁵ *Disco em São Paulo n.º 6. Op. Cit.*, p. 19.

variar, mas as dificuldades, quase sempre, eram as mesmas: divulgação e marketing, distribuição, escoamento da produção, etc., conforme aponta o excerto a seguir:

*A principal característica da pequena empresa do disco é que todas as funções, da gerência à produção do disco, estão centradas em uma, ou num pequeno grupo de pessoas. O proprietário acha-se sempre envolvido, comercial e artisticamente. Etapas como gravação, fabricação e gráfica são compradas fora. Divulgação e comercialização são bem incipientes, feitas de forma pessoal. Os patrimônios são visivelmente pequenos. E, sobretudo, por não possuir loja, a pequena gravadora ou não comercializa, ou comercializa com dificuldades, em pequena escala.*²⁶⁶

Para ilustrarmos a descrição acima, nos utilizaremos de um outro organograma que, num nível geral, esquematizaria a estrutura de uma pequena empresa. As atividades de administração, divulgação, distribuição, escolha de artistas e repertório, e direção artística estariam diretamente ligadas à figura do proprietário, ou do pequeno grupo de pessoas ligado a ele. Este ainda seria responsável pela realização do contrato tanto com o estúdio, como com a gráfica e a fábrica, funções geralmente executadas por terceiros. Esta pequena estrutura empresarial caracterizaria a pequena empresa do disco, conforme o organograma a seguir. Mais adiante, poderemos comparar a estrutura da pequena empresa exposta a seguir, com a estrutura da gravadora de nosso interesse: o Lira Paulistana.

Ainda uma explicação é necessária: a diferença entre as denominações gravadora e selo:

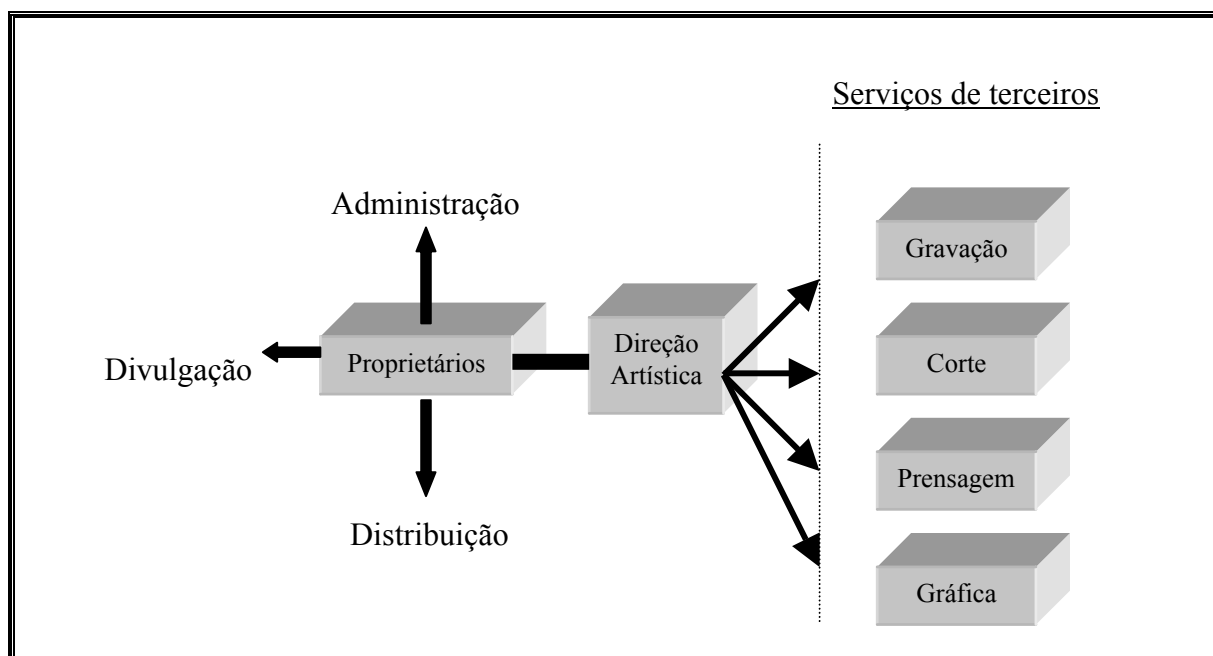
*Selo e marca são dois diferentes conceitos e dois diferentes logotipos. A marca é a empresa; o selo, por seu lado, é atribuído a um conjunto de lançamentos que têm entre si características comuns: quase sempre um gênero musical (...). Se uma firma grande pode operar com vinte ou mais selos, há um número considerável de marcas que trabalham só com um, que é o gênero em que ela se especializa (...)*²⁶⁷

²⁶⁶ Disco em São Paulo n.º 6. Op. Cit., p. 23.

²⁶⁷ Disco em São Paulo n.º 6. Op. Cit., p. 37.

ORGANOGRAMA III. Estrutura da Pequena Empresa de Discos:

Brasil – 1980 ²⁶⁸



A partir de todas essas definições, é possível apreendermos não só parcela do complexo universo da produção de discos dos anos 70 e 80, como também, em virtude da peculiaridade do produto, o quão maleáveis eram e ainda são as denominações desse meio. Podemos perceber que nem todas as definições apresentadas, retiradas de uma pesquisa séria sobre o assunto, descrevem de maneira exata nosso objeto de estudo. Por exemplo: o Lira Paulistana tinha o serviço de gráfica (que fazia as capas, encartes e selos) e também uma loja que vendia seus discos, e nem por este motivo deixou de ser uma empresa de pequeno porte, visto que mantinha poucas pessoas envolvidas com a produção e a comercialização de discos. Estes serviços, que faziam parte de sua estrutura, estavam ligados à origem teatral do Lira Paulistana, que exigia uma gráfica para imprimir o material de divulgação dos espetáculos musicais e também o jornal. A loja também estava circunscrita à origem do Lira, pois antes mesmo do início das atividades de produção de

²⁶⁸ *Disco em São Paulo n.º 6. Op. Cit., p. 23.*

discos, ela comercializava jornais, revistas, fanzines, livros e também discos *independentes* (não necessariamente produzidos pelo Lira).

Em relação às definições de “marca” e “selo” supracitadas, a questão é ligeiramente controversa. Segundo Wilson Souto Jr.: “Eu tenho 35 anos de mercado fonográfico, e até hoje não sei a diferença de selo pra gravadora. Em todo caso, existem pessoas que dizem que gravadora é quando tem a estrutura completa, e o selo é só uma marca” ²⁶⁹. Tal afirmação encaixa-se à definição exposta acima, com base na pesquisa *Disco em São Paulo n.º 6*. Contudo, os termos utilizados são diferentes: Wilson chamou de “gravadora” o que a pesquisa denominou “marca”, e chamou de “marca” o que a pesquisa associa ao “selo”. Enfim, para que o assunto fique claro, consideraremos “marca” e “gravadora” como a empresa produtora de discos, e “selo” um dos gêneros musicais produzidos por tal empresa dirigidos a um público específico. Assim, poderíamos dizer que a gravadora Lira Paulistana (marca das produções *independentes* em questão), trabalhava como se fosse um selo, pois a marca Lira Paulistana estava ligada a um determinado público e especializou-se em um certo gênero musical, a vanguarda paulista, a despeito de sua heterogeneidade estética. E, como veremos mais adiante, dentro da marca-selo Lira Paulistana, foi criado um outro selo, destinado à música instrumental *independente*: o Lira Paulistana Instrumental.

Tendo preestabelecido algumas das denominações correntes no meio fonográfico, e que serão utilizadas nos parágrafos a seguir, passemos ao funcionamento administrativo e financeiro da gravadora Lira Paulistana. O início das atividades de registro fonográfico do Lira deu-se, como já foi dito, com o trabalho de Itamar Assumpção (LP “Beleléu”, de 1980), que pelo tom inovador e pela qualidade musical, proporcionou rapidamente um retorno financeiro ao Lira, propiciando a oportunidade de continuidade da atividade de gravadora. Nessa primeira leva de gravações pelo selo Lira Paulistana, foi realizado o trabalho de Tiago Araripe (LP “Cabelos de Sansão”, sem informação de data), e também foi finalizado (nos níveis financeiro e de produção musical) o disco do Língua de Trapo (LP “Língua de Trapo”, de 1982) ²⁷⁰. A partir disso, Wilson observou que o Lira

²⁶⁹ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

²⁷⁰ A discografia dos grupos, bem como os LP’s produzidos pelo Lira, constam nos anexos deste trabalho.

começou a ser utilizado também como estrutura produtora, e não mais apenas como estrutura teatral.

No teatro, havia uma maior amplitude, por parte da direção do Lira, quanto à estética dos trabalhos a serem apresentados no local. Segundo Wilson, qualquer um que quisesse tocar no Lira era bem-vindo, independentemente da proposta musical, contanto que o artista caucionasse os 40% relativos ao aluguel e à estrutura de palco e divulgação. Já na gravadora, onde era necessário um investimento muito maior por parte dos produtores, eram escolhidos os trabalhos de pessoas mais ligadas à diretoria do Lira, e que também tivessem maiores possibilidades de fazer com que o capital investido fosse recuperado.

No disco, é claro que se chegasse qualquer artista e dissesse “Olha, quero distribuir com vocês”, a gente ficava em consignação com o trabalho dele, e quem quisesse comprava. Depois (a gente) acertava a conta (com o músico), e era uma coisa que o Chico, inclusive, era quem tomava conta. Mas pra gravar, pra fazer um investimento mesmo, só as pessoas que eram um pouco mais ligadas à gente, e que a gente sentia a possibilidade de que o capital voltasse. (Wilson, 2002)

Assim, o trabalho de Itamar Assumpção — a despeito de sua originalidade musical que o afasta da lógica dos *hits* produzidos pela grande indústria — foi eleito pelos produtores do Lira como um trabalho de excelente qualidade musical, com uma estética inovadora e alternativa, e que por este mesmo motivo proporcionaria algum retorno financeiro aos produtores, dada sua popularidade nos festivais e também no próprio teatro. Não queremos adentrar na discussão própria ao *campo de produção fonográfica*, que suscitaria questões como inovação e redundância na indústria fonográfica, ou em que medida as gravadoras *independentes* operariam com os mesmos moldes e fórmulas da grande indústria do disco, ou ainda qual o papel delas na oxigenação da produção musical. Nosso intuito imediato é apresentar dados que nos permitam conhecer o funcionamento dessa gravadora *independente*.

Portanto, os trabalhos escolhidos pela direção do Lira para serem registrados em disco necessariamente deveriam ter certo público no teatro, o que garantiria algum retorno financeiro. Outra exigência era que o trabalho tivesse qualidade musical, que não “fosse nitidamente uma viagem do ego do próprio artista, que a gente ficasse enjoado. Mas

fora isso, (a gente produzia) mesmo as coisas mais experimentais. Na verdade todos nós tínhamos a grande vocação da produção”²⁷¹. Talvez a “vocação da produção” já fosse um indicio da opção a ser eleita por Wilson: uma trajetória profissional no *campo fonográfico*. Wilson também diz, a respeito da equipe de produção (que eram os cinco sócios iniciais), que nunca sentiu desse grupo qualquer tipo de preconceito em relação a nenhum trabalho, o que evidencia que havia uma cumplicidade e um pleno entendimento quanto à escolha dos trabalhos a serem produzidos pelo Lira Paulistana.

A partir das informações apresentadas até aqui, é possível percebermos que durante o período de funcionamento do Lira Paulistana (1980 – 1985), Wilson e Chico ocupavam um lugar de intersecção entre os *campos de produção musical e fonográfica*, sendo informados simultaneamente por ambos. Por exemplo: as atitudes de cumplicidade destes para com a condição de fragilidade econômica do artista (as quais incluíam a divisão eqüitativa dos percentuais de bilheteria do teatro, a ausência de censura política ou estética para apresentações e gravações, e a relação de amizade projetada sobre as mesmas) eram orientadas por princípios que, normalmente, regem o *campo musical*. A aproximação de Wilson e Chico em relação a este *campo* talvez se deva ao fato de os dois terem iniciado suas carreiras profissionais em atividades que, de alguma forma, ligavam-se ao fazer artístico (Wilson era músico, e Chico iluminador de teatro). Paralelamente a isso, diante das responsabilidades jurídicas e financeiras que ambos assumiram com o empreendimento, acreditamos que os sócios, gradativamente, também começaram a agir de acordo com a lógica do *campo fonográfico*, mais influenciado pelos ditames racionais da produção capitalista. Tal característica, acentuada conforme o *modus operandi* do selo ia se configurando, pode ser evidenciada pelas condições necessárias aos trabalhos para estes serem selecionados para a gravação, sobretudo a possibilidade de retorno financeiro do investimento inicial (testado através da frequência de público durante a temporada no teatro). Salientamos contudo, a título de uma melhor compreensão das idéias aqui apresentadas, que enquanto a produção *independente* do Lira contava com apenas uma possibilidade de retorno financeiro, as grandes gravadoras jamais prescindiram da certeza de tal retorno, o que diferenciava qualitativamente as duas formas de registro fonográfico.

²⁷¹ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

Não obstante, não pretendemos igualar a experiência *independente* através do Lira Paulistana à lógica das grandes gravadoras transnacionais, orientadas pela premissa do maior lucro possível (obtido através da extrema racionalização de procedimentos técnicos, e da previsibilidade sobre os resultados). Apesar da tendência da indústria cultural em absorver qualquer manifestação alternativa a ela, e também da disseminação de padrões estéticos e operacionais preestabelecidos pela indústria cultural na produção de bens simbólicos, queremos apenas ressaltar a posição ambígua — e por vezes contraditória — assumida por Wilson e Chico no tocante à lógica de *campo*. Tal posição, de intersecção entre dois *campos* orientados por lógicas e princípios organizacionais distintos, pode ser verificada em diversos pontos do depoimento de ambos, entre eles os reproduzidos no decorrer deste capítulo.

A amizade e a proximidade (elementos subjetivos usados como critério de seleção), foi, como pudemos verificar, um fator de fundamental importância para as primeiras produções se viabilizarem. Por exemplo: no disco de Itamar Assumpção, Plínio começou a atrair amigos para o Lira Paulistana, aos quais se incluíam Carlos Palma (que criou o primeiro símbolo do teatro) e Néelson Rentero (que fez a arte da capa do disco de Itamar, e que depois trabalharia no Jornal Lira Paulistana) ²⁷². Sobre o assunto, Laerte Fernandes de Oliveira ressalta:

Como todos os trabalhos desenvolvidos ao longo da existência do Lira Paulistana, o círculo de amizades era um fator fundamental. No disco de Itamar existe um crédito bastante expressivo, o Força: agradecimentos aos que gratuitamente ajudaram nos trabalhos. O próprio Gordo (Wilson) e sua esposa Mari fizeram parte dos coros das músicas, o que dá uma dimensão do quão artesanal eram as produções. ²⁷³

O próprio Wilson, em sua entrevista, confirma este procedimento:

No 1º disco do Itamar, quando foi fazer o vocal eu chamei o Turcão, e ele trouxe a Eliane, a primeira mulher dele. Então o vocal, no 1º disco do Itamar, foi feito por mim, a Mari, o Turcão e a Eliane, nós fizemos o quarteto vocal. Porque nós éramos, com exceção da Eliane, esse quarteto vocal que já existia durante os anos 70, e a gente cantava muito bem, modéstia à parte, e a gente fez os arranjos com o Itamar, e até hoje é uma coisa muito moderna, muito atual, apesar de ter quase 20 anos. E ele (o

²⁷² OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 76.

²⁷³ *Ibidem*, p. 76.

Turcão) me ajudou, e não cobrou nada por isso, e tinha aquela coisa bem aquele espírito do “vamos fazer”. (Wilson, 2002)

A amizade, assim como outros fatores subjetivos, portanto, fizeram parte do *modus operandi* inicial do Lira Paulistana. Os dois principais critérios para a seleção dos trabalhos a serem gravados eram a proximidade — leia-se amizade — em relação à diretoria do Lira, e também a possibilidade de retorno financeiro do investimento inicial. Contudo, a dinâmica interna das atividades fonográficas do selo nos revela, através das falas de Wilson e Chico, que alguns procedimentos adotados na época aproximaram-se da divisão, usual nas grandes gravadoras, entre os “artistas de marketing” (aqueles que vendem muitos discos por curto período) e os “artistas de catálogo” (aqueles que vendem poucas cópias, mas com certa frequência). O intuito de tal distinção entre os músicos do *cast* de uma grande gravadora é o de os altos rendimentos obtidos com os primeiros colaborarem no financiamento dos últimos. Não acreditamos que este tenha sido o objetivo original de Wilson e Chico, pois o volume de capital envolvido na grande indústria, bem como seu redirecionamento produtivo, não se aplica ao Lira em nenhum momento de sua história. O que queremos explicitar é, em primeiro lugar, a diferença de capital injetado na produção de discos de diferentes artistas:

No disco, claro que a gente financiava o que mais nos apaixonava como grupo financeiro. Tinham coisas na época que não precisavam ser financiadas, o Premeditando o Breque sempre teve recursos prá fazer seus próprios discos, salvo o disco que foi feito com a Continental, que aí foi bancado por ela. Mas, a gente financiava o que a gente gostava, a gente acabava prensando outros discos pra viabilizar a produção do artista, porque era uma coisa que era bonita, não precisava ser nenhuma obra de gênio. E assim é que foi formado o catálogo. E a relação, eu não me lembro perfeitamente, mas deveria ser essa: a gente tirava as despesas, e dividia 60 e 40%, e com isso a gente dava a empresa, o CGC, o financiamento da fábrica. (Wilson, 2002)

Tinha uns que chegavam bem mais prontos, em que eles ficavam com 70% e a gente com 30% das vendas. Era minoria, mas tinha. A gente era democrático até demais nessa parte. (Chico Pardal, 2002)

Mas também, quando o cara chegava com o disco pronto e a gente se propunha a distribuir, era uma consignação, quer dizer, nós não bancávamos os discos. (Wilson, 2002)

Em suas respectivas entrevistas, Wilson Souto Jr. e Chico Pardal informaram que não se lembram exatamente como era feito o financiamento das produções. No caso de Itamar Assumpção, que não tinha recurso algum para a produção de seu disco, o financiamento partiu integralmente do Lira Paulistana, especialmente de Plínio Chaves, que, segundo seus sócios, era um “bom assalariado, era engenheiro da Microservice. Então fizemos uma vaquinha entre os três e fomos pagando o disco do Itamar”²⁷⁴. Já no disco do Língua de Trapo, o Lira foi o co-produtor em nível financeiro e musical, o que evidencia uma diferença em relação ao disco de Itamar, que foi integralmente financiado pelo Lira. Isso revela, por um lado, que o *modus operandi* da gravadora Lira Paulistana foi se configurando de acordo com as novas experiências e realidades, conforme já havíamos dito; e, por um outro lado, que os financiamentos eram liberados de acordo com o capital disponível tanto da gravadora como das próprias bandas.

Percebe-se, portanto, que se dispensava um volume de investimento específico para cada artista, escolha na qual se levava em consideração a condição financeira do músico. Esta diferenciação só era possível porque se trabalhava com um número reduzido de artistas, sendo possível conhecer os pormenores da vida financeira de cada colega. Se cada produção contava com uma quantia diferenciada de investimento dos sócios, pode-se dizer que não havia uma fórmula preestabelecida para o financiamento de tais discos. E apesar dessa imprevisibilidade — o que, por ora, afasta Wilson e Chico da lógica do *campo fonográfico* — por outro lado, pode-se dizer que o critério seletivo para os trabalhos a serem gravados pelo Lira, contraditoriamente, levavam em consideração a possibilidade de retorno financeiro daquela produção, conforme demonstramos anteriormente.

Foi neste ambiente contraditório do ponto de vista empresarial que os primeiros LP's do selo Lira Paulistana (ainda sem a participação da Continental) foram produzidos. São eles:

- “Beleléu” (1980), de Itamar Assumpção;
- “Cabelos de Sansão” (sem informações de data), de Tiago Araripe;
- “Pinga com Limão/O Destino Assim o Quis” (compacto duplo, 1982), do Premê.

²⁷⁴ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

- “Língua de Trapo” (1982), do grupo Língua de Trapo;

Paralelamente a estas produções, o Lira começou a distribuir (apesar dos limites da distribuição independente) e vender em sua loja os seguintes trabalhos, gravados também de forma *independente* anteriormente ao início das atividades do selo Lira Paulistana:

- “Rumo” e “Rumo aos Antigos” (ambos de 1981), do grupo Rumo;
- “Premeditando o Breque” (1981), do Premê;
- “Summertime” (1981), de Cida Moreyra;
- “Mistérios da Amazônia” (1980) e “Luar do Sertão” (1981), do compositor Ronaldo Leite de Freitas, o Carioca.²⁷⁵

Devido à grande demanda de grupos instrumentais que se apresentavam no teatro, Wilson criou uma subdivisão no selo Lira Paulistana, originando a vertente Lira Paulistana Instrumental (um selo dentro de outro selo, destinado apenas a este segmento). A especialização das funções fonográficas do Lira corrobora a hipótese de que seu *modus operandi* foi se constituindo gradativamente, conforme as novas necessidades impostas pela dinâmica do processo. Segundo Wilson:

Na metade do processo a gente abriu uma vertente para o selo instrumental, que foi uma época que o Lira viveu uma onda grande de música instrumental, com o Grupo Um, Freelarmonica, Pau Brasil ... Então a gente montou o Lira Paulistana Instrumental, e acabamos lançando 10 ou 12 discos de música instrumental. (Wilson, 2002)

O selo Lira Paulistana Instrumental gravou os seguintes LP's (lembrando que as produções feitas a partir de 1983 contam com a participação da gravadora Continental):

- “Imagens do Inconsciente” (1982), do grupo Pé Ante Pé;
- “Freelarmonica” (sem informação de data), do grupo Freelarmonica;
- “A Flor de Plástico Incinerada” (1983), do Grupo Um;

²⁷⁵ Para maiores detalhes, vide discografia dos grupos, que consta dos anexos deste trabalho.

- “Pau Brasil” (1983), do grupo Pau Brasil;
- “Alquimia” (1983), do Grupo Alquimia.

A discografia dos referidos músicos, bem como as produções do Lira Paulistana constam dos anexos deste trabalho. Contudo, uma observação deve ser feita: nossa pesquisa se deparou com uma enorme dificuldade em precisar algumas datas em tais produções. Sem as referidas datas, e tendo em vista a nossa falta de acesso a alguns discos que se tornaram raros — dadas a pequena tiragem e a distribuição precária —, tornou-se praticamente impossível reconstituir os respectivos catálogos dos selos Lira Paulistana, Lira Paulistana Instrumental, Lira/Continental, e Lira Instrumental/Continental. A própria divisão da produção musical *independente* do período nesses quatro selos torna-se algo de extrema fragilidade e dificuldade, dadas as imprecisões das informações coletadas. Isso se deve ao fato de os próprios administradores do Lira não se recordarem exatamente quais os LP’s foram apenas distribuídos e quais foram efetivamente lançados por eles. Outro fator que contribuiu para a imprecisão nas informações foi a inexistência — alegada por Wilson e Chico — de documentos que comprovem a disposição de tais trabalhos nos catálogos de vendas dos respectivos selos. Mas, a despeito de tais dificuldades, tentamos em nosso trabalho recompor esse tumultuado acervo de produções musicais *independentes*, que estão melhor catalogadas nas discografias individuais, que compõem o anexo de nossa pesquisa.

Nas entrevistas que realizamos, não obtivemos informações mais precisas do que estas a respeito do financiamento dos LP’s. Segundo Wilson, “Provavelmente, era aquela coisa de tira a despesa e divide (sempre 60% pra eles e 40% pra gente). Isso no teatro e no disco também”²⁷⁶. Assim, privilegiava-se o trabalho do artista em detrimento do lucro absoluto dos produtores, fato que afastou esta experiência *independente* da lógica das transnacionais do disco.

Ainda a respeito do financiamento das produções, Wilson queixou-se durante a entrevista da falta de incentivo financeiro por parte do Estado. Diz ele:

No Brasil, mesmo um projeto bem sucedido desse, você não tem financiamento. A gente era bem sucedido, acho que em qualquer lugar de 1º mundo, a gente teria acesso não só a patrocínio, como também a

²⁷⁶ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

financiamento. Nós nunca nos propusemos a ser um teatro chapa-branca, nós não tínhamos nada ligado ao Estado, pelo contrário, todas as ligações foram propostas do Estado pra gente. Os dois grandes projetos que a gente fez no Lira não tinham nada a ver com o Estado. Com o Estado nós fizemos alguns shows na praia, porque foi uma proposta da secretaria de cultura na época pra nós. Foi o João Carlos Martins que era o secretário da cultura, que um dia ligou pra gente e disse “Olha, eu queria fazer um aniversário da cidade diferente, todo ano se apresentam os mesmos artistas, e eu queria apresentar os novos”. E ele foi muito sensível com a gente (...). Mas ele foi uma pessoa de maior sensibilidade, ele nos procurou, ele ajudava a gente a fugir da burocracia, não tinha aquela coisa de empenho de verba, ele tentava facilitar alguns caminhos lá dentro, enfim. (...) Nós gostaríamos de ser uma empresa, isso sem dúvida, mas recursos nós não tínhamos (de família). Patrocínio ... o patrocinador nos olhava com muito bons olhos a partir de um certo momento, mas o máximo que ele podia fazer pela gente eram donativos, por exemplo, aí de repente a Alpargatas mandou almofadas para o teatro, cortinas que estavam faltando. Mas não existia naquela época a possibilidade de um financiamento para a construção, eventualmente, de um espaço maior, ou uma gravadora maior, não existia isso. (Wilson, 2002)

Contudo, a falta de financiamento estatal ou privado não impediu que as atividades teatrais e fonográficas do Lira fossem realizadas com relativo êxito financeiro. O teatro, mesmo após o início das atividades de gravação, sempre foi a maior fonte de renda, fazendo com que a empresa (CPALP – Centro de Produções Artísticas Lira Paulistana) sempre trabalhasse, nas palavras de Wilson, “no azul”. As únicas atividades que não se auto-financiavam eram o *Jornal Lira Paulistana* (que durou apenas 12 edições semanais, de outubro de 1981 a fevereiro de 1982 ²⁷⁷), e o grupo de teatro de mesmo nome, e que, pelos motivos financeiros citados, foram encerradas ²⁷⁸. Mas mesmo assim, pode-se dizer que o Lira Paulistana, em seu período de funcionamento (fim de 1979 a 1985), foi uma iniciativa bem sucedida financeiramente, tanto pelo rendimento proporcionado pelo aluguel do teatro e respectivas bilheterias, como pela produtora de discos, que, apesar de não ser a principal fonte de renda, contava com bom escoamento de seus trabalhos.

A venda dos discos que passaram a ser produzidos pelo Lira era feita de várias formas. A primeira delas era através do próprio teatro, após os shows. As vendas também eram feitas na loja de produtos *independentes*, que além de livros, jornais, revistas

²⁷⁷ O jornal Lira Paulistana era um jornal “de lazer, cultura, agitos e muitos serviços”. In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 76.

²⁷⁸ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 82.

e fanzines *independentes*, vendia discos de outras gravadoras, como a Som da Gente e a Kuarup, e também de artistas que não chegaram a se apresentar no Lira, como foi o caso de Arrigo Barnabé e seu primeiro trabalho “Clara Crocodilo”²⁷⁹. Após o início das atividades de gravação, a loja passou a vender também os discos produzidos pelo Lira. Uma outra forma de venda era feita via mala direta²⁸⁰ para as pessoas que se interessavam pelos discos do catálogo. Posteriormente, utilizaram-se vendedores de rua, e, num nível mais amplo, passou-se a distribuir através de um atacadista.

Quando o cara se apresentava e tinha disco, seguramente 10, 15, 20% da platéia comprava esse disco. Depois, numa segunda fase, eles também deixavam o disco no escritório, e a gente mandava pra lojas, e também vendia na nossa loja. Nós primeiro distribuíamos só no teatro, depois começou com mala direta pro Brasil inteiro. A gente começou a mandar mala direta para as casas, e as pessoas respondiam pedindo. Depois nós colocamos um vendedor (que era um artista plástico, o Fernandinho Uzeda). Aí ele foi pra rua tentar vender disco. Depois nós tivemos uma experiência gostosa também com um atacadista que existe até hoje em São Paulo chamado Bernardo, que tinha vários pontos de venda, e ele distribuía a gente já num passo mais próximo da profissionalização. Até que veio essa proposta da Continental, que realmente pareceu pra nós na época a possibilidade de a gente profissionalizar definitivamente a gravadora e todos esses grupos. (Wilson, 2002)

Um outro depoimento, de Eduardo Schiavone Cardoso, confirma a estratégia utilizada pelo Lira para escoar seus produtos:

Eu ia muito ao Lira, acompanhar principalmente as programações de cinema brasileiro que passavam às segundas e terças. Fiz amizade com o Ribamar, que me ofereceu o trabalho de vendedor. Fazia-o como bico. Estudava no Equipe de manhã, e de tarde e de noite vendia os discos do Itamar. Recebia uma pequena ajuda de custos e comissão nas vendas. Até que conseguia vender em algumas lojas de Pinheiros, da Vila e no centro da cidade, onde havia algumas outras, como a Baratos Afins, que já tinha um público que procurava discos independentes e de rock. Outros lugares em

²⁷⁹ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 80.

²⁸⁰ A citada pesquisa de mala direta, que propiciou a venda de produtos através de pedidos baseados em um catálogo do Lira Paulistana, perdeu-se com o tempo, impossibilitando-nos de reconstruirmos a origem social dos consumidores dos produtos *independentes* do Lira, bem como sua extensão. Fonte: entrevistas citadas com Wilson Souto Jr. e Chico Pardal.

que eu procurava também vender os discos era em portas de bares e shows.

²⁸¹

A partir das falas acima, é possível perceber o quão complicada era a questão da distribuição. Quase todas as formas de venda utilizadas pelo Lira (shows, loja do Lira, mala direta, vendedores na rua) eram táticas alternativas e de pouco alcance mercadológico em comparação com as das grandes gravadoras. A divulgação e a distribuição eram problemas concretos impostos aos *independentes*, que necessitavam de todas as formas possíveis de divulgação e distribuição para fazerem seus trabalhos chegar ao público consumidor.

Assim, o disco tinha fundamental importância para a carreira de um músico *independente* que almejasse obter um retorno financeiro razoável através de sua atividade artística. Com o disco em mãos, o artista vislumbrava melhores possibilidades profissionais, uma vez que poderia tocar em lugares que exigissem uma demonstração prévia do trabalho, e também obteria um rendimento extra ao show. Somado a isso, muitas vezes o disco *independente* serviu como trampolim para um contrato com uma *major* (terminologia utilizada para denominar uma grande gravadora, de capital geralmente de origem transnacional).²⁸²

Mas, nem todos os artistas que tocaram no Lira tinham discos previamente gravados (pelo selo Lira Paulistana ou por quaisquer outros), como foi o caso dos grupos Alquimia, Engenho, Freelarmonica, Língua de Trapo²⁸³, Paranga, Pau Brasil e Pé Ante Pé, além de Itamar Assumpção, Eliana Estevão, Eliete Negreiros, Hermelino Neder e a Football Music, Tiago Araripe e Waldir Fonseca²⁸⁴. Segundo Chico Pardal, a experiência de tais artistas com o teatro Lira Paulistana (cujas sessões eram sempre lotadas) “(proporcionou a eles) uma visão de que eles podiam fazer um disco, e que tinha um

²⁸¹ Eduardo Schiavone Cardoso, *In: OLIVEIRA, L. F. Op. Cit.*, p. 80.

²⁸² Este foi o caso de Arrigo Barnabé (que em 1984 gravou o LP “Tubarões Voadores” pela Ariola), e do Premê (que em 1985 gravou o LP “O Melhor dos Iguais” pela EMI-Odeon). Posteriormente discutiremos a questão da incorporação da proposta *independente* à Indústria Cultural, e da nova relação de terceirização travada entre *indies* (gravadoras independentes) e *majors* (grandes gravadoras de origem transnacional). Sobre o assunto, ver ainda: DIAS, Márcia R. T. *Sobre Mundialização da Indústria Fonográfica, Op. Cit.*

²⁸³ Sabe-se que o Língua de Trapo comercializava por conta própria em suas apresentações uma fita K7 com composições do grupo, chamada “Sutil como um Cassetete”, de 1980. Contudo, não se pode considerar tal gravação como um registro fonográfico relevante para o aspecto que estamos enfocando neste momento.

²⁸⁴ A discografia completa desses grupos constará do anexo deste trabalho.

escoamento para esse disco.”²⁸⁵ E, conforme o depoimento de Wilson reproduzido mais acima, o artista que tinha um disco gravado conseguia vender o trabalho para até 20% da platéia de um show, o que lhe garantia rendimentos extra e também um certo prestígio no meio artístico (pois o disco lhe proporcionava tanto um acúmulo de *capital social*²⁸⁶, como uma maior divulgação do trabalho nos meios de comunicação).

Assim, o disco representou uma etapa subsequente na carreira destes artistas, quando passou a haver um certo grau de profissionalismo. O disco obrigava o artista a fazer mais shows, tanto para a divulgação como para a venda do mesmo. Permitia também que houvesse uma “fruição do trabalho após a realização do show, o que leva a que pessoas que não compareceram ao espetáculo possam tomar contato com a produção.”²⁸⁷

Já o grupo Rumo tinha dois discos gravados quando começou a se apresentar no teatro Lira Paulistana — os LP’s “Rumo” e “Rumo aos Antigos”. Ambos foram gravados entre março e abril de 1981, mas por serem *independentes* não chegaram a ser lançados no mercado. Eles eram vendidos nas apresentações do grupo na USP ou em outros locais, como o Teatro do Bexiga. Foi a partir das apresentações quase sempre lotadas no Lira, e o conseqüente relacionamento que dali se originou, que esses trabalhos passaram a fazer parte do catálogo do selo Lira Paulistana e a serem comercializados em maior escala. O Premê já tinha dois trabalhos gravados: um compacto duplo, chamado “Empada Molotov/Frevura”, de 1980, produzido pela RGE (que nunca chegou a ser distribuído pelo Lira, pois a posse dos fonogramas era da referida gravadora); e um LP chamado “Premeditando o Breque”, de 1981. Este último foi gravado por um outro selo *independente* — o Spalla — mas foi distribuído e comercializado pelo Lira.

²⁸⁵ Trecho de entrevista com Chico Pardal, 2002.

²⁸⁶ Entendemos como *capital social* o acúmulo de elementos simbólicos que possibilitam a ascensão de um indivíduo no interior do *campo de produção musical*. Sobre o assunto, vide o primeiro capítulo deste trabalho, baseado na *Teoria dos Campos* de Pierre Bourdieu. Vide também: BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. *Op. Cit.*; e ORTIZ, R. “À Procura de uma Sociologia da Prática”, In: ORTIZ, R. (org.) *Bourdieu. Op. Cit.*

²⁸⁷ GUIMARÃES, A. C. *Op. Cit.*, p. 103 - 104. O autor ainda destaca o papel do disco na inserção do artista no mercado de massa. Sem o disco o trabalho estaria restrito a um contexto e a um público específicos, sobre os quais tinha-se certo controle. Com o disco, o artista expande o mercado consumidor de seu trabalho, perdendo aquele relativo controle sobre o público (pois ele passa a ser heterogêneo) e sujeitando-se às regras do mercado de massas. Neste trabalho, não trabalharemos com a perspectiva descrita acima. Acreditamos que o mercado para as produções *independentes* tenha aumentado sensivelmente após a experiência com o Lira Paulistana, mas ainda assim, tais trabalhos nunca chegaram a atingir efetivamente um público de massas, mesmo após algumas bandas gravarem trabalhos com as *majors* (Premê – EMI e Arrigo – Ariola).

Outro artista que já tinha trabalhos registrados em acetato era Arrigo Barnabé (“Clara Crocodilo”, de 1980), mas este nunca chegou a tocar no Lira Paulistana. Sua relação com o Lira era mais de cunho comercial, pois seu disco era vendido tanto na loja como nos outros pontos acessíveis ao Lira. A cantora Cida Moreyra também já havia gravado um disco, chamado “Summertime”, de 1981. O produtor deste disco, Tico Terpins, tornou-se próximo à direção do Lira, o que fez com que o segundo disco de Cida Moreyra (também produzido por ele) fosse lançado em 1983 pelo selo — ainda *independente* — Lira/Continental.

Havia outros artistas na mesma situação: com trabalhos gravados, mas sem condições de distribuição e comercialização por serem *independentes* e não contarem com apoio estrutural de uma gravadora. Por exemplo: o Grupo Um, de música instrumental, antes de gravar pelo selo Lira/Continental o LP “A Flor de Plástico Incinerada” em 1983, já tinha gravado dois outros trabalhos *independentes* que contavam com as mesmas dificuldades de distribuição e comercialização — “Marcha Sobre a Cidade”, de 1979, e “Reflexões Sobre a Crise do Desejo”, de 1981. O instrumentista Ronaldo Leite de Freitas, mais conhecido como “Carioca”, antes de gravar os LP’s “Ciranda” em 1983 e “Carioca” em 1984, ambos pelo selo Lira/Continental, também já tinha gravado dois outros trabalhos *independentes*, “Mistérios da Amazônia” com o grupo Devas em 1980, e “Luar do Sertão” em 1981.²⁸⁸

Não podemos dizer que a distribuição através do Lira Paulistana, ou posteriormente através do selo Lira/Continental, tenha garantido rendimentos muito altos em nível financeiro para os artistas ou mesmo para os produtores, mas pode-se afirmar que o público consumidor destes trabalhos aumentou sensivelmente. Tendo em vista o fato de que o mercado consumidor deste tipo de produção musical de estética alternativa era reduzido se comparado ao mercado de massas, pode-se dizer que o Lira Paulistana, com seu público cativo e também sua pequena estrutura de divulgação, distribuição e comercialização, foi responsável por um incremento substancial no mercado consumidor

²⁸⁸ Ressaltamos que o grupo Tarancón também tinha trabalhos *independentes*, seis deles gravados entre 1979 e 1986. Contudo, este grupo nunca chegou a gravar pelo Lira Paulistana, a despeito da participação de Turcão (membro do grupo) no LP “Beleléu” de Itamar Assumpção, e das frequentes e lotadas apresentações no Lira. Por este motivo, não achamos necessário citar sua discografia neste momento. Ela será citada no anexo deste trabalho, que conterà a discografia dos grupos e compositores citados.

dos gêneros musicais desenvolvidos pelos *independentes*, atuando como mediador cultural entre os produtores e os consumidores deste tipo de produção. Este incremento, contudo, não pode ser interpretado como uma inclusão de tais trabalhos na lógica e no mercado de massas, visto que tais artistas, mesmo alguns deles tendo estabelecido contratos com grandes gravadoras (Arrigo e Premê), nunca chegaram a emplacar um *hit* nacional²⁸⁹ ou vender milhares de cópias.

Assim, pode-se dizer que tanto o disco próprio, como apresentar-se no Lira Paulistana (sobretudo com seu disco), proporcionavam ao artista certo *status*. Retomaremos esta questão mais adiante. Contudo, é importante ressaltarmos que o artista *independente*, em função do lançamento e divulgação de seu disco, passava a valorizar mais as apresentações, sobretudo as do Lira Paulistana, que agregava tanto produtores como consumidores de música alternativa. Essa particularidade fez saltar aos olhos da grande imprensa a importância cultural daquele teatro, proporcionando ainda mais *status* ao artista identificado com aquela proposta. Fazer parte do Lira, especialmente gravar pelo selo do Lira, era uma atitude repleta de simbologias. Primeiramente pelo fato de o Lira ser considerado um local de convergência da música dita “cult”, onde os *pares do campo musical* podiam entrar em contato com trabalhos de mesmo ou semelhante *capital simbólico* (fato evidenciado pela fala de Luis Tatit, que ressaltou que o Lira era “o palco das melhores apresentações em São Paulo em termos de novidade”²⁹⁰). Em segundo lugar, mas não menos importante, pelo fato de a produção *independente* de discos ser associada a

²⁸⁹ O Premê chegou a fazer relativo sucesso com a música “São Paulo, São Paulo”, do disco “Quase Lindo” de 1983 (Lira/Continental), mas esta não chegou a ser um *hit* da indústria cultural, com todas as suas características (produção em massa, segundo critérios estéticos preestabelecidos por um diretor artístico, baseado em dados do mercado consumidor e suas tendências, técnicas mundializadas de produção, Tc). Segundo as palavras de Wandí Doratiotto, do Premê: “ (o LP) ‘Quase Lindo’, que é o nosso segundo disco, que tem ‘São Paulo, São Paulo’, que foi o nosso único e grande sucesso ... Teve ‘Domingão’, mas sucesso nacional foi o ‘São Paulo, São Paulo’, porque nós já éramos mais conhecidos um pouco.” (Fonte: entrevista exclusiva com Wandí Doratiotto, em 18/05/2001). Consideraremos que a música citada, por ser uma produção *independente* (o que implica dizermos que tal produção contou com dificuldades reais de divulgação e distribuição), proporcionou relativo sucesso à banda. Mas, em termos da grande indústria e do mercado de massas, esta produção não se igualou a um *hit*, cujas técnicas produtivas já eram mundializadas desde os anos 80. Assim, apesar do sucesso de “São Paulo, São Paulo”, esta canção não pode ser considerada um *hit*, dadas as diferentes técnicas empregadas nos respectivos processos produtivos (a primeira de forma *independente*, e o segundo de acordo com as normas mundializadas de produção em massa). Sobre o assunto, vide ainda: DIAS, M. T. *Op. Cit.*; e VICENTE, E. *Op. Cit.*

²⁹⁰ GUIMARÃES, A. C. *Op. Cit.*, p. 103.

uma certa militância cultural de esquerda, vista pelos *pares de campo* como a alternativa possível naquele momento à exclusão a eles imposta pelo mercado fonográfico. Assim, apresentar-se no Lira era tido como algo que conferia *status*, dadas as características simbólicas do local, que agregava tanto produtores (*pares de campo*) como consumidores de composições de estéticas alternativas, da mesma forma que ser *independente* (ou gravar pelo Lira) representava colocar-se numa atitude de protesto, o que conferia ainda mais *capital social* ao trabalho do artista. Sobre o assunto, Eduardo Schiavone Cardoso diz:

Nós que trabalhávamos no Lira tínhamos a impressão de que estávamos participando do processo político, via produção cultural. Naquele momento de distensão do regime e da criação do PT (Partido dos Trabalhadores) era como que uma militância política trabalhar pela produção independente (...)
291

Com o passar do tempo, e com o relativo sucesso que as produções do Lira estavam fazendo, começaram a aparecer muitos trabalhos com qualidade musical suficiente para serem registrados. Contudo, a despeito da qualidade musical e do *capital simbólico* reunidos em torno do Lira Paulistana, era impossível, no sentido estrutural e financeiro, produzir o disco de todos os artistas interessados na produção *independente*. Parcela do material excedente seria reaproveitado no *Projeto Virada Paulista*, onde quarenta e dois novos grupos foram selecionados para apresentarem-se no teatro. A grande revelação desse projeto foi o grupo Língua de Trapo, até então desconhecido. E conforme o andamento das produções do selo Lira Paulistana, mais material excedente ia sendo reaproveitado dessa forma, renovando o quadro de artistas a se apresentarem no teatro e expandindo suas atividades para eventos ao ar livre e também em outras cidades.²⁹² Assim, os artistas que num primeiro momento, devido à enorme demanda de trabalhos que chegavam à gravadora, não puderam gravar pelo Lira, apresentavam-se normalmente no teatro, da mesma forma que aqueles que já tinham seus trabalhos registrados pelo Lira o faziam.

As primeiras gravações do Lira foram registradas em estúdios contratados

²⁹¹ Eduardo Schiavone Cardoso, *In*: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 84. O autor também ressalta (na página 86) a ligação de algumas bandas com o PT, como o Premê e o Língua de Trapo que faziam alguns *showmícios* para o partido.

²⁹² Para um maior detalhamento destas atividades do teatro Lira Paulistana, vide OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 80 – 82.

para aquele trabalho específico, ocasião em que a equipe de produção e os músicos se deslocavam até o local para o primeiro registro (a fita “master”). Após esta etapa, iniciava-se o processo de fabricação (também terceirizada, assim como o estúdio). A mediação do Lira nesta fase dava-se, segundo Wilson, da seguinte forma:

A gente (o Lira) conversava com a fábrica, tinha credibilidade, crédito, CGC, enfim ... E nós acabamos também catalisando esse tipo de coisa. (...) Enfim, o Lira não chegou a se consolidar numa gravadora de verdade, porque nenhum de nós fazia a menor idéia de quais eram as regras do mercado fonográfico. (Wilson, 2002)

O depoimento de Wilson aponta para uma questão importante: se tivermos em vista o início da trajetória do Lira Paulistana — um teatro voltado para a cena musical — pode-se constatar que tal empreendimento caminhou no sentido de uma profissionalização das funções, que conforme as novas necessidades e oportunidades, cada vez mais iam se autonomizando e especializando, à revelia das perspectivas iniciais de Wilson (que afirmou não conhecer as regras do mercado fonográfico à época). Desta forma, o *modus operandi* da gravadora foi se aperfeiçoando, formando assim um rol de procedimentos padrão aplicáveis à produção de discos.

Conforme apresentado até o momento, acreditamos que a relação entre a indústria cultural e a produção *independente* — que nascia sob o signo de ser alternativa a ela — tenha se desenvolvido de maneira peculiar, não usual na indústria fonográfica brasileira. O usual seria, por exemplo, a simples compra do selo Lira Paulistana (que até então mostrava um bom desempenho comercial mesmo contando com uma estrutura reduzida) por uma empresa de grande porte. Contudo, não foi isso o que ocorreu. O contrato com a Continental (que poderia ser mal interpretado no sentido de ter havido, a partir de tal contrato, um distanciamento das propostas iniciais) foi atípico: foi, sobretudo, um acordo originado pelas dificuldades da distribuição *independente*, que, expandindo-se para a parte de gravação, preservou as práticas usuais no Lira Paulistana, como o vínculo aberto, posse do fonograma pelo artista e percentuais de vendas a ele vantajosos. Este contrato, dadas suas características, evidencia que houve, na época, um diálogo diferenciado da produção *independente* com as indústrias da cultura. Isto indica que a relação entre a indústria cultural e a produção *independente* deu-se em níveis mais

profundos do que uma incorporação comercial. O contrato com a Continental, desta forma, não nos serve como termômetro da relação entre a produção *independente* e a indústria da cultura, dada sua peculiaridade.

De acordo com nossa argumentação, os elos da produção *independente* com a indústria cultural seriam mais estruturais e menos circunstanciais do que uma operação jurídico-financeira de fusão ou incorporação. Acreditamos que a produção *independente* dos anos 80 só foi possível a partir de um momento de sofisticação da indústria fonográfica mundial, onde etapas produtivas inteiras foram autonomizadas, permitindo a terceirização destes serviços. A produção fonográfica *independente* — que terceiriza suas etapas mais caras — é beneficiária direta dessa prerrogativa produtiva, fazendo parte, desde o início de suas atividades, da estrutura produtiva capitalista de discos (ainda que ocupando uma função alternativa ou marginal no interior da indústria).

A produção *independente* tornou-se possível graças à autonomização de etapas produtivas na indústria fonográfica mundial, e, por fazer parte dela, incorporou ao seu *modus operandi* não só os mesmos procedimentos técnicos de registro físico, como também a mesma tendência de especialização das funções (fato evidenciado pela diversificação das atividades do Lira). Não foi preciso que nenhuma gravadora transnacional incorporasse produtiva e comercialmente o selo Lira Paulistana na tentativa pontual de abocanhar um pequeno segmento do mercado que começava a se constituir. Num mundo onde a técnica e a tecnologia permeiam todas as relações produtivas — inclusive no âmbito cultural — parece-nos natural que o Lira tenha incorporado alguns procedimentos comuns à grande indústria do disco, no sentido de formar seu *modus operandi*. Ao nosso ver, a apropriação da proposta *independente* pela indústria cultural não se deu ao nível das técnicas e tecnologias que foram incorporadas pelo Lira ao seu *modus operandi*. Tal interpretação parece-nos um pouco ingênua, pois, num dado momento, isto tornou-se uma necessidade para a continuidade da proposta *independente*.

Desta forma, a relação entre a produção *independente* dos anos 80 e a indústria cultural foi muito mais complexa do que uma incorporação comercial de um selo que apresentava boas perspectivas de mercado (estratégia usual segundo a racionalidade produtiva da indústria fonográfica naquele momento). Tampouco as tecnologias de gravação utilizadas pelo Lira são indicadores de uma diluição da proposta *independente*,

visto que eram essenciais à atividade. A relação desta proposta com a indústria cultural remonta às origens deste tipo de produção de discos, e por este mesmo motivo, o próprio *modus operandi* do Lira especializou-se, indo ao encontro das prerrogativas produtivas da grande indústria.

Tendo em vista a reestruturação da indústria fonográfica em nível global (reordenação que propiciou a especialização e a autonomização de etapas produtivas inteiras, como a gravação em estúdio, a fabricação e a parte gráfica — elementos essenciais para a eclosão do fenômeno *independente*), poderíamos dizer que a grande indústria do disco inaugurou uma nova relação entre *indies* e *majors*, a partir da experiência — bem sucedida — do Lira Paulistana. É evidente que tal reestruturação já estava prestes a ocorrer, antes mesmo da existência do Lira, dada a situação de crise da indústria fonográfica mundial. Contudo, foi a partir dos anos 80 que tais mudanças organizacionais foram efetivamente implantadas, fato verificável pela explosão de selos *independentes* nos anos 90 no Brasil (que já não encerravam em si o sentido original com que contou o Lira Paulistana). Se hoje os selos *independentes* acabam por testar produtos para as grandes gravadoras (que terceirizam inclusive tal trabalho de prospecção de novos talentos), talvez tal tendência tenha se iniciado nos anos 80, momento de reestruturação global da indústria do disco.

Enfim, a despeito do *modus operandi* do Lira, acreditamos que ele não tenha sido o grande responsável pela diluição e perda do sentido original do fenômeno *independente*, e sim as próprias dinâmicas da cena musical paulistana e da indústria cultural no momento de sua reorganização produtiva, que se utiliza de mecanismos cada vez mais sutis e sofisticados no sentido de garantir sua hegemonia sobre a produção de bens simbólicos. Contudo, o *modus operandi* do Lira é um indicativo de sua relação peculiar com a indústria cultural durante o período de seu funcionamento.

Com o passar do tempo, os estúdios contratados pelo Lira passaram a realizar gravações ao vivo no teatro, o que confirma nossa hipótese de que o *modus operandi* da gravadora foi se configurando aos poucos e de acordo com as novas experiências e possibilidades. Para uma gravação ao vivo, o equipamento era transportado para o teatro, onde aconteciam os shows a serem gravados. A presença das manifestações da platéia no decorrer do espetáculo (registradas nos discos) conferia àquele lugar certa

aura, materializando em acetato o clima alternativo e *underground* que envolvia tanto os músicos como os espectadores ali presentes. Os primeiros trabalhos a serem registrados dessa forma foram os do grupo instrumental Syncro Jazz, e da cantora Cyda Moreyra, ambos de 1982 ²⁹³. Alguns outros trabalhos foram gravados dessa forma, como o compacto “Sem Indiretas” (1984) do Língua de Trapo. Segundo Chico Pardal:

Tem um disco do Língua, que é só um compacto, que é uma coisa rara, que foi gravado lá num show, e foi lançado um mês depois no show, quer dizer, você comprava o ingresso e ganhava esse disquinho. Então só quem foi lá que tem isso. Eram umas coisas que a gente foi aprendendo a criar em cima do público. O Premê também tem um compacto, que tem a música “Pinga com Limão” e aquela do “Lencinho”. Coisas que a gente gravava ali. Hoje em dia seria bem mais fácil fazer isso, com a tecnologia que tem, porque antigamente era um trambolhão com 8 canais que tinha que levar pra lá.(...) Ou se fazia a coisa naquela hora em que estava acontecendo, ou se perdia.
(Chico Pardal, 2002)

Através do depoimento de Chico Pardal reproduzido acima, são perceptíveis a evolução e a constituição de um *modus operandi* que ia se configurando de acordo com as necessidades imediatas do Lira, conforme temos argumentado até o momento. Já uma outra parte desses compactos ou LP’s gravados ao vivo, correspondem a um período posterior do teatro, quando havia uma programação especialmente destinada aos eventos de rock: são eles Made in Brazil, e também o disco conjunto das bandas *punk* Ratos de Porão e Cólera²⁹⁴.

Ainda sobre os aspectos funcionais da atividade de gravação de discos realizada pelo Lira Paulistana, resta-nos falar a respeito da numeração de discos. A questão ainda é controversa no meio musical, pois alguns artistas a defendem como única forma possível de se exercer um controle sobre a venda de seus discos, e também realizar uma fiscalização sobre os números apresentados pelas gravadoras, pois estas enviam aos artistas os números e os *royalties* do faturamento através de relatórios trimestrais ou semestrais. Assim, o artista fica impedido de acompanhar a aceitação de seu trabalho pelo público, bem como fazer a comparação entre a quantidade de discos prensados pela fábrica e a

²⁹³ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 82.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 84.

quantidade de discos comercializados pela gravadora.²⁹⁵ Não pretendemos entrar no mérito da questão. Para o momento é importante ressaltarmos que a reivindicação de numeração dos discos é antiga no meio musical, e ainda não foi resolvida. No tocante aos *independentes*, podemos dizer que esta não era sua principal reivindicação, pois estes tinham uma luta maior a ser travada: a falta de acesso às gravadoras e ao mercado fonográfico. Pela posição de marginalidade à indústria fonográfica ocupada pelos *independentes*, não se pode supor que estes lutavam pela numeração de discos antes mesmo de terem seus trabalhos registrados neste formato. Contudo, como a questão é antiga, ela sempre esteve em pauta quando os contratos de gravação estavam prestes a serem realizados (mesmo com uma gravadora *independente* como o Lira). A numeração não era o aspecto fundamental da “militância” *independente*, mas ela aparecia como um fator adicional a ser pensado. A afirmação é procedente devido ao fato de ter havido uma experiência de numeração de discos no Lira, que se mostrou ineficiente quanto aos seus propósitos. Chico e Wilson relatam assim suas experiências com a numeração de discos:

Era numerado no começo, depois a coisa era tão complicada e artesanal, que não foi, eu acho que só o disco do Itamar e do Tiago é que foram numerados. Porque era uma maneira de a gente controlar isso, e mostrar para o artista que a gente era, vamos dizer, honesto. Mas era uma coisa muito complicada, você, às vezes, não era ágil, e aí também chegou uma hora que isso não era o importante, quer dizer, a confiança já estava estabelecida. (Chico Pardal, 2002)

Isso é uma das grandes bobagens que se fica repetindo. Existem bobagens no Brasil, que a pessoa fica repetindo, repetindo, repetindo, e vira uma grande bobagem que todo mundo aceita. Eu vivi uma experiência tão imbecil com esse negócio de numeração ... no caso do Lira, era uma pessoa que tinha que ficar carimbando disco, quer dizer, era uma perda de tempo absurda. Eu fico imaginando, se você carimba 200 números iguais, você tem que ter a sorte de achar 2 discos com numeração igual para poder provar um delito. Você pode controlar a partir da fábrica, enfim ... nenhuma fábrica vende disco sem nota fiscal. Ou você pode controlar, enfim, tem milhares de outros jeitos, o artista ter um selo holográfico próprio e entregar a quantidade de selos ... Mas ficam nessa bobagem de ... (...) Sempre pareceu muito mais uma bandeira boba, política, fria, do que uma

²⁹⁵ Sobre o debate atual sobre numeração de discos e *royalties* enviados pelas empresas, dentre outras questões, vide: “O Som da Ética”, In: *Caros Amigos*, São Paulo: Ed. Casa Amarela, ano III, n.º 34, Jan./2000, p. 22 – 28 (entrevista de Lobão, Zeca Baleiro e o advogado Nehemias Gueiros Jr., autor de *O Direito Autoral no Showbusiness*).

coisa que houvesse uma necessidade real.(...) Existem soluções que são muito mais racionais. Sei lá, o artista quer controlar o número de discos, se ele não acredita (na gravadora), ele fornece selos e depois a gravadora devolve os selos pra ele que não forem utilizados, rasga o encarte e devolve pra ele. Não sei, existem outros entendimentos que podem ser feitos que não a numeração, do que ficar nessa bandeira “a numeração de discos”. Só burocratiza o processo, ela não esclarece, ela atrapalha. (Wilson, 2002)

A fala de Chico e Wilson reproduzidas acima, que enfatizam a ineficiência e a burocratização presentes neste procedimento, vêm ao encontro de nossas hipóteses. A tentativa de numeração de discos segundo Chico e Wilson, seguida de seu abandono por parte da direção do Lira, provou ser um empecilho no processo produtivo *independente*, encarecendo e atrasando os lançamentos devido à pequena estrutura do empreendimento (que não contava com funcionários destinados a este procedimento). Ainda segundo Wilson, a numeração não impediria a fraude (prensagem de discos maior do que a anunciada ao artista, acarretando em números de venda menores do que os reais), pois seria necessário um esforço enorme — e talvez impossível — por parte do artista para se provar um delito. Isso só vem corroborar nossas hipóteses, uma vez que a relação entre os artistas e a direção do Lira, conforme nos informaram Wilson e Chico nas respectivas entrevistas, era pautada pela amizade e pela confiança mútua, fato que estabeleceu um “acordo entre cavalheiros” diante da impossibilidade de numeração dos discos. Assim, reafirma-se a idéia de que o *modus operandi* do Lira Paulistana foi sendo construído paralela e simultaneamente à imposição das novas necessidades à gravadora, oriundas da experiência cotidiana da produção de discos.

As experiências que foram se somando aos procedimentos incorporados pelo Lira propiciaram o crescimento da empresa, em vários sentidos. Primeiramente, com a diversificação das atividades (teatro, gravadora, editora, loja, jornal, etc.), verificou-se a ampliação da estrutura, que chegou a contar com duas locações (Teodoro Sampaio n.º 1091 – teatro; e Praça Benedito Calixto n.º 42 – Administração). A partir dessa ampliação estrutural, foi possível haver um redirecionamento dos investimentos, no sentido de os recursos obtidos com o teatro serem reaplicados na produção de discos²⁹⁶. Com o

²⁹⁶ Segundo Antônio Prada, “A economia e a melhor utilização dos recursos de produção, aliás, foram os pilares de sustentação do Lira Paulistana.” *In*: PRADA, Antônio. “Do Porão à Cobertura”, *In*: *Revista República*, Março/1999, ano 3, n.º 29, p. 72.

crescimento da sua estrutura, o Lira Paulistana passou a repercutir em outros meios que não o seu original (Vila Madalena, público universitário), como por exemplo, parte da imprensa escrita especializada em música (revista *Som Três*), o rádio (Rádio Excelsior FM), e até mesmo veículos de comunicação da grande mídia (como os jornais *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo*, e *Jornal da Tarde*)²⁹⁷. Além disso, o Lira agregava cada vez mais valor simbólico à sua experiência, através da “*militância independente*” que proporcionava aos artistas, da qualidade musical por ele apresentada ao público, e também através da sua boa repercussão na mídia. Desta forma, pode-se dizer que a experiência do Lira Paulistana foi bem sucedida em todos os seus aspectos, pelo menos por um período específico de tempo, que se estendeu de 1980 a 1983, o “auge” do empreendimento.²⁹⁸

O crescimento do Lira Paulistana, apesar de evidente, circunscreveu-se a certos limites. O Lira não chegou a ser uma gravadora de porte médio, tampouco operou com os critérios extremamente racionalizados das *majors*. Seu crescimento esbarrou em dificuldades estruturais, como a falta de financiamento do Estado ou de particulares, o fechamento do mercado de bens simbólicos para produções musicais alternativas, e o tipo de contrato feito com os artistas. Segundo Chico Pardal:

Pela generosidade desses 60% (para o artista) e 40% (para o Lira) (tanto na bilheteria do teatro, como nos rendimentos com as gravações), a gente não percebeu que se a gente não fosse um pouco capitalista e acumulasse um pouco para crescer, a gente não crescia, e a gente só percebeu isso depois. Faltou um pouco dessa visão que hoje a gente sabe que tem que ter. Não é explorar o artista, é ter o bom senso de saber que pra dar um estrutura, aquela estrutura crescer pra dar pra eles, ela não podia ser tão generosa como ela foi. (Chico Pardal, 2002)

Assim evidencia-se que, a despeito do crescimento do Lira Paulistana, o empreendimento encontrava problemas que, por um lado, comprometiam seu desenvolvimento estrutural, e por outro, maculariam a relação com os artistas. Se a relação 60% para os artistas e 40% para o Lira fosse alterada no sentido de captação de percentuais

²⁹⁷ Por um curto período de tempo, estes jornais publicaram matérias sobre os *independentes* e também artigos dos próprios artistas em seus respectivos suplementos culturais. Na bibliografia deste trabalho, encontram-se citados os artigos em questão.

²⁹⁸ A expressão “o auge”, bem como a delimitação temporal deste período (1980 – 1983) foi utilizada anteriormente por Laerte Oliveira. Vide: OLIVEIRA, L. F. “O Auge: 80 – 83”, In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 71 – 92.

maiores a serem revertidos para o Lira (condição essencial ao crescimento do empreendimento segundo Chico Pardal), a relação com os músicos se estremeceria, uma vez que estes não iriam aceitar retroceder quanto a esta conquista, principalmente porque ela era uma das bandeiras que distinguia o Lira das outras gravadoras, nacionais ou não. Segundo Wilson, “A gente queria crescer e não conseguia”²⁹⁹.

Dadas as condições impostas ao crescimento do Lira Paulistana, começaram a surgir outros fatores que limitavam o uso do espaço do teatro. Algumas bandas começaram a atingir um público maior que os 200 lugares nas arquibancadas, e literalmente, as apresentações passaram a não caber mais no Lira:

Nós até achávamos que tinha uma certa tristeza, porque nós não conseguimos acompanhar a evolução de várias dessas bandas. Não das pessoas que foram gravar na indústria fonográfica (como o Premê) — porque essas rapidamente já se inviabilizavam —, mas dos nossos próprios artistas. Depois de 2 anos e meio, eles já não conseguiam mais se apresentar no teatro, porque o teatro era muito pequeno pra eles. O teatro tinha 200 lugares, e a gente chegou ao absurdo de fazer temporada, por exemplo, do Língua de Trapo e do Premeditando o Breque que tinha 2 ou 3 sessões por noite, parecia cinema. Saía o público, a gente varria o teatro, passava um pano, e lotava de novo, saía o público ... mas isso ao vivo não tem muito sentido, entendeu? Uma coisa meio maluca ... (Wilson, 2002)

Esta fala é interessante sob diversos aspectos. Primeiramente, nota-se a presença de elementos subjetivos envolvidos na trajetória do Lira Paulistana, evidenciada pelo zelo demonstrado por Wilson em relação à carreira de “seus” artistas. Em segundo lugar, este zelo, flagrante no depoimento acima reproduzido, pode ter sido a causa do descrédito ou desconfiança na carreira dos artistas que, por um motivo ou por outro, desvincularam-se rapidamente do Lira. Esta fala deflagra ainda o papel da mediação cultural realizada pelo Lira — personificada na figura de Wilson —, uma vez que, segundo o mesmo, as bandas que se aproximaram das grandes gravadoras teriam “rapidamente se inviabilizado”. Estas questões de caráter subjetivo, portanto, permeiam a disputa travada no interior dos *campos de produção simbólica*, a exemplo da relação entre o Premê e Wilson, nitidamente maculada após tal episódio.

²⁹⁹ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

Contudo, a falta de espaço no Lira teve um desdobramento positivo (obviamente, não para o Lira). A cidade passou a contar com outros espaços voltados para a cena musical, como por exemplo o SESC Pompéia. Este espaço, posteriormente, seria consagrado como uma das melhores vitrines para a produção musical paulistana, dadas as suas condições de uso (a ausência de cobrança de “aluguel” para uso do teatro; a política cultural do SESC que previa contratos que possibilitavam apresentações em SESC’s de outras cidades do estado; a qualidade dos equipamentos disponíveis; a seriedade e o profissionalismo com que eram encarados artistas ainda em nível amador; Tc). Contudo, tal desdobramento positivo da falta de espaço no Lira, não foi visto por Wilson da mesma forma, que coloca em sua fala os aspectos subjetivos envolvidos na luta concorrencial no interior de um *campo*:

Aí nessa época surgiu o SESC Pompéia, que começou a capitalizar essa ... Eles copiavam a nossa programação e diziam que eles eram uma extensão da gente. E nessa época também surgiu no Rio de Janeiro o Circo Voador, que segundo eles, na época, foi uma cópia exata do que a gente vinha fazendo em São Paulo. Só que é claro que o Circo Voador se tornou muito mais conhecido pela questão da vitrine do Rio de Janeiro, e aí puseram os líderes do Circo Voador (Perfeito Fortuna, Regina Casé, Evandro Mesquita da Blitz, Tc) na rede Globo. Enfim, ele se tornou muito mais conhecido que o Lira ... apesar de ter sido feito nos moldes do Lira. (...) A Blitz é uma diluição do trabalho do Itamar e do Arrigo na época, assim como o Circo Voador é uma, eu não diria diluição, mas uma releitura carioca do Lira Paulistana. (Wilson, 2002)

O surgimento do Circo Voador no Rio de Janeiro (e a correlata trajetória das bandas ali concentradas) não poderá ser explorado com profundidade neste trabalho. Mas vale ressaltarmos que ele foi muito mais capitalizado pela indústria fonográfica que o Lira Paulistana. Não obstante, foi a partir de tal experiência que despontaram a *new wave* e o rock nacional, rapidamente incorporados ao mercado de bens simbólicos, no segmento destinado à música jovem.

A partir de tal contexto, uma hipótese pode ser levantada no sentido de se fazer uma crítica à atual produção cultural brasileira (com todos os riscos que uma suspeição de tal ordem pode incorrer): se o Lira Paulistana foi o último reduto da produção musical *independente* com vistas a uma certa militância cultural contra o monopólio das transnacionais no âmbito fonográfico, talvez se possa dizer que o tipo de música ali

apresentada tenha sido o último suspiro da linha evolutiva da MPB (que na época da eclosão do fenômeno *independente*, ainda estava ligada ao nacional-popular e ao Tropicalismo), visto que a música de consumo jovem, a partir do Circo Voador e das condições mundializadas de produção musical, passou a ser mais influenciada pelo referencial cultural do rock (que já encontrava condições para ser produzido no Brasil sem ser considerado apenas como uma expressão do imperialismo norte-americano)³⁰⁰ do que do referencial cultural da MPB propriamente dita.

Ainda assim, apesar da falta de espaço físico no teatro — e da conseqüente oferta de novos —, o crescimento do Lira era evidenciado pela atenção que parte da mídia passou a dedicar àquele espaço. Quem tocava no Lira era visto, pois, segundo Chico Pardal, “se o artista ia tocar lá, uma parte da mídia ia saber do show dele”³⁰¹. A qualidade artística e o prestígio do Lira enquanto teatro e gravadora *independente* — qualidades que atraíam esta parcela da mídia — podem ser evidenciadas através da fala de Wilson em entrevista à revista *República*:

*(...) O que a gente não conseguia enxergar é que uma parcela considerável da mídia tinha bastante respeito por manifestações que tivessem uma cor contra o sistema. Isso começou a ficar claro com as propostas musicais no teatro. A imprensa era até mais complacente do que nós mesmos. Qualquer coisa que estava no Lira ganhava um grande destaque na mídia. (...)*³⁰²

Esta fala é significativa em muitos pontos. Ela demonstra que o Lira era portador de diversos aspectos simbólicos, encerrando em si mesmo um ponto de referência tanto para os *pares do campo musical* que ali interagiam, como para a mídia que o levaria a camadas de consumo mais heterogêneas. Esse duplo aspecto conferia ao Lira um *status* irrefutável sob vários pontos de vista: do público alternativo (devido à fidelidade de seu público cativo que o tinha como referência de sociabilidade, oriundo do meio jovem, universitário e com valores herdeiros da contracultura), do *campo musical* em si (pois os artistas eram consensuais quanto à qualidade dos trabalhos lançados pelo Lira), do *campo fonográfico* (visto que a Continental, atraída pela experiência *independente*, inaugurou uma

³⁰⁰ Sobre o assunto, vide ORTIZ, R., *Op. Cit.*, e DIAS, M. R. T., *Op. Cit.*

³⁰¹ Trecho de entrevista com Chico Pardal, 2002.

³⁰² PRADA, Antônio. “Do Porão à Cobertura”, In: *Revista República*, Março/1999, ano 3, n.º 29, p. 72.

nova relação entre gravadoras *indies* e *majors*), e da imprensa (que passou a noticiar os eventos, atraindo um público pouco mais heterogêneo que o original).

A mesma fala, sobretudo a frase “Qualquer coisa que estava no Lira ganhava um grande destaque na mídia”, revela ainda um outro aspecto da questão. De um lado, ela implica dizer que os espetáculos ali realizados, devido à sua qualidade musical, atribuíam valor simbólico ao Lira. Por outro lado, o Lira era tido como marca de qualidade diante da imprensa. Assim, o relativo sucesso da experiência *independente* através do Lira poderia ser interpretado como uma dupla realização de um grupo de cinco sócios, representados pela figura de Wilson Souto. Este, segundo esta interpretação, não só teria tornado viável aquele tipo de produção, como teria sido responsável pelos bons resultados obtidos por sua iniciativa. Desta forma, o Lira poderia ser interpretado como uma realização de Wilson enquanto artista (que teve a sensibilidade artística necessária para produzir trabalhos de qualidade musical, e, não obstante, segundo seu depoimento, ainda privilegiava o artista e o processo criativo na divisão dos lucros) e também enquanto empresário (que apesar das dificuldades, soube aproveitar o momento, revertendo-o em *capital social* para o Lira e para si). Portanto, poderíamos dizer que Wilson Souto Jr. ocupou, durante sua permanência no Lira, um lugar na intersecção de dois *campos de produção simbólica* distintos entre si, com regras e autonomia próprias. Sua atuação foi informada paralelamente por duas fontes autônomas: ora quem falava era o artista (o que o insere no *campo de produção musical*), ora quem falava era o produtor (segundo as normas do *campo de produção fonográfica*). No caso de Wilson, durante os anos em que trabalhou no Lira Paulistana, podemos dizer que o *campo* de sua conduta profissional ainda não estava bem definido, sendo sua atuação nutrida tanto por um *campo* como pelo outro.

Ao submetermos a conduta profissional de Wilson Souto Jr. à lógica dos *campos*, poderíamos fazer a seguinte comparação: se os artistas, hipoteticamente falando, tivessem usado o Lira como trampolim para darem um salto na carreira musical através da gravação *independente*, seria através do mesmo instrumento que Wilson teria adquirido mais *capital social* para sua posterior trajetória na grande indústria do disco, que iniciou-se na Continental, passou pela Warner e agora chega à maturidade na gravadora da qual é sócio, a Atração. Se antes, nos tempos do Lira, Wilson teria buscado orientação em dois *campos* distintos (fase em que teria adquirido a experiência inicial de produtor, o seu

capital social), sua ida definitiva para a gravadora Continental em outubro 1983 demonstraria qual dos *campos de produção simbólica* teria mostrado-se mais vantajoso, no sentido de proporcionar um determinado posto na sua hierarquia interna: o *campo de produção fonográfica*.

Se o Lira foi capaz de agregar *capital social* à trajetória profissional de Wilson, o mesmo pode ser dito em relação aos músicos. Após o contrato com a Continental (firmado no final de 1982), verificou-se que alguns artistas que se apresentavam regularmente no Lira foram contratadas por grandes gravadoras, como, por exemplo, o Premê pela EMI. Segundo Wilson, após terem sido feitas as primeiras contratações pelas grandes empresas, o Lira pode ter funcionado como trampolim para as carreiras artísticas de alguns grupos:

O Lira era uma tribuna legal para o cara começar a se tornar buchichado em São Paulo. Quando começou a haver contratação dos artistas que se apresentavam com regularidade no Lira, então essa coisa meio que virou uma perspectiva também.(Wilson, 2002)

O período do selo Lira/Continental:

O acordo de distribuição estabelecido entre o selo Lira Paulistana e a gravadora Continental foi firmado no final do ano de 1982, logo após o seu terceiro aniversário. Segundo Wilson, a proposta da Continental “realmente pareceu pra nós na época a possibilidade de a gente profissionalizar definitivamente a gravadora e todos esses grupos. A distribuição significaria um crescimento”³⁰³. Sobre o mesmo assunto, Chico Pardal acrescentou: “(a distribuição significaria) tudo o que a gente queria, essa coisa que a gente não tinha de patrocínio, verbas. Quer dizer, de repente é uma companhia nacional querendo bancar a produção *independente*”³⁰⁴. Tendo em vista que “o objetivo claro de uma multinacional é o lucro (...), e ela não tem uma preocupação estética ou cultural, o critério dela é o que pode dar lucro”³⁰⁵, a perspectiva de um contrato com a única

³⁰³ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

³⁰⁴ Trecho de entrevista com Chico Pardal, 2002.

³⁰⁵ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

gravadora de capital totalmente nacional revelou-se animadora para Wilson e Chico, que acreditavam estar agregando a força da Continental à sua causa *independente*. Segundo os dados oficiais do Lira Paulistana,

*(...) logo depois de seu 3º aniversário, o Lira inicia uma nova etapa na produção de discos. É que ao realizar um acordo com a Continental (a maior gravadora de capital totalmente nacional), coloca no mercado – além dos discos já produzidos pelo Lira – uma nova relação entre artista e empresa. Neste acordo, a independência dos grupos/artistas é totalmente mantida passando seus discos a ter uma distribuição nacional. Os discos anteriores produzidos pelo Lira e pelos grupos já estão sendo distribuídos em todo o país e alguns outros já foram produzidos pelo Lira/Continental e os artistas associados.*³⁰⁶

Da parte de Wilson, além da possibilidade de crescimento e de profissionalização através do acordo com a Continental, havia também o desejo de tornar conhecida nacionalmente a produção *independente* por ele mediada (aspecto que circunscreve Wilson ao *campo fonográfico*, uma vez que a ampliação do mercado consumidor daquela produção atribuiria a ela mais *capital social*): “E depois, como a gente era a elite intelectual — apesar de nós não sermos seus filhos legítimos —, a gente invadiu o Brasil. Tinha essa coisa imperialista da inteligência paulistana: ‘nós vamos invadir o Brasil ...’ ”³⁰⁷.

As perspectivas iniciais desse acordo eram boas, uma vez que iria manter a autonomia dos artistas ao mesmo tempo em que garantiria uma melhor distribuição dos produtos, e tudo isso através de uma gravadora de capital totalmente nacional. Contudo, conforme temos sugerido neste trabalho, os procedimentos adotados pelo Lira eram incorporados gradualmente, de acordo com as necessidades impostas aos agentes em questão. Desta forma, o que parecia a solução de um interminável problema — o da distribuição de discos *independentes* — acabou revelando-se ineficiente para todos os lados:

A Continental nos procurou. O dono da Continental dizendo que ele tinha na companhia dele só o resto da indústria (...), porque só tinha música

³⁰⁶ Fonte: Boletim informativo de 4º aniversário do Lira Paulistana. São Paulo, Outubro/1983.

³⁰⁷ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

*sertaneja, música popular, música de baixo nível, e que ele achava que o nosso segmento viria a calhar. Com essa facilidade de negociação (porque ele abriu as portas),(eu tentei) interpretar todo o pensamento do artista independente dentro de uma gravadora. Eu acabei criando um monstro, que foi acho que o pior contrato que ... se o Dr. Silvano pensasse num contrato, ele não faria um contrato pior, porque é o único contrato que atrapalha os dois lados!!!*³⁰⁸

Esta fala de Wilson é significativa em dois aspectos principais. O primeiro deles corrobora nossa hipótese, acima descrita, de que o Lira agregava elementos que lhe conferiam *capital social* suficiente para chamar a atenção de uma gravadora que estava em busca justamente de *status* junto aos *campos musical e fonográfico*. A qualidade musical dos espetáculos realizados no Lira atribuía valor simbólico a ele, da mesma forma que o Lira era tido como marca de qualidade diante da imprensa, conferindo valor simbólico aos artistas desconhecidos do grande público que ali se apresentavam. Essa dupla fonte de *status*, conforme Wilson mesmo afirmou, veio a calhar para a Continental, que pretendia alterar seu *cast* de artistas no sentido de se aproximar da música dita culta, o que propiciaria à gravadora maior reconhecimento por parte tanto de artistas como de seus *pares do campo fonográfico*. Esta estratégia da Continental revela que, para a empresa desfrutar de benefícios comerciais no *campo de produção fonográfica* (representados, neste caso, pela inclusão dos *independentes* em seu *cast*, e respectivos contratos comerciais daí resultantes), ela se utilizou de uma questão que fazia parte de uma discussão referente ao *campo de produção musical* — a distribuição —, sobretudo do *pólo da alta cultura popular*, do qual os *independentes* faziam parte³⁰⁹. Oferecendo uma distribuição em nível nacional, a Continental chegou à pedra de toque da produção *independente* de discos. Assim, tal acordo seria vantajoso para os dois lados: para os artistas *independentes* (que careciam de distribuição), e para a gravadora (que visava obter mais *status*, sobretudo no meio

³⁰⁸ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002. A fala ressalta que foi a Continental que procurou o Lira Paulistana para possíveis contratos. Contudo, Laerte Fernandes de Oliveira diz sobre o mesmo assunto: “Em decorrência do êxito de suas produções, **Gordo contatou a gravadora Continental** e o Lira Paulistana passou a ser um de seus núcleos de produções (...)” (Grifos meus). In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 88.

³⁰⁹ Para nossos objetivos, acreditamos que a distribuição seja uma questão referente ao *campo de produção musical*, visto que essa era uma das principais preocupações dos artistas *independentes*, possivelmente tendo influenciado a opção dos mesmos quanto à maneira de registro de seus trabalhos. Assim, apesar de a distribuição caber no universo do *campo de produção fonográfica* (devido aos procedimentos empresariais que encerra em si), julgamos apropriado circunscrevê-la ao *campo de produção musical*, dada a centralidade que o tema assume no *pólo da alta cultura popular*, especialmente para os *independentes*.

fonográfico, através de um acordo com agentes do meio musical). Sobre o assunto, Elton Altman (produtor musical que trabalhou na Continental) diz:

O que a Continental queria era prestígio. Como a produção vinculada ao Lira Paulistana tinha trânsito junto aos formadores de opinião — jornalistas e críticos musicais da imprensa — e a gravadora estava financeiramente mal, tentaram esta saída. Depois, quando o Gordo virou executivo deles e lançou a idéia da lambada, ignoraram os independentes.

310

O segundo aspecto que surge a partir da fala de Wilson destacada mais acima é o do contrato feito por Wilson entre a gravadora e os *independentes*. Segundo o depoimento pessoal de Wilson, ele tentou representar os interesses dos artistas (que, neste caso, se pautavam por critérios prioritariamente musicais) dentro de uma estrutura empresarial pouco preparada para lidar com questões como essa, dada a ligação de seu *cast* com a música regional ou popular destinada à grande massa. Segundo Wilson, os interesses dos artistas a serem por ele assegurados via contrato em uma gravadora de grande porte eram, sobretudo, a propriedade do fonograma (que deveria ser do artista, e não da gravadora, assegurando ao mesmo a propriedade intelectual de sua obra); a numeração de discos (o que garantiria um maior controle sobre as vendas e os direitos autorais por parte do artista); e a não vinculação do artista à gravadora (conhecida como contrato aberto), práticas pouco comuns no meio fonográfico por privilegiarem as reivindicações dos artistas em detrimento das questões empresariais. Wilson ainda explica que tais interesses, representados via contrato, se tornaram um problema tanto para a gravadora (que não sabia lidar com um *cast* diferenciado, como no caso dos *independentes*) como para os próprios artistas (que a despeito do contrato, não viram seus interesses totalmente contemplados, pois não se sanou o problema da distribuição). Sobre os problemas destes contratos, Wilson explica:

Eu fui o porta voz, intermediário, eu fui o responsável por essa obra-prima jurídica. Chegou uma hora que eu olhei e disse: “Meu Deus do céu, o que eu fiz?”, quer dizer, eu olhava pra eles e dizia “Mas vocês me pediram isso...”, essas exigências foram, na verdade, exigências ... meio que era voz

³¹⁰ Trecho de entrevista com Elton Altman. In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 90.

corrente. (...) Era um contrato que dava poder para o artista, como gestor da obra dele, sendo que o artista não é o melhor gestor. Era um contrato que, todos os fonogramas gerados nesse período, quando saíssem de catálogo, eram propriedades do artista. Então a Continental devolveu todos esses discos, e sabe Deus onde esses discos estão hoje, entendeu ... devem estar servindo pra escorar mesa que balança ... um baita de um trabalho gerado, que foi jogado fora. E se estivesse no acervo da Continental, pelo menos estaria guardado num lugar físico. A Continental, por outro lado, nos mostrou que, primeiro: não estava preparada pá distribuir esse segmento de artistas. Ela estava especializada em música popular, no sentido de grande massa. Então foi péssimo. O artista teve acesso ao disco limitado, por uma questão formal, quer dizer, se tem uma gravadora vendendo, ele não pode vender pá loja. E pra conseguir vender em show, a Continental não estava ... precisaria criar alguém lá dentro que dissesse “Bom, nós vamos vender o disco para o artista, em vez de X cruzeiros, X menos Y cruzeiros ...”. Enfim, foram ajustes que demoraram 4 ou 5 meses, e se mostraram absolutamente horrorosos pá tudo quanto foi lado. Não é uma coisa que eu me arrependa, porque com isso eu também aprendi muito pessoalmente. Os artistas todos eles tiveram a oportunidade de gravar novos discos com uma tecnologia bem melhor e financiados pela Continental, alguns desses artistas tiveram, a partir desse momento, acesso à carreira, que acabou sendo interrompida na gravadora seguinte, por exemplo, depois que o Premeditando o Breque fez na Continental, com o “Quase Lindo”, que tocou o “São Paulo, São Paulo”, quase 18 mil discos (talvez tenha sido a melhor performance dentro dos discos), ele imediatamente foi contratado pela EMI, e abandonou esse maravilhoso acordo que propiciava a eles a propriedade da obra, enfim, toda aquela bandeira que o contrato refletia, no primeiro momento que alguém convidou pá um processo tradicional, o cara disse “Tchau, tô indo!”. O contrato (da Continental) não prendia o artista à gravadora. E isso me mostrou claramente o seguinte: o artista, na verdade, é uma bandeira que não existe. Me parece que é muito mais um muro das lamentações, infundadas, porque no fundo o que o cara queria ser, ou algumas dessas pessoas queriam eram ser artistas como todos os artistas convencionais da música brasileira, ao invés de defender esse tipo de coisas de numeração, de ... a propriedade da obra, contratos abertos. Porque a Continental, no caso do Premeditando o Breque, foi extremamente ... estou dizendo um projeto que foi bom pro Premê. Esse disco vendeu, em pouquíssimo tempo, 18 ou 19 mil discos, foi um sucesso estrondoso em São Paulo, quer dizer, abriu a porta, tocou até em novela. Três meses depois, o Premê tinha assinado com a EMI. Quer dizer, não deu continuidade com essa parceria que poderia prosperar. E pelo lado da Continental, tinha esse desastre, quer dizer, o vendedor não estava preparado pá vender aquele produto. Se a Continental estivesse preparada, eles teriam vendido muito mais de 18 mil com certeza. Quer dizer, foi uma insatisfação ... Foi o primeiro contrato que eu vi na vida que insatisfez todos os lados. (Wilson, 2002)

Laerte Fernandes, complementando os dados apresentados acima, ressalta que os diferenciais nesse contrato eram: a total liberdade do artista (da escolha do repertório à arte da capa); a divisão dos lucros (que seria feita de forma diferenciada para tais artistas, visto que estes receberiam 50% do total das vendas, excetuando-se os custos de produção, enquanto a prática usual na época era o pagamento de 5 a 7% de comissão por unidade vendida); a posse dos fonogramas pelos artistas (o que lhes garantiria um controle maior sobre os direitos autorais após o término do contrato); e o tipo de vínculo do artista com a gravadora (que seria por trabalho realizado, e não por tempo de duração, o que garantiria uma relação mais flexível). Além de todos estes pontos, o contrato garantia ainda que a Continental seria responsável por toda a infra-estrutura industrial e a comercialização das produções.³¹¹ Diante da disposição da Continental em aceitar as exigências que os músicos — representados por Wilson — fizeram, o contrato passou a prever não só a distribuição, mas também a produção de discos com toda a tecnologia de que dispunha a empresa.

O quesito da posse dos fonogramas nos parece ser controverso em alguns aspectos. Sendo Wilson o representante dos *independentes* na Continental (e também o responsável pelo conteúdo do contrato), este fez questão de assegurar aos artistas a posse dos fonogramas ali gerados, o que diferenciou substancialmente tal contrato. Assim, a posse dos fonogramas pelos músicos representaria um avanço, propiciado pela intermediação de Wilson, na relação artista – gravadora.

Contudo, sob um outro ponto de vista (e sob a perspectiva da lógica de *campo*), a iniciativa de Wilson em assegurar, naquele momento, a posse dos fonogramas pelos seus respectivos autores intelectuais poderia ser interpretada como uma atitude de precaução, da parte de Wilson, às possíveis e imprevisíveis conseqüências de tal contrato, evitando desentendimentos desnecessários com os artistas. Assim, tal posse concedida aos compositores poderia, num momento subsequente da carreira profissional de Wilson, ser utilizada como justificativa para a sua posterior transição para o *campo fonográfico*, no sentido de retirar a carga pejorativa que pesava sobre Wilson após malogro do contrato. Dito de uma outra forma: a má gestão da propriedade intelectual dos músicos gerada nos tempos do acordo com a Continental, por eles administrada sem a gerência de uma gravadora (o que redundaria na indisponibilidade de tais criações para o mercado

³¹¹ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 88.

consumidor), seria o argumento legitimador da posição atual de Wilson no interior da indústria fonográfica, uma vez que, enquanto empresário, Wilson não mais concede tal regalia. Vejamos seu depoimento:

Eu tive toda uma trajetória dentro da indústria fonográfica. O Chico (Pardal) viveu pouco dentro da indústria fonográfica, um pouco fora dela, e hoje está de novo. Nós estamos juntos na Atração (que é um projeto também de gravadora nacional). Tem certas coisas que eu talvez não fizesse hoje, por exemplo: eu teria menos pudor (é complicado dizer isso), mas eu acho que eu sou um gestor melhor (não eu, eu entre aspas), eu acho que uma empresa seria uma melhor gestora do trabalho do artista do que ele próprio. A gente hoje poderia estar com todos esses discos no mercado, porque nós (os gestores) continuamos a nossa trajetória. A relação básica de uma gravadora com o artista é a seguinte: você grava pá mim, eu te compro, e o fonograma é meu, quer dizer, o resultado desse trabalho é meu, e eu te pago uma porcentagem pela tua criação, pela sua interpretação, e uma porcentagem pelo que você é autor. Basicamente a relação é essa. Mas o fruto desse trabalho é meu, eu posso dispor dele livremente. Claro que, de contrato para contrato, essa coisa veio evoluindo. Mas eu sinto hoje, com a maturidade dos 50 anos, que nem sempre o artista é o melhor gestor da sua obra. Talvez a gravadora não seja a melhor gestora dessa obra, mas muito da música brasileira está preservada pelo fato de estar numa empresa. Talvez se (o fonograma) fosse do próprio artista, isso teria se perdido, porque a vida assume caminhos que ninguém sabe. Ou seja, a propriedade sobre o fonograma, eu deveria talvez ter mantido, no sentido da preservação desse trabalho que foi feito nessa época. Hoje ele está disperso, e se a gente não tivesse dado essa opção para o artista, provavelmente esse trabalho estaria todo e íntegro aqui. Por exemplo, o Itamar Assumpção, que era uma produção nossa mesmo, e que a gente preservou, acho que é o único que está no mercado hoje em dia, que você chega numa loja e acha (o disco) dele pra comprar (é lógico que em lojas especializadas). Todo o resto, que é muito bom, inclusive o instrumental, está com o artista, e ele não sabe o que fazer com ele. Ele não sabe e não tem os meios pra fazer. (...) Por exemplo: o Itamar (Assumpção) é uma pessoa efervescente, e a gente também nunca teve necessidade ou sempre evitou esse tipo de choque, e, pela compreensão, nós devolvemos os fonogramas pra ele. E, recentemente, quer dizer, uns dois anos atrás, o Itamar voltou a nos procurar por não ter caminho, e aí a gente voltou a lançar o disco dele. Mas esse disco ficou perdido durante, sei lá, 15 anos ... Em suma, eu não acho que o artista seja o melhor gestor da sua obra, eu acho que às vezes falta ao artista generosidade, ele trata a obra dele com um certo egoísmo. Enfim, como se fosse uma coisa que não pertencesse ao humano, mas como se pertencesse a ele próprio. Eu acho isso um equívoco. Essa parte da história eu repensaria. (Wilson, 2002)

Mas, apesar de todas estas concessões da Continental — intermediadas por Wilson — em relação à posse dos fonogramas (que em princípio se reverteriam em vantagens tanto para a gravadora como para os artistas), a estrutura comercial da empresa mostrou-se ineficiente quanto aos seus objetivos de distribuição e comercialização dos produtos originados a partir desse contrato com os *independentes*. O ponto fraco dessa nova relação — que se aproxima da atual concepção que se tem de selo *independente* ³¹² — foi justamente a estrutura oferecida pela empresa, a qual acreditava-se que teria um alcance muito maior do que o demonstrado. Assim, o contrato que deveria ter sido festejado como a grande virada na relação entre músicos e gravadoras, foi vivido sob o prisma da inicial euforia (onde se vislumbrava a possibilidade de carreiras musicais bem sucedidas artística e financeiramente) e da subsequente frustração. A falta de estrutura comercial, de distribuição, de divulgação e marketing, foram apontadas pelos artistas como as principais causas do malogro desse contrato. Sem um trabalho de marketing que atingisse o público específico para aquelas produções — jovem e universitário, diferente do público usual das produções populares de massa da Continental —, não havia a divulgação tampouco a política de vendas adequadas àqueles produtos diferenciados, que eram oferecidos no mesmo catálogo do antigo *cast* da gravadora. Por falta de procedimentos empresariais condizentes aos novos produtos (como a criação de setores específicos àquele segmento na estrutura da gravadora) não se conseguiu despertar o interesse por aqueles produtos por parte do público consumidor da Continental, acostumado com segmentos mais popularescos e de consumo mais amplo.

Assim, o contrato que traria *status* para a Continental revelou-se não só ineficiente do ponto de vista dos artistas, mas também mostrou-se demasiadamente caro para a gravadora, que teria que desenvolver todo um trabalho diferenciado de marketing e distribuição para adequar seu público ao perfil de seus novos artistas. A falta de investimento nessas áreas implicou na restrita circulação desses discos, o que frustrou as expectativas dos *independentes*, que acusaram Wilson de ter sido “cooptado pelo sistema” e de ter mediado as conversações sobre os contratos apenas para se tornar produtor da gravadora.³¹³ Wilson defendeu-se dizendo que “o acordo não frutificou por absoluta falta

³¹² OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 88.

³¹³ *Ibidem*, p. 90.

de demanda. Não havia mercado para os independentes. Não havia o que se fazer.”³¹⁴
Chico Pardal complementou a fala de Wilson da seguinte forma:

A gente precisava aprender que mesmo tendo uma estrutura, era difícil, se não tivesse as pessoas certas vendendo. Não adianta ter uma estrutura de uma gravadora grande, com a mentalidade que ela tinha. (...) O dono queria mudar, mas a estrutura ainda estava muito em cima de vender aquilo que eles sabiam, que era o sertanejo ... (Chico Pardal, 2002)

Pode-se dizer, portanto, que se a gravadora não investiu o suficiente para fazer com que seus novos produtos tivessem uma circulação satisfatória e que garantisse o retorno financeiro desejado, este contrato não forneceu o *capital simbólico* requerido pela empresa. Não tendo sido criado um mercado consumidor para o segmento *independente* (que com exceção do Premê, pouco vendeu no período de contrato com a Continental), não houve também o reconhecimento desejado por parte dos *pares* do *campo de produção fonográfica*, malogrando não só os contratos em si (pois não foram vantajosos para nenhuma das partes envolvidas) como a própria iniciativa de trazer os *independentes* para a Continental (que não trouxe o *capital social* requerido pela gravadora).

A fala reproduzida a seguir revela, sob a visão de Wilson, os interesses e expectativas dos diversos segmentos — músicos, diretoria do Lira, e diretoria da Continental — envolvidos no acordo. É evidente que tal depoimento, como não poderia deixar de ser, apresenta-se carregado de impressões pessoais e justificativas próprias à visão de mundo daquele que o expressa. Contudo, ele nos será útil no sentido de propiciar a visão que Wilson tem hoje dos acontecimentos daquela época, sob o ponto de vista de quem participou ativamente daquilo mas que, devido às suas opções profissionais no *campo fonográfico*, ainda carrega consigo um ressentimento pelo não reconhecimento de seus esforços por parte de alguns artistas (como já apontamos anteriormente em relação ao Premê). Acreditamos que tal testemunho — mesmo sendo repleto de simbologias emocionais as quais não pretendemos interpretar de uma maneira científica —, seja apropriado para conferir ao objeto de estudo uma dimensão interna, bem como para reunir elementos que nos possibilitem contrastar as perspectivas apontadas por Wilson com a dos músicos em questão.

³¹⁴ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 90.

A princípio (os artistas viam o acordo) muito bem, porque oferecia estúdio, cafezinho, possibilidade de produzir legal, e eventualmente dinheiro; num momento seguinte começam a vir as frustrações, aqueles que tinham a expectativa não revelada de serem sucesso e não foram sucesso. Um exemplo é o Premê, que de repente vendeu 18 mil discos. Pra Continental foi satisfatório, em nível de radiodifusão foi a música que mais tocou desse movimento todo, e logo eles tiveram a proposta da EMI (que deve ter pago algum adiantamento pra eles irem pra lá). Eu acho que todos eles, na pior das hipóteses, ficaram com o trabalho que eles geraram na época. Quer dizer, eles tiveram os trabalhos devolvidos pela Continental, que honrou absolutamente o compromisso. E na melhor das hipóteses, do lado do artista, eles viveram por um tempo com esse patrocínio, entre aspas, da Continental. E pra Continental, serviu pra algumas coisas também. Primeiro, na maior modéstia, me aproximou da companhia, e eu acho que eu fiz um trabalho muito bem feito lá dentro. Segundo, todo esse prejuízo, entre aspas, que a Continental teoricamente teve, foi pago pelo ICMS. Então não houve um prejuízo financeiro de fato, porque o incentivo do ICMS pagou, na época, toda a despesa de gravação. E a despesa de divulgação era uma despesa basicamente nossa, do artista, era suportada pelo artista. Então eu acho que no fim, apesar de ter sido essa ... ele não causou prejuízo pra nenhuma das partes, foi um monstro que foi inodoro e não causou prejuízo exatamente. Eu acho que isso também ajudou a rolar um pouco as histórias, mas todas essas bandeiras, pra mim hoje, claramente são mero exercício de retórica. Uma bobagem enorme, as bandeiras de disco numerado, disso e daquilo. (Wilson, 2002)

No depoimento acima, Wilson, a partir de sua visão particular, destaca que, apesar do malogro do contrato, tal iniciativa não foi onerosa para nenhuma das partes: os artistas, apesar de não terem obtido o sucesso que talvez almejassem, teriam sido beneficiados pela possibilidade de produção patrocinada pela Continental e pela devolução dos fonogramas; e a Continental, por outro lado, teria contado com a dedicação profissional de Wilson que, posteriormente, elevou a produtividade da empresa sobretudo com o gênero lambada.

Diante do procedimento metodológico adotado para a confecção deste capítulo e do próximo — contrastar as diferentes visões (próprias à administração e aos músicos) sobre a experiência *independente* através do Lira Paulistana — acreditamos que as falas de Wilson e Chico Pardal, reproduzidas mais adiante, colaborem para que reunamos elementos propícios à análise que estamos desenvolvendo. Apesar de o assunto a ser abordado através de tal depoimento remeter à problemática da estética nas composições

— assunto emblemático do *campo musical* — acreditamos que seja possível olhar tal aspecto sob dois pontos de vista distintos, sendo um deles representado pelos testemunhos reproduzidos mais adiante.

Num sentido geral, pode-se dizer que a visão dos músicos sobre o sucesso de suas composições apresenta-se cindida sobre dois pontos de referência. O principal deles seria o *campo musical*, no qual o sucesso se reverteria na legitimidade de sua obra diante do *campo* citado, e no reconhecimento desta pelos *pares do campo* específico. O outro ponto de referência (que, para os músicos em questão, assumiria uma importância secundária) seria o sucesso financeiro obtido através de sua obra, fornecido pela recepção em nível ampliado, ou, em outros termos, pelo seu consumo em massa. Tal aspecto forneceria ao artista um maior *capital social* (e também uma legitimidade) no interior do *campo fonográfico*, e, por este mesmo motivo, seria visto como uma função acessória. Em suma: a visão do artista sobre o sucesso de sua obra privilegiaria os aspectos artísticos circunscritos ao *campo musical*, sendo o mercado consumidor algo a ser alcançado somente após a conclusão do processo criativo, apenas reforçando a legitimidade obtida diante do *campo musical*. Assim, a própria noção de mercado, segundo a perspectiva dos músicos, se circunscreveria ao *campo musical*, uma vez que esta seria uma via complementar de reconhecimento em seu *campo* específico.

Já a visão de Wilson e Chico Pardal sobre o sucesso, conforme apresentaremos a seguir, é diferente da dos artistas em questão. Acreditamos que haja uma inversão do princípio apresentado acima, sendo a recepção da obra o fator determinante no processo de sua elaboração. O mercado consumidor, desta forma, é visto da perspectiva de alguém que tem toda uma trajetória profissional no interior do *campo fonográfico*, onde a amplitude da recepção de uma determinada obra musical — mesmo que circunscrita a um segmento reduzido do mercado — é tida como fator determinante para a consagração de um artista.

Se você olhar para o mercado inteiro, com essa vivência que a gente tem de mercado, o sucesso é sempre uma coisa muito relativa. Se você imaginar o nicho de uma música do Arrigo Barnabé, ou a música do Premeditando o Breque, ou de quem quer que seja dessa época, e pôr pra tocar, eu acho que esses caras dentro do nicho são sucesso. Não é uma música que se propõe ser a estrela nacional. E os caras que fizeram sucesso nacional, tinham

como propor fazer um trabalho comercial, que atinge o teen, o jovem. O Ultraje na época era a própria leitura do inútil, a gente não sabe votar, a coisa do vamos invadir sua praia, nós paulistas vamos pro Rio de Janeiro ... (Wilson, 2002)

Nesse nicho de rock, o que menos se comercializou é o que continua aí hoje, mas é o segundo escalão do rock. Por exemplo, o Ira!. O Ira! nunca fez muitas concessões pra indústria fonográfica, então ele tem o espaço dele, mas ele não virou um RPM, um Titãs. O fato de você fazer concessões ou não no teu trabalho, limita também um pouco do que você quer alcançar. (Chico Pardal, 2002)

Eu não chamaria isso de concessão, isso já é um conceito preconceituoso do meu companheiro Pardal. Eu acho assim: é a perspectiva, são os valores do cara. Eu acho que se o cara quer cantar pá 12 milhões de pessoas, e ele é competente pá fazer isso, ele chapa. Agora, se ele quiser cantar pá ... Agora, é impossível inverter essa ordem. Eu acho que essa é uma questão do próprio criador, e a ambição que ele tem. (Wilson, 2002)

A partir de tais depoimentos, é possível notarmos que, para Wilson e Chico, o sucesso de uma obra musical depende da atitude do artista em determinar previamente qual será o seu público consumidor, e a correlata disposição deste no mercado. Os exemplos foram nominalmente citados: no caso de Arrigo Barnabé (cujas principais influências estéticas são a música erudita e os movimentos da vanguarda européia), Wilson acredita que tal compositor tenha sido um sucesso no seu nicho de mercado, pois se verifica uma atitude de consciência do artista em relação à recepção da obra. Já se o mesmo músico, com o mesmo trabalho de composição musical, almejasse camadas mais amplas de consumo de sua obra, tal trabalho não seria classificado como uma obra de sucesso. Portanto, segundo a perspectiva de Wilson, o quesito determinante para a obtenção do sucesso seria a eleição prévia de um dado público — e sua correlata disposição no mercado consumidor. A consciência quanto à recepção da obra, desta forma, é vista como elemento fundador de uma otimização das possibilidades mercadológicas de um dado trabalho musical. O sucesso, portanto, implica numa relação com o mercado, visto por Wilson sob a perspectiva do *campo fonográfico* (enquanto tais artistas o veriam, prioritariamente, sob o prisma do *campo musical*).³¹⁵

³¹⁵ Não queremos dizer que tais artistas não tinham ambições no sentido de atingirem algum sucesso comercial. Tais ambições existiam, porém, assumiam papel secundário diante do processo criativo. Lembramos também que a distinção e as fronteiras entre os *campos musical* e *fonográfico* é muito mais

Acreditamos ser este um indicador da opção tomada por Wilson em relação à sua trajetória profissional: se num momento inicial do Lira Paulistana ele circunscrevia-se à intersecção de dois *campos* distintos, foi a partir do contrato com a Continental e de seu afastamento do Lira que Wilson optou por uma carreira exclusivamente fonográfica.

Tendo em vista tais considerações, podemos dizer que os *independentes* foram um sucesso naquele segmento de mercado. Contudo, o acordo com a Continental revelou-se problemático para ambas as partes, sendo rapidamente inviabilizado. Ele foi firmado no final do ano de 1982, sendo as primeiras realizações conjuntas datadas do início de 1983. De acordo com os dados obtidos através de nossa pesquisa, todas as produções do selo Lira/Continental foram feitas em 1983, o que implica dizermos que os contratos firmados com os artistas (viabilizados através do acordo) duraram apenas o período de produção, divulgação e distribuição dos trabalhos.

O contrato do tipo “aberto”, conforme apresentamos anteriormente, prevê esse tipo de relação entre artista e gravadora, mais flexibilizada em relação ao tempo e ao tipo de vínculo. Contudo, este tipo de contrato, no caso dos *independentes*, foi indicativo de que algo não transcorreu como o previsto, uma vez que não foi realizada nenhuma produção a partir do ano de 1984. O acordo entre o Lira Paulistana e a Continental, portanto, não teve uma morte anunciada, mas ela se revela, sobretudo, a partir do fim das produções conjuntas, e no afastamento de Wilson da diretoria do Lira Paulistana.

O afastamento de Wilson da diretoria do Lira, segundo seu próprio testemunho, ocorreu em setembro ou outubro de 1983, quando ele foi contratado pela Continental:

Aí eu comecei a perceber um outro aspecto da coisa, me encantei um pouco pela tecnologia que essa indústria fonográfica propiciava. Apesar de ter feito essa obra-prima (o contrato), 2 ou 3 meses depois o dono da Continental virou pra mim e falou assim "Meu, eu quero que você venha trabalhar comigo, porque de qualquer forma essa empresa é uma empresa que está acabada, decadente, eu não consigo contratar o Chico Buarque, não consigo contratar ninguém, e só essas porcarias, e eu gostaria que você me dissesse o que é essa companhia, virasse o diretor artístico dela". E aí começou minha história com a Continental, quando eu tomei contato com a música brasileira, com a beleza dos artistas que estavam ali dentro ... A

evidente na crítica da produção *independente* (que busca uma interpretação sociológica para o fenômeno), do que para os próprios músicos em questão (agentes do processo), o que não invalida nossa análise.

idéia era tentar levar os dois (Lira e Continental) na época, mas o encantamento pela Continental foi tão grande, porque eu comecei a viajar e conhecer o elenco da Continental. E o elenco da Continental é o elenco da música popular brasileira, (...) coisas do Brasil inteiro, as maiores manifestações culturais. Todas as coisas do Marcus Pereira estavam na Continental (...) mas a embalagem era diferente. (...) E esse contato com essa música me deixou impressionado, eu comecei a viajar 20 mil quilômetros por mês pra conhecer cada lugar no Brasil e a música de cada lugar. (...) Mas pra finalizar o processo do Lira, eu entro na Continental em setembro ou outubro de 83, e em 86 o Chico me entrega a chave e diz "Não tem mais o que fazer, a prefeitura de um lado, as bandas de garagem não existem, a gente está sem o menor apoio, tomando soco de tudo quanto é lado, apresentando muita coisa ruim no teatro, porque as coisas se misturaram muito". E ele acabou levando sozinho até o fim. (Wilson, 2002)

Portanto, o período do auge do funcionamento do Lira Paulistana enquanto gravadora *independente* (1980 – 1983) coincidiu com a permanência de Wilson à frente das atividades administrativas. O contrato com a Continental durou, portanto, menos de um ano. Acreditamos que os principais motivos de sua efêmera vigência tenham sido os problemas relativos à adaptação da estrutura comercial da empresa ao novo produto (que encerrava características diferenciadas), e também a saída de Wilson do Lira.

Este episódio foi inclusive fator de descontentamento entre os demais sócios. Segundo Wilson,

O Ribamar, que hoje trabalha para um sindicato anarco-comunista na Espanha, nunca me perdoou por ter saído do Lira na situação da Continental. O Chico, na época, me olhava com um desconcerto dizendo "Aonde ele está indo?". Foi um momento difícil. (Wilson, 2002)

Contudo, existem informações desencontradas a respeito da data em que Wilson teria deixado o Lira. Segundo o próprio Wilson, ele teria deixado o Lira em 1983, na ocasião de sua contratação pela Continental. Sua intenção, conforme apresentado mais acima, era continuar com as duas propostas, mas, diante das suas novas atribuições na Continental e do tempo que elas demandavam, Wilson optou por dar continuidade ao trabalho na Continental, afastando-se do Lira. Já no livro de Laerte de Oliveira ³¹⁶, a informação apresenta-se da seguinte forma: “Depois de alguns tropeços no ano de 1984,

³¹⁶ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*

Gordo decidiu por transferir a administração do teatro para os jovens funcionários do Lira”³¹⁷. O autor, portanto, não precisou uma data, mas conclui-se a partir do excerto acima que o afastamento tenha acontecido entre os anos de 1984 e 1985.

Para nossos objetivos imediatos, consideraremos válidos os dados obtidos através de nossa pesquisa, que apontam para o segundo semestre do ano de 1983 como marco na história do Lira Paulistana, em função do afastamento de Wilson.

O fechamento do Lira Paulistana e seu legado:

A saída de Wilson do setor administrativo do Lira Paulistana foi, portanto, um fator decisivo nos futuros rumos da proposta *independente* ali concentrada. Mas acreditamos que outros fatores tenham contribuído para o esvaziamento da experiência *independente* através do Lira Paulistana. Segundo Chico Pardal e Wilson, respectivamente, a falta de demanda artística, e a oferta de novos espaços (como o SESC Pompéia), foram determinantes nesse processo:

Chegou uma época que o que tinha de novo no meio musical paulista, ou de fora (mas já não vinha tanto de fora), já não tinha a qualidade dos primeiros tempos. E o que tinha a qualidade dos primeiros tempos já não cabia ali (no Lira) o seu público. Então já estava indo para o SESC. Eu acho que tudo tem um ciclo de criação. (Chico Pardal, 2002)

Os próprios espaços como esse (o SESC), paternalizavam mais do que a gente. O cara (músico) não tinha que deixar o chequinho dos 40%, já recebia até cachê pá fazer show. Então a gente foi meio que esvaziado nesse processo. Enfim, e aí o Chico teve a lucidez de dizer "Olha, meu, está aqui a chave, faz o que você quiser". (Wilson, 2002)

A idéia, apresentada no depoimento de Chico Pardal, de que houve o fim de um ciclo criativo na música brasileira é pertinente e vem ao encontro de nossas perspectivas, corroborando a hipótese levantada anteriormente de que as bandas que contribuíram para o período do auge do Lira talvez tenham sido o último suspiro da linha

³¹⁷ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 94.

evolutiva da MPB, que, à época, tinha como referencial e principal interlocutor o movimento Tropicalista.³¹⁸

Não obstante, podemos indicar outros fatores que contribuíram para o fechamento do Lira Paulistana. Entre eles, podemos destacar a atuação do então prefeito Jânio Quadros, descrita pela fala de Chico Pardal:

Era um teatro feito com as arquibancadas todas de madeira, e ali tinha que ser uma estrutura metálica, e como disse o Wilson, acho que o teatro era uma coisa muito visível e ele (Jânio) precisava de publicidade. Então ele fechou o Belas Artes, e na mesma época fechou o Lira. Pra gente investir na estrutura que era necessária pra manter o Lira de acordo com que a prefeitura do Jânio queria, era inviável naquele momento. Não tinha um movimento assim que ... o ideal era ir pra um lugar maior, e pra ir pra um lugar maior a gente não tinha o capital pra isso, então era melhor partir pra outra. (Chico Pardal, 2002)

Laerte Fernandes³¹⁹ atenta para uma questão burocrática que teria acelerado o fechamento do Lira. Os discos *independentes* de outras gravadoras que eram deixados no Lira para serem distribuídos, muitas vezes eram vendidos sob a forma de consignação. Um erro na contabilidade do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana (C.P.A.L.P.) — registrar as notas fiscais de entrada do material, sem emitir a de saída — provocou o fechamento do C.P.A.L.P., permanecendo em funcionamento apenas o teatro.

Portanto, os principais fatores que resultaram no fechamento do Lira foram: a saída de Wilson, o número reduzido de pessoas trabalhando na administração do Lira, o esgotamento de novas propostas artísticas, a oferta de novos locais — mais vantajosos para os artistas — para apresentações, as dificuldades financeiras diante de tal situação, a questão da arquibancada, e o erro contábil nas vendas de discos (que desencadeou o fechamento).

A respeito do vazio administrativo que se verificou após a saída de Wilson, constatamos uma contradição entre os depoimentos de Wilson e Chico Pardal. Segundo Wilson, conforme já apresentamos anteriormente, Chico Pardal teria assumido o comando do Lira Paulistana após sua saída, permanecendo até o fim das atividades do

³¹⁸ O assunto foi anteriormente abordado nas páginas 159 e 160 deste trabalho.

³¹⁹ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 94.

teatro. Já segundo Chico Pardal, sua trajetória profissional após a saída de Wilson — e também a dos outros 3 sócios originais³²⁰ — caminhou da seguinte forma:

A direção do Lira se pulverizou. O Fernando Alexandre foi para o Sul tentar a carreira jornalística dele. Primeiro ele foi para o Paraná, depois pra Porto Alegre. O Plínio foi mais para o lado do teatro, porque ele sempre gostou de trabalhar com grupos de teatro. Ele sempre acompanhou a Ná Ozetti, até ele morrer, fazendo iluminações pra ela. O Ribamar montou um escritório de artes na Vila Madalena por um tempo, e depois foi pra Espanha, onde ele está até hoje, fazendo vídeos. Ele continua o mais anarquista de todos, e continua criativo. O Gordo foi pra Continental, já naquela época (1983), e um pouco depois eu fui atrás dele. Fiquei lá (na Continental) um tempo. Quando ele saiu eu voltei a fazer iluminação (para teatro), e fiquei fazendo isso até 2 anos atrás, quando eu voltei pra cá (Atração) com ele. (Chico Pardal, 2002)

A despeito da controvérsia apresentada, daremos prioridade ao depoimento de Chico Pardal, que denuncia a saída dos outros sócios na ocasião em que Wilson deixou o Lira, e também a sua após algum tempo da contratação de Wilson pela Continental. Observa-se assim um vazio administrativo a partir de 1984, suprido inicialmente por Justino, Edu e mais 3 jovens (que se aproximaram do Lira antes da saída de Wilson). Estas pessoas trabalhavam no Lira sob a supervisão do pai de Wilson, e recebiam, para tanto, comissões sobre o faturamento, que iam de 5 a 10%. A receita, contudo, era proveniente, sobretudo, de shows de rock e heavy-metal, realizados às segundas e terças-feiras.³²¹

Nos depoimentos de Wilson e Chico não fora citada a participação destas outras pessoas que, num momento posterior da história do teatro, fizeram parte da administração do Lira Paulistana. Acreditamos que tal fato talvez se deva justamente à distância mantida por Wilson e Chico em relação às atividades do Lira nessa época.

A mudança na programação (naquele momento final, mais orientada para o rock³²²) evidencia por um lado, conforme já ressaltamos, o esgotamento de um ciclo criativo baseado na tradição da MPB, e por outro, antecipa uma das estratégias da indústria

³²⁰ Os demais sócios não puderam ser contatados para a realização de entrevistas por diversos motivos: Plínio Chaves faleceu; Ribamar de Castro, segundo nossa pesquisa de campo, vive na Espanha; e Fernando Alexandre vive em Florianópolis e perdeu o contato com os antigos sócios.

³²¹ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 94.

³²² “Dois eventos com bandas de rock foram produzidos pelos novos administradores do teatro: *São Paulo Também Tem Rock*, inspirado no Rock in Rio; e *Boletim de Ocorrência*, com as bandas *punk* Inocentes, Ratos de Porão, Patife Banda e outros novos grupos de rock, como Ira, Capital Inicial e Mercenárias”. In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 96.

fonográfica instalada no Brasil: o investimento numa produção nacional de rock. A despeito das diferenças estéticas e do nicho de consumo existentes entre o rock apresentado no Lira Paulistana (mais ligado ao movimento *punk* e ao heavy-metal) e o rock produzido pela indústria fonográfica (mais voltado para o pop), acreditamos que, mais uma vez, o Lira tenha antecipado uma tendência do mercado de bens simbólicos, com a diferença que, no caso do rock, o Lira não desempenhou a mesma mediação cultural entre produtores e consumidores verificada na época dos *independentes*.

A partir dessa nova programação, mais dirigida ao segmento rock, começaram a haver alguns problemas, nunca antes enfrentados na história do Lira. Conforme Laerte Fernandes afirma,

*O momento já não era de cumplicidade entre produtores, músicos e público. As reclamações eram freqüentes quanto a melhores condições técnicas de som e iluminação, e os novos administradores se defrontaram com uma novidade no espaço — as brigas — que ocorriam em alguns shows dos grupos punks.*³²³

Em 1985, o Lira Paulistana já não era mais o mesmo. Os *independentes*, que o consagraram enquanto gravadora e como local de concentração da produção cultural paulistana, já não se apresentavam lá (por absoluta falta de espaço e também devido aos rumos de suas trajetórias profissionais), dando a vez aos rockeiros. Segundo Chico Pardal, havia uma relação simbiótica entre o Lira e os *independentes*, onde um nutria o outro. A partir do momento em que não houve mais tal demanda artística, o Lira teve que se adaptar e procurar outro tipo de produção cultural, afastando-se de suas origens. Por outro lado, tendo o Lira Paulistana se enfraquecido enquanto mediador cultural, as trajetórias profissionais dos músicos *independentes* também ficaram comprometidas:

Eu acho que ele (o Lira) acabou principalmente porque ele vivia de um movimento que estava acabando também. E o movimento de qualidade musical, e de criatividade, teve um ciclo e foi absorvido. (...) E o Lira não criou a estrutura financeira suficiente pra ir pra um lugar maior e acompanhar a evolução desses grupos. Eu acho que alguns grupos, até pelo fato de a gente não ir junto pra um lugar maior, eles também não foram muito além, que foi o Rumo, o Premê, o Língua ... A gente aglutinava isso.

³²³ OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 96.

Quando isso ficou por conta de cada um, eles foram até onde podiam ir, até onde um grupo sozinho vai. E dali pra frente eles simplesmente ... o Língua está aí até hoje, mas incipiente ... o Premê tentou a um tempo atrás voltar, mas ... Quer dizer, eles também não tinham pra onde ir sozinhos. E eles (as bandas) também não eram um grupo organizado para eles juntos fazerem o movimento. Eles precisavam da gente e a gente deles. A partir do momento em que eles foram tentar um caminho sozinhos e não conseguiram, nós (do Lira) ficamos sozinhos tentando achar coisas boas que já não existiam. Porque a música também não é assim: você precisa de um grupo bom, e logo tem um aqui. Então eu acho que abandonados eles e abandonados nós, a coisa acabou. (Chico Pardal, 2002)

Depois dos anos de 1984 e 1985, particularmente difíceis para a administração do teatro, o Lira Paulistana fecha suas portas. O último show noticiado pela grande imprensa foi do grupo Paranga, em 22 de dezembro de 1985 ³²⁴. Segundo Laerte Fernandes, o episódio do fechamento do Lira teria ocorrido em meio a circunstâncias confusas, gerando duas versões sobre o fato. A versão de Wilson é a de que os funcionários, na ocasião do fechamento do teatro pela Prefeitura (devido às condições de segurança), teriam recebido um aviso prévio, sendo assim notificados sobre o encerramento das atividades do Lira Paulistana. Já na versão de Edu, um dos administradores do Lira na época, Wilson teria dado o aviso prévio aos funcionários no final de 1985, garantindo que o teatro passaria por reformas e que ele seria reaberto no ano seguinte.³²⁵

Conforme já havíamos dito anteriormente, os detalhes acerca do acontecido não nos interessa em absoluto. O que é importante notarmos é que, a despeito das explicações contraditórias sobre o episódio, o espaço que se consagrou como teatro e gravadora *independentes* encerrou suas atividades em condições de decadência financeira e administrativa, não agregando mais o *capital social* de outrora aos músicos que ali se apresentavam. O processo de declínio do Lira Paulistana teve um desfecho trágico do ponto de vista simbólico: o teatro nunca mais foi reaberto com suas funções originais, dando lugar a uma “Lambateria” (casa de dança destinada a este gênero musical, em voga a partir de 1986).

A Lambada, gênero musical implantado artificialmente no endereço “Avenida Teodoro Sampaio, 1091”, é emblemática para percebermos alguns aspectos da

³²⁴ OLIVEIRA, L. F., *Op. Cit.*, p. 96.

³²⁵ *Ibidem*, p. 96.

carreira profissional de Wilson, visto que foi ela a responsável pela ascensão de Wilson no *campo fonográfico*. Abordaremos o assunto mais adiante. Contudo, é curioso que tenha sido aberta justamente uma casa de Lambada (gênero musical promovido por Wilson na Continental) no local onde funcionara o Lira Paulistana, fato que fez pesar ainda mais sobre Wilson a pecha de traidor da *causa independente*. Mas Wilson se defende: “Como eu tinha o ponto, propuseram-me a abertura da Lambateria. Mas eu não administrava. Apenas entrei como sócio pelo ponto”³²⁶. A partir de tal testemunho, e também da participação do pai de Wilson na administração do teatro, suspeitamos que Wilson continuava sendo sócio do Lira, porém afastado da gerência. Mais uma vez reiteramos que não nos interessa uma verdade unívoca sobre os acontecimentos aqui narrados, dadas as diversas visões e interpretações possíveis a partir de uma mesma experiência. Mas, a despeito de nossas opções metodológicas, a abertura de uma Lambateria no local consagrado pelo Lira Paulistana é, no mínimo, um fato que inspira, por um lado, uma desconfiança em relação às intenções iniciais de Wilson no *campo musical*, e por outro, uma convicção em suas ambições ascendentes no interior do *campo fonográfico*.

Conforme já dissemos anteriormente, este capítulo reúne as visões de mundo e as impressões de Wilson Souto e Chico Pardal a respeito do funcionamento administrativo do Lira Paulistana. Seguindo a mesma proposta, apresentaremos a seguir trechos dos respectivos depoimentos que expressam, sob o ponto de vista dos entrevistados, quais seriam as principais contribuições do Lira Paulistana à música popular brasileira e à indústria fonográfica. Não pretendemos, contudo, abarcar todos os aspectos da importância assumida pelo Lira na produção cultural brasileira. Neste item, privilegiaremos somente os pontos destacados por Wilson e Chico, que representam apenas uma parte da relevância da experiência *independente* através do Lira Paulistana.

Apesar de Wilson e Chico terem cambiado suas trajetórias profissionais definitivamente para o *campo fonográfico*, seus testemunhos em relação ao legado da música *independente* para a MPB são válidos (mesmo não sendo eles os mais indicados, em termos de autoridade e de legitimidade no interior do *campo musical*, para discorrer sobre o assunto):

³²⁶ Depoimento de Wilson Souto Jr. a Laerte Fernandes de Oliveira. In: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 97.

Eu acho que é muito cedo pá sacar (o legado). Mas a coisa da diversidade eu acho muito importante. Se a gente pensar no cenário dos anos 80, ou dos anos 70 (apesar do cenário fortemente político dos anos 70), nos anos 80 a música independente traz uma pitada de anarquia pra música, ela cria na música nacional a necessidade de se abrir pra novos valores. Porque, até então, estava absolutamente fechado, não existia nada de novo no Brasil durante o começo dos anos 80.(...) Eu acho que nós éramos isso mesmo, essa coisa meio anárquica, meio hippie, meio inovadora numa estética “metralhadora giratória” (...). (Wilson, 2002)

A diversidade, aspecto acima destacado por Wilson, pode estar relacionada a dois universos distintos. Ela diz respeito tanto à estética musical do fenômeno *independente* (sobre a qual Wilson não teria a menor ingerência), como também ao fato de a administração do Lira, eximindo-se de qualquer censura, ter possibilitado ao menos a expressão de todas as bandas e gêneros musicais que demonstraram interesse em se apresentar naquele teatro. A diversidade destacada por Wilson, como veremos a seguir, ressalta não só algumas das características do *campo musical*. Tal destaque tem a função, sobretudo, de aproximar a conduta do próprio Wilson (enquanto administrador) do universo estético — e eclético — do *campo musical*, num discurso que poderia ser interpretado como sendo uma justificativa para a valorização da administração de Wilson no Lira: “Eu acho que nessa diversidade de atitude, e de bandas, e de tudo, é que estava a beleza do Lira. Eu acho que na diversidade está sempre a beleza, se a gente olha isso sem preconceito”.³²⁷

Mas, deixando-se ao largo o desejo de Wilson em atrair admiração para si e para sua conduta durante o período de sua permanência no Lira, há outros aspectos importantes ressaltados por Wilson, como por exemplo, o precedente — criado a partir da experiência do Lira — para a futura consolidação da possibilidade de uma carreira *independente* no interior do *campo fonográfico* (precedente que inauguraria a nova relação entre *indies* e *majors*):

Eu acho que tem isso, tem essa ... digamos que tenha sido uma manifestação musical anárquica, que fez chamar a atenção e ... acho que também fica essa possibilidade de se pensar assim "Se você não tiver caminho, cria o teu caminho". Se você somar esses dados, eles são muito importantes. O cara diz "Pô, eu não tenho espaço dentro de uma gravadora". (Agora) já tem o exemplo de criar o seu (caminho), vai à luta. (Wilson, 2002)

³²⁷ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

(O Lira foi) *uma coisa totalmente necessária* (à indústria fonográfica). *Quer dizer, eu acho que existe também uma cegueira dessa indústria ao não ver que espaços como esse são capazes de gerar coisas poderosíssimas.* (Wilson, 2002)

A possibilidade de uma trajetória artística *independente*, segundo Wilson, foi propiciada pela experiência do Lira. Contudo, existiam à época outros selos *independentes* que, ao contrário do Lira, não deflagraram tal processo. Segundo Chico Pardal e Wilson, o diferencial do Lira em relação aos outros selos estava justamente na estrutura, visto que o C.P.A.L.P (Centro de Produções Artísticas Lira Paulistana) contava com o teatro (que arregimentava o público para as produções), e com a loja (que escoava os discos *independentes* do Lira e dos outros selos):

Tinha a Som da Gente, tinha a Quarup no Rio, tinha a Camerati, a Som da Gente (que tinha bastante lançamento, que lançou o Alemão, o D'alma). Saiu muito disco bom. (Chico Pardal, 2002)

Eles estão até hoje. Tem o estúdio Tereza Souza, o do Valter Santos. O Lira tinha uma vantagem que era um teatro pra divulgar. (Wilson, 2002)

E todos eles precisavam do Lira pra divulgar os produtos.(...) A Baratos Afins era uma coisa tão antiga quanto o Lira. E era um bom lugar pra escoar nossos produtos, e até alguns que eram independentes grandes e que ... (...) A Baratos Afins fazia alguns lançamentos dela também, e era um bom lugar pra você, por exemplo, descobrir algum produto independente que estava esgotado e que a gente podia apoiar botando no catálogo de novo. Por exemplo, o 1º disco do grupo Um tinha saído acho que já a uns dois anos antes, e estava completamente esgotado, era daqueles discos que ia lá na Baratos Afins e o cara pagava, vamos dizer, hoje, uns 50 Reais pra ter o disco. Então, o que a gente fez: botou ele em catálogo de novo, a gente bancou a prensagem. Era um bom lugar pra termômetro. Agora, em parceria, a gente só fez em lançamento de produtos dele lá no teatro. Porque ele também fazia isso, ele pegava das gravadoras as coisas que estavam encostadas e ele, por exemplo, conseguia uma prensagem especialmente só pra ele. Aí ele começou a produzir. Quando ele começou a produzir pra valer, mais pra frente, o Lira já tinha fechado. (Chico Pardal, 2002)

Além da possibilidade da trajetória *independente*, o Lira deu outra contribuição ao mercado fonográfico: ele não só lançou as bases para a terceirização da etapa de seleção de novos talentos, como também revelou algumas bandas paulistanas de

rock que, nos anos 80, passariam a compor o *cast* das grandes gravadoras (que sempre foram voltadas para a produção cultural carioca), interessadas em fomentar o consumo do segmento dirigido ao jovem.

Três anos depois é que o André Midani, que era tido como um "pioneiro" (eu voltei a trabalhar com ele agora na Warner, e a gente conversou muito sobre isso), que ele percebe que tinha um movimento em São Paulo, e manda um produtor dele de São Paulo (e ele esteve sempre baseado no Rio, como todos os outros) pra ver o que era aquilo. Daí consegue numa fornada só sacar 3 grandes sucessos nacionais: Titãs, Ultraje, e o Ira, (este último) que foi pra outra gravadora (não a Warner do André Midani), a Sony, que na época devia ser CBS, sei lá. (Wilson, 2002)

O RPM também era (do Lira), porque era um evento que tinha lá (que foi o Toninho que inventou, que é o editor do Terra hoje), que chamava "Boletim de Ocorrência". Era um projeto, e ali se apresentaram pela primeira vez o RPM, o Ira, o Titãs (que foi no "Virada Paulista"), e o Ultraje. (Chico Pardal, 2002)

Estas seriam, segundo nossos entrevistados, as principais contribuições do Lira Paulistana, que iniciou sua história em outubro de 1979 e fechou suas portas no início de 1986. Acreditamos, contudo, que a herança deixada pela experiência *independente* através do Lira não se esgote aqui: elas extrapolam os universos musical e fonográfico apontados, fornecendo elementos novos à crítica da produção cultural (assunto que trataremos na parte final deste trabalho).

As trajetórias individuais depois do Lira:

O núcleo original de 5 sócios, que constituiu a direção do Lira em seus primórdios, desfez-se em 1983, logo após o acordo com a Continental: Wilson transferiu-se definitivamente para a empresa; Ribamar de Castro continuou por um tempo na Vila Madalena (pois havia montado um ateliê de artes plásticas), e posteriormente foi para a Espanha trabalhar para um sindicato anarco-comunista; Fernando Alexandre foi para o sul do país (primeiramente para o Paraná, e depois para Porto Alegre) tentar a carreira

jornalística, e acabou ficando em Florianópolis, trabalhando com a atualização do dicionário do linguajar da ilha (que foi colonizada por portugueses da região de Açores, cujo dialeto era distinto dos demais localidades de Portugal); Plínio Chaves (que já faleceu) foi trabalhar com teatro e iluminação; e Chico Pardal permaneceu ainda algum tempo na administração do Lira, mas logo depois foi chamado por Wilson para trabalharem juntos na Continental.

Sobre tal convite, Wilson explica: “Aí eu falei ‘E você?’, e ele disse ‘Não sei’. Aí eu falei ‘Vem pra cá, porque você vai ver como é que é’. E o Chico conseguiu ver também esse pedaço, essa beleza da (música brasileira na Continental)”. Chico, rindo, acrescentou ainda: “E isso acabou com os meus preconceitos rockeiros.”

A trajetória ascendente de Wilson no interior da indústria fonográfica, portanto, começou na Continental, através da qual Wilson, já como diretor artístico, começou a viajar por todo o Brasil para conhecer e ampliar o elenco da gravadora (especializada em segmentos de consumo popular em massa). E Wilson, em seu depoimento, nos revelou que ficou encantado com a diversidade musical brasileira, e que isso era uma coisa que ele jamais poderia vislumbrar se não fosse seu cargo na Continental:

Então, quando eu fui viajar (eu ainda estava muito carregado de preconceitos). Aí você chega em Belém e escuta um guitarrista de, sei lá, de Igarapé Mirim, aí você fica olhando o cara tocar, e você diz “Pô ...”. E você sabe que música instrumental não vende, e mesmo assim os caras vendem 100 mil discos na região ... Você vai caindo na vida, e aí, pra mim, foi uma coisa irresistível, não acreditei no que eu estava vendo: a adesão popular, baile com 15 mil pessoas dançando carimbó, dançando coisas que eu nem imaginava que existissem. A diversidade musical brasileira não estava refletida. Ainda não está, apesar de o Brasil ter a diversidade musical que tem. (Wilson, 2002)

(O Brasil) não conhece um terço do que é o Brasil musical, não sabe. O Rio de Janeiro continua ditando a moda. Se você fizer uma bobagem e estourar no Rio, estoura no Brasil inteiro. (Chico Pardal, 2002)

Através desses depoimentos, que remetem à sensibilidade artística requerida entre os agentes do *campo musical*, pode-se deduzir que tanto Wilson como Chico justificam-se pela sua escolha profissional no interior do *campo fonográfico* diante das bandas que fizeram parte do momento de auge do Lira Paulistana, dada a recorrência da

acusação, por parte de tais grupos, que pesou sobre Wilson (que seria um “traidor” da *causa independente* por tê-la abandonado na ocasião do acordo com a Continental).

A fala de Wilson, reproduzida a seguir, revela parte de sua ascensão profissional na empresa que acabara de contratá-lo, bem como demonstra seu esforço em atender as expectativas que recaíam sobre ele:

Eu me lembro que uma das primeiras experiências que eu tive na Continental, já como diretor de divisão da Continental (eu era pouco mais que diretor artístico, eu tinha toda a área promocional, eu era um diretor de marketing), foi aquela coisa do “Chega de Mágoa”, que era um disco com vários artistas brasileiros, por causa da seca no nordeste. Isso foi encampado pela ala petista da AMAR, que era uma sociedade tida como revolucionária, à qual todo mundo aderiu, a esquerda inteira, Chico, Milton, enfim. A AMAR era a grande coqueluche do Rio de Janeiro. E fizeram essa música pra vender, e a renda seria revertida para o nordeste. Eu me habilitei rapidamente junto à AMAR, dizendo “Vocês tinham que distribuir esse disco por uma companhia brasileira”, e a Continental era uma companhia brasileira. Consegui que eles aceitassem que a Continental fizesse a distribuição, e eles exigiram no contrato que a gente numerasse os discos. E a gente fez a numeração desses discos. (Wilson, 2002)

Tendo adentrado definitivamente no *campo fonográfico*, o primeiro gênero musical de consumo em massa produzido por Wilson foi a Lambada. Ele mesmo confirmou o fato: “toda a Lambada que estourou no mundo era da Continental. Isso já existia lá, eu só servi de interlocutor nessa época” ³²⁸. Por um lado, percebe-se a intenção de Wilson em supervalorizar sua atuação na Continental, uma vez que tal gênero teria reanimado a produção da Continental. Por outro lado, transparecem, mais uma vez, as justificativas de Wilson em relação à sua conduta profissional: se ele foi apenas o interlocutor entre a Lambada e o mercado consumidor, este gênero musical seria uma manifestação autêntica de parte da cultura nacional, merecendo o espaço que ocupou dentro da Continental. Percebe-se que as justificativas de Wilson — que permearam todo o depoimento coletado — remetem-se sempre aos princípios organizacionais do *campo musical*, talvez numa tentativa de aproximação do *campo simbólico* do qual os artistas fazem parte, minimizando assim as críticas dos músicos *independentes* à sua conduta profissional após sua saída do Lira Paulistana.

³²⁸ Trecho de entrevista com Wilson Souto Jr., 2002.

Sobre a experiência profissional adquirida na Continental, Wilson diz: “A Continental serviu pra me mostrar um mundo que estava além da minha janela. E ele (Chico Pardal) acha que eu saí (do Lira) exatamente por isso, porque eu comecei a tentar buscar uma outra coisa”.

A trajetória de Wilson no interior do *campo fonográfico* não parou na Continental. Em 1993, a Continental foi absorvida pela transnacional Warner, e Wilson permaneceu na Continental até 1997, quando criou a gravadora Atração com mais duas sócias. Em 1998, Wilson volta para a Warner já como presidente do braço brasileiro da empresa. Em 2002 Wilson decide dedicar-se exclusivamente à Atração, que, segundo ele, seria um projeto de gravadora nacional. Segundo seu depoimento,

Também tem as coisas econômicas, que às vezes vão permeando. A economia estava um pouco mais estável, dava um pouco mais de coragem de investir em gravação. Eu e duas sócias nos juntamos pra fazer uma gravadora. E eu tinha na cabeça a imagem da Continental, que nessa época já tinha sido comprada pela Warner (em 1993 ela foi absorvida pela Warner). E foi uma gravadora que a gente conseguiu já formá-la com bases numa experiência de uma gravadora real, que era a Continental, ou seja, a parte de organização era a mesma da Continental, potencialmente uma mini-Continental (nem tão mini assim, porque a gente já chegou a faturar na Atração mais ou menos o que a Continental faturava na época). Ai em 98 eu fui convidado pra voltar pra Continental, já como presidente dela dentro de uma multinacional. E eu achei a experiência muito importante pra mim, no sentido da formação mesmo, sacar como uma multinacional vê e investe no disco. E eu passei os últimos 3 anos e meio lá, e há 8 dias estou voltando pra Atração. Em 98, eu me desliguei oficialmente da Atração. Eu tinha um contrato assinado com o presidente (da Warner). Se depois de 3 anos eu quisesse voltar pra Atração, eu readquiriria a minha participação pelo mesmo valor. Mas o tempo inteiro eu fiquei digamos que participando de uma orientação que elas pegavam, uma história que era muito mais minha do que delas, elas não tinham uma vivência específica no disco. E depois de 3 anos e meio eu realmente percebi que o meu caminho está aqui. A multinacional tem aqueles compromissos que eu já te disse, que são com o lucro em 1º lugar, com a música internacional (que é a mais lucrativa) em 2º lugar, e em 3º com a música brasileira por uma questão de market chair e do ICMS. (Wilson, 2002)

Wilson, no testemunho a seguir, fala sobre sua trajetória profissional, destacando a imprevisibilidade envolvida na abertura do Lira Paulistana, e também a maturidade do atual momento de sua carreira no *campo fonográfico*:

Nós éramos muito jovens. Eu tinha 28, e o Chico 26 anos, e eu acho que hoje a gente pretende criar uma grande gravadora nacional. Hoje o nosso projeto é esse. Hoje a gente já é uma gravadora ... nós estamos construindo um teatro, e hoje eu estou num outro momento de consciência, recaminhando por essa trajetória, recuperando essa trajetória. Mas naquele momento, a gente tentava nadar pra tentar chegar em alguma ilha paradisíaca, mas a gente não sabia muito qual era a direção das coisas. (Wilson, 2002)

Note-se que Wilson, mesmo mais maduro e consciente em relação ao mercado fonográfico, pensa em retomar algumas estratégias que deram certo no início de sua trajetória. A construção de um novo teatro, que provavelmente será voltado para a música, revela-se emblemática, no sentido de que Wilson estaria tentando recuperar para si — e para sua gravadora — a aura de um tempo que já se foi, o que conferiria legitimidade e *capital social* às suas novas produções.

No *campo fonográfico*, as gravadoras procuram ampliar ao máximo a possibilidade de obtenção de lucro através de um mesmo produto musical, formatando-o de acordo com as tendências do mercado consumidor. Para tanto, a campanha publicitária é algo imprescindível para que haja um consumo em massa daquele produto. Tais funções — respectivamente direção artística e de marketing —, que são exercidas por profissionais especializados, são as principais responsáveis, no âmbito da produção, pelo sucesso de recepção de tais mercadorias, caracterizando uma estratégia *ortodoxa* (em relação aos princípios mercadológicos que orientam o *campo fonográfico*) de aquisição de *capital social* por parte da empresa ³²⁹.

A atividade de tais profissionais tem por objetivo, através do trabalho de direção artística, entender e interpretar as demandas musicais, para num momento subsequente, traduzi-las em estratégias de atuação no mercado consumidor. Com isso, os diversos profissionais envolvidos em tal processo de otimização do potencial comercial de um dado produto (leia-se consumo em massa), acabam acumulando de maneira *ortodoxa* certo *capital social*, tanto para a empresa para a qual trabalham como para si mesmos.

O acúmulo de *capital social* através de produtos bem aceitos no mercado possibilita à gravadora não só um crescimento financeiro, como também um

³²⁹ Sobre as estratégias (*ortodoxas* ou *heterodoxas*) de *sucessão* no interior de um *campo de produção simbólica*, vide o primeiro capítulo deste trabalho, onde apresentamos alguns pontos da *Teoria dos Campos* de Pierre Bourdieu.

reconhecimento das demais empresas em relação ao seu potencial produtivo e mercadológico. Já para os profissionais da área de direção artística e marketing, a aquisição de *capital social* através do sucesso comercial de uma produção reveste-se de um sentido mais peculiar: tais profissionais sentem-se responsáveis pela obra final, incorporando à suas respectivas pessoas os méritos do produto em si e também da empresa da qual fazem parte. Tal característica dos agentes do *campo fonográfico* é denominada “personalismo”³³⁰, o que acreditamos que também tenha ocorrido na carreira de Wilson Souto Jr., tanto durante sua permanência na Continental, como também na época em que participava da administração do Lira Paulistana.

No caso do Lira Paulistana, o personalismo de Wilson revela-se nas falas, já reproduzidas neste trabalho, que ressaltam a sua liderança pessoal naquele núcleo inicial de 5 sócios, e também no papel de mediação cultural (entre os produtores e o público da música *independente*) exercido por ele. Note-se, no depoimento a seguir, que o Lira é tomado primeiramente como uma realização de Wilson, sendo a participação das outras pessoas acrescentadas num momento posterior e mais ponderado da fala. Mesmo assim, o grupo é tomado como algo que se formou em função da capacidade de Wilson em catalisar um dado fenômeno musical:

Efetivamente, eu era, por espírito, o líder do negócio (...). Mesmo eu não me sentindo filho legítimo da intelectualidade paulistana, da vanguarda paulistana, eu era o grande produtor dessa coisa, eu catalizei isso com o meu teatro. Digo eu num sentido amplo, eu e o meu grupo. (Wilson, 2002)

Já na Continental (quando a carreira de Wilson passou, definitivamente, para os domínios do *campo fonográfico*), o gênero musical que consagrou sua competência enquanto produtor foi, sobretudo, a Lambada, segmento que foi alvo de uma explosão consumista na segunda metade dos anos 80. Além da Lambada, outros gêneros musicais lançados no mercado de massa fizeram parte da atuação de Wilson na Continental, sobretudo a música baiana (que incluía grupos como Araketu, Olodum, Gera Samba, e também os de axé-music). A dimensão que estes gêneros tomaram no mercado nacional durante os anos 80 e 90 nos remete à importância que os profissionais ligados às áreas de

³³⁰ O termo aparece pela primeira neste trabalho na página 74, onde é definido com maior propriedade.

direção artística e de marketing assumem no interior de uma companhia. O personalismo em relação à sua atuação na Continental revela-se no depoimento a seguir:

E consegui, nesse ponto, ser um interlocutor fantástico pra companhia. E dessa interlocução perfeita, surgiu uma onda avassaladora de Lambada. A Continental foi uma companhia brilhante nos anos 80, ela chegou a ser maior que todas as multinacionais. Só por causa dessa interlocução. Quando eu entrei na Warner, há 4 anos atrás (em 1998), eu estava vendo os 10 maiores artistas da década de 80 na música brasileira, e da década de 90. Dos 10, tanto numa década quanto na outra, 6 saíram da Continental desse período. Você pega Araketu, Olodum, até o embrião do É o Tchan!, que era Gera Samba, um grupo de samba de roda, era dessa época. A maioria da música baiana e de axé-music era da Continental. E toda a lambada que estourou no mundo era da Continental. Toda. Isso já existia lá, eu só servi de interlocutor nessa época. (Wilson, 2002)

Wilson atribui ainda à sua interlocução na Continental o investimento das empresas transnacionais em gêneros populares, como, por exemplo, a música sertaneja (antes produzida apenas por gravadoras de baixo prestígio social no *campo fonográfico*, como a Continental):

Hoje na música sertaneja teve uma inversão. Depois dessa revelação que foi a Continental durante os anos 80, as multinacionais devagarinho começaram a entrar nesses segmentos musicais. (Wilson, 2002)

Assim, conforme apresentamos, o personalismo — ou a valorização da atuação pessoal — de Wilson se revelou nas duas fases da sua trajetória (no Lira, e a partir da experiência na Continental). Acreditamos que este seja mais um fator a corroborar nossas hipóteses de que Wilson teria assumido, na época do Lira, um lugar de intersecção entre os *campos musical e fonográfico*, mas que, a partir de sua profissionalização na Continental, teria passado a ocupar uma posição privilegiada no interior do *campo fonográfico*, dadas suas estratégias *ortodoxas* de acúmulo de *capital social* e *sucessão* no *campo* em que se insere.

Se no início dos anos 80 a experiência *independente* concentrou-se no teatro e gravadora Lira Paulistana, hoje o termo *independente* nos remete a um outro contexto, totalmente distinto daquele onde ser *independente* representava uma atitude de protesto em

relação ao monopólio transnacional no setor fonográfico e ao represamento cultural dele proveniente.

Dos anos 80 até os dias atuais, tudo mudou: a tecnologia de registro fonográfico, a relação entre *majors* e *indies*, e também o significado de uma trajetória *independente*. Nesse sentido, o advento das tecnologias digitais, e a incorporação dessa dinâmica de autonomização de esferas produtivas (na qual inserem-se a prospecção de novos talentos e mercados) à lógica das transnacionais, fizeram com que o fenômeno *independente* se diluísse e perdesse seu sentido original, significando para o músico atual um acesso possivelmente mais rápido ao grande mercado (mais segmentado e desenvolvido que outrora). Em contrapartida, o significado de tais transformações para os atuais selos *independentes* reverte-se na naturalidade com que é encarado um acordo de distribuição com as grandes empresas do setor fonográfico.

Não pretendemos nos aprofundar nesse ponto, que nos remete à racionalidade e às principais características da sociedade global, demandando assim o uso de categorias sociológicas mais apropriadas. A menção ao tema tem apenas o intuito de contextualizar as falas de Wilson e Chico Pardal, reproduzidas a seguir. Lembramos que tais depoimentos foram aqui resgatados não no sentido de formular uma interpretação unívoca e fechada sobre o tema, mas sim no de expressar a visão atual de Wilson e Chico (que, de modo peculiar, vivenciaram esse processo de sofisticação da indústria fonográfica) sobre as transformações ocorridas a partir dos anos 80:

Quanto à parte tecnológica, você tem muito mais estúdio, outros recursos de digitalização. O que eu posso te dizer, a grosso modo, é que a gente podia contar no máximo com estúdios de 16 canais (em modo) analógico, e hoje você tem milhões de estúdios caseiros de 24 canais em digital, 48 em digital, enfim, a tecnologia mudou da água para o vinho, e nesse sentido democratizou os meios de produção. (Wilson, 2002)

Hoje, tem muito artista que faz o disco em casa por causa dessa tecnologia, manda pensar ... o que não existe é um movimento. Porque tem muito disco independente rolando por aí, mesmo em São Paulo. O que falta é um foco que aglutine isso. Agora, tem música instrumental, MPB, tem música popular do nordeste feita aqui por quem mora aqui. Hoje em dia, fazer disco e mandar pensar é muito mais fácil. O que não existe é um movimento que aglutine isso. (Chico Pardal, 2002)

A despeito de todo o legado deixado pela experiência *independente* através do Lira Paulistana (no sentido estético, fonográfico, ou no de trazer novos elementos para a crítica à produção cultural), o que se observa é que, com o passar dos anos, a forma *independente* de registro fonográfico ficou circunscrita ao nível individual, desarticulando a tradição de movimentos coletivos que se observa ao longo da história da MPB.

* * *

Ao final deste capítulo, acreditamos ter formado um painel composto pelos principais procedimentos administrativos e financeiros (ou o *modus operandi*) desenvolvidos pelo Lira Paulistana em seu período de funcionamento. Este painel teve como principal fonte de dados os depoimentos dos próprios agentes envolvidos — Wilson e Chico Pardal —, o que, segundo nossas premissas metodológicas, agrega uma dimensão interna ao objeto estudado. Apesar das justificativas e dos elementos subjetivos revelados através de tais depoimentos, acreditamos, contudo, que nossa crítica tenha sido a mais objetiva possível, no sentido de avaliar a extensão, os limites, e a legitimidade da experiência *independente* através do Lira Paulistana.

Os principais pontos destacados até agora referem-se principalmente ao *modus operandi* do Lira Paulistana, no sentido de resgatar tanto seus aspectos materiais como os simbólicos. Assim, acreditamos ter captado a importância da mediação cultural — realizada pelo Lira — entre os produtores e os receptores da música *independente*. E foi justamente esta interlocução que propiciou que o Lira fosse, durante seu período de existência, uma referência legítima tanto para o *campo artístico*, como para o público consumidor.

A mediação cultural realizada pelo Lira Paulistana, além de lhe conferir legitimidade, nos deu subsídios para uma interpretação na qual o seu principal articulador — Wilson Souto Jr., o “Gordo” — estaria, durante os quase três anos em que participou de suas atividades administrativas, circunscrito a duas áreas de atuação distintas (os *campos musical e fonográfico*). A trajetória de Wilson no interior da indústria fonográfica a partir de 1983 revelou que, no caso específico de Wilson, houve uma sobreposição do *campo fonográfico* em relação ao *campo musical*. Tal mudança em seu universo referencial

possibilitou que hoje Wilson veja a experiência *independente* dos anos 80 de uma outra forma: não mais utópica (acreditando que um acordo com a Continental iria revolucionar em nível estrutural a relação entre músicos e gravadoras), mas com a clareza de alguém que atualmente assume uma posição de relevância no mercado de discos brasileiro:

*O que noto hoje com clareza é que existia um grande represamento cultural. Falta de espaço para se apresentar, falta de local de trabalho, nenhum acesso à indústria fonográfica. Fomos o catalisador. (...) E, convenhamos, havia muita porcaria. E o que eles (mídia) não sabiam é que não éramos, na verdade, contra nada. E sim a favor. De algum mercado.*³³¹

Até o momento, apresentamos um breve histórico do Teatro e Gravadora *Independente* Lira Paulistana. Também reproduzimos as impressões sobre tal experiência e as visões de mundo de seus principais articuladores — Wilson Souto Jr. e Chico Pardal. Agora é a vez dos artistas, que, por pertencerem a um outro *campo de produção simbólica*, encerram uma visão distinta sobre a mesma experiência.

³³¹ Trecho de depoimento de Wilson Souto Jr. *Apud*: PRADA, Antônio. “Do Porão à Cobertura”, *In*: *Revista República*, Março/1999, ano 3, n.º 29, p. 72.

Capítulo 4

Os Músicos Independentes e o Lira Paulistana

Para a confecção deste capítulo nos utilizaremos do mesmo recurso empregado no anterior, qual seja, a análise de entrevistas exclusivas realizadas com diversos artistas *independentes*, no sentido de confrontar informações, e também as visões particulares dos agentes, com a prática administrativa descrita por Wilson Souto Jr. e Chico Pardal. Não pretendemos chegar a uma “verdade absoluta” sobre os fatos, mas sim observar o quão diferentes podem ser as opiniões e impressões sobre uma mesma vivência — o Lira Paulistana e a produção *independente* de discos — de acordo com as experiências pessoais e com os respectivos posicionamentos no interior do *campo de produção musical*³³².

As diferentes posições ocupadas pelos administradores do Lira e pelos artistas são responsáveis pelas diferentes visões sobre a experiência *independente* nos anos 80. Desta forma, acreditamos que os depoimentos de Wandi Doratiotto (Premê)³³³, Laert Sarrumor (Língua de Trapo)³³⁴, Luis Tatit (Rumo)³³⁵, Arrigo Barnabé³³⁶ e Itamar Assumpção³³⁷ sejam os mais representativos da visão dos músicos sobre a experiência *independente* através do Lira Paulistana. Destacaremos neste capítulo apenas os aspectos mais controversos dos depoimentos coletados junto aos artistas, no sentido de confrontarmos tais pontos com as informações já apresentadas no capítulo anterior com base nos testemunhos de Wilson Souto e Chico Pardal.

³³² Consideraremos que Wilson Souto Jr. e Chico Pardal, mesmo sendo parte do quadro administrativo do Lira Paulistana, não agiam única e exclusivamente segundo os preceitos da racionalidade técnica inerentes ao *campo da produção fonográfica*. Acreditamos que nos anos de funcionamento do Lira, suas condutas pessoais eram guiadas por impulsos artísticos, no sentido de fornecerem uma estrutura mínima para que os artistas em questão pudessem viabilizar, sem detrimento da qualidade estética, seus respectivos discos. A preocupação com o novo e com a estética alternativa nas produções *independentes*, presente tanto nos artistas como nos dois administradores supracitados, nos faz pensar que ao menos durante o funcionamento do Lira Paulistana, Wilson e Chico possam fazer parte de uma intersecção entre os *campos fonográfico e musical*.

³³³ Entrevista com Wandi Doratiotto, a mim concedida em 18/05/2001.

³³⁴ Entrevista com Laert Sarrumor, a mim concedida em 23/09/2002.

³³⁵ Entrevista com Luis Tatit, a mim concedida em 04/11/2002.

³³⁶ Entrevista com Arrigo Barnabé, a mim concedida em 04/11/2002.

³³⁷ Entrevista com Itamar Assumpção, a mim concedida em 12/11/2002.

Aproximação e afinidades com o Lira:

Apresentaremos a seguir as falas das bandas e compositores mais representativas do período de auge do Lira Paulistana (1980 – 1983), para que se possa dar início à incursão nas visões de mundo próprias aos artistas em questão sobre a experiência *independente* ali concentrada, conforme anunciamos anteriormente. Apesar da repetição de algumas informações, note-se que o universo de referência dos músicos em questão é, prioritariamente, o *campo musical*, sendo as suas respectivas bandas — e as experiências pessoais vivenciadas a partir de tais agrupamentos — o epicentro dos testemunhos.

Assim, os depoimentos aqui reproduzidos, em geral, tendem a valorizar as carreiras artísticas destes agentes e a correlata contribuição das bandas para o êxito do Lira Paulistana enquanto local de convergência da produção cultural paulistana, ao passo que as falas de Wilson e Chico Pardal (apresentadas no capítulo anterior) apontavam para um sentido contrário: a importância do Lira na trajetória das bandas e na dinâmica do fenômeno *independente*.

Não obstante, acreditamos que a experiência *independente* através do Lira Paulistana não tenha sido um fenômeno unilateralmente condicionado. O fluxo das interpretações possíveis e desenvolvidas neste trabalho não parte apenas dos administradores, tampouco dos músicos envolvidos. Acreditamos que tenha havido uma interação de fatores, dando origem a um processo dialético na mediação entre as condições materiais do mercado fonográfico nos anos 80 e os aspectos simbólicos do *campo musical* no mesmo período. Em última instância, esta dupla natureza do fenômeno *independente* reproduziria o arbitrário social externo, expressando as lutas concorrenciais no interior de um ou mais *campos de produção simbólica*.

A seguir, destacamos alguns trechos das citadas entrevistas que tanto demonstram os aspectos apresentados acima (*campo musical* como universo referencial dos agentes), como compõem a versão dos mesmos sobre o assunto. Ressaltamos que os grifos são de nossa autoria e responsabilidade, e foram empregados para facilitar a compreensão do aspecto destacado.

A fala de Wandí Doratiotto, reproduzida a seguir, ressalta a dupla determinação dos acontecimentos em andamento, comparando-os a um processo biológico

no sentido de redimensionar a importância que as bandas tiveram no processo de aquisição de *capital social* por parte do Lira:

*Como não tinha tantos (independentes) e tinha indústria pesada, Odeon, WEA, aquelas grandes, a gente nem pensava em entrar, imagina! Um grupelho da cidade de São Paulo, a gente não tinha a menor pretensão. Então a gente se agarrou em tudo. Em grande parte, gravitávamos em torno do tal Lira Paulistana, porque era um teatro diferente, um porão em Pinheiros, que capitalizou esses desejos. A Vila Madalena já era um princípio do que era Pinheiros... **Manja quando as coisas se juntam e acabam se agregando por osmose?** (...) O Gordo, que é o Wilson (hoje de uma grande gravadora), também agregou ... ele tinha um jeito, cada um pegava uns artistas gráficos da época, tudo gente criativa que tomava as “canas” deles, gente diferente, que curtia a vida de uma forma interessante ao nosso ver. Foi criando esse barato aí. Então quando vimos, tinha 10 pessoas ali, o Itamar, o grupo Rumo, o Premê, o Arrigo (que fica p. da vida quando falam que ele fazia o Lira, porque ele realmente nunca tocou no Lira). O Língua de Trapo está um pouquinho ao lado, porque eles faziam jornalismo, e depois foram chegando também. Mas logo nessa primeira leva, não. (Wandi, 2001)*

A seguir, Luis Tatit, do grupo Rumo, ressalta a ordem cronológica dos acontecimentos, destacando o papel da iniciativa da banda na produção dos dois primeiros LP's. Assim, o Lira é visto aqui como um espaço para apresentações que, dada sua incipiência, estava à procura de bandas que lhe conferissem mais *capital social*:

*O nosso 1º trabalho, o Lira nem era uma instituição que pudesse ... na verdade começamos a gravar em 80 e terminamos em 81, os dois discos ao mesmo tempo, com a iniciativa exclusivamente nossa. Só na hora de fazer show que nós fomos procurar o espaço deles, e aí que nós ... Não era bem “fomos procurar” ... Era mais assim: todos os nossos amigos, e o próprio pessoal do Premê, já se apresentavam lá. Então nós tentamos. Porque que a gente também não vai? **E eles estavam loucos de vontade de que a gente fosse se apresentar lá, também.** Ali, acho que naturalmente era uma saída. (Tatit, 2002)*

O depoimento de Itamar Assumpção tem o mesmo sentido de destacar a iniciativa do músico, visto que teria sido a premiação no Festival da Feira da Vila Madalena (obtida “às próprias custas”) o motivo que despertou o interesse de Wilson sobre seu trabalho.

*... Aí o “Nego Dito”. Lá no (Festival da Feira da) Vila Madalena que eu tive contato com o Peninha Schmidt e com o Gordo do Lira Paulistana (que era um teatro). Daí, como ele tinha me visto lá (no Festival da) Feira da Vila, aí **ele veio conversar comigo sobre possíveis apresentações no teatro**. Foi esse o contato. Daí eu falei pra ele sobre conversar com o Peninha sobre uma possível gravação, **porque eu já tinha o “Beleléu” estruturado**. Já tinha até o “Às Próprias Custas”, que pra mim é um disco ao vivo, sempre foi. “Beleléu” de estúdio, e o “Às Próprias Custas”, já um outro disco, ao vivo. **Então eu fui fazer uma proposta** ... falei com o Gordo para ele ir falar com o Peninha. A minha proposta era a seguinte: “Olha, será que a Continental não grava isso? Mas o disco é meu, não vem com essa história de ‘eu contrato e você grava, vende aí e tal’ ”. Pra levar essa proposta para a Continental, eu falei com o Peninha e com o Gordo. Aí eu falei “Não vai rolar, vai mexer na estrutura ... ”. Voltamos lá, aí não deu certo ... (Itamar, 2002)*

Laert Sarrumor, do grupo Língua de Trapo, aproximou-se do Lira quando este já era um espaço legítimo de mediação cultural entre os produtores e os consumidores das música *independente*. Assim, seu depoimento, ao contrário dos três anteriores, transfere para o teatro a iniciativa estrutural da aproximação.

Aí, em 81, rolou um projeto no Teatro Lira Paulistana, que chamava “Virada Paulista”. Aí o Língua participou desse projeto, eram quarenta e poucas bandas ... Você meio que se inscrevia, tinham umas reuniões ... (...)A gente ia em reuniões, era quase que um movimento, tinha um caráter cultural e político. (...)Aí o pessoal do Lira, principalmente o Gordo, que era um dos sócios, gostou do (nosso) trabalho, e convidou a gente pra fazer uma temporada própria, só da banda, fora do projeto. Foi aí que a gente começou a relação com o Lira Paulistana. Aí em 82 veio o disco, de capa azul, que tem vários hits da banda (Concheta, etc.), que foi lançado em 82, no show “Obscenas Brasileiras”. (Laert, 2002)

Segundo tal depoimento, a aproximação entre o Língua de Trapo e o Lira deu-se devido à estrutura oferecida pelo teatro. Mas, a despeito dessa condição inicial que propiciou ao Língua um espaço para apresentações regulares, Laert ressalta que a experiência *independente* através do Lira Paulistana só foi possível graças às pessoas envolvidas no processo, sobretudo os artistas e o público espectador. Assim, o sucesso da mediação cultural exercida pelo Lira teria sido muito mais uma consequência da qualidade artística das bandas, do que da interlocução da administração do teatro. Note-se que o

aspecto institucional do Lira foi relegado, no depoimento a seguir, a um plano secundário, sendo valorizada a importância dos artistas e do público cativo:

*Se você for analisar friamente, o que era aquilo ali? Era um porãozinho, com umas arquibancadas, sem ventilação, horrível, você ficava suando lá dentro. **Então o que fez o Lira? Foram as pessoas: os artistas e o público, uma comunhão que existiu, gente que queria ver coisa nova, e gente que queria fazer coisa nova.** Ali foi um casamento perfeito, e aquele porãozinho era o ponto de encontro, onde a gente podia mostrar as coisas. E aí foi crescendo, virou gravadora, produtora ... **mas aí já é uma coisa mais institucional. Mas o grande barato era aquela energia, aquela magia que acontecia lá dentro, nos shows.** Isso acho que era o grande barato do Lira.*

Já Arrigo Barnabé, apesar de nunca ter se apresentado ou gravado pelo Lira Paulistana, dá sua versão sobre o assunto, valorizando a sua premiação no festival da TV Cultura no processo de aproximação com o Lira. Além disso, Arrigo ressaltava a existência de um público fiel aos seu trabalho mesmo sem haver qualquer vínculo seu com a estrutura do Lira Paulistana, público este que consumia seus discos à venda inclusive na lojinha do Lira.

*O Lira foi o seguinte: era um **teatrinho** na Teodoro Sampaio, num porão, e eles começaram a trabalhar mais na área de teatro mesmo. Aí começaram a abrir espaço para a música. E eu me lembro que **quando eu ganhei o Festival da TV Cultura eu fiquei conhecido dos caras.** Mas eles não curtiam muito o meu trabalho, porque não é brasileiro. E eles achavam aquele negócio “tem que ser brasileiro”. Mas nós éramos amigos, a gente conversava. Mas eu sabia que eles não gostavam muito do meu trabalho. Era uma coisa ideológica. Existia muito isso, a coisa da MPB era um negócio. Hoje em dia não, eu sou classificado como MPB, rock é MPB ... é um negócio esquisito. Mas naquela época tinha essa divisão. Então os caras, por exemplo, eles gostavam do Renato Lemos (que participou do Festival), do Julius (também do Festival), e coisas que tivessem indicadores de uma nacionalidade, de uma brasilidade, de uma memória de infância, e que pra eles estava ligado com a noção do que é o “ser brasileiro”. Mas eu me lembro de ter saído com o Gordo, conversado ... Fomos uma vez até a casa do Augusto de Campos, falar sobre os trabalhos, essas coisas, tal. E ele nunca se interessou em fazer um trabalho comigo. Não propôs, e ele teve chance de falar, mas não falou ... (...) **Mas eles vendiam muito disco meu.** Eles compravam do Robinson (cada caixa tinha 25 LP's). E eu vivia lá no Lira. A gente vivia lá ... eu ia assistir ... a gente nunca fez lá porque nossa banda era muito grande, e o palco era pequeno ... E realmente, **a gente só fazia shows em lugares grandes, porque era muito público,** era um negócio impressionante, inacreditável. Ficava abarrotado. (Arrigo, 2002)*

Como pôde-se notar, todos os depoimentos reproduzidos acima destacaram a importância das respectivas bandas para a consagração do teatro, e não o contrário. Assim, tais depoimentos vêm corroborar nossa linha interpretativa, na qual há duas visões de mundo envolvidas na compreensão do fenômeno *independente*.

A fala a seguir, de Wandí Doratiotto, resume em termos didáticos a relação duplamente condicionada entre os músicos e o Lira Paulistana, valorizando, contudo, a importância musical do fenômeno:

O sucesso das bandas era uma coisa do momento, não era a divulgação do Lira. Isso não é contra o Lira, pelo contrário. O Lira não fazia "nada" pra ninguém, como nós não fazíamos nada para o Lira. Sabe o skatista que pega carona no pára-choque do carro, e o carro leva ele até em cima? (...) O Lira ficou muito mais famoso depois do que na época. Na época ele era um reduto da moçada, mas depois é que começou a crescer, porque viu-se que aconteceu muita coisa importante musicalmente falando. (...) Realmente, quem procurava os independentes tinha um som diferente. (...) Quem se aproximava (do Lira) era porque já tinha uma coisa um pouco diferente. (...) Se o cara não estava naquela vertente, ele já saía. (...) Era uma molecada brincando de fazer música estranha. Esse é o porque que se procurou o (caminho) independente, é bom lembrar. A gente procurou porque quis, e aconteceu. O (fenômeno) independente não aconteceu antes da gente. Ele aconteceu depois. Depois de existir matéria prima rolou a forma de usá-las. (Wandí, 2001)

O depoimento de Luis Tatit, reproduzido a seguir, aponta para a mesma direção. Segundo Tatit, a demanda artística teria sido anterior ao Lira, que, por sua vez, teria incorporado tanto os artistas identificados com uma estética diferenciada, como o público para tais espetáculos: “Houve uma certa moda, que depois se consubstanciou no Lira. Mas, de uma certa forma, houve uma moda. Tinha uma música nova ... E daí o Lira acabou encampando toda aquela ...”³³⁸. Arrigo Barnabé, apesar de nunca ter tocado naquele teatro, reconhece que todas as propostas artísticas da época, inclusive a dele, foram identificadas como “Geração Lira Paulistana”. Segundo nossa interpretação sobre o depoimento de Arrigo, reproduzido a seguir, o Lira teria se aproveitado do *capital social* propiciado pelas bandas: “ Tudo ficou conhecido como Lira. Tanto que a gente também

³³⁸ Trecho de entrevista com Luis Tatit, 2002.

ficou conhecido como geração Lira Paulistana. (...) Então, eles tiraram partido disso, ganharam a coisa em cima”³³⁹.

Conforme apresentado acima, os músicos denunciavam que o Lira Paulistana, antes de se tornar a face institucional legítima do fenômeno *independente*, usufruiu em seu benefício o *capital social* proveniente da qualidade musical das bandas que lá se apresentavam. No entanto, os mesmos músicos revelam que, num segundo momento (quando o Lira já era um espaço alternativo relativamente consagrado pelo público e pela crítica jornalística), foram eles que se utilizaram desse *capital social* agregado ao Lira, utilizando sua estrutura produtiva e de divulgação como um trampolim para as grandes gravadoras.

(As grandes gravadoras) era uma coisa que não era pra gente, não era pro nosso bico (isso no sentido de o artista tentando chegar lá). E a gente via como um esquema poderoso de multinacionais, que até hoje existe. E era muito difícil ... inatingível ... Era tão absurdo, que a gente não achava que ia chegar numa gravadora. Daí, os independentes eram uma escada (...) O Lira abriu as tampas para o Brasil inteiro. (Wandi, 2001)

Dessa turminha do Lira, acho que com exceção do Rumo talvez, todos acabaram migrando para grandes gravadoras, maiores ou menores. Junto com o Lira, a gente já foi para a Continental. O Premê gravou pela EMI-Odeon, o Arrigo gravou pela Ariola, as cantoras todas acabaram indo pra grandes gravadoras (a Vânia, a Tetê Espíndola —que estourou, não lembro se era pela Warner ou Polygram, com “Escrito nas Estrelas” no festival graças ao trabalho da gravadora, que era tudo armado ...). Quer dizer, foi um estágio muito legal, muito valoroso, que todo mundo saiu ganhando (...).(Laert, 2002)

Já no capítulo anterior, destacamos a fala de Wilson Souto a respeito dos critérios para a seleção de trabalhos a serem produzidos pelo selo Lira Paulistana. Segundo Wilson, era levada em consideração a proximidade em relação à diretoria do Lira, e também a possibilidade de que o capital investido retornasse de alguma forma à produtora. Contudo, há entre os artistas opiniões divergentes da de Wilson, sobretudo a de Arrigo Barnabé. Segundo o compositor, havia um critério ideológico para a seleção de trabalhos: a obrigatoriedade de uma estética que indicasse uma ligação com a tradição da música

³³⁹ Trecho de entrevista com Arrigo Barnabé, 2002.

brasileira, ou, em última instância, que a proposta musical revelasse uma certa “brasilidade”. Nas palavras do músico:

Eu não era do Lira. Eu ia lá, e tal, mas não era do Lira. O Lira tinha um caráter ligado a “quintal”. O Lira tinha essa coisa de gostar de trabalhos que tivessem indicações de um brasileirismo. E eu não fazia esse tipo de trabalho, fazia outra coisa. (...) Não sei se existia exatamente uma direção musical. O Paçoca queria fazer um disco. E o Lira não quis fazer. E o Paçoca é um cara super brasileiro. Mas o Lira não quis. E o Paçoca tocou bastante no Lira. (Quem tocava lá também era o Almir Satter). Mas eles deviam ter lá os critérios deles. Vamos dizer, o principal critério talvez fosse essa coisa da brasilidade que eu estou te falando, ou o que eles consideravam música brasileira mesmo. O segundo talvez fosse já ter público. Se já tem público fica mais fácil. Eles não pegavam ninguém que não tivesse público. Se eu não me engano, todos os LP's que eles lançaram já tinham público. O Rumo (que acabou sendo lançado pelo Lira) já tinha público fazia muito tempo! O Premê tinha público, o Itamar tinha público, Tetê Espíndola. A Tetê já tinha feito comigo o Festival da Globo, cantando “Londrina”. Já era uma pessoa conhecida. (Arrigo, 2002)

Se o depoimento de Arrigo, por um lado, aponta para um critério não destacado por Wilson (o da “brasilidade”), por outro, ele reforça um dos aspectos que era levado em consideração por Wilson na escolha dos trabalhos a serem produzidos. Se Wilson operava, pelo menos, com um mínimo de previsibilidade que permitisse que o capital investido retornasse à sua origem (conforme ele mesmo afirmou), tal antecipação seria justamente a constatação da existência de um público consumidor — por menor que este fosse — para aquele determinado produto musical, conforme Arrigo aferiu.

A respeito da seleção de trabalhos, Wandi Doratiotto, através do depoimento reproduzido a seguir, confirma a questão da necessidade de haver um certo público consumidor para as bandas que almejassem gravar discos pelo selo Lira Paulistana. Para tanto, ele remete a discussão ao *campo musical*, onde a estética do Premê — palatável ao público — teria contribuído para a formação de tal mercado e, consequentemente, para a produção do disco pelo Lira. Contudo, Wandi ressalta que não acreditava que houvesse uma censura propriamente dita por parte do Lira, mas que havia opções, tomadas em conjunto pela direção, no sentido de dar prioridade aos trabalhos mais interessantes:

Porque, o Premê tinha um código um pouco mais comum com a maioria das pessoas, como eu falei um tempo atrás. E o Premê se esforçava muito, era um grupo engraçado, criativo, começou a abrir a tampa, e tal. (...) A gente paga ou ganha pelo que é. E o Premê foi um grupo com mais cintura, um pouco mais simpático a uma mídia, e aí foi pegando. (...) Tinha umas reuniões da cúpula do Lira, o Gordo, o Luis Fernando (de Curitiba) ... que eu não participava. O Gordo que era o agregador mesmo. Então eles tinham toda aquela idéia mais ou menos igual, e conversavam muito. Mas o Gordo tinha mais aquele brilho, ele tinha mais a visão do mercado, não sei de onde vem isso ... É claro que chegava muita coisa aos ouvidos, assim como no “Bem Brasil” que eu apresento. Chegam centenas (de trabalhos), e (a seleção) acaba rolando natural(mente). (...) Mas não é que o Lira falava “este não entrará jamais ...”. (...) (O Gordo) ficava olhando o que era bom, e o que não era bom, tchau. (Wandi, 2001)

Como já dissemos anteriormente, o disco tem papel fundamental na carreira do artista, pois permite a fruição do trabalho mesmo após o show. O disco representa também uma possibilidade de novas oportunidades profissionais, conforme afirma Luis Tatit: “Na época que foi lançado o primeiro disco, começou a pintar shows que a gente não imaginava, e também um certo retorno um pouco além do que a gente esperava”. Lembramos que os dois primeiros LP’s do grupo Rumo (“Rumo” e “Rumo Aos Antigos”, ambos de 1981) foram gravados de forma *independente*, mas não pelo selo Lira Paulistana. A existência destes dois discos — que proporcionaram à banda certo público cativo, especialmente na USP, antes mesmo da existência do Lira — pode ter sido um dos fatores que levaram o Lira a produzir o terceiro LP da banda (“Diletantismo”, de 1983), já em associação com a Continental. Sobre o financiamento dos dois primeiros discos da banda, Luis Tatit afirma:

A gente pagava mesmo, fazia a vaquinha ... No caso da gravação dos dois primeiros discos (independentes), um dos membros do grupo, que era o Hélio, ele conseguiu um empréstimo para fazer isso (ligado a parentes dele, e tal), e a gente fez os dois. Por isso a gente partiu para os dois de uma vez só, porque era difícil conseguir, né? Daí foi reembolsado rapidamente, porque esses primeiros saíram numa época que estava tendo um boom da música independente. Então foi vendido ... chegou a mais de ... na época, né, era muito isso, 20 mil discos, os dois. E a gente precisaria nem de 5 (mil) para repor, né? Então foi muito bem ... rapidamente foi ... Então, evidentemente, nós fizemos uma caixinha do próprio Rumo, e alguma coisa até pôde ser dividida. Sempre a nossa divisão era eqüitativa, mesmo em shows. A gente tinha shows rendosos, que a gente ganhava bem naquele

show, então imediatamente a gente já dividia tudo. E como nós éramos em 10, aquilo fragmentava-se, e cada um levava uma poeirinha só. Não deu para ficar rico.

Lembramos que os únicos LP's gravados pelo Lira antes do acordo com a Continental foram "Beleléu" (1980), de Itamar Assumpção; "Cabelos de Sansão", de Tiago Araripe; "Língua de Trapo" (1982), do grupo de mesmo nome; e o compacto duplo "Pinga com Limão/O Destino Assim o Quis (lencinho)" (1982), do Premê.

A primeira produção do selo Lira Paulistana, como já fora dito, foi "Beleléu". Wilson afirmou ter se apaixonado pelo trabalho de Itamar, sendo quase impossível resistir à vontade de produzi-lo (o que teria revelado seu tino empresarial). Contudo, Itamar diz que foi ele quem fez a proposta inicial para o registro fonográfico tanto de seu trabalho como o de Tiago Araripe, destacando que o selo Lira Paulistana passou a existir em função de seu trabalho. (Lembramos que a dissonância entre as falas de Itamar e Wilson é aqui considerada como algo natural, visto que eles obedecem à lógicas de *campos simbólicos* distintos). Não obstante, a fala de Itamar Assumpção, reproduzida a seguir, é significativa para se observar o início das atividades do selo *independente* Lira Paulistana, sob um ponto de vista não circunscrito às dificuldades estruturais do teatro — sobretudo de espaço para o público — como fora alegado por Wilson:

Conversando com o Gordo eu falei "Você não tem uns amigos que possam juntar esse dinheiro e fazer o meu disco?". Ai ele falou "Vou ver". Três dias depois ele me ligou e falou "Olha, arrumei o dinheiro". Ai fomos para um estúdio, que era o Abertura, e eu já tinha o "Beleléu" (estruturado), todas as horas que eu ia usar, já tinha aprendido. (...) Ai nasceu o selo Lira Paulistana, pra produzir esse disco (também só teve dois: o outro é do Tiago Araripe, que na época eu que recomendei, porque eu gostava do Tiago, ele tinha um som legal na época, mas daí não sei, porque tinha aqueles problemas todos ...). Ai eu cheguei pro Lira — que tinha virado um selo, do teatro foi para um selo — e falei bom (eu já tinha trabalhado em cartório), minha proposta sempre foi aquela: vocês vendem, tiram o que vocês investiram. Mas lá no cartório ... aqui tem um documento que diz que o disco é meu. (...) O Lira existia — um teatro — e tornou-se um selo pra produzir a minha música assim como eu te disse. E daí eu saí porque eu tinha que caminhar sozinho. (...) Então é isso, aí chegou uma hora que o Lira ia virar um selo de distribuição. Ai eu falei "Mas eu não sou isso".(Itamar, 2002)

Pode-se assim verificar que Itamar vincula a existência do selo ao seu trabalho. Além disso, é perceptível que o início das atividades fonográficas do Lira deu-se de modo pouco planejado, confirmando nossa hipótese de que o *modus operandi* do selo constituiu-se gradativamente. Finalmente, a partir deste depoimento, é possível perceber que, antes mesmo do contrato do Lira com a Continental (onde se assegurou ao autor a posse dos fonogramas), Itamar já se resguardava juridicamente para garantir a posse de sua própria obra.

Em 1982, foi produzido o primeiro disco do Língua de Trapo, que ficou conhecido como “o disco azul”. Segundo Laert Sarrumor, houve uma co-produção entre a banda (que iniciou o registro fonográfico por conta própria) e o Lira (que apenas finalizou o produto, ficando mais com a parte de divulgação e vendas):

O Lira era uma gravadora normal, com todos os trâmites burocráticos. O nosso disco foi assim: a gente começou a gravar por conta própria (aqui nessa rua inclusive — Barão de Tatuí — era o Estúdio Áudio Patrulha, que era do Tico Terpins, da banda Joelho de Porco, e do Zé Rodrix). A gente pagava as horas de estúdio, e aí começou a acabar a grana, e aí a gente ofereceu pro pessoal do Lira se eles queriam entrar junto, aí eles entraram depois, mais na fase de mixagem, e na fase de produção industrial toda, capa (tudo terceirizado). Nós bancamos uma parte e eles bancaram outra. (...) A primeira fase de gravação (do disco Azul, único gravado pelo Lira) fomos nós que bancamos as horas de estúdio. Depois o Lira entrou, bancou a fase de mixagem, prensagem, capa ... Os lucros eu não lembro ... Algo do tipo 20% pra banda, 80% pro Lira ... (...) A gente conversou e topou os termos. A gente precisava, inclusive. Não tinha como acabar o disco ... (...) Mas, tudo é muito relativo. Quando você está numa grande gravadora, você tem aquela toda máquina trabalhando a teu favor. Em compensação, os termos são leoninos: você recebe uma parcela ínfima de tudo isso, os caras te cercam ... dependendo do artista, do interesse que o cara tem pelo artista, eles fazem contrato por 5 anos, você não pode nem olhar para o lado, porque você está preso ao contrato. No Lira era bem tranqüilo. Era obra a obra, você não tinha exclusividade com eles. (...) O Lira acabou se tornando não só o espaço (o teatro), mas depois se tornou a gravadora e produtora. Então teve um curto período que a gente também trabalhou com o Lira enquanto produtores. Mas não foi muito legal, eles eram meio desorganizados, não tinha uma estrutura legal pra segurar essa onda de empresários. Então, cada caso é um caso. Quando a gente fazia temporada no teatro, tinha todos os trâmites burocráticos de uma sessão de teatro, de um aluguel de teatro. Quando a gente gravou o disco pelo selo também teve contrato, tudo certinho, e o curto período que a gente trabalhou como produtores também foi uma relação profissional. (...) Eles falam que o vinil

na época vendeu mais de 10 mil, o que é uma marca, pra independente, uma marca legal. Já ouvi lendas de 20 mil ... eu não lembro, porque a gente era muito porra-louca na época, a gente não ficava acompanhando muito essa prestação de contas. A gente queria fazer show. Porque na verdade o artista ganha fazendo show. Nenhum artista brasileiro ganha de direito autoral. Só o Roberto Carlos, ou raríssimas exceções que ganham um dinheirinho com direito autoral ou direito conexo. O disco é a grande alavanca pra você fazer show. Então a gente se importava mais em saber quantos shows tinha pra fazer, e não quantos LP's tinham sido vendidos. Esse disco vende até hoje depois que foi transformado em CD. Ele vende bem! (Laert, 2002)

Conforme o depoimento de Laert, pode-se perceber que há uma discrepância entre os percentuais sobre as vendas alegados por Laert (20% para a banda e 80% para o Lira) e os anteriormente alegados por Wilson e Chico Pardal (60% para a banda e 40% para o Lira). Se levarmos em consideração o fato de o disco já ter chegado ao Lira parcialmente financiado e produzido, tais percentuais tornam-se ainda mais onerosos para a banda, contrariando os depoimentos anteriores de Wilson e Chico (que afirmaram privilegiar sempre o processo criativo do artista em detrimento da acumulação pura e simples de capital). Contudo, a banda, conforme Laert aferiu, concordou com os termos do contrato, dada a necessidade de captação de mais recursos para a finalização do disco. Ainda sobre as relações contratuais, Laert disse que o Lira funcionava como qualquer outra gravadora, visto que a relação entre as partes era profissional e regida por meio de contratos, ainda que houvesse mais liberdade quanto ao tempo de vínculo e também uma certa desorganização estrutural. Este aspecto particularmente nos interessa, visto que confirmaria a hipótese de um estabelecimento gradual dos procedimentos-padrão adotados pelo Lira. Mas, a despeito dessa desorganização na parte administrativa, os números de vendas — 10 mil unidades, pelo menos — indicam que o disco foi muito bem aceito pelo público, indicando a preexistência ou mesmo formando o mercado consumidor necessário para que houvesse um incremento na demanda de shows da banda. Este aspecto vem confirmar a importância do disco na carreira de um artista, anteriormente destacado na fala de Luis Tatit. Fazendo-se ainda uma última consideração sobre o depoimento de Laert Sarrumor, o músico enfatiza o caráter profissional das relações entre a banda e o Lira — sempre travadas via contrato. Tal afirmação, se comparada ao depoimento de Luis Tatit, torna-se contraditória, visto que este último afirmou não se lembrar de assinar contratos com o Lira Paulistana. Tendo em vista

que nenhum dos entrevistados possuía cópias dos referidos documentos, torna-se impossível sabermos se a amizade e a proximidade de algumas bandas em relação à diretoria do Lira suprimia a necessidade de contratos formais, conforme afirma Luis Tatit: “Não me lembro nem de assinar qualquer contrato. Só se eles faziam algum contrato mais formal com pessoas mais distantes. mas conosco não fazia contrato nenhum, era tudo verbal”³⁴⁰. Mas, de qualquer forma, alguns contratos foram assinados, como no caso do Língua, caracterizando uma relação minimamente profissional.

No caso do Premê, o único trabalho gravado pelo selo Lira Paulistana foi o compacto duplo “Pinga com Limão/O Destino Assim o Quis (lencinho)”, de 1982, lançado no intervalo de tempo entre o primeiro LP (“Premeditando o Breque”, 1981) — que foi gravado também de forma *independente*, mas sem a participação do Lira — e o segundo LP (“Quase Lindo”, 1983), que já foi gravado pelo selo Lira-Continental. Sobre o financiamento de tais discos, Wandí explica:

Nós tínhamos uma efetiva e afetiva parceria (com o Lira). O primeiro disco foi feito totalmente independente. Então, era assim: você precisa de número redondo, dez mil reais, vamos supor. Entrou um pouquinho de cada um, do bolso, pagando tudo. Então, quantos discos nós precisamos vender para que tenhamos o retorno do investido? Mil discos? Ok. Tinha lá o cara, que calculava direitinho, etc. e tal. Chegava lá, pagou, daí começa a ganhar na venda. Tinha o cara dono da matriz, ou a matriz é de quem (era o autor) ... havia um acerto comercial como outro qualquer. Eu não lembro o exato acordo que foi feito no nosso primeiro disco, que foi feito no estúdio Spalla. No Spalla a gente tinha direito a “x” discos. (...) (No compacto, feito pelo Lira), o financiamento era feito dentro das necessidades. Ninguém (do Lira) falava “Tá aqui a grana, pá”. (...) Com o studio gastamos tanto, um vai segurando aqui, o outro paga aqui, fazia parceria com o studio. (Wandí, 2001)

A partir de tal depoimento, pode-se confirmar um aspecto ressaltado por Wilson, que dizia que o financiamento dos discos era feito de acordo com as possibilidades dos artistas. No caso de Itamar — que não contava com recursos para iniciar a gravação de seu disco — o Lira bancou totalmente a produção. Já no caso do Premê, o investimento partiu da banda, e o Lira apenas complementou o orçamento, atuando como co-produtora.

³⁴⁰ Trecho de entrevista com Luis Tatit, 2002.

As informações apresentadas sobre o financiamento de discos, e também sobre os percentuais angariados com as vendas dos mesmos, foram obtidas através das referidas entrevistas, fontes que incorrem em lapsos de memória e imprecisões oriundas dos aspectos emocionais envolvidos. Para um levantamento minucioso sobre as implicações financeiras das produções fonográficas do Lira Paulistana seria necessária a obtenção da documentação que regulamentou tais atividades, fontes não obtidas apesar do esforço empregado para encontrá-las. Acreditamos que tais documentos tenham se perdido com o tempo, tanto da parte dos artistas, como da parte de Wilson.

Apesar da falta desse tipo de fonte, foi possível reunir alguns subsídios que nos permitiram refletir sobre o financiamento das produções *independentes*, constatando que, nas primeiras produções do selo Lira Paulistana, não havia a participação de grande volume de capital tanto por parte da gravadora como dos artistas. O financiamento era feito de acordo com as possibilidades das partes envolvidas, caracterizando um tipo de produção fonográfica que, apesar das dificuldades técnicas, financeiras, comerciais e logísticas, conseguiu impulsionar a carreira dos músicos e também agregar *capital social* ao Lira Paulistana.

A partir deste *capital social* acumulado pelo Lira, foi possível travar um acordo de produção e distribuição com a Continental, interessada justamente nesse status acrescentado à imagem do Lira Paulistana. Mais uma vez, não foi possível contar com fontes de ordem documental. Contudo, os próprios músicos nos dão dados sobre as mudanças estruturais a partir desse acordo com a Continental.

As mudanças a partir do selo Lira-Continental:

O segundo LP do Premê (“Quase Lindo”, de 1983), foi produzido pelo Lira já em associação com a Continental. Wandí destaca as mudanças por ele observadas a partir desse acordo:

Esse disco foi semi-independente. Porque ele foi produção do Gordo, do Premê e da Continental. Já mudou o caráter, mas a Continental tinha outro lastro daquele que tinha as grandes empresas, como tinha a Odeon, que nós

fomos entrar depois. A Odeon é inglesa, nós gravamos na mesa que os Beatles gravaram o “Abbey Road”, era um barato, fiquei emocionado. (...) No primeiro disco (“Premeditando o Breque”, 1981), a divulgação era feita boca a boca, com (os cartazes) lambe-lambe. O segundo (“Quase Lindo”, 1983), pela Continental, a divulgação já abriu um pouco mais. (...) Não mudou nem o âmbito, nem a divulgação total, mas mudou a forma da divulgação. (...) Com (a música) “São Paulo, São Paulo”, que entrou na novela “Selva de Pedra” (...) já começou a virar um negócio! Globo é Globo, tem um poder imensurável. (Wandi, 2001)

Wandi percebe a sua experiência na Continental como uma iniciativa *semi-independente*, visto que o disco foi produzido na estrutura da Continental. Mesmo a Continental sendo muito menor do que as transnacionais do setor — como ele mesmo exemplificou através de sua experiência com a inglesa Odeon — havia diferenças estruturais que propiciaram às bandas uma produção menos precária do que a do Lira. A principal mudança percebida por Wandi a partir do acordo com a Continental foi em relação à forma de distribuição. Se a forma de distribuição do Lira era alternativa (boca a boca, lambe-lambe, etc.), a grande procura pelos produtos *independentes* fazia com que esse tipo de divulgação fosse relativamente eficiente, visto que o disco “Azul” do Língua de Trapo pode ter alcançado a marca de 10 mil unidades vendidas. Por outro lado, se a forma de divulgação da Continental se aproximava mais das formas tradicionais (vendedores autorizados, catálogo de lançamentos, pontos de distribuição, etc.), tal mecanismo não foi tão eficiente como as formas alternativas desenvolvidas anteriormente pelo Lira, mais apropriadas àquele tipo de produto musical. Isto revela o despreparo da Continental em relação àquelas propostas diferenciadas, que lhe agregariam *capital social*. Wandi ainda ressalta que o sucesso comercial do disco “Quase Lindo”, gravado pelo selo Lira-Continental, não foi obtido através da distribuição da Continental, e sim a partir do momento em que a rede Globo de televisão incorporou uma das músicas do disco à trilha sonora de uma de suas novelas, tendo sido esse o impulso para o posterior contrato da banda com a Odeon.

Laert Sarrumor, através do depoimento reproduzido a seguir, confirma a ineficiência da Continental — e de outras grandes gravadoras — quanto à distribuição dos discos identificados com a proposta *independente*, ressaltando assim o papel da distribuição alternativa (pelo correio) na carreira profissional dos músicos:

E depois teve o lance de o Lira se filiar à Continental, e os discos começaram a sair pela Continental. Quando eles fizeram essa junção, os discos já gravados, até então, foram distribuídos pela Continental (Lira-Continental), e quem entrou depois disso (se eu não me engano, o “Quase Lindo” do Premê, por exemplo, acho que já é dessa fase posterior à junção), e aí já era gravado pela Continental mesmo, pelo selo Lira-Continental. (...) Então foi muito legal, porque na verdade mesmo nesse esquema pobre e precário (do selo Lira Paulistana), vendia-se bastante porque havia uma procura muito grande. No Brasil inteiro, todo mundo estava antenado no que estava acontecendo em S. Paulo, principalmente no interior de SP (por causa do programa de TV “Fábrica do Som”, a TV Cultura pegava em todas as cidades do interior), e isso provocava um interesse muito grande, principalmente dos estudantes. Então o que acontecia, o Lira vendia muito pelo correio. Não tinha uma distribuição eficiente, mas era muito procurado. Vinha carta de todo o Brasil pedindo o disco. Loja de disco lá do Ceará, pediam os discos ou o catálogo. Era ao contrário: em vez de mandar um vendedor lá pra oferecer, havia uma procura muito grande. Tanto é que o disco “Azul” (do Língua) vendeu bem pra caramba, foi o disco nosso que mais vendeu. Vendeu mais do que os discos da RGE, que era uma grande gravadora. Depois teve o tal do casamento com a Continental, que a gente achou que ia ser uma ótima ... mas a distribuição da Continental também não era grande coisa ... como não foi a da RGE, que foi bem decepcionante. (...) A gente não chegou a gravar (pelo Lira-Continental), então eu não posso te dizer se mudou alguma coisa na parte artística, na fase de gravação, se tinha mais grana, se o artista ficava mais à vontade. Mas na distribuição, a gente não via grande vantagem.(Laert, 2002)

Tendo em vista o sucesso do disco “Azul” do Língua de Trapo — até mesmo nos dias de hoje — Laert denuncia a falta de preparo da Continental no trato com os produtos de origem *independente*, valorizando a experiência de divulgação e distribuição alternativas através do Lira. Luis Tatit, conforme apresentaremos a seguir, indica para o mesmo raciocínio de Laert quando afirma que os discos produzidos pelo selo Lira Paulistana (como “Beleléu” de Itamar e o “Azul” do Língua), em oposição ao selo Lira-Continental, eram na verdade acordos de ajuda mútua:

Eu lembro do Itamar, evidentemente, que foi o primeiro (a ser lançado pelo selo Lira Paulistana). Mas foi quase que uma coisa pessoal de dois integrantes, o Plínio Chaves e o Chico Pardal. Eles que tinham lá um dinheiro e resolveram investir. Nem era o Lira ainda uma ... quer dizer, já existia o Lira, mas não existia como uma instituição. Foi uma iniciativa pessoal deles. (...) Mas eles não se caracterizavam por uma gravadora muito produtiva. Era mais um saque de trabalhos deles ... O Premê, eu me lembro

que eles chegaram a gravar pelo Lira. (...) Eu acho que era completamente independente o lugar como espaço de apresentação e as iniciativas (fonográficas) deles ... Essas iniciativas eram sempre acordos de ajuda mútua, sabe? Não que eles se comportavam como uma gravadora, a não ser com a Continental, porque daí a Continental agia como uma gravadora mesmo, e produzia o disco. (...) O que eu imaginava talvez em 83 (em 83 foi quando saiu o “Diletantismo”), era que tendo a gravadora por trás, poderia ... (porque foi a Continental que fez o disco). Então, se a Continental entrasse com algum prestígio dela poderia eventualmente, como tocavam outros produtos da Continental. Mas na verdade, esta parte de divulgação eles não mexeram uma palha, nem distribuição, nada. Não adiantou nada. Foi um disco completamente perdido. Mais perdido que os anteriores.(Tatit, 2002)

Assim, Tatit estaria comparando a artesanidade das atividades produtivas e comerciais do selo Lira Paulistana (apropriada aos discos que produzia) ao processo impessoal do selo Lira-Continental, onde o Lira teria abandonado seus aspectos subjetivos (como a amizade) e passado a agir como uma gravadora de fato. Tatit denuncia ainda a ineficiência da divulgação e da distribuição da Continental, em consonância com os depoimentos dos outros músicos.

Pode-se perceber, dessa forma, que o acordo com a Continental não foi bem sucedido quanto aos seus propósitos iniciais de uma melhor distribuição dos discos *independentes*. Contudo, em relação à posse dos fonogramas, os músicos têm posicionamentos mais favoráveis.

Este ponto — a posse dos fonogramas — é particularmente importante para a discussão que desenvolvemos até o momento. De um lado, ele revela as incongruências entre os discursos dos músicos e o de Wilson Souto sobre um mesmo aspecto (fato que corroboraria nossa hipótese). Por outro lado, é possível perceber que o contrato feito por Wilson na ocasião do acordo com a Continental, mesmo tendo garantido a posse dos fonogramas aos músicos (o que representaria um avanço na relação entre artistas e gravadoras), não se revelou favorável à continuidade da proposta *independente* na Continental.

O primeiro assunto que gostaríamos de aprofundar é a discrepância entre as falas dos músicos e a de Wilson. Como já expusemos, através dos depoimentos de Wilson e Chico Pardal, o contrato foi elaborado para garantir os interesses dos *independentes* dentro da Continental, abarcando vários quesitos polêmicos. Um deles era justamente a posse das

matrizes (fonogramas), que segundo Wilson, passaria a ser de propriedade do autor intelectual da obra. Wilson, inclusive, responsabiliza sua atitude — de respeito ao músico — pelo malogro jurídico do contrato, visto que o artista não seria o melhor gestor de sua obra, e, com isto, muito do trabalho fonográfico gerado na Continental teria se perdido. Tendo sido dito isto, presume-se, a partir da fala de Wilson, que as matrizes foram devolvidas aos seus respectivos autores intelectuais ao fim da vigência do contrato, ou, em última instância, estas ficariam armazenadas na gravadora à disposição dos músicos, independentemente de seu uso posterior.

A fala da maioria dos músicos em questão reafirma a existência de um contrato com características diferenciadas, que lhes garantiria a posse dos fonogramas. Entretanto, pode-se perceber a partir de tais depoimentos (reproduzidos a seguir) que a posse das matrizes era algo conjunto, ou seja, de propriedade dos artistas e também do Lira Paulistana, gerando problemas posteriores. Tal discrepância entre as falas não macula a imagem que os artistas têm de Wilson — em relação à posse dos fonogramas. Contudo, ela revela, sob a perspectiva dos artistas, que o malogro jurídico do referido contrato não se deve especificamente a tal aspecto das matrizes (conforme Wilson dissera), e sim às precárias e ineficientes formas de divulgação e distribuição dos discos dos músicos *independentes* na Continental (aspecto insistentemente ressaltado pelos músicos, perceptível sobretudo em outros trechos dos respectivos depoimentos). Note-se nos depoimentos de Hélio Ziskind (Rumo) e de Wandi Doratiotto, reproduzidos a seguir, a posse conjugada das matrizes, e também a boa impressão em relação a Wilson sobre este aspecto:

*Os pontos básicos do contrato Lira-Continental são os seguintes: músico e gravadora assinam contrato de sociedade para realização de um disco (e não um contrato por tempo de serviço); a propriedade do disco é de 50% para cada uma das partes; as primeiras vendas pagarão os custos de produção (reembolsando cada uma das partes proporcionalmente ao montante gasto); uma vez paga a produção, os lucros serão divididos igualmente para cada uma das partes. A gravadora fará a distribuição nacional do disco.*³⁴¹

³⁴¹ ZISKIND, Hélio. “Novos Sonhos na Praça”. In: *Folhetim - Folha de São Paulo*, 20/03/1983, p. 9.

Nesse lado, nunca rolou baixaria. Tanto que o Gordo, o Wilson, tinha a Matriz por contrato, a matriz do segundo foi feita junto com a Continental Discos. Porque nós precisamos para as regravações e ele liberou integral. Porque isso é muito complicado no meio. (Wandi, 2001)

A atitude de Wilson em liberar para o Premê as matrizes geradas na Continental, neste caso, apesar de indicar um ato benevolente da parte de Wilson, aponta para o fato de que a gravadora (no caso, a Continental) dividia com os artistas a propriedade sobre os fonogramas, contradizendo seu próprio testemunho (reproduzido no primeiro item deste capítulo). Reafirmamos que mesmo a posse das matrizes sendo conjugada, ainda assim isto era encarado pelos artistas como um avanço na relação entre músicos e gravadoras, fato que contribuiu para a boa imagem de Wilson, sob este aspecto específico, diante dos músicos *independentes*:

O Gordo sempre foi muito transparente, muito elegante inclusive. Tanto é que no começo da década de 90, quando a gente quis lançar o disco em CD (a gente lançou pela Devil, em 94), o fonograma era do Língua e do Lira, e o Gordo fez um documento abrindo mão totalmente ... “O disco é de vocês, a gente foi sócio naquela época, naquele momento, agora não tem nem porque eu querer participar do lucro de uma coisa que eu não tenho mais nada a ver.” Então ele gentilmente cedeu, abriu mão da parte dele, que seria do Lira Paulistana. Nunca tive queixa com ele. (Laert, 2002)

O depoimento acima reproduzido corrobora o que já havíamos dito: a posse dos fonogramas era conjugada pela gravadora e pelo autor intelectual da obra, e a parte que caberia a Wilson (representante da empresa) deste trabalho gerado, teria sido cedida aos respectivos autores sem maiores problemas — isto segundo Wandi (do Premê) e Laert (do Língua de Trapo). Já Luis Tatit (do Rumo), confirma o que dissemos até o momento sobre o contrato feito por Wilson, entretanto, o músico aponta para complicações no momento em que foram requeridas as matrizes:

O contato com a Continental, que o Gordo fez, (e por isso que eu disse pra você que nós tivemos uma longa reunião), era muito interessante. Era uma coisa que, exatamente, o artista continuava com a posse do fonograma (coisa que era impensável numa gravadora). Mas só esses artistas que vinham pelo Lira pra Continental. Quer dizer, continuava a mesma relação

de mercado, e ainda com a vantagem de ter a infra-estrutura da Continental. (...) Tem muito apelo pra que gente lance as obras completas do Rumo. A Eldorado topou fazer, e vamos começar agora com o trabalho de ... nós só estamos com problemas exatamente com a Continental (que a Continental tem a matriz e não estava liberando, ou vai depender de mais conversa, não sei o que é ...). Mas a Eldorado está querendo fazer. (Tatit, 2002)

Itamar Assumpção, em seu depoimento, não entrou em detalhes sobre tal assunto, afirmando não estar interessado nos trâmites burocráticos do processo. Seu interesse estaria, na época, voltado para o seu trabalho de criação musical. Arrigo Barnabé também não se pronunciou sobre o assunto, visto que não gravou discos pelo selo Lira Paulistana, tampouco pelo Lira-Continental.

O que é importante retermos dos aspectos abordados acima, além do fato de haverem discrepâncias entre os discursos dos agentes envolvidos, é que, de acordo com as posições nos respectivos *campos simbólicos*, artistas e administradores apontam para causas distintas na tentativa de identificar o principal entrave em suas experiências comerciais com a Continental. Por um lado, Wilson se ressentia de um contrato que, devido à tentativa de contemplar os interesses dos próprios artistas (sobretudo a posse dos fonogramas), não atendeu às expectativas de nenhuma das partes envolvidas: não conferiu *capital social* para a gravadora (pois não foi feito o trabalho de marketing necessário para tanto), tampouco solucionou as contradições da produção *independente* de discos. A parcela dos fonogramas concedida aos músicos (50% do total) e o tipo de vínculo com a gravadora — mais distendido que o usual — fez com que estes, insatisfeitos com a política comercial da gravadora, procurassem outras gravadoras (maiores ou menores). Tal descontinuidade não possibilitou à Continental reformular suas estratégias de atuação no tocante à divulgação e à distribuição dos discos produzidos sob tais condições (a despeito das intenções da gravadora em dar continuidade àquele trabalho). Assim, os termos do contrato, sobretudo a posse das matrizes, seria para Wilson o motivo do malogro da experiência com a Continental. Já os artistas, por outro lado, vêem na política comercial da empresa — sobretudo a divulgação e a distribuição — o principal motivo do insucesso da iniciativa, considerando a questão específica da posse dos fonogramas algo de positivo nessa experiência.

O motivo das diferentes perspectivas assumidas pela posse das matrizes — para os artistas algo positivo, e para Wilson, algo desnecessário e responsável pela descontinuidade daquele trabalho — pode ser buscado na lógica de *campo*. Podemos dizer que os músicos estavam interessados, para além de fazerem algum sucesso junto ao grande público, na fruição de seus respectivos trabalhos (proporcionada pela divulgação e distribuição eficientes), enquanto Wilson tinha em vista um contrato que pudesse, ao mesmo tempo, garantir um bom relacionamento com os músicos (respeitando algumas de suas conquistas, como a propriedade das matrizes), e sobretudo proporcionar uma base jurídica adequada às suas intenções comerciais e profissionais na empresa que acabara de contratá-lo. Assim, as diferentes visões sobre uma mesma experiência, apresentadas acima, resultam da experiência individual de cada agente em seu respectivo *campo*, visto que estes orientam seus interesses de acordo com a luta por reconhecimento e legitimidade empreendida no interior dos dois *campos simbólicos* em questão: o *fonográfico* e o *musical*.

Não obstante, não se pode esquecer — a despeito das conquistas ou derrotas propiciadas aos artistas a partir deste contrato — que foi o Lira Paulistana, e sobretudo a experiência do selo Lira-Continental, que deu o impulso para que algumas bandas fossem para grandes gravadoras, como foi o caso do Premê (já relatado anteriormente).

Além dos controversos pontos apresentados acima, os músicos apontam para uma outra questão: o motivo da descontinuidade da proposta *independente* na Continental teria sido o afastamento de Wilson em relação aos seus propósitos iniciais, fato que macularia a relação entre artistas e a direção do Lira. O depoimento de Luis Tatit é representativo desta situação:

O Gordo é uma incógnita para mim. Pra falar a verdade, nunca mais eu o encontrei com ele desde que ele virou empresário. Nunca mais encontrei. Então ficou, pra mim, sempre uma imagem de alguém que ... um capitão que abandonou o barco. Eu sempre tive essa imagem dele. E até falo pra ele se eu o encontrar qualquer dia. Porque foi de uma hora pra outra. Ele tinha tido uma conversa com a gente muito clara. Nessa época, do contrato com a Continental, eu acho que o grupo mais próximo dele era o Rumo. Eu me lembro que nós fizemos uma enorme reunião, uma reunião longa, pra ele explicar que esse contrato com a Continental seria excelente, porque a Continental tinha interesse no prestígio das coisas do Lira (porque a Continental estava muito identificada com a música popularesca). Então ela tinha interesse nesse prestígio, e que o Lira, por sua vez, tinha interesse

na distribuição e na vendagem, em geral, que a Continental conseguia obter, e tal. E que então nós iríamos pra lá exatamente pra isso, pra trazer esse prestígio. (...)Ele explicou isso com muita clareza, e ele parece que tinha uma boa visão, assim, geral mesmo, da parte do mercado, e mesmo a alternativa que ele propunha no mercado. Ele foi muito claro, ele era inteligente, no sentido ... ele tinha clareza do que ele queria. Depois nunca mais ele falou com a gente, nem pra dizer “Olha, eu mudei de idéia ...”. Mas o que a gente viu, na prática ... O Gordo, na verdade, depois, quando ele foi pra lá, eu me lembro que, em vez dele levar prestígio para a Continental, ele trouxe alguns cantores popularescos para ter prestígio. Então eu me lembro que logo que ele entrou lá, saiu uma matéria grande na Folha de São Paulo, de 1ª página da “Ilustrada”, sobre o Amado Batista. Então é como se ele tivesse ido para lá e tivesse mudado completamente a ... como se diz, chegou lá, viu que era muito difícil levar esse grupo de independentes para a Continental, e fez tudo ao contrário. Pegou o que ele já tinha na Continental, e que já tinha grande margem de vendas, e conseguiu alguns espaços no jornal. Mas também, foram alguns. Depois não conseguiu mais. E o que ele virou? Virou um contratado da Continental, e nada mais. Então, na verdade, não fiquei com uma visão boa dele, na medida em que deu essa impressão de que abandonou o barco. Eu imagino que ele tenha muitas explicações para isso. Ele é boa gente, não é nada contra a pessoa dele. Mas esse projeto, parece que ele abandonou completamente. (...) A única coisa que eu posso entender, que eu já entendia naquela época, é que eles tinham se arrependido. Eles tinham feito o contrato pensando em algumas coisas, depois o projeto da empresa passou à frente, passou a ser o projeto prioritário. Os projetos prioritários passaram a ser outros, e eles se arrependeram. Daí eles só cumpriram o que eles tinham começado. Foi isso o que provavelmente aconteceu. (...) Por isso que eu digo: eles mudaram de idéia, eles fizeram o contrato, eles cumpriram a parte deles de montar o disco, e tal, mas depois esqueceram. (Tatit, 2002)

A mesma opinião de Luis Tatit sobre o empenho da gravadora e o cumprimento do contrato é compartilhada por um outro ex-integrante do grupo Rumo, Pedro Mourão: “esta foi uma tentativa sem esforço para a gravadora: se desse certo, muito bem; do contrário, como aconteceu, não teriam prejuízo também.”³⁴²

As causas da descontinuidade da proposta *independente* na Continental, segundo Tatit, teriam sido as falhas estruturais na divulgação e distribuição, e também as mudanças na orientação dos interesses musicais de Wilson e da Continental, que teriam cambiado da proposta *independente* para os produtos tradicionais da gravadora (ligados aos

³⁴² Depoimento de Pedro Mourão a Laerte Fernandes de Oliveira. *Apud*: OLIVEIRA, L. F. *Op. Cit.*, p. 90.

gêneros populares). Esse deslocamento na orientação do seu interesse musical — denunciado por Tatit —, em certa medida, foi confirmado por Wilson, que afirmou ter se apaixonado pela música genuinamente brasileira, tendo viajado por todo o país em busca desses gêneros. Foi a partir dessas viagens, inclusive, que Wilson “descobriu” a Lambada, o samba de roda baiano e a Axé-Music, estilos que consagraram sua trajetória ascendente no interior do *campo fonográfico*, e também revelaram a Continental como uma das gravadoras mais produtivas dos anos 80.

Sobre o aspecto específico da numeração dos discos, os artistas concordam que era algo desnecessário e impraticável, indo assim ao encontro do que Wilson já afirmara. Portanto, presume-se que esta questão não assumia grande importância na luta dos *independentes* pelo registro fonográfico de suas obras. A seguir, reproduzimos as falas dos artistas sobre tal aspecto:

Nunca pensamos nisso. Pelo menos que tenha chegado até mim, nunca houve essa concepção. Isso é uma coisa de hoje. Quer dizer, eu acho que é uma questão pra muitos artistas há muito tempo, mas eu digo, como problema levantado em nível grupal, não havia esse problema naquela época. Eu não sei direito, mas me parece que essa questão de numeração é mais um problema técnico do que um problema ideológico propriamente, se é viável, se não é, se encarece muito, ou se não encarece. Eu, por exemplo, mesmo na época do Rumo, a gente estava num estágio em que esse problema não se punha, sabe? Era mais ou menos se pensar como nós vamos dividir as riquezas se você não tem riqueza? Então, a chave nossa na verdade sempre foi de conseguir que alguém ouvisse, e jamais como dividir o lucro. (Tatit, 2002)

Eu não tenho nada a ver com isso. (...) Eu estou numa gravadora e vou ficar falando pra ela “Marca os discos!”? Ai, socorro!!! Vamos dizer, meus discos, se eu quiser marcar, eu marco, por uma questão até de contabilidade. Mas é isso o que eu procuro, cuidar do meu trabalho. (Itamar, 2002)

Eu sou completamente a favor disso. Nos anos 80 também. Se os caras (Ariola) quisessem gravar comigo, eles gravavam. Eu não briguei com a Ariola por que ela não numerava os discos. Quem sou eu pra brigar? Mas é claro, se houvesse um movimento com as pessoas que vendiam muitos discos e moviam a indústria, é claro que (eu também entraria junto). (Arrigo, 2002)

Se eu não me engano, os discos do Lira até eram numerados, viu? Mas eu acho que não adiantava nada ... E outra: o cara pode fazer duas

numerações, quem garante? Se quiser roubar ele rouba ... ele faz duas numerações iguais ... (Laert, 2002)

A gente, uma vez, fez uma tentativa de numerar, mas isso não funciona também. A gente numerou um compacto, acho que o “Pinga com Limão”, que foi o primeiro compacto ... Em tese ninguém prensaria LP pirata ... mas isso é tão vago ... não funciona. (...) Mas ninguém chega a uma conclusão certa também, pode se imprimir números iguais ... mas quem vai saber? Um em Campinas, outro na Paraíba tem o número 12. Qual é o pirata e qual é o original? Ninguém sabe. (Wandi, 2001)

A despeito de todas as mazelas oriundas do contrato com a Continental, foi justamente tal experiência que impulsionou algumas bandas para grandes gravadoras. É o caso do Premê, que gravou o terceiro LP (“O Melhor dos Iguais”, 1985) e também o quarto (“Grande Coisa”, 1986) pela inglesa EMI-Odeon. O próprio Wandi explica como foi a ida para a Odeon:

Nós mesmos fomos para a Odeon, que o Lulu Santos nos levou, que nos viu no teatro Ipanema no Rio ... (...) O Lulu Santos produziu, ele foi no teatro Ipanema nos ver, ficou fascinado. Chegou lá, bateu na mesa, e falou “eu quero esses caras”. Ele abriu a porta, grandalhão, em reunião, daquele jeito dele e falou “E aí, vai contratar o Premê ou não vai?”. Até constrangia os caras. Ele encheu tanto o saco, que contrataram. (...) O Mayrton Bahia, que hoje é presidente de multinacional, etc., já acompanhou como produtor, era uma gracinha de figura, gosta de música, tinha ouvido ... enfim, aí começou a cair num circuito mais pesado. (...) E aí, (quando chegamos lá) era (a época do sucesso de) “São Paulo, São Paulo”, do 2º LP. Os caras da Odeon viram a planilha que nós tínhamos vendido 25 mil discos ... isso era um absurdo de montão, para um grupo independente! Então eles pensaram: “Se os caras venderam isso lá, imagina na Odeon!” Era o tempo da Blitz, em 82 ... eles queriam que nós fôssemos a continuação da Blitz. (...) A coisa independente teve rumos diferentes. (Wandi, 2001)

Assim, no caso do Premê, o segundo disco da banda (“Quase Lindo”, 1983), gravado pelo selo Lira-Continental, e que incluía a faixa “São Paulo, São Paulo” (única do grupo a ter um consumo em nível ampliado), foi de fundamental importância para a ida da banda para a Odeon.

A mudança de gravadora — e o abandono momentâneo da trajetória *independente* — por parte do Premê é emblemática em alguns pontos. Mas, primeiramente,

gostaríamos de resgatar alguns aspectos da lógica de *campo*, para que seja possível uma compreensão mais aprofundada sobre a ida do Premê para a Odeon.

Sendo os *campos* uma construção teórica para facilitar a análise dos aspectos *simbólicos* de um dado tipo de produção, destacamos para o presente trabalho dois *campos* regidos por princípios distintos: o *musical* (onde os critérios para as lutas concorrenciais são eminentemente artísticos), e o *fonográfico* (onde o critério básico é a racionalidade produtiva, que determina a hierarquia entre seus diversos produtos através do índice de consumo)³⁴³. Na atual configuração da indústria cultural, que assume estratégias cada vez mais sofisticadas de controle da demanda e do consumo musicais, percebe-se que quanto menor o grau de autonomia do artista em relação à liberdade estética de sua obra, maior sua submissão ao *campo fonográfico* e seus princípios organizacionais. Assim, percebe-se a existência de vários níveis de submissão do *campo musical* em relação ao *campo fonográfico*.

No caso do Premê, a música “São Paulo, São Paulo”, através de seu consumo ampliado em relação aos demais trabalhos do grupo, agregou um *capital social* à banda. Esse *capital social*, contudo, fez com que a banda despertasse o interesse de uma transnacional do disco, ao invés de ser responsável por um incremento na proposta artística do grupo. Em outros termos: a despeito das intenções originais do grupo, o sucesso da faixa citada não representou uma possibilidade de alcançar postos superiores no *campo musical*, caracterizando-se assim como um subsídio para a aproximação entre a banda — antes marginalizada por essa mesma indústria fonográfica — e o *campo fonográfico*.

Não temos em vista a intenção de desmerecer a proposta artística do grupo, tampouco desacreditar suas origens marginais em relação à grande indústria do disco. Apenas observamos, através da lógica de *campo* inserida na base da indústria cultural, como é possível uma proposta artística ser desinteressante para a grande indústria num momento inicial, e, após um acúmulo de *capital social*, passar a ser vantajosa subsequente.

³⁴³ Lembramos que as fronteiras entre tais *campos simbólicos* a todo momento se interpõem, visto que os critérios mercadológicos avançam cada vez mais sobre o *campo musical*. Contudo, trabalharemos com a premissa de que estes dois *campos* estariam, *a priori*, separados de acordo com seus princípios organizacionais internos, conforme já argumentamos.

A trajetória profissional do Premê é útil para percebermos a lógica da indústria cultural, que num momento de sofisticação de suas estratégias de controle sobre a produção cultural, autonomiza e terceiriza etapas produtivas no sentido de testar produtos no mercado segmentado, alterando a relação entre *indies* e *majors*.

Este é um dos aspectos que gostaríamos de ressaltar sobre a ida do Premê para a Odeon. O outro diz respeito mais à experiência *independente* através do Lira Paulistana propriamente dita, e também à lógica de *campo* que ela encerra. No capítulo anterior — no qual reproduzimos as falas de Wilson Souto e Chico Pardal — foi indicado que Wilson se ressentiu com o fato de o Premê ter abandonado a gravadora que propunha um contrato que lhe garantia a posse dos fonogramas, a despeito da controversa implicação de tal direito. Wilson ainda ressaltou que a ida do Premê para uma grande gravadora não garantiu que a banda tivesse, a partir disso, uma trajetória profissional muito diferente da que o Lira ou a Continental lhe proporcionaria. Tais afirmações remetem-se às disputas por legitimidade no *campo musical*, visto que Wilson, no período em que fazia parte da administração do Lira, também tangia a lógica do *campo musical* (pois, conforme já fora apresentado, Wilson buscava privilegiar o processo criativo do músico — e também sua fragilidade econômica — em detrimento de seu próprio acúmulo capitalista).

Wandi Doratiotto, por sua vez, parece justificar-se duplamente diante do fato de a banda ter iniciado uma trajetória no interior da grande indústria, sem, entretanto, ter constituído efetivamente o *cast* das grandes gravadoras no segmento MPB. E, além dessa dupla justificativa, Wandi ainda tenta resgatar a importância da banda através das suas origens *independentes*:

A maioria que entra na chamada grande indústria, na multinacional, a grande maioria dos artistas não consegue nada a mais do que nós conseguimos. A turma se baseia em quem? Nos grandes tops? E a legião de pessoas que entrou e não aconteceu nada? Então, por intersecção, a gente chega junto. Os de lá de cima, têm, mas e os que não conseguiam nada? A gente conseguiu um (público) muito expressivo, até, e também um certo status. Até hoje, você está aqui falando com um cara que desde aquele barato lá (o Lira) interessa a vocês como uma semente. (Wandi, 2001)

A partir do depoimento acima, é possível perceber que Wandi justifica-se diante seus *pares de campo* (identificados com a proposta *independente*) pelo fato de sua

banda ter ido para uma grande gravadora, bem como pelo fato de não ter representado a proposta *independente* na linha evolutiva da MPB.

A despeito de o Premê ter sido a banda mais emblemática desse tipo de conflito, outras bandas tiveram incursões pela indústria fonográfica instituída (não necessariamente de grande porte, ou ainda de origem transnacional)³⁴⁴ após a experiência *independente* no Lira: o Língua de Trapo foi para a RGE (empresa que gravou o primeiro compacto do Premê, em 1980); o Rumo foi para a Eldorado; Itamar Assumpção foi para a Continental e depois para a Atração (através do contato com Wilson Souto); o Premê, depois da Odeon, foi para Eldorado e depois para a Velas; e Arrigo, mesmo nunca tendo gravado pelo Lira, foi primeiramente para a BMG-Ariola, e depois para a Polygram/Phillips³⁴⁵. Apesar dessa experiência com a indústria instituída do disco, o Língua de Trapo, o Rumo, e Arrigo Barnabé voltaram a gravar por selos independentes, mas num momento onde tais selos já não representavam um fenômeno, como o Lira o fez na década de 80.

Tendo em vista os depoimentos dos artistas, pode-se dizer que a principal vantagem de ter sido um *independente* nos anos 80 foi a liberdade artística proporcionada por um processo produtivo mais comprometido com a obra do autor, em detrimento da acumulação capitalista. Além disso, parece ser recorrente o fato de tais músicos terem ganhado mais dinheiro com as obras produzidas e distribuídas de forma *independente*, do que com os discos produzidos nas grandes gravadoras:

É, foi um momento de tranqüilidade (sendo independente). (...) Não ganhei um monte de grana, mas ganhava o suficiente (sendo independente). Quando a gente entrou na Odeon, piorou. Perdemos lastro. Foi o disco menos interessante, menos vendido que o primeiro ou o segundo. Depois não deu certo, eles não souberam trabalhar a gente. As rádios falavam: “quem são esses caras?”, “o que a gente toca deles?”, “o que vocês estão trabalhando, que faixa?”. Não tem isso, era um todo ... (...) Então não deu certo, de modo que eu não considero que nós tenhamos entrado para a grande indústria, e aí passamos a ganhar mais ou menos dinheiro. Eu só

³⁴⁴ As gravadoras RGE, Eldorado, Atração e Velas, assim como a extinta Continental (que foi absorvida pela Warner em 1993), são de capital prioritariamente nacional, não integrando o grupo das *majors* do setor. Elas são, contudo, empresas que se estabeleceram no mercado fonográfico, sendo aqui denominadas como indústrias “instituídas” no mercado. Devido à especificidade de nosso objeto de estudo, não poderemos nos aprofundar em maiores detalhes sobre tais empresas.

³⁴⁵ A discografia completa destas e de outras bandas que gravaram pelo Lira (ou Lira-Continental) constam do anexo deste trabalho.

ganhei grana, bem mais do que eu precisava, pelas minhas pretensões, quando eu virei ator, meio sem querer ... (Wandi, 2001)

Segundo o depoimento acima, o terceiro LP do Premê (“O Melhor dos Iguais”, 1985), gravado pela Odeon, teria obtido um decréscimo no número de vendas em relação ao segundo (“Quase Lindo”, 1983), gravado pelo selo Lira-Continental, e também em relação ao primeiro (“Premeditando o Breque”, 1981), gravado pelo selo *independente* Spalla e distribuído pelo Lira Paulistana. Segundo Wandi, o motivo de tal diminuição nas vendas seria a deficiência da política de marketing da empresa, que não soube trabalhar a imagem da banda diante dos meios de comunicação. Além do motivo apresentado por Wandi, acreditamos que a própria estrutura capitalista da empresa (orientada segundo a lógica da racionalidade produtiva e da previsibilidade dos investimentos), não favoreça o enriquecimento do artista, a despeito do número de suas vendas. Em outros termos: por mais que um dado produto musical alcance números satisfatórios de venda, o acúmulo da empresa é sempre maior do que o do artista, visto que os percentuais sobre o montante das vendas privilegia a estrutura capitalista (que investiu naquele produto) em detrimento da autoria intelectual do artista (elemento que deveria ser o núcleo principal da indústria do disco). Assim, em termos não absolutos, se comparássemos a produção *independente* de discos através do Lira Paulistana, à produção de discos nas grandes empresas do setor, é evidente que chegaríamos à conclusão que a primeira proporcionava ao músico condições e percentuais mais favoráveis do que a segunda, dadas as diferenças entre as respectivas estruturas e interesses.

Tal hipótese pode ser confirmada a partir do depoimento de Arrigo Barnabé, que apesar de nunca ter gravado pelo Lira, já teve experiências tanto na grande estrutura capitalista da produção fonográfica, como em selos *independentes*:

Vantagens de ser independente naquela época ... ganhava mais dinheiro. Embora não se ganhasse dinheiro, mas sem dúvida era mais do que você ganharia com a gravadora. O principal talvez seja que a gravadora impõe para você um padrão de divulgação, por exemplo, coisas que não são legais. No meu caso, não era legal, eu não gostava, eu não me sentia bem, era meio aflitivo, porque aí você tinha que cumprir as obrigações e as exigências da gravadora. (Arrigo, 2002)

Já Itamar Assumpção afirma que tanto o Lira como a Continental ganharam dinheiro sobre a venda de seus discos, sobretudo o “Beleléu”: “Ganharam, é claro. Tanto a Continental como o Lira ganharam. Eu não sei porque é uma coisa complicada pra você controlar um disco assim, feito como eu fiz o ‘Beleléu’ ”³⁴⁶. No caso de Luis Tatit — que afirmou que todos os membros do grupo optaram por não viver unicamente dos rendimentos do Rumo — seu depoimento aponta mais para o fechamento do mercado fonográfico do que para a questão financeira propriamente dita:

Praticamente, não tinha nenhuma vantagem (em ser independente), só necessidade. Se você quisesse apresentar o seu trabalho, você não tinha outra alternativa. Todos nós fomos empurrados para a condição independente. Você pode perguntar pra qualquer um, mesmo naquela época, se houvesse qualquer proposta de qualquer gravadora — talvez só uma proposta indecente não seria aceita — mas qualquer proposta de gravar o trabalho que a gente estava fazendo, seria aceita imediatamente. Aliás, todo mundo abandonaria o barco, como fez o Gordo, imediatamente se tivesse uma proposta concreta de qualquer gravadora. (Tatit, 2002)

Laert Sarrumor aponta para o idealismo da proposta *independente* como uma das vantagens de ter sido um músico assim identificado:

Eu acho que o grande barato foi esse lado mais idealista, mais romântico da coisa. Se colocar no papel, eu não sei te dizer se a gente perdeu ou se a gente ganhou dinheiro sendo independente. Mas foi um grande barato, e isso não teria acontecido se todos esses artistas fossem de grandes gravadoras, não teria acontecido da maneira que aconteceu, com todo esse idealismo, com todo esse sonho que rolou por trás. (Eu acho que) que todo mundo saiu ganhando, as pequenas gravadoras, os artistas, e o público principalmente, que presenciou um momento legal da nossa música, que hoje em dia eu não vejo mais isso, esse idealismo, essa vontade, esse sonho de querer mudar alguma coisa nessa relação. (...) Quando começou essa história de independentes (que na verdade começou lá fora, e os independentes lá fora têm muita força), eram atitude muito isoladas, até com essa coisa de resistência, “vamos formar um mercado próprio”, independente ... que não precise das multinacionais, da ingerência desse capital ... (Laert, 2002)

³⁴⁶ Trecho de entrevista com Itamar Assumpção, 2002.

A fala a seguir, de Luis Tatit, ressalta algumas das características já conhecidas do teatro Lira Paulistana, confirmando a hipótese de que o Lira encerrava características e procedimentos que propiciavam ao artista que ali se apresentava — e eventualmente gravava discos — uma condição financeira mais favorável do que as propostas por grandes casas de espetáculos ou gravadoras:

Eu acho que essas coisas são sempre circunstâncias, e a circunstância, nesse caso, foi a localização, primeiro — que era um lugar próximo da USP, próximo da Vila Madalena, onde naquela época já tinha uma comunidade de estudantes muito grande morando ali. E (também foi) uma iniciativa de visão até. Primeiro porque era um porão, era uma coisa completamente ... então já tinha pouco de ... um certo glamour de você se apresentar como uma coisa alternativa, e era uma coisa subterrânea, underground no sentido da palavra. Então aquilo atraía muitos jovens e eles começaram a pensar em alguma forma de aquilo funcionar como uma pequena empresa. Então isso também deu uma certa orientação, não era uma coisa completamente gratuita. Eles pensavam como empresa, mas ao mesmo tempo privilegiando aqueles que não tinham espaço nas grandes gravadoras. (Tatit, 2002)

O fato de o teatro atrair muitos jovens, conforme Tatit afirmou, fez com que Wilson vislumbasse a possibilidade de um empreendimento de alcance maior — a gravadora (que encerraria características diferenciadas em relação às grandes empresas do setor). Essa série de circunstâncias favoráveis, apresentadas no depoimento acima, propiciou ao Lira um desenvolvimento enquanto empresa. Assim, a perspectiva dos artistas — em oposição à dos administradores — também confirma a hipótese de que o *modus operandi* do Lira foi se configurando à medida que as necessidades e as oportunidades se impunham. Laert Sarrumor, no trecho de seu testemunho reproduzido a seguir, faz um paralelo entre as trajetórias do Lira e de sua banda:

Quando pintou o Lira, que também foi uma coisa ... imagino ... eu enxergo como a história do próprio Língua, foi acontecendo, eles não planejaram nada. A coisa foi acontecendo, porque juntou ali interesses comuns, talentos, o momento de transição (o país estava num momento de transição). (Laert, 2002)

Assim, percebe-se que, mesmo na visão dos músicos, o Lira passou por um desenvolvimento fantástico em pouquíssimo tempo. Segundo Wandí Doratiotto, o Lira

Na verdade, ele foi um porão ... De um porão para o mundo. Eu fiz uma música assim, uma gozação, tirando um sarro daquela coisa toda destrambelhada, escura, um buraco, que era lá. (...) Começou ir gente, começou a dar uns trocados, aí montou um escritório do outro lado da rua, onde se vendiam os discos, imprimiam-se jornais diferentes, estava sempre ligado ao que era diferente. (A fonte de renda era) Bilheteria, discos, algumas publicações, camisetas que um lá pintava, essas alternativas, que até hoje vinga. É como o cara que vive de coelho, que vende a patinha, a orelha, o rabo, a pele, o fígado ... tem que ganhar grana com ele, tem que usar o coelho inteiro !!! (Wandí, 2001)

Essa idéia de progresso estrutural do Lira Paulistana também está presente no depoimento de Hélio Ziskind, do grupo Rumo:

*O Lira Paulistana também se constituiu como algo essencialmente artesanal. Partindo de um velho depósito transformado em teatro em 1979, um ano depois o núcleo era ao mesmo tempo teatro, gravadora, editora, gráfica, produtora de shows e ponto de venda de discos. Tudo feito de uma maneira extremamente pequena, com poucas pessoas. Mas a estrutura de produção estava inteira montada. E assim como os músicos que haviam produzido discos independentes, os produtores do Lira também viviam a situação de percorrer o trajeto de produção inteiro, indo desde a criação de um espaço de contato entre músicos e público, até a feitura e venda de discos. Músicos e produtores em um mesmo barco, fazendo a viagem inteira. Sem grandes lucros, sem prejuízos. (...) O Lira era a face institucionalizada do projeto independente.*³⁴⁷

O depoimento acima reproduzido é significativo em diversos pontos. Primeiramente, ele corrobora, do ponto de vista de um músico que tocava no Lira, que o *modus operandi* foi sendo incorporado ao Lira de acordo com as novas necessidades e oportunidades, visto que o Lira assumiu diversas funções no decorrer de sua história, caracterizando-se por ser a face institucionalizada do projeto *independente*. Em segundo lugar, Hélio Ziskind destacou o fato de que, mesmo sendo o Lira uma empresa pequena e que contava com poucas pessoas no setor administrativo, a estrutura produtiva estava

³⁴⁷ ZISKIND, Hélio. “Novos Sonhos na Praça”. In: *Folhetim - Folha de São Paulo*, 20/03/1983, p. 9.

inteira montada, indo desde a mediação cultural entre os produtores e o público da música *independente*, até o processo de registro fonográfico dos trabalhos musicais. Assim, músicos e administradores estariam compartilhando a experiência de conhecer e interagir sobre o processo produtivo de um disco.

O Lira Paulistana diante da grande indústria do disco:

Conforme o depoimento de Hélio Ziskind, reproduzido acima, o Lira, mesmo tendo desempenhado diversas etapas no processo produtivo do disco, caracterizaria-se por ser uma pequena empresa, ainda com ares artesanais. Mesmo na visão dos artistas, o Lira encerraria características muito distintas em relação às transnacionais:

É lógico que a gente tomava umas cervejas com os caras no boteco depois do horário de trabalho. A gente acabou ficando ... eu acabei ficando amigo de todos eles. Acho que todas as bandas acabaram tendo uma aproximação pessoal. Era um pessoal legal, acessível, era da nossa geração, pensávamos igual, gostávamos das mesmas coisas ... O Gordo era o mais ... (está me faltando o termo agora) ... o que menos se misturava com os músicos ... O Chico Pardal, o Ribamar de Castro, o Fernando, o Plínio Chaves (que já morreu), esses caras eram “brothers” mesmo. Mas funcionou bem diferente (de uma transnacional) pela estrutura que existe. Numa gravadora grande você tem uma máquina a seu favor, mas paga por ela. Com uma gravadora independente você tem tudo muito limitado, a distribuição é precária, a divulgação é precária, a tiragem é pequena ... (...) Na época, os discos independentes eu acho que eram de qualidade um pouco inferior, porque você fazia tudo independente. Chegava na hora de fabricar o disco, de prensar, você dependia da gravadora, e aí eles te sacaneavam: eles davam o melhor vinil (massa de vinil) para os discos deles, você entrava numa fila e demorava pra sair o seu disco. Porque você tinha que fabricar ou na Sony, ou na Polygram, (não me lembro os nomes direito), ou na Continental (que era a pior de todas, a prensagem era horrível, com chiado). Você não tinha muito como escapar disso. (Laert, 2002)

A fala de Laert ressalta — além das relações de amizade que dificilmente se desenvolveriam em outro tipo de ambiente — as diferenças estruturais entre o Lira e uma empresa transnacional de grande porte. Para Laert, enquanto numa transnacional têm-se toda uma estrutura à disposição (e também paga-se caro por ela), nas iniciativas

independentes tudo é muito limitado (tiragem, divulgação, distribuição), além de algumas etapas dependerem da tecnologia e da disposição das empresas transnacionais que dominam o mercado.

Portanto, a despeito das diferentes visões sobre a experiência *independente* através do Lira Paulistana, administradores e artistas parecem concordar quanto a esse aspecto: o Lira, apesar de se utilizar da tecnologia propiciada pelo desenvolvimento da indústria cultural, não operou nos mesmos moldes de uma gravadora transnacional.

A relação do Lira Paulistana com a grande indústria do disco não se restringe à comparação com os procedimentos internos de uma transnacional. Tal comparação é útil no sentido de percebermos as diferenças mais proeminentes entre uma e outra estrutura, mas revela-se ineficaz na compreensão da significação ampla do fenômeno *independente* para o mercado de discos no Brasil. Da mesma forma, a análise apenas dos aspectos técnicos e tecnológicos que envolviam a produção *independente* não se mostra como a mais apropriada.

Se levarmos em consideração o fato de que, em seu desenvolvimento estrutural, o Lira foi incorporando ao seu *modus operandi* procedimentos técnicos característicos da grande indústria do disco (como o processo de registro físico da obra artística, por exemplo), chegaríamos à conclusão — ingênua, ao nosso ver — de que a indústria cultural teria se apropriado da proposta *independente* fazendo com que ela se assemelhasse, em escala reduzida, ao processo produtivo das transnacionais do disco. Acreditamos que tal interpretação é, em certa medida, ingênua, pois ela não é capaz de perceber as mudanças estruturais e a reorganização da indústria fonográfica em nível mundial.

A produção de discos, mesmo em caráter *independente*, só é possível a partir de um mínimo de recursos tecnológicos que garantam o registro físico de uma dada obra. Sem tais meios, seria inútil discorrer sobre a produção *independente*, visto que ela ficaria restrita às apresentações no teatro Lira Paulistana. Contudo, não é este nosso objetivo neste trabalho. Nossa argumentação tem como pressuposto que tal iniciativa *independente*, mesmo usando os meios — já obsoletos — da indústria fonográfica, seja algo gestado à margem do sistema.

Como já fora dito neste trabalho (sobretudo no capítulo 2), a experiência *independente* através do Lira Paulistana só foi possível graças à especialização e à autonomização de etapas produtivas na base da indústria fonográfica transnacional, abrindo precedentes para a terceirização de estúdios, gráficas e fábricas de discos. Entendemos que sem tal contexto, vivenciado pela indústria fonográfica em âmbito mundial, a produção *independente* talvez tivesse tomado outros rumos, impossíveis de serem previstos. Portanto, pode-se dizer que a produção *independente* de discos sempre foi parte do sistema, ocupando, contudo, posição marginal ou alternativa a ele. A contradição interna causada pela possibilidade de uma produção alternativa à indústria fonográfica, seria resolvida, mais tarde, através de mecanismos muito mais sofisticados do que a simples cooptação dos agentes envolvidos com a música *independente*.

Assim, a despeito dos meios técnicos utilizados e dos procedimentos operacionais adotados pelo Lira, acreditamos que a incorporação da proposta *independente* pela indústria cultural tenha se dado num nível mais amplo, perceptível através do espaço de tempo transcorrido entre a década de 1980 e os dias atuais.

O fato de Wilson ter ido trabalhar em empresas transnacionais talvez tenha sido responsável pelo enfraquecimento daquele fenômeno específico dos anos 80, mas não é o motivo central do esvaziamento cultural da forma de registro fonográfico *independente*. Acreditamos que a proposta tenha se dispersado devido ao fato de ter havido uma individualização das iniciativas, onde cada músico procura financiar seu próprio trabalho na tentativa de alcançar um lugar no mercado de discos. Esta tendência é perceptível a partir dos anos 90, quando houve um boom de estúdios e selos ditos *independentes*.

Diante de tal contexto, algumas tendências tornam-se evidentes. Poderíamos dizer que o fenômeno *independente* dos anos 80, que se tornou visível através do Lira Paulistana, abriu um precedente inédito na história da indústria fonográfica no Brasil: ele criou a oportunidade de haver uma terceirização da etapa de prospecção de novos talentos (antes, elemento central da indústria do disco), onde cada artista, ou, no caso, uma cooperação entre músicos e produtores, financia seu próprio trabalho. Desta forma, foi possível testar, através de procedimentos alternativos de produção, divulgação e distribuição, o alcance mercadológico de alguns produtos.

Por outro lado, a indústria fonográfica global (em crise devido ao decréscimo nos níveis mundiais de consumo)³⁴⁸, procurava as bases de sua reestruturação em nível mundial. Assim, pelo menos no caso brasileiro, o Lira Paulistana teria funcionado como um balão de ensaio para a indústria fonográfica, que teve a oportunidade de testar alguns produtos antes de lançá-los no mercado. Isto se configurou posteriormente numa tendência da indústria fonográfica, apesar de as bandas identificadas com a proposta *independente* nunca terem atingido grandes índices de vendas. Os depoimentos dos artistas, reproduzidos a seguir, confirmam nossa hipótese:

Depois eles começaram a ver que essa coisa, na verdade, serviu pra eles como um grande balão de ensaio, eles não precisavam mais investir em coisas novas. As coisas novas se investiam, investiam em si próprias, e elas ficavam observando, e o que dava certo eles iam lá e compravam ... (Laert, 2002)

À medida que eles viam que uma parcela expressiva de possíveis compradores, e de gente que estava entrando num mercado, porque todo mundo adorava aquilo que rolava, pronto! (...) Na devida proporção, interessava encampar essa nova vertente, com uma linguagem que a juventude, consumidora em potencial, estava abraçando. (...) Daquela maneira, praticamente ninguém sobreviveu de fato. Hoje, que também continua independente, mas o cara faz o disco com grana própria, vai pagar 15, 20 paus ou mais, e daí procura uma gravadora. Porque a gravadora não está mais (interessada) ... é mais ou menos como a Globo faz: ela não pega um cara e investe. Ela vê quando o cara aconteceu em uma emissora, ou no teatro (como a Denise Fraga). Então, a gravadora amplifica a voz de quem leva a voz mais pronta. (Wandi, 2001)

Portanto, pode-se dizer que o Lira Paulistana inaugurou uma nova relação entre as empresas transnacionais (as *majors*) e as pequenas empresas nacionais (as *indies*), onde as últimas, em parceria com os músicos, arcam com os custos do investimento inicial e da arregimentação de um mercado consumidor que viabilize tal produção.

A contradição interna à indústria fonográfica gerada pela possibilidade de uma produção marginal de discos foi solucionada não pelo aniquilamento de tal proposta,

³⁴⁸ Para maiores informações sobre a indústria fonográfica, vide o capítulo 2 deste trabalho, especialmente o item número 1 (“Caracterização da Indústria Fonográfica no Brasil”).

mas sim pela incorporação do mecanismo alternativo e “interdependente” à lógica e ao *modus operandi* intrínsecos à grande empresa capitalista de bens simbólicos.

Os próprios artistas percebem que houve uma mudança estrutural no mercado de discos e na lógica das grandes empresas, que hoje têm que lidar com problemas que ainda eram incipientes na década de 80:

Hoje em dia eu não saberia te dizer ... está tão confuso, está tudo tão confuso por N fatores. As gravadoras enxugaram demais por conta da crise financeira, tem MP3, tem pirataria ... tudo isso embolou o meio de campo. Eles não sabem mais o que é a moda, não conseguem mais ... acho que eles estão tão perdidos quanto a gente ... está tudo meio embolado. (Laert, 2002)
Agora eles entraram numa crise moderna, com a pirataria (que eu não sei nem como eles vão sair dessa ...). Mas hoje, é aquela história. A evolução tecnológica acaba tornando obsoleto um monte de problemas. E hoje, qualquer um com um computadorzinho desses dá conta de tudo. Hoje se faz um disco com ótima qualidade, basta ter um pouquinho de prática. Ninguém mais precisa de gravadora para essa parte. O grande problema ainda é (é o calcanhar de Aquiles) é a distribuição. Isso ainda ... sempre precisa ter pessoas ligadas a essa parte pra continuar. Mas então, mudou demais a relação. Hoje quem está a perigo é a própria empresa, que não sabe nem o que vai ser daqui pra frente, porque eles baixam na internet o disco, não compram mais ... como é que fica a autoria ... Hoje eu acho que nós vamos entrar numa outra realidade, e talvez beneficie um pouco mais os artistas. Por outro lado, a concorrência está enorme. Porque todo mundo é artista, todo mundo tem seu disco. (Tatit, 2002)

* * *

A importância do Lira Paulistana para a produção cultural brasileira não se resume à tendência apontada acima — a capacidade de teste de alguns trabalhos diante do mercado. O Lira revelou duas gerações de músicos: a primeira era formada pelos artistas aos quais demos voz neste trabalho (Rumo, Premê, Itamar Assumpção, Língua de Trapo, e, indiretamente, Arrigo Barnabé, entre outros), mais comprometidos com a produção *independente*; e a segunda deu origem a algumas bandas do rock nacional, como Titãs, Ira, e Ultraje a Rigor.

O curioso é que essas bandas todas que depois acabaram ficando famosas, começaram tocando no Lira Paulistana, eles são uma geração um pouquinho depois da gente. Então a gente já estava fazendo sucesso no Lira, lá para o público do Lira — a gente lotava o teatro às 9 horas, que era o horário nobre — e esse pessoal ia fazer o show da meia noite, fazia show pra 20 pessoas. Eram os Titãs do Iê-iê-iê, Ira!, Ultraje ... eu até assisti alguns pra dar uma força para os caras. E a gente mal podia imaginar que esses caras, depois, iriam explodir. (...) Todas essas bandas tocaram lá, e meio que mixou essas duas gerações que eu estou te falando, a do Lira e a do Rock. Tanto Itamar, Arrigo, Aguilar, Língua, Rumo, Premê tocavam no Fábrica do Som, como o pessoal do Rock começou a tocar lá (no Lira) também, antes ainda de ser famoso. Tocava lá os Titãs do Iê-iê-iê, Ultraje, Paralamas (que era um pessoal novo, vindo de Brasília, que ninguém ainda conhecia). (Laert, 2002)

Apesar de o Lira ter sido um espaço propício para a eclosão de novas bandas na cena musical, alguns artistas ressaltam que, depois do período de auge (que corresponde aos anos de 1980 a 1983, quando o Premê, Rumo, Língua e Itamar ainda conseguiam se apresentar), a própria efervescência musical já não era mais a mesma. Note-se que Wilson e Chico Pardal, em seus respectivos depoimentos (reproduzidos no item anterior deste capítulo), apontam para a mesma situação.

Eu acho que foi minguando ... Depois que essa turma não tocava mais lá (esse pessoal que migrou pra espaços maiores porque o Lira ficou pequeno ...), deram lugar a uma outra geração que estava vindo, que foi, num primeiro momento, esse pessoal que logo estourou (Titãs, Ira!, Ultraje ...), e depois bandas punks ... Aí começou uma decadência, porque começaram a quebrar, a ter quebra-quebra por causa de brigas de punk com metaleiro, com careca, e aí já foi meio que uma derrocada. O Gordo foi pra uma grande gravadora, e acho que ele era o grande administrador ali. (Laert, 2002)

Como tudo que tem um pico, um apogeu, como as ondas do pagode e do forró, que vai diminuindo e acaba, quando você vê já não está vendendo ... Sabe quando vai pingando, a ampulheta acaba? Não tem nenhum motivo. (...) O prédio realmente pode não ter condições, e o cara um dia falar “opa, esse pilar aí ...”, ou “isso aqui não tem respiração”, “cadê a saída de emergência”. Pode ter havido isso, esse detalhe técnico ... Mas se isso aconteceu, não continuou, não conseguiu um alvará, foi porque já não tinha condição estética de uma coisa diferente, como tal. Ele acabou quando já não tinha aquela força. (Wandi, 2001)

Laert Sarrumor atenta para o fato de que as bandas iniciais do Lira (Rumo, Premê, Língua, Itamar, etc.), já não tocavam mais no teatro porque seu público aumentara significativamente em 3 ou 4 anos, já não cabendo mais no local. Assim, tais bandas migraram para lugares maiores e com estrutura mais apropriada à demanda de público. Tais informações são recorrentes também nos depoimentos de Wandí Doratiotto, Luis Tatit, e Arrigo Barnabé, não havendo necessidade de reproduzirmos aqui tais dados. Contudo, a impressão de cada um dos músicos sobre o legado deixado pelo Lira Paulistana — e pela experiência *independente* — é significativa, valendo a pena reproduzi-las:

Eu acho assim: (o legado do Lira foi) uma crença forte e real de que você pode participar da diferença, você pode acreditar em coisas diferentes, e quando você vê que ela tem base, tecnicamente, nós somos músicos ... tem que tocar legal. Não basta ser engraçadinho. (O Lira) aliou uma técnica e um aprendizado com palco. Se você tem uma cabeça diferente, catiça essa idéia que ela chega lá. E você não tem outro caminho. O Lira provou que uma molecada que fazia uma coisa absurda, relativamente falando, chegou lá, de uma forma ou de outra. (...) Ele foi o catalisador efetivo de todas essas idéias divergentes que estavam rolando em São Paulo. (Wandí, 2001)

O importante do Lira é anterior a mim, quando era um teatro, um espaço onde se experimentavam coisas de teatro e música. (Itamar, 2002)

Enquanto Wandí Doratiotto e Itamar Assumpção ressaltaram o caráter alternativo da estética musical ali concentrada, Arrigo Barnabé e Luis Tatit apontam para a marginalidade do fenômeno em relação à indústria fonográfica:

O Lira aglutinou, deu uma consistência à idéia do movimento, era um espaço que as pessoas se apresentavam e tocavam, era um lugar de encontro (...). Tinha uma série de coisas que aconteciam à margem, era uma coisa muito nova, porque a gente estava vindo de uma puta ditadura militar, e as pessoas que estavam na mídia não estavam nem aí, a gente tinha que se virar porque não tinha espaço. Não tinha mais festivais, movimento estudantil, isso tudo tinha acabado. (Arrigo, 2002)

Quer dizer, então está chamando atenção, exatamente que agora já passou um tempo, já tem uma certa perspectiva histórica. O legado ... isso mostra que foi uma coisa marcante, cada vez mais eu sinto que foi uma coisa marcante. (Tatit, 2002)

As impressões dos artistas, reproduzidas acima, sobre o legado da experiência *independente* através do Lira Paulistana ressaltam, sobretudo, a estética alternativa das propostas musicais ali concentradas (a despeito da heterogeneidade entre as bandas), e também a posição de marginalidade dos novos trabalhos em relação à indústria fonográfica.

Contudo, acreditamos que estas não tenham sido as únicas heranças deixadas pelo Lira Paulistana e pelo fenômeno *independente*. Além da possibilidade de o artista criar um caminho próprio rumo ao mercado consumidor, acreditamos que tal experiência tenha contribuído para crítica da produção cultural brasileira, no sentido de propiciar novas discussões e novos parâmetros para a análise da MPB.

Não poderemos discorrer sobre o assunto, mas ficam aqui patentes algumas indicações do que acreditamos terem sido as contribuições do Lira para a crítica cultural.

Em primeiro lugar, a partir do fenômeno *independente* fica evidente que a “mistura” de estilos musicais (introduzida pelo Tropicalismo nos anos 60) foi definitivamente incorporada à MPB. Arrigo Barnabé, por exemplo, uniu música erudita a enredos populares; Itamar Assumpção mesclou elementos cênicos a experimentações na área da percussão; o Rumo amalgamou elementos da fala (especificamente a entonação da voz) e da canção.

Muitos outros exemplos poderiam ser aqui citados, mas nosso objetivo neste momento não é discorrer sobre questões eminentemente estéticas. Acreditamos que a experiência *independente* tenha trazido à MPB novas categorias analíticas, ainda a serem melhor pesquisadas. Nossa hipótese, que ainda tem caráter especulativo, é a seguinte: se antes do fenômeno *independente* a MPB era interpretada segundo os parâmetros (antagônicos entre si) da tradição e da vanguarda, depois dele tais critérios não podem ser vistos como mutuamente excludentes. Para exemplificarmos o exposto acima, nos utilizaremos, mais uma vez dos trabalhos de Arrigo Barnabé e do grupo Rumo. O trabalho musical de Arrigo poderia ser classificado como sendo vanguardístico pela utilização do sistema atonal e do dodecafonismo (elementos da música erudita de vanguarda, muito utilizados por Arnold Schöenberg). Contudo, a utilização de tais elementos se deu num contexto onde se pretendia dar uma continuidade à linha evolutiva da MPB, visto que Arrigo entendia que o Tropicalismo tinha avançado na experimentação melódica tonal, e

que a etapa subsequente dessa linha deveria avançar sobre o atonal. Portanto, o trabalho de Arrigo encerra tanto elementos da vanguarda como também da tradição musical brasileira.

Um outro exemplo da não exclusão mútua entre vanguarda e tradição seria o trabalho do grupo Rumo, encabeçado por Luis Tatit. O conceito de “canção” ou de “cancionista” desenvolvido por Tatit tenta romper com a tradição da música de bel-canto, baseada na potência da voz, introduzindo elementos da fala e da entoação como orientadores da melodia. Tal tentativa de ruptura com a tradição poderia ser interpretada como uma característica vanguardística no trabalho do Rumo. Contudo, tal proposta é calcada em elementos musicais e instrumentos estritamente populares, sem qualquer diálogo com as vanguardas européias. Assim, o trabalho musical do Rumo é tanto tradição como vanguarda.

Para uma melhor compreensão do significado estético e sociológico de tais propostas musicais, seria necessária a criação de novos parâmetros que fossem capazes de interpretar de maneira adequada tais trabalhos. Contudo, tal propósito demandaria estudos mais específicos e detalhados do que este.

Não obstante, o legado do fenômeno *independente* não se encerra aqui. Acreditamos que a mediação cultural entre músicos e público realizada pelo Lira Paulistana tenha sido inédita na história da produção cultural brasileira, sendo capaz de revelar toda uma geração de artistas comprometidos com a música brasileira (respondendo às expectativas de mudança em relação à MPB³⁴⁹), e, sobretudo, com a forma de seu registro físico e veiculação. Tal envolvimento com o processo produtivo de um disco revelou-se não só inédito, como também ampliou a área de atuação de um músico, antes restrita aos elementos musicais, e, a partir da experiência *independente*, mais permeada pelos aspectos materiais da produção fonográfica.

Para além de tais contribuições, o fenômeno *independente* foi capaz de trazer o olhar das grandes gravadoras transnacionais (tradicionalmente instaladas no Rio de Janeiro) para a cena musical paulistana, iniciando um processo de deslocalização e desconcentração geográfica — em âmbito nacional — dessa indústria. E, finalmente, acreditamos que o fenômeno *independente* tenha indicado a nova configuração do mercado

³⁴⁹ GUIMARÃES, Antônio Carlos Machado. *A “Nova Música” Popular de São Paulo*, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, IFCH/UNICAMP, Campinas, 1985, p. 100.

de discos no Brasil (não mais de massa, mas sim segmentado). A esta mudança corresponde uma outra: a experiência *independente* deflagrou que a indústria cultural, tendo em vista um mercado segmentado, não necessitava mais de grandes movimentos estéticos que garantissem um consumo em massa. Os fenômenos, de alcance mais restrito, passaram a ser mais apropriados à nova configuração do mercado consumidor de bens culturais (segmentado), e também à nova lógica incorporada à indústria fonográfica (a autonomização da etapa de prospecção de novos talentos).

Apesar do legado positivo da experiência *independente* através do Lira Paulistana, exposto acima, observa-se que houve uma dispersão e uma dissolução do significado original do fenômeno. Tal tendência é compartilhada pelos músicos que fizeram parte daquele contexto, que freqüentemente apontam para as mudanças em nível tecnológico que ocorreram na produção de discos no intervalo de tempo transcorrido entre os anos 80 e os dias atuais:

Deu uma banalizada na coisa independente. Porque tem coisas que não tem sentido ... naquele momento (anos 80), tinha uma questão formal, ou no comportamento, ou na parte de música, ou no texto. (Arrigo, 2002)

Essa coisa é natural hoje. Você falar de disco independente, é a coisa mais comum. Tomou forma diferente ... (...) Hoje o independente não fala assim: “eu vou fazer um treco independente, porque, imagina, eu me enquadrar ali, não dá”. É uma questão mercadológica. É uma questão de saída para quem procura. Hoje, todo mundo pode gravar, como já falamos, em casa você pode gravar em tempo livre, hoje imprimir um CD, com MP3, com o computador tocando, é bico! Então hoje tem milhares de independentes ... (Wandi, 2001)

Hoje é muito fácil ser independente e às vezes é opção de artista que já tem mercado assegurado. Os artistas estão largando as gravadoras, está sendo mais vantajoso firmar contrato para um trabalho específico, do que ficar pertencendo a uma gravadora. Então, alguns artistas, inclusive, que querem ganhar mais, eles não têm mais dúvidas: eles saem da gravadora, fazem o disco em 10 minutos no quintal da casa deles, e depois vende para uma distribuidora, e às vezes muito bem, porque eles já têm mercado garantido. Eu tenho a impressão que hoje é muito mais fácil. (Tatit, 2002)

(Ser independente era) o caminho para a liberdade ... era a única forma que eu via de ser livre e caminhar com seu trabalho, sem ter nenhum tipo de pressão a não ser a própria criação. (...) Não existe independente !!!

Independente sou eu !!! Não existe nenhum mais !!! (Itamar Assumpção, 2002)

Assim, pode-se observar que houve uma descaracterização do fenômeno *independente*, no sentido do esvaziamento e da decomposição de seu significado original. Hoje, a experiência artística encontra-se fragmentada e atomizada nos estúdios *independentes*, evidenciando um processo de individualização na busca do mercado consumidor.

Vanguarda Paulista
Rumo, Itamar, Arrigo B.
Um LP *independente*
do Língua
outro do Premê
Lira Paulistana
— Ladino Porão —
Legado Paulista
para a MPB.

Considerações Finais

Se até o momento demos preferência a um discurso acadêmico, privilegiando as construções e interpretações sociológicas, a rima acima — de autoria própria — foge a esta característica de nosso texto. Ela indica a inesgotabilidade reflexiva por parte do objeto de estudo, que após tantos anos de sua eclosão como fenômeno musical, ainda proporciona elementos tanto para a pesquisa acadêmica, como para a produção simbólica. Até mesmo Caetano Veloso, ícone da MPB, recentemente fez versos sobre o Lira Paulistana: a canção “Doideca” de 1997³⁵⁰, numa referência literal e musical aos pares do *campo musical*, evidenciou a importância daquele teatro — e dos músicos ali reunidos — para a música popular brasileira.

Tendo diagnosticado a importância do fenômeno *independente* no cenário musical, acreditamos que nosso trabalho tenha contribuído para uma identificação dos principais motivos que levaram os músicos da chamada vanguarda paulista a optarem por uma trajetória *independente* ou, em última instância, alternativa à indústria fonográfica instalada produtivamente no Brasil. Dentre eles, segundo nossa abordagem, estariam a lógica da própria indústria cultural (que não prescinde da previsibilidade de seus lucros, fechando assim as portas para produtos de características diferenciadas, como os *independentes*), e também a lógica dos *campos fonográfico e musical*.

Acreditamos ter propiciado, através deste trabalho, uma interpretação inédita sobre o fenômeno *independente*, e especialmente sobre a experiência fonográfica através do Lira Paulistana. A fusão entre o conceito de Indústria Cultural de Adorno e Horkheimer, e a Teoria dos Campos de Pierre Bourdieu, propiciou um aparato teórico-metodológico adequado ao nosso objeto de estudo. Através do primeiro foi possível desvendar as principais estratégias da indústria fonográfica, em nível nacional e mundial, o que possibilitou fazermos uma caracterização do contexto fonográfico em que os *independentes* se inseriam. Já a Teoria dos Campos, completando as lacunas do conceito de Indústria

³⁵⁰ A canção “Doideca” é de 1997, do álbum *Livro*, de Caetano Veloso. Um trecho desta canção foi reproduzida na página 6 deste trabalho.

Cultural, foi a responsável pela incursão no universo de *poder simbólico* que envolveu aquela produção musical, sendo possível desvendar as motivações pessoais tanto dos administradores do teatro e gravadora *independente* Lira Paulistana, como dos artistas que usufruíam diretamente tal estrutura. O quadro conceptual de Bourdieu, adaptado ao nosso objeto de estudo, favoreceu ainda uma construção metodológica — os *pólos* — que revelou-se adequada para uma interpretação da produção musical brasileira como um todo, visto que dá subsídios para a compreensão das estratégias despendidas pela indústria fonográfica em relação aos mais variados produtos musicais, desde o segmento erudito e o da alta cultura popular, até os gêneros mais comerciais para consumo em massa. Embora não tenhamos avançado nesse ponto, tal construção metodológica cria parâmetros tanto para a análise da música brasileira veiculada pelos meios de comunicação, como para a compreensão das estratégias dos *independentes* no interior do *campo musical*, visto que estes, conscientemente ou não, criaram uma certa identidade em relação ao *pólo da alta cultura popular*, valorizando ou desvalorizando procedimentos estéticos e comerciais de acordo com as estratégias a serem empreendidas no *campo*.

Desta forma — a fusão de duas correntes interpretativas — acreditamos não termos reduzido nosso objeto à dicotomia *parte do sistema x marginal ao sistema*. Se tivéssemos optado por uma interpretação estritamente frankfurtiana (que privilegia os aspectos estruturais e materiais da produção cultural), a experiência *independente* através do Lira Paulistana talvez fosse encarada como algo inócuo ou desprovida de elementos capazes de alterar as bases da produção de discos no Brasil, ou ainda que seus representantes, ao assinarem contratos com transnacionais do disco, teriam sido totalmente cooptados pelo sistema. Entretanto, acreditamos que a experiência *independente* através do Lira Paulistana tenha catalisado a tendência da grande indústria do disco de autonomização e terceirização de etapas produtivas (inclusive a de prospecção de novos talentos, possibilitando a capacidade de teste e previsibilidade de produtos a serem por ela lançados no mercado), alterando as bases da produção capitalista de discos no Brasil. Não obstante, os músicos *independentes* que assinaram contratos com gravadoras transnacionais, por terem tomado conhecimento de todo o processo produtivo do disco durante a experiência no Lira Paulistana, passaram a ser funcionários com maiores condições de diálogo e

negociação com a gravadora, no sentido de manterem as respectivas propostas estéticas diante da política comercial da empresa.

Assim, se a possibilidade de registro fonográfico *independente* das transnacionais surgiu da própria autonomização de etapas produtivas (tendência perceptível desde o final dos anos 70), a questão que se coloca não é se a produção *independente* paulistana dos anos 80 foi parte ou não do sistema. A riqueza do nosso objeto de estudo revela-se, sobretudo, em seus aspectos simbólicos, capturados a partir do universo conceptual proposto por Bourdieu. A Teoria dos Campos faz com que a análise não se restrinja aos seus aspectos estritamente materiais e estruturais (o que invalidaria tal experiência artística e fonográfica devido à sua exaustão a partir de 1985). Ela cria possibilidades para que o pesquisador refaça os percursos individuais dos administradores do teatro e dos músicos, trazendo à tona as relações de poder simbólico que tal tipo de produção fonográfica implicou. Além disso, a posição e a legitimidade atuais de tais músicos na linha evolutiva da MPB só pode ser compreendida através da lógica de *campo*, dada a falta de acesso de tais artistas aos veículos de comunicação consagrados pela indústria cultural.

A lógica de *campo* utilizada em nossa pesquisa foi responsável ainda por um outro avanço em relação à bibliografia existente sobre a música *independente*: através da identificação de dois *campos* distintos que tangiam tal produção cultural (o *musical* e o *fonográfico*), foi possível contrastar duas visões diferentes em relação à experiência *independente* através do Lira Paulistana — de um lado, a dos administradores, e de outro a dos músicos. Assim, foi possível construir uma interpretação capaz de identificar as motivações individuais (e também as impressões pessoais) de cada uma das partes envolvidas numa mesma experiência, sem incorrermos no engano de tomarmos o todo pela parte.

Para além destas questões — de caráter eminentemente metodológico — nossa pesquisa revela outros aspectos da experiência *independente* através do Lira Paulistana. Por meio dos depoimentos coletados exclusivamente para este trabalho, pudemos apresentar de forma detalhada o funcionamento administrativo do teatro e da gravadora *independente* Lira Paulistana, no qual se constatou um *modus operandi* que ia se configurando gradualmente conforme as necessidades e oportunidades impostas aos

administradores do empreendimento. Também foi possível destacar o papel de mediação cultural desempenhado pelo Lira, uma vez que a iniciativa de Wilson Souto Jr. reunia, num mesmo lugar, tanto os produtores como os consumidores de uma proposta artística diferenciada das demais, identificados com o referencial contracultural e envolvidos por uma sociabilidade alternativa que se mantinha na região da Vila Madalena.

Nossa incursão pela história da indústria fonográfica brasileira revelou ainda um outro aspecto, que pretendemos abordar em pesquisa futura: a inexistência de gravadoras nacionais de médio ou grande porte — ou de incentivos fiscais e financeiros para tal empreitada — condicionou a trajetória individual de Wilson Souto Jr. no interior do *campo fonográfico*, que hoje é sócio da gravadora Atração (uma das mais produtivas dentre as empresas de capital inteiramente nacional).

Finalmente, acreditamos que nossa interpretação sobre o fenômeno *independente* (que não se reduziu aos seus aspectos estruturais) tenha contribuído no sentido de suscitar — ainda que em caráter especulativo — novos elementos à crítica da produção musical brasileira, uma vez que ela propicia um redimensionamento na relação entre tradição e vanguarda na história da MPB. Acreditamos que este tenha sido um dos maiores legados da vanguarda paulista: além da possibilidade de o músico construir uma trajetória alternativa à indústria fonográfica, os *independentes*, através de estéticas diferenciadas das usuais, não só acharam seu lugar na linha evolutiva da MPB como também tornaram ineficientes os antigos parâmetros de análise da produção musical.

ANEXOS

Discografias

1) **Aguilar e Banda Performática**

- “Aguilar e Banda Performática” – LP 1982 / CD sem informação de data (s.i.d.)
Gravadora Neon

2) **Alquimia**

- “Alquimia” – LP 1983
Gravadora Lira Paulistana

3) **Arrigo Barnabé**

- “Clara Crocodilo” – LP 1980 / CD 2000
LP: Produção Independente (Nosso Estúdio)
CD: Thanx God Records (Estúdio Cia. de Áudio)
- “Tubarões Voadores” – LP 1984 / CD 2000
LP: Gravadora BMG-Ariola (Estúdio Transamérica)
CD: Thanx God Records (Estúdio Cia. De Áudio)
- “Cidade Oculta” (trilha sonora original) – LP 1986
Gravadora Polygram / Phillips
- “Suspeito” – LP 1987
Gravadora 3M
- “Façanhas” – CD 1991
Gravadora Camerati
- “Gigante Negão” – CD 1998
Gravadora Núcleo Contemporâneo
- “Ed Mort” (trilha sonora original) – CD s.i.d.
Gravadora Rob Digital

4) Asdrúbal Trouxe o Trombone

- “A Farra da Terra” – LP 1983
Gravadora Polygram / Phillips

5) Carioca

- “Mistérios da Amazônia” – LP 1980
Gravadora Atonal Produções Artísticas
(com Grupo Devas)
- “Luar do Sertão” – LP 1981
Produção Independente (Estúdio Vice-Versa)
(Participações Especiais de Convidados)
- “Ciranda” – LP 1983
Gravadora Lira - Continental (Estúdios Violão e Cia; e Vice-Versa)
- “Carioca” – LP 1984 / CD 1993
LP: **Gravadora Lira Paulistana**
CD: Gravadora Carmo
- “Beija Flor” – CD 1993
Gravadora Suíça (Estúdio Lua Branca)
- “Dança de Caboclo” – CD 1993
Produção Independente (Estúdio Mahalia)
(Participação Especial de Fábio Freire)
- “Danças Brasileiras” – CD 2000
Produção Independente

6) Cida Moreyra

- “Summertime” – LP 1981
Produção Independente (Estúdio Audio Patrulha)
- “Abolerado Blues” – LP 1983
Gravadora Lira - Continental
- “Cida Moreyra” – LP 1986
Gravadora Continental (Direção Artística Wilson Souto Jr.)

- “Cida Moreyra Interpreta Brecht” – LP 1988
Gravadora Continental (Produção Wilson Souto Jr.)
- “Cida Moreyra Canta Chico Buarque” – LP / CD 1992
Gravadora Kuarup Discos
- “Na Trilha do Cinema” – CD 1997
Gravadora Kuarup Discos

7) **Eduardo Gudin**

- “Meu Pai Falou, Tá Falado / Olha Quem Chega” – Compacto Simples s.i.d.
Gravadora Tapeçar
- “Eduardo Gudin” – LP 1973
Gravadora Odeon
- “O Importante é que Nossa Emoção Sobreviva” – LP 1975
Gravadora Odeon
(Participações Especiais de Márcia e Paulo César Pinheiro)
- “Coração Marginal” – LP 1978
Gravadora Continental
- “Fogo Calmo das Velas” – LP s.i.d.
Gravadora Lira - Continental
- “Ensaio do Dia” – LP 1984
Gravadora Continental
(Participação Especial de Fátima Guedes)
- “Balãozinho” – LP 1986
Gravadora Continental
- “Eduardo Gudin e Vânia Bastos - 1989” – LP 1989
Gravadora Eldorado
(Participação Especial de Vânia Bastos)
- “Eduardo Gudin e Notícias Dum Brasil” – CD 1995
Gravadora Velas
- “Tudo o Que Mais Nos Uniu” – CD 1996
Gravadora Velas
(Participações Especiais de Márcia e Paulo César Pinheiro)

- “Pra Tirar o Chapéu” – CD 1998
Gravadora RGE
- “Luzes da Mesma Luz” – CD 2001
Gravadora Dabliú

8) **Eliana Estevão**

- “Bailarina” – LP s.i.d.
Gravadora Lira - Continental

9) **Eliete Negreiros**

- “Outros Sons” – LP 1984
Gravadora Lira Paulistana (Estúdio Abertura)
- “Ângulos (ou Tudo Está Dito)” – LP 1986
Gravadora Copacabana (Estúdio Bom Tempo)
- “Eliete Negreiros” – LP 1989
Gravadora Continental

10) **Engenho**

- “Força Madrinheira” – LP 1983
Gravadora Lira Paulistana

11) **Freelarmônica**

- “Freelarmônica” – LP s.i.d.
Gravadora Lira - Continental

12) **Grupo Um**

- “Marcha Sobre a Cidade” – LP 1979
Produção Independente

- “Reflexões Sobre a Crise do Desejo” - LP 1981
Produção Independente
- “A Flor de Plástico Icinerada” – LP 1983
Gravadora Lira - Continental

13) Hermelino (Neder) e a Football Music

- “Como Essa Mulher” – LP 1984
Gravadora Lira Paulistana

14) Itamar Assumpção

- “Beleléu” – LP 1980 / CD 2000
LP: **Gravadora Lira Paulistana**
CD: Gravadoras Baratos Afins e Atração
- “Às Próprias Custas” – LP 1983 / CD s.i.d.
LP: Produção Independente (Sala Guiomar Novaes)
CD: Gravadora Baratos Afins
- “Intercontinental! Quem Diria! Era Só o Que Faltava!!!” – LP 1988 / CD 2000
LP: Gravadora Continental
CD: Gravadora Atração
- “Bicho de 7 Cabeças (vol. 1)” – LP 1993 / CD s.i.d.
Gravadora Baratos Afins
- “Bicho de 7 Cabeças (vol. 2)” – LP 1993 / CD s.i.d.
Gravadora Baratos Afins
- “Ataulfo Alves por Itamar Assumpção - Pra Sempre Agora” – CD 1995
Gravadora Paradoxx Music
- “Pretobrás” – CD 1998
Gravadora Atração (Estúdio Wah-Wah)
- “Sampa Midnight - Isso Não Vai Ficar Assim” – s.i.d.
Gravadora Baratos Afins

15) **Lelo Nazário**

- “Lágrima / Sursolite Suite” – LP s.i.d.
Gravadora Lira Paulistana

16) **Língua de Trapo**

- “Língua de Trapo” – LP 1982 / CD 1994
LP: **Gravadora Lira Paulistana** (Estúdio Áudio Patrulha)
CD: Gravadora Devil Discos
- “Sem Indiretas” – Compacto 1984
Gravadora Lira Paulistana
- “Como É Bom Ser Punk” – LP 1985 / CD s.i.d.
Gravadora RGE
- “17 Big Golden Hits Super-quentes Mais Vendidos do Momento” – LP 1986
Gravadora RGE (Estúdio Sigla)
- “Brincando com Fogo” – LP / CD 1992
Gravadora Devil (Estúdio Rac)
- “Língua ao Vivo” – CD 1996
Gravadora Devil (Unidade Móvel de Gravação Estúdio Soundvision, Sala Guiomar Novaes)
- “Vinte e Um Anos na Estrada” – CD 2000
Gravadora Dabliú Discos (Unidade Móvel de Gravação Audiomobile, Teatro Sesc Pompéia)

17) **Luis Tatit**

- “Felicidade” – CD 1997
Gravadora Dabliú Discos
- “O Meio” – CD 2000
Gravadora Dabliú Discos

18) Ná Ozetti

- “Ná Ozetti” – LP 1988 / CD 2000
LP: Gravadora Continental
CD: Gravadora Atração
- “Ná” – CD 1994
Gravadora WEA
- “Love Lee Rita” – CD 1996
Gravadora Dabliú Discos
- “Estopim” – CD 1999
Gravadora Ná Records
- “Show” – CD 2001
Gravadora Som Livre

19) Paranga

- “Chora Viola, Canta Coração” – LP 1983 / CD s.i.d.
LP: **Gravadora Lira Paulistana**
CD: Gravadora Atração

20) Pau Brasil

- “Pau Brasil” – LP 1983
Gravadora Lira Paulistana (Estúdio Intersom)
- “Pindorama” – LP 1986
Gravadora Copacabana
- “Cenas Brasileiras” – LP 1987
Gravadora Continental (Estúdios Transamérica)
Produção Executiva Chico Pardal, Direção Artística Wilson Souto Jr.
- “Lá Vem a Tribo” – CD 1989
Gravadora GHA Records
- “Brasil Musical - Hermeto Pascoal e Pau Brasil” - CD 1993
Gravadora Tom Brasil Produções Musicais

- “Babel” – CD 1995
Gravadora Pau Brasil

21) Pé Ante Pé

- “Imagens do Inconsciente” – LP 1982
Gravadora Lira Paulistana (Estúdio Intercom)
(Existe outro trabalho da banda, mas não foi possível encontrá-lo)

22) Premê

- “Empada Molotov / Frevura” – Compacto 1980
Gravadora RGE
- “Premeditando o Breque” – LP 1981
Produção Independente Spalla / **Gravadora Lira Paulistana**
- “Pinga Com Limão / O Destino Assim o Quis (lencinho)” – Compacto 1982
Gravadora Lira Paulistana
- “Quase Lindo” – LP 1983 / CD 2001
LP: **Gravadora Lira - Continental** (Estúdio Áudio Patrulha)
CD: Gravadora Devil (Estúdio Sigla)
- “O Melhor dos Iguais” – LP 1985
Gravadora EMI-Odeon
- “Grande Coisa” – LP 1986 / CD s.i.d.
Gravadora EMI-Odeon
- “Alegria dos Homens” – LP 1991
Gravadora Eldorado (Estúdios Big Bang e Cordatoda)
- “Premê Vivo” – CD s.i.d.
Gravadora Velas

23) Rumo

- “Rumo” – LP 1981 / CD 1996
LP: Produção Independente (Nosso Estúdio)
CD: Gravadora Eldorado
- “Rumo aos Antigos” – LP 1981 / CD s.i.d.
LP: Produção Independente (Nosso Estúdio)
- “Diletantismo” – LP 1983
Gravadora Lira - Continental (Estúdio Áudio Patrulha)
(Na 1ª tiragem acompanhava um compacto de 1984, citado a seguir)
- “Delírio Meu e Canção do Carro” – Compacto 1984
Gravadora Lira Paulistana (Estúdio Raiz Áudio)
- “Caprichoso” – LP 1985
Produção Independente (Nosso Estúdio)
- “Quero Passear” – LP 1988 / CD 1993
LP: Gravadora Eldorado
CD: Gravadora Camerati
- “O Sumo do Rumo” – LP 1989
Gravadora Eldorado
- “Rumo ao Vivo” – CD 1992
Gravadora Camerati

24) Tarancón

- “Gracias A La Vida” – LP 1976
Gravadora Crazy
- “Lo Único Que Tengo” – LP 1978
Gravadora Copacabana (Estúdio Vice-Versa)
- “Rever Minha Terra” – LP 1979
Gravadora Crazy(Estúdio Vice-Versa)
- “Bom Dia” – LP 1980 / CD 1989
Gravadora Devil Discos (Estúdio Abertura)

- “Tarancón ao Vivo” – LP 1981
Gravadora Takinã
- “Amazona Vingadora” – LP 1984
Gravadora Takinã (Estúdio Abertura)
- “Terra Canabis” – LP 1986
Gravadora Continental (Estúdio Gravodisc)
- “25 Anos” – CD 1997
Gravadora Devil Discos

25) **Tiago Araripe**

- “Cabelos de Sansão” – LP s.i.d.
Gravadora Lira Paulistana

26) **Vânia Bastos**

- “Vânia Bastos” – LP 1986
Gravadora Copacabana
- “Eduardo Gudin e Vânia Bastos” – LP 1989
Gravadora Eldorado
- “Vânia Bastos” – CD 1990
Gravadora Eldorado
- “Vânia Bastos Cantando Caetano” – CD 1992
Gravadora Columbia
- “Canta Mais” – CD 1994
Gravadora Velas
- “Canções de Tom Jobim” – CD 1995
Gravadora Velas
- “Diversões Não Eletrônicas” – CD 1997
Gravadora Velas
- “Belas e Feras” – CD 1999
Gravadora Playarte Music

27) Waldir da Fonseca

- “Waldir da Fonseca” – Compacto s.i.d
Gravadora Lira - Continental

28) Zé Eduardo Nazário (do Grupo Um) - Solo

- “Poema da Gota Serena” – LP 1983
Gravadora Lira - Continental

Fotos

- **Foto 1:** Vista panorâmica da Praça Benedito Calixto, onde se localizava a sede do escritório do C.P.A.L.P. (Centro de Produções Artísticas Lira Paulistana). Foto realizada em 17/04/2003.



- **Foto 2:** Fachada do antigo escritório do C.P.A.L.P., onde atualmente funciona o estabelecimento comercial “Arango Decorações”. Praça Benedito Calixto, n.º 42, Vila Madalena, São Paulo. Foto realizada em 17/04/2003.



- **Foto 3:** Fachada do antigo teatro Lira Paulistana, onde atualmente funcionam dois estabelecimentos comerciais: “Sorveteria La Basque” e “Ton Design”. Os proprietários destes estabelecimentos sublocam o piso inferior (onde eram o palco e as arquibancadas do antigo teatro Lira Paulistana) para uma padaria industrial. R. Teodoro Sampaio, n.º 1091-1095, Vila Madalena, São Paulo. Foto realizada em 17/04/2003.



- **Foto 4:** Saída lateral do antigo teatro Lira Paulistana. Foto realizada em 17/04/2003.



- **Foto 5:** Fundos do antigo teatro Lira Paulistana. Foto realizada em 17/04/2003.



FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Entrevistas

- Arrigo Barnabé: “Arrigo em Dois Tempos”; entrevista *In: Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 22-29.
- Arrigo Barnabé: Entrevista exclusiva, coletada em 04/11/2002
- Chico Pardal (Lira Paulistana): Entrevista exclusiva, coletada em 08/04/2002.
- Itamar Assumpção: Entrevista exclusiva, coletada em 12/11/2002
- Laerte Sarrumor (Língua de Trapo): Entrevista exclusiva, coletada em 23/09/2002
- Língua de Trapo: Entrevista realizada pelo MIS (Museu da Imagem e do Som) – SP, em 15/06/1983. Projeto Nova Música de São Paulo, coordenação Antônio Carlos Guimarães.
- Luis Tatit (Rumo): Entrevista exclusiva, coletada em 04/11/2002
- Rumo: Entrevista ao Matraca. *In: Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 12-13.
- Turcão (Tarancón): Entrevista exclusiva, coletada em 19/02/2002.
- Wandí Doratiotto (Premê): Entrevista exclusiva, coletada em 18/05/2001
- Wilson Souto Jr. (Lira Paulistana): Entrevista exclusiva, coletada em 08/04/2002.

2. Jornais:

ALVES, Izilda. “O Feito em Casa em Busca de um Lugar”. *In: Folha de São Paulo*, nº 145, 28/10/1979, Suplemento Folhetim, p. 13.

ANTUNES, Arnaldo. “Dois Poréns”. *In: Folha de São Paulo*, nº 432, 28/04/1985, Suplemento Folhetim, p. 11.

- BARNABÉ, Arrigo, et. al. “Quatro Postais da Cidade Dividida”. In: *Folha de São Paulo*, nº 444, 28/07/1985, Suplemento Folhetim, p. 11.
- CALDEIRA, Jorge. “MPB is Over”. In: *Folha de São Paulo*, nº 322, 20/03/1983, Suplemento Folhetim, p. 10.
- KUBRUSLY, Maurício. “Troca de Guarda”. In: *Folha de São Paulo*, nº 432, 28/04/1985, Suplemento Folhetim, p. 6.
- _____. “Cronologia das Efemérides”. In: *Folha de São Paulo*, nº 432, 28/04/1985, Suplemento Folhetim, p. 7.
- _____. et. al. “O Vazio: A Década Vista pelos Críticos”. In: *Folha de São Paulo*, nº 145, 28/10/1979, Suplemento Folhetim, p. 6.
- TATIT, Luis. “Obscurantismo e Efervescência Cultural”. In: *Folha de São Paulo*, nº 322, 20/03/1983, Suplemento Folhetim, p. 8.
- _____. “Vocação e Perplexidade”. In: *Folha de São Paulo*, nº 318, 20/02/1983, Suplemento Folhetim, p. 6 - 7.
- _____. “Os Pára-lamas Paradiscursivos da Canção”. In: *Folha de São Paulo*, nº 432, 28/04/1985, Suplemento Folhetim, p. 10.
- VASCONCELOS, Gilberto. “Você Viu o Nacional-Popular por Aí? Ensaio Sobre a Agonia e o Cinismo”. In: *Folha de São Paulo*, nº 343, 14/08/1983, Suplemento Folhetim, p. 8 - 10.
- WISNIK, José Miguel. “Enigmático como o País”. In: *Folha de São Paulo*, nº 141, 30/09/1979, Suplemento Folhetim, p. 6.
- _____. “Inovação X Redundância na MPB”. In: *Folha de São Paulo*, nº 432, 28/04/1985, Suplemento Folhetim, p. 3 - 5.
- _____. “Arrigo, Dodecafônico com Balanço”. In: *Folha de São Paulo*, nº 432, 28/04/1985, Suplemento Folhetim, p. 5.
- ZISKIND, Hélio. “Novos Sonhos na Praça”. In: *Folha de São Paulo*, 20/03/1983, Suplemento Folhetim, p. 9.

3. Revistas

- “Discos, a Invasão Cultural” In: *Cadernos do Terceiro Mundo*, Ano III, nº 30, dez/1980 - jan/1981.

“O Som da Ética”, *In: Revista Caros Amigos*, São Paulo: Ed. Casa Amarela, ano III, nº 34, Jan./2000, p. 22 – 28 (entrevista de Lobão, Zeca Baleiro e o advogado Nehemias Gueiros Jr., autor de *O Direito Autoral no Showbusiness*).

KUBRUSLY, Maurício. “A Nova Cara da Música Popular”. *In: Revista Som Três*, nº 35, Novembro/1981.

PRADA, Antônio. “Do Porão à Cobertura”, *In: Revista República*, Março/1999, ano 3, nº 29, p. 69-72.

SOUZA, Okky de. “Uma Turma de Idéias”. *In: Revista Veja*, nº 681, 23/09/1981, p. 120.

4. Periódicos:

Arte em Revista – Independentes, Ano 6, nº 8, São Paulo: CEAC/USP, 1984.

Boletim Informativo de 4º Aniversário do Lira Paulistana. São Paulo, Outubro/1983.

5. Pesquisas

IDART - Departamento de Informação e Documentação Artísticas. *Disco em São Paulo nº 6*. Coord. Damiano Cozzela. SP: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

6. Sites:

Itaú Cultural: www.itaucultural.org.br

Bibliografia

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. “A Indústria Cultural”. In: *Theodor W. Adorno*. SP: Editora Ática, Col. Grandes Cientistas Sociais, nº 54, Org. Gabriel Cohn, 1994.

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica.” In: *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol. 1, 6ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. SP: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. SP: Perspectiva, 5ª ed., 2001.

_____. “O Mercado de Bens Simbólicos”. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*, SP: Perspectiva, 5ª ed., 2001.

_____. “Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe”. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*, SP: Perspectiva, 5ª ed., 2001.

_____. “Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos”. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*, SP: Perspectiva, 5ª ed., 2001.

_____. “Estrutura, Habitus e Prática”. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*, SP: Perspectiva, 5ª ed., 2001.

_____. “Esboço de uma Teoria da Prática”. In: ORTIZ, R. (Org.), *Bourdieu*, Col. Grandes Cientistas Sociais, SP: Ed. Ática, 1983.

_____. “O Campo Científico”, In: ORTIZ, R. (Org.). *Bourdieu*, Col. Grandes Cientistas Sociais, SP: Ed. Ática, 1983.

_____. “A Economia das Trocas Linguísticas”, In: ORTIZ, R. (Org.). *Bourdieu*, Col. Grandes Cientistas Sociais, SP: Ed. Ática, 1983.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural*. SP: Ed. Nacional, 2ª ed., 1979.

- _____. “Os Sons da Abertura”. In: *Iniciação à Música Popular Brasileira*. SP: Ática, 1985.
- COSTA, Iná Camargo. “Quatro Notas Sobre a Produção Independente de Música” In: *Arte em Revista - Independentes*, Ano 6, nº 8, SP: CEAC/USP, 1984.
- _____. “Como se Tocam as Cordas do Lira” In: *Arte em Revista - Independentes*, Ano 6, nº 8, SP: CEAC/USP, 1984.
- DAPIEVE, Arthur. *Brock: O Rock Brasileiro dos Anos 80*. RJ: Editora 34, 1995.
- DIAS, Márcia Regina Tosta. *Sobre Mundialização da Indústria Fonográfica — Brasil: anos 70 – 90*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1997.
- Dicionário de Música Zahar, RJ: Zahar, 1985.
- FLICHY, P. *Las Multinacionales del Audiovisual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.
- GROPPO, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil — Brasil: anos 80*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, Agosto de 1996.
- GUIMARÃES, Antônio Carlos Machado. *A “Nova Música” Popular de São Paulo*, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, IFCH/UNICAMP, Campinas, 1985.
- HABERMAS, J. “Técnica e Ciência Enquanto Ideologia” In: *Os Pensadores, Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno*. 2ª ed., SP: Ed. Abril, 1983.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar*. SP: Ática, 1996.
- JAMBEIRO, O. *Canção de Massa: As Condições da Produção*. SP: Livraria Pioneira Editora, 1975, p. 45. *Apud*: DIAS, M. T. *Op. Cit.*, p. 55.
- MICELI, Sérgio. “A Força do Sentido”. In: BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Org. Sérgio Miceli, São Paulo: Perspectiva, 5ª ed., 2001.
- MORAES, J. J. *O Que é Música*. SP: Brasiliense, 1983.
- MORELLI, R. C. L. *Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, Série Teses, 1991.
- MOSTAÇO, Edécio. “Alternativa: Independência ou Morte - notas sobre o circuito da ideologia”. In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 4-5.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. SP: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 3ª reimp., 2001.

_____. *Mundialização e Cultura*. SP: Brasiliense, 2000.

_____. “À procura de uma Sociologia da Prática”, In: ORTIZ, R. (Org.). *Bourdieu*, Col. Grandes Cientistas Sociais, SP: Ed. Ática, 1983.

_____. “A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº. 1, vol. 1, junho/1986.

PUTERMAN, P. *Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito*. SP: Ed. Perspectiva, 1994.

RAMADA, Micaela. “Disco Alternativo” In: *Cadernos do Terceiro Mundo*, Ano III, nº 24, Junho/1980.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80: Brasil: Quando a Multidão Voltou às Praças*. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios, 223).

SADER, Eder. *Quando os Novos Personagens Entraram em Cena*. SP: Paz e Terra, 2ª ed., 3ª reimp., 1995.

SANTA-FÉ Jr., Clóvis. *O Rock “Politizado” Brasileiro dos Anos 80*. Dissertação de Mestrado – Sociologia, FCL/UNESP- Araraquara, Junho de 2001.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. SP: Paz e Terra, 7ª ed., 2000.

SQUEFF, Enio. *Vila Madalena: Crônica Histórica e Sentimental*. Coleção Paulicéia, São Paulo: Boitempo, 2002.

TATIT, Luís. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. “Antecedentes dos Independentes” In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984, p. 30-33.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VAZ, Gil Nuno. *História da Música Independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1996.

WEBER, M. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. SP: Ed. Martin Claret, 2001.