

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

EDUARDO HARRY LUERSEN

**COMUNICAÇÃO, INDÚSTRIA FONOGRAFICA E TECNOLOGIA:
NOVOS CENÁRIOS, MEDIAÇÕES E TRANSFORMAÇÕES
NA PRODUÇÃO MUSICAL**

Porto Alegre
2013

EDUARDO HARRY LUERSEN

**COMUNICAÇÃO, INDÚSTRIA FONOGRAFICA E TECNOLOGIA:
NOVOS CENÁRIOS, MEDIAÇÕES E TRANSFORMAÇÕES
NA PRODUÇÃO MUSICAL**

Orientador: Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Comunicação
Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Comunicação Social

Porto Alegre
2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE

L948c Luersen, Eduardo Harry
Comunicação, indústria fonográfica e tecnologia : novos cenários, mediações e transformações na produção musical / Eduardo Harry Luersen. – Porto Alegre, 2012.
216 f.
Diss. (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, Pós-Graduação em Comunicação Social. PUCRS.

Orientador: Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva.

1. Produção Musical. 2. Comunicação e Tecnologia. 3. Indústria Fonográfica. 4. Indústria Cultural. 5. Produção Musical. I. Silva, João Guilherme Barone Reis e. II. Título.

CDD 780.981

Bibliotecária Responsável

Ginamara de Oliveira Lima

CRB 10/1204

EDUARDO HARRY LUERSEN

**COMUNICAÇÃO, INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E TECNOLOGIA:
NOVOS CENÁRIOS, MEDIAÇÕES E TRANSFORMAÇÕES
NA PRODUÇÃO MUSICAL**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Comunicação
Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Comunicação Social

Aprovada em: ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva – PUCRS

Prof. Dr. Roberto Tietzmann - PUCRS

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Porto Alegre
2013

AGRADECIMENTOS

Sinto que devo agradecer, em especial, a algumas pessoas e instituições que contribuíram para que este trabalho pudesse ser realizado.

Inicialmente, gostaria de agradecer à CAPES e, sobretudo, à comissão avaliadora da PUCRS, pela concessão da bolsa de estudos que permitiu a realização desta pesquisa.

Ao prof. João Guilherme, pelas discussões, conversas, propostas e pelo aconselhamento durante esta etapa da pós-graduação.

Aos integrantes do Orquídea Negra, André, Robson, Vinícius e Raphael, à Tina e ao Banha, que foram muito receptivos na minha ida à Lages e solícitos quanto ao material necessário para a pesquisa. De fato, não seria possível sem vocês!

Aos colegas do grupo de estudos Cinesofia, pelas conversas e debates desde o ingresso no curso.

Agradeço pela compreensão, pelas conversas e, sobretudo, pelo apoio anímico neste período: à Bya, à Paula e ao Lauro, e aos meus pais. Aos amigos.

“At first flash of Eden we race down to the sea”.

Waiting for the sun (1968), The Doors

RESUMO

Nesta pesquisa, examina-se a indústria musical e em que medida as novas tecnologias de informação e comunicação, que envolvem a digitalização da música, são capazes de diretamente modificar a relação entre artistas e gravadoras no ambiente da produção musical. Estuda-se como as novas tecnologias afetam e transformam aspectos da indústria fonográfica e, sobretudo, as condições de produção musical para artistas autônomos. Diante deste cenário, cabe também observar de que forma a indústria musical e os artistas respondem à transformação tecnológica.

Palavras-chave: produção musical; indústria fonográfica; rock; novas tecnologias de informação e comunicação; artistas autônomos.

RESUMEN

Esta investigación examina la industria de la música y el grado en que las nuevas tecnologías de información y comunicación, con la participación de la digitalización de la música, son capaces de modificar directamente la relación entre los artistas y sellos discográficos en el ecosistema de la producción musical. Se estudia cómo las nuevas tecnologías afectan y transforman los aspectos de la industria de la música, sobre todo las condiciones de producción musical para artistas autónomos. Ante este escenario, también se debe observar cómo la industria de la música y los artistas responden a los cambios tecnológicos.

Palabras clave: producción musical; industria fonográfica; rock; nuevas tecnologías de información y comunicación; artistas autónomos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto de Peter Goldmark com uma pilha de LPs. Ao seu lado, uma quantidade equivalente de música, porém no formato anterior, os discos 78 rpm.....	43
Figura 2 - A era do disco: suportes de armazenamento fonográfico.....	44
Figura 3 - Pirâmide do modelo de carreira do rock.....	97
Figura 4 - Organização de uma gravadora.....	103
Figura 5 - Orquídea Negra ao vivo em Lages, com uma das formações iniciais.....	110
Figura 6 - Orquídea Negra ao vivo no Brahma Rock Festival, em Curitiba, evento realizado pela MTV (dez/92).....	112
Figura 7 - Cartaz do evento <i>Estação da Luz</i> , janeiro de 1994, com a participação de nomes consagrados do rock nacional, onde está listada também a banda Orquídea Negra.....	113
Figura 8 - Da esquerda para a direita: Fernando, Robson e Vinícius no estúdio Macan, durante a gravação do primeiro álbum (mar/1992).....	118
Figura 9 - Robson Anadon no estúdio Macan, em São Paulo. Junto com ele, e em frente ao console de 16 canais da Peavey, os irmãos Mário e Wally Garcia, músicos que gravavam no estúdio e que auxiliaram a banda a produzir o disco.....	119
Figura 10 - Matéria no jornal Correio Lageano sobre a preparação para gravação do segundo disco do Orquídea Negra.....	122
Figura 11 - Daniel na sala de controle do seu estúdio.....	128
Figura 12 - Gravador de rolo Akai utilizado na gravação do primeiro disco do Orquídea Negra. Em sua frente, Luiz, o técnico de áudio do estúdio Macan.....	131
Figura 13 - Mapa do console de gravação.....	132
Figura 14 - Representação gráfica da configuração ideal da mesa de som do estúdio, anotada pela banda em um dia de gravação.....	133
Figura 15 - Orquídea Negra com os irmãos Garcia no estúdio. Da esquerda para a direita: Mário Garcia, o filho de Wally, Marcelo Menegotto, Wally Garcia e Luiz, o técnico do estúdio.....	142
Figura 16 - Local de ensaios da banda, na foto, com uma formação anterior à que gravou o primeiro disco.....	144
Figura 17 - Sala onde a banda ensaia atualmente, na casa de André.....	144

Figura 18 - Orquídea Negra no programa Arte Catarinense, da RBS TV de Santa Catarina.....	154
Figura 19 - Cartaz promovendo a primeira e a segunda apresentação do Orquídea Negra no Teatro do SESC, em Lages, em duas noites consecutivas.....	158
Figura 20 - Orquídea Negra em edição recente do Orquídea Rock Festival, ainda com o baterista anterior, Fernando Menegotto.....	159

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tarifas de estúdios em Porto Alegre.....	92
Tabela 2: Percentual de mercado (<i>market share</i>) de cada gravadora, apenas sobre vendas de álbuns do ano, excluindo-se catálogo.....	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 UMA BREVE GENEALOGIA DA INDÚSTRIA MUSICAL.....	18
1.1 A gravação e a música.....	19
1.1.1 A reprodução sonora e uma indústria em formação.....	22
1.1.2 Aperfeiçoamentos técnicos e as primeiras companhias gravadoras.....	25
1.1.3 Os artistas do novo meio e os primeiros engenheiros de som da fonografia.....	28
1.2 Os negócios do entretenimento e os conglomerados de mídia.....	32
1.3 O estouro das companhias independentes e a efervescência do rock.....	40
1.3.1 Rock e ruptura.....	46
1.3.2 O rock e uma nova organização da indústria: a segmentação pelos subgêneros musicais.....	52
2 O PROCESSO PRODUTIVO DA INDÚSTRIA DA MÚSICA E O ARTISTA AUTÔNOMO.....	59
2.1 O acesso via gravadora: a cadeia de decisões das gravadoras e o relacionamento com o músico.....	60
2.1.1 A imagem de produto.....	61
2.1.2 A descoberta: Artista & Repertório, entre o músico e a gravadora.....	63
2.1.3 Artista & Repertório, marketing e o desenvolvimento artístico.....	65
2.1.4 Riscando o disco - A questão do acesso à gravação sem um contrato.....	68
2.1.5 A questão do controle criativo sobre a obra.....	72
2.2 Produzindo.....	74
2.2.1 O produtor musical.....	75
2.2.2 Preparação: pré-produção.....	77
2.2.3 Gravando no estúdio.....	80
2.2.4 Pós-produção.....	85
2.2.5 A experiência do estúdio e o rock.....	87
2.2.6 O acesso aos estúdios e a sua proliferação.....	90
2.3 A corrente principal e o mundo subterrâneo.....	95
2.3.1 As metáforas do <i>mainstream</i> e do <i>underground</i>	98

2.3.2	O empreendedorismo impelido ao artista não-contratado.....	101
3	ANALOGIAS.....	108
3.1	Orquídea Negra e o artista autônomo: uma breve apresentação	109
3.2	Análises comparativas.....	115
3.2.1	A questão do acesso.....	115
3.2.2	A relação entre transformações nas rotinas práticas de gravação e os artistas autônomos.....	130
3.2.3	Sobre planejamento e auxílios na produção.....	140
3.2.4	O Orquídea Negra e sua projeção diante do mercado.....	150
3.2.5	Coda.....	161
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
	REFERÊNCIAS.....	172
	ANEXO A – Entrevista com o Orquídea Negra.....	178
	ANEXO B – Entrevista com Daniel Finardi.....	213

INTRODUÇÃO

Durante o debate *Indústria fonográfica: passado, presente, futuro* (2008), realizado no festival Humaitá Pra Peixe, no Rio de Janeiro, André Midani, ex-presidente da divisão musical da Phillips no Brasil e da Warner na América Latina, ao ser convidado a apresentar o tópico da discussão, em tom anedótico, sugeriu:

Uma vez que já estou aposentado, não faço mais nada, não trabalho mais com discos, não tenho mais tristezas, só tenho grandes recordações, gostaria de me posicionar nesse papo de hoje: tudo o que for relacionado à música de ontem vocês me perguntem. Tudo o que for relacionado ao futuro perguntem ao Marcelo (apontando para Marcelo Castello Branco, ao seu lado, então ainda presidente da filial brasileira da EMI).

A brincadeira de Midani sugere a incerteza do momento atual, que atinge a todos, mesmo profissionais experientes da indústria musical, empresários, músicos, produtores musicais, teóricos, críticos e pensadores. A insegurança que atinge o setor se deve em grande parte às inovações tecnológicas das indústrias da informática e das telecomunicações, que tiveram impacto sobre o modelo de negócios da indústria fonográfica, assolando de maneira mais contundente os modos de distribuição de música. Uma indústria consolidada com base no comércio de produtos físicos, os fonogramas, dispostos em suportes como CDs e discos de vinil, tem buscado a reorganização de seus métodos para tentar se ajustar ao novo cenário, que compreende um recém constituído mercado de comércio digital, o aumento da troca informal de fonogramas via internet, o relacionamento com indústrias crescentes voltadas ao entretenimento (como a indústria de *games*), apenas para citar alguns elementos da conjuntura que se apresenta.

Enquanto o futuro guarda em segredo a forma da indústria da música de amanhã, busca-se aqui, com este trabalho, sob um aspecto geral, observar justamente algumas transformações mais recentes que o novo ambiente tecnológico tem apresentado, sobretudo, ao extremo da produção, o ponto de onde surgem os novos nomes do mercado musical. As transformações tecnológicas trazem consigo desequilíbrios no

*ecossistema*¹ da indústria musical, e se buscará aqui identificar alguns destes impactos e perceber como ele afeta a cadeia produtiva e um dos principais atores neste ambiente, o artista.

A opção por este tema partiu da curiosidade a respeito do seguinte paradoxo. Desde que surgiu a troca informal de música via internet, acelerando o processo de pirataria e redimensionando a sua ação sobre o setor fonográfico, percebe-se a argumentação de teóricos e de pesquisadores de que a *worldwide web*, aliada ao processo anterior de digitalização da música, iria levar a indústria musical à sua morte. Em paralelo a isto, percebe-se, através de outras correntes de pensamento, a argumentação de que os mesmos agentes, a tecnologia digital e a internet, seriam, respectivamente, os principais responsáveis pela proliferação do acesso aos meios de produção musical para novos artistas e aos mais variados tipos de *commodities* musicais para consumidores, ações capazes de estimular e acelerar a circulação de produtos fonográficos no mercado. Estão sendo desencadeados diversos fenômenos recentes que interferem sobre as práticas de produção e as rotinas de gravação de artistas, decorrentes deste intrincado ambiente.

A partir da curiosidade inicial gerada por estas questões, realizou-se um primeiro grande apanhado de materiais sobre o assunto. Esta etapa serviu também para nortear o pesquisador dentro do campo de pesquisa sobre a indústria musical, o qual ainda não havia sido alvo de nenhum trabalho acadêmico do mesmo. Através deste mapeamento, houve contato com variadas correntes de pesquisa da área, e se pode perceber que há poucos livros específicos sobre o tema. Talvez pelo caráter recente e instável deste conjunto de fenômenos, o que mais se encontrou foram artigos acadêmicos e matérias, através da internet, e pequenos capítulos de coleções de textos organizadas por editoras voltadas à produção bibliográfica sobre o tema. Esta pesquisa reúne algumas das informações dispersas em textos isolados com os livros estudados que se referem ao aspecto mais amplo da indústria fonográfica.

Para situar o estudo, se buscou entender a formação e a configuração da estrutura que compreende a indústria musical, por meio da qual se originou o modelo de seleção e produção musical que tradicionalmente se opera, através das companhias gravadoras. A abordagem adotada primou, como meio de considerar e tentar

¹ Esta expressão é uma analogia possível em razão de cada um dos extremos da indústria fonográfica estar em relação com outros setores da mesma, de maneira que transformações em um dos pontos da indústria modificam o estado de outro setor deste ambiente.

compreender estes fenômenos, por um caráter analítico qualitativo, afinal, a construção do objeto de estudo ocorreu a partir do entendimento e da compreensão das relações e dos processos que constituem a indústria musical e a cadeia produtiva. Muito desta análise qualitativa começou a se delinear através de extensa revisão bibliográfica dentro do campo de estudos envolvido, sobretudo para ratificar os conhecimentos sobre o cenário observado e os desdobrados provocados pelo desenvolvimento tecnológico. Para isto, foram valiosas as obras que abordam, sob um olhar histórico, a constituição da indústria fonográfica, como os trabalhos de Pekka Gronow, Ilpo Saunio, Robert Burnett e Peter Tschmuck.

Com a compreensão do ambiente formado pelo binômio indústria musical/tecnologia, a pesquisa passa a se concentrar, mais especificamente, sobre a descrição de como se estabelece o processo de seleção e produção de música, dentro deste mesmo ecossistema. Neste ponto também se ressalta o impacto de novas tecnologias no mercado, que possibilitam maneiras alternativas para artistas produzirem suas obras, sem que esta produção seja conduzida com a intermediação de uma companhia gravadora. Para se referir a este tipo de processo, durante o trabalho, adotou-se o termo “produção autônoma”. Para esta proposição, o aporte teórico basilar vem de autores como Keith Negus, John Ryan, Michael Hughes e Nehemias Gueiros Jr., que possuem pesquisas sobre as mediações que ocorrem no processo de produção musical, e a relação entre artistas e profissionais do ramo fonográfico. Nesta seção, também houve coleta de depoimentos de artistas, bem como do *staff* e de membros dos setores criativos e diretivos de companhias gravadoras, de forma a obter uma visão dos profissionais sobre as rotinas de trabalho e os possíveis problemas que dizem respeito ao processo produtivo e o novo ambiente tecnológico. Também foi utilizado material coletado de entrevistas realizadas por *zines* e revistas especializadas em música e tecnologia, para dissertar sobre o assunto.

Durante a banca de qualificação, foi sugerido que a pesquisa poderia alcançar seus objetivos de maneira mais profícua se adotasse também um viés empírico, a partir do acompanhamento do caso de um artista através do qual fosse possível perceber algumas das transformações no ambiente de produção. Isto permitiu, também, que se verificassem, na prática, questões que indicam algumas das condições sob as quais atuam os artistas autônomos, dentro deste cenário. A presença de abundante material bibliográfico que trata sobre os processos de produção musical via gravadora contrasta com o material escasso, raro, que trata sobre as produções custeadas pelos artistas. Esta

oposição ratificou a necessidade de uma observação empírica sobre os procedimentos produtivos que envolvem artistas autônomos. Para a análise, escolheu-se verificar a trajetória do Orquídea Negra, banda em atividade desde 1986, que gravou com recursos próprios seu primeiro álbum no ano de 1992 e que, no ano de 2012, entrou em estúdio para gravar seu terceiro trabalho. Foi realizada entrevista padronizada com os integrantes da banda e uma entrevista não-padronizada com o proprietário do estúdio de gravação escolhido para a produção do álbum mais recente do grupo, todas anexadas no final do trabalho. As entrevistas com André Graebin e Robson Anadon foram realizadas na Ótica Universal, local de trabalho de André. As entrevistas conduzidas com Vinícius Porto e Raphael Marini foram realizadas após o acompanhamento de um dos ensaios do grupo, na casa de André.

É necessário que se faça aqui também uma elucidação sobre algumas terminologias adotadas ao longo do texto. Primeiramente, o termo “artista autônomo”, é utilizado para se referir, sobretudo, ao artista que realiza a etapa de gravação dos fonogramas por conta própria. Mais especificamente, este tipo ideal faz alusão àquele indivíduo que custeia a produção de sua obra. Isto não exclui deste perfil o artista que contrata serviços terceirizados de outros profissionais do setor para lhe auxiliar com tarefas relativas à produção ou outras etapas da cadeia, desde que o próprio artista administre a escolha e o pagamento destes serviços. Encaixa-se sob este rótulo, em última instância, aquele artista que não possui vínculo, via contrato de gravação, com uma gravadora que custeia e gerencia a produção de sua obra. Não é raro que se utilize o termo “independente” para se referir a este *status*. Entretanto, observa-se certa ambigüidade com relação ao termo atualmente, motivo pelo qual se optou por rechaçá-lo. Por vezes, o vocábulo “artista independente” se refere àquele artista sem contrato de gravação, por outras, àquele vinculado a uma gravadora *indie*². Ao mesmo tempo, o rótulo *indie rock* é adotado em alguns meios para se referir a um determinado estilo musical, o que implica no risco do termo se tornar ainda mais dúbio para o leitor durante o texto.

Ainda sobre questões terminológicas, opta-se por utilizar o termo “artista” deliberadamente, porém, sem qualquer intenção de tocar o amplo debate “o que é arte?”. O termo é utilizado por ser usualmente empregado no jargão da indústria fonográfica e por ser conhecido e amplamente difundido no cotidiano para se referir à figura do

² Abreviação prosaica do termo *independente*.

músico. Esta terminologia também tem sido utilizada em discussões acerca da indústria da música de forma generalizada, então, é empregada ao longo do trabalho, por uma questão de associação da pesquisa a esta discussão e também pela ausência de outro termo que se encaixe melhor na proposta.

A outra menção que diz respeito à terminologia, se refere à expressão “música popular”. O termo não é referido de acordo com o sentido coloquial do vocábulo “popular”, que expressa algo que é muito conhecido, afamado. No texto, é referida a distinção musical do termo, que expressa “a qualidade daquilo que não é erudito”. Neste sentido, mesmo gêneros musicais com pouco apelo massivo e com audiências diminutas, podem ser considerados música popular, por exemplo.

Com o intuito de limitar o tema desta pesquisa, foi realizado o recorte do objeto de estudo, optando-se por trabalhar mais especificamente com o gênero musical *rock*. Embora sejam citados esporadicamente outros gêneros musicais, para tornar possível uma análise mais concisa sobre determinado cenário específico, optou-se por recortar o trabalho de maneira a se trabalhar mais precisamente com um segmento do mercado. A escolha se deu pela íntima ligação do rock com transformações de ordem tecnológica na indústria musical desde a segunda metade do século XX.

É importante mencionar também que, embora o trabalho inevitavelmente se refira, por vezes, a questões alusivas à distribuição e ao consumo musical, estas não consistem em ser o foco da pesquisa. A menção a estas etapas pretende apenas que não seja ignorado o fato de que elas do mesmo modo são componentes relativos ao equilíbrio do ecossistema da indústria musical. Assim, por uma questão de delimitação da proposta de trabalho, estes pontos não serão tratados com a mesma profundidade que a etapa de produção.

Tendo como base as preposições citadas previamente, o trabalho foi dividido em três capítulos. O capítulo 1, *Uma breve genealogia da indústria musical*, apresenta uma formulação histórica sobre a indústria fonográfica, sua formação relacionada às indústrias elétrica e da comunicação, e uma parte relativa à emergência do rock e sua relação com este ambiente. Destaca-se o panorama de fenômenos estruturantes da indústria musical e fatores que implicaram no estabelecimento dos modelos de produção de fonogramas através das companhias gravadoras, que desempenham o papel de principais mecenas da produção musical do século XX, e de principais responsáveis por filtrar o grupo de artistas e o material musical a ter acesso ao mercado, a partir do controle exercido sobre os meios de produção musical.

O capítulo 2, *O processo produtivo da indústria da música e o artista autônomo*, mais concentrado sobre a etapa de produção, analisa a relação dos setores internos das gravadoras mais próximos à seleção e ao desenvolvimento de artistas e suas obras, com os próprios músicos, verificando também os procedimentos e as rotinas de produção musical. Para isto, lança-se mão não apenas da bibliografia, mas também de material colhido através de entrevistas e observação sobre tais processos. Neste capítulo, também é posicionado o artista autônomo e são comentadas as possibilidades da produção autônoma a partir da disseminação de meios de produção menos onerosos, propiciando que ocorram modos de produção paralelos às produções pelas vias tradicionais.

Através do capítulo 3, *Analogias*, se discutem os principais tópicos estudados até então a abordar os ambientes de produção musical, relacionando-os à trajetória de um artista autônomo, o Orquídea Negra. Através disso, se desenvolve uma comparação entre distintos ambientes tecnológicos de produção, propiciando também o estabelecimento de relações entre estes ambientes e o artista, dentro do ecossistema que compreende a produção musical. Neste tópico se comentam também algumas das implicações das transformações em curso sobre as condições de produção dos músicos autônomos, de acordo com as observações da pesquisa de campo.

A evolução tecnológica sempre esteve ligada a transformações de distintos graus na cadeia produtiva da indústria fonográfica, modificando não apenas fatores relacionados ao modo de se gravar e reproduzir sons, mas também as próprias relações estabelecidas entre esta indústria e os artistas, atores localizados na base desta cadeia. Na medida em que a tecnologia digital, gradualmente, e em conjuntura com fatores econômicos, se torna capaz de modificar as formas de acesso aos meios de produção e distribuição musical, a desestabilização do ecossistema da indústria, como se conhece, se torna uma realidade ainda mais intrigante, resultando em fenômenos que merecem atenção, sobretudo a respeito daqueles que produzem.

Capítulo 1

UMA BREVE GENEALOGIA DA INDÚSTRIA MUSICAL

1.1. A gravação e a música

A partir da possibilidade de gravação sonora constituiu-se, ainda que sem este propósito, uma nova forma de registro da música. Antes da invenção de um dispositivo capaz de gravar e armazenar o som, a principal forma de se reproduzir música, com precisão, fundava-se a partir da interpretação da partitura, o mais importante modo de registro e reprodução das obras musicais, sobretudo, eruditas. Por volta de 1500, o impressor italiano Ottaviano Petrucci aplicou a invenção de Gutenberg à impressão das partituras musicais, que então poderiam ser reproduzidas massivamente e de maneira idêntica (PAHLEN, 1965, p.336). Este processo permitiu não só o registro, mas também uma maior disseminação das obras àqueles que soubessem ler e executar a música escrita.

Além da partitura, a transmissão oral constituía outro meio de dispersão musical. Este modo era o mais comum para a transmissão das canções folclóricas e populares e, enquanto que dificilmente representasse um método para que músicas fossem fielmente reproduzidas, estabeleceu-se como principal maneira de se comunicar canções, sem que houvesse a necessidade do conhecimento de música escrita para isso.

Sem a possibilidade de armazenamento do som, seria incabível conceber a existência de uma indústria de produção e distribuição musical. A história da música narra o percurso conhecido desta arte, contudo, é possível, ainda assim, indagar: quanto, de fato, conhece-se do que já existiu de música no mundo? Sem a possibilidade de conservar o som no passado, não puderam chegar aos ouvidos de hoje, diretamente, Paganini, Chopin, Liszt, por exemplo. Graças à partitura, entretanto, foi possível interpretá-los. E antes, porém, da música escrita? O regente e compositor austríaco Kurt Pahlen, no ano de 1969, em seu livro sobre história da música, escreveu o seguinte:

Li certa vez – creio que na obra de um escritor norte-americano – interessante comparação. Suponhamos, diz ele, que a Terra, desde os seus primeiros dias até hoje, tenha vivido, não milhões de anos, mas apenas um único ano, de primeiro de janeiro ao último dia de dezembro. Se pretendermos situar a época da chegada do homem ao mundo, devemos avançar muito: no dia 31 de dezembro, às 6 horas da tarde, é que aparece o senhor da criação. Mas não começam ainda os tempos históricos. Outras horas devem passar... Cerca de um minuto e meio antes da meia-noite é que se inicia a história. E agora mais um passo para demonstrar aos leitores a incrível brevidade da história da música: começa ela aproximadamente 15 segundos antes da meia-noite do derradeiro dia do ano que a terra vive... Deveremos sentir-nos pequeninos e

insignificantes, ou devemos orgulhar-nos de tudo o que os 15 segundos produziram de belo (PAHLEN, 1965, p.17)?

Pode-se questionar, em um exercício imaginativo, então, quantos milésimos de segundo do último dia do ano desta linha do tempo seriam ocupados pela história de uma indústria que se organizou em torno da música gravada.

É interessante observar como, nesta relativamente pequena brecha temporal, a possibilidade de gravação e reprodução da música se revelou como um meio de registro musical muito significativo e caro à história e à memória da música. Além disso, representou a possibilidade, no último século, de intervenções estéticas diversas sobre a composição.

Na metade final do século XIX, o mundo viu-se transformado pelas conseqüências da revolução industrial. Na era do avanço exponencial da técnica, a humanidade presenciou o mundo, através do motor a vapor e do capitalismo, tornar-se mais veloz. O motor de combustão interna, que permitiu o automóvel, tornou-se insígnia do novo ambiente urbano, envolvido pela dimensão fabril. Este processo, e após ele, tantos outros acontecimentos paradigmáticos, como a disposição da tabela periódica e o domínio da eletricidade, iriam ocorrer, incidindo sobre o cotidiano e mesmo sobre o destino do homem.

Antes mesmo do começo do século XX, a dimensão industrial alcançara o domínio das artes através da fotografia, do cinema e do fonógrafo, por exemplo, e as décadas seguintes iriam testemunhar o desenvolvimento de linguagens específicas para as artes nascidas dentro deste contexto, bem como a adaptação e o declínio de outras atividades artísticas. Indústrias culturais surgiram e, com elas, modos distintos de interpelar, produzir e fruir o objeto artístico, como alguns pensadores³ perceberam.

Ao que parece, o homem pode estar diante de outro momento paradigmático, que partilha de algumas características destes períodos transformativos da história, no limiar de mais um século. Na área da informação, o homem é capaz de dominar a produção e reprodução técnica dos dados. A revolução digital mostrou-se com a conversão gradativa de suportes analógicos para sistemas digitais. A linguagem binária das novas tecnologias da informação desperta o espírito curioso e a imaginação de intelectuais e de profissionais dos mais diversos campos de conhecimento e atuação.

³ Sobre o tema, ver *A Dialética do Esclarecimento* (1947), de Theodor Adorno e Max Horkheimer.

Pode-se inquirir sobre todo o imaginário que foi envolto pela questão da eletricidade ou, antes mesmo, pela revolução industrial, no passado. Ou ainda, para pensar dentro do foco desta pesquisa, quanto à reprodução do som. Que terá pensado Edison quando ouviu, pela primeira vez, sua própria voz, ainda que lacerada, surgindo do funil do seu invento? Poderia ele imaginar o que mais de dois séculos de aprimoramentos técnicos fariam de sua obra? O cientista confessa ter estremecido logo que ouviu sua fala reproduzida. Segundo o próprio Edison, o fonógrafo foi seu invento favorito, mesmo que o cientista ainda não tivesse certeza do que fazer com aquilo, podendo apenas especular sobre sua finalidade.

Embora Thomas Edison tenha percebido que o fonógrafo poderia servir à reprodução musical, é pouco provável que o mesmo tivesse imaginado o estabelecimento de toda uma indústria da música formada com base em seu invento. A atividade musical, assim, adentra no ciclo do capital, e pode representar, desta forma, também uma atividade comercial lucrativa para aqueles que nela investem.

Na primeira década do século XXI, a maior parte da música que é vendida, pertence a grupos transnacionais de mídia. Segundo a Nielsen Soundscan (empresa que monitora internacionalmente a venda de discos), em 2008, uma fatia de 88% do mercado fonográfico era abastecida pelas quatro maiores gravadoras do mundo (Universal, Sony, Warner e EMI). Ainda que estes números sejam baseados sobre a *compra* de produtos físicos e digitais, e não sobre todo o consumo de material (algo praticamente impossível), eles podem servir para oferecer uma pequena noção do poder destas companhias sobre o mercado.

Apesar disso, de maneira recorrente, na última década, ouve-se falar em uma crise que atinge às principais companhias fonográficas. A queda gradual nas vendas dos produtos físicos, a princípio, parece corroborar o boato, ainda que esta seja apenas um dos meios destas empresas obterem receita. A EMI, uma das gigantes dos negócios da música, depois de sucessivos desastres financeiros e administrativos, e do desligamento de artistas de renome da empresa, como Paul McCartney, foi adquirida, em um consórcio, por Sony e Universal, deixando o mercado ainda mais concentrado, sob as marcas de apenas três grandes companhias.

O estudo de como se formatou a indústria fonográfica pode fornecer, à pesquisa, informação sobre elementos basilares sobre os quais se sustenta a indústria da música. Assim, é possível obter ferramentas para entender, nos capítulos seguintes, como funcionam as mediações das atividades criativas entre gravadoras e artistas, e em que

medida as novas tecnologias digitais podem modificar estas dinâmicas. O fácil acesso às ferramentas de produção e distribuição musical pode transformar a relação que o artista tem com o mercado, e sua própria estima dentro do processo de produção musical?

1.1.1 A reprodução sonora e uma indústria em formação

Enquanto atividade comercial, a música gravada só foi possível através do desenvolvimento e dos sucessivos aperfeiçoamentos aplicados ao fonógrafo, aparelho patenteado por Thomas Edison, em 1877. Historiadores contam que, ao apresentar sua máquina falante pela primeira vez, em um congresso internacional de cientistas, Edison provocou a incredulidade de diversos pesquisadores. Consta que um físico de renome acreditou que o inventor, para enganar os colegas, havia escondido um ventríloquo na sala (PAHLEN, 1965, p.337).

Originalmente, o inventor imaginou que sua criação poderia servir para funções diversas, e publicou uma lista contendo sugestões de possíveis aplicações para o seu invento. Esta era uma prática comum aos inventores, pois ao antecipar os usos potenciais de suas invenções eles poderiam definir mais rapidamente um mercado para elas, e assim encontrar investidores para apostar comercialmente nas suas idéias (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.4). Eis as aplicações iniciais sugeridas por Edison para o fonógrafo, em artigo publicado na revista científica *North American Review*, 126⁴.

1. Escrita de cartas e todos os tipos de ditados sem o auxílio de um estenógrafo.
2. Livros fonográficos que poderão falar para as pessoas cegas, sem que essas tenham de fazer qualquer esforço.
3. Ensinar elocução.
4. Reprodução de música.
5. Gravação familiar – registrar e preservar os aforismos, as vozes, e as últimas palavras dos membros moribundos da família em suas próprias vozes, bem como as de homens grandiosos.

⁴ Fonte: Phonozoic. Disponível em: <<http://www.phonozoic.net/n0020.htm>>. Acesso em: 05 mai. 2012.

6. Caixas de música, brinquedos, etc. – Uma boneca que possa falar, cantar, chorar ou rir pode ser prometida para nossas crianças como presente de Natal.
7. Relógios que possam anunciar em fala a hora do dia, o horário do almoço, de ir para casa, etc.
8. A preservação de línguas e dialetos com a maneira correta de pronúncia.
9. Propósitos educacionais, como preservar as explicações de um professor, para que o aluno possa referir-se a elas a qualquer momento. Ou para aprender lições como soletrar.
10. O aperfeiçoamento ou avanço do telefone a partir do fonógrafo, fazendo daquele instrumento um auxiliar na transmissão de gravações permanentes.

Como de costume, a disposição inicial da tecnologia desenvolvida foi pensada em função das atividades práticas cotidianas do momento, e os principais investidores também viram possibilidades comerciais imediatas para uma possível “máquina de ditar”, como sugere Edison logo na primeira observação de sua lista.

Passado o entusiasmo inicial provocado pelo seu invento, Edison temporariamente abandonou o fonógrafo para se concentrar em outras atividades, a princípio, mais lucrativas, como a pesquisa da telegrafia. Enquanto isso, diversos outros inventores estudavam possibilidades ligadas à reprodução sonora, visto que os conhecimentos sobre as leis da mecânica já estavam bem disseminados. Edison não foi o primeiro a estudar um dispositivo que pudesse gravar o som. O francês Charles Cros pesquisava, no começo de 1877, uma maneira de gravar e reproduzir o som, baseado no fonógrafo, de Leon Scott de Martinville, que apenas grafava as vibrações sonoras sobre um cilindro, porém, sem poder reproduzi-las (PICCINO, 2008, p.2). Em sua obra *The Illustrated History of Talking Machines*⁵, Daniel Marty (1977, p.14), contudo, descreve Cros como um homem que se mantinha ocupado mais como um poeta *flâneur* do que como cientista, e que não conseguiu encontrar uma maneira prática de fazer sua idéia de fonógrafo funcionar mecanicamente até a sua morte em 1888.

Tainter e Bell que, assim como Edison, trabalhavam com a pesquisa e o desenvolvimento de novos dispositivos⁶, em 1885 apresentaram o grafofone. Como

⁵ *A história ilustrada das máquinas falantes* (tradução do autor).

⁶ Somente no ano de 1882, Thomas Edison obteve a patente de 75 inventos diferentes. Ainda que muitos destes sejam aprimoramentos de aparelhos anteriores, o número proficuamente expressa o perfil de

revelam Pekka Gronow e Ilpo Saunio (1998, p.4), este aparelho consistia, basicamente, no fonógrafo inicial de Thomas Edison, porém, com o papel alumínio sendo substituído, como suporte para produto final, por um cilindro de cera (popularmente, conhecido também como rolo de cera), cuja maior resistência permitia que a gravação fosse preservada por mais tempo.

Em 1888, Edison apresentou um novo fonógrafo, com mais alguns ajustes. A nova amostra, contudo, lembrava em muito o grafafone, inclusive por gravar também em cilindros de cera. Nesta época, eram comuns batalhas judiciais a respeito das patentes dos inventos que, em casos como este, apresentavam semelhanças substanciais entre eles. Um investidor chamado Jesse Lippincott acabou comprando as patentes de ambos os inventos por mais de um milhão de dólares, o que abrandou a questão judicial (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.5). Os inventos acabaram sendo utilizados comercialmente como ditafones, numa tentativa de substituir o trabalho dos estenógrafos, porém os fonógrafos não vingaram com esta utilidade, o que levou o investidor à falência.

Edison comprou de volta os direitos da patente do fonógrafo, através de corretores financeiros, e ao lado da Columbia Phonograph Company, empresa formada por acionistas, advogados e oficiais de justiça que retiveram os direitos de venda de fonógrafos no distrito de Columbia, passaram ambos a gravar e produzir os cilindros de cera (READ e WELCH, 1976, p.27). Os mesmos começavam a ser valorizados a partir do momento em que os fonógrafos passaram a ser utilizados como forma de entretenimento, quando os inventores Louis Glass e William Arnold acoplaram à máquina um dispositivo para a inserção de moedas, criando a idéia das primeiras *jukeboxes*⁷. Este parece um movimento fundamental para o desenvolvimento da *commodity* musical.

Devido a uma série de fatores, como ações do sindicato dos estenógrafos, uma seqüência de insucessos judiciais⁸, e talvez um pouco de falta de perspicácia por parte de investidores, alguns empresários foram à falência após depositarem demasiada esperança (e capital) em alguns projetos que não vingaram ligados ao novo invento. A nova tecnologia falhara comercialmente como máquina de ditar, ou ditafone, porém,

Edison, que acreditava que a genialidade podia ser definida como “99% de transpiração e 1% de inspiração” (GRONOW, 1998, p.3).

⁷ Máquina que reproduz músicas, de um repertório catalogado, a partir da inserção de moedas.

⁸ Para informações detalhadas sobre os processos judiciais do final do século XIX até meados do século XX, com relação às disputas por direitos sobre os inventos ligados à reprodução do som, ver *From tin foil to stereo: evolution of the phonograph* (1959), de Oliver Read e Leslie Welch.

encarnada no gramofone, a reprodução mecânica do som iria ser aperfeiçoada para gradualmente alcançar o mundo.

1.1.2 Aperfeiçoamentos técnicos e as primeiras companhias gravadoras

O gramofone de Emile Berliner foi patenteado em 1887, enquanto o inventor alemão, residente nos Estados Unidos, pesquisava uma forma melhorada de registrar o som. O gramofone permitia que se gravasse em um disco achatado, primeiramente de zinco, e não em um cilindro, solução encontrada por Berliner, que pretendia que as gravações pudessem ser replicadas industrialmente. A partir da geração de um disco-matriz de zinco, o inventor experimentou fazer a gravação em discos de borracha dura, de cera e até mesmo de vidro, até que, em 1890, testou discos feitos de goma-laca, material que até então era utilizado em peças de telefone (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.8).

Vale lembrar que o fonógrafo produzia um cilindro por vez, ou seja, para que fossem obtidos cinco cilindros com a reprodução, eram necessários cinco fonógrafos gravando simultaneamente, por exemplo. Além do imaginável problema de espaço físico provocado por esta situação, a qualidade técnica da gravação era bastante precária. Desta forma, para que pudesse obter mais cilindros gravados, também o intérprete precisaria realizar sua performance repetidamente. Sem a possibilidade de gerar cópias a partir de uma matriz, não seria possível a formatação de uma indústria da música, organizada em torno da distribuição física deste material.

Em 1898 foi fundada a Gramophone Company, em Londres, para expandir até o velho continente o empreendimento de Emile Berliner. No mercado americano, um terceiro nome entrava no negócio das gravações musicais. A Victor Talking Machine Company foi fundada em 1901, em comemoração a uma vitória judicial que devolvia a Berliner o direito de atuar com o gramofone nos Estados Unidos. A gerência da companhia ficou a cargo de Eldridge Johnson, que anteriormente havia coordenado um projeto cujo resultado fora a invenção da matriz de cera⁹, em 1900. Este recurso melhorou sensivelmente a qualidade do procedimento de gravação do som, e Johnson

⁹ O disco-matriz de cera foi experimentado inicialmente por Johnson a partir do derretimento dos cilindros produzidos pela companhia de Edison. Fonte: EMI Group Archive Trust. Disponível em: <<http://soundofthehound.com/>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

ainda seria o responsável por outro aprimoramento que capacitou a formação de uma dimensão industrial para a música gravada: o motor a corda, para o gramofone.

Cooperando com a Gramophone Company, Eldridge Johnson adicionou um motor ao gramofone de Berliner, que até então funcionava, como o fonógrafo, através do giro de uma manivela. Este novo dispositivo foi fundamental para o desenvolvimento da indústria, pois a partir dele se tornou possível padronizar a velocidade de rotação de 78 RPM na gravação e execução dos discos, além, é claro, de livrar o ouvinte do uso da manivela.

Com a matriz de cera, permitiu-se capturar as vibrações das ondas sonoras com maior precisão do que com os pratos anteriores de zinco. E graças ao motor a corda, o mesmo desempenho poderia ser gravado em um local e reproduzido constantemente da mesma forma em lugares distintos. A utilização do gramofone passou a ser considerada, com isto, uma atividade mais séria e, aliada à versatilidade das matrizes de cera e discos de goma-laca, replicáveis em diversos locais simultaneamente e transportáveis com maior facilidade do que os formatos anteriores, levou à gradual instalação de fábricas de discos e redes de distribuição em diversos países.

Possivelmente, boa parte destes aprimoramentos seja fruto da continuidade que Johnson deu à idéia de Berliner, de que o som gravado tinha potencial para ser explorado principalmente como fonte de entretenimento caseiro, ponto de vista que outros inventores como Bell e Edison não haviam explorado, devido à premência dos últimos por formas de negócio mais imediatas ou pesquisas com finalidades científicas¹⁰.

Alguns anos após o desvendamento de implementos que garantiram o êxito comercial do gramofone, Edison descobriu uma maneira de reproduzir massivamente também os cilindros. Assim, surgia também a primeira disputa que contrapunha os suportes gravados, até então, o disco e o cilindro. Os cilindros eram mais resistentes, porém, os discos apresentavam-se não só mais baratos, como também muito mais fáceis de armazenar, podendo ser empilhados ou colocados em estantes, como livros. Fatores como estes colaboraram para que, após alguns anos de competição, o disco vencesse a disputa comercial. A partir da segunda década do século XX, a Columbia, que manufaturava gravações tanto em cilindro como em disco, passou a produzir somente sob o último formato. Inclusive Edison teve que se render ao disco, passando a produzi-

¹⁰ Fonte: FLEINER, Carey. Universidade de Delaware. *The Eldridge Johnson story: bringing music to the people!*. Disponível em: <<http://soundofthehound.com/>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

los ao passo em que descontinuava a manufatura de cilindros e deixava de gravar artistas para este suporte.

Naquelas primeiras décadas de música gravada, como foi descrito, havia um grande interesse por parte dos inventores em patentear um novo dispositivo que pudesse melhorar a fidelidade da reprodução sonora e, assim, ser difundido pelos principais mercados do mundo. Com isso, novos aparelhos surgiram Europa afora, a partir de inventores como os irmãos Pathé, na França, e com eles, gravações de artistas disponíveis somente em suportes que poderiam ser reproduzidos em aparelhos compatíveis. Estes formatos tiveram um destino semelhante aos cilindros de Edison e, nas décadas seguintes, adquiriram o *status* de itens alegóricos para colecionadores.

Enquanto que, na virada do século XX, Columbia e Victor dominavam o mercado americano e tinham licença exclusiva para gravar, na Europa, além da Gramophone Company, dezenas de gravadoras de médio porte como a Pathé começaram a se consolidar. Aos poucos, as companhias que despontavam começaram a adquirir as gravadoras menores, sendo assim agrupados pequenos selos sob a asa de uma empresa maior. Gravadoras como a alemã Lindström, que abrigava selos subsidiários (que haviam sido incorporados anteriormente) como Odeon, Beka, Okeh e Parlophone Records, enfrentando turbulência financeira após a I Guerra Mundial, acabaram tendo a maior parte de suas ações compradas pela Columbia. A *major* americana adquiriu também a divisão musical da Pathé, que a exemplo das demais companhias, teve os artistas de seu catálogo lançados, então, em disco.

Este tipo de estratégia permitiu a unificação de um formato padrão de gravação e reprodução em escala planetária. Mais do que isto, abriu espaço para que a indústria musical se formasse em torno de conglomerados transnacionais compostos por uma ampla rede de subdivisões espalhadas pelo globo, potencializando não só o alcance geográfico dos fonogramas produzidos por estas companhias, como também a obtenção de informações sobre mercados específicos, o que foi importante para o reconhecimento de novos números e tendências musicais, por exemplo.

A mudança no modo de entender o recurso da reprodução sonora, posta em marcha pelos empreendedores destacados até aqui, que viram o potencial da música como meio de entretenimento, teve conseqüências cruciais para a formação dos negócios musicais. Marshall McLuhan, em uma passagem de *Os meios de comunicação como extensões do homem*, comenta:

Foi no fim do século XIX que o psicólogo Lipps revelou, mediante uma espécie de audiógrafo elétrico, que o simples clangor de um sino continha concentradamente todas as sinfonias possíveis. Foi mais ou menos da mesma forma que Edison abordou seus problemas. A experiência prática lhe tinha ensinado que todos os problemas continham embrionariamente todas as respostas, desde que se descobrisse o meio de explicitá-los. *No seu caso, sua determinação de dar ao fonógrafo, como ao telefone, uma praticabilidade direta que interessasse ao mundo dos negócios levou a negligenciar as possibilidades do invento como meio de entretenimento. A incapacidade de antever o fonógrafo como meio de entretenimento era realmente uma incapacidade de apreender o significado da revolução elétrica em geral. (...) Outrossim, o entretenimento levado ao extremo se transforma na principal forma de negócio e de política* (MCLUHAN, 2002, p.311).

As gravações começavam a obter êxito comercial nos Estados Unidos e Inglaterra, onde as principais gravadoras (Columbia, Edison Phonograph Company e Victor, nos EUA, e Gramophone Company, na Inglaterra) encontravam o maior número de consumidores, e onde primeiramente haviam sido construídas instalações para manufatura. Gradualmente, assim como a Columbia, as demais gravadoras estabelecidas decidiram expandir seu raio de atuação, de forma a competir por territórios para distribuir seus produtos. A Victor e a Gramophone Company estabeleceram subsidiárias pelos países mais populosos da Ásia, África, América do Sul e Oceania, ao passo em que representantes comerciais foram enviados para os países menores.

A partir do entendimento da música gravada como meio de entretenimento, e do elevado consumo de música proporcionado pelas novas invenções, uma indústria internacional começava a se formar. O desafio seguinte seria encontrar os intérpretes com maior potencial para tornar o disco uma forma de entretenimento ainda mais atrativa às pessoas.

1.1.3 os artistas do novo meio e os primeiros engenheiros de som da fonografia

Na época de uma primeira euforia com relação à novidade do som gravado, as gravações mais vendidas tratavam-se de cantigas populares como *Twinkle, twinkle, little star* (*Brilha, brilha, estrelinha*) e religiosas, como *The lord's prayer* (algo como a representação americana do *Pai nosso*), além de orquestras de metais. Com o

amadurecimento dos negócios e uma crescente massa consumidora, novos intérpretes começaram a ser procurados pelas companhias gravadoras, para serem comercializados cada vez mais a um nível internacional.

No princípio da gravação sonora, havia maior preocupação em obter o melhor resultado possível da limitada capacidade técnica do gramofone. Os mais experientes técnicos de gravação ofereciam treinamento aos novos agentes das companhias, a respeito da capacidade do equipamento, e pormenores como a distância recomendada entre determinada fonte emissora de som e o aparelho, por exemplo. Estes agentes então viajavam para realizar tarefas de prospecção, ou visitar as localidades onde havia gravações agendadas.

Os agentes enviados pelas gravadoras buscaram, primeiramente, nos centros musicais da Europa, destaques locais para gravar. Em seguida, procuraram gravar intérpretes mais ‘exóticos’, atrações locais de países fora do berço da música ocidental. Orquestras e intérpretes de Rússia, Índia, Tailândia, Japão, China, são alguns exemplos de gravações do começo do século XX. Até 1921, consta que a Gramophone Company sozinha já havia disponibilizado mais de 200.000 gravações diferentes (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.12).

Dentre os mais reconhecidos técnicos de gravação do primeiro quarto do século estava Fred Gaisberg, que participara das primeiras gravações de Berliner, tocando piano e ainda fazendo experimentos com o gramofone. Para esta pesquisa, parece capital entender o papel do pessoal envolvido na gravação de discos, especialmente a atuação de profissionais como engenheiros de som, produtores e olheiros, fundamentais na seleção e produção da música gravada.

Pois, a partir da leitura da autobiografia de Gaisberg (1942), dos arquivos da EMI (disponibilizados no *site Sound of the Hound*) e da história da indústria fonográfica de Gronow e Saunio (1998), percebe-se que, nos primórdios da gravação sonora, estas funções já estavam em um estágio de desenvolvimento, contudo, como a indústria recém se formava, estes papéis não estavam definidos, e de maneira grosseira, pode-se expor que alguns traços destas funções se concentravam muitas vezes na figura de uma única pessoa. O curioso é perceber como algumas das funções exercidas na gravação contemporânea pareciam surgir neste recorte temporal, o que endossa o argumentado aqui, de que é admissível encontrar neste desdobramento histórico não apenas algumas similitudes com o modelo estabelecido da indústria musical, mas também eventos que

contribuíram para a constituição dos negócios musicais tal como são, ou foram, até recentemente.

Gaisberg, por exemplo, além de ser responsável pelos aspectos técnicos da captura do som, geralmente fazia o acompanhamento no piano - em caso de gravação de intérprete vocal -, criava e modificava o arranjo das canções. Em suas expedições para gravar algum intérprete agendado, selecionava outros talentos locais que lhe despertassem interesse, além de levar algumas das gravações disponíveis para comercializar em novos centros. Nesta condição, apresentava pontos de contato reconhecíveis com os posteriores cargos de engenheiro de som, produtor, arranjador, olheiro, artista & repertório, e ainda por vezes trabalhava como uma espécie de representante comercial, ou agente de vendas, levando as gravações mundo afora.

Posteriormente, com a expansão dos negócios da música, estes papéis foram se segmentando, particularizando e recebendo maior grau de especialização, até serem divididos em diferentes cargos e departamentos dentro da engrenagem produtiva da gravação musical. Não é necessário dizer que, além de cada uma destas funções, também as relações de trabalho entre elas sofreram um processo de complexificação¹¹.

O que mais comumente motivava as viagens prospectivas dos agentes de gravação, no primeiro quarto do século XX, eram os boatos que circulavam nos circuitos musicais mais afamados, de onde surgiam nomes de atrações musicais que despertavam alguma forma de clamor público. As vozes de maior prestígio no meio musical, nesta época, pertenciam aos cantores de ópera.

Estes cantores se favoreciam também por um fator técnico. A ressonância das vozes dos cantores líricos, especialmente tenores, servia melhor à captação acústica do som. Em uma época onde ainda não havia microfones e amplificadores, o timbre e a potência dos cantores operísticos permitiam registrar com maior clareza e fidelidade o som do que pianos, violões e instrumentos de sopro.

Ainda que não obtivessem, até então, resultados tão imediatos em vendas como as já citadas formas de música secular, religiosa e cantigas folclóricas interpretadas por atrações do mundo afora, as gravações dos cantores de ópera proporcionaram maior respeito ao gramofone diante de círculos musicais mais fechados e eruditos, ainda que o invento não tivesse revelado todo seu potencial e sua abrangência.

¹¹ No capítulo 2.1 será tratado mais especificamente sobre a cadeia produtiva da indústria musical e os principais departamentos envolvidos na seleção e desenvolvimento de artistas.

Uma maior abertura para este tipo de intérprete aconteceu através do sucesso comercial das gravações que Fred Gaisberg registrou de Enrico Caruso, em Milão, no ano de 1902. Rumores sobre o promissor tenor começaram a percorrer os principais círculos musicais da Europa, o que chamou a atenção da Gramophone Company, que rapidamente designou à Gaisberg a missão de gravar Caruso. Segundo Pekka Gronow e Ilpo Saunio (1998, p.14), para gravar, Caruso exigiu a quantia de 100 libras, valor exorbitante para a época. A gravadora pediu para Gaisberg desistir da gravação. Contudo, ele não cumpriu a ordem de seus superiores, e acabou gravando o cantor, tendo em mente que com a venda de 2000 discos o investimento já estaria se pagando. Suas gravações estão, comercialmente, entre as mais bem sucedidas do começo do século e, devido à reputação atingida, foram algumas das primeiras a serem restauradas recentemente, com os recursos da tecnologia digital (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.18).

Impulsionado por suas gravações, Caruso ganhou um contrato com a Metropolitan Opera. Ao mesmo tempo em que a Gramophone Company gravava o cantor napolitano na Europa, a Victor, sua associada, também investia em um repertório voltado para músicos e intérpretes de música clássica nos Estados Unidos. Assim que se mudou para Nova York, Caruso realizou mais de 400 gravações para esta gravadora.

Cabe lembrar que os cantores e cantoras de ópera, muito antes deste momento, já eram tratados como celebridades. Porém, pode-se considerar que o disco acabou impulsionando, no músico, ainda mais, este caráter ilustre. A partir do caso de Caruso, não apenas o método de gravação começou a ser levado mais a sério pelos cantores de ópera como uma forma efetiva de registrar sua performance, mas também como uma maneira de obter renda e maior notoriedade, com o alcance de um público consumidor e conhecedor de sua obra em escala internacional.

Há algumas residuais similaridades entre este modo embrionário de aquisição de artistas para o catálogo das gravadoras com aquele praticado mais contemporaneamente, sendo as principais diferenças conseqüências do volume do aparato industrial, que ainda iria adquirir uma maior dimensão mundialmente, e de investimento, visto que os negócios voltados ao entretenimento se tornariam ainda mais proeminentes com a evolução dos meios de comunicação com suporte sonoro. A escolha de artistas selecionados para compor o elenco das gravadoras, ao longo da trajetória da música

gravada, foi influenciada, também, por recursos disponíveis a partir de novos dispositivos tecnológicos¹².

Neste recorte histórico, é essencial que seja dada atenção especial às principais companhias que produzem fonogramas hoje, e estudar a forma como elas evoluíram, de forma a tentar enxergar neste percurso mais alguns traços que ajudaram a estabelecer indústria musical tal como ela é.

1.2 Os negócios do entretenimento e os conglomerados de mídia

Já foi visto como a percepção da música como forma de entretenimento teve um papel determinante na formação da indústria musical. Serão estudadas agora etapas complementares que contribuíram para a expansão dos negócios em torno da música gravada. Este passo é importante também porque apresenta os agentes responsáveis por financiar a gravação dos fonogramas mais difundidos ao longo do século XX e por selecionar e contratar artistas. Apresentam-se aqui, de maneira breve, mais elementos da configuração dos conglomerados de mídia, que se tornaram a principal referência para os artistas que desejassem produzir e distribuir em larga escala sua música.

De 1901 a 1929, a Victor Talking Machine havia sido um dos negócios mais rentáveis do mundo, e influído sobre a produção cultural de massa como poucas companhias até então. O rádio comercial surgira durante este período, contudo, e logo se difundiu como um meio de comunicação e entretenimento caseiro estimado. Em 1929, a Radio Corporation of America (RCA), gerenciada por David Sarnoff, comprou a Victor, que havia sido negociada com investidores por Eldridge Johnson (decidido a se aposentar e temeroso com os rumores a respeito do impacto do rádio sobre a indústria musical), por um valor aproximado de 28 milhões de dólares (EMI Archives). Assim formava-se a RCA Victor.

¹² Nos anos 1980, por exemplo, a invenção do sistema de *soundscan*, da empresa germânico-americana Nielsen, teve este tipo de impacto sobre a seleção de repertório das gravadoras. Instaladas nas maiores redes de venda de CDs (80% das lojas nos EUA), o mecanismo poderia identificar que tipo de gêneros musicais e artistas estavam sendo mais vendidos. Dados como estes são utilizados para criar as tabelas da Billboard, por exemplo, de álbuns mais vendidos. Segundo Keith Negus (2006, p.142), este tipo de análise apresenta um problema a alguns gêneros mais “localizados”, como a *salsa*, por exemplo, cujo repertório é vendido na América do Norte em pequenas lojas, geralmente, estabelecimentos comerciais familiares montados por aficionados pelo gênero. O problema é que muitos destas pequenas lojas não recebem ou optam por não utilizar o sistema da Nielsen, o que faz com que muitas das vendas de música latina, por exemplo, não constem nas estatísticas. Assim, gêneros como estes receberiam, segundo Negus, uma menor atenção por parte das gravadoras, interessadas nos rankings de venda.

Segundo Keith Negus (2011, p.13), o desenvolvimento do rádio comercial e a aplicação do som no cinema, no final da década de 1920, provocaram transformações sobre a indústria musical. Não apenas estes meios apresentavam novos processos tecnológicos, como também modificavam a maneira de se experimentar a música. Assim, conforme afirma o autor britânico, estes meios contribuíram para uma posterior reconfiguração da indústria fonográfica:

Empresas que inicialmente se estruturaram em torno de ligações com as tecnologias elétricas e sonoras, agora poderiam começar a se reorganizar de forma a tornarem-se parte integral de uma *indústria do entretenimento* mais ampla. Desde os seus primórdios, apresentadores do rádio utilizaram a música gravada. O rádio se tornou uma fonte primária para se ouvir música, e um importante meio para que discos fossem promovidos. O cinema proporcionou uma nova plataforma para que canções fossem tocadas, e, assim, ligações formais começaram a se estabelecer entre os meios de entretenimento¹³ (NEGUS, 2011, p.23).

Com a competição do rádio, e os custos de produção elevados devido à evolução da gravação, agora elétrica, as empresas que não possuíam recursos financeiros e estruturais suficientes para suportar a alta concorrência começaram a se dissolver. Os negócios dos grupos mais preparados no ramo musical se expandiram através de mais fusões, aquisições, *joint-ventures* e outras operações, muitas destas ocorrendo não apenas entre companhias gravadoras.

As maiores corporações de rádio necessitavam de repertório para suas programações, enquanto que o cinema falado também se alimentaria desta oferta. Nos anos que se seguiram, o que se pôde ver foi a ampliação dos negócios das grandes gravadoras, a partir da integração destas com os principais grupos de produção e distribuição de mídia conhecidos nas décadas seguintes, agrupados, então, sob uma mesma marca (DE MARCHI, 2005, p.10).

Surgiram assim algumas das grandes gravadoras, chamadas *majors*, com nomes que chegam até hoje. Além da RCA Victor, por exemplo, surgiu, em 1931, da fusão

¹³ Grifos e tradução livre do autor, a partir do original: “*Companies initially structuratin around the electrical connections of sound Technologies now began to re-organize to become na integral part of a wider entertainment industry. From its earliest days radio programmers used recorded music. Radio became a primary source of music listening and an important medium for marketing recordings. The cinema provided a further opportunity for placing songs and recordings of music, and formal links began to be established between the entertainment media*”.

entre Gramophone Company (com seu selo principal, HMV¹⁴) e Columbia Graphophone Company, a *Electric and Musical Industries* (EMI). A empresa, como o nome sugere, além de abrigar todos os selos musicais pertencentes às companhias recém unidas, investia na produção de *hardware*, fabricando eletrônicos em larga escala.

Neste ponto, fica evidente também uma forma de integração, que data desde os primórdios da música gravada, entre a indústria fonográfica e a elétrica, necessária para o desenvolvimento de inovações tecnológicas sobre sistemas de gravação e reprodução sonora (NEGUS, 2011, p.23). A divisão de eletrônicos da EMI, por exemplo, investiu em laboratórios de pesquisa em engenharia elétrica e, entre outras pesquisas, foi pioneira no estudo e desenvolvimento da gravação de som estereofônico¹⁵, na década de 1930, duas décadas antes de o experimento ter sido utilizado comercialmente. Segundo Tschmuck (2012, p.58), mais do que para gerir a atividade musical, a EMI foi fundada, em meio à crise, como um *holding* que incorporava Columbia e HMV como um de seus braços. Além das atividades supracitadas, a EMI possuía atividade na produção de bicicletas e motocicletas, fabricação de rádios, produção de eletrodomésticos e, posteriormente, no desenvolvimento da televisão. Ainda que possuísse grandes negócios fonográficos, a corporação estava ligada primariamente às atividades elétricas e de transmissão.

A relação e o conseqüente elo entre as indústrias elétrica e musical, que gerou um desenvolvimento mútuo, também podem ser exemplificados pela invenção do microfone condensador, pouco antes da década de 1920. Os avanços implementados, através da capacidade técnica deste dispositivo, fomentaram um aumento na procura por gravações, que só foi freado com a quebra da bolsa de valores de Nova York de 1929. O novo aparato permitiu melhorias sensíveis à gravação sonora, na medida em que enriqueceu as possibilidades das dinâmicas do áudio¹⁶.

RCA Victor e EMI eram algumas das grandes gravadoras integradas a outros setores, e alguns anos mais tarde, surgiria outra *major*. A CBS (Columbia Broadcasting

¹⁴ Acrônimo de *His Master's Voice*, nome dado em referência à popular marca, que apresenta um cachorro olhando para um gramofone que reproduz a voz de seu dono.

¹⁵ Fonte: BBC News. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/7537782.stm>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

¹⁶ A grande propaganda da Bell Telephone Laboratories, companhia inventora do dispositivo, consistia em enviar para as empresas fonográficas gravações-teste de sinfonias e óperas completas, conduzidas em salas de concerto, com vários instrumentos audíveis. Este tipo de performance se mostrava bastante prejudicada ao se utilizar o método anterior, através do qual os artistas deveriam postar-se frontalmente ao dispositivo de gravação, restringindo a captação do som produzido pelos instrumentos posicionados não tão próximos, ou periféricamente, ao dispositivo.

System), então uma companhia de rádio, comprou a gravadora American Record Company, que mostrava-se em gradual declínio financeiro desde a Grande Depressão, e que havia reunido debaixo de seu guarda-chuvas, nos seus primeiros anos de atividade, dezenas de corporações que por si só já possuíam diversos selos de médio-porte. A CBS, assim, pôde buscar para seu catálogo artistas de selos como Domino e Cameo, e reativar, em 1938, a Columbia americana, que havia sido descontinuada por questões legais no processo de fusão que gerou a EMI (KOMARA, 2006, p.222). Nesta época, estas três grandes gravadoras tinham apenas poucos competidores, entre eles a Decca, da Inglaterra¹⁷ (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.58).

Este movimento de integração entre as indústrias representou também um aumento na concentração de material midiático produzido e distribuído por estes grupos. A respeito destas operações estruturais que formataram as relações entre as companhias de mídia, Robert Burnett, em seu livro *The global jukebox: the international music industry*¹⁸ (1996), argumenta que o desenvolvimento histórico da mídia comercial, na maior parte do ocidente, pode ser dividido, essencialmente, em duas fases:

O primeiro estágio é aquele de *industrialização*, caracterizado pela emergência de distintos processos de produção e distribuição. Isto envolve o desenvolvimento comercial e tecnológico de um processo produtivo, incrementado para lidar com, e expandir, o consumo de massa e a demanda. (...) O segundo momento de crescimento é aquele de *concentração*: os mercados de mídia se tornam saturados e se contraem, a competição flutua e tensões irrompem entre produção e consumo. Neste estágio as indústrias de mídia apresentam exemplos claros de tendências monopolísticas das economias capitalistas, através das quais certos setores do mercado detêm-se dominados por um número reduzido de companhias de larga escala¹⁹ (BURNETT, 1996, p.12).

¹⁷ A Decca Records estabeleceu-se quando o corretor de valores Edward Lewis, vendo potencial lucrativo nos negócios do disco, comprou a companhia, que vendia instrumentos musicais e gramofones portáteis (chamados *dulcephones*), e agregou artistas de música popular ao seu *cast*, a partir da compra de diversas gravadoras médias em declínio financeiro.

¹⁸ *A jukebox global: a indústria musical internacional* (tradução do autor).

¹⁹ Grifos e tradução livre do autor, a partir do original: “*The first phase is one of industrialization, characterized by the emergence of distinct processes of production and distribution. This involves the commercial and technological development of a production process, increasingly geared to deal with, and expand, mass consumption and demand. (...) The second phase of development is one of concentration: media markets become saturated and contract, competition fluctuates and tensions develop between production and consumption. In this stage media industries provide clear examples of the monopolistic tendencies of capitalistic economies, whereby market sectors become dominated by a decreasing number of large-scale companies*”.

Ainda conforme Robert Burnett (1997, p.13), além do fator atribuído à crise na esfera econômica, esta concentração se deve, basicamente, a três processos relativos ao modo estratégico de operação dos conglomerados de mídia: *internacionalização, integração (vertical e horizontal) e diversificação*.

O processo de internacionalização se refere ao campo do território. Em nível local, as transnacionais exercem duas funções, essencialmente: vender os artistas internacionais e identificar, ali, novas tendências sonoras, movimentos musicais, artistas ou pequenas gravadoras para serem expandidas internacionalmente²⁰.

A integração vertical é um processo explicável através das operações supracitadas da EMI, desde sua formação, com investimentos dirigidos ao aprimoramento de novas tecnologias e possibilidades da gravação elétrica. Ou seja, ocorre quando uma companhia adquire ou cria subsidiárias que produzem componentes para seus produtos, ou quando estas subsidiárias incorporam etapas de distribuição ou venda às operações da matriz, por exemplo. Um modelo clássico de gravadora verticalmente integrada seria daquela corporação que possuísse desde estúdios para gravação, até empresas de design e impressão para material gráfico dos produtos, instalações de prensagem de CDs, até firmas distribuidoras e rede de lojas para venda, de acordo com Burnett (1996, p.16). Já a integração horizontal, esta também se encontra demonstrada no texto, diluída através de tópicos anteriores, pois é aquela que descreve o processo de aquisição ou fusão entre empresas do mesmo setor, ou seja, o agrupamento de diversos selos sob a raia de uma gravadora maior.

Burnett não desenvolve a questão em profundidade, mas pode se interpretar que o procedimento de diversificação se refere a duas operações distintas. A primeira, em consonância com a integração original, quando, através de selos subsidiários, a gravadora procura estabelecer companhias que dêem conta dos mais diversos gêneros musicais que possuam alguma demanda, de forma a obter o máximo de alcance também sobre mercados periféricos ou marginais, investindo assim, ao mesmo tempo, em diversidade musical. Esta estratégia poderia se referir também ao investimento em novas tendências musicais, estilos emergentes com alguma inovação e artistas bem-sucedidos comercialmente em um nível local.

O outro exemplo de uma operação de diversificação pode aludir a um processo entre diferentes segmentos de mídia, ou meios de expressão e comunicação, através do

²⁰ Nos capítulos 1.1 e no princípio deste 1.2, já se tratou a respeito da operação de expansão além-fronteiras da indústria musical.

qual as empresas se tornam capazes de fazer circular seus atores ativos por outros setores próximos, potencializando o trânsito dos artistas em outras áreas além da musical. A aparição dos grupos transnacionais de audiovisual apresentou um nível elevado de integração vertical e diversificação, que contribuiu para a concentração do mercado, e que proporcionou o que alguns diretores destas empresas têm chamado contemporaneamente de *sinergia*. Esta expressão se refere a uma estratégia de circulação de material entre áreas de entretenimento e tecnologias relacionadas, que perdura até hoje, que foi re-impulsionada nas últimas décadas (por meios de transmissão como a TV a cabo e o desenvolvimento das telecomunicações) e que não apenas fornece a oportunidade de expandir e prolongar a exposição de determinados artistas ou canções ao público, como numa estratégia de diversificação. Além disso, uma sinergia permite “utilizar um meio como um instrumento de marketing para o outro²¹ (marketing de crossover)” (TSCHMUCK, 2012, p.161).

Um executivo da Time Warner, entrevistado pelo teórico de comunicação Joseph Turow, em 1992, definiu:

Uma companhia de mídia que pensar em competir e ser bem sucedida neste ambiente, teria de ser conhecida e ser grande o suficiente para reter a atenção do consumidor. Teria de propor produtos e sinergias que apenas uma organização ampla e versátil poderia oferecer. Teria de poder mover seus produtos através do mercado global emergente e amortizar seus custos a partir do máximo possível de redes de distribuição (...) A longo prazo, vimos o mundo acomodar talvez uma meia-dúzia de companhias globais de mídia, e nós queríamos ser uma delas. (...) O que buscávamos era uma sólida integração vertical para poder oferecer sinergias que trariam em conjunto periódicos, revistas, estúdios, TV a cabo, e outras operações em uma atividade coerente²² (citado em TUROW, 1992, p.688).

²¹ Tschmuck exemplifica esta operação através do single *Stayin' Alive*, do Bee Gees: o single em questão foi disponibilizado meses antes da estréia do filme *Saturday Night Fever*, para o qual o Bee Gees, entre outros artistas, foi convidado a escrever parte da trilha sonora. *Stayin' Alive* também foi utilizada em um trailer do filme, que foi ao ar simultaneamente ao período de comercialização de outro single do Bee Gees, *How Deep is Your Love*. Alguns meses depois chegou aos cinemas um trailer de três minutos do filme, e mais dois singles do Bee Gees foram lançados. Assim, até a data de lançamento do filme e do disco com a trilha sonora, quatro singles já haviam alcançado o Top 10 de vendas americano. Resultado comercial: O filme gerou \$ 130 milhões, a trilha sonora vendeu 30 milhões de cópias mundialmente, e quatro dos grupos presentes no disco alcançaram o primeiro lugar nas tabelas de vendas, nos meses seguintes ao lançamento do filme.

²² Tradução livre do autor, do original: “A media company that intended to compete successfully in this environment would have to be heard and big enough to hold consumer attention. It would have to propose products and synergies that only a large, versatile organization could offer. It'd have to be able to move its products throughout the emerging global marketplace and amortize its costs over as many distribution networks as possible. (...) Long-term, we saw the world accommodating perhaps half-dozen global media companies, and we intended to be one of them. (...) What we wanted was solid vertical

Esta sinergia significa um conjunto de vantagens para as companhias envolvidas. De acordo com Burnett (1996, p.21), ela não apenas garantiria poder para os gerentes e donos destas empresas e influência sobre a opinião pública. A sinergia entre os diversos meios de cada companhia (jornais, livros, emissoras de TV, filmes, fonogramas) permite também que estes conglomerados dominem o mercado e minimizem seus riscos econômicos, a partir da diversificação das formas de negócio. O termo foi utilizado abundantemente na década de 1980, período em que mais uma vez foi alto o índice de operações de aquisições e fusões entre empresas de mídia.

Este tipo de estratégia é o que acaba gerando, também, como sugeriu o comunicólogo Andrew Goodwin, “commodities anômalas como o videoclipe de rock da canção do filme do livro” (apud BURNETT, 1996, p.83). E, se observarmos analiticamente, em muito se parece com o conceito de *narrativa transmidiária* trazido por Henry Jenkins, em seu livro *Cultura da Convergência* (2009), antes do autor investigar as conseqüências culturais deste tipo de projeto.

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor - a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo (JENKINS, 2009, p. 138).

Joseph Turow comenta que a utilização desta experiência sinérgica está tornando o restante da indústria do entretenimento, como um todo, cada vez mais semelhante à Disney, que desde sempre promove um pacote ao promover seus filmes e desenhos animados. A diferença com relação ao conceito de Jenkins, basicamente, é que o último vê que os distintos produtos seriam diferentes pontos de contato com uma *mesma* história. Ainda assim, é possível que este movimento na direção de uma sinergia entre as mídias já tenha sinalizado para uma ação estratégica das companhias deste setor, e que apresenta produtos que contam uma mesma história, como no caso retratado

integration so we could offer synergies that would bring together magazines, publishing ventures, studios, cable channels, and other activities into a coherent operation”.

de *Saturday Night Fever*. O próprio caso da Disney, que na sua sede em Orlando, apresenta um mundo que continua a contar a história de seus mais célebres personagens. Afinal, o próprio Jenkins (2009, p.172) afirma que a narrativa transmidiática não é algo de tão novo. Ainda que não fosse utilizado este termo, sua materialização pode ser conferida, por exemplo, na história de Jesus Cristo, conforme contada na Idade Média, através de vitrais, tapeçarias, sermões e apresentações teatrais.

O que pode ser visto, a partir destes exemplos, é que tanto integrando companhias através de operações econômicas, ou integrando textos através de diferentes meios (ou vice-versa), estas corporações encontraram maneiras de se proteger de eventuais crises econômicas, ao mesmo passo em que engendraram um oligopólio sobre a produção de “bens culturais” no século XX, tendo concentrado, na maior parte deste período, concomitantemente, a maior fatia do mercado (ou seja, a maior quantidade dos indivíduos consumidores) sobre o alcance de seus produtos. Esta hegemonia já foi questão incipiente de inúmeros debates. Burnett (1996, p.22), resume:

Algumas fusões e aquisições espetaculares entre as companhias de mídia permitiram o rápido crescimento dos conglomerados de mídia contemporâneos. Estas mudanças de capital trouxeram preocupação a alguns círculos e desvelaram um debate a respeito do controle sobre os produtos culturais. Há uma preocupação geral a respeito dos níveis de propriedade e de concentração de mercado que seriam toleráveis em outros campos econômicos, mas que podem ser indesejáveis nas indústrias de mídia. (...) A propriedade de mídia e o papel que a os meios devem exercer na sociedade são tópicos de muito debate na União Européia e continuarão sendo por algum tempo ainda²³ (BURNETT, 1996, p.13).

O autor sugere que aqueles em oposição à concentração de poder sobre uma mídia defendem que aspectos culturais devem ser mais valorizados do que questões econômicas de mercado. Ao mesmo tempo, os liberais argumentam que o mercado é capaz de definir a distribuição de recursos e de regular o viés econômico de maneira mais eficiente do que ações políticas provindas do Estado.

²³ Tradução livre do autor, do original: “Some spectacular mergers and takeovers amongst media companies have allowed the rapid growth of the contemporary media conglomerates. These shifts of capital have aroused concern in some circles and led to debate about the control of the media. There is general concern that levels of ownership and market concentration that would be tolerable in other economic fields may be undesirable in the media industry. (...) The ownership of the media and the role the media should play in society are the topics of much debate within the European Union and will continue to be so for some time”.

No que toca mais especificamente às gravadoras, cabe notar como este tipo de reconfiguração da indústria, provocado pelo conjunto de fatores apresentados até aqui na pesquisa, encaminhou estas companhias de forma a superar a crise econômica de 1929 e se reerguer com um poder mais concentrado. Segundo De Marchi (2009, p.6), a gestão das empresas fonográficas, neste momento, passou a ser guiada à luz de modernas burocracias, lideradas por administradores profissionais, capazes de gerir racionalmente a produção de fonogramas.

Para o administrador da RCA, David Sarnoff, por exemplo, a compra da Victor significou “o primeiro passo no caminho que levaria a RCA a se tornar uma das maiores companhias de comunicação do mundo” (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.39), o que se confirmou posteriormente, em questão de menos de uma década.

A dimensão administrativa tomando maiores proporções diante das companhias fonográficas fez com que esta se organizasse, no ambiente interno, mais formalmente, dividida em departamentos mais específicos, a gerir com maior independência cada um dos aspectos de um produto fonográfico²⁴.

Foi visto até aqui, que uma grande concentração passou a ser um aspecto da indústria fonográfica a partir da Grande Depressão, e como esta característica acabou sendo delineada por determinadas operações. Como afirmou Burnett, há inúmeros debates, em nível Estatal, que demonstram uma preocupação com relação à produção de bens culturais centrada nas mãos de poucos. A concentração iniciada no período relatado chegou ao seu pico em 1949, quando 89% das canções que chegaram ao Top 10 de vendas, durante o ano todo, haviam sido produzidas por apenas quatro companhias. 100% dos mais vendidos haviam sido produzidas por apenas oito empresas (Peterson e Berger, 1975, p.118).

A partir de 1956, entretanto, a concentração começou a cair vertiginosamente. Em 1960, apenas 28% das músicas mais vendidas foram produzidas por estas quatro companhias. O que ocasionou esta situação é o que será apresentado no capítulo a seguir, e concerne a nova emergência de empresas fonográficas independentes, as novidades quanto a dispositivos tecnológicos e a explosão do *rock 'n roll*.

1.3 O estouro das companhias independentes e a efervescência do rock

²⁴ Será tratado sobre isso, mais especificamente, no capítulo 2.1.

É muito fácil prender a atenção a um fator de importância como, por exemplo, o econômico, para medir alterações conjunturais de um organismo como a indústria fonográfica. Entretanto, fenômenos complexos não podem ser explicados razoavelmente a partir de propostas isoladas e unilaterais e, pelo contrário, precisam de uma contextualização que dê conta da pluralidade de elementos que integram sua composição. Ainda assim, normalmente será obtida apenas uma visão parcial da complexidade do fenômeno sob análise. O desenvolvimento da indústria fonográfica é intrincado, e assim também é o nascimento do rock. O presente trabalho não se propõe a fazer uma anatomia destes objetos, contudo, é interessante que se procure enxergar o ambiente formativo do rock, para que seja possível relacionar mais eficientemente o gênero à indústria musical. Segundo o jornalista Roberto Muggiati:

O rock é o resultado da aplicação da tecnologia do século XX sobre formas musicais originalmente simples de raízes folclóricas. A palavra *tecnologia* é usada no seu sentido mais amplo. Não designa apenas as novas técnicas introduzidas na produção e divulgação da música: fonógrafo, gravação magnética, instrumentos amplificados ou eletrônicos, rádio, cinema, TV. Inclui também o próprio processo global de comunicação aperfeiçoado nas últimas décadas e, principalmente, a troca de informações em toda a sua dinâmica (MUGGIATI, 1973, p.49).

A partir desta citação, percebe-se que há uma série de fatores que contribuíram para o fenômeno. As técnicas de gravação e reprodução sonora têm, como observado pelo autor, influência neste processo e, por isso, julga-se ser importante reter a atenção sobre elas. Na dinâmica da troca de informações e no processo global de comunicação, referidos por Muggiati, estão inseridas as modificações que perpassavam também a indústria da música naquele período, e que, portanto, devem ser relacionada à emergência do rock.

Durante a Segunda Guerra, canções patrióticas dominaram a paisagem sonora dos principais países produtores de discos. Historiadores relatam o título de algumas das canções a figurar nos rankings de audiência dos norte-americanos, como *There's a star-spangled banner waving somewhere* e *Praise the lord and pass the ammunition*. Semelhantes efeitos ocorreram nos principais países produtores de discos. A indústria musical, na Alemanha, teve de se adequar à ideologia nacional-socialista, passando a ser

censurada a execução e venda de composições feitas por judeus, negros ou aqueles “politicamente suspeitos” (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.92). Os discos de Chopin, polonês, por exemplo, não podiam mais ser vendidos. Logo que a guerra estourou, a maioria das bandas inglesas de *swing* foram prontamente proibidas²⁵.

A principal matéria-prima para se produzir discos, a goma-laca, faltava à indústria musical, afinal o material também era utilizado pela indústria bélica na fabricação de armamentos, priorizada. Quando a guerra acabou, a indústria musical na Europa estava arrasada. Mais ao oeste, porém, a fabricação de discos estava preparada para mais um intenso crescimento. No final da década de 1940, mais da metade das gravações musicais do mundo eram feitas e vendidas nos Estados Unidos (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.95).

Um dos fatores que impulsionou o crescimento de vendas em território norte-americano foi a renovação dos suportes fonográficos. As empresas estavam procurando um formato que pudesse substituir o disco de goma-laca, de 78 rotações por minuto, de forma a estender o tempo de duração da gravação. As longas óperas e concertos, por exemplo, eram prejudicadas em função do formato, que tolerava apenas de três a cinco minutos de música em cada face. Estes discos antigos também representavam um problema logístico para a atividade industrial, pois eram pesados, difíceis de transportar devido ao seu peso e fragilidade, e necessitavam de um amplo espaço para armazenagem.

Até que em 1948, Peter Goldmark, pesquisador da CBS, apresentou à companhia o disco de $33\frac{1}{3}$ rotações por minuto, de vinil, material mais leve, maleável e resistente que o anterior. Levou consigo também uma pilha dos discos usuais de goma-laca, que serviram para demonstrar, aos gerentes da companhia, o avanço alcançado através do novo formato. De um lado, Goldmark tinha empilhados dois metros de discos de 78 RPM, e do outro uma pilha de 40 cm contendo o então novo disco Long-Playing. Ambos os montes traziam a mesma duração de música (GRONOW e SAUNIO, 1999, p.98).

²⁵ Segundo Gronow e Saunio, porém, músicos americanos ainda podiam ser vendidos, a princípio, desde que não fossem judeus ou negros. Algumas obras, entretanto, ainda escapavam à censura nazista. Os discos do pianista Fats Waller, por exemplo, por algum tempo foram vendidos abertamente, sendo que ninguém do departamento musical do Reich percebeu que o compositor era negro (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.92).

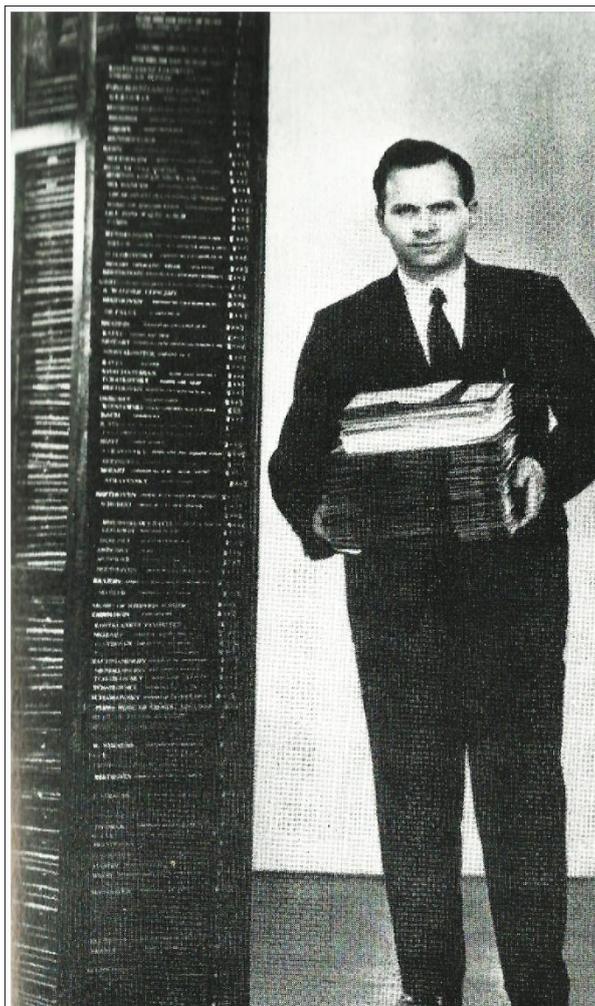


Figura 1: Peter Goldmark com uma pilha de LPs. Ao seu lado, uma quantidade equivalente de música, porém no formato anterior, os discos 78 rpm.
 Fonte: Fotografia cedida pela CBS aos historiadores Gronow e Sanio (1998)

O Long-Play recentemente havia sido posto no mercado pela CBS, e possibilitava que fossem executados aproximadamente vinte e cinco minutos de música em cada um dos seus lados. Inicialmente, serviu ao repertório de jazz e música clássica, que voltavam a ser parte do repertório mais vendido pelas grandes gravadoras às classes consumidoras, e cujo conteúdo, obras mais extensas que a canção popular tradicional, era apropriado ao formato. Além do mais, o LP reaqueceu a indústria, pois todo o repertório catalogado pelas grandes gravadoras poderia ser relançado no novo formato.

A CBS tentou vender o formato, como forma padronizada, para o restante das companhias gravadoras. A RCA Victor, contudo, preferiu apostar nos *singles*, de 45 RPM, e EP's (*extended-play*) como suportes principais para suas gravações até que, em meados de 1950, teve que ceder e começar a trabalhar também com o LP. Ambos os formatos permaneceram ativos e, sendo que o *single* suportava apenas poucos minutos de música, passou a ser o formato padrão para carregar as canções populares

interpretadas pelas maiores celebridades artístico-musicais da época, bem como o principal padrão para oferecer possíveis *hits* às rádios.



Figura 2: A era do disco: suportes de armazenamento fonográfico²⁶. Fonte: Elaboração do autor.

Outra inovação, porém, teve um impacto direto sobre os artistas que estiveram em evidência na década de 1950. Durante a guerra, diversas técnicas de gravação e reprodução sonora foram desenvolvidas e aprimoradas (tanto radares submarinos para identificar a distância de torpedos, quanto tecnologias de comunicação para utilização das tropas militares foram aprimorados a partir de pesquisas que serviram, posteriormente, à indústria musical). Entre elas, o gravador em fita eletromagnética, que foi aperfeiçoado²⁷ por empresas alemãs. Como consequência da vitória dos Aliados, porém, o dispositivo e sua patente acabaram ficando em mãos das fábricas norte-americanas, inglesas e de demais países partes da campanha bélica.

O gravador de fita acabou sendo motivo central na reorganização dos negócios da música, pois, em parte, se deve à sua invenção a descentralização que tomou conta do cenário da produção de música popular na década de 1950. Segundo Peter Tschmuck, as pequenas gravadoras enxergaram a oportunidade que o novo meio provia, e então começaram a gravar seus repertórios em fita magnética. A nova tecnologia

²⁶ Houve dezenas de suportes experimentais, mas destacam-se aqui os formatos em disco que foram padrão na indústria. O USB Flash Drive não é um padrão da indústria, porém foi colocado no infográfico por representar demais unidades móveis que suportam MP3, formato mais popular de áudio digital comprimido.

²⁷ O gravador de fita foi aprimorado a partir do *telegraphone*, aparelho desenvolvido na Dinamarca por Valdemar Poulsen, ainda em 1898, que gravava o som magneticamente em uma fita. Sem a existência de microfones e amplificadores na época, entretanto, o dispositivo não captava com clareza o som, e acabou ficando obsoleto.

trouxe a vantagem adicional de reduzir o custo primário necessário para se construir um estúdio de gravação (TSCHMUCK, 2012, p.104). Os *singles* também foram importantes para o desenvolvimento de companhias menores. De tamanho reduzido, mais leves e mais resistentes, tornaram muito mais barato o envio de discos em escala massiva. Foram úteis à projeção nacional destas empresas, pela praticidade que implicava às pequenas gravadoras enviar cópias promocionais de suas novas canções pelo correio às estações de rádio.

Estas inovações geraram profundas transformações no cenário da organização fonográfica. Centenas de pequenas gravadoras, muitas vezes gerenciadas e operadas por um único indivíduo, surgiram. Segundo Gronow e Saunio (1998, p.100), estas empresas funcionavam, por vezes como uma experiência empreendedora pessoal com fins de desenvolvimento econômico, por outras como um mero *hobbie* de um proprietário aficionado por um gênero minoritário. A maioria delas acabava por fechar as portas assim que o proprietário falia ou morria. Outras, contudo, se desenvolveriam no campo dos negócios fonográficos.

Conforme levantamento do musicólogo Charlie Gillett (1971, p.71), em 1949 apenas onze companhias integravam oficialmente a indústria fonográfica americana. Em 1954, contudo, o número de gravadoras chegou a quase duzentos (TSCHMUCK, 2012, p.104). De acordo com Gillett (1971, p.64), nos rankings *Top 10* de canções mais vendidas dos EUA entre 1955 e 1959, houve ao todo 147 álbuns, dos quais 101 haviam sido gravados em gravadoras pequenas e independentes. Na década de 1920, surgiram diversas gravadoras independentes que trabalhavam, sobretudo, com um repertório específico de jazz. Contudo, a quantidade de empresas constituídas, e a sua influência sobre o repertório musical transmitido, nunca havia sido tão representativa quanto na década de 1950.

O material criativo, que supriria a demanda consumidora crescente, e as oportunidades oferecidas pelas novas pequenas companhias estabelecidas, viria de um gênero que surgia, em uma efervescência sonora que, em conjunto com uma série de outros fatores, gerou mudanças basilares na organização da indústria transnacional da música.

1.3.1 Rock e ruptura

No subcapítulo anterior, foi visto como a configuração da indústria fonográfica sofreu uma reação a partir do desenvolvimento de alguns dispositivos tecnológicos. Não se deve, entretanto, desconsiderar as manifestações que estavam a ocorrer na esfera da música popular naquele momento, e interessa à pesquisa, em particular, observar como a indústria da música reagiu a estes fenômenos. Ainda que os eventos analisados tenham seu clímax na década de 1950, seu desenvolvimento foi resultado de um processo gradual.

Ainda que grande parte da população dos Estados Unidos fosse formada por negros, no começo do século XX, a maioria dos artistas gravados eram brancos, e mesmo a parcela negra da sociedade, vítima de uma longa tradição de segregação racial no país, não era considerada uma classe consumidora pelas gravadoras. Desde a década de 1920, contudo, gravadoras norte-americanas como a Okeh, perceberam que a população negra de grandes cidades como Chicago e Nova Iorque poderiam constituir um mercado em potencial. A Okeh decidiu, então, investir na gravação de artistas negros, descobertos em locais de atividade musical intensa, como bares do Harlem, restaurantes e clubes noturnos de Chicago.

Aos discos gravados pelos artistas negros, as gravadoras definiram a segregativa alcunha de *race records*, algo como *discos de raça*, ou *raciais*. Repertórios de jazz, gospel, soul e blues, manifestações musicais oriundas dos artistas negros, eram lançados e divulgados sob este rótulo (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.48).

As *majors* possuíam companhias subsidiárias que trabalhavam com mercados mais específicos. Durante a Segunda Guerra, entretanto, com a retração de suas atividades, as grandes gravadoras suspenderam o desenvolvimento de seu repertório dito “racial”, e também daquele nicho denominado “caipira” (aqueles destinados, sobretudo, à população branca do campo). Após 1945, as maiores companhias retomaram as atividades de um dos gêneros específicos, através da música rotulada *country*. O repertório musical endereçado aos negros, a princípio, foi deixado de lado.

A música negra, porém, continuava pulsante nos bairros negros de Chicago. E foi neste tipo de segmento específico que embarcaram a maioria das gravadoras independentes, sobretudo, revitalizando o blues, sob o termo comercial de *rhythm and blues* (*r&b*). O gênero, proveniente do encontro entre o blues do delta do Mississippi e a

sonoridade da guitarra elétrica, amplificada, foi um mote capital para os pequenos empreendimentos fonográficos que proliferaram a partir da metade final dos anos 1940.

Há diversos exemplos, na bibliografia que trata sobre a história do rock, de gravadoras que participaram no desenvolvimento do gênero, e que inicialmente trabalhavam com o segmento do r&b. De acordo com Peter Tschmuck (2012, p.105), uma destas empresas é a Atlantic Records, fundada pelos irmãos Ahmet e Nesuhi Ertegün. Entusiastas de jazz e de blues, lideraram a gravadora que dispôs um extenso repertório de blues, jazz e rock 'n roll, com artistas como Big Joe Turner e Ray Charles. Outro exemplo é a Chess Records, dos irmãos Leonard e Phil Chess, responsáveis pela gravação de nomes de referências do blues eletrificado, como Muddy Waters e Howlin' Wolf, e um dos primeiros astros do rock, Chuck Berry.

Outra companhia, a Sun Records, fundada em 1950, também é representativa deste cenário, porém serviu a outro mercado. Seu proprietário, Sam Phillips, dirigia os procedimentos de gravação e o agendamento de artistas, enquanto seu irmão era encarregado de vender os discos (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.103). Sam Phillips buscava encontrar “indivíduos brancos capazes de interpretar música negra” (TSCHMUCK, 2012, p. 105). A Sun foi responsável pela descoberta de Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Roy Orbison e Elvis Presley. É válido lembrar que a Sun foi fundada em Memphis, no Tennessee, local que foi berço do segmento da música country americana, e região onde o gênero possui maior representatividade de consumidores.

Em 1947, ocorreu outro fator que contribuiu para a descentralização da produção fonográfica da década seguinte. A FCC, Comissão Federal de Comunicações dos Estados Unidos, sob razão de *interesse público*, resolveu aumentar o número de licenças para transmissão via rádio (GAROFALO, 1997, p.86). Anteriormente, havia uma política que protegia as maiores empresas. Com isso, muitas estações de rádio de expressão local surgiram, ainda que estas atuassem com recursos precários. Por este mesmo motivo, se deu um processo de desenvolvimento mútuo, simbiótico, entre pequenas companhias de rádio e gravadoras independentes.

Enquanto que as maiores estações de rádio possuíam grades de programação elaboradas, contendo transmissões ao vivo, entrevistas e programas diversos, as novas empresas de rádio praticamente só apresentavam programação musical. Isso se deve ao fato de que boa parte das pequenas gravadoras, que emergiram por volta do mesmo período, enviava, de graça, discos de suas últimas bandas gravadas às rádios locais, com

o objetivo promocional de obterem maior exposição através deste meio. Desta forma, estações de rádio locais puderam atrair um maior número de patrocinadores, e sobreviver à parte da competição com as maiores estações, enquanto que os artistas das gravadoras independentes ganharam maior atenção por parte do público consumidor de discos²⁸.

Como o repertório destas companhias consistia, em boa parte, em bandas de vertentes como o *rhythm and blues*, e demais gravadoras como a Sun estavam recrutando intérpretes com algum *background* na música *country*, os dois segmentos ocuparam o maior espaço na programação musical das pequenas rádios, e algumas barreiras entre os gêneros começaram a esmorecer. O resultado disso é comentado por Muggiati:

Por volta de 1950 as *indies* exploram dois importantes mercados específicos: o *rhythm & blues* negro e a música dos brancos rurais, o *country & western*. É a junção explosiva destas duas correntes, formando o estilo chamado *rock 'n roll*, que irá subverter a partir dos anos 1950 todos os esquemas das gravadoras, os hábitos de consumo musical e, num sentido mais profundo, a própria cultura americana (MUGGIATI, 1973, p.35).

Massimo Canevacci, professor da Università di Roma, ao resenhar o livro *Cultura da Juventude de 1950 a 1970*, de Waldenyr Caldas, sinaliza para um autor decisivo para compreender este fenômeno, e comenta que tal personagem deveria ser tratada com a seriedade com que se tratam as referências de teses de ciências sociais: Chuck Berry.

Decidiu-se aceitar a provocação do professor Canevacci, e foram encontrados, de fato, na biografia de Chuck Berry, alguns elementos sobre esta etapa formativa do *rock 'n roll*. Através de sua música e performance, Berry apurou a miscigenação entre os dois segmentos. Em sua autobiografia²⁹, o músico narra sua adolescência como músico de *blues*, em St. Louis, influenciado pelos *riffs* de guitarra e pela presença de palco de T-Bone Walker³⁰. Na cena local, contudo, predominava a música *country*, de

²⁸ As gravadoras maiores evitavam enviar gratuitamente cópias promocionais de seus discos às estações de rádio, não apenas por uma questão de direitos de execução, mas também devido à invenção do gravador de fitas. As majors viram, no dispositivo, mais riscos do que oportunidades, avaliando que os ouvintes poderiam gravar a programação radiofônica, e assim, suas músicas preferidas, sem que a gravadora fosse compensada financeiramente. Vale lembrar que, com o gravador de fita, se desenvolveu, em alguns anos, o mercado clandestino dos *bootlegs*, gravações realizadas e comercializadas por um indivíduo, a partir da performance ao vivo de algum artista.

²⁹ *Chuck Berry: an autobiography*, de 1987.

³⁰ Compositor e intérprete de blues, precursor na utilização da guitarra eletrificada.

conseqüente influência sobre os músicos com quem Berry se apresentava. Suas bandas, assim, definiram um repertório que consistia em ambos os gêneros. Concluimos, a partir da citação do autor, que a sua experiência possibilitou que fosse dado um passo adiante:

A curiosidade me provocou e me levou a apresentar um bocado de nosso material de música country à nossa audiência predominantemente negra, e alguns negros da nossa platéia começaram a comentar: “quem é aquele *caipira negro* no Cosmo³¹?” Depois de rirem de mim por algumas vezes, eles começaram a solicitar o repertório caipira e a dançar com nossa música³² (BERRY, 1987, p.89).

A presença de palco exaltada de Chuck Berry, somada à fusão eletrificada entre o country e o r&b, despertou o interesse de um público em particular, uma nova audiência branca, e confundiu as convenções dos gêneros. Pode-se dizer que um fenômeno semelhante ocorreu com Elvis Presley, a partir de uma constatação de Peter Tschmuck. Segundo o autor, não foram somente as características estilísticas do rock ‘n roll que foram revolucionárias, mas a maneira como elas foram desempenhadas, com os movimentos corporais de Elvis e seus gestos considerados obscenos, suas letras eram ambíguas, cheias de alusões sexuais.

As gravações de Elvis pela Sun foram tão revolucionárias porque elas destruíram o dogma instituído da necessária separação entre música “negra” e “branca”. Do ponto de vista das gravadoras estabelecidas, Elvis representou um dilema de marketing³³ (TSCHMUCK, 2012, p.115).

A explosão do rock ‘n roll foi possível, também, pela presença de todo um mercado consumidor à sua espera. O *baby boom* do pós-guerra gerou, nas décadas seguintes ao período derradeiro do conflito, um aumento substancial no número de jovens na sociedade norte-americana. A nova música servia a esta categoria social. Em geral, até aquele momento, a produção de discos era pensada com base no público adulto, que era o consumidor com maior poder de compra. Contudo, uma audiência de

³¹ Abreviação de *Cosmopolitan Club*, clube situado na região leste de St. Louis, onde Chuck Berry se apresentava regularmente com a banda Johnny Johnson Trio.

³² Tradução livre do autor, a partir do original: “Curiosity provoked me to lay a lot of our country stuff on our predominantly black audience and some of our black audience began whispering “who is that black hillbilly at the Cosmo?” After they laughed at me a few times they began requesting the hillbilly stuff and enjoyed dancing to it”.

³³ Tradução livre do autor, a partir do original: “Elvis’ recordings for Sun were so revolutionary because they destroyed the long established dogma of the necessary separation of “white” and “black” music. From the point of view of the established record companies, Elvis presented a marketing dilemma”.

maioria branca, da classe média, jovem, começou a sintonizar com constância as estações emergentes de rádio, a comprar em massa os discos das novas gravadoras e a comparecer assiduamente aos shows dos artistas do gênero emergente, o que ratificou a instauração de um novo mercado.

Até então, as maiores gravadoras ainda estavam endereçando grande parte de seus investimentos aos gêneros que obtiveram maior vendagem durante as décadas anteriores, como músicas registradas na Tin Pan Alley³⁴, interpretadas por cantores e cantoras de boa reputação junto aos consumidores americanos, como Doris Day, Dean Martin e Frank Sinatra. A princípio, o rock 'n roll foi tratado com ambivalência pelas *majors*.

Ainda que a reação do novo público consumidor fosse algo que não podia ser ignorado, Peter Tschmuck coloca que alguns executivos de grandes gravadoras, como Mitch Miller, CEO da Columbia, nutriam verdadeiro repúdio ao rock 'n roll, o considerando um gênero obscuro e não mais do que ordinário. Charlie Gillett (1971, p.21) comenta que a vulgaridade das letras do rock implicava aos diretores artísticos destas companhias considerarem que este tipo de música não seria aceito pela camada social dominante do país, a família americana de classe média.

O musicólogo Marshall Stearns comenta: “A linguagem do blues é enganosamente simples. Debaixo de tudo, há um ceticismo enxuto e positivo que penetra na fachada florida da nossa cultura como uma faca” (STEARNS apud MUGGIATI, 1973, p.35). Este tipo de linguagem foi apropriada pelo rhythm & blues e, posteriormente, pelo rock 'n roll. Tanto que os primeiros *covers* de rock gravados pelas *majors*, tiveram as letras censuradas e re-arranjadas. O moralismo não havia até então sido uma grande questão, nem uma característica das gravadoras. Decisões como esta tiveram mais a ver com considerações econômicas do que éticas, afinal de contas, as grandes estações de rádio, de maior expressão e abrangência, só iriam tocar aquelas músicas de conteúdo “limpo” (TSCHMUCK, 2012, p.118).

A primeira *major* a trabalhar com o rock 'n roll foi a Decca, contratando Bill Haley and His Comets, e justamente a música *cover*, segundo Roberto Muggiati, se torna sua principal ferramenta:

³⁴ Área de Nova York conhecida como o centro das editoras musicais desde o fim do século XIX até meados do século XX. O lugar foi a maior fonte de música popular e de *hits* durante a primeira metade do século XX.

Novamente a criação original negra é empacotada por brancos e vendida ao grande público branco. A cópia institucionaliza-se e ressurgem o mecanismo das *covers* (coberturas) – cópias exatas de canções já lançadas ou gravadas. Na grande maioria dos casos, são cópias que cantores brancos fazem, cobrindo material original negro. São óbvias as razões por que muitas canções de sucesso só acabaram sendo aceitas quando expostas à massa consumidora por um artista simpático, cativante – e branco (MUGGIATI, 1978, p.36).

Muggiati se refere a Haley, cujo *cover* de *Shake, Rattle and Roll*, do cantor de blues Big Joe Turner, se torna *hit* em 1954. Este fenômeno tem relação também com um fator judicial. Segundo os pesquisadores David e Russell Sanjek (1991, p.125), esta estratégia foi facilitada por uma decisão legal da suprema corte americana, tomada em 1951. No ano de 1948, Gladys Knight, da Decca, gravou um *cover* de *Little Bird Told Me*, que Paula Watson havia gravado pela independente Supreme.

A Supreme Records moveu então um processo contra a Decca³⁵, alegando violação de *copyrights*. A autoria da música é do compositor Harvey Oliver Brooks, porém a gravadora independente argumentava em função do *arranjo musical* da canção. A corte, entretanto, sustentou a decisão de um juiz, de que o reclamante não possuía direitos de propriedade sobre a obra. A Supreme possuía uma licença do compositor para gravar, porém esta licença não era exclusiva, e a Decca também a obteve. Com a decisão da corte, portanto, de que os arranjos musicais não se constituíam como propriedade protegida, uma onda de *covers* tomou conta das paradas musicais nos anos seguintes.

Com a cobertura legal, June Vallis gravou, pela RCA, *Cryin' in the Chapel* (originalmente interpretada pelos Orioles, pela *indie* Jubilee); Perry Como gravou, pela RCA também, *Ko, Ko, Ko* (originalmente lançada por Gene & Eunice, pela Aladdin); Theresa Brewer pôde gravar pela Coral, subsidiária da Decca, *Sincerely*, dos Moonglows (Chess) e *Bo Weevil*, de Fat Domino's (Imperial Records) (TSCHMUCK, 2012, p.117). Além da grande maioria de canções *cover* terem sido lançadas, originalmente, por intérpretes negros, estes artistas estavam vinculados, como se pode perceber, a gravadoras independentes.

³⁵ O processo pode ser verificado abertamente no seguinte endereço: <http://174.123.24.242/leagle/xmlResult.aspx?page=2&xmlDoc=195099490FSupp904_1784.xml&docbase=CSLWAR1-1950-1985&SizeDisp=7>. Acesso em: 30 abr. 2012.

1.3.2 O rock e uma nova organização da indústria: a segmentação pelos subgêneros musicais

Outro aspecto que auxiliou as maiores gravadoras diante deste período de mudanças nos negócios da música foi sua integração vertical, cuja conceituação foi discutida no capítulo anterior. Com a explosão de um novo gênero, em um novo mercado massivo de adolescentes que era descoberto, a sinergia entre os diferentes meios ajudou as *majors* a promover seus principais talentos.

A partir da mobilidade das principais estrelas do rock entre os diferentes meios, foi possível se trabalhar todo o caráter mítico destes artistas, transformados em verdadeiras celebridades, o que renderia a eles e às companhias envolvidas ainda maior exposição e renda a partir de uma diversidade de operações. É o que acontece com Bill Halley, por exemplo, com a música *Rock Around the Clock*, que vira trilha do filme *Blackboard Jungle (Sementes da Violência)*, de 1955. A mesma experiência *cross-media* serve para Elvis, desde a sua contratação pela RCA Victor, em 1955. Com a assimilação, pelas grandes gravadoras, de que o rock não se tratava apenas de uma moda passageira, todo um novo planejamento operacional pôde ser pensado para este gênero. Ao mesmo tempo, um novo público consumidor havia sido descoberto, o que demandava novos esforços de organização às gravadoras.

Conforme afirmam Gronow e Saunio, se na década de 50 a indústria não estava preparada para a chegada do rock, em 1960 a circunstância já estava controlada, e a situação das *majors* da indústria fonográfica norte-americana se estabilizou (1998, p.135). Além da melhora financeira nos EUA e na Europa, as pessoas dos países em desenvolvimento estavam aumentando seu poder de compra, e a fita cassete, mais barata, aumentou a base mundial de consumidores.

Como foi possível perceber, através de estudos de diversos autores (MUGGIATI; TSCHMUCK; DE MARCHI), as pequenas gravadoras que surgiram no final da década de 1940 possuíam uma agenda de produção, promoção e distribuição baseada nos novos recursos tecnológicos e num estilo musical emergente, e primeiramente renunciado pelas *majors*, o rock 'n roll. À medida que estes caracteres foram sendo assimilados pelas grandes gravadoras, contudo, estas puderam utilizar este processo a seu favor.

O recurso do gravador de fita modificou não só a questão da distribuição já discutida no começo do capítulo. Ele alterou também as condições de produção musical

das décadas seguintes. À primeira vista, a gravação via fita magnética foi repelida nos estúdios comandados pelas *majors*³⁶. Após a experiência positiva das menores companhias com o dispositivo, e o próprio aprimoramento dos recursos da gravação em fita, os diretores das principais gravadoras resolveram aderir ao meio.

O registro via fita magnética gradualmente foi substituindo a técnica de gravação através de discos-matrizes. Além de maior portabilidade e economia, as gravações podiam, a partir deste ponto, ser feitas com maior duração, sem interrupções (a matriz de cera utilizada até então necessitava ser cortada a cada intervalo de três a cinco minutos), e também cortadas e editadas, o que permitiu que se desenvolvessem, ainda, diversas alternativas estéticas. Em poucas décadas, o recurso do gravador de fita seria aprimorado:

Durante os anos 1950 a gravação via fita de dois canais foi desenvolvida e, em 1958, a empresa dos irmãos Shure apresentou o gravador de fita de quatro canais, que logo se tornou parte integral da indústria fonográfica. Isso permitiu aos músicos terem acompanhamento e adicionar partes separadas às suas gravações através da técnica de over-dubbing^{37 38} (NEGUS, 2011, p.25).

Outro processo que gerara dificuldades às *majors* na década de 1950, a proliferação e o sucesso das pequenas gravadoras, também não se apresentava mais como um empecilho. A agenda de produção, promoção e distribuição das *indies*, como percebeu o pesquisador Leonardo De Marchi (2004, p.9), ainda que tenha sustentado um movimento de empreendedorismo autônomo bem-sucedido comercialmente naquela década, se constituía, em longo prazo, como um processo de difícil manutenção, pois todo o ciclo devia ser intensamente cuidado. Sendo as gravadoras independentes, em geral, pequenos empreendimentos, sua administração se tornava cansativa e onerosa.

³⁶ Tradução livre do autor, a partir do original: “During the 1950’s two-track tape recording was developed and in 1958 the Shure Brothers company introduced a four-channel tape recorder, which very soon became an integral part of the recording industry. This enabled musicians to accompany themselves and to add their own recordings by using the technique of over-dubbing”.

³⁷ Segundo Peter Tschmuck (2012, p.103), as *majors* rejeitaram primeiramente a fita, pois a viram como um potencial substituto para o disco. O meio, muito mais barato, poderia atrair a maior atenção dos consumidores, que também poderiam gravar suas músicas favoritas diretamente do rádio. Para evitar uma maior disseminação desta tecnologia, as maiores gravadoras decidiram, inicialmente, evitar usar o meio em seus próprios estúdios de gravação.

³⁸ O álbum *Sargeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, de 1967, é, provavelmente, o álbum mais lembrado, da história do rock, a ser gravado com a utilização criativa de técnicas de over-dubbing, através de dois gravadores de quatro canais. Logo após isso, os gravadores de oito pistas começaram a aparecer em estúdios, e durante a década de 1970 os estúdios de gravação passaram a incrementar-se com equipamentos de 16, 24, 32 e 48 canais, respectivamente (NEGUS, 2011, p.25).

Muitas destas empresas, em questão de uma década ou às vezes até menos, foram à bancarrota ou acabaram sendo compradas por gravadoras maiores.

A reorganização das *majors* e a nova concentração que tomou conta da indústria a partir dos anos 1960 não se sucederam, contudo, sem a inserção gradual de novos nomes no negócio. Em 1962, a Deutsche Grammophon e a holandesa Philips iniciaram uma colaboração que resultou no estabelecimento, nos anos 1970, da *major* PolyGram. Nos Estados Unidos, em meados de 1960, a companhia de cinema Warner alcançou estatura semelhante à da RCA e CBS, a partir da formação de um *cluster* com a compra de várias empresas bem sucedidas de pequeno e médio-porte, no ramo das gravadoras e no do entretenimento, em geral (GRONOW e SAUNIO, 1998, p.136).

RCA, CBS e EMI aproveitavam o bom momento da economia para expandir suas atividades através de continentes menos explorados. As turbulências do período do rock ‘n roll, contudo, fizeram com que estas empresas passassem por um processo de reformulação de todo o seu *staff* criativo. O rock, antes deixado, agora também se tornava um gênero central à nova organização da indústria fonográfica.

Segundo Tschmuck (2012, p.154), o aprendizado que as *majors* tiveram com os fiascos de vendas dos anos 1950, e com a emergência da contracultura dos anos 1960, foi basilar para que estas empresas pudessem redefinir seu modelo de negócios. A revolução cultural dos anos 1960, através da exposição de diferentes grupos heterogêneos que formavam o tecido da contracultura, representava a possibilidade de se ver um mercado jovem e altamente segmentado, e que tinha o rock como um veículo unificador.

Assim, surgia uma forma embrionária de controle de mercado a partir da segmentação do mesmo. Segundo Tschmuck:

A divisão do mercado da música popular norte-americana em r&b, pop e country, que existiu desde o final da Segunda Guerra, se tornou obsoleta ao final dos anos 1960. Os resultados foram segmentos de mercado claramente delineados que corresponderam à fragmentação do rock dos anos 1970. (...) As gravadoras poderiam agora ordenar os distintos segmentos de acordo com sua rentabilidade e mirá-los individualmente³⁹ (TSCHMUCK, 2012, p.154).

³⁹ Tradução livre do autor, a partir do original: “*The division of the U.S. popular music market into Rhythm & Blues, Pop and Country that had existed since the end of World War II became obsolete by the end of the 1960’s. The results were clearly delineated market segments that corresponded to the fragmentation of the rock music of the 1970’s. (...) The record labels were now able both to order these distinct market segments according to their profitability and to target them individually*”.

O autor prossegue, dizendo que, desta forma, os segmentos menos rentáveis (ou de maior risco) poderiam ser deixados às gravadoras independentes, que continuariam ligadas às gravadoras maiores através de negócios de distribuição. Em caso de algum segmento tornar-se mais lucrativo, a gravadora poderia contratar a banda ou mesmo comprar a companhia menor.

A partir deste ponto, alguns autores (NEGUS, 1995, 2011; BURNETT, 1997; TSCHMUCK, 2012) passam a mencionar o relacionamento entre as *majors* e as independentes como uma relação de simbiose. Enquanto que as independentes encarregam-se da produção de gêneros mais específicos, as maiores gravadoras utilizam sua rede distribuição para fazer circular este material e seus conhecimentos de marketing para promover a música. Isto representa uma diminuição no risco para as grandes gravadoras que, “terceirizando” a etapa da produção, podem gastar menos com o pagamento adiantado de valores de produção (sempre um risco assumido), ao mesmo tempo em que representa uma vantagem para as *indies*, no sentido de aumentar o poder de alcance das obras produzidas por elas.

O processo produtivo não precisaria ficar, necessariamente, neste caso, a cargo de uma companhia independente. Ele poderia ser assumido por uma subsidiária da empresa, um selo próprio voltado para um segmento específico, por exemplo, com autonomia suficiente para atuar na descoberta e no desenvolvimento de artistas.

Keith Negus (2011, p.14) afirma que esta descentralização da etapa produtiva permitiu que o *staff* envolvido na produção trabalhasse de maneira mais autônoma, de forma a melhor responder às tendências musicais e gostos da audiência. Em última análise, este modelo permitiu uma abordagem mais flexível em termos de liberdade criativa, porém mais rigoroso quanto ao controle financeiro, na medida em que são facilitados o monitoramento e a vigilância de um segmento e de uma subdivisão corporativa específica. A Polygram, por exemplo, disseminou a operação de seus selos Mercury, Polydor, London, Vertigo, Fontana, Verve, Island e A&M, por 29 países, onde as subsidiárias tinham autonomia para desenvolver artistas, ao mesmo tempo em que estas divisões “compartilhavam sistemas de administração e de marketing internacional, ligadas através de uma sofisticada infra-estrutura de manufatura e distribuição” (NEGUS, 2011, p.15).

Na medida em que, além das coexistentes subsidiárias, as companhias independentes começaram a se vincular às redes das *majors*, pode-se refletir se, de fato, “independente” é o termo mais apropriado para se referir a elas. Estas empresas passam

a *depend*er das companhias maiores através de seu investimento e de sua rede de distribuição, e o termo correntemente utilizado acaba se proliferando com base apenas em uma questão retórica.

A fragmentação do mercado ajuda a explicar o investimento financeiro em movimentos musicais que, como o rock ‘n roll, surgiram de um mais amplo ambiente cultural. É assim que gêneros, a princípio, marginais, como o *heavy metal* e o *punk rock* chegam, em determinada época, a um status *mainstream*. Segundo Tschmuck (2012, p.160), a superexposição temporária de gêneros como estes é emblemática de como se reestruturou o *music business* após as conturbações em seus negócios, geradas nos anos 1950 e 1960. A indústria desenvolveu rotinas práticas, estratégias, estruturas de captação de informação sobre consumidores que permitiram às companhias explorar comercialmente até mesmo gêneros segmentados, periféricos, provindos até mesmo de movimentos de sub-culturas rebeldes e questionadoras do *establishment*. Assim, a segmentação passou a ser utilizada como parte fundamental do modelo de negócios da indústria musical, já desde o final dos anos 60.

O sucesso *mainstream*, nos anos 1980, do *heavy metal*, um gênero essencialmente periférico, por exemplo, é sintomático deste modo de operação. Depois que as bandas que serviram de inspiração ao gênero, Black Sabbath, Led Zeppelin e Deep Purple (estabelecidas e gravadas desde o final da década de 1960) começaram a perder espaço no final da década de 1970, as gravadoras resolveram explorar o gênero de maneira mais ampla.

O que aconteceu é que o gênero começou a ganhar destaque não só com seu público específico. A partir daí, foi investido no desenvolvimento de artistas que provocavam a atenção de um público mais amplo. Segundo explica o musicólogo Robert Walser (1993, p.13), o *heavy metal*, consumido, até então, quase que totalmente por um público masculino, começou a ser utilizado para chamar a atenção de uma parcela mais ampla da sociedade, apelando, assim, ao feminino. Daí o investimento em bandas como Bon Jovi, Poison, Ratt, e outras bandas de “*hair metal*”, de apelo visual carregado, música menos agressiva e letras amorosas⁴⁰.

⁴⁰ Não é pertinente a esta pesquisa desenvolver o tema, mas cabe fazer uma referência aqui também à certa visão chauvinista dos principais tomadores de decisões das grandes gravadoras, e da indústria fonográfica como um todo, ao tratarem com o público feminino. Segundo Negus (2011, p.58), isto também pode ser diagnosticado, parcialmente, através da histórica falta de mulheres em cargos importantes dos setores criativos da indústria musical.

Depois de um ano de intensa exposição na MTV, que se desenvolvera neste período, o *heavy metal* se tornou um gênero afirmado pela indústria fonográfica. Segundo Garofalo (1997, p.401), de 1983 a 1984, as vendas do gênero, com relação a todo o mercado da música norte-americano, subiram de 8% para 20%. Em 1989, a categoria do Grammy de melhor desempenho de *hard rock/metal* foi criada, e 40% dos álbuns vendidos no país pertenciam a este gênero. Similar absorção ocorreu, em momentos distintos, com outros movimentos de origens marginais, como o *punk*, de retórica niilista, e o *calipso*, de origem jamaicana, precursor de subgêneros como o *ska* e o *reggae*⁴¹.

A estratégia de segmentação de mercado acaba gerando fenômenos interessantes, pois a partir dela as gravadoras assumem a criação e exposição de diversos estilos específicos, inclusive tomando conta do desenvolvimento de gêneros minoritários de música. Nasce aí também um novo tensionamento, aquele dentro destes gêneros específicos, do momento em que servem a um público de nicho, a outro, em que se entende que eles possam ser vendidos a um público maior. Então, todo o planejamento em sua volta é reconstruído, tendo em vista a nova abrangência daquele gênero que antes correspondia a códigos mais particulares.

A tensão proveniente da cooptação do rock e suas vertentes pode ser explicitada através da citação do sociólogo Simon Frith:

O rock, em contraste ao pop, carrega consigo insinuações de sinceridade, autenticidade, arte – interesses não-comerciais. Estas insinuações têm sido abafadas desde que o rock se tornou parte da indústria fonográfica, porém são as possibilidades, as promessas, que importam (FRITH, 1983, p.11).

Através deste capítulo, pôde-se ver como um gênero marginal pode vir a ser incorporado e até se tornar central ao planejamento das gravadoras, desde que haja certa demanda mercadológica. O rock passou de um lugar de “fora do plano” da indústria fonográfica, logo no início da explosão das gravadoras *indie*, para assumir um papel como “coadjuvante”, assim que as principais gravadoras perceberam seu potencial

⁴¹ Contudo, é importante reiterar que o nascimento destes gêneros não provém de dentro da indústria, e não podem ser atribuídos a estes tipos de música apenas razões de mercado. O que se estuda é a participação da indústria musical com relação ao desenvolvimento destes gêneros, na medida em que eles são incluídos em seu modo estratégico de operação. Embora as companhias tenham distribuído comercialmente a música destes grupos, e colaborado para a difusão destes movimentos, é necessário lembrar que eles foram construídos processualmente, não em um movimento estratégico calculado, pois também pertencem ao campo da cultura.

alcance de mercado. Após este período, como alguns teóricos reconheceram (FRITH, 1983; NEGUS, 2011), o gênero, em seu caráter mais abrangente, passou a figurar debaixo das ribaltas no palco das principais gravadoras, e uma variedade de subdivisões do gênero se desenvolveram e proliferaram através de selos subsidiários e de gravadoras menores.

No encalço dos primeiros grandes nomes do rock, inúmeras bandas surgiram e tiveram de buscar uma gravadora para poder produzir e distribuir seu trabalho. Ao mesmo tempo em que negociavam a questão financeira através do contrato, outra negociação passava a ocorrer, de ordem estética, na medida em que o artista recorria ao suporte financeiro e de aparato técnico da gravadora para produzir seu material.

Para esta pesquisa, interessa observar quais são as implicações que esta trama, descrita através do processo histórico estudado, proporciona a uma das primeiras figuras da cadeia produtiva: o músico. A partir dos movimentos analisados anteriormente, entre os conglomerados de mídia, e do entendimento da indústria da música como um componente integrante de uma mais ampla indústria audiovisual (ou de bens culturais), pode-se tentar entender as conseqüências destas ações sobre a aquisição de artistas e mesmo sobre o relacionamento com estes.

No capítulo seguinte, buscar-se-á entender como as gravadoras atuam numa função de mediação entre o artista e o mercado, a partir da seleção dos artistas para seu *cast* e do desenvolvimento dos mesmos. Com isso, podem-se verificar mais nitidamente alguns impactos das novas tecnologias sobre o processo de produção musical, e mesmo sobre a condição dos artistas diante destes procedimentos, fenômenos capazes de transformar a relação destes atores com a indústria musical.

Capítulo 2

O PROCESSO PRODUTIVO DA INDÚSTRIA DA MÚSICA E O ARTISTA AUTÔNOMO

2.1. O acesso via gravadora: a cadeia de decisões das gravadoras e o relacionamento com o músico

“Agora nós dirigimos uma escola onde doutrinamos artistas ao show business. Nós podemos contratá-los e passar três meses educando-os antes de eles lançarem seu primeiro disco. Nós os ensinamos como andar, como falar e como atuar no palco, durante uma performance”.

Bob Marcucci, gerente do selo Chancellor
(GILLET, 1971, p.161)

A esta pesquisa, interessa dissertar sobre transformações em curso, nas últimas décadas, no ambiente de produção musical contemporâneo, verificando em que as alterações de ordem tecnológica têm interferido, em específico, sobre a ação de um dos principais atores da cadeia de produção musical, o músico. Mais especificamente, nesta linha, importa ao trabalho verificar as condições de acesso de *músicos emergentes*, ou aqueles que ainda não possuem um contrato de gravação, aos meios de produção e gravação musical.

Para isso, vale que sejam observadas as relações entre aspectos da produção musical contemporânea que alcunhamos tradicional, aquela em que um artista é contratado por uma gravadora, produzindo e registrando sua obra através desta companhia, e aspectos de modos alternativos de produção, em especial aqueles interpelados por músicos que produzem autonomamente suas obras.

Como visto no capítulo anterior, a organização da indústria musical no século XX foi se desenhando através de um misto de inovações tecnológicas, decisões político-econômicas e efervescências culturais. Ao passo em que a indústria se formatava de maneira a atender a um crescente mercado do entretenimento, a cadeia produtiva e os modos de produzir foram se complexificando. Ao se olhar mais atentamente para esta esfera da indústria musical, percebe-se que o arranjo produtivo que alcançou um estado dominante entre as companhias gravadoras pode ser descrito como um modelo que se localiza em algum espaço *entre a linha de montagem e a produção artesanal*.

Em um texto de 1982, intitulado *The product image: the fate of creativity in country music songwriting*, os musicólogos John Ryan e Richard Peterson cunham o termo “imagem de produto” para descrever o resultado deste processo. O artigo é a

seqüência de uma pesquisa anterior de Peterson, a respeito de ciclos de produção simbólica no universo da música popular. Segundo os autores, o processo altamente colaborativo de produção musical via gravadora demanda as habilidades específicas, a experiência e o toque pessoal imprescindíveis ao trabalho de artesanato, ao mesmo tempo em que abraça a lógica industrial da linha de montagem, com os produtos (fonogramas) passando por distintas fases pré-planejadas de desenvolvimento antes de serem lançados no mercado para a comercialização.

2.1.1 A imagem de produto

A definição é utilizada para ilustrar um modo de produção racionalizado, onde uma canção comercial é escrita e, após passar por uma cadeia de decisões, se torna um produto pronto para distribuição e venda. No estudo citado anteriormente, os autores indicam que o processo da cadeia começa com a composição de uma música. Após esta etapa, a canção é entregue para um editor, que pode aceitá-la, rejeitá-la, ou editá-la, até que ela seja designada para um intérprete ou para um produtor. Neste estágio, a música pode ser modificada novamente, através dos processos de pré-produção, produção e pós-produção, antes de seguir para a etapa seguinte, da manufatura do fonograma em um formato físico a partir da matriz e sua replicação. Durante este procedimento as estratégias promocionais e de publicidade do artista já estão sendo prontadas. Logo após a promoção do produto em veículos de comunicação como rádio e TV, se encontram já os responsáveis por comercializar no mercado o material produzido, como, por exemplo, lojas especializadas, redes de hipermercados e outros meios de venda do fonograma gravado (RYAN e HUGHES, 2006, p.242).

Por vezes as tarefas aqui descritas são desempenhadas individualmente, e às vezes diferentes tarefas podem ser realizadas por um mesmo agente. Por exemplo, a mixagem, parte da etapa de pós-produção, pode ser realizada tanto pelo produtor do álbum, participante desde o início da gravação, podendo ou não envolver também o artista gravado e o técnico do estúdio, ou algum engenheiro de som designado para a tarefa. Pode também ter toda a gravação sido realizada com o acompanhamento do produtor e a mixagem final ficar a cargo de um agente específico designado somente para este trabalho. Alguns intérpretes podem também ter uma maior dependência

criativa de um produtor, para que este os auxilie no arranjo das canções e mesmo na escolha do repertório a registrar.

Dentro do rock, é comum que os artistas cuja performance é gravada, sejam os próprios compositores. Ou seja, as funções de compositor e intérprete seguidamente encontram-se incorporadas em um mesmo agente. Porém, segundo Ryan e Hughes (2006, p.243), embora isto diminua o número de agentes envolvidos na cadeia, este importante dado não é suficiente para deixar estes artistas alheios ao processo de edição resultante deste encadeamento.

Segundo os autores, até mesmo artistas que tenham optado por escrever, gravar e produzir seu próprio material, podem ainda assim estar submetidos à cadeia de decisões, se não estiverem a par do processo de masterização. Ainda assim, inclusive artistas que tenham investido na estruturação de selos próprios dificilmente estariam alheios a toda a cadeia, na medida em que ocorre mediação através dos canais de circulação que, antes da internet, poderiam negar todas as vias de acesso massivo às canções de determinado artista. Por exemplo, uma estação de rádio pode somente aceitar de uma gravadora ou artista uma determinada faixa enviada para promoção que seja modificada, através de uma mixagem diferenciada, mais cabível para a audiência daquela emissora. Este tipo de procedimento pode também definir que a canção seja encurtada.

Atualmente, o extremo da distribuição passa por perturbadoras transformações, o que naturalmente implica também sobre o papel dos agentes envolvidos no processo produtivo. Se um artista decidir por produzir toda a sua obra autonomamente, ele pode encontrar alternativas de circulação que não filtrem ou demandem a edição de suas músicas. Ao mesmo tempo, se optar também por produzir autonomamente sua obra, o artista abre mão de toda uma infra-estrutura de apoio da gravadora, percebida tanto através de recursos de gravação, quanto através de suporte financeiro, ou da *expertise* fornecida por profissionais com anos de experiência no mercado fonográfico.

Este paradigma exemplifica um dos mais habituais dilemas para artistas em vias de registrar sua primeira obra. Ainda assim, o “poder optar” entre uma das duas formas se refere mais especificamente àquele músico que já possui alguma reputação, afinal a oportunidade de ganhar um contrato de gravação com uma companhia não chega e nem poderia, por uma questão de viabilidade financeira da gravadora, chegar a todos. Neste sentido, a opção aparece como um luxo, e a maioria dos músicos que buscam gravar seus discos de forma autônoma atualmente, o fazem por falta de outra possibilidade, e não por uma questão ideológica.

Para a pesquisa interessa examinar mais a fundo as etapas do processo produtivo, relativas à gravação e produção de canções propriamente, estágios estes diretamente ligados à gravação da música e à relação entre artista e meio de produção. Antes de chegar aos procedimentos de dentro do estúdio, porém, é importante observar os setores chamados “criativos” das gravadoras, por onde passa o procedimento de seleção de artistas a receberem um contrato. É interessante verificar estes departamentos mais próximos do artista, participantes também no desenvolvimento e direcionamento das propostas musicais dos mesmos, para que se possa também estabelecer um parâmetro entre a rota do artista autônomo e a daquele que consegue se vincular a uma gravadora.

2.1.2 A descoberta: Artista & Repertório, entre o músico e a gravadora

Inicialmente, é importante lembrar que o modelo posto em discussão aqui se refere à estrutura organizacional das principais companhias produtoras de fonogramas, de acordo com as referências utilizadas durante a pesquisa. As fontes selecionadas para compor este material são as obras de ex-funcionários de cargos administrativos e gerenciais em algumas das maiores companhias gravadoras do país, como Nehemias Gueiros Jr.⁴² e André Midani⁴³, e pesquisadores com uma produção acadêmica consistente e duradoura dentro deste campo de pesquisa, como Keith Negus⁴⁴, Peter Tschmuck⁴⁵ e Simon Frith⁴⁶.

Com as diversas turbulências nos negócios fonográficos nos anos 1950, observadas na terceira parte do primeiro capítulo, as principais gravadoras, sobretudo

⁴² Advogado especializado em direito autoral. Exerceu cargos de gerência e de diretoria jurídica na indústria musical, tendo trabalhado na Discos CBS e BMG Ariola. É autor do livro *O direito autoral no show business: A música* (2005).

⁴³ Ex-presidente das divisões musicais da Phillips no Brasil e da Warner na América Latina, e membro do conselho da Federação Internacional dos Produtores de Discos (IFPI). É autor do livro *Música, Ídolos e Poder: do vinil ao download* (2010).

⁴⁴ Sociólogo que pesquisa a indústria musical e, mais especificamente, os processos culturais que envolvem a produção musical, desde 1991. Dentro suas obras, interessam mais especificamente ao trabalho *Producing pop* (2011), *Popular music in theory* (1997) e *Music genres and corporate cultures* (2004).

⁴⁵ Economista que pesquisa inovações e novos modelos de negócios na indústria musical. Trabalha, sobretudo, sobre a intersecção compreendida entre música e negócios. Sua obra *Creativity and innovation in the music industry* (2012) serviu como referência para o trabalho.

⁴⁶ Crítico musical e musicólogo que estuda mais especificamente o binômio rock e cultura. Seu trabalho mais valioso a esta etapa da pesquisa é a coleção de textos *On Record* (1990), além de material coletado de entrevistas.

nos Estados Unidos, começaram a se reorganizar de maneira a se adaptarem ao novo mercado consumidor emergente, composto por uma maioria jovem. Segundo Negus (2011, p.48), algumas companhias começaram a recrutar novos membros para o seu *staff*, profissionais capazes de apreender novas tendências musicais e indivíduos mais abertos para captar novos grupos de audiência entre a população mais jovem. Estes “caça-talentos” se tratavam, em geral, de pessoas envolvidas com gêneros musicais específicos ou ligadas a cenas musicais emergentes nos locais onde as grandes gravadoras possuísem algum tipo de representação, ou locais de tradicional efervescência cultural e musical.

Além da adoção de estratégias menos arbitrárias para lidar com novas “tendências” musicais, com o crescimento do mercado consumidor, se fez necessário refinar internamente os departamentos ligados à seleção e desenvolvimento de artistas. Não apenas estes cargos cresceram em volume de pessoas, como em importância dentro das gravadoras. O título “caça-talentos”, contudo, talvez aparente demasiada responsabilidade para estas pessoas, cuja maior função era, na realidade, trazer *informação* para dentro destas empresas. Na década de 1970, por exemplo, escritores de *fanzines*⁴⁷ punk eram contatados para trazer novidades sobre a cena para as gravadoras; durante a década de 1980, DJs de clubes noturnos levavam informações sobre o cenário da música dance (NEGUS, 2011, p.48). Nos anos 1960, jovens ligados à contracultura eram contratados para estabelecer contato com os circuitos musicais ligados ao movimento. São também estes indivíduos (de certa maneira também formadores de opinião) que, em geral, ficam conhecendo algumas das centenas de mídias *demo*⁴⁸ de novos nomes do mundo musical, e que freqüentam as performances dos artistas, que podem então ser cotados e indicados a receber uma audição “mais atenta” por parte dos tomadores de decisão na próxima etapa do processo.

Ao longo do processo de reorganização, foram se formalizado cargos específicos dentro das gravadoras para lidar com a observação de novos artistas. Variando de acordo com o tamanho da companhia, diversas hierarquias de profissionais voltados a esta tarefa foram se acomodando sobre a divisão chamada de Artista & Repertório, também conhecida pela sigla A&R⁴⁹.

⁴⁷ Publicação não-oficial produzida por fãs de um determinado produto cultural.

⁴⁸ Produção demonstrativa amadora, que normalmente serve como um portfólio do artista.

⁴⁹ A sigla representa a denominação anacrônica do cargo, que remete aos primórdios da função, quando o principal trabalho de um membro de A&R era escolher músicas de uma editora e designá-las para algum intérprete – artista e repertório. Com a modernização deste departamento, no influxo das gravadoras

É notável que boa parte dos movimentos musicais oriundos do rock, a partir da década de 1960, pôde ser explorada comercialmente a partir da ampla rede de conexões estabelecida através dos departamentos de A&R das gravadoras. Como observa Tschmuck (2012, p.235), esta rede permitiu que circuitos musicais organizados localmente chegassem aos olhos e ouvidos do *staff* das gravadoras. O pesquisador atenta para o seguinte:

Os diferentes estilos de rock desenvolvidos depois da revolução do rock ‘n roll são todos enraizados em circuitos de shows locais e regionais. Por exemplo, até hoje o chamado circuito de Chitlin nutre uma fonte sólida de novos talentos do r&b. O sucesso mundial dos artistas britânicos da década de 1960 teve sua origem nos circuitos de shows de Liverpool e Hamburgo, dos quais os Beatles participavam mesmo antes de George Martin trabalhar com eles na EMI-Parlophone. Os Rolling Stones começaram na cena dos clubes de Londres em geral, e em particular no Marquee Club. Bob Dylan, Joan Baez e Peter, Paul and Mary, começaram suas carreiras no final dos anos 1950 nos cafés para artistas da Greenwich Village em Nova York e nos festivais Folk, antes de assinarem com qualquer gravadora. Artistas de rock que se tornaram famosos, antes criaram uma comoção em festivais como Monterey e Woodstock. O triunfo do heavy metal começou em cenas locais de clubes noturnos, assim como o punk rock⁵⁰ (TSCHMUCK, 2012, p.235).

2.1.3 Artista & Repertório, marketing e o desenvolvimento artístico

A decisão sobre contratar ou não um artista, também fica a cargo do departamento de A&R. Além dos caça-talentos mencionados, e da observação de circuitos musicais regionais, este departamento recebe informações extraídas a partir do monitoramento de outras gravadoras e do contato com editoras musicais, empresários

independentes na década de 1950, sua função dentro das gravadoras cresceu em importância e adquiriu novas responsabilidades (GUEIROS JR., 2005, p.277).

⁵⁰ Tradução do autor de: *“The different developmental thrusts of rock music after the Rock ‘n’ Roll revolution are all rooted in local and regional concert circuits. For instance, to this day, the so-called Chitlin circuit provides a steady source of new R&B talent. The worldwide success of British acts in the 1960s had its origin in the concert circuits of Liverpool and Hamburg, which the Beatles were part of before George Martin signed them to EMI-Parlophone. The Rolling Stones had their start in London’s club scene in general and at the Marquee Club in particular. Bob Dylan, Joan Baez, and Peter, Paul & Mary began their careers in the late 1950s in the artist cafés of New York’s Greenwich Village and at Folk festivals before signing with record labels. Rock acts that would eventually become famous first created a stir at rock festivals such as Monterey and Woodstock. Heavy Metal’s triumph began in local club scenes, as did Punk Rock”*.

do ramo do entretenimento e estúdios de gravação, para conhecerem ao máximo a situação da produção musical da sua época e encontrarem novos artistas para conferir.

O departamento normalmente é conduzido por um diretor artístico, que em geral, é quem toma as decisões finais sobre a aquisição de novos nomes. As equipes gestoras da gravadora só costumam ser consultadas quanto à contratação de um determinado artista quando a aquisição envolve a negociação de quantias muito grandes de dinheiro, ou seja, quando a gravadora realmente decide investir alto na contratação e no desenvolvimento do músico.

As funções do departamento de A&R, entretanto, vão além de descobrir novos nomes e contratá-los. Mais do que isto, em sua roupagem atual as equipes designadas para esta função têm o objetivo de gerenciar e direcionar o *cast* da gravadora, ou seja, desenvolver artisticamente os nomes contratados pela companhia. De certa maneira, por toda esta conjuntura, são responsáveis pela correspondência entre artista e gravadora, e representam o setor da gravadora mais próximo ao músico e às atividades criativas em torno do mesmo.

Em algumas companhias, sobretudo na Inglaterra, o termo “gerência de produto” também é utilizado para designar a tarefa de desenvolvimento artístico, ligando assim formalmente a função aos setores de marketing. O rótulo, contudo, não deixa de ser apenas uma diferença de terminologia, basicamente. O que pesquisadores têm observado (NEGUS, 2011, p.62; GUEIROS JR., 2005, p.279; FRITH, 2002), ligado a isto, é uma aproximação cada vez maior entre as equipes de A&R e de marketing na elaboração e na execução dos planos para desenvolver aqueles artistas contratados e priorizados pelas gravadoras.

Na maioria das gravadoras ocorrem então séries de reuniões pautadas sobre um “plano de lançamento”, sob comando das diretorias dos departamentos citados anteriormente. Nestas reuniões, nas quais podem estar presentes também membros dos setores financeiros, são decididos quais os “produtos” priorizados pela empresa, bem como a quantia de recursos despendidos para promoção e divulgação de cada artista. São trabalhadas também questões sobre o direcionamento musical de determinado artista, sua identidade visual, os meios de promoção a serem adotados, entre outros tópicos envolvendo o planejamento de sua trajetória inicial na gravadora. Segundo Negus (2011, p.64), estas reuniões instalam um debate de idéias entre os diretórios participantes, agendando campanhas que podem durar meses, englobando o lançamento de *singles* e álbuns completos dos artistas em pauta.

Após este momento, e com a designação de um produtor adequado para trabalhar com o artista, entra em cena a produção musical propriamente dita, com os processos que ocorrem dentro do estúdio de gravação. Será tratado mais especificamente sobre estes processos no capítulo 2.2. No momento, se faz importante pôr em relação as questões tratadas até aqui e o tema da acessibilidade a este sistema produtivo via gravadora.

Apenas uma pequena quantidade de artistas alcança a atenção de companhias capazes de investir em seu projeto. Até recentemente, este problema se constituía como um sério desafio mesmo para se gravar uma obra com qualidade técnica razoável, afinal, as dificuldades para se gravar um disco de maneira autônoma eram distintas, passando por questões geográficas e financeiras e, sobretudo, de acesso viável aos meios de produção, o que limitava as possibilidades de trabalho para artistas iniciantes.

Como percebe Gueiros Jr, contudo,

(...) a estrada para o sucesso se torna bem mais curta quando a gravadora resolve investir no artista ou grupo musical, o que não significa que em alguns casos um produto não possa cair de pára-quedas, quase que direto, no topo da fila, mas se trata de acontecimento bem mais difícil. Certo mesmo é que, para “estourar” no mercado, é fundamental que o primeiro empurrão provenha do lado mais forte da relação comercial estabelecida entre o artista e a gravadora, que é justamente o apoio logístico propiciado pelo binômio *experiência x recursos*⁵¹ (GUEIROS JR., 2005, p.281).

Não é apenas facilitada a chance de boa receptividade no mercado, mas também a chance de obtenção de uma melhor qualidade técnica final do produto, devido ao binômio indicado.

Ainda que se tenha visto que as gravadoras possuem métodos racionalizados para descobrir e revelar novos artistas, há diversos desafios que complicam o acesso à descoberta, ainda assim. Nota-se que por muito tempo as gravadoras têm sido os principais mecenas de novos nomes da música popular e protagonistas na seleção daquilo que chega aos ouvidos do público, através de suas diretorias artísticas, porém não se pode dizer também que esta estrutura funciona sem problemas.

⁵¹ Grifos do autor.

2.1.4 Riscando o disco - A questão do acesso à gravação sem um contrato

Como verificado anteriormente, a seleção de artistas para o *cast* de uma gravadora passa pela experiência e pelo filtro de equipes especializadas nesta função. Mesmo possuindo diversas formas de sensores para identificar novos nomes do cenário musical, a palavra final sobre contratar um novo artista, em geral, passa pelo ajuizamento do diretor artístico. Assim, como entendem Negus (2011, p.51) e Midani (2010), a avaliação das centenas de artistas cujos nomes passam pelos escritórios de A&R das gravadoras, cotidianamente, é definida através dos critérios, da intuição e da vontade do pessoal da diretoria artística da empresa.

Nehemias Gueiros Jr. fala com a propriedade de quem já exerceu cargos de gerência e diretoria jurídica na indústria musical, trabalhando na antiga Discos CBS, hoje Sony Music, e na BMG Ariola. No segundo capítulo de seu livro *O direito autoral no show business: a música* (2005), o autor problematiza a questão da arbitrariedade durante o processo de seleção de novos nomes. Ao seu ver, o peso importante que o relacionamento entre pessoas e a rede de informações empenham sobre a seleção de artistas é desfavorável a músicos desconhecidos, e pode levar a problemas maiores, como o relatado:

O que desejamos destacar e fazemos questão de deixar bem claro é que se trata de uma opinião pessoal, fundada nos nossos anos de trabalho na indústria fonográfica, é a forma bastante singular com que os trabalhos musicais são escolhidos. Nem sempre o trabalho que será ouvido pelo diretor musical e depois em audição por outros executivos da gravadora é aquele suado, fruto de árduo esforço do cantor/intérprete e que chegou à empresa pelos meios convencionais. No mais das vezes, os trabalhos ostentam um caráter privilegiado, chegando às mãos dos diretores da gravadora através de contatos especiais, de produtores, agentes ou pessoas que possuem um relacionamento mais pessoal com a direção. Normalmente as fitas que chegam pelo caminho mais humilde são as que menos têm chances de serem ouvidas e muitas delas são inclusive descartadas e jogadas fora sem sequer passarem pelas mãos do departamento artístico da gravadora. Não que isso seja um privilégio do mercado fonográfico, todos sabemos que se trata de uma regra social de convivência. (...) Mas no caso do mercado musical, e por ser o Brasil um continente com ricas raízes culturais africanas e estrangeiras, é fácil perceber-se que apenas uma fração mínima, realmente mínima, da enorme produção musical do país, consegue chegar a ser conhecida do grande público. (...) Cabe a nós continuarmos lutando para modificar esse panorama (GUEIROS JR., 2005, p.103).

Enquanto artistas não-contratados possam ainda imaginar que o acesso à gravadora se dê através do artista que procura a empresa, e que convence a companhia de que sua “demo” é uma boa opção para a gravadora, merecendo assim ter seu álbum gravado, é muito mais freqüente que o processo aconteça pela via oposta, a partir do interesse da gravadora.

A maioria das mídias *demo* que são enviadas aos escritórios das grandes companhias nem sequer são ouvidas. É simplesmente material demais para que se dê atenção individual para todos os emissores. Gueiros Jr. ilustra que não é fácil tentar abrir as portas pelo lado convencional do mercado:

É mais ou menos a mesma coisa que tentar arrumar emprego batendo na porta do departamento de pessoal de qualquer empresa. Vão pedir-lhe um currículo e dizer: deixa aí que nós entramos em contato. E nunca mais se ouvirá falar na empresa. (...) Prepare-se para tomar 110 cafezinhos frios e doces demais e litros de água, enquanto espera algumas horas nas recepções de gravadoras em várias idas, para sequer ser recebido (GUEIROS JR., 2005, P.266).

Os selos menores, embora normalmente apresentem um relacionamento mais próximo aos músicos, não costumam dispor de dinheiro suficiente pra investir na gravação de muitos artistas, pois este tipo de negócio se apresenta como um risco assumido. É mais comum que estas empresas prefiram fazer acordos de promoção e distribuição, ou mesmo optem por investir em gravação apenas após o artista em questão já possuir algum trabalho gravado. Com a turbulência do mercado fonográfico, até mesmo as grandes gravadoras, como se argumentou no final do primeiro capítulo, têm cedido insumos de gravação para cada vez menos novas bandas, pelo caráter arriscado desta operação, e pelos investimentos desta ordem muitas vezes não serem recuperados, concentrando suas atividades, assim, mais na *promoção* dos artistas do seu *cast*.

Há outras barreiras que precisam ser superadas para que seja mais eficiente o acesso a novos artistas através das gravadoras. Keith Negus (2011, p.47), ao analisar as diferenças nos métodos de seleção de artistas entre as principais gravadoras americanas e britânicas, percebe um fator importante neste sistema, ao qual se destina pouca atenção, a geografia. O diretor artístico sênior de uma *major* americana, que anteriormente trabalhara em Londres, entrevistado pelo autor britânico, declarou:

Na Inglaterra você pode se sentar atrás da sua escrivaninha e “fazer miséria” apenas conhecendo algumas pessoas. Se houver um artista “quente” lá fora e, se em duas ou três semanas você não souber nada sobre ele, então você é um idiota. É uma comunidade tão pequena. Glasgow fica a uma hora de avião. Dublin também. Já aqui (nos Estados Unidos), o caso é encontrar o verdadeiro talento no grande espaço entre Nova York e Los Angeles⁵² (diretor de A&R sênior apud NEGUS, 2011, p.47).

No Brasil há problemas similares ao caso retratado dos Estados Unidos. Contudo, as conexões entre os principais centros fonográficos e o restante do país são fracas, segundo relato de Nehemias Gueiros Jr., intensificando os problemas correlatos, de ordem geográfica e política.

A cúpula dirigente do *show business* brasileiro ainda se encontra basicamente concentrada em poucas cidades. Com sedes no Rio de Janeiro, as diretorias-gerais das grandes gravadoras têm filiais concentradas em poucos lugares, e o alcance efetivo de suas operações de caça-talentos se resumem ao Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre e Recife, enquanto que nas demais capitais há apenas vendedores e representantes (GUEIROS JR., 2005, p.103). Em um país culturalmente diverso como o Brasil, dá para se imaginar a necessidade de maior atuação em outras localidades, e a restrição que a falta de acesso provoca a milhares de artistas localizados em zonas periféricas.

Em parte, o problema geográfico da descoberta de artistas vem sendo ajustado por meio dos selos que incorporam a internet às suas estratégias prospectivas. Como declara em entrevista Marco Barbieri, gerente da Century Media, gravadora alemã independente, especializada no segmento rock/metal, falando a respeito dos métodos de seleção de artistas para o *cast* da gravadora.

Na maior parte das vezes nós descobrimos novas bandas a partir de rumores gerados regionalmente ou pelo *underground*. Nós gostamos de trabalhar com bandas que tenham alguma experiência, que estejam apressadas em se promover, que tenham um bom conhecimento de negócios e uma formação sólida. A internet definitivamente ajudou às bandas, aos fãs e às gravadoras, na medida em que é uma fonte imediata de pesquisa a todos, onde a troca de informação é muito rápida. Nós também gostamos de checar os sites das bandas, pois quando temos alguma

⁵² Grifos e tradução livre do autor, do original: “*In England you can sit behind your desk and do bugger all if you know a few people. If there’s a hot act out there, within two to three weeks you’ve got to be an idiot if you don’t know about it. It’s such a small community. Glasgow’s an hour’s plane ride. Dublin’s an hour’s plane ride. Whereas here, it’s a case of finding the real talent, out there in the great divide between New York and Los Angeles*”.

recomendação podemos ir até o site, conhecer mais sobre o artista e escutar algumas amostras em *mp3*⁵³.

De certa forma, a descoberta de artistas está no *núcleo* dos negócios fonográficos e da própria sustentabilidade de uma gravadora. Talvez, em razão disso, esta seja uma tarefa tão delicada e um assunto tão conflitante. Ao mesmo tempo em que o selo precisa revelar novos nomes, precisa minimizar ao máximo os riscos de insucesso comercial. Do outro lado, há uma infinidade de novos músicos enviando *demos*, ou gerando *buzz* em cenas regionais, ou chamando a atenção da crítica *underground*, ou recebendo destaque nos portais *online* de música amadora. Há diversas formas de um artista iniciante despertar a atenção de um selo no mercado fonográfico. Contudo, ocorre um amplo encadeamento de análises, avaliações e decisões até que o artista seja, de fato, contratado. A gravadora precisa se certificar a respeito do profissionalismo dos nomes que cogita incorporar ao selo, para ter maior segurança de que o investimento com gravação, promoção, prensagem, turnês e mídia vale à pena.

Embora haja toda esta problemática em torno da descoberta de um artista, a seleção é apenas um primeiro passo na carreira de um artista gravado. Com o estabelecimento de um vínculo formal entre gravadora e artista, o último está concordando em atar a sua obra à envergadura de um investidor, para realizar projetos que, como visto anteriormente, são fruto de um largo processo colaborativo. A partir deste ponto podem surgir novos tensionamentos, e não é raro no mundo do rock que ocorram querelas em razão do controle criativo sobre a obra em processo de produção.

2.1.5 A questão do controle criativo sobre a obra

Como pode ser percebido, ao longo da constituição da indústria fonográfica, o procedimento produtivo musical desenvolveu-se como o resultado de um intrincado processo, com diversas etapas de *edição* de um mesmo projeto. Há um problema em

⁵³ Tradução livre do autor, do original: “*We encourage bands to send in their demos and we will listen to them, but mainly we discover new bands from a buzz generated either regionally or in the underground. We like to work with bands that have drive and are willing to hustle to promote themselves, who have a good business sense and a solid line-up. The Internet has definitely helped bands, the fans and labels, as it’s an immediate resource that all can tap into and the information exchange is immediate. We also like checking out band sites so when we hear something good we can go their site and find out more about them and listen to some of the mp3s*”. Fonte: Metal-rules, the library of loudness. Disponível em: <<http://www.metal-rules.com/interviews/CenturyMedia.htm>>. Acesso em: 07 out. 2012.

torno da cadeia de decisões neste processo produtivo que tange o relacionamento do artista com a gravadora, e que é bastante peculiar ao rock, embora não seja uma exclusividade deste gênero.

Desde os anos 1960 os músicos de rock têm se consagrado como compositores e também intérpretes de sua obra, incorporando assim duas funções da cadeia produtiva em sua figura. Na forma primitiva de produção musical industrial, as canções compostas ficavam sob a tutela das editoras musicais. Os encarregados da divisão de Artista & Repertório então selecionavam os intérpretes e as canções a serem produzidas, e dentro do estúdio se produzia o arranjo final para a obra. Neste processo, em geral, o compositor não tinha mais interferência sobre o material artístico, visto que sua principal tarefa se encerrava com a venda da composição para a editora.

A partir do ponto em que o intérprete é o próprio compositor, como no caso, em geral, do rock, surgem algumas tensões em função da intervenção dos demais intermediários da cadeia produtiva sobre a obra. Esta tensão é decorrente, assim, da disputa pelo controle criativo sobre a obra entre artista e gravadora (representada pela diretoria artística).

Pode-se afirmar que o artista, ao submeter sua obra à guarda da gravadora, está ciente da cessão de sua parte do controle sobre o material. Contudo, vale lembrar que até poucas décadas, este era o meio mais viável para um músico gravar com qualidade seu trabalho, e de certa maneira, assim, ele se via pressionado contratualmente a ceder. Por outro lado, os fonogramas gerados são cedidos à gravadora (tanto que as *master* ficam sob controle dela) que, sendo quem financiou a obra e despendeu de capital e de meios para a gravação da mesma, deseja também que a obra não fuja demais ao estabelecido em seu planejamento. Desta forma, a companhia espera que possam ser cumpridas as expectativas comerciais que a fizeram contratar o artista em primeiro lugar, de maneira a compensar seu investimento.

Cabe também lembrar que existem graus diversos para esta tensão, e são diferentes fatores que contribuem para isto. Segundo Negus (2011, p.91), o nível de investimento sobre cada artista é um óbvio fator de peso sobre este aspecto, e músicos nos quais a gravadora decidiu investir com maior volume terão também uma maior vigilância por parte da diretoria artística. Ao mesmo tempo, isto significa também que os profissionais mais experientes e capacitados do *staff* estarão em contato com este músico. Artistas contratados que não estejam entre as prioridades da gravadora, por outro lado, podem, por vezes, ter menor pressão sobre eles, mas também menor

incentivo. Naturalmente, artistas com maior tempo de casa também possuem maior liberdade junto à gravadora, especialmente se forem nomes conhecidos, visto que já foram aprovados no mercado musical e sua maturidade com relação aos negócios fonográficos já pôde ser percebida pela empresa. Além do mais, músicos com esta procedência já estão em posição de negociar contratos mais vantajosos, ao mesmo tempo em que interessa para a companhia manter um bom relacionamento com eles. Perder grandes artistas do *cast* para outras companhias se caracteriza não apenas como um problema para o setor financeiro, como também para a reputação da gravadora, importante para atrair outros nomes no futuro.

À primeira vista, pode soar até vaidosa a intenção, por parte do músico, de se obter maior controle criativo sobre uma obra musical que passa por um processo encadeado onde muitas pessoas tomam decisões acerca do projeto, ainda mais quando o lado a exercer pressão está investindo em uma equipe e infra-estrutura para auxiliar neste processo. Entretanto, como diagnosticam Ryan e Hughes (2006, p.248), o desenvolvimento artístico é uma das tarefas mais conflituosas do ambiente de produção musical, e é bastante comum que intuições, gostos e julgamentos pessoais interfiram também neste processo (possivelmente o mais próximo da relação artista/gravadora), que nem sempre é levado a cabo da maneira mais profissional ou isenta. Por vezes pela própria natureza da atividade, por outras por nem sempre participarem dos projetos não-priorizados da gravadora os profissionais mais capacitados e experientes do departamento de A&R.

Conforme Negus (2011, p.150), a reivindicação por maior autonomia criativa por parte dos artistas contratados não decorre meramente de uma questão dicotômica de *arte versus comércio*, como se pode pensar, de maneira simplista. Segundo o autor, a questão surge majoritariamente do desejo de alguns artistas de evitar os conflitos e as interferências que provém da etapa de desenvolvimento artístico:

Além da retórica do controle criativo, há o desejo do artista de evitar os conflitos, os compromissos e o caos que continuamente ameaçam as diferentes divisões da gravadora a se postarem uma contra as outras, e a mandarem todo o processo de desenvolvimento artístico a se autodestruir⁵⁴ (NEGUS, 2011, p.150).

⁵⁴ Tradução livre do autor, a partir do original: “*Beyond the rethoric of creative control, is the desire of artists to avoid the conflict, compromises and chãos which continually threaten to set the different divisions of Record companies against each other and send the entire processo f artist development into auto-destruct*”.

De maneira a tentar “imunizar” sua obra dos conflitos do processo colaborativo, e para obter maior controle sobre a composição da música e da imagem que definem seu perfil, alguns artistas acabam também produzindo sua obra autonomamente por opção, independente das conseqüências que isso possa ter à sua distribuição em larga escala. Assim, a estes indivíduos, se faz importante também a disponibilidade do estúdio para produzir sua obra de forma autônoma.

Em busca por aconselhamentos sobre o direcionamento e desenvolvimento artístico de sua obra, outros artistas, não-contratados, optam por contratar de forma terceirizada um produtor. Além do mais, gravando em um estúdio profissional, financiando seu próprio trabalho, um músico conta com a ajuda de técnicos de áudio, engenheiros de som, etc. Desta forma, o processo de produção ainda consiste no resultado de um processo colaborativo. Contudo, por ser o contratante destes serviços terceirizados, o artista tem assim um maior controle criativo sobre a obra.

Optando por este último caso, o músico teria também de arcar com todos os custos da produção do material. Estes são alguns dos desafios do início do desenvolvimento da carreira do artista, e que se apresentam de forma distinta para o músico contratado e para o autônomo. O músico que não conseguir obter um contrato junto a uma gravadora terá, ele próprio, de viabilizar a sua gravação. A seguir serão tratadas questões que dizem respeito aos procedimentos de estúdio, a etapa prática de produção da obra.

2.2. Produzindo

Para esta etapa do trabalho, será utilizada uma base de dados proveniente de artigos publicados por produtores musicais (Ticiano Paludo, 2009a; Sérgio Izecksohn, 2009), de trabalhos bibliográficos de Nehemias Gueiros Jr. (2005), Keith Negus (2011) e do produtor George Martin (2002). Além disso, servem, como base para o texto, conversas sobre os procedimentos de produção musical conduzidos em estúdios de gravação de Porto Alegre (Marquise 51, Audiofarm, K9 e Musitek) e Lages (Studio Olho da Lua).

Já foram vistos alguns dos caminhos mais comuns que podem levar um artista a obter um contrato de gravação junto a uma gravadora. Nestes casos, contando com o

apoio de toda uma equipe de desenvolvimento artístico e, muitas vezes, também, com um adiantamento de verba disponibilizado pela companhia para a gravação do álbum, mesmo músicos iniciantes no mercado musical podem se sentir mais amparados e seguros quanto ao resultado técnico final de sua obra. Ainda que nem sempre este processo corresponda às expectativas iniciais, a simples oportunidade que se apresenta de se assinar um contrato já pode ser considerada como um importante passo na carreira de um artista.

Enquanto isso, a grande maioria de músicos, que não conseguem acesso ou que não são descobertos pelas gravadoras, precisa encontrar outro meio para subsidiar a gravação de sua obra de forma autônoma. A proliferação dos estúdios caseiros nas últimas décadas tem ajudado a fornecer alternativas de orçamentos variados para estes músicos. Embora, obviamente, estes estúdios não disponham do aparato técnico e da *expertise* dos funcionários dos grandes estúdios, alguns deles acabam se desenvolvendo por conta do grau de interesse e das condições de investir de seus proprietários, o que faz com que se apresente uma ampla oferta de estúdios de portes distintos para músicos autônomos. Cabe ao músico pesquisar e verificar aquele estúdio que lhe pareça capaz de oferecer as condições de gravação mais adequadas à sua preferência, pelo valor que se pode despende.

Interessa agora à pesquisa relatar o processo de produção musical para bandas de rock, a partir do momento em que o artista tem a oportunidade de registrar sua obra. É importante lembrar que cada gravação possui suas particularidades, e que o interessa aqui é apresentar as principais etapas do processo produtivo padrão no estúdio. Com a apreensão deste conteúdo, será mais fácil relacionar a experiência do estúdio com o desenvolvimento do músico autônomo. Antes disso, é importante falar também sobre a figura do produtor musical, que pode ou não estar envolvido neste processo, quando se trata da obra de um artista autônomo.

2.2.1 O produtor musical

Como referido, o artista autônomo pode optar por trabalhar ou não com um produtor musical. Sobre esta decisão pesam, sobretudo, dois fatores: a disponibilidade momentânea de um produtor musical cujos trabalhos anteriores sejam apreciados pelo músico ou bem recomendados por outros e o orçamento disponível para a produção. O

preço pago para um produtor musical é variável, bem como a modalidade de pagamento. Às vezes o produtor opta por receber um cachê por faixa ou pelo projeto todo, outras vezes oferece um preço inicial mais baixo em troca de uma porcentagem sobre as vendas do disco (PALUDO, 2010, p.33). É crescente o número de produtores musicais que trabalham como *freelancers*, sem ligação formal com uma determinada gravadora, disponíveis ao contato de músicos autônomos.

Em geral, o produtor é contratado quando o músico reconhece nele a capacidade de contribuir com o projeto através de sua experiência de mercado, seu conhecimento dos estúdios e recursos disponíveis localmente, e quando confia no mesmo para aconselhar o desenvolvimento do projeto. Normalmente é importante o aconselhamento de um profissional contratado que possua algum distanciamento do material musical, podendo assim trazer uma opinião distinta daqueles envolvidos desde o início com as composições (MARTIN, 2002, p.332). Mais do que isso, o produtor autônomo pode auxiliar no desenvolvimento artístico do “projeto”, desempenhando muitas vezes o papel que seria realizado pela equipe de A&R de uma gravadora, aconselhando mesmo a formação da imagem pública do artista.

É essencial também que o produtor possua amplos conhecimentos musicais, podendo opinar e contribuir no arranjo das canções, sugerir alterações, bem como aconselhar o desempenho individual dos músicos envolvidos no processo. Há produtores que se restringem ao conhecimento mais específico e aplicado de poucos gêneros musicais, enquanto outros afirmam transitar por qualquer tipo de música. É interessante, contudo, que o produtor contratado tenha interesse pela música do artista que o contratou.

Como visto anteriormente, o processo colaborativo pode ser bastante conflituoso, sobretudo se houverem expectativas comerciais sobre o trabalho. Não há dúvidas de que alguém com boa experiência e conhecimentos no mercado musical e, sobretudo, com competências sobre arranjo e composição musical pode ser benévolo a um projeto musical. O problema normalmente reside na escolha do profissional para trabalhar. O caminho geralmente é optar por ouvir trabalhos já produzidos por este produtor, e admirados, de forma que haja uma maior convergência de idéias no estúdio. Como em qualquer área, há empregadores e trabalhadores mais e menos profissionais, e um problema de relacionamento pode levar qualquer trabalho suado e com muita vontade e investimento à ruína. É comum, entretanto, que músicos autônomos reconheçam a importância de se trabalhar com um bom produtor musical, e apenas

optarem por não fazê-lo quando se apresentam as mesmas limitações que às vezes os fazem não poder gravar no estúdio considerado mais adequado. Como citado anteriormente, a contratação de um produtor depende das pretensões do artista, mas também, obviamente, do orçamento que se tem disponível para investir. Enquanto que os artistas contratados possuem maior perspectiva e, dependendo do acordo feito com a gravadora, possuem fundos disponíveis para gastar com um produtor, os artistas autônomos nem sempre estão preparados para arcar, por conta própria, os custos de um produtor.

2.2.2 Preparação: pré-produção

Como visto no primeiro capítulo, a reformulação dos papéis da indústria fonográfica e a expansão dos negócios do setor, a partir da década de 1950, em parte, ocorreram devido ao desenvolvimento tecnológico dos processos de produção musical desde aquela época. Até essa época, gravar um disco inteiro não levava mais do que duas semanas (GUEIROS JR., 2005, p.234). Isto não se deve apenas à menor capacidade de armazenamento de música do suporte, resolvida com a popularização do LP. Além disso, o processo de gravação no estúdio era bastante rudimentar. O registro era *monaural (mono)*, ou seja, apenas um canal era utilizado para fixar todos os instrumentos e vozes utilizadas, captadas a partir de um único microfone disposto na sala⁵⁵. No final da década de 1950, com a introdução do som *estereofônico (stereo)* na gravação sonora, registrando simultaneamente dois canais separados em duas bandas distintas da fita, permitiu-se manipular individualmente cada banda, bem como “espacializar” o som⁵⁶. Desde então, gravadores multicanal surgiram e foram implementados, assim como mesas para mixagem, que desde sua entrada no mercado foram sendo gradativamente sofisticadas até se tornarem mesas de controle com capacidade para se manipular e tratar o som de dezenas de canais simultaneamente.

⁵⁵ Este microfone, preso e suspenso desde o teto, ficava pendente na sala, acima de todos. Em decorrência disso, até hoje este método de *microfonação*, utilizado como complemento a outras técnicas, leva o nome de *overall* (sobre tudo/todos) (GUEIROS JR., 2005, p.235).

⁵⁶ Ao distribuir-se a gravação pelo espectro direita-esquerda, cumpre-se um dos primeiros passos que levam à simulação de tridimensionalidade na gravação sonora. O cérebro humano, sensível a essa informação, reconhece o atraso na chegada dos sons por cada um dos lados, bem como a diferença entre volumes, como informações espaciais e relativas à distância.

Estes recursos, somados a outros inúmeros aprimoramentos técnicos (de microfones, amplificadores, periféricos, etc.), começaram a exigir maior especialização de técnicos de gravação, engenheiros de som e produtores, bem como uma maior racionalização e planejamento de todo o procedimento, o que tornou o processo mais rico em possibilidades de manipulação sonora, mas também muito mais complexo e demorado. Habitualmente, conforma-se o processo produtivo em três grandes grupos: pré-produção, produção e pós-produção.

Atualmente, segundo o produtor musical Ticiano Paludo (2009a, p.3), em Porto Alegre, o tempo médio gasto com a produção total de um álbum é de 150 horas. É verdade que, embora este tempo seja muito maior do que aquele gasto na época da gravação *mono*, ele não chega a ser maior do que o tempo despendido para gravação antes da inserção dos computadores como estações de gravação, na década de 1990. A operação de gravadores de rolo e fitas ocupava bastante tempo, por isso a inserção de estações de gravação digitais, via computador, imprimiu bastante praticidade ao processo. Obviamente esta estimativa de tempo por produção é muito relativa, e se faz importante descrever alguns procedimentos padrões na gravação de uma banda de rock, para se obter uma noção mais palpável de como funciona este processo.

Antes da produção propriamente dita, ocorre a etapa de pré-produção, que fundamentalmente se trata de uma espécie de planejamento de ações da etapa produtiva, com o aconselhamento do produtor contratado. Os artistas contratados por grandes gravadoras, como já se comentou, podem contar com a ajuda da equipe de A&R nesta etapa, através das reuniões sobre planos de lançamento. Já o músico autônomo, tendo contratado de forma terceirizada os serviços de um produtor musical, pode ser aconselhado por este quanto às questões da pré-produção. Tópicos importantes são pautados em reuniões de caráter definidor do projeto e tratam, por exemplo, de quais os objetivos do artista com seu lançamento, do direcionamento musical que o interessa, quais são suas referências musicais, quanto ele pretende gastar com a produção, definição de prazos, escolha de estúdios e de equipamentos específicos que devem ser alugados eventualmente para gravação (PALUDO, 2009b).

Uma fase importante da pré-produção consiste na avaliação, por parte do produtor, das composições que integram o repertório do artista. Através do acompanhamento de *ensaios* do grupo musical, o produtor pode avaliar as composições do grupo, a consistência das músicas ao vivo, sugerir alterações nos arranjos das canções e captar detalhes característicos do artista que podem ser mais explorados de

forma a definir uma *personalidade* para ele, um diferencial com relação ao que há no mercado. Também pode interferir sobre as letras do grupo e aspectos relacionados à sonoridade do artista como um todo, se há elementos sobressaindo ou frequências sonoras competindo entre si em determinadas passagens, por exemplo. Como já pode ser percebido, a partir da contratação de um produtor *freelancer*, o artista autônomo tenta suprir a ausência de uma equipe de desenvolvimento artístico ao seu lado, racionalizando a produção de seu disco.

Artistas autônomos que não contratam produtores têm de lidar com estes tópicos por conta própria, pelo menos, se tiverem conhecimento deste procedimento. Sem experiência e aconselhamento adequado, corre-se o risco de que o músico pule direto da etapa da composição para a gravação, sem que haja um planejamento direcionado à etapa produtiva, o que certamente implica em riscos sobre a condução da gravação, a efetividade da produção e o melhor aproveitamento do tempo no estúdio. Com ou sem produtor, também é notável que quanto mais “ensaiados” estiverem os músicos, e que quanto maior for a sua intimidade com as composições, menores serão as chances de que muitas horas de ensaio sejam desperdiçadas por problemas no desempenho individual de cada músico. Isto importa, não apenas pelas questões do orçamento disponível e do cumprimento do cronograma agendado para a gravação, como também para que o músico tenha mais tempo disponível para trabalhar com as ferramentas de produção disponíveis no estúdio e com as possibilidades estéticas oferecidas à obra no decorrer da gravação, como testes para alterar a timbragem dos instrumentos, experiências com distintas formas de captação sonora, ou de novos arranjos possíveis, por exemplo. Estas oportunidades, nessa etapa, podem contribuir em muito para o resultado final das obras, sobretudo, de artistas inexperientes e que não tinham consciência sobre o planejamento da gravação, ou que não contaram com os serviços de um produtor musical orientando uma fase de pré-produção.

Depois de bem definidas e estruturadas as canções a serem gravadas, os músicos devem entrar no estúdio de gravação selecionado para registrar sua obra. Ao trabalho interessa descrever rapidamente como ocorre o procedimento padrão de gravação das músicas de uma banda de rock. Há detalhes e especificidades provenientes de cada sessão de gravação, e o foco aqui é apresentar em linhas gerais como ocorrem as principais etapas deste processo.

2.2.3 Gravando no estúdio

Atualmente, o processo completo da produção de estúdio para se gravar um disco de um artista contratado, sobre o qual se deposita muita atenção e um tratamento especial por parte da gravadora, pode levar vários meses. Já um disco mais simples, sem grandes peculiaridades, de uma banda básica de rock que contenha bateria, baixo, guitarra, teclado e voz, por exemplo, leva em média entre um e dois meses para ser produzido, havendo sessões regulares no estúdio (GUEIROS JR., 2005, p.239). Este tempo é apenas uma estimativa e, logicamente, é bastante variável. Pode variar, por exemplo, conforme a complexidade da obra, a desenvoltura dos músicos no estúdio, a destreza de técnicos, engenheiros de som e produtores musicais, a agenda dos atores presentes na gravação ou também conforme a duração de cada sessão de gravação.

As gravações de rock atualmente são, salvo o desejo especial de algum artista, do tipo *multipista*⁵⁷, ou seja, cada instrumento é gravado separadamente. Trechos da gravação podem ser cortados e editados facilmente, via *software*, sem a necessidade de se cortar fitas ou de ter de voltá-las e sincronizar seu andamento para corrigir algum erro de execução. Isto se deve à adoção, nas últimas décadas, dentro dos estúdios, de computadores munidos de *softwares* e *hardwares* que emulam digitalmente sistemas completos de gravação e edição de áudio. O sinal captado de cada um dos instrumentos é transmitido e convertido em informação digital, manipulável através do software. Este é um processo muito mais complexo, na medida em que o sinal pode ser processado por inúmeros periféricos antes de chegar ao computador. Pode também, após passar pela máquina sofrer outras conversões e retornar novamente ao computador. A pesquisa, no entanto, não pretende se ocupar em descrever os detalhes técnicos ou esmiuçar estes processos⁵⁸, e nos serve apenas apresentar o tópico, de maneira que se possa verificar objetivamente em que ele implica sobre as rotinas práticas da produção musical no estúdio.

Os grupos que não ensaiaram o suficiente durante a pré-produção, devem ainda ensaiar para que ocorra de maneira mais ordenada e precisa a próxima etapa, que é a

⁵⁷ Segundo o produtor Sérgio Izecksohn (1997), o gravador *multitrack*, *multipista* ou *multicanais* é o aparelho que, na fase inicial da gravação, registra os sinais sonoros de fontes acústicas, elétricas e eletrônicas. Há modelos analógicos, de fita magnética cassete ou de rolo (carretéis). Há também modelos digitais, de fita de vídeo ou de disco rígido. Ambos apresentam, de acordo com a série, quantidade variada de pistas de gravação.

⁵⁸ Para maiores detalhes sobre o tema, recomenda-se a leitura de MARTIN (2002) e LOPES e OLIVEIRA (1997).

gravação de uma faixa-guia. A falta de informação, experiência e aconselhamento, que pode acometer artistas não-contratados ou sem um produtor, neste momento pode custar caro, visto que os ensaios, a gravação da faixa-guia e boa parte da pré-produção poderiam ser feitas fora do estúdio da gravação oficial, até mesmo em ensaios menos formais ou em estúdios mais baratos.

A faixa-guia consiste na canção gravada com todo o conjunto tocando a música simultaneamente, sem grande preocupação estética. O principal objetivo com a gravação da guia é registrar o andamento de cada música para que em seguida possa ser gravado cada instrumento por sua vez, com cuidado, enquanto se ouve a guia como base. Noutros casos opta-se por começar a gravação diretamente com a gravação da bateria, o primeiro instrumento da base instrumental, apenas com o auxílio de um metrônomo pré-programado para marcar o andamento ao longo de toda a canção, sem uma guia prévia.

A bateria no rock, em geral, é gravada com o auxílio de microfones que captam a performance do baterista. Há uma infinidade de técnicas utilizadas para a microfonação da bateria⁵⁹, e a acústica do local também é importante para esta etapa (assim como para todos os instrumentos microfonados). Baterias já foram alocadas em fossos⁶⁰, cantores gravados em banheiros⁶¹, e gravações inteiras realizadas em locais insólitos⁶² por ter se percebido uma acústica específica que imprimiria o som desejado.

Em gravações caseiras, é bastante comum a utilização de seqüenciadores⁶³, com sons extraídos de baterias acústicas, que se tornam uma alternativa para que se registre o som do instrumento mesmo quando não há estrutura física (espaço, acústica) ou técnica (microfones distintos) para se gravar uma bateria tocada propriamente. Baterias eletrônicas também são uma alternativa, visto que não exigem microfones para captá-las, e o sinal entra direto “em linha” no computador.

⁵⁹ Para ler algumas, verificar entrevista em anexo com Daniel Filho, sobre a microfonação da bateria para o último álbum da banda Orquídea Negra.

⁶⁰ Um exemplo repetidamente mencionado é a gravação da bateria para a faixa *When the levee breaks, do* álbum *Led Zeppelin IV* (1971) do Led Zeppelin.

⁶¹ Jim Morrison, na faixa *L.A. Woman* (1971), do álbum homônimo do The Doors, por exemplo.

⁶² Um exemplo muito citado é o da gravação do álbum *Machine Head* (1972) do Deep Purple, gravado em um antigo hotel, com o estúdio móvel dos Rolling Stones alugado pela banda. Outro exemplo é o álbum *British Steel* (1980), do Judas Priest, gravado em Tittenhurst Park, na casa de Ringo Starr, local que apresentava as condições mais adequadas para o grupo gravar, devido a suas amplas salas, após um imprevisto em um estúdio local onde haviam iniciado o processo.

⁶³ Um seqüenciador de áudio consiste em um algoritmo através do qual podem ser programadas seqüências de notas, a partir de instrumentos sintetizados.

O uso de *triggers* também é corriqueiro. Estes equipamentos são *pads* que são colocados sobre as peles da bateria, que enviam um sinal digital, em resposta à dinâmica do baterista, até o software de produção musical no computador. Cada batida sobre o *pad* fica registrada no software, podendo ser editada, movida, repetida, etc., pelo técnico de gravação ou operador responsável.

A etapa de gravação é seqüencial, o que significa que cada elemento registrado é somado aos anteriores. O músico que irá gravar o instrumento seguinte ouve através de um fone de ouvido as gravações registradas até o momento como fundo musical durante sua performance. Com a bateria gravada, normalmente o instrumento a ser registrado na seqüência é o baixo. Depois deste, são registradas as guitarras de base. Esta trinca forma a chamada “base” da música (GUEIROS JR., 2005, p.240). Por vezes decide-se também por gravar simultaneamente todos os instrumentos que formam a base, mesmo que em canais separados, sob argumentação de que isto favorece uma dinâmica mais natural do desempenho do grupo (MARTIN, 2002, p.324).

O grupo de instrumentos de corda pode ser gravado também de maneiras distintas. Microfones podem ser posicionados de maneiras distintas com relação ao amplificador, possibilitando uma variedade de resultados. Os microfones podem ser dinâmicos, uni ou omnidirecionais, posicionados sob ângulos inclinados ou retos, próximos ou distantes dos amplificadores. Cada uma destas configurações, dentre dezenas de outras, resultam em timbres distintos captados. Um leque versátil de microfones é importante para qualquer estúdio, independente de tamanho, e o uso criativo deles a partir da experiência de técnicos pode compensar, ou pelo menos mascarar, limitações de orçamento.

Outra forma de gravação do grupo de instrumentos de corda é a gravação *em linha*, quando o instrumento é ligado diretamente à mesa de som ou à interface de áudio, sem captação através de microfones. Há ainda dezenas de periféricos pelos quais ambos os métodos podem passar, além de unidades de efeitos que os próprios músicos podem possuir e desejar inserir de maneira a obterem um som característico⁶⁴.

Após os instrumentos de base, gravam-se os instrumentos solo. Solos de guitarra podem ser captados da mesma forma que a sessão rítmica de cordas. Podem aparecer eventualmente instrumentos de sopro, como gaitas e flautas, que também devem ser microfonados.

⁶⁴ Mais informações sobre este tipo de conhecimento específico podem ser encontradas nas entrevistas que constam como anexo deste trabalho, com o técnico Daniel Dantas e com a banda Orquídea Negra.

Para fixar a voz, o cantor pode ouvir, enquanto é gravada sua performance, a base da música, seu arranjo com os instrumentos principais e a maior parte das harmonias já gravadas. Em estúdios de maior porte, é provável que haja uma lista de microfones para escolher, suprimindo uma maior gama de possibilidades de registros de voz distintos de cantoras e cantores, de sopranos a baixos.

A voz é um elemento cuja gravação retém bastante atenção na música popular, em razão de ser considerada como um componente definidor da personalidade do grupo musical. Não apenas por ser a gravação mais diretamente extraída do desempenho do corpo humano de todas, por não ser intermediada pelo instrumento musical (embora o seja pelo microfone e pelos periféricos), mas, sobretudo por ser o elemento de mais rápida assimilação e identificação pela maior parte da audiência (NEGUS, 2011, p.90).

Em gravações de maior investimento, quando há um artista contratado em jogo, e quando o cantor apresenta alguma dificuldade para registrar suas partes, pode ser contratado em separado um treinador vocal para acompanhar o processo e lhe instruir durante as sessões.

Nas sessões de gravação, o foco da equipe técnica fica sobre a captação fiel de cada elemento registrado. Outro ponto de interesse fica por conta da dinâmica empregada no desempenho de cada instrumento, como por exemplo, a intenção e interpretação no momento do registro de trechos vocais. A execução e dinâmica da gravação de cada instrumento exigem atenção dos instrumentistas também. Embora todo o processo seja monitorado da sala técnica pelo técnico do estúdio, no momento da captação o ouvido do músico é o mais valioso.

Embora, descrito desta forma, o processo possa parecer bastante frio, a emoção precisa ser registrada na gravação, e ela é alcançada não apenas através da composição, como também pela interpretação dos músicos. No palco, ao vivo, o artista está tocando em frente a uma multidão, e é mais fácil não apenas de se cometer erros, mas também de se transmitir a emoção para um público que está prestigiando o evento. No estúdio, o artista está desempenhando em frente à máquina. É necessário que se faça o possível para que o processo soe natural e o músico tenha confiança na sua atuação. Segundo o relato do produtor Phil Ramone⁶⁵ (MARTIN, 2002, p.353), por exemplo, alguns cantores que costumam cantar enquanto tocam outro instrumento, não se sentem confiantes ao gravar a voz enquanto apenas cantam, então é preciso que toquem ao

⁶⁵ Também é engenheiro de som. Produziu, entre outros, trabalhos de Bob Dylan, Paul McCartney, Ray Charles, Luciano Pavarotti e Quincy Jones.

mesmo tempo⁶⁶. Por vezes é preciso que se quebrem algumas convenções, mostrando que o processo não é apenas técnico, e que o fator humano pode ser importante para que se possa captar a natureza, a emoção e intensidade de um determinado segmento musical. Serve como exemplo, no caso do rock, o relato:

Uma vez com Mick Jagger, colocamos quatro alto-falantes a todo volume, demos-lhe um microfone de mão e o deixamos correr pelo estúdio. Não é o seu estilo ficar quieto em frente de um microfone. Funcionou bem, ainda que com todo o vazamento do baixo e da bateria – é assim que seus álbuns soam (RAMONE, 2002, 347).

Com a captação de cada um dos instrumentos concluída, ainda podem ser experimentados detalhes sobre o arranjo da composição, ou alguma outra idéia sugerida que possa ser registrada antes da próxima etapa.

Desde a década de 1980 tem havido a disseminação, no mercado musical, de *samples*, que são amostras de sons digitalizadas. Através de um *sampler*⁶⁷, podem ser registrados teclados, instrumentos exóticos, ou outros elementos complementares, e incorporados à gravação. Pacotes de *samples* são utilizados em abundância em estúdios caseiros, sobretudo por ser uma opção econômica, que pode ser adquirida legal ou ilegalmente, que não exige que sejam contratados músicos externos para gravar os instrumentos requeridos, ou mesmo que sejam adquiridos instrumentos raros caros e às vezes difíceis de importar.

Em cada etapa deste processo de captação o músico recebe auxílio. Em pequenos estúdios, normalmente, apenas o técnico de áudio ou o proprietário é este auxiliar e, se houver um produtor contratado, ele também estará presente. Em grandes estúdios normalmente há mais funcionários e, além de técnicos e assistentes, um engenheiro de som pode se fazer presente, além do produtor. Em grandes projetos, financiados por uma gravadora, a diretoria artística da companhia também pode vir a acompanhar algumas etapas do processo produtivo. Mais especificamente, interessam a ela os procedimentos pós-captação de instrumentos, quando o projeto está encaminhado, e se é possível ouvir e mixar os resultados obtidos até esta etapa (GUEIROS JR, 2005, p.240).

⁶⁶ O produtor fez referência ao cantor, instrumentista e compositor Paul Simon, para ilustrar este caso.

⁶⁷ Aparato musical similar a um sintetizador, porém, ao invés de gerar sinteticamente sons, ele utiliza sons pré-gravados em sua memória, ou previamente adicionados pelo usuário. Estes sons pré-gravados são chamados de *samples* ou amostras.

2.2.4 Pós-produção

Com a etapa de gravação finalizada, o produtor ou o artista tem em mãos todas as músicas do projeto na sua forma bruta. Cada linha gravada deve estar registrada em uma trilha diferente, seja a estação de gravação utilizada um computador, um gravador de rolo, ou de fita digital. Na pós-produção ocorre o processo de mixagem, que como sugere o nome, trata da mistura entre os sons para que se atinja um resultado proposto.

Neste procedimento, todas aquelas faixas separadas devem ser distribuídas dentro do sistema estereofônico, ajustando a espacialização (direita, centro, esquerda), a equalização e os volumes de cada uma. Além disso, nesta etapa pode ocorrer a manipulação sonora através do uso de periféricos, como *delays*, *ecos*, *reverbs*, *chorus*, *drives*, compressores, *flangers*, *noise gates*, bem como a utilização de afinadores, harmonizadores e outros recursos do gênero. Cada um destes periféricos ocupa um razoável espaço físico, sendo posicionados normalmente em *racks* verticais dispostos no estúdio. Em estúdios caseiros, e cada vez mais em estúdios de médio porte tem sido recorrente a adoção de *plug-ins* de computador que emulam as funções destes periféricos, reduzindo a necessidade de espaço para abrigar os *racks*, e o custo da aquisição de cada um destes equipamentos em separado.

Por haver tantas opções disponíveis, se requer cautela nesta etapa do processo produtivo. Como alguns autores perceberam, a mixagem pode ser vista como uma espécie de maquiagem sonora (GUEIROS JR, 2005; PALUDO, 2009b). Como tal, não é incomum de se perceber mixagens que encobrem ou até dissimulam o rosto de uma música, devido ao exagero.

Durante esta etapa, é possível inclusive disfarçar algum problema de execução detectado, ocorrido na etapa de gravação. Entretanto, se a mixagem não for conduzida com bom senso, o processo inteiro pode terminar soando artificial, algo que se torna um complicador para gêneros como o rock, que desde sua origem possui uma identidade construída relacionada a valores de autenticidade. Ainda assim, segundo Paludo (2009b), há uma problemática e recorrente ilusão de que a pós-produção pode corrigir qualquer defeito. Segundo este mito, fundado em um messianismo tecnológico, qualquer coisa gravada pode ser modelada e manipulada ilimitadamente até atingir a perfeição.

A mixagem tem a função derradeira de preparar artística e tecnicamente o disco para sair à rua, disponível com uma qualidade técnica capaz de atender às exigências do mercado, para o público. É por isso que mixagens costumam ser um problema para estúdios caseiros, sobretudo se conduzidas por amadores, sem a orientação de profissionais experientes na função. O grande problema neste ponto não são os equipamentos, mas sim a expertise. Contudo, mesmo produtores e técnicos podem levar a gravação para uma direção completamente diferente do intuito original, se não tiverem em mente o planejamento, as referências, a gravação-guia, ou ao menos os ensaios do artista. Isto, ninguém melhor do que o último pode reconhecer, se tiver planejado corretamente sua produção, ou se contar com o aconselhamento adequado.

Os músicos podem pagar as etapas de pós-produção à parte, por hora ou por pacote de faixas. Artistas vinculados a uma gravadora para gravar normalmente têm a mixagem, como a gravação, custeada por ela. As gravadoras de maior porte costumam ter acertos no atacado com os principais estúdios, reservando centenas de horas mensais para os seus produtos (GUEIROS JR., 2005, p.242). Artistas autônomos precisam custear a mixagem do próprio bolso.

Não necessariamente a mixagem precisa acontecer no mesmo estúdio da gravação, mas é comum que o seja. Pode ser realizada pelo produtor, pelo artista, pelos dois em conjunto, ou com ajuda do técnico de gravação. Normalmente o artista opta por passar alguns dias internado no estúdio junto com a equipe que tem à disposição, para mixar o trabalho, em conjunto, podendo assim opinar sobre o resultado da mistura final e contar com a ajuda de pelo menos um operador mais experiente.

Com o projeto mixado, resta ao produto musical passar pela sua última fase de acabamento em estúdio, a *masterização*. O nome desta etapa carrega sua função última, que é, a partir da transferência da mixagem final para um dispositivo de armazenamento, gerar a *master*, a fonte a partir da qual serão geradas as cópias do produto fonográfico.

Artistas contratados para gravar, ou mesmo com contrato apenas de distribuição com um selo, nem sempre possuem contato com o que ocorre com a obra depois da mixagem final, e muitas vezes o controle sobre a masterização, desde a escolha do estúdio para este fim, até a palavra final sobre o resultado, fica por conta da gravadora e seus representantes no processo. Músicos autônomos têm a palavra final sobre o resultado nesta etapa do trabalho, mas devem, por outro lado, desembolsar um valor em separado para obtê-lo. Alguns estúdios de gravação com recursos digitais atualmente

oferecem eles próprios uma masterização. Entretanto, há estúdios especializados e com profissionais capacitados exclusivamente para este tipo de serviço (engenheiros de masterização), embora isto ainda não seja comum fora das principais capitais econômicas do país. Este serviço ainda foge à maioria dos estúdios caseiros, pois se faz necessário um alto investimento em consoles de monitoramento de áudio e capacitação técnica especializada. Isto se deve a algumas das funções desta etapa, que tratam de uniformizar as frequências e os volumes de todas as faixas do álbum, para que o mesmo soe como uma única obra, um todo coeso (GUEIROS JR., 2005, p.243).

Além de preparar para produzir cópias e uniformizar as faixas, nesta etapa se realizam o registro de códigos e de informações técnicas sobre o disco, testes de compatibilidade da mídia com distintos aparelhos para consumo, conversão do áudio com qualidade para outros formatos e a escolha da seqüência das faixas do álbum.

Através da descrição deste processo produtivo, pode-se perceber a colaboração neste procedimento entre profissionais de especialidades distintas. Ao músico, como visto, a principal tarefa neste ponto é realizar a melhor performance possível. Entretanto, desde que o processo de produção e a própria cadeia produtiva passaram por transformações profundas desde a metade do século XX, nota-se a influência que a experiência com a manipulação sonora e com os recursos de estúdio tem apresentado sobre novas possibilidades artísticas de criação musical. Neste sentido, o acesso ao estúdio pode se tornar uma ferramenta opcional para o músico, até para experimentar formas distintas de compor e editar suas músicas.

2.2.5 A experiência do estúdio e o rock

Há uma anedota freqüente ao se conversar com músicos e produtores musicais, com relação ao processo de gravação em estúdio. Comenta-se, neste meio, que há um taxímetro que se liga automaticamente no estúdio quando o músico entra na sala. Esta metáfora faz referência ao valor pago por hora, e pela urgência em se captar tudo o quanto antes, em razão de orçamentos bem limitados que acometem freqüentemente músicos autônomos, que precisam usualmente desembolsar uma boa quantia para gravar⁶⁸.

⁶⁸ O tópico seguinte do trabalho apresenta uma tabela com valores horários de estúdios em Porto Alegre atualmente. Por enquanto, se pode ter em mente o que Gueiros Jr. (2005, p.117) apresenta, de que na

Com o taxímetro ligado, se torna difícil ao músico aproveitar da melhor maneira o favorável ambiente para produção de música do estúdio. A pressão e a pressa se tornam inibidoras de uma atmosfera mais propícia à criatividade e, mesmo que o músico conduza com calma o processo, o próprio tempo pode limitar uma maior experimentação no final das contas.

É possível verificar algumas amostras de como a experimentação foi importante no desenvolvimento artístico de alguns músicos ao longo do desenvolvimento do rock. Segundo Lewisohn (1988, p.100), os *Beatles* tinham carta branca para entrar no estúdio da EMI com poucas idéias e gastar muitas horas dentro dele apenas criando e testando possibilidades. Os Beatles eram vinculados através de um contrato generoso com a EMI/Parlophone. Artistas autônomos raramente podem ter este luxo.

O rock nasceu junto com esta reorganização da indústria musical e com a incorporação de novas tecnologias ao processo produtivo. Portanto, não é difícil de observar casos de artistas do gênero que, mesmo na sua origem, utilizaram o estúdio como ferramenta. Nos estúdios improvisados das centenas de companhias fonográficas que emergiram em meados de 1950 (como visto no primeiro capítulo), muitas experiências aconteceram para compensar a falta de recursos mais profissionais dos grandes estúdios. Parte delas se deve a músicos e técnicos que experimentavam com amplificadores e microfones possibilidades de manipulação do som às quais antes não teriam acesso.

No estúdio da *Sun Records* (gravadora de Sam Philips, que revelou Elvis), por exemplo, o guitarrista Willie Kizart, da banda de Ike Turner, gravou a música *Rocket 88*, em 1951, utilizando um amplificador danificado durante o transporte, o que modificou o sinal enviado pela guitarra, gerando um som *distorcido*. Alguns guitarristas começaram a procurar intencionalmente, então, esta sonoridade. Willie Johnson (nos estúdios da independente *Chess Records*), guitarrista de Howlin' Wolf, começou a utilizar os amplificadores em volume e ganho máximo, fazendo-os entrar em operação crítica, também gerando assim um som "sujo". Com o mesmo propósito, em 1958, na gravação de *Rumble* (pela gravadora *indie Cadence Records*), o guitarrista Link Wray

década de 1990 era difícil que um produto fonográfico chegasse ao mercado, com uma qualidade sonora minimamente satisfatória, por menos de R\$ 40.000,00. Isso com relação a artistas não estabelecidos no mercado. Um produto de um artista com grande vendagem, célebre no mercado, poderia sair por mais R\$ 300.000,00. Estes valores levam em conta prensagem da mídia em questão e impressão do material gráfico, contudo, nota-se que a maior parte do valor diz respeito mesmo ao processo de produção musical, entre estúdio, produtores, aluguel de equipamento, etc.

decidiu furar os cones do alto-falante de seus amplificadores com um lápis, o que também lhes conferiu um timbre distorcido.

Seria, entretanto, ingênuo pensar que, com isso, apenas as pequenas companhias iriam seguir perseguindo alternativas estéticas através do estúdio. Nos anos 1960, quando as *majors* finalmente adotaram o método de gravação via fita eletromagnética⁶⁹, mais experiências começaram a ocorrer a partir do novo dispositivo. Os exemplos mais citados de experimentos em estúdio, no meio acadêmico, são mesmo aqueles utilizados pelo produtor George Martin no álbum *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, entre eles, o uso criativo do recurso de *overdub*⁷⁰ através da gravação multi-pista, de compressores, entre outros “truques” de estúdio. Mesmo em discos anteriores a este os Beatles já apresentavam algumas destas experiências para moldar sua sonoridade.

Outros exemplos, que podem ser citados, de bandas ou artistas que utilizaram o estúdio como ferramenta para experiência estética, nos anos 1960, são Jimi Hendrix, trabalhando no estúdio Electric Lady, construído especialmente para que o artista pudesse passar mais tempo compondo, desenvolvendo sua música e realizando testes, a banda de Frank Zappa, o Pink Floyd, o Velvet Underground e o The Beach Boys⁷¹.

Muito antes do *rock*, porém, músicos de *jazz* já experimentavam no estúdio. Ainda na década de 1920, o pianista e compositor Duke Ellington, afirmam os historiadores Pekka Gronow e Ilpo Saunio (1998, p.71), apresentava o perfil de um músico ciente de que o estúdio poderia ser utilizado como uma ferramenta. Ainda não havia a possibilidade de gravação multi-pista, e era apenas recente a inserção do microfone no processo de registro do som. Ellington, contudo, percebeu que o estúdio poderia servir a uma experiência de outra natureza, criando versões distintas para uma mesma peça. O músico chegou a gravar a mesma composição por três selos distintos, em versões alteradas. Ele modificava os arranjos de suas músicas, suas peças orquestradas, tinha idéias, variava-as através de gravação no estúdio. Segundo Gronow e Saunio (1998, p.72), comparando-se as diferentes gravações do músico, é perceptível

⁶⁹ As maiores companhias gravadoras rejeitaram, inicialmente, o uso de gravadores de fita, temendo que a popularização do dispositivo implicasse na intensificação do comércio ilegal (pela facilidade de replicar fitas), e acabasse com o comércio lícito do disco (TSCHMUCK, 2012, p.104).

⁷⁰ Técnica de gravação que consiste em adicionar novos sons a uma gravação anterior. O *overdub* já havia sido utilizado comercialmente antes pelo guitarrista Les Paul, em 1948, na sua gravação *Lover* (When you're near me). Com os Beatles, contudo, a técnica passa a servir não apenas funcionalmente, mas também como recurso estético, para multiplicação de vozes, criação de efeitos múltiplos, etc.

⁷¹ A maior parte destes grupos de rock utilizou os recursos tecnológicos de maneira a transpor musicalmente os movimentos contraculturais da geração *beat* e da *psicodelia*.

que o mesmo estava compondo *no estúdio*. Ao invés de apenas gravar a música previamente escrita e ensaiada, como era comum entre os grandes compositores, Ellington foi um dos primeiros a utilizar o recurso do estúdio como uma ferramenta para fins de *autocrítica e composição*.

Estes exemplos, amostras empíricas, ilustram a importância da possibilidade de interação com o estúdio de gravação para a inovação e criatividade na produção musical. Apesar de muito celebrada pelos músicos supracitados, esta sempre foi uma possibilidade bastante restrita, visto que a grande maioria dos músicos deve pagar ao estúdio por cada hora utilizada.

2.2.6 O acesso aos estúdios e a sua proliferação

Quando o procedimento de produção musical é pago por hora, são um tanto limitadas as ações dos músicos neste processo, na medida em que há uma pressão gerada por ter de se gravar tudo o quanto antes, sobretudo se o orçamento for bem limitado e se o músico estiver custeando a própria gravação. Recentemente tem sido bastante comum a proposição de pacotes nos estúdios que, estabelecendo o valor da gravação por faixa gravada, não deixam com que o relógio seja tão determinante neste processo. Ainda assim, costuma-se estabelecer um tempo limite, para que o estúdio não tenha prejuízo, deixando de operar outros projetos. A respeito disso, atualmente apresentam-se dois alentos aos músicos autônomos. Primeiramente, tem ocorrido a proliferação de estúdios de pequeno e médio porte, o que faz com que se apresentem, no mercado, estúdios para diferentes realidades orçamentárias. E, segundo, observa-se a propagação de ferramentas de menor custo para se montar estúdios caseiros.

Pode-se imaginar a dificuldade que um artista desconhecido tinha para registrar seu trabalho poucas décadas atrás. O caminho mais óbvio era o de tentar conseguir um contrato de gravação junto a um selo. Caso o indivíduo ouvisse um “não”, teria ele mesmo que financiar seu projeto. O problema é que o montante necessário para fazê-lo era muito alto, muito por parte do próprio custo de se estruturar e manter um estúdio de gravação na época. Os gravadores de rolo de marcas afirmadas custavam bastante dinheiro (sendo custáveis somente se fosse possível gerar renda em escala comercial a partir deles), precisavam ser importados, além, é claro, da necessidade de se adquirir a *expertise* para operá-los. Segundo Oscar Pestana, produtor musical e diretor geral da

gravadora *Som Original*, antes da digitalização das ferramentas de gravação, os artistas estavam subjugados por uma espécie de “ditadura da fita”.

Segundo palavras de Pestana, um bom gravador multi-pista de fita custa “dezenas de milhares de dólares, mais o custo elevado de cada fita e as horas de consultoria de um bom técnico⁷²”, afinal é necessário alguém para ajustar o correto equilíbrio do gravador, a Bias, a tensão dos braços que seguram a fita, ajustar as cabeças de gravação e reprodução da fita, sincronizar as pistas, etc. Desta forma, para se abrir um estúdio com este tipo de equipamento seria exigido um valor muito alto de investimento em infra-estrutura, aprendizagem e equipamento. Esta dificuldade, aliada à menor oferta de estúdios, refletia sobre os custos da gravação para os artistas. Para endossar os valores citados em Gueiros Jr. (2005), trazidos anteriormente, pode-se mencionar a equação apresentada por Paludo:

Produzir um álbum musical com qualidade técnica exigia um investimento considerável (entenda-se, aqui, que este investimento refere-se apenas à questão da produção da matriz desse álbum, e não de suas cópias ou marketing promocional de lançamento). O tempo médio gasto para a produção de um álbum é de 150 horas de estúdio. O valor da hora de estúdio profissional nos anos 90 girava um torno de R\$ 250,00 (duzentos e cinquenta reais). Assim, só em horas de estúdio, um artista teria de investir R\$ 37.500,00.

Não é o intuito deste trabalho ser meramente quantitativo ou estatístico, contudo, realizou-se um levantamento de dados relativos ao preço de estúdios de Porto Alegre, atualmente. Julga-se que esta amostragem seja importante para legitimar as afirmações desta etapa da pesquisa, e para que se possa relacionar estes dados à conjuntura analisada.

Estúdio	Custo/hora (R\$)	Custo/faixa (R\$)	Entrada no mercado	Mix/Master no valor
Audiofarm	Não possui	1.300,00	2007	Sim
Soma	A: 110,00; B: 70,00 ⁷³	2.000,00	2004	Não
Hurricane	35,00	Não possui	2005	Sim
Onzi	60,00	Não possui	2011	Sim
Music Box	50,00	Não possui	1986	Não
K9	35,00	600,00	2000	Sim

⁷² Fonte: Gravadora Som Original. Disponível em: <<http://somoriginal.com.br/oscarpestana/?p=160#comment-44>>. Acesso em: 07 out. 2012.

⁷³ Esta variação decorre da sala escolhida para realização da gravação.

Dub	50,00	Não possui	2005	Não
Studio10	Não possui	350,00	2007	Não
K30	50,00	500,00	1989	Sim
Musitek	45,00	Não possui	2005	Sim
Audiowave	Por projeto	Por projeto	2009	Não
Marquise 51	90,00	Não possui	2007	Não
Felipe Live	70,00	1.000,00	1992	Sim
Suminsky	45,00	Não possui	2008	Sim
LKR	40,00	Por projeto	2003	Não

Tabela 1: Tarifas de estúdios em Porto Alegre⁷⁴ (Agosto/2012). Fonte: Consulta realizada pelo autor.

Atualmente, com o barateamento de tecnologias de informação, e o estabelecimento de novos estúdios inicialmente de pequeno e médio, o que se percebe é uma amplitude de opções de orçamento para gravação. Isto, sem dúvida, facilita a artistas autônomos que tenham seu projeto gravado. Ainda que isto não assegure a qualidade técnica deste trabalho, é um primeiro passo para que artistas autônomos tenham algum material gravado para auxiliar na divulgação de seu trabalho, no contato com empresários e com outros artistas, e mesmo para que possam atrair a atenção de algum selo interessado em distribuir a obra ou em promover uma próxima gravação.

Além das oportunidades para gravação profissional, o acesso a tecnologias de informação baratas fomenta ao músico a possibilidade de utilizar ferramentas caseiras de gravação para registrar suas idéias, editá-las, analisar suas composições, criticar-se. Ou seja, permite que este artista, não-contratado, sem uma equipe de A&R à sua disposição, tenha melhores condições para, autonomamente, desenvolver artisticamente seu projeto. O músico e pesquisador Daniel Gohn (2003, p.94) percebe que as possibilidades de auto-aprendizagem e experimentação proporcionadas pelas novas tecnologias são um acontecimento importante para o desenvolvimento artístico de músicos autônomos. Mesmo os *home-studios* e seus desdobramentos, com estações de gravação e edição musical virtuais, simuladores de amplificadores e instrumentos, seqüenciadores, etc., representam um novo meio de contato e de *acesso*, especialmente ao músico emergente, tanto para estudar música, como para aprender a lidar com os sistemas tecnológicos modernos. Estas atividades contribuem também para o

⁷⁴ Estúdios consultados à parte das produtoras de áudio da cidade que também trabalham com gravação de bandas.

desenvolvimento da obra do indivíduo, na medida em que se possibilita ter um *feedback* sobre seu desempenho, gravando e ouvindo.

Ainda que seja construído um hipotético estúdio caseiro, com precárias condições de estrutura física e técnica, e incapaz de gerar resultados profissionais, observa-se que iniciativas como esta têm impacto sobre a produção do músico, na medida em que o mesmo começa a se aproximar e se relacionar com este tipo de ambiente de produção. O distanciamento entre o músico e a tecnologia pode levar a dificuldades como a evidenciada pelo teórico da estética da comunicação Mario Costa:

Os músicos formados em nossas escolas, por exemplo, não conhecem nada sobre processos de gravação sonora: (...) aquilo que transforma a sua gravação artesanal num produto industrial. Para compensar, os técnicos e engenheiros de som dos nossos estúdios, os que cuidam da gravação, em geral, não conhecem música. O resultado é uma conversa de surdos entre músicos e técnicos/engenheiros nos estúdios de gravação e nos palcos dos concertos de música popular – cada vez maiores e com equipamentos mais sofisticados – e, naturalmente, a pior qualidade de som produzido (COSTA, 1996, p.22).

Em razão disso, uma aproximação entre estes dois extremos soa apropriada à produção musical de rock. Como percebeu o produtor Oscar Pestana (2012), as gravações caseiras, a partir do home-studio, não apenas configuram a possibilidade do músico registrar suas idéias e ter apoio sobre a composição, como também o provocam para entender mais de áudio. Assim, estes músicos, começam a entender mais sobre o que querem e o que podem esperar do estúdio de gravação. Ao mesmo, ao trabalhar com seu próprio estúdio caseiro, o artista dá-se conta que a engenharia de áudio de alta performance não é algo simples, e que bons resultados não são tão fáceis de alcançar. Desta maneira, estúdios profissionais, produtores e engenheiros de áudio qualificados e éticos passam a ser mais valorizados pelo músico autônomo. Paralelo semelhante pode ser traçado ao se pensar no músico autônomo com dificuldades em promover e distribuir massivamente seu trabalho, que passa a melhor compreender o papel que uma gravadora ética e profissional representa em sua carreira.

Ao mesmo tempo em que se observa a democratização dos meios e processos técnicos de produção, não devem ser deixados de lado ou desvalorizados os conhecimentos musicais e a própria composição, o núcleo da música produzida. O acesso ao estúdio é apenas parte de todo um ecossistema necessário ao músico

autônomo para produzir sua obra. O conhecimento de música, propriamente dita, segue como princípio para o desenvolvimento artístico do músico. Sobretudo ao autônomo, aquele que não irá contar com o suporte de uma diretoria artística à sua volta.

Pelas razões até aqui referidas, o estúdio se apresenta como uma *ferramenta* através da qual se possibilita ao músico autônomo aprender, experimentar, editar suas obras, registrar e modificar suas composições. Seu caráter utilitário, caso extravasado, pode apresentar armadilhas também ao compositor, refletindo sobre a estética da obra. Conforme Nicholas Negroponte:

Num primeiro encontro, os computadores e a arte podem trazer à tona o pior de cada um. Um dos motivos disso é que a personalidade da máquina pode ser demasiado vigorosa, subjungando aquilo que se pretendeu exprimir, como acontece com frequência na arte holográfica e nos filmes em 3-D. *A tecnologia pode ser como pimenta-malagueta num molho francês. O tempero do computador pode sufocar os sinais mais sutis da arte*⁷⁵ (NEGROPONTE, 1995, p.211).

O caráter utilitário do estúdio é recomendado também pelo produtor George Martin, um dos mais lembrados produtores musicais quando o tema é técnicas de maquiagem sonora.

Não tenho problema algum em lhes dizer, mais uma vez, que todos esses truques modernos (de estúdio) põem um brilho na produção, mas não são importantes por si sós. A música e a interpretação são supremas. Disso nunca devemos nos esquecer (MARTIN, 2002, p.345).

É por isso também que as possibilidades de auto-aprendizagem, crítica e experiência com o estúdio, mesmo que sejam benévolas ao estímulo e desenvolvimento musical dos aprendizes, não anulam a importância de outros métodos mais formais. Tratam-se de duas esferas não necessariamente concorrentes e nem excludentes, podendo ser complementares. Da mesma forma, é preciso ficar atento para que a ênfase na linguagem tecnológica e o acesso às ferramentas de produção musical não suprimam aquilo que fez com que os músicos precisassem delas em primeiro lugar, a sua obra.

O desenvolvimento musical, portanto, configura-se como mais um desafio ao músico autônomo. O mesmo pode tirar proveito do atual ambiente de produção para

⁷⁵ Grifos do autor.

isto, de maneira a tentar compensar, com o maior número de alternativas possíveis (tecnológicas ou não), a ausência de uma equipe voltada ao desenvolvimento artístico, amparo proporcionado a artistas contratados. A maior acessibilidade às possibilidades de registro, edição, estudo e experimentação do estúdio, entretanto, cabe reiterar, se configura como parte importante do ecossistema que compõe a produção musical autônoma.

2.3. A corrente principal e o mundo subterrâneo

A facilitação de acesso ao estúdio permite que músicos produzam sua obra por conta própria de maneira menos onerosa. Como mencionado anteriormente, o acesso ao meio de produção representa um componente apenas, dentro de todo um ecossistema que compreende a produção musical. A gravação é um passo inicial trabalhoso, e cujo acesso nem sempre foi tão comum quanto atualmente, como observado em tópicos anteriores. Com o material gravado, o artista ganha a possibilidade de tentar mover adiante sua carreira.

Enquanto um álbum de um artista contratado está sendo gravado, a gravadora já está elaborando as campanhas de marketing e fazendo contatos com os veículos capazes de difundir o artista. As *majors*, corporações integradas verticalmente (conforme visto no capítulo 1.2), capazes de alcançar um público mais amplo, acabam levando artistas de seu *cast* a compor a maior parte das listas de discos mais reproduzidos e vendidos do mundo.

Gravadora	Mercado (2011)	Mercado (2010)
Universal Music Group (UMG)	31,85%	34,61%
Sony Music Entertainment (SME)	29,56%	27,48%
Warner Music Group (WMG)	17,39%	18,44%
Electric & Musical Industries (EMI)	9,07%	9,62%
Outras	12,14%	9,85%

Tabela 2: Percentual de mercado (*market share*) de cada gravadora, apenas sobre vendas de álbuns do ano, excluindo-se catálogo⁷⁶.

⁷⁶ Lista de acordo com dados fornecidos pela Nielsen SoundScan System e Billboard (2012).

Como se percebe, a maior parte da música vendida é de artistas pertencentes aos maiores conglomerados de entretenimento. As companhias chamadas “independentes”, entretanto, representam uma significativa fatia do mercado. Vale lembrar que parte destas companhias possui também acordos de distribuição com as *majors*, dado importante ao se considerar seu potencial de alcance, divulgação e promoção.

Ao se observar os artistas mais consumidos, mesmo através de serviços de *streaming*, um meio relativamente novo, fica perceptível que aqueles artistas vinculados a um grande grupo fonográfico costumam ainda ser os mais acessados⁷⁷. A este *status* de reconhecimento e apelo popular, dá-se o nome de *mainstream*. Em paralelo a ele, milhares de músicos permanecem acessados por uma audiência mais segmentada, isto quando chegam a alcançar notoriedade entre os principais formadores de opinião de um nicho específico. Para observar o espaço que existe entre o topo, o *mainstream*, e a base, o *underground*, da carreira artístico-musical, o sociólogo e crítico musical Simon Frith sintetizou e sistematizou alguns aspectos deste percurso, num modelo que chamou de pirâmide do rock (figura 3). Vale lembrar que, ainda que nas listas divulgadas de artistas mundialmente mais vendidos a maior parte dos nomes presentes seja do universo da música pop, artistas de rock também alcançam este *status*⁷⁸.

⁷⁷ Dos artistas mais acessados via *streaming* no mundo em 2012 ligados a companhias independentes: Ed Sheeran possui contrato com a *Elektra*, subsidiária da *Warner*. Lana Del Rey possui contrato com a *Polydor*, subsidiária do *Universal Music Group*. Gotye é vinculado ao selo *Eleven*, que possui acordos de distribuição com *Warner* e *Universal*. Adele é vinculada à *XL Recordings*, empresa pertencente a *holding Beggars Group*, que incorpora em seu *cast* artistas como Belle & Sebastian, Interpol, Sonic Youth, The Strokes, The Raconteurs, Radiohead e The White Stripes. Fonte: Official Charts Company (05/2012).

⁷⁸ Para se ter uma idéia, de forma breve, 22,9% das faixas vendidas digitalmente em 2011 diz respeito ao gênero amplo *rock*. Este número é próximo a outros gêneros amplamente consumidos, como o *hip-hop* (20,6%) e o *pop* (24%). Fonte: Nielsen Company & Billboard Music Industry Report (2012).

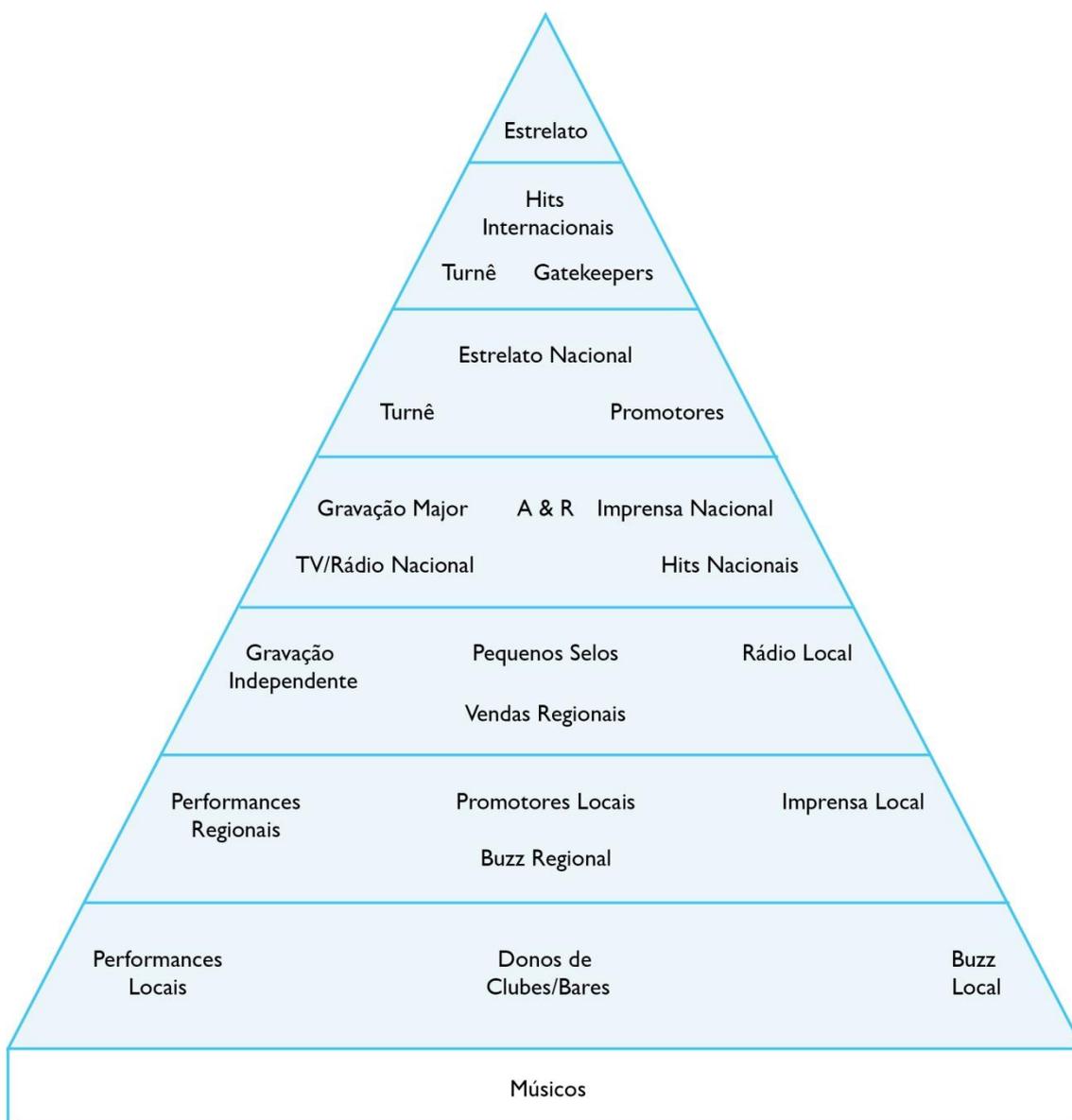


Figura 3: Pirâmide do modelo de carreira do rock. Fonte: FRITH, Simon (1988).

Esta representação gráfica indica que a ascensão na carreira musical é gradual. Embora seja uma representação interessante, se trata apenas de um modelo, e nem sempre uma carreira precisa passar por todos estes níveis. Além disso, poderiam ser adicionadas a ela informações acerca do licenciamento das obras para outras mídias ligadas ao entretenimento, games, cinema, etc., algo que também influi na projeção da carreira do músico. Contudo, concorda-se com Frith que este tem sido o padrão mais comumente repetido por grupos de rock que atingem o topo da pirâmide.

A maior porção dos músicos autônomos, a quem este trabalho se refere, atua nas *duas primeiras camadas desta pirâmide*, portanto cabe tratar mais especificamente sobre estas fases. Há também aqueles músicos que optam pela autonomia após já terem

atingido uma sólida reputação nacional ou internacional, geralmente motivados por razões administrativas ou pela possibilidade de obterem um maior controle criativo. O último caso, entretanto, não interessa tanto à pesquisa, visto que estes artistas já obtiveram oportunidades diversas para registrar suas obras.

2.3.1 As metáforas do *mainstream* e do *underground*

Literalmente, o termo inglês *mainstream* pode ser traduzido como “corrente principal”. No jargão coloquial, contudo, também é utilizado como “convencional”, ou aquilo que há de mais habitual. No caso da música, se refere, em geral, àqueles artistas mais acessados, mais vendidos, mais expostos midiaticamente. Como referido anteriormente, seriam relativos a este *status* aqueles músicos que alcançaram as posições de topo da pirâmide.

Na ponta oposta da pirâmide está localizado, então, o que se chama *underground*. Literalmente “debaixo do solo”, esta metáfora usualmente se aplica aos músicos que realizam sua atividade musical sem grande exposição midiática e sem canais capazes de promover seu trabalho a uma audiência massiva.

Gêneros musicais que já tiveram seu momento de incentivo financeiro e de exposição na mídia de massa no passado, com artistas o representando no *mainstream*, podem, mediante resultado negativo de testes de mercado pelos setores responsáveis das gravadoras, serem postos em segundo plano, ou mesmo acabarem relegados. Percebe-se também que, em momentos de retração econômica da indústria, como o atual, se aposta mais na contratação e promoção de artistas mais consolidados, deixando assim mercados mais periféricos e gêneros mais segmentados mais distantes da grande audiência e dos meios de massa.

Este é um dos principais fatores que faz com que aficionados mais conservadores de alguns gêneros específicos de música, entre eles o rock, assumam uma atitude saudosista com relação aos “momentos de glória” da música de sua preferência, quando esta *aparecia* nos principais meios de comunicação e canais musicais, além de receber maior incentivo das grandes gravadoras. Estes gêneros musicais, contudo, continuam a ter vida, ainda que distantes das maiores vitrines, circulando por outros meios. Como percebe Keith Negus, para seu livro *Music genres and corporate cultures*:

Quando comecei a conversar com as pessoas sobre o rap, para minha pesquisa, eu ouvi que o rap “estava morto”, “indo a lugar nenhum” e “repetindo a si mesmo”. Ao mesmo tempo, apareceu um artigo do respeitado crítico Greg Tate (1996), proclamando que o rap, de fato, havia morrido. Ainda assim, eu também conversei com fãs e com funcionários de gravadoras cuja resposta para tais acusações era que opiniões, como aquelas, “partiam de pessoas que estavam prestando atenção demais à MTV e ao Top 40”, e que não estavam cuidando e escutando onde as coisas realmente estavam “acontecendo”. Paralelos muito similares podem ser encontrados, é claro, em comentários feitos sobre a morte da música *country* ou da *salsa* – e mesmo, sobre a morte de quase todos os gêneros que você possa pensar, seja o *rock*, o *soul*, o *jazz*, o *r & b*, o *death metal*, o *dengue bop* ou o *techno*⁷⁹ (NEGUS, 2004, p.26).

Embora seja complicado definir com precisão onde as coisas estejam “de fato” acontecendo, uma simples metáfora pode dar luz a esta situação. Ainda que a exposição a um produto participe na construção de um imaginário em seu entorno, e contribua para a socialização do mesmo, não é na vitrine que o produto é criado. Dentro desta lógica, artistas musicalmente “inadequados” a um mercado consumidor mais amplo de uma determinada época seguem compondo, mesmo que não haja espaço e incentivo para uma massiva exposição de sua obra. Distantes de um lugar ao sol, a maior parte dos músicos neste tipo de cenário habita os circuitos musicais locais e regionais.

É notável a importância que o cenário musical local e as opções de casas para shows nas cidades em que são nativos representam para os músicos do *underground*. A possibilidade de se fazer uma turnê em nível nacional normalmente requer um apoio logístico e uma reputação pré-estabelecida dos artistas para que não termine em fracasso, ainda mais em país geograficamente extenso como o Brasil. Fazer acertos com casas locais, não precisar transportar ou subalugar equipamentos de som, combinar ações com músicos locais conhecidos e mesmo não precisar gastar com passagens para os músicos são algumas das questões que induzem grupos musicais a insistirem no circuito local.

⁷⁹ Tradução do autor, a partir do original: “when I began talking to people about rap I was told that rap was ‘dead’, ‘going nowhere’ and ‘repeating itself. Indeed, at about the same time an article by respected commentator Greg Tate (1996) appeared, proclaiming that rap was indeed ‘dead’. Yet I also spoke to fans and record company staff whose response to such claims was that these were the opinions of people who were ‘paying too much attention to MTV and the Top 40’ and who were not looking and listening where things were ‘happening’. Very similar parallels could be found, of course, in comments that have been made about the death of country and salsa—and indeed, about the death of nearly every genre you might be able to think of, whether rock, soul, jazz and rhythm and blues or death metal, dengue bop and techno”.

É preciso notar que, desde os anos 1970, ingressando 1980 adentro, a partir dos gravadores de fita cassete baratos, o *underground* do rock tem sido movimentado através de circuitos de subgêneros específicos alimentados por gravações caseiras, *demos* de baixa qualidade de gravação, mas que não raramente encontraram seu destino em meio a aficionados, colecionadores e mesmo músicos e bandas que se relacionam e criam vínculos através deste material. Com a tecnologia digital este tipo de acontecimento sofre um impacto. Não apenas as gravações caseiras têm a oportunidade de melhorar tecnicamente (com relação ao passado), como o suporte, antes a fita, enviada via correspondência postal, é substituído pelo MP3, o que imprime velocidade ao processo de troca.

Com o investimento necessário para produção musical mais barato, é possível que músicos autônomos que não obtenham lucro com turnês consigam seguir produzindo sua obra, sem precisar despender de tantos gastos para gravar seus discos, aumentando a possibilidade de permanecerem na ativa, registrando suas composições e fazendo-as circular. Como afirma em entrevista recente o vocalista e guitarrista Ken Nardi, das bandas Anacrusis e Cruel April, expoentes *underground* das vertentes do heavy metal e rock alternativo, respectivamente, nos anos 1980 e 1990:

As coisas estão tão diferentes, atualmente, com relação aos negócios da música que, pra mim, soa estranho quando as pessoas perguntam se nós vamos tentar ser “contratados”, sair em turnê ou coisas do tipo. Se alguém gostar disso, dou força para ele, porém, se você quiser apenas fazer música e compartilhar com pessoas que irão gostar, há formas muito menos complicadas para fazê-lo hoje. Poucas bandas do nível do Anacrusis são capazes de viver tocando música ou vendendo álbuns, de qualquer forma, e quando você percebe isso, como artista, é muito libertador, porque lhe permite fazer música pelos motivos corretos. Não que eu seja contra ganhar dinheiro ou algo do tipo, e se há dinheiro para ser ganho, ele deve ir para as pessoas certas, porém, perseguir aquele sonho adolescente de ser um *rock star* é um tanto fútil, e seria uma motivação estúpida para que tocássemos ou escrevêssemos música a esta altura⁸⁰.

⁸⁰ Tradução do autor de: “*Things are so different these days as far as the music business is concerned that it seems strange to me when people ask if we are going to try to get “signed” or go out on tour or whatever. If someone enjoys doing that, more power to them, but if you just want to make music and share it with people who will enjoy it, there are much less complicated ways to do it these days. Few bands on the level of Anacrusis are able to make a living from playing their music or selling their albums anyhow and once you realize that as an artist it is very liberating because it allows you to make music for the right reasons. Not that I am opposed to making a buck or anything, and if there is money to be made, it definitely should go to the right people, but chasing those teenage dreams of being a “rock star” are more than a bit futile and would be a pretty silly motivation for us to play or write music at this point*”.

O depoimento de Nardi aponta para um caminho em que a música seria feita somente pela vontade de se fazer música do artista, diante da impossibilidade do músico de menor audiência viver disso. Assim, portanto, o artista teria de encontrar outra ocupação para manter sua atividade musical e para poder sustentar o desenvolvimento artístico de sua obra, convertida em um *hobby*, e numa forma de alimentar a sociabilidade entre músicos e apreciadores daquela obra.

Por outro lado, há músicos cujo interesse vai além da composição e do compartilhamento da sua música, e que pretendem estabelecer uma carreira dentro dos negócios musicais. Estes vêem a oportunidade facilitada de produção musical, aliada aos meios digitais de distribuição, como uma nova chance para alavancarem sua carreira, subindo por conta própria, para níveis mais altos da pirâmide. Como diversos seres que vivem abaixo do solo, os músicos habitantes do *underground* também precisam cavar seus túneis.

2.3.2 O empreendedorismo impelido ao artista não-contratado

“A indústria musical. Trinta anos atrás, alguns de nós tocávamos em bandas de punk rock que queriam destruí-la. Agora ela está implodindo diante de nossos olhos (não por nossa causa) e nós todos estamos tentando descobrir como ser pagos!”

Andrew Goodwin, comunicólogo e músico

Pode-se dizer que a grande maioria dos músicos autônomos não apenas atua temporariamente nas posições de base da pirâmide, como também permanece durante toda sua carreira no primeiro ou segundo estágios representados na figura. Alguns permanecem insistindo na carreira por diversos anos, mesmo continuamente sofrendo prejuízo financeiro, pela intenção em prosseguir criando e executando suas músicas, enquanto outros desistem de suas carreiras artísticas, em função da dificuldade de se manter financeiramente e sustentar simultaneamente a sua obra, tendo que trabalhar em jornadas extras para amparar a atividade musical, além do próprio tempo que esta atividade requer para o desenvolvimento do músico neste ofício.

Como visto em tópicos anteriores, mesmo com o acesso facilitado à produção autônoma daqueles artistas não-contratados, o *mainstream* é alimentado ainda pelo *cast* das principais companhias, que fazem circular e promovem os nomes de maior sucesso. Mas o que se percebe de contundente com o fenômeno da produção autônoma é um *inchaço na periferia do mercado musical*, com milhares de músicos à deriva tentando alcançar um lugar consolidado no mercado fonográfico, enquanto outros se contentam em conseguir manter uma pequena cena local *underground*. Segundo Gueiros Jr (2005, p.245):

É ínfimo o número de artistas que consegue escalar a pirâmide do mercado e consolidar a carreira, por uma série de razões, que incluem o afinilamento do caminho por parte das gravadoras, uma política de rádio ainda muito limitada e privilegiada, que restringe o acesso da maioria dos trabalhos musicais à atmosfera brasileira e a falta de maior número de profissionais especializados nas diversas áreas do *show business* musical. (...) Mesmo assim o país vive um verdadeiro *boom* de estúdios, tanto de gravação como de mixagem (GUEIROS JR., 2005, p.245).

Como já visto, este *boom* de estúdios estabelece uma pluralidade de opções de orçamento, de forma que músicos, mesmo aqueles periféricos e sem vínculo com uma gravadora possam gravar seus trabalhos de acordo com suas pretensões e sua capacidade de investimento. Com o acesso à produção musical é possível que estes músicos, tendo produzido de maneira autônoma uma obra, administrem sua carreira e façam, por conta própria ou com o auxílio de um empresário, contatos com outros grupos similares ou afins em seu meio musical, de forma a realizar parcerias em turnês regionais e alimentar um circuito musical que independe da corrente principal do mercado da música.

Este processo apenas segue uma via que começava a se mostrar em meados da década de 1990, como perceberam alguns pesquisadores (DE MARCHI, 2012; DIAS, 2000). A descentralização no arranjo produtivo, possível a partir deste período, provocou diversos agentes da cadeia produtiva a terem seus serviços oferecidos de forma terceirizada. Este fenômeno veio de encontro ao maior acesso à produção musical autônoma.

A possibilidade de gerir a carreira musical de forma autônoma, ou então terceirizando cada etapa da cadeia produtiva, fez com que diversos artistas assumissem uma postura empreendedora, encarando a gestão da sua banda como a administração de

uma empresa. Neste caso, cabe visualizar a partir da representação gráfica proposta por David Byrne (2007), as principais funções de que se ocupa uma gravadora, que precisam ser, no caso de um artista autônomo, viabilizadas ou através da contratação de agentes terceirizados, ou pelos próprios músicos.



Figura 4: Organização de uma gravadora. Fonte: BYRNE, David (2007).

O artista autônomo, neste sentido, pode gerir por conta própria sua carreira. Há também a possibilidade de controlar as etapas que lhe interessam do processo, e contratar serviços terceirizados para cada uma das etapas que restarem. Este procedimento talvez não chegue a conceber um novo modelo de produção, mas representa a realização, de forma fragmentada, do modelo tradicional via gravadora. As diferenças mais evidentes são duas: 1) o artista autônomo possui um maior controle sobre cada uma daquelas atividades com relação ao modelo tradicional, afinal, mesmo nas etapas terceirizadas para agentes especializados, o músico apresenta-se como contratante do serviço e, portanto, tomador de decisão chave no processo; 2) o músico é quem financia este processo, e também quem assume o risco, recolhendo os ganhos e responsabilizando-se sobre as perdas, no lugar da gravadora que fazia o papel do mecenas.

Sobre a missão de uma banda autônoma nestas condições, o grupo de rock progressivo Arraigo, que financiou a gravação em um estúdio e lançou por conta própria seu primeiro álbum, *Fronteras y Horizontes* (2012), manifesta:

Sustentar uma banda hoje implica não apenas em executar um instrumento, compor e gravar, mas também em pensar as estratégias de difusão, planejar os *shows* e as viagens, coordenar as distintas intensidades nos tempos dos ensaios, dialogar com designers sobre os aspectos gráficos e muitas outras questões que implicam altos níveis de organização e, fundamentalmente, de sustentação anímica. Gostamos de nos envolver em todos os processos de condução da banda⁸¹.

Cabe reiterar a expressão “sustentação anímica”. Não há dúvida de que este procedimento exige do músico não apenas organização e alguma noção administrativa, como também dedicação para além do tempo que já se deve destinar às questões musicais (composições e desenvolvimento artístico) do grupo. Afinal, este ambiente todo é sustentado em razão das expectativas com produto musical final gravado.

Possuindo em mãos uma boa gravação, o artista também pode fazer o álbum “sair em turnê” antes do próprio músico, situação que se impulsiona com a possibilidade de se divulgar as músicas via internet. Com material circulando, são maiores as chances de se atrair um público não-local, melhorando a reputação e espalhando o nome do artista por outros circuitos. As redes permitem também que se faça uma espécie de monitoramento de fãs, e se torna mais simples verificar, por exemplo, se uma turnê para fora da região nativa do artista é viável, e se em determinada região há um público que compense o investimento necessário para sair⁸².

Ainda assim, os desafios de avançar no mercado são largos sem a ajuda de um mecenas para promover o trabalho pelos veículos de massa. Afinal a internet é, nas repetidas palavras do escritor Chris Anderson (2006), de fato, uma enorme e infundável prateleira. Os consumidores têm uma ferramenta que lhes apresenta uma maior gama de opções entre produtos pra escolher, e entre eles estão os produtos musicais. Para os artistas, por um lado, aumentam as formas de seu produto ser disponibilizado no mercado, através do comércio eletrônico e outros modos de troca de arquivo. Por outro

⁸¹ Tradução do autor, do original: “*Lo importante, más allá de nuestros nombres, es el equilibrio que generamos mediante nuestra participación al interior de la banda. Sostener una banda hoy implica no solo ejecutar un instrumento, componer y grabar, sino también pensar las estrategias de difusión, planificar los conciertos y los viajes, coordinar las distintas intensidades en los tiempos de ensayo, dialogar con diseñadores sobre los aspectos gráficos y muchas otras cuestiones que implican altos niveles de organización y, fundamentalmente, sustento anímico. Nos gusta meternos en todos los procesos que hagan a la banda*”.

Disponível em: <<http://metal-argento.com.ar/Entrevistas/2012/Arraigo/entrev.html>>. Acesso: 23 out. 2012.

⁸² À parte disso, tem sido prática comum a diversos músicos autônomos em começo de carreira pagar do próprio bolso para tocar em alguns locais para serem divulgados naquele centro, um método encontrado, mas que certamente dificulta a ação do restante da classe.

lado, os produtos lançados neste mercado irão disputar a atenção do ouvinte com todos os outros produtos justapostos na prateleira sem fim.

Associado a este mercado está uma das mais aparentes conseqüências do processo de digitalização da música: a perda de valor do fonograma como produto, e a conversão dos *shows* como a forma mais corriqueira de ganhos para os artistas, como percebido pelo pesquisador Micael Herschmann (2010). Ou seja, o álbum passa a servir mais como um instrumento promocional, através da distribuição via internet, para formar um público.

Entretanto, é prudente, ao músico autônomo, que não abandone a perspectiva de monetizar a música através dos novos meios de comércio digital via *streaming* e *download* pago, e também os meios tradicionais de venda de CDs, mesmo que a procura por formatos físicos tenha diminuído⁸³. Quando o músico se encontra numa posição inicial na carreira, localizando-se no *underground* do mercado musical, pode ser difícil mesmo obter renda somente com *shows*, em vista da possível baixa visibilidade do artista nesta posição. Desta forma, não se pode negar que é importante que haja alternativas além dos concertos, e que o artista estabeleça o maior número de operações distintas (concertos, venda de formato físico, *streaming*, *merchandizing*, licenciamento para games, trilhas para audiovisual, aplicativos, etc.), arrecadando pequenas parcelas com cada uma delas, fazendo também circular sua música, seu nome, objetivando monetizar sua atividade, de forma a sustentar o desenvolvimento de sua obra.

Este tipo de estratégia, que reúne diversas operações distintas sobre o mesmo produto, reforça o sentido de fragmentação das atividades da cadeia produtiva da música. Estas tarefas exigem que o músico busque conhecer mais profundamente os processos da indústria musical, para que as funções que seriam centralizadas normalmente pela figura da gravadora, e geridas internamente por elas, passem a ser administradas pelo músico. Sem um contrato junto a uma companhia que lhes adiante verba e condições tecnológicas para produção de sua obra, buscam encontrar meios de viabilizar financeiramente o desenvolvimento de sua carreira, o que permitiria levar de forma empreendedora sua atividade musical autoral e autônoma.

Como observou De Marchi (2006, p.127), durante os anos 1970, quando surgiram os primeiros e raros artistas autônomos no Brasil, estes, em meio ao refluxo da

⁸³ A receita com vendas físicas em 2011 caiu 9% com relação a 2010 e, neste ano, já haviam caído 14% com relação a 2009 (IFPI, 2011). Em contraposição crescem as vendas digitais. Segundo o último relatório da Nielsen/Billboard, em 2011 houve um crescimento de 8% com relação a 2010, que já apresentava um crescimento de 5,6% com relação ao ano anterior.

contracultura, levantavam a bandeira de *independentes de gravadoras*, insinuando sua condição autônoma também como um ato político. Diante do controle quase absoluto dos meios de produzir música por parte das principais companhias gravadoras, os músicos não-contratados ficavam privados da gravação. Perante o alto custo dos equipamentos necessários para gravar profissionalmente, e mesmo da dificuldade de se importar e também operar este aparato, apenas pouquíssimos músicos conseguiam produzir seu trabalho por conta própria⁸⁴. Além do mais, o procedimento dificilmente apresentava condições técnicas satisfatórias e o resultado final não apresentava, em geral, o suficiente para entrar competitivamente no mercado, o que marginalizava o artista não vinculado a uma gravadora.

Com a progressiva disposição de meios de produção musical mais acessíveis, fenômeno em marcha desde os anos 1970, mas que apresentou um salto nas últimas décadas, a partir da aproximação entre a indústria da informática, com as tecnologias digitais, e a área da música, o artista apresenta condições de assumir uma postura mais empreendedora com relação à sua atividade musical. A passagem da condição do artista de marginal para empreendedor não é, então, uma “evolução natural” da indústria musical, mas sim um acontecimento plausível para a classe musical diante das novas possibilidades produtivas (DE MARCHI, 2006, p.134)

Ainda que isto possa levar alguns músicos hábeis tanto em suas proposições musicais quanto em tarefas administrativas a assumir um papel de maior protagonismo dentro da pirâmide da carreira musical, nem todos devem possuir acuidades com relação aos negócios, e a maioria deve seguir habitando um cenário musical mais específico. Estes músicos, que não obtêm renda a partir de sua atividade musical, talvez sejam os mais acudidos pelo acesso menos oneroso e mais abundante à gravação em estúdio. Visto que se não são capazes de gerar receita com seu produto musical, nem mover grandes audiências, é pouco provável que iriam despertar o interesse de um selo investidor diligente em financiar a gravação.

Percebe-se, então, que mesmo a posição empreendedora não é algo que seja intrínseco a todos os músicos autônomos. Esta postura é impelida especificamente aos indivíduos que pretendem dar maior vazão à sua atividade musical no mercado. Diante da possibilidade de se produzir um trabalho de alta definição de forma autônoma, o

⁸⁴ Um marco na produção autônoma no país é a gravação do disco *Feito em Casa* (1977), do músico Antônio Adolfo, pelo selo chamado “Artezanal”, fundado pelo próprio artista somente para lançar seus discos.

músico que optar por blindar sua obra da necessidade de obtenção de lucro, pode também sustentar esta atividade a partir de suas outras iniciativas profissionais. O mais importante é que, neste novo ecossistema, percebe-se uma pluralidade de formas de acesso à gravação para o músico que quiser registrar sua obra, independente da finalidade que se designe a ela, seja uma questão de sociabilidade e troca musical, pretensão individual, atividade empreendedora, ou a soma entre estas categorias.

Capítulo 3

ANALOGIAS

3.1. Orquídea Negra e o artista autônomo: uma breve apresentação

Julgou-se interessante à pesquisa coletar uma amostra de um artista não-contratado de um subgênero do rock, que tenha vivenciado algumas das transformações mais recentes citadas até aqui referentes ao cenário da produção musical, em especial ao que trata sobre as condições de acesso à gravação para o artista autônomo. Com a coleta deste material, torna-se mais viável a possibilidade de se fazer analogias entre as condições do músico autônomo (quanto ao desenvolvimento e gravação de sua obra) poucas décadas atrás e atualmente, podendo assim se ter uma idéia mais tangível sobre aquilo que se tem estudado e sobre o impacto destas transformações sobre o ambiente de produção musical contemporânea.

Como amostra, foi escolhida a banda catarinense *Orquídea Negra*. O pesquisador se deslocou até a cidade de Lages, local onde o artista é radicado, para realizar entrevistas com os quatro membros da formação atual do Orquídea Negra (dos quais três estão presentes desde a gravação do primeiro álbum), além de conversar via web conferência com Daniel Finardi, proprietário do estúdio onde está ocorrendo a gravação do álbum mais recente do grupo. As entrevistas completas estão transcritas e constam como anexos no final deste volume.

Uma das razões mais óbvias que motivou a escolha por esta banda foi a sua *autonomia*, na medida em que suas gravações sempre foram custeadas com recursos próprios, e não financiadas por uma gravadora. Além do mais, a banda apresentou trânsito mais intenso no mercado musical (e gravou seus álbuns) em dois momentos distintos, no começo da década de 1990 e atualmente, fato que permite que se observe com maior respaldo as consonâncias e desarmonias entre os dois períodos no que toca ao ambiente de produção musical e o acesso a este ofício.

Também a reputação da banda propicia a observação de questões relativas à pirâmide da carreira musical, apresentada no capítulo anterior. Como a maior parte dos artistas autônomos, o Orquídea Negra se restringiu mais a um circuito local durante boa parte da carreira, porém, por determinado período já ultrapassou estes limites. Estes distintos níveis de abrangência do mesmo objeto servem à proposta analítica do trabalho.

Outro motivo que torna interessante um olhar sobre este grupo musical, é o fato do Orquídea Negra ser um grupo musical geograficamente periférico, ou seja, territorialmente distante dos principais centros musicais do país. Em razão daquilo que

se ressaltou, no capítulo 2.1, dos trabalhos de Gueiros Jr. (2005, p.103) e Negus (2011, p.47), de que a questão geográfica também pode se apresentar como um desafio aos artistas não-contratados que vislumbram desenvolver sua carreira artístico-musical, soa particularmente interessante verificar o acesso de uma banda como esta aos meios de gravação em distintos momentos de sua carreira.

A respeito do grupo musical, o Orquídea Negra iniciou suas atividades em Lages, no ano de 1986, fundado pelo vocalista André Stolte Graebin. Após a passagem de diversos músicos nos anos de formulação da banda, a mesma se firmou com a seguinte formação: André Greabin (voz), Fernando Tavares (baixo), Marcelo Menegotto (bateria), Robson Anadon (guitarra/teclado) e Vinícius Porto (guitarra). Assim como é comum a bandas de rock, o Orquídea Negra inicialmente se agrupou para tocar *covers* de artistas admirados pelos membros do grupo. As principais influências naquele momento se tratavam de bandas britânicas do final dos anos 1960 e da década de 1970, como Deep Purple, Uriah Heep, Black Sabbath e Led Zeppelin⁸⁵.



Figura 5: Orquídea Negra ao vivo em Lages, com uma das formações iniciais. Fonte: Acervo da banda.

⁸⁵ Com a passagem do tempo, a música do Orquídea Negra começou a apresentar algumas mudanças estéticas, se tornando mais pesada e mais próxima das bandas de *heavy metal* britânicas do começo da década de 1980, algo mais perceptível em seu segundo álbum, de 1994.

A banda, antes de gravar qualquer álbum, já havia começado a criar uma reputação local, porém, com base em um repertório formado só por *covers*. Algumas apresentações, como as performances no teatro do SESC de sua cidade e no Jornal do Almoço da RBS TV gravado no centro de Lages, elevaram o nome da banda no local. O trabalho autoral era um próximo passo necessário a partir daquele momento. O Orquídea Negra já havia escrito três músicas próprias até aquele ponto, todas em português. Contudo, descontentes com o resultado deste material (por considerarem insatisfatórias as suas tentativas de aliar aquelas letras escritas na língua nativa à sua sonoridade, segundo o vocalista André), decidiram abandonar as canções em português e passaram, a partir de então, a escrever somente em inglês.

Com uma formação estável e com novas composições, em 1992, o Orquídea Negra gravou com recursos próprios seu primeiro álbum de estúdio, intitulado *Who's Dead?*, lançado em LP, e reconhecido pela mídia local como o primeiro disco *full-length*⁸⁶ de rock pesado do planalto catarinense e até de todo o Estado de Santa Catarina⁸⁷. A banda foi até São Paulo para gravar este álbum e, após ir à busca de selos para lançar o trabalho, conseguiu um contrato de distribuição junto à Acit, gravadora do Rio Grande do Sul, firmando um acordo para distribuir o trabalho por toda a região sul do país. Será tratado mais especificamente sobre a produção deste disco e o ambiente em seu entorno em um capítulo posterior, da mesma forma com que se dará atenção à produção dos álbuns posteriores. Neste momento cabe apenas situar rapidamente a trajetória da banda, para que se possa gerar uma maior compreensão sobre o artista em questão.

O primeiro disco teve uma relativa boa recepção, difundindo o trabalho do grupo, com a venda de mais de 6.000 cópias no sul do país, algo que permitiu que fosse incrementado o seu roteiro de shows. O agendamento de shows e a vendagem dos discos foram impulsionados pela presença repetida da banda em jornais locais (*Correio Lageano*) e regionais (*Diário Catarinense*), revistas especializadas, como a *Top Rock*, *Rock Brigade*, *Dynamite*, *Roadie Crew*, programas de rádio e até por um videoclipe caseiro registrado pela banda que acabou sendo transmitido pela MTV Brasil.

⁸⁶ Disco de longa duração, com a presença exclusiva de canções do grupo.

⁸⁷ Segundo o jornal *Correio Lageano* (Ed: 1 set. 1992) e *Rock Brigade* (nº 82, mai. 1993). Em Santa Catarina já havia bandas deste estilo na capital Florianópolis, como Burn, Têmpera, Corrente Sangüinea e Camisa de Força, entretanto estes grupos não deixaram LPs *full-length* gravados, apenas compactos e participações em coletâneas (JACQUES, 2007, p.43).

O nome da banda começou a estar presente em boa parte dos eventos de rock realizados em Santa Catarina, e até fora do Estado, que contassem com a presença de artistas renomados do gênero. Dentre os festivais importantes em que o Orquídea Negra esteve presente até meados da década de 1990, estão incluídos o Brahma Rock Festival (Curitiba/PR), o Festival da Feinco (Canasvieiras/SC), o Estação da Luz (Pato Branco/PR), o Skol Rock (Blumenau/SC), o Mountain Rock (Timbó/SC), além de um show exclusivo da banda na prestigiada casa AeroAnta, de Curitiba⁸⁸.



Figura 6: Orquídea Negra ao vivo no Brahma Rock Festival, em Curitiba, evento realizado pela MTV (dez/92). Fonte: Acervo da banda.

⁸⁸ Para se ter uma maior noção dos eventos, em festivais como os supracitados, a banda teve a companhia, no *cast*, de artistas nacionais de peso, como Titãs, Barão Vermelho, Serguei, Rita Lee, TNT, Pepeu Gomes, Os Incríveis, Ratos de Porão, Garotos Podres e DeFalla. Além disso, o festival que a própria banda organiza, teve, em 2009, a presença de Glenn Hughes (Deep Purple, Trapeze, Black Sabbath) como atração principal.

ESTAÇÃO DA LUZ
72 HORAS DE ROCK

PATO BRANCO - PARANÁ - BRASIL
1ª ESTAÇÃO DO ROCK

TITAS

ALCEU VALENÇA

BARÃO VERMELHO

PEPEU GOMES E BANDA
E MAIS DE 30 BANDAS DE TODO O BRASIL

- .RÚTILA MÁQUINA
- .INCRÍVEIS
- .PLACA LUMINOSA
- .JOÃO LOPES
- .JUSTA CAUSA
- .Mr. Bone . Panic
- .Kreditor . Pulsar
- .Apaíster
- .ORQUÍDEA NEGRA
- .Cathedral de Cefalù
- .Belfhegor
- .GREGOS E TROIANOS
- .JANAINA JOBIM
- .Jardim Elétrico
- .Bicho de Pé
- .Casamata
- .Flor da Pelo
- .Virga Férrea
- .Cacto Boogie
- .Tocainará
- .The Power of the Bira
- .Ventos Uivantes
- .Cor Púrpura
- .Adrenalina
- .Misty .SNA. W20
- .Chumbo Dirigível
- .Psicola Blues
- .Cheliet Hell

VAI SER UMA LOUCURA.

INGRESSOS E CAMPING PARA OS 3 DIAS DE ROCK: US\$ 20.00

DATA: 7/8/9 JANEIRO DE 1994 - LOCAL: PATO BRANCO - PR
RESERVAS: (046) 224-4995 E 224-2847 - (fax) 224-5190

ÁREA PARA CAMPING COM TOTAL INFRA-ESTRUTURA.
CENTRO REGIONAL DE EVENTOS - PARQUE DE EXPOSIÇÕES

APOIO

PREFEITURA MUNICIPAL DE PATO BRANCO
Associação Cultural de Pato Branco
Associação Comercial e Industrial de Pato Branco
Sociedade Rural Pato Branco
GRANDE HOTEL
LOBIZA HOTEL
CASA DA CULTURA
LANGER & CIA.
OAS PROPRIETÁRIO

PATROCÍNIO

SKOL
GRUPO PAULO PIMENTEL
O ESTADO DO PARANÁ - TRIBUNA DO PARANÁ
TV IGUAÇU - TV TIBAGI - TV NAUPI - TV CIDADE

INGRESSOS NA REDE DE AGÊNCIAS DO BANCO DO BRASIL S.A.
CENTRAL DE INGRESSOS: AGENCIA PATO BRANCO FONE (046) 224-6161

Figura 7: Cartaz do evento *Estação da Luz*, janeiro de 1994, com a participação de nomes consagrados do rock nacional, onde está listada também a banda Orquídea Negra. Fonte: Acervo da banda.

A banda gravou seu segundo disco, *Orquídea Negra*, no ano de 1994, em Porto Alegre, com uma mudança na formação. Saiu o baixista Fernando Tavares e, em seu lugar um dos guitarristas, Robson Anadon, assumiu o baixo, deixando a banda com quatro integrantes. Com o trabalho em mãos, a banda buscou um selo para lançar o álbum, contudo, sem obter êxito. Após um ano, sem conseguir um contrato, o vocalista André deixa a banda e em seu posto entra Jean Varella, que sai de Criciúma para se juntar à banda.

Em 1996, já com dez anos de existência, desistindo de buscar um selo que investisse na promoção e distribuição do segundo álbum, o Orquídea Negra decide

lançar o trabalho por conta própria. Através de contato direto com os veículos de comunicação, enviando material com cartaz, *release* e CD, a banda consegue aparecer em matérias e resenhas de revistas e *zines* especializados de abrangência nacional, além de conceder entrevista a veículos de maior alcance, como a rádio Cultura, de Brasília. As vendas do disco, entretanto, foram inferiores às do anterior, vendendo pouco mais de 2.000 cópias.

No ano de 2003 há outro marco na carreira da banda, quando a mesma realizou e gravou um show no pub Latvéria, em Lages, lançando-o posteriormente, em 2005. Este trabalho inicialmente não tinha a pretensão de ser lançado, não houve muita preparação para a gravação, foram feitas poucas cópias e a banda utilizou o CD mais como um brinde para fãs e para distribuir em eventos envolvendo o grupo.

O CD ao vivo teve seu lançamento durante outro acontecimento importante para a história da banda, a realização do *I Orquídea Rock Festival*. Desde 2005 a banda anualmente organiza e realiza, em uma fazenda no interior de Lages chamada Refúgio do Lago, um festival *Open Air*⁸⁹ com a participação de bandas de diversas regiões do país⁹⁰. Em média, o público presente no evento é de cerca de 2.000 pessoas, e conta com cerca de trinta artistas se apresentando ao longo dos três dias e noites de realização do festival.

Em 2008, após ter passado por mais algumas trocas no posto de vocalista, a banda, que já havia começado a escrever novas composições para ampliar seu repertório, conta com o retorno de André Graebin. A mais recente troca na formação ocorreu quando o baterista Marcelo Menegotto saiu, indicando para o seu lugar na banda o seu aluno de bateria, Raphael Marini. Com esta formação, e após dezoito anos sem gravar um álbum completo com canções inéditas, o Orquídea Negra, em 2012, retornou a um estúdio para dar início ao registro de suas últimas composições.

⁸⁹ Modalidade de festival musical ao ar livre.

⁹⁰ Artistas que já tocaram no festival incluem Pedra, Motorocker, Madgator, Mindflow, SoulsPELL, Scelerata, Torture Squad e Tierramystica, artistas de Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo, além de Glenn Hughes (Deep Purple, Trapeze, Black Sabbath), atração internacional do evento de 2009.

3.2 Análises Comparativas

Vinte anos estão entre as gravações do primeiro e do mais recente trabalho produzido pelo Orquídea Negra. Durante este período, as condições da produção musical para artistas autônomos se modificaram, e é parte destas transformações que se buscou apreender a partir das entrevistas realizadas. O tempo imprimiu mudanças ao próprio cotidiano da banda também.

Atualmente, todos os integrantes do grupo sobrevivem a partir de ocupações profissionais não relacionadas à banda⁹¹ e, a partir delas, ajudam a fomentar a atividade do Orquídea Negra. Quando o primeiro álbum foi gravado, porém, a maior parte dos músicos tinha em torno de vinte anos de idade, e ainda não tinham encaminhado carreiras profissionais. A diferença entre as experiências de gravação de cada um dos discos, conforme questionado aos membros da banda, pode sugerir algumas transformações que estes músicos provaram acerca do ambiente de produção musical, e seu impacto intrínseco sobre o desenvolvimento do grupo.

3.2.1 A questão do acesso

A primeira e mais óbvia questão que emerge a respeito da gravação do primeiro álbum do Orquídea Negra trata justamente sobre o local onde ele foi gravado. O estúdio Macan, onde ocorreu a gravação, situa-se em São Paulo, que dista em cerca de 760 km de Lages, localizada no planalto serrano catarinense. Há grandes cidades mais próximas, como Florianópolis e Porto Alegre.

Questionados sobre a escolha do estúdio, os integrantes, em primeira resposta, são definitivos: Não havia estúdios na região. Ao prosseguirem, contudo, afirmam não haver, naquela época, qualquer estúdio mesmo no Estado e que não conheciam nenhum estúdio acessível no Rio Grande do Sul.

André: Nós fomos pra São Paulo porque não tinha estúdio aqui. Não havia nenhum em Santa Catarina. Tinha um no qual o pessoal

⁹¹ André possui e gerencia duas ópticas em Lages, além de restaurar carros antigos por encomenda; Vinícius é fiscal de agropecuária, na cidade de Campos Novos (próxima de Lages); Robson trabalha em uma empresa ligada à pesquisa agropecuária e atua como músico em diversos projetos musicais; Raphael é advogado.

gravava lá no Rio Grande do Sul, o Master... Mas ele era tão mais caro, que ir pra São Paulo até compensava.

Já o guitarrista Vinícius, vai mais além:

Vinícius: As dificuldades eram gigantescas. Na verdade a gente não sabia nem como fazer pra gravar, como acontecia, tínhamos alguns 18, outros 19 anos, naquela época. (...) Na época, aqui na região, não existia estúdio nenhum de gravação. Ficamos sabendo que havia um bom estúdio em São Paulo, e foi o caminho que tivemos. (...) Então a única saída foi essa. Não tinha estúdio em Florianópolis também, nem em Porto Alegre, então tinha que ser em São Paulo.

Em Porto Alegre, averiguou-se e o estúdio Eger, mesmo onde a banda gravou o seu segundo álbum, e onde os próprios músicos admitiram existir melhores condições técnicas de gravação e um menor custo que o Macan, já existia há pelo menos dez anos. Para citar exemplos, no ano de 1992, mesmo ano em que o Orquídea Negra foi a São Paulo gravar seu primeiro álbum, foram gravados, no estúdio Eger, em Porto Alegre, álbuns de grupos como Panic (*Best before end*) e Dedé Moreno (*Dedé e os ajudantes*), e em 1991 havia sido gravado um *EP* com duas faixas dos Cascavelletes (*Homossexual/Sob um Céu de Blues*).

Segundo pesquisa de Mateus Kuschik (2011, p.91), entretanto, a gravação mais recorrente de músicos autônomos na própria cidade, em estúdios locais como o Focus, IASEC e Eger, podia ser considerada como uma novidade em Porto Alegre nos anos 1990. Havia obviamente gravações custeadas pelos próprios artistas antes, porém elas eram muito menos frequentes, pois o valor requerido era muito alto e dificilmente músicos sem gravadora podiam financiar estas gravações⁹². Nesta época, não era raro que artistas autônomos gravassem um *single* ou um *EP*⁹³ (como no caso dos Cascavelletes), menos onerosos pelo número reduzido de faixas, ou que formassem coletâneas com uma música de cada artista, para dividir os gastos⁹⁴, algo que aconteceu

⁹² Os estúdios terceirizados ainda não existiam com a abundância de atualmente. Além disso, os estúdios mais preparados tecnologicamente pertenciam a gravadoras como a Acit, RBS Discos e a IASEC.

⁹³ Abreviação de *Extended Play*. É uma gravação fonográfica que é maior do que um *single*, porém pequena demais para ser qualificada como um LP.

⁹⁴ Embora fosse muito mais frequente que as gravações partissem do interesse de uma gravadora. Gravadoras como a Acit financiavam coletâneas, com diversos artistas pré-selecionados, que tinham o direito de gravar, cada um, uma música para o projeto. O artista que se sobressaísse tinha a produção de um disco financiada pela gravadora.

também em Florianópolis⁹⁵ (MOTA, 2009, p.130). Como já comentado no capítulo anterior, o mais comum mesmo era que através de gravações *demo* caseiras de baixa qualidade técnica ou com agendamento intenso de espetáculos ao vivo, os artistas tentassem despertar a atenção de um selo que se interessasse em financiar a produção de um álbum.

Já em Florianópolis, havia empresas como o Estúdio 156 e o Estúdio Mix, que já existiam desde a década de 1980, onde foram gravados, respectivamente, o EP *Otário*, do grupo *Bandalheira* e a coletânea de bandas autônomas *Projeto Ilha* (MOTA, 2009, p.53). A grande maioria das bandas de rock autônomas daquele período em Santa Catarina, contudo, mesmo aquelas que alcançaram status regional e tiveram uma boa agenda de shows, existiram sem sequer deixar registrado um LP completo, como percebeu o pesquisador Rodrigo Mota (2009, p.51). Os artistas que conseguiram gravar obras completas no Estado, como *Tubarão*⁹⁶ e *Stryx*⁹⁷, o fizeram após obterem um contrato de gravação junto à RCA e Sony Music, respectivamente (MOTA, 2009, p.173). Algumas das raras bandas autônomas de Santa Catarina que gravaram discos completos, entre o final da década de 1980 e o começo de 1990, segundo levantamento feito por Mota, foram as bandas Aves de Rapina e Expresso Rural. Curiosamente, ambas tiveram seus LPs gravados em estúdios de São Paulo⁹⁸.

Não havendo estúdios de gravação na região de Lages, e sem conhecer um estúdio respaldado mesmo em todo o seu Estado, o Orquídea Negra foi até São Paulo. Havia estúdios de boa reputação em Porto Alegre na época, então se percebe também que naquele momento era bem mais difícil se obter informações do que atualmente, com a internet, e que a opção pelo Macan foi o que “se apresentou” aos músicos naquele momento, através do contato com agentes envolvidos com a produção musical a mais tempo.

A banda era relativamente inexperiente dentro do meio musical ainda, não tendo assim uma ampla rede de relações que pudesse se tornar fonte de informações sobre os

⁹⁵ Bandas de rock de Florianópolis até então sem vínculo com gravadoras, e sem poder investir grandes quantias, se reuniram para gravar a coletânea *Projeto Ilha*. Fizeram parte da coletânea grupos como Camisa de Força, Anjo, Século Astral, Seixo Rolado e Sobrinhos de Beethoven.

⁹⁶ Entre 1985 e 1991, a Tubarão gravou três LPs, todos por grandes gravadoras como RCA, BMG/Ariola e RGE.

⁹⁷ Gravou o álbum *Nu de corpo e alma* (1991), pela Sony Music.

⁹⁸ A banda Aves de Rapina gravou o álbum *Própria luz*, no Estúdio Concord, em São Paulo. Já a Expresso Rural gravou seus discos *Nas manhãs do sul do mundo* (1983) e *Certos amigos* (1985) no estúdio Vice-Versa, em São Paulo; seu disco *Ímpar* (1988) foi gravado no estúdio Synergy, em Stoke-on-Trent (Inglaterra); e *Romance em Casablanca* (1993) foi gravado no *Artmix*, em São Paulo.

estúdios de outras regiões que não a sua natural. Foi das relações que possuíam com músicos geograficamente mais próximos que surgiu a alternativa do estúdio em São Paulo. A banda conseguiu informação com o empresário da Expresso Rural, banda também nativa de Lages, conforme André afirmou:

André: Aqui em Lages, pedimos ajuda para uma banda muito velha, chamada Expresso Rural. Esta banda existe até hoje, embora a formação já não seja mais a mesma (...). Enfim, se trata de uma banda de pop/rock, estes caras são bem mais velhos do que nós, já haviam gravado lá em São Paulo, e o empresário deles que nos agendou com o estúdio Macan.

Para um grupo inexperiente, acolher a sugestão do empresário da banda conterrânea foi, naquele momento, a alternativa mais palpável para que os membros do Orquídea Negra pudessem alcançar o objetivo de gravar um disco completo próprio. Não por não existirem outras possibilidades, mas por ser a indicação de um caminho para uma banda que não contava com um empresário contratado e que também não possuía vínculo junto a uma companhia gravadora que pudesse assessorar seus primeiros passos no mercado fonográfico. Como colocou Vinícius:

Vinícius: Foi totalmente inconseqüente a coisa em si (a viagem a São Paulo para gravar). Quando decidimos que íamos gravar, ensaiamos muito, não tínhamos fita demo, nem nada do tipo. Então ensaiamos à exaustão antes de ir. Lá em São Paulo era tudo novidade. (...) Nós não tínhamos um planejamento definido. Quando eu vi, estava lá e estava fazendo, mesmo sem planejamento, éramos muito novos. (...) O André fez alguns contatos e acabamos conseguindo agendar no Macan, em São Paulo. Nós não tivemos muita opção, nem pensamos se havia algum outro melhor. Foi aquele que apareceu e assim que acabamos indo até lá.



Figura 8: Da esquerda para a direita: Fernando, Robson e Vinícius no estúdio Macan, durante a gravação do primeiro álbum (mar. 1992). Fonte: Acervo da banda.

A falta de informação não é algo de todo estranho a artistas iniciantes, sem muitos contatos e experiência no meio musical. De qualquer forma, mesmo havendo estúdios em Florianópolis ou Porto Alegre, a banda teria que despender um dinheiro extra com hospedagem, também, para gravar naqueles lugares. Apesar do problema logístico causado pela falta de estúdios em sua região, André Graebin vê a experiência de ter ido gravar fora como positiva, naquele ponto, para a banda, por ter permitido inclusive que ela “se expusesse a um universo de músicos”, antes inacessíveis. Em São Paulo, o Orquídea Negra teve a ajuda dos irmãos Mário e Wally Garcia da banda *Garcia & Garcia*, para produzir o disco, do baterista Ricardo Confessori, que lhes alugou a bateria para gravar, além, obviamente, de encontrar outros músicos que circulavam pelo estúdio em horários próximos aos da banda.



Figura 9: Robson Anadon no estúdio Macan, em São Paulo. Junto com ele, e em frente ao console de 16 canais da Peavey, os irmãos Mário e Wally Garcia, músicos que gravavam no estúdio e que auxiliaram a banda a produzir o disco. Fonte: Acervo da banda.

Outro problema que se apresentou, ligado ao acesso, naquele momento e que, inclusive, foi o principal responsável pela demora da banda em lançar seu primeiro álbum (após seis anos de estrada), foi o alto custo da gravação. Como já visto em capítulos anteriores, o custo da sublocação de estúdios para produzir um fonograma vem diminuindo desde a década de 1980. Obviamente há estúdios caros, porém, nota-se atualmente a expansão de empreendimentos inicialmente pequenos que, vão se

profissionalizando e transformando-se em opções de gravação com custos distintos dos estúdios já estabelecidos. Este processo, como também já foi comentado, sofreu uma aceleração e alterações mais bruscas a partir da assimilação de tecnologias digitais no processo de produção musical, sobretudo em meados de 1990. De certa forma, o Orquídea Negra pôde ser testemunha destas transformações. Em 1992, enquanto que já era a algum tempo possível a um artista não-vinculado a um grupo fonográfico produzir autonomamente um disco, pela presença de estúdios independentes daqueles pertencentes às gravadoras, esta possibilidade era dificultada por entraves financeiros. Segundo o vocalista André Graebin:

André: Quando o Orquídea começou a viajar, a fazer shows, começamos a guardar dinheiro pra gravar. E faltou... porque era caríssimo! Então nós vendemos o caminhão, um caminhão com oito anos de uso, que devia valer, na moeda de hoje, por volta de uns R\$ 60.000,00. Isso e mais o que nós tínhamos, então imagine o preço pra gravar. Então, o maior problema foi juntar o dinheiro. E o segundo maior problema pra gravar, visto que o dinheiro era curto, foi pensar em onde alojar cinco músicos.

O caminhão citado por André era uma camionete F4000 que a banda utilizava já desde o seu princípio como transporte para ir até os locais onde tinham shows agendados. Nela carregavam também os equipamentos de sonorização e de luz que a banda havia adquirido e que levavam consigo para onde fossem realizar os espetáculos. O alto custo da gravação fez com que se desfizessem deste patrimônio. O grupo somou, ainda, ao valor obtido com a venda da camionete, o cachê acumulado dos shows realizados até então, para despender com a produção do álbum. A moeda no Brasil em 1992 ainda não era o real, mas a banda estima ter gasto o equivalente a cerca de R\$ 80.000,00, entre gastos com as horas de gravação no estúdio e despesas extremamente racionadas com hospedagem, transporte e alimentação, além, é claro, das passagens de ônibus de linha até a capital paulista. Vale lembrar que o Orquídea Negra nem gravou em um estúdio com recursos avançados. Segundo os membros do grupo, o estúdio era bastante simples, inclusive sem cuidados com relação a tratamento acústico.

Verifica-se, com isto, que o alto custo da gravação foi um dos fatores inibidores da produção musical autônoma até pouco tempo atrás. Este fator também foi um dos motivos para que fitas demonstrativas de músicos desconhecidos lotassem as mesas de diretores artísticos das gravadoras, além daquelas razões já trazidas no capítulo anterior,

como auxílio com promoção, distribuição, desenvolvimento artístico, etc., obtidos com o vínculo com uma companhia fonográfica.

O artista investigado para a pesquisa teve de adiar a gravação do seu primeiro disco até obter o dinheiro necessário para gravar. A banda já existia há seis anos quando gravou seu primeiro álbum. Segundo matéria com o grupo na edição 12 da revista Top Rock, a banda passou cerca de quatro anos trabalhando não apenas com o grupo, mas também em atividades externas à música, para poupar dinheiro suficiente para gravar. O registro também só pôde ocorrer porque, além desta economia, a banda estudada tinha um item de seu patrimônio para se desfazer e somar ao valor necessário para gravar. Certamente artistas iniciantes sem este tipo de reserva financeira teriam sua ação restrita neste ponto.

Após a finalização da gravação e mixagem do disco, e manufatura do LP, seguiram-se as etapas de distribuição e promoção do trabalho. Conforme depoimentos do grupo, este foi o período de maior atividade de turnê da banda, com até cinco shows por semana, com bom público, por todo o sul do país. Cerca de dois anos e meio após a gravação do primeiro álbum, com mais material escrito, e com algum dinheiro acumulado, a banda foi a Porto Alegre para gravar o segundo álbum.

A banda pretendia, com este disco, dar um passo mais largo em sua carreira. Conforme entrevista cedida a um periódico de Lages, a escolha por gravar no Eger foi consciente, diante das melhores condições deste estúdio. A matéria cita “alta qualificação técnica” como preponderante na escolha, e durante a matéria é mencionada uma frase do vocalista André, onde ele destaca que para este disco iriam ser priorizados os atributos instrumentais das canções e a qualidade na gravação.

▼ DISCO EM GRAVAÇÃO

Uma nova orquídea floresce no estúdio

O grupo de rock pesado catarinense, Orquídea Negra, começa hoje, em Porto Alegre, a gravar o seu segundo disco, que promete alta qualificação técnica

VALQUÍRIA GUIMARÃES
Lages

Duas semanas e meia de ensaios. Preparando cordas vocais, afinando acordes e dando o último retoque no "xodó" da equipe - o ônibus preto -, o grupo catarinense, meio lageano e gaúcho na formação - Orquídea Negra, entra hoje no estúdio em Porto Alegre. Durante 100 horas encerrados, tocando-cantando, cantando-tocando, André Graibin, 27 anos; Vinícius Porto, 23; Robson Anadon, 21, e Marcelo Menegotto, 23, prometem, com esse "retiro gravacional", levar fãs do som metaleiro à loucura. Está para sair "do forno" o novo disco da Orquídea Negra e, dessa vez, a "galera" quer arrasar.

Com sete anos de estrada, a banda quer apresentar um trabalho onde a qualidade e o profissionalismo ditam as regras. "Vamos oferecer ao nosso público um disco com qualidade na gravação e no instrumental. A proposta é fazer, cada vez mais, um trabalho profissional na área de metal", afirmou André, conhecido como Boca, o mais falante da "troupe". Ainda, garantiu Boca, dessa vez o Orquídea administrará a circulação, as vendas do disco, enfim tudo. "Com o primeiro disco, o *Who's dead*, só levamos bolo da gravadora. Enfrentamos altas dificuldades e nem sequer vimos a cor do dinheiro", queixou-se.

Escalado, agora o grupo não acredita mais em falsas promessas. "Somos os legítimos ver para crer", admitiu Vinícius. Deixando as más recordações do *Who's dead* - que serviu de lição - eles partem agora rumo a novos caminhos e conquistas. Embora já tenham rodado por quase toda Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Paraná, o Orquídea apresentou-se pela primeira vez em Blumenau, no fim de semana, na Oktober.

Experiências vividas literalmente na estrada

Para cabeludos e barbudos, ninguém dá coroa de dia. Imagine à noite. Sem dinheiro, sem o que comer, sem transporte, só com a roupa do corpo, e a longa cabeleira criminosas. Assim encontraram-se André, Vinícius, Robson, Marcelo e Fernando - então na banda - em uma das andanças pelos pagos gaúchos. Na estrada, de madrugada, o grupo dirigia-se para Caxias do Sul, quando o carro pifou. "Foi o maior transtorno. Ninguém parava para dar coroa. Fomos caminhando até encontrar uma casa, onde pedidos ajuda", recorda Boca.

Histórias como essa foram comuns na vida desses metaleiros. "É barra, mas serve para fortalecer a amizade", diz Robson. Em cada cidade, em cada apresentação, a reação do público tende a ser a mesma. "À primeira vista, as pessoas acham que a banda é elitizada, por fazer um som diferente. Os mais velhos se chocam

Boa semente



Banda catarinense - meio lageana, meio gaúcha - entra hoje no estúdio para gravar seu segundo disco.

Figura 10: Matéria no jornal Diário Catarinense, de Florianópolis, sobre a preparação para a gravação do segundo disco do Orquídea Negra. Fonte: Diário Catarinense, mai. 1994.

Os músicos desta vez também obtiveram mais informações em sua cidade sobre mais estúdios de gravação onde pudessem registrar seu novo material, e acabaram optando, assumem, por uma questão qualitativa e também de preço:

Vinícius: (...) Foi o estúdio que encontramos. Este estúdio, o Eger, de Porto Alegre, era bem mais conhecido, tinha uma tecnologia melhor, e era bem comentado aqui em Lages.

André: O estúdio Eger, onde gravavam o Kleiton & Kledir e uns caras das antigas... Escolhemos este lugar porque muitos músicos de calibre haviam gravado lá, e como estávamos tentando fazer algo mais profissional, escolhemos o melhor estúdio possível. (...) O estúdio possuía um equipamento bom e um bom preço também. E como nós tínhamos a esta altura um ônibus da banda, estacionamos na frente do estúdio e não gastamos com hotel. E,

além do mais, comíamos fora porque estava barato comer por quilo lá, também. (...) Como o estúdio era grande, tinha banheiro lá onde podíamos tomar banho.

Ainda que não fique explícito através das entrevistas com os membros da banda, aparenta-se que desta vez os músicos pesquisaram e planejaram um pouco antes de partirem para o estúdio. Afinal, o Eger apresentou-se como uma opção não apenas com recursos mais atualizados quanto à tecnologia de gravação e acústica, mas também como uma alternativa menos onerosa, com relação ao estúdio Macan. E, como visto anteriormente, artistas autônomos já haviam gravado no Eger na época em que o primeiro álbum do Orquídea Negra foi registrado, evidenciando a falta de informação do grupo naquele momento. Já em 1994, com alguma experiência acumulada após passar por todo o processo de produção do primeiro álbum, e com dois anos de intensa atividade com shows, o que se percebe é que o grupo se encontrava com um maior conhecimento do meio, e mais preparado e para tomar decisões sobre a gravação do álbum seguinte.

A boa recepção ao primeiro disco e a extensa agenda de espetáculos gerada a partir da promoção do mesmo, permitiu que o Orquídea Negra acumulasse fundos mais rapidamente para gravar o seu segundo e homônimo álbum. Além disso, como comentado anteriormente, mesmo com as melhores condições de gravação encontradas no estúdio de Porto Alegre, o custo da hora de gravação era inferior ao custo horário do Macan. A banda revela ter gasto aproximadamente o mesmo tempo dentro do estúdio para gravar e mixar cada um dos discos, cerca de duzentas horas. Isto acabou tornando mais fácil também a verificação da diferença de investimento necessário para produzir cada um dos trabalhos.

André: (O segundo estúdio) era mais barato que o primeiro. Caiu bastante em relação ao outro. Nós não precisamos vender um ônibus, nem nada, dessa vez. Foi pago basicamente com os cachês de praticamente um ano todo tocando e com um pouco de dinheiro que meu pai me deu. Acabou saindo bem mais barato. Custou um pouco mais da metade do custo do primeiro, pra gravarmos. E ainda assim, a qualidade ficou bem melhor.

É preciso levar em conta que esta despesa de “pouco mais da metade do custo da gravação do primeiro”, foi calculada sem que fossem deduzidos os valores gastos com hospedagem e transporte durante o período da gravação do primeiro disco, que

elevaram o custo total necessário para registrar aquela obra. Mesmo assim, o montante necessário para gravar o disco no Eger, embora ainda fosse elevado, foi bastante inferior à quantia gasta somente com as despesas de estúdio em 1992.

Podendo dormir no ônibus, estacionado em frente ao estúdio, a banda abateu o gasto que teria com hotéis, além das possíveis despesas diárias que teria com transporte urbano para os quatro músicos durante o período de cerca de três semanas em que transcorreu a gravação.

O que se vê, com isto, é que naquele momento era necessário a uma banda autônoma ter acumulado um patrimônio considerável para que esta pudesse investir na gravação de um disco. Caso este não fosse o caso, então o grupo deveria ter uma postura altamente arrojada, ou talvez até mesmo incoseqüente, para assumir riscos com o alto custo de gravação. É admissível pensar que isto tenha representado um grande empecilho para artistas não-contratados interessados em gravar em estúdio suas composições, mas que não se encaixassem nas condições citadas anteriormente, e nem dentro das pretensões de uma gravadora.

Para o Orquídea Negra, a expectativa com relação ao retorno do investimento após o lançamento dos álbuns era grande. Com o primeiro disco a banda mobilizou a atenção da gravadora Acit, conseguiu tocar em rádios, aparecer em especiais de TV, vender uma boa quantia de discos levando em conta seu gênero musical, e fazer muitos shows pelo sul do país. Com o segundo álbum, a decepção foi maior, afinal nenhuma gravadora se interessou pelo trabalho que, apesar de melhor gravado, era mais pesado e não apresentava nenhuma balada⁹⁹, como havia no primeiro. Na seqüência deste episódio, o vocalista André Graebin deixou a banda. Com Jean Varela nos vocais, a banda seguiu promovendo por conta própria o álbum e fazendo shows, embora mais escassos. Foi gravado um álbum ao vivo em Lages, em 2005, como referido anteriormente, porém, um novo álbum com músicas inéditas só começou a ser cogitado após a volta do vocalista da formação original, em 2008.

Em 2012, com novas músicas escritas, algumas já apresentadas ao vivo em festivais, outras compostas exclusivamente para a gravação, o Orquídea Negra começou a produzir um novo álbum. O principal diferencial que se apresenta, a princípio, acerca da produção deste disco, diz respeito a questões de acesso e custo. Ele está sendo

⁹⁹ Uma potencial música de trabalho para uma gravadora trabalhar. Apresenta uma forma musical bastante comum em bandas de *hard rock* dos anos 1980 e 1990, geralmente com bastante aceitação de um público mais amplo, e que desperta interesse do meio radiofônico.

gravado em Lages, no Estúdio Olho da Lua, pertencente ao músico Daniel Finardi, e alocado na casa do mesmo.

Questionado sobre a existência desta possibilidade, o novo baterista, Raphael Marini, resume:

Raphael: Sobretudo, tem sido de grande conveniência. Eu já tive outras bandas aqui, e tivemos que sair da cidade, tirar do bolso pra viajar e gravar. O tempo também se torna um problema neste caso, uma vez que todo mundo tem seu trabalho, e então só se pode utilizar o fim de semana. E isto complica a situação, porque obriga a banda a gravar em horários pingados. Aqui em Lages, apesar de termos também este problema, nós sabemos que o estúdio está a cinco minutos de casa, o que facilita bastante.

As atividades externas da banda atualmente contrastam um tanto com o momento em que foi gravado o primeiro álbum. Naquela época, como já foi explanado, os membros do grupo não possuíam ainda carreiras encaminhadas e tinham disponibilidade para viajar e ficar um mês fora de sua cidade apenas gravando. Hoje isto seria um novo problema para a banda, caso não houvesse a possibilidade de gravar em Lages. Além do mais, o procedimento se tornaria mais oneroso, pelo gasto que existiria com viagens, hospedagem, alimentação, etc.

Assim, o problema geográfico, ou seja, a falta de acesso à produção musical para artistas autônomos distantes dos principais centros musicais e econômicos do país, com a proliferação de estúdios, diminui. Obviamente que não deve haver estúdios acessíveis em todas as regiões do país, contudo, atualmente é mais fácil que surjam empreendimentos desta ordem, mesmo que se tratem de empresas pequenas¹⁰⁰. O próprio estúdio Olho da Lua, segundo Daniel, seu proprietário, surgiu como um desejo dele mesmo de possuir um estúdio para poder trabalhar sua própria música, sem ambições profissionais, em 1999. Há sete anos, contudo, com a gradativa capacitação do profissional e com o a aquisição de maior aparato tecnológico, o empreendimento se tornou viável como estúdio profissional.

Embora o que mais chame a atenção, a princípio, seja o aspecto geográfico da produção deste novo álbum, ou seja, o fato de um disco do artista estar sendo gravado pela primeira vez na cidade de onde ele é oriundo, observando-se aspecto financeiro da

¹⁰⁰ Segundo a própria banda, o Olho da Lua não é o primeiro estúdio profissional de Lages. No começo dos anos 2000 já havia um estúdio, o R3, na cidade. Este era um estúdio com investimento muito maior, uma estrutura com vários andares e capacidade técnica elevada. Contudo, a empresa deixou a cidade há poucos anos, instalando-se no litoral do Estado.

produção também se percebe uma transformação interessante. Daniel propôs ao Orquídea Negra um pacote, através do qual o custo do estúdio não é pago por hora, mas sim por música. Ou seja, independente do tempo que a banda gastar gravando e produzindo o álbum dentro do estúdio, o preço sairá o mesmo. Em contrapartida a banda aceitou levar a cabo a gravação somente em horários que o estúdio fosse menos procurado e que o proprietário tivesse disponibilidade, o que desacelerou bastante a velocidade do processo todo e alargou o prazo para finalização do disco.

Ainda que a demora para que seja terminada a produção (para que o álbum possa enfim ser masterizado, prensado e lançado) não agrade à banda, este problema tem pouca importância se confrontado com o que é ganho através das questões do local da gravação e do preço. André Graebin manifesta, ainda com relação ao local, que caso a banda tivesse optado por gravar o novo disco fora de Lages, em função da jornada de trabalho de cada um dos músicos, a banda teria que gravar tudo de maneira mais apressada, para voltar o quanto antes a Lages, o que certamente iria influir negativamente sobre o resultado final da obra.

O tópico do preço também revela uma novidade para o artista. Para cada canção gravada, mixada e pré-masterizada¹⁰¹, a banda se comprometeu em pagar R\$ 400,00. Como está previsto um repertório contendo dez faixas, a gravação, mixagem e pré-masterização de todo álbum custará R\$ 4.000,00. Este custo representa cerca de 1/20 do despendido com a produção do primeiro álbum.

Isto não significa apenas que a banda precisou acumular menos dinheiro até conseguir gravar um disco. Quer dizer, também, que o risco do grupo de não ter o seu investimento recuperado é menor. Porém, não se trata aqui de trazer apenas números brutos e compará-los. Analisando mais profundamente, esta questão do custo é particularmente importante no caso do artista autônomo, especialmente se for pensado no caso daqueles que, ao menos ainda, não obtém lucro ou que não conseguem sobreviver a partir de sua atividade artístico-musical.

O fato de o estúdio Olho da Lua ser financeiramente muito mais acessível que os estúdios onde foram gravados os trabalhos anteriores, não deve servir para que se pense que todos os estúdios atualmente trabalham a preços módicos. Como já foi explicitado no capítulo anterior, inclusive através de tabela de custos, o que se percebe é que há

¹⁰¹ A pré-masterização é um procedimento facultativo, onde o responsável simula uma masterização através da utilização de plug-ins de tratamento de áudio. A banda informou que cogita enviar o material, após pré-masterizado, para que seja feita a masterização fora do estúdio de Daniel, em um estúdio de São Paulo especializado neste procedimento.

uma pluralidade de opções no mercado para o artista autônomo que decidir gravar sua obra. Os padrões de qualidade dos estúdios também são variáveis e, cabe lembrar, nem sempre é diretamente proporcional a relação entre preço e capacitação técnica, conforme afirma o produtor musical Ticiano Paludo (2010).

O guitarrista do Orquídea Negra, Vinícius, demonstra ciência desta situação, e revela:

Vinícius: Ele (o estúdio Olho da Lua) tem sido mais eficiente para nós do que os outros estúdios daquela época. Mas também sei que há estúdios bem melhores do que este em que a gente está gravando. Tem estúdios com uma ótima estrutura física, planejados para um bom desempenho acústico, enquanto que o nosso só possui a tecnologia, digamos assim. Mas não tem nada de estrutura física, de acústica adequada, e coisas assim. Se tivéssemos condições, hoje, eu gostaria de gravar numa sala adequada, com uma captação adequada, com um produtor adequado.

Mesmo que o músico reconheça que no estúdio onde a banda está gravando o novo álbum haja potencial para que se supere o resultado obtido nos estúdios onde foram gravados os discos anteriores, ele assume que a banda poderia obter uma resposta ainda melhor da gravação se tivesse condições de investir substancialmente na produção desta obra. Até mesmo o proprietário do estúdio Olho da Lua assume que:

Daniel: Se você tem capital para investir em produção ou em estúdios "grandes", é claro que isto é vantajoso! Ainda que este não seja o caso da maioria, hoje em dia, a qualidade e os profissionais que trabalham nos maiores estúdios são de um nível muito alto. Por outro lado, hoje existe muita gente boa nos chamados "home studios"¹⁰².

¹⁰² É oportuno salientar que apenas o fato de o estúdio funcionar na própria casa do técnico, como no caso do estúdio de Daniel, não torna amador o resultado das obras produzidas nele. Não apenas por se ter acesso a bons aparatos técnicos por preços módicos, mas, sobretudo, por uma questão de capacitação profissional do próprio operador do estúdio que, com conhecimento teórico e prático, sabe como trabalhar com as ferramentas que tem disponível. A presença dos recursos técnicos no seu estúdio se percebe pela entrevista conduzida com Daniel, em anexo ao final do trabalho. Não apenas o preço, mas também o tamanho dos equipamentos diminuiu consideravelmente, o que permite que hoje se mantenha um estúdio de gravação em um espaço reduzido.

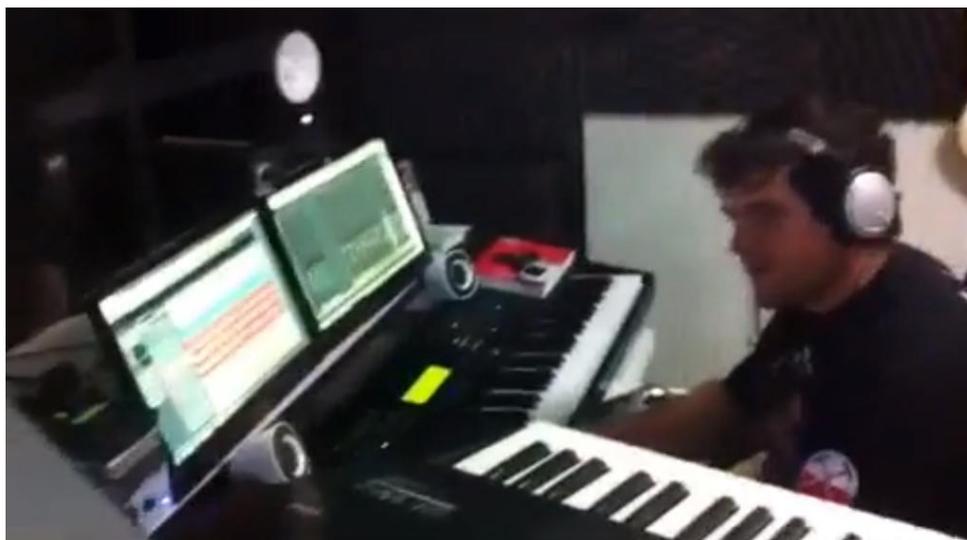


Figura 11: Daniel na sala de controle do seu estúdio. Fonte: *Snapshot* de vídeo de Raphael Marini.

A identificação, por parte de membros da banda, de que poderia ser obtido um resultado de outro patamar ao se gravar em um estúdio bem-conceituado, não deixa de demonstrar a importância da disponibilidade do estúdio de Daniel em Lages, visto que, apesar deste entendimento por parte do grupo, não se sabe sequer se a banda teria condições de viabilizar a gravação do disco em outro local. Ou seja, em termos de acesso, o estúdio de Daniel, em Lages, se tornou uma saída muito importante, que é reconhecida pelos próprios músicos no mesmo momento em que Vinícius cita estarem gravando naquele estúdio por não haver condições de fazê-lo atualmente em um estúdio de outro porte.

Isto tem uma significância em especial para músicos autônomos e representa uma vantagem global para aqueles na iminência de gravar seu primeiro trabalho, um passo importante na carreira artístico-musical. Aproveitando o caso estudado, pode-se pensar sobre os próprios músicos da mesma região do Orquídea Negra, por exemplo, como lembra André Graebin após ser perguntado sobre as bandas de Lages:

André: As bandas em si (...) nunca gravavam aqui. Agora com o Banha (Daniel) é que isso começou. Vai haver esse boom, muita gente ainda vai gravar ali porque, além do mais, ele é mais barato, e isto é muito importante pra quem está começando.

Em nível local, a presença de estúdios profissionais acessíveis para os artistas autônomos conterrâneos implica numa série de conseqüências. Concorda-se com o diagnóstico apurado por Daniel Finardi, durante a entrevista concedida para esta

pesquisa, quando o músico afirma que a partir do acesso a empreendimentos como este, seria fomentada, em parte, a produção artística daqueles que utilizam a música como meio de expressão no local. Em segundo lugar, reiterando-se o que foi afirmado no capítulo 2.2, ao se comentar sobre a proliferação dos estúdios, o maior acesso à tecnologia de estúdio gera a possibilidade de disseminação de conhecimentos sobre áudio e acústica, aproximando, em termos de linguagem, músicos, técnicos, engenheiros de som e produtores musicais. Por fim, a maior possibilidade de acesso a estúdios de gravação pode representar também uma chance mais acentuada de profissionalizar a atividade musical de artistas que não conseguiriam obter a gravação de sua obra senão através de um contrato junto a uma gravadora.

Retornando ao caso do Orquídea Negra, de modo mais específico, a possibilidade de gravar no estúdio de Daniel representa não apenas que serão evitados gastos com hospedagem, transporte, etc., ela vai além disso. Como comentado anteriormente, a diminuição do custo da gravação não deve ser vista como uma avaliação de preço bruta, mas sim avaliada sob um aspecto mais global.

Há poucos anos atrás, artistas autônomos que não conseguissem obter um contrato junto a uma gravadora eram compelidos a acumular uma alta soma de capital através de atividades laborais paralelas para poder registrar sua obra. A situação se tornava ainda mais extrema para músicos distantes dos principais centros musicais do país. Com o acesso a uma pluralidade de opções distintas para gravar, atualmente, o músico pode escolher a alternativa que mais se adéqua à sua condição. Obviamente que, ao mesmo tempo em que isto favorece a artistas autônomos musicalmente bem instruídos e capazes de gerir e desenvolver sua obra por conta própria, representa também um aumento considerável de material musical não-filtrado disponível¹⁰³.

Contudo, permanecendo-se alinhado ao foco desta pesquisa, percebe-se, através da questão do acesso à gravação de cada um dos álbuns do Orquídea Negra, transformações no ambiente da produção musical que são relacionadas às condições dentro das quais atuam os artistas autônomos. Mais algumas transformações devem se tornar visíveis a partir da análise de algumas diferenças entre rotinas práticas e procedimentos de gravação de cada álbum.

¹⁰³ Talvez, mais do que nunca, seja importante a presença de *gatekeepers* especializados, desde que os veículos apresentem lisura em suas operações, algo que pode ser bastante debatido e que é um tópico bem contraditório dentro da história da indústria musical, sobretudo após a assimilação de problemas do meio musical como o *jabá*, em que programadores de rádio recebiam dinheiro de gravadoras para executarem publicamente as canções de artistas do *cast* destes selos (o problema ficou conhecido também pelo nome *payola*).

3.2.2 A relação entre transformações nas rotinas práticas de gravação e os artistas autônomos

A diminuição do custo de gravação e a propagação de seu acesso foram motivadas também por diferenças nas rotinas de gravação. Visto que hoje, com as estações de gravação de áudio digitais, mediadas por computador, é mais fácil e *rápido* de se editar, recortar e manipular partes gravadas. Através das DAW's¹⁰⁴, em teoria, se gasta menos tempo dentro do estúdio com estas questões intrínsecas ao método de gravação do que se gastava com estações analógicas, como gravadores de rolo, por exemplo. Com as fitas, dos gravadores de rolo, caso fosse necessário regravar uma parte, por exemplo, era preciso voltar os carretéis, sincronizar novamente as gravações entre as pistas, tudo em um procedimento analógico que tomava tempo no momento da gravação.

Para gravar e mixar o primeiro disco, a banda assume ter levado cerca de duzentas horas, o que foi considerado, pelo próprio grupo, pouco tempo. Contudo, devido às limitações técnicas e à velocidade do processo de gravação via gravador de rolo (Akai 4000DS), somadas ao método de pagamento por hora ao estúdio e o problema do alto custo, a gravação toda foi feita às pressas, o que acabou deixando imperfeições irremediáveis sobre o produto final:

André: A gravação do nosso primeiro álbum foi realmente algo muito cru, (...) foi quase que um take só pra gravar cada elemento. O que mais chamou a atenção foi isso: a tecnologia de gravação era um tanto limitada e nós tínhamos que cuidar muito na gravação dos primeiros instrumentos. Você gravava a bateria, voltava tudo pra trás, aí então usava outra fita de rolo pra gravar o que já tinha da bateria junto com o baixo, então depois podia ainda colocar mais uma base, ou outra coisa. Então, era bem limitado. Se a bateria tivesse alguma oscilação no tempo, por exemplo, todos nós iríamos oscilar o restante também, junto, porque senão teria que ser gravado tudo de novo. Então, como a bateria era alugada, estávamos pagando por hora e tudo o mais, não tínhamos dinheiro pra isso. Assim, se você for escutar com cuidado vai perceber que tem algumas oscilações, se tu escutar várias vezes vai perceber que em tal momento foi dada uma derrapada. Não dava pra voltar atrás, ia faltar dinheiro.

¹⁰⁴ Acrônimo de Digital Audio Workstation. Sistema eletrônico desenvolvido para gravação, edição e execução, via computador, de áudio digital. Entre os sistemas mais populares estão o Pro Tools desenvolvido inicialmente pela Digidesign, e o Cubase, da Steinberg.



Figura 12: Gravador de rolo Akai utilizado na gravação do primeiro disco do Orquídea Negra. Em sua frente, Luiz, o técnico de áudio do estúdio Macan. Fonte: Acervo da banda.

Com este depoimento, é fácil recordar-se de uma metáfora utilizada durante o capítulo 2, onde a contagem do tempo no estúdio foi comparada a um taxímetro. Neste caso, não é apenas evidente o problema de se ter de gravar novamente alguns instrumentos e isto custar algum tempo e, conseqüentemente, mais investimento financeiro. O problema era maior naquele ponto, na medida em que as faixas estavam sendo sobrepostas na gravação e não se poderia, como na gravação do álbum atual, corrigi-las separadamente ou mesmo retirá-las após a gravação de novos instrumentos. Como visto, os deslizes que não foram percebidos de imediato acabaram ficando registrados e, após a gravação de muitos elementos sobre eles, já era impossível voltar atrás e muito tarde para se começar a gravar de novo, diante do orçamento limitado (mesmo que o investimento fosse bastante alto).

Vale lembrar, não se pretende aqui falar simplesmente quanto ao custo, mesmo que este fator seja relevante na maioria dos casos em que se discute a questão do acesso. O gasto, neste caso, está sendo posto em questão, também por ele representar influência sobre o resultado final da obra, na medida em que, como em exemplos já citados, o artista pode ter de deixar de explorar alternativas estéticas e experimentações com arranjos em função do ritmo do relógio.

Percebe-se que o processo de produção musical na época da gravação do primeiro disco do Orquídea Negra requeria mais freqüentemente tarefas manuais,

mesmo que para funções banais, mas que também influíam sobre a rotina da gravação e sobre o resultado das operações. Um exemplo disto pode ser verificado a partir da imagem seguinte, que representa um mapa do console de gravação, solução utilizada no estúdio Macan para registrar a quê cada canal do console correspondia da gravação, além do tempo do começo de cada faixa na fita e a sua duração, entre outros dados. Na imagem posterior, se vê também uma pequena representação gráfica, feita pela banda, da mesa de som em um dia de gravação, para que se pudessem manter as configurações da mesa de forma uniformizada entre os distintos dias em que houve captação dos instrumentos.

The image shows a recording console map with 16 channels (LOC 1-16) and their durations (DUR). The map includes handwritten notes for each channel, such as 'over', 'bd', 'sn', 't', 'ovs', 'bx', 'vox', 'guit s', and 'guit base'. The bottom section contains production details: PRODUÇÃO: NALIS CARVALHO, NOME ALBUM: JIACA, DATA: 02/01/41, ARTISTA: DR. GUILHERME NUNES, TÉCNICOS: LUIZ, TAPE Nº 15, FICHA Nº 01. The logo 'MACAN STÚDIOS' is also present.

Figura 13: Mapa do console de gravação¹⁰⁵. Fonte: Acervo da banda.

¹⁰⁵ O que se lê, quase incompreensível, é o canal de cada instrumento gravado na mesa. Da esquerda para a direita: over (overall), bd (bumbo), sn (caixa), t (tons), ovs (pratos), etc (enfeites), bx (baixo), vox (voz), vox dobr (voz dobrada), back (backing vocals), guit s (guitarra solo), guit base (guitarra base), coro e coro. Em LOC, anotou-se a localização do começo de cada faixa na fita.

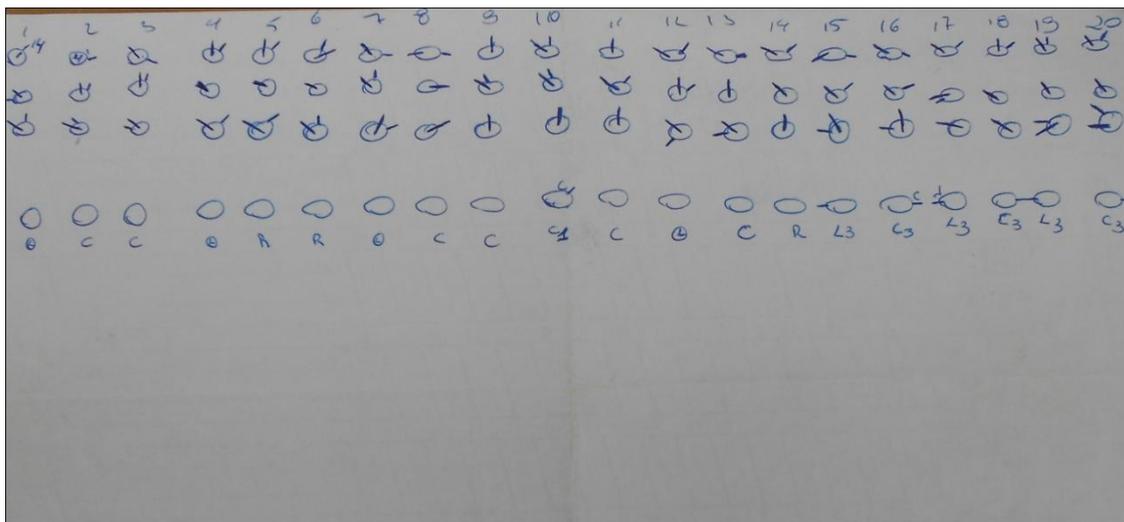


Figura 14: Representação gráfica da configuração ideal da mesa de som do estúdio, anotada pela banda em um dia de gravação. Fonte: Acervo da banda.

Segundo o baixista Robson Anadon, manter um registro de como cada canal da mesa estava sendo tratado era fundamental, afinal de contas, ao longo dos cerca de quarenta dias em que a banda ficou em São Paulo gravando, o estúdio Macan tinha naturalmente compromisso profissional com outros artistas, que modificavam o arranjo do console para suas gravações, a seu gosto. André Graebin faz menção a um problema decorrente disso: “depois de nós, ia um pessoal tocar. Anotamos e fizemos um mapa de toda a equalização, porém depois, ainda assim, não conseguimos deixar os timbres da mesma forma”. Como a banda gravou tudo gradativamente, cerca de cinco horas a sete por dia, esta questão se tornou um incômodo.

Consoles de gravação mais eficientes são capazes de memorizar a posição de cada um dos elementos no próprio aparelho, o que soluciona esta questão. Este tipo de equipamento já está disponível no mercado brasileiro desde a década de 1980, contudo, em 1992, sua posse ainda era possível somente aos maiores estúdios, geralmente reservados aos artistas de gravadoras. As principais companhias fabricantes desta espécie de *hardware*, como a SSL¹⁰⁶, porém, recentemente têm produzido equipamentos contendo funções como a referida, em versão compacta e simplificada, para suprir a demanda dos estúdios de menor porte que se disseminaram nos últimos anos¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Acrônimo de *Solid State Logic*. Empresa pioneira na fabricação de consoles de gravação, desde a década de 1970. Lidera o mercado na produção deste tipo de equipamento e, desde 2005, quando foi adquirida pelo músico Peter Gabriel, tem explorado a fabricação de produtos de sua expertise para estúdios de médio e pequeno porte, em dimensões e orçamentos reduzidos, com a mesma tecnologia e com recursos simplificados.

¹⁰⁷ Informações cedidas por William Maynard e Conrado Ruther, representantes da SSL e profissionais do áudio, ao serem indagados sobre o tema, em Workshop realizado no dia 14/11/2012, na Casa de Cultura Mário Quintana.

Na medida em que se começou a utilizar também o computador como estação de trabalho de um projeto musical, prática dominante, em estúdios médios do Brasil, desde o final da década de 1990 (LOPES e OLIVEIRA, 1997, p.103), um mapa físico do console passou a ser desnecessário. Afinal, cada uma das informações indispensáveis que constava naquela representação gráfica pôde, a partir de então, ser armazenada no projeto digital, pelo próprio *software*¹⁰⁸.

Para o Orquídea Negra gravar o seu segundo álbum, houve problemas similares. Porém, devido ao gravador utilizado, ADAT¹⁰⁹, não foi perdido tanto tempo apenas manejando a fita no aparelho. A gravação assim pôde fluir um pouco mais rapidamente, bem como a edição e os cortes necessários, mesmo que ainda não houvesse o intermédio do computador no processo. Foram utilizados três aparelhos ADAT sincronizados, resultando na possibilidade de gravação de 24 canais simultâneos. Segundo os membros da banda, ainda assim, o processo foi um tanto cansativo, tendo sido perdidos vários *takes* em função de problemas na sincronização entre os aparelhos.

O grupo avalia que o resultado obtido no estúdio de Porto Alegre foi muito mais satisfatório do que o obtido na gravação do álbum anterior, porém, entendem que isto não ocorreu somente em função do gravador. Outros fatores foram considerados mais importantes, como, por exemplo: as condições profissionais de tratamento acústico oferecidas pelo estúdio Eger, algo notadamente pouco explorado pelo estúdio da gravação anterior; a aquisição de instrumentos musicais mais adequados à proposta musical do grupo; o conhecimento adquirido pela própria banda, nas turnês, a respeito de equipamentos de áudio, como amplificadores, pré-amplificadores e periféricos, que poderiam ser alugados para a gravação; o conhecimento do técnico do estúdio sobre técnicas de gravação e sobre os recursos do seu ambiente de trabalho; o auxílio do baterista Kiko Freitas para afinar e captar o som da bateria. O procedimento de gravação, entretanto, os integrantes da banda atestam, seguiu similar ao do primeiro trabalho, ocorrendo apenas de forma um pouco mais rápida. Mudanças mais

¹⁰⁸ Analisando-se friamente, pode-se pensar que aquelas tarefas, executadas ora manualmente, poderiam dar maior vazão a falhas humanas durante o desenvolvimento do processo. Visto criticamente, porém, o processo digital também pode deixar margem a outros erros, dependendo, por exemplo, da ambientação do técnico com o sistema de gravação utilizado. A falha, no processo via DAW, contudo, resulta menos em um problema “físico”, na medida em que não se compromete de imediato, por exemplo, uma fita gravada, mas sim o arquivo binário, mais fácil e seguro de se manipular.

¹⁰⁹ Acrônimo de Alesis Digital Audio Tape. Consiste em um formato que utiliza gravação através de fita magnética. Grava simultaneamente oito canais de áudio, em um processo digital, e resulta na gravação de fitas S-VHS (Super VHS). Mais de um aparelho pode ser utilizado por vez, para aumentar o número de faixas gravadas simultaneamente.

significativas foram observadas somente mais recentemente, segundo Vinícius Porto, enquanto a banda experimentava a gravação do disco mais recente.

Vinícius: Tem várias técnicas novas, e recursos diversos e específicos. Estou gravando a guitarra em uma salinha pequena, mas com ambiência. Há dois microfones no amplificador da guitarra, mais um microfone atrás pra captar a ambiência. Além disso, estou gravando uma guitarra bem distorcida e outra bem mais limpa, para dar uma definição mais apurada pra aquela base. Assim, todas as palhetadas aparecem mais. Então mudou muito neste sentido. No primeiro eu gravei a guitarra direto na mesa. No segundo foi com um microfone. Agora estou gravando com três ou quatro microfones e mais uma guitarra com menos drive, gravando a mesma coisa, sobreposta.

Enquanto a gravação das cordas para os dois primeiros discos foi realizada de forma bem crua, para o último álbum não foi desta forma. A sala, entretanto, utilizada na gravação do segundo disco, era mais preparada. O que se percebe é que o profissional responsável pela gravação do último disco tentou obter o máximo de desempenho com o que tinha disponível, fornecendo alternativas para que o artista pudesse escolher a “coloração” sonora que mais lhe agradou.

Desta forma, através de técnicas de microfonação e de manipulação sonora, aprendidas em seminários e com experimentos práticos (conforme entrevista), o operador visou suprir algumas das diferenças que seu estúdio apresenta com relação a outros empreendimentos com maior capacidade de investimento e estrutura, e acabou com isso proporcionando opções ao artista.

Fez-se referência, aqui, ao procedimento de gravação da guitarra, em função do depoimento de Vinícius, mas é curioso como há semelhanças que transparecem através de processo de gravação de cada um dos instrumentos. Como a proposta do trabalho não visa reter o texto à análise puramente técnica do processo de produção, recomenda-se, a quem interessar conhecer com maiores detalhes a captação de cada instrumento, a leitura da entrevista com os membros da banda, em anexo no final deste trabalho¹¹⁰.

Com relação ao passado, artistas autônomos como o Orquídea Negra confessam estar podendo, em razão dos fatores indicados como o menor custo da gravação e a maior facilidade em manipular e editar trilhas de áudio via DAW, gastar mais tempo do

¹¹⁰ Para uma descrição mais objetiva destes processos, também se recomenda a leitura da resposta à pergunta “Por quais equipamentos passou a gravação de cada instrumento?”, da entrevista feita com o proprietário do estúdio Olho da Lua, Daniel Finardi.

procedimento no estúdio com o próprio som. Ou seja, mais tempo e alternativas para despender com experimentações, timbragens, arranjos, da própria música, e menos gasto com rotinas do procedimento relacionadas à operação dos gravadores. No caso do Orquídea Negra, e de outros artistas que têm fechado pacotes por música para gravar, independente do número de horas gastas (embora, como comentado no capítulo 2.2, a maioria dos estúdios estabeleça um tempo máximo nestes casos), esta vantagem se acentua. André Graebin exalta a diferença impulsionada por este processo:

André: Tem uma diferença fundamental para nós. Todas aquelas vezes (referindo-se aos discos anteriores) nós tínhamos que ter pressa pra cumprir hora. E pra gravar logo, pois estávamos pagando por hora e estadia (...). (Agora) não tem aquela neura. Se eu for hoje e, por exemplo, a minha voz não estiver boa, eu posso voltar lá amanhã.

A disponibilidade do estúdio permitiu que o tempo fosse aproveitado de maneira distinta, e que as experimentações que, comentou-se no capítulo 2.2, podem ser importantes para que haja inovação e desenvolvimento da obra do artista, fossem realizadas de maneira mais proveitosa, sem a pressão do relógio. Em retrospectiva, os integrantes da banda comentaram rapidamente o que se alterou de significativo, no processo de produção do último álbum:

André: Pra gravar o primeiro a gente não tinha nenhuma noção. Pro segundo a gente queria gravar o mais parecido o possível como tocávamos no palco. (...) Agora voltamos com essa outra idéia: tem três violões tocando, mais um passarinho voando e um foguete subindo e nós dizemos: “Põe mais uma guitarra aí, agora põe só mais uma notinha solta... Ah, não gostamos, apaga tudo e deixa só a guitarra base mesmo”. Então, a grande diferença é que a gente está experimentando porque não temos pressa. Estamos fazendo muitas experiências, passagens diferentes com as guitarras e com o baixo, gravamos e sobrepusemos até dois baixos, um com distorção e outro sem. Só não sabemos ainda se vamos deixar isso.

Robson: Na hora da mixagem nós vamos definir isto. Nos outros (álbuns) nós não pudemos fazer isso.

Os músicos deixam claro que com tempo liberado para trabalhar, estão experimentando, sobretudo, novos arranjos para as músicas. A banda cogita o que será utilizado e o que será deixado de lado das experiências, a partir da autocrítica. Neste

momento, a palavra de alguém com certo distanciamento da obra, como um produtor contratado, pode ser importante. O Orquídea Negra, entretanto, não contratou nenhum profissional para esta função e, como ocorre com muitas bandas autônomas, os próprios músicos do grupo exercitaram a tarefa de filtrar o material. Por se tratar de uma banda com mais de vinte e cinco anos de história, já há uma identidade musical bem consolidada, o que ajuda a guiar os integrantes nas tomadas de decisões durante os processos¹¹¹ de composição, produção e pós-produção.

As variações nos arranjos feitas durante a produção no estúdio, conforme o último depoimento, estão sendo separadas através da DAW, para que a banda decida até a mixagem quais partes irão fazer parte de cada fonograma, e quais serão descartadas. Esta é uma alternativa nova para o grupo, da qual os músicos estão tentando tirar proveito, de maneira a ampliar as possibilidades criativas.

Ao mesmo tempo, o grupo parece estar ciente que diante de tantas chances para fazer novas intervenções na estética da composição, os músicos precisam estar atentos para evitar excessos. O novo baterista, Raphael Marini, cita que a busca incessante de alguns artistas para deixar a música rica em detalhes pode transformar uma boa composição em uma “árvore de natal”, quando há uma completa perda de foco com relação ao que o músico gostaria de transmitir inicialmente com sua canção. Riscos deste tipo, segundo Raphael, crescem também com a possibilidade de intervenção constante na música através de ferramentas do estúdio, especialmente a artistas autônomos iniciantes, que podem não saber exatamente o que querem quando começam a gravar sua primeira obra.

Embora se admita que as condições para experimentar no estúdio sejam mais favoráveis atualmente, há também diferenças que, nota-se, não agradaram de todo à banda. Através da entrevista com o Orquídea Negra, percebe-se que algumas conseqüências da necessária viagem realizada para gravar os primeiros discos tiveram um impacto positivo sobre o grupo. Avaliando-se depoimentos dos membros da banda, a principal vantagem alcançada durante a gravação dos primeiros discos, com relação às rotinas de trabalho no estúdio, foi o fato de a banda, reunida, ter acompanhado coletivamente todo o processo de gravação, de cada uma das partes, de cada

¹¹¹ Quando ocorreu entrada de um novo baterista, com características distintas do anterior, a banda já passou por esta questão de equilibrar as características pessoais do novo integrante com os marcos estilísticos do próprio grupo, como se percebe na entrevista. Raphael confessa que a banda mantém uma filosofia “menos é mais”, no momento de “detalhar” os arranjos das músicas, algo que define as composições desde o princípio do grupo.

instrumento. Isto fez com que todos ficassem a par do desenvolvimento do projeto, ao mesmo tempo em que aproximou todo o grupo da produção dos fonogramas, vendo-os tomar forma na gravação.

Outra “conveniência” provocada pelo fato de eles terem sido financeiramente impelidos a passar os quarenta dias da gravação do primeiro álbum e as três semanas da gravação do segundo, juntos, no mesmo ambiente, “respirando” a produção (para poderem ficar em São Paulo gravando o primeiro disco, todos os membros da banda dividiram um quarto de hotel; em Porto Alegre, gravando o segundo, dormiram todos dentro do ônibus da banda, estacionado em frente ao estúdio). Isto, segundo eles, não apenas contribuiu para fortalecer a banda como entidade, como grupo, mas também colaborou para que todos mantivessem o foco somente nela durante todo o período de gravação. Esta foi uma característica intrínseca também à necessidade de viajar para longe exclusivamente para poder gravar um produto fonográfico. Isto tem influência não apenas sobre o fator anímico no momento de desempenhar a gravação, mas também é relevante ao se pensar que, sem um produtor musical, são os próprios membros da banda que opinam e realizam as tarefas de produção, definindo em conjunto a sonoridade do álbum. Como exemplifica Vinícius Porto, colocando um problema presente na gravação do último álbum:

Vinícius: Sabemos que o ideal seria que todos nos juntássemos, com tempo e focados naquilo. Mas não é o que está acontecendo. (...) Por exemplo, tivemos agora só o baterista indo ao estúdio gravar a bateria. Nos outros discos foi diferente, todo mundo da banda participava de todas as etapas, afinal estávamos em tempo integral “respirando” aquilo. Todo o Orquídea participava. Hoje não. Alguém pode ir (ao estúdio), então vai mesmo que seja em um horário que só ele pode ir. Em outro horário apenas outro alguém pode, então ele vai sozinho também. Cada um vai na sua vez e grava a sua parte. Então também é uma surpresa o que vai sair.

A maior parte dos integrantes aparenta ter sentido falta disto durante gravação do último disco, mesmo Raphael, que não esteve com a banda nas gravações anteriores, mas que já gravou com outros grupos. Pela possibilidade de gravar em Lages, acabou ficando mais cômodo que cada um gravasse a sua parte separadamente. Além disso, a banda preferiu preencher os horários em que cada um preferisse gravar individualmente, de acordo com sua agenda, do que esperar até que todos estivessem disponíveis para se reunir no mesmo horário. Às vezes dois, três, ou até todos os membros puderam estar ao

mesmo tempo no estúdio, em algumas sessões, mas não durante todo o processo, integralmente.

Outro problema, já comentado anteriormente, relacionado ao fluxo do trabalho e à modalidade de contratação do estúdio, diz respeito ao tempo para finalizar o disco. As gravações se iniciaram em março de 2012 e até dezembro de 2012 ainda não haviam terminado. A demora para concluir o projeto não se deve somente ao número de horas despendidas dentro do estúdio, que se multiplicaram em função dos experimentos, mas também ao próprio agendamento das sessões de gravação. Em contrapartida ao custo baixo do pacote de gravação e ao tempo livre, oferecidos pelo estúdio, a banda teve que se sujeitar aos horários de disponibilidade do proprietário do Olho da Lua. O trabalho se desenvolveu, assim, normalmente, em jornadas curtas, de cerca de duas ou três horas. Durante o período eleitoral, também, (de julho a outubro de 2012) a banda praticamente não produziu, em razão de Daniel ter ocupado o estúdio em tempo integral com a gravação de *jingles* para políticos da região.

Portanto, embora esteja, em geral, menos oneroso para o artista autônomo gravar, há outras questões que se apresentam, inerentes às diferenças entre os procedimentos de gravação e ao impulso de novos cenários e práticas na produção musical autônoma. Como mencionado em exemplo anterior do Orquídea Negra, o valor anímico de toda a banda estar confinada no estúdio, além da possibilidade de tomar decisões em conjunto sobre a produção, como percebido por Raphael e Vinícius, não está mais presente na gravação deste último álbum, o que reserva certo impacto sobre a produção do disco.

Manifestações como a de Vinícius, concernindo à questão anímica, podem ser vistas por alguns como representantes de uma visão “romântica” do modo de produzir, através do qual a dificuldade em se gravar imporia alguns valores que seriam perdidos a partir do momento em que a oportunidade de gravar se tornasse mais facilmente acessível. Sustenta-se aqui, contudo, a idéia de que tais afirmações não se tratam de excursões romanceadas de pensamento por parte dos integrantes da banda, mas sim de depoimentos que retratam uma variável importante, sentida na pele, sobre o aspecto anímico do artista durante a produção de sua obra.

Entretanto, não seria sensato pensar que estes valores se tornariam inatingíveis a partir do momento em que é facilitado o acesso à produção musical. O artista pode optar por preservá-los, por exemplo, pela simples organização das rotinas de gravação, mesmo que isto torne o processo mais demorado, se for o caso de gravar somente

quando todos os membros puderem estar concentrados no estúdio, focados sobre a produção de cada elemento da obra.

Este tópico atinge de forma especial ao artista autônomo, pela razão já apurada, de que o mesmo, sem contrato para gravar junto a um selo, não conta com o suporte de uma equipe de desenvolvimento artístico para vigiar a produção da obra, e, no máximo, pode contratar um produtor terceirizado para esta função. Não sendo este o caso de muitos artistas autônomos, como ocorre atualmente com a banda investigada, os próprios músicos assumem a frente das tarefas de produção musical. Assim, eles que tomam as decisões sobre como o grupo deve soar, em um processo que se desenvolve ao longo de todo o período que compreende a produção da obra, e que vai além dela.

Interessa agora partir para uma análise da relação entre a banda e os aspectos relacionados ao papel do produtor musical. Visto que o primeiro álbum teve a produção a cargo dos irmãos Garcia, e o segundo e o terceiro tiveram produção da própria banda, pode ser interessante verificar a diferença entre estes panoramas. Importa também que se possam relacionar estas questões da produção musical do artista autônomo em questão, com tópicos apresentados no capítulo anterior, como o planejamento e a pré-produção sob a condução de artistas autônomos.

3.2.3 Sobre planejamento e auxílios na produção

Como visto no capítulo 2.1, o artista sem contrato de gravação não conta com uma equipe de direção artística designada para trabalhar ao seu lado, para auxiliar a arquitetar sua música e contribuir para o desenvolvimento de sua estética. No caso do Orquídea Negra, estas questões sempre foram geridas pelos próprios integrantes, entre os quais há um músico que estudou em conservatório e outros que tiveram educação musical na família.

Embora isto avalize a um artista autônomo conhecimento sobre a linguagem musical, não garante que ele esteja à par de todos os procedimentos anteriores ao começo da produção no estúdio. Como foi comentado anteriormente, a equipe de artista & repertório de uma gravadora e também o produtor musical, possuem outras incumbências que não dizem relação somente ao direcionamento musical do artista. Espera-se que o produtor seja aquele profissional contratado capaz de fazer o intermédio entre o músico e o ambiente de produção, e tudo o que lhe compõe. Em outras palavras,

o produtor musical pode ser o responsável por traduzir o que um artista autônomo deseja expressar dentro do estúdio, e a mostrar ao artista o que a produção pode oferecer que melhor se ajuste ao que ele deseja exprimir. Isto tem valor ainda mais significativo ao artista iniciante, sem conhecimento do ambiente de gravação e dos procedimentos habituais neste meio.

Podem-se demonstrar alguns problemas que o Orquídea Negra vivenciou, enquanto artista autônomo, acerca desta questão. De acordo com André Graebin:

André: Quando nós fomos até São Paulo não tínhamos um produtor, e a dona do estúdio, a Márcia (Casanova), nos perguntou se tínhamos um produtor. Nós dissemos que não e, além do mais, ainda nem sabíamos que precisávamos de um. Ela perguntou: - “Mas vocês sabem o que querem?” Então ela abriu a porta do estúdio. Nós nunca tínhamos visto aquele monte de periféricos, equalizadores, aquele monte de unidades de efeito, e não fazíamos a menor idéia do que se fazia com aquilo tudo. Nós tínhamos uma idéia do que queríamos, mas como transmitir isso pra uma pessoa, sendo ela do ramo e nós não?

Esta questão torna também a um tópico abordado no capítulo anterior, quando se falava na incomunicabilidade entre o técnico e o músico. Com a falta de conhecimento sobre música por parte de técnicos de áudio, e o desconhecimento das questões tecnológicas por parte dos músicos, o que tende a sair perdendo é a música produzida, como argumentou Mário Costa (1996, p.22).

Antes disso, como comunicar a estética e as idéias almeçadas pelo grupo com alguém do estúdio, sendo que a própria banda ainda não sabia o que seria capaz de fazer. Era um problema pelo qual não se esperava antes da viagem. Após chegar a São Paulo e conversar com a proprietária do estúdio Macan, Márcia Casanova, esta percebeu que os músicos precisavam de ajuda para produzir o disco. Márcia então aconselhou que a banda fosse conversar com dois músicos argentinos, Mário e Wally Garcia, que haviam mudado para São Paulo, gravavam no seu estúdio, e que poderiam ajudar, por tocarem um gênero musical semelhante.

Vinícius: Nós chegamos lá sem condição nenhuma de produzir o CD. Tinha um menino que era o técnico do estúdio, mas ele só captava e gravava, não tinha nenhuma noção do que queríamos. Então nos indicaram os Garcia, que já gravavam lá, moravam lá perto. Assim que chegamos a São Paulo fomos direto até o

apartamento deles, conversar com eles, mais especialmente com o Mário.



Figura 15: Orquídea Negra com os irmãos Garcia no estúdio. Da esquerda para a direita: Mário Garcia, o filho de Wally, Marcelo Menegotto, Wally Garcia e Luiz, o técnico do estúdio.
Fonte: Acervo da banda.

Diante do perceptível desconhecimento dos integrantes do Orquídea Negra a respeito dos procedimentos de gravação no estúdio, após a conversa com a banda em seu apartamento, Mário e Wally Garcia resolveram ajudar a produzir o disco. Não cobraram absolutamente nada da banda pelo trabalho.

A produção do disco não foi profissional, no sentido de que não foi contratado um profissional especializado neste ofício para o trabalho. Ela foi realizada pela própria banda, porém com o auxílio de dois músicos, que conheciam o estúdio onde seria realizada a gravação e o gênero musical a ser produzido. Os irmãos Garcia, com seu grupo Garcia & Garcia, já estavam desenvolvendo sua carreira no mercado musical desde meados da década de 1980, e se solidarizaram com a empreitada do grupo.

Who's Dead?, o primeiro disco do Orquídea Negra, foi o primeiro e único trabalho da banda a contar com serviços de produção musical realizados por pessoas de fora da banda, ainda que não realizada por profissionais especializados na área. Este foi um passo importante para o artista em questão, pois permitiu que os músicos comunicassem melhor suas idéias ao técnico do estúdio e que, conseqüentemente, obtivessem um melhor aproveitamento dos recursos disponíveis no Macan. Como o próprio grupo assumiu, os integrantes conheciam muito bem suas músicas e sabiam

executá-las perfeitamente, porém não tinham noção do que lhes esperava dentro do estúdio e de como proceder naquela situação, um problema que certamente é comum a muitos artistas autônomos à margem de registrar seu primeiro trabalho.

Sem uma equipe designada para ajudar este artista a planejar e desenvolver sua obra da maneira racionalizada, como ocorre com artistas contratados, alguns artistas autônomos não tomam conhecimento de uma fase importante do processo, conforme relatado no capítulo 2.2, conhecida por pré-produção. Foi o caso também do Orquídea Negra. A limitação orçamentária, contudo, fez com que a banda realizasse parte desta etapa por conta própria, mesmo sem contar até então com um produtor para adverti-los.

Tratando a pré-produção como uma etapa de planejamento, pode-se perceber que ela ocorreu de forma parcial e motivada por questões práticas. Os ensaios de pré-produção, normalmente realizados em estúdio com o acompanhamento de um produtor, para promover as últimas modificações nos arranjos e entrosar o grupo, foram realizados em Lages, na casa de André Graebin, com os equipamentos disponíveis, com a presença somente da própria banda.

Sabendo do orçamento limitado que teriam para gravar, decidiram ensaiar o máximo possível na cidade natal, antes de irem até São Paulo gravar, pois com o custo por hora do estúdio, não poderiam fazê-lo lá.

André: Nós já saímos daqui hiper-ensaiados. Como tínhamos mais tempo livre na época, e como o estúdio era pago por hora, nós saímos daqui sabendo tocar até de ouvidos tampados as nossas músicas. A gente ensaiava só aquelas músicas, várias vezes cada uma, todos os dias.

Isto mostra que houve consciência da necessidade do ensaio antes de gravar, motivada, sobretudo, pela limitação orçamentária. Os arranjos foram sendo feitos durante os ensaios. Contudo, a maior intenção durante o ensaio era mesmo decorar as músicas, diferentemente de um planejamento junto a um produtor, onde há maior foco sobre as composições, sugerindo modificações e contribuindo com os arranjos, por exemplo. Uma fala de Vinícius Porto permite quantificar, por alto, o tempo que a banda concentrou com ensaios somente para preparar-se para a produção.

Vinícius: No estúdio, só gravação. Ensaíamos, aqui em Lages, na casa do André, três meses antes, todos os dias, de segunda a segunda. Foram cerca de noventa ensaios, repetindo as músicas três ou quatro vezes a cada ensaio, pra que quando fossemos a São

Paulo não esquecêsemos nada, pra ter todas as músicas na cabeça.

Calculando os dados fornecidos, se conclui que foram despendidas cerca de 270 horas com ensaios preparatórios para a gravação do primeiro álbum da banda. As músicas foram gravadas da forma como a banda havia arranjado nestes ensaios.



Figura 16: Local de ensaios da banda, na foto, com uma formação anterior à que gravou o primeiro disco. Fonte: Acervo da banda.

Com o tempo a banda foi equipando seu próprio local pra ensaios, em uma sala na casa do baterista Fernando Menegotto. Com a saída recente do baterista, contudo, os equipamentos foram movidos para uma sala na atual residência de André. Atualmente, sua sala para ensaios está assim:

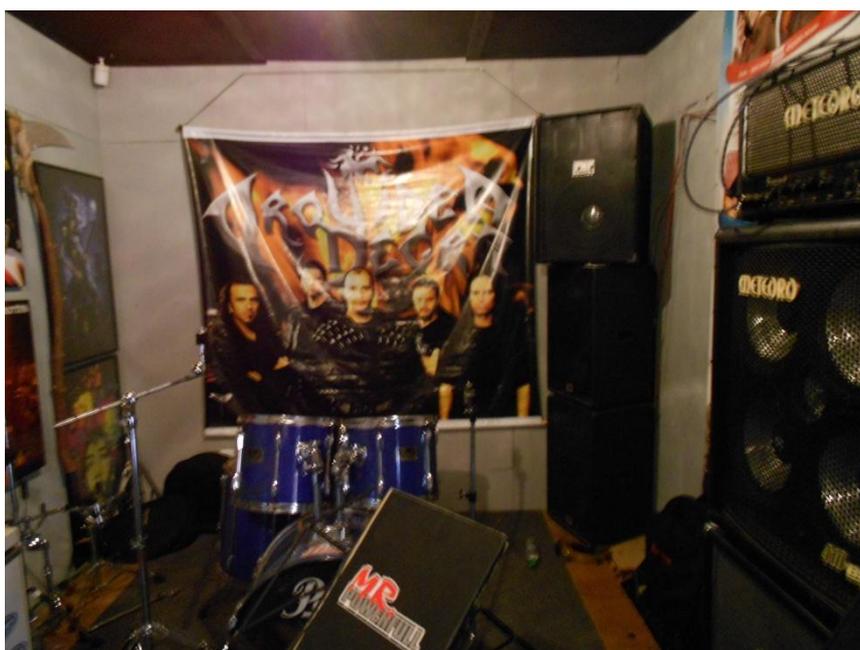


Figura 17: Sala onde a banda ensaia atualmente, na casa de André Graebin. Fonte: Fotografia do autor.

Outras etapas que podem compor a pré-produção, como a escolha de timbres para os instrumentos, por exemplo, inevitavelmente tiveram que ser realizadas no estúdio, em função da necessidade do aparato técnico para isto, o que custou à banda mais algumas horas dentro do Macan. O que se percebe, neste procedimento todo, é que não houve uma pré-produção pensada e racionalizada como tal, mas sim que ela acabou ocorrendo por via das necessidades do artista. Aparentemente, a falta de planejamento não custou mais caro devido à assistência fornecida por Mário e Wally Garcia. Ainda assim, logisticamente, pode ter tornado o processo mais oneroso. Já musicalmente, o planejamento havia sido suprido pelos integrantes da banda com a rotina exaustiva de ensaios.

Para o segundo disco o processo foi semelhante. Novamente muitas horas foram gastas com ensaios antes da viagem, para definir, adequar e treinar as canções antes do grupo partir para a gravação no estúdio. Além disso, vale mencionar que as músicas estavam sendo “testadas” diante da audiência nas apresentações da banda durante os meses que antecederam à gravação.

A gravação deste álbum, contudo, apresenta uma diferença significativa quanto à produção. Ele não contou com ninguém senão os membros da própria banda na figura de produtores. No álbum anterior, a presença de um produtor não havia sido planejada, sendo que a banda nem pensou que seria necessário alguém deste ofício até o momento de entrar no estúdio. Houve produtores somente devido à contribuição espontânea dos irmãos Garcia.

Já em 1994, o grupo decidiu conscientemente que iria produzir o disco por conta própria. Esta escolha se deu, sobretudo, por duas razões dominantes, segundo André Graebin, após ser indagado sobre os motivos pelos quais produziram desta forma:

André: (Produzimos por conta própria) primeiro porque nós não conhecíamos nenhum produtor no sul que a gente pudesse pagar. E segundo porque, como agora a gente já tinha alguma bagagem, a experiência do outro álbum, os erros do outro a gente já não cometeria nesse. Coisas como, por exemplo, começar a gravar sem os instrumentos adequados desta vez nós não fizemos. Assim, então, resolvemos fazer o negócio por conta própria, sem produção paga. Se tivesse um produtor que soubéssemos que era competente seria bom, mas então, novamente, também não teríamos dinheiro pra pagá-lo.

Como se percebe, a banda admite ter aprendido com os erros cometidos durante a gravação do primeiro disco, sobretudo aqueles motivados pela inexperiência. Contudo, além deste motivo, optaram por produzir por conta própria o disco por não conhecerem produtores do sul do país que pudessem pagar. Não se pode definir exatamente quanto é cobrado por um produtor, afinal, mesmo havendo tabelas de referência, elas raramente são seguidas, e o valor pode ser cobrado tanto por projeto, como por faixa, ou mesmo por hora. Depende muito da relação entre artista e produtor, bem como do interesse deste produtor no projeto¹¹².

O fato é que, no caso em questão, o artista tinha um orçamento limitado, e não poderia contar com um produtor musical contratado, que encareceria bastante o projeto. Não é pouco comum que artistas autônomos, com alguma experiência adquirida, optem por produzir musicalmente seus álbuns, sem um profissional contratado para esta função. No caso estudado, o artista sentiu confiança para fazê-lo a partir da experiência apreendida com a produção do disco anterior, e a partir da análise crítica sobre a produção daquela obra.

A proposta era bastante simples. Os músicos decidiram que a meta para este disco, era que conseguissem obter uma sonoridade que representasse o mais fielmente possível o desempenho da banda ao vivo.

André: Nós já sabíamos melhor o que queríamos e também já sabíamos como tirar certos recursos dos equipamentos disponíveis.

Robson: Já sabíamos o que pedir pro técnico.

André: Nesse momento a gente já tinha alguma convivência com amplificadores grandes, com recursos diferentes da estrada, e assim já começamos a pescar o que queríamos dentro do estúdio. Uma coisa era ele (o técnico) conhecer o estúdio e saber o máximo que poderia fazer com aqueles recursos. Outra coisa era também nós já sabermos o que queríamos.

Neste processo, contudo, o Orquídea Negra também enfrentou alguns problemas pela falta de uma pré-produção profissional, na medida em que teve equipamentos alugados em vão, que não puderam ser aproveitados, e uma música que teve de ter a faixa da bateria regravada após a conclusão de todas as músicas (inclusive a bateria já

¹¹² Apenas para se ter uma margem, no Sindicato dos Músicos de diversos Estados do país, incentiva-se que o produtor musical cobre a importância de um salário mínimo por faixa produzida. Em projetos de artistas de menor expressão, sem a participação de gravadoras, geralmente se aconselha a cobrança de um valor menor. O preço da produção musical, contudo, reitera-se, é sempre subjetivo.

havia sido guardada), em função de um erro que passou despercebido durante a etapa de captação do instrumento.

Apesar de considerarem o resultado obtido mais próximo do objetivo do grupo do que o resultado da gravação do primeiro álbum, a banda afirma que, assim como naquele, no segundo disco houve problemas relacionados à produção. Vinícius indica que mesmo quando o grupo deixou o estúdio, após a produção, já tinha esta convicção. Afirma, entretanto, que não havia o que fazer, visto que a banda não tinha noção de como corrigir o que achou inadequado. Os integrantes sugerem, entretanto, que, caso houvesse a presença de um produtor musical remunerado, este poderia sugerir soluções para aquilo que não agradou.

Na gravação do novo álbum, entretanto, mais uma vez a banda está gravando sem um produtor contratado. A perspectiva, entretanto, é diferente, segundo Vinícius:

Vinícius: Até hoje eu falo pro resto do pessoal: “olha só, estamos indo pro estúdio de novo, vamos gravar, mas mais uma vez vamos sem produtor, vamos como uns loucos outra vez”. Só que dessa vez está ficando bem melhor, em comparação. Não que eu ache que nós tenhamos evoluído, mas a tecnologia evoluiu. A principal comparação que podemos fazer é com o nosso ensaio. Agora, o som que estamos “tirando” no estúdio é bem melhor que o do ensaio. Na época do primeiro álbum o som do nosso ensaio era muito melhor do que o que obtivemos no estúdio. Se tivéssemos tido mais opções de timbre pra registrar teria sido diferente. Não consegui captar o som de guitarra que eu tirava nos shows. Imagine, eu gravei a guitarra direto na mesa, com aquele som “abelhão”. Mas eu também não conhecia alternativas para sugerir aos caras (técnico e músicos), então foi o que deu pra fazer.

Destaca-se, mais uma vez, um transtorno motivado pelo fato da banda ter entrado no estúdio, na gravação do primeiro disco, sem o auxílio de um produtor musical profissional. O problema foi amplificado, também, pela falta de experiência do próprio grupo, no estúdio. Além do mais, com tempo limitado para gravar por uma questão de orçamento, novas alternativas para sanar os problemas não poderiam ser testadas com a tranquilidade necessária e com um olhar analítico mais zeloso.

Embora à primeira vista, alguns dos problemas abordados neste tópico possam parecer meramente técnicos, eles não o são. São questões que, além disso, dizem respeito também às relações entre o artista autônomo e a sua obra, e entre o músico e os

demais atores da indústria musical. A analogia estabelecida entre gravação e ensaio, por Vinícius, na citação anterior, pode servir para ilustrar este pressuposto.

A tecnologia de gravação musical evoluiu, e o músico encontra no estúdio uma maior facilidade com relação ao monitoramento da produção, acompanhando em tempo real os resultados do processo. Isto, contudo, não implica somente no âmbito técnico, de que o artista poderá conseguir obter uma sonoridade mais fiel à desejada. Quer dizer também, e mais especialmente, que o artista autônomo, que não tem à disposição de si uma equipe de desenvolvimento artístico (por não ser contratado de um selo), ou mesmo um produtor musical terceirizado (quando não o pode pagar), tem novas condições para desenvolver sua obra de forma autônoma. No caso do rock, em específico, onde o artista, em geral, consiste em uma banda de, no mínimo, três indivíduos, os próprios músicos têm novas possibilidades, a partir do ambiente tecnológico, para experimentar e fazer a autocrítica de sua obra.

Este tem sido, a partir de uma leitura dos depoimentos do Orquídea Negra, o principal contraste entre as suas gravações do começo da década de 1990 e a atual. Os músicos estão podendo experimentar até o ponto de encontrarem o que estavam procurando. Fica mais fácil, também, esta tarefa, pelo fato da banda, através da experiência adquirida, já *saber o que está procurando*. Pode parecer banal, porém, este é um dos grandes desafios em termos de produção musical para artistas iniciantes na carreira artístico-musical, sejam eles contratados ou não (MARTIN, 2002, p.336; NEGUS, 2011, p.54).

Se as possibilidades deste novo ambiente descrito serão aproveitadas ou não, é uma questão subjetiva de cada artista. Ainda assim, mesmo que um artista possa produzir seu álbum de forma autônoma, não se nega que sejam benévolas as contribuições de profissionais da área da produção musical. Além da retórica mais comumente propagada por produtores, de que sua presença se faz necessária para adicionar um ponto de vista com distanciamento emocional da obra, o conhecimento das rotinas de gravação, de diferentes sonoridades e mesmo do mercado musical de produtores musicais reconhecidos pode agregar valor a projetos nos quais estejam interessados.

Pela experiência do Orquídea Negra, entretanto, percebe-se que a tecnologia evoluiu numa velocidade mais rápida do que o processo de qualificação profissional de pessoal para trabalhar com produção musical. Cursos profissionalizantes, em nível superior e mesmo a regulamentação da profissão em nível nacional, são apenas temas

bem recentemente abordados. Ainda que seja um ofício do qual se requer muito de conhecimento vivido, de ouvido e de intuição, como visto no capítulo 2.1, acredita-se que iniciativas como as supracitadas podem auxiliar na preparação em termos profissionais, técnicos e éticos dos indivíduos atuantes neste campo.

O artista analisado neste capítulo cita que sente falta de um produtor musical para acompanhá-lo, mesmo neste estágio da carreira, na gravação do último disco. Citam que o que a banda sabe fazer é tocar, porém, seria importante alguém preparado para analisar o conjunto, palpitar quanto a combinações de instrumentos, conhecer periféricos, para ser, nas palavras do guitarrista Vinícius, “quase como um quinto músico da banda”. Entretanto, embora já haja estúdios na região onde a banda reside, não há produtores especializados, com alguma experiência e vontade de trabalhar com artistas de rock pesado.

Vinícius: Essa pessoa, estudada, preparada pra produzir o estilo, não existe. O que existe é, às vezes, aquele cara que tem uma banda boa e alguma experiência, e pode ajudar nisso. Mas um produtor mesmo, especializado, como tem na Europa e nos Estados Unidos, que entenda mesmo de rock pesado, eu não vejo aqui. Mesmo que seja um cara que não participe no ensaio da banda, mas que venha a somar no estúdio. (...) Os (produtores) que existem não conhecem muito bem o nosso universo musical. Aqui na nossa cidade não tem nenhum produtor, por exemplo. No Estado inteiro a situação é muito parecida. Tem o Luiz Meira, por exemplo, que grava também, mas ele grava geralmente com a Gal Costa, tem outra visão da coisa, e não vai ter um conhecimento tão aprofundado da gravação de rock pra nos ajudar.

Assim, a banda opta por seguir produzindo por sua conta, antes de contratar algum profissional que não considere respaldado para trabalhar com a produção dentro de seu gênero musical. Como visto nos capítulos anteriores, o rock, como demais gêneros musicais, possui elementos musicais, de identificação, e códigos peculiares ao seu segmento, o que endossa a decisão do grupo.

Os tópicos abordados até aqui demonstram também que, embora a evolução tecnológica tenha tido um papel central na disponibilidade de acesso à produção musical para artistas autônomos, o resultado do trabalho produzido por estes músicos não é determinado exclusivamente pelo ambiente tecnológico. Este ambiente favorece aos músicos que desenvolvem sua obra de maneira autônoma, possibilitando que estes utilizem o estúdio como mais uma ferramenta criativa, entretanto, também são definidores do resultado da obra os indivíduos envolvidos com a produção. Além das

condições tecnológicas e das pessoas envolvidas neste processo, a própria relação estabelecida entre estas duas esferas é definidora, ou seja, a forma como as pessoas envolvidas com a produção se relacionam e como estas utilizam as ferramentas disponíveis no estúdio de gravação.

Como visto também, ao longo do tópico, o aproveitamento, por parte dos artistas autônomos, das condições tecnológicas bastante favoráveis de produção musical, não depende apenas das rotinas produtivas conduzidas durante a gravação e a mixagem. Para que estas condições sejam mais proíficas, ainda é importante que ocorra um planejamento adequado, algo que é mais natural a artistas com alguma experiência em gravação do que aos iniciantes na carreira. De qualquer forma, os riscos envolvidos pela falta de planejamento incluem uma maior necessidade de tempo despendido com correções no estúdio e um conseqüente investimento mais alto. Ambos os problemas, ainda assim, têm conseqüências menos ásperas sobre o artista autônomo hoje, com relação ao passado.

Mais particularidades acerca da trajetória do Orquídea Negra podem ser representativas de como o artista autônomo reage diante de ambientes distintos da indústria musical. Em especial, é interessante à pesquisa ainda observar como a banda lidou com questões de promoção e distribuição de seu material, com e sem vínculo a uma companhia gravadora.

3.2.4 O Orquídea Negra e sua projeção diante do mercado

Não se pretende aprofundar este tópico por não se tratar de um dos objetivos específicos da pesquisa, no entanto, o artista sob análise apresenta questões interessantes relacionadas ao que foi tratado no capítulo 2.3, que diz respeito ao arrojo impelido ao artista autônomo que deseja não apenas produzir sua obra, mas também promovê-la com o intuito de projetar sua carreira. O caso do Orquídea Negra aborda questões interessantes pelo fato de a banda ter conseguido um contrato de distribuição junto a uma gravadora para promover seu primeiro álbum, algo que não se repetiu após a produção do segundo trabalho, lançado pelo próprio artista.

O Orquídea Negra, em seu princípio, ganhou alguma notoriedade em Lages e arredores pelo agendamento freqüente de shows pela região. Por vezes os eventos eram marcados por conta própria, com os integrantes entrando em contato direto com as casas

de shows, por outras os contatos eram intermediados por empresários da região. Com o tempo, a banda foi adquirindo equipamentos de sonorização e de iluminação para carregar consigo para os locais aonde iriam se apresentar, com o propósito de empregar um maior profissionalismo às suas performances e começar a projetar seu nome para além do local. O grupo se deslocava para os locais dos shows, carregando o material, com a camionete F4000 que foi vendida para a gravação do primeiro disco. Alguns meses antes de gravar o segundo álbum, a banda adquiriu um ônibus para si, com o qual passou a realizar este transporte (o mesmo no qual a banda ficou durante a gravação do segundo disco).

Segundo os membros do grupo, a região de Lages nunca projetou muitos artistas ligados a gêneros como o rock. Antes do Orquídea Negra, houve uma banda de pop/rock que alcançou destaque regional e, posteriormente, estadual, que foi a Expresso Rural. Este fato sempre dificultou o agendamento de shows, pois, culturalmente, até então, o local parecia adverso para a atividade de uma banda de rock pesado.

Para conseguir tocar mais freqüentemente e manter uma atividade mais intensa, a banda contou, no começo dos anos 1990, com a sorte de estar ocorrendo, na época, um momento culturalmente favorável ao rock, e aproveitou as brechas do mercado:

André: Aqui no sul, o fenômeno que nos ajudou a tocar em diversos lugares foi o Guns 'n' Roses. Porque então, você iria ser contratado, por exemplo, em Otacílio Costa (cidade pequena vizinha a Lages). Então os caras iriam perguntavam: "o que vocês tocam?". Nós respondíamos: "Nossas músicas próprias". Sem entusiasmo eles diziam: "Ah tá". Então avisávamos: "Ah, nós tocamos também seis músicas do Guns n' Roses". E então aceitavam fazer o show. Era bem simples de tocar, se você tivesse estas cartas na manga.

Ou seja, de certa forma, desde o começo, a banda estava *gerindo o seu repertório* de maneira a tentar conseguir agendar shows pela região e afora, apresentando também músicas próprias para divulgar seu trabalho. A realização de *covers* acabou sendo uma alternativa para o grupo que, sem ter suas músicas conhecidas massivamente, decidiu adicionar canções conhecidas de artistas que viviam um momento favorável, de reconhecimento internacional, podendo assim agendar datas para seguir mantendo a atividade musical e, aos poucos, ir apresentando seu material autoral para o público. É perceptível que a decisão de adicionar os *covers* ao repertório

do grupo foi uma estratégia consciente do artista, para atrair maior atenção da audiência e, principalmente, de promotores de eventos.

André: Tivemos a grande graça do Guns n' Roses estar explodindo, então fazer covers deles ajudava a levar público. No começo, nós, uma banda de rock pesado, que adorava tocar Judas Priest, fazíamos também umas cinco músicas do U2, que tocavam nas rádios, porque assim conseguíamos mais shows.

Segundo membros do grupo, a banda tocava muito em casas noturnas, bares, danceterias, para uma audiência bem variada e menos segmentada, que não incluía apenas um público de rock. André Graebin mencionou que geralmente, quando o Orquídea Negra começava a tocar, após parar a música executada mecanicamente, programada pelo recinto, a reação mais comum do público era parar de dançar. Em geral, o público ficava parado até a banda começar a tocar alguma música mais conhecida.

Aos poucos as músicas conhecidas pelo público deixaram de ser somente os *covers*. Depois de alguns anos acumulando uma reserva financeira e mais o capital obtido com a venda da camionete, necessários, afinal a banda não possuía contrato de gravação junto a nenhuma gravadora, o primeiro disco pôde ser produzido pelo grupo em São Paulo, como narrado no capítulo **3.2.1**.

Com o disco gravado, a banda finalmente obteve ferramentas para facilitar o agendamento de shows através de sua própria música, e não somente a partir do anúncio de *covers*. Com o produto fonográfico em mãos, os músicos puderam tentar veicular sua música a uma audiência de massa, através do envio do material aos meios de comunicação da região. A aceitação de algumas de suas canções pelas estações de rádio locais foi fundamental na elevação da reputação da banda junto a promotores de eventos e donos de casas de show da região, conforme o depoimento do vocalista André Graebin:

André: Na época (em 1992), as rádios aqui eram locais. Isto é muito importante! Porque hoje a programação da Transamérica daqui vem lá do Rio de Janeiro montada (...). As rádios daqui naquela época tinham um grande alcance, e a nossa rádio aqui de Lages pegava em Curitiba, Otacílio Costa e muito além. Tivemos a graça de três músicas do primeiro disco terem caído no gosto popularesco, disputando pau a pau a programação com as

músicas da novela. Eram duas baladas e a terceira era um hard rock, Surrender, que até hoje o público recebe bem. Então, tocávamos bastante por conta destas músicas. (...) Ligávamos para os produtores, falávamos do disco e eles logo sabiam que nossa banda era aquela que tocava aquelas músicas “tal, tal e tal” na rádio.

É válida uma ligeira menção relacionada a um aspecto musicológico do repertório da banda. O Orquídea Negra incluiu duas baladas no repertório do primeiro disco. Foram justamente estas as primeiras canções que caíram no gosto popular e que levaram a banda a ser incluída e repetida nas paradas do rádio. Após estes dois *hits*, o grupo emplacou também nas paradas da região com a música *Surrender*, um tema mais próximo do *hard rock*.

Ou seja, como visto até aqui, o grupo elevou sua reputação a partir de motivos diversos, e entre eles estão algumas razões provenientes de decisões ponderadas pela banda. A montagem do repertório, algo que diz respeito ao desenvolvimento artístico e ao planejamento da carreira do artista, foi algo decidido internamente pelo grupo. A postura pró-ativa, de procurar diretamente ou por meio de empresários os donos de estabelecimentos com música ao vivo e, inclusive, de gerenciar toda a logística de transporte do grupo e dos equipamentos até o local dos espetáculos, também deve ficar registrada como parte do caráter arrojado impelido ao artista não-contratado que busca desenvolver sua trajetória no meio artístico-musical.

Buscando ainda ampliar seus horizontes, a banda, com o primeiro álbum já gravado, partiu em busca de um selo capaz de promover seu trabalho através de outros veículos e distribuir seu produto fonográfico através do maior número possível de lojas em diferentes localidades. Após poucos meses, o Orquídea Negra acabou fechando um contrato junto à gravadora Acit, de Caxias do Sul, o que ampliou o alcance de sua obra e de seu nome. As vendas do disco ajudaram a impulsionar a agenda de shows, e vice-versa. André Graebin comentou o acordo estabelecido com o selo:

André: Nosso acordo era ganhar 2 ou 3% sobre cada disco vendido, enquanto que o selo iria distribuir o disco até em São Paulo, supostamente. Eu nunca soube se chegou realmente até São Paulo. Aqui no sul, Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul, realmente, quando íamos tocar no interior dos Estados, a gente ia conferir nas lojas, e estava lá o nosso disco. Era legal.

O grupo já havia ganhado destaque inclusive na RBS TV, num especial televisivo sobre talentos desconhecidos, um programa de 45 minutos intitulado *Arte Catarinense*. Visto que a participação da banda no programa foi anterior à assinatura do contrato com a Acit, é possível que eventos como este tenham contribuído para solidificar a reputação do grupo, e colaborado para que a aposta no artista soasse atrativa ao selo. Cabe mencionar que a Acit mantém, pelo menos atualmente, acordos com a RBS TV.



Figura 18: Orquídea Negra no programa Arte Catarinense, da RBS TV de Santa Catarina.
Fonte: Diário Catarinense, mai. 1992.

O contrato entre a Acit e o Orquídea Negra, contudo, não chegou a ser duradouro. Encurtando uma longa história, a gravadora, segundo o artista, cumpriu apenas parte do acordo. Apesar de a distribuição ter ocorrido, pelo menos pelos Estados da região sul do país, a contabilização de discos vendidos feita pela gravadora resultou em números muito distintos da contagem realizada pela banda (o caso está transcrito em

maiores detalhes, conforme depoimento de André Graebin, em nota¹¹³). Em função do atrito gerado por esta divergência, o contrato entre Orquídea Negra e Acit foi rescindido. O disco, porém, durante os meses em que perdurou o acordo, teve uma relativa boa vendagem¹¹⁴, se tratando do álbum de estréia de uma banda nacional de rock pesado.

Segundo matéria do jornal Diário Catarinense¹¹⁵, no contrato de promoção e distribuição firmado com a Acit, estava acordado ainda que, caso o disco vendesse 10.000 cópias, o Orquídea Negra ganharia um contrato de gravação para dois álbuns, com os melhores recursos disponíveis nos estúdios da gravadora (a Acit, com sede em Caxias do Sul, possuía um estúdio de gravação no Rio Grande do Sul. A gravadora, durante os anos 1990, contratou a gravação de artistas como Nei Lisboa, Tequila Baby, Wilson Sideral e Papas da Língua).

O contrato feito, que compreendia, a princípio, distribuir o disco já gravado, entretanto, foi rescindido. Segundo Robson Anadon e André Graebin, o contrato prometia diversas vantagens, porém, nem todas foram cumpridas. Na opinião deles, a relação com o selo foi péssima, e não foi um bom negócio para o grupo, mesmo admitindo que o disco havia sido incluso no catálogo da companhia, e estava chegando até as lojas de disco de toda a região sul.

Segundo Robson e André, ocorreram problemas relativos à prensagem também. Foi pago um valor separado para que a gravadora enviasse as fitas master para a prensagem dos discos pela *Sony Music*, porém, segundo o baixista, as cópias foram prensadas junto à *Continental*, sem que houvesse consulta à banda, que apenas pôde verificar isto após os discos já estarem sendo vendidos nas lojas.

¹¹³ Na primeira reunião em que eu fui, lá com o pessoal da Acit, eu achei que tinha vendido bem e os caras me disseram que o disco tinha vendido mal, vendido 600 cópias ou nem isso. E eu disse: “só?” Em três Estados, por todo o lugar por aí tinha. Então fiquei murcho. Quando voltei pra Lages, estava conversando, em um barzinho da época, com um amigo meu que possuía uma distribuidora de discos e, chateado, falei pra ele: “puxa, em três meses o disco vendeu só 600 cópias, e eu esperava bem mais, pelo mapa da Acit”. Então, ele, que trabalhava também com a Acit, pois vários artistas trabalhavam com este selo, me disse: “espera aí. Como assim 600 cópias? Só eu comprei mais de 1.000”. Então eu pedi que ele me emprestasse as notas das compras pra que eu xerocasse. Uns dias depois passei por Mafra (outra pequena cidade próxima a Lages) em uma loja de discos e perguntei como estávamos vendendo. Em resposta ouvi que estava indo bem, só ali eram mais de 100 cópias vendidas. Perguntei se eu poderia *xerocar* as notas também, e permitiram que eu fizesse isso. A partir daí, aonde eu ia, perguntava pelos discos e *xerocava* as notas. Na reunião seguinte com a Acit, eles nos informaram que havíamos vendido cerca de 200 discos. Então eu pus uma planilha na frente deles, que contabilizava a venda de mais ou menos 4.000 cópias. Eu lhes disse: “Isso aqui são notas fiscais somente das lojas por onde eu passei. Tem ainda os locais que eu não fui. Quem é que está mentindo?”. E então perdemos o contrato (risos).

¹¹⁴ Até onde foi mapeado, mais de 6.000 cópias foram prensadas e vendidas no sul do país.

¹¹⁵ Fonte: Diário Catarinense. Ed. 17 set. 1992.

Seria equivocado, entretanto, pensar que a banda inteira compartilha uma mesma opinião sobre o assunto. Vinícius Porto, por exemplo, apresenta um ponto de vista distinto sobre a experiência do grupo com a gravadora:

Vinícius: Em minha opinião só tivemos vantagens. Não adianta reclamar que o selo ganhou dinheiro, venderam tanto e até que se aproveitaram do momento. Eu vejo que não tínhamos outra opção. Se tivéssemos lançado o disco independentemente não teríamos a divulgação simultânea que tivemos, ficando reconhecidos em Santa Catarina, no Rio Grande do Sul, no Paraná. A grande vantagem foi a distribuição. (...) Para nós o contrato não foi financeiramente vantajoso, pois nunca recebemos dinheiro da gravadora. O dinheiro que ganhamos veio depois, fazendo os shows. Então, a grande vantagem foi que independentemente não iríamos poder distribuir tão bem o trabalho, tanto que ficamos bem conhecidos por estes lugares, na época. Esta vantagem foi inquestionável.

O guitarrista do grupo vê a questão sob uma ótica bastante distinta da dos membros restantes. Para ele, mesmo tendo havido problemas com relação à contagem das vendas, entre outros, com a gravadora, o negócio apresentou apenas vantagens à banda, na medida em que permitiu que esta obtivesse um alcance quanto à distribuição e uma projeção que seriam inatingíveis caso o disco tivesse sido lançado de maneira autônoma. Isto se deve, em boa porção, ao preparo logístico, às redes de relações e aos mecanismos econômicos que envolvem a envergadura de uma gravadora de porte, conforme visto ao longo do capítulo 1.2.

Aproveitando o ponto abordado por Vinícius, permite-se fazer uma breve comparação entre um lançamento por via da gravadora e outro por via do próprio artista, a partir dos próprios discos do grupo. O segundo álbum do Orquídea Negra foi distribuído por conta da própria banda. A obra, gravada em 1994, levando como título o nome do grupo, foi lançada somente no ano de 1996. Durante este tempo, a banda foi, de porta em porta, em busca de alguma gravadora que se interessasse em lançar o trabalho, mas não encontrou o que procurava. Assim, sem obter uma resposta positiva, Robson Anadon decidiu, após dois anos de procura em vão, fundar um selo (Krig-há-Bandôlo Records) para lançar o trabalho. Este fato indica que o grupo não tinha a intenção inicial de lançar o disco por conta própria, e que talvez, também por isso, não estivesse plenamente preparado para fazê-lo. Sem despertar interesse de uma gravadora, a postura empreendedora do artista acabou sendo impelida pela necessidade de lançar o disco, como não é raro que ocorra com artistas autônomos, conforme comentado no

capítulo 2.3.2. Robson admite que o selo foi criado mais por uma questão trivial, de poder dizer que a banda tinha um selo, do que com qualquer outra intenção gerencial.

Robson: O selo Krig-há-Bandôlo Records (foi criado) só pra dizer que tínhamos selo. Era só pra não dizermos que foi independente, da banda pela banda, e decidimos pôr o nome de um selo. E pro pessoal ver que tinha um selinho. (...) Quando tínhamos um review publicado em algum lugar, saía o nome do selo junto.

Ainda que isso tenha possibilitado à banda obter um maior controle sobre as decisões tomadas, não significou que as escolhas subseqüentes tenham sido as mais eficazes. A banda, por exemplo, encomendou a prensagem dos CDs de uma empresa dos Estados Unidos, em função de ter encontrado lá, o menor preço disponível. Os discos, entretanto, chegaram para o grupo sem número de série, o que dificultou a contagem das unidades vendidas, por exemplo. Isto significou, mesmo com o grupo gerindo o lançamento, uma perda de controle sobre as vendas.

O Orquídea Negra, após receber as mídias finalizadas, preparou todo o material de divulgação, contendo cartaz, *release* do artista e CD, enviando-os para dezenas de revistas e *fanzines* especializados. Além disso, o grupo conseguiu novamente algum destaque em jornais do Estado de Santa Catarina. Outros meios de comunicação também serviram como plataforma de divulgação para a banda, sendo que foi conduzida uma entrevista na rádio Cultura, de Brasília, com o baixista Robson Anadon, sobre o álbum Orquídea Negra (1994).

O Orquídea Negra, distribuindo seu álbum com auxílio da gravadora, ou por conta própria, não chegou a obter lucro a partir da venda dos discos, a ponto dos músicos poderem sobreviver a partir desta fonte. Contudo, a postura pró-ativa e, às vezes até inseqüente, como colocado por Vinícius Porto, permitiu que o grupo, com o tempo, fosse reconhecido regionalmente como uma banda pioneira. Segundo André, os motivos que levaram o grupo a se tornar uma espécie de parâmetro para bandas de rock da região, incluem o fato de o grupo ter sido o primeiro artista de rock pesado a lançar um disco por conta própria no Estado, o primeiro grupo do gênero a se apresentar em um teatro, e também a primeira banda a fundar, organizar e realizar um festival *open air* no Estado. Segundo o vocalista, falta ainda ao grupo lançar um DVD, contudo, devido ao alto investimento necessário para fazê-lo, segundo os orçamentos dos quais a banda tem conhecimento, o grupo prefere não apostar ainda em um lançamento nesta

mídia. De certa forma, percebe-se nestas questões traços do caráter administrativo de se gerir um grupo musical de maneira autônoma.



Figura 19: Cartaz promovendo a primeira e a segunda apresentação do Orquídea Negra no Teatro do SESC, em Lages, em duas noites consecutivas. Fonte: Acervo do artista.

Em especial, cabe comentar o festival realizado anualmente pelo grupo. O festival surgiu, em sua primeira edição, para levantar fundos para um dos membros da banda que estava com dificuldades financeiras. Nesta edição, o festival foi bem pequeno, e contou somente com bandas da região que se prontificaram a tocar, de forma solidária, para que o evento acontecesse. Com a boa recepção por parte do público no primeiro ano, Vinícius e Robson tiveram a idéia de realizar o evento anualmente, como uma estratégia promocional para a banda, cujo nome foi emprestado ao festival. O evento começou a crescer, até contar com artistas contratados de todo o país, e com um público formado pela audiência local e por outras vindas de excursões que partem de diversas cidades dos Estados do sul. O grupo acabou conseguindo apoio da secretaria municipal da cultura para disponibilizar a locação do espaço e o fornecimento de material como lonas para preparar o local onde ocorre o evento. A maior parte do

investimento para trazer bandas e disponibilizar uma melhor estrutura tanto para o palco, quanto para a área de acampamento do público, parte da própria banda.



Figura 20: Orquídea Negra em edição recente do Orquídea Rock Festival, ainda com o baterista anterior, Fernando Menegotto. Fonte: Acervo da banda.

Segundo André Graebin, o grupo costuma levar prejuízo financeiro na realização de cada edição do festival, ou seja, o investimento não é recuperado financeiramente. Devido à promoção do nome da banda, contudo, o Orquídea Negra continua investindo na realização do festival, com capital reunido a partir da atividade profissional cotidiana dos membros do grupo. Esta situação pode ser representativa da maneira como os artistas autônomos que não alcançam o mercado *mainstream* precisam sustentar sua atividade musical e administrar sua carreira com o respaldo econômico de atividades externas à musical, uma tarefa bastante laboriosa, que geralmente implica em uma ampla jornada de trabalho.

Como visto em tópicos anteriores, a base de fãs constituída também é bastante importante para a perenidade de artistas autônomos. Mais do que isso, alguns fãs de determinado produto cultural, podem ser auxiliares na transmissão de tal produto (JENKINS, 2009). No caso do rock, este subsídio se torna ainda mais significativo para artistas que não possuem ainda uma reputação afirmada no mercado musical, quando os fãs se tornam centrais na difusão do nome e do material de determinado artista a novas audiências. Novamente, a trajetória do Orquídea Negra apresenta algumas evidências deste processo.

André: Nossa divulgação teve uma grande força em fanzines. Um deles utilizava ainda um mimeógrafo antigo, pelo baixo custo (da reprodução de cópias). Nosso vinil chegou a vender na Alemanha, através de um fã-clube que uma mulher havia organizado aqui em Santa Catarina. Ela entrou em contato com alguns conhecidos dela da Alemanha e então um distribuidor especializado de lá se interessou e vendeu o disco no país.

O *fanzine* em questão circulava no começo dos anos 1990. Atualmente, ainda que muito tenha mudado em termos de tecnologia, parte da circulação do material do grupo ainda ocorre através de fãs localizados em posições relacionadas à disseminação musical. Atualmente está sendo preparado um lançamento especial, retomando a carreira do Orquídea Negra, a ser distribuído no continente europeu, também por iniciativa de um fã do grupo:

Robson: Este CD vai, inclusive, ser lançado lá fora, na Europa, junto com os dois primeiros. Um amigo nosso do Rio de Janeiro está fazendo a intermediação deste negócio. Tem um cara de Portugal que é fã do Orquídea, que lança e relança várias bandas do Brasil, todas bandas antigas. Então ele vai lançar o primeiro (disco), com um livretinho de dezesseis páginas com a história da banda, com fotos, alguns bônus, material ao vivo. (...) Depois ele vai relançar o segundo, e está interessado também em distribuir o terceiro, este novo.

No caso citado, um fã irá ser o principal responsável pelo fato dos discos, do artista em questão, circularem em território estrangeiro, disseminando a obra. Desta forma, este indivíduo torna-se um agente importante, especialmente se for considerado que o artista não é vinculado a uma gravadora. As companhias fonográficas mais ambiciosas costumam ter um departamento reservado somente para tratar de assuntos internacionais, dentre os quais, a expansão dos produtos de artistas contratados para além das fronteiras de seu país.

Pode-se creditar, neste caso, a “autonomia” do artista, em um sentido mais literal, somente ao fato dele ser o principal tomador de decisões da cadeia produtiva. Além, é claro, de se poder referir ao termo no sentido primário utilizado ao longo do texto, do custeio da produção a partir do próprio artista. Entretanto, observando as informações trazidas até aqui, percebe-se que no procedimento produtivo e nas etapas

de promoção e distribuição há uma série de atores envolvidos, que influíram, em graus distintos, sobre a trajetória da banda.

3.2.5 Coda

A história do Orquídea Negra é singular em acontecimentos, como a de qualquer artista, porém apresenta também inegáveis pontos de contato com a carreira de muitos músicos que não chegaram a obter um contrato de gravação com uma gravadora. Enquanto não era raro que artistas não-contratados, no passado, desaparecessem sem deixar qualquer registro oficial de seu material, atualmente o cenário apresenta diferentes perspectivas, sobretudo para os músicos emergentes que desejarem gravar sua obra, para então trabalhar sobre a promoção deste material.

É preciso lembrar, contudo, que isto não implica somente numa mudança de perspectiva dentro da produção musical contemporânea, mas apresenta transformações na configuração do mercado da música como um todo, gerando, por exemplo, uma oferta muito maior que uma demanda de mercado, confusão da linha entre amadores/profissionais em alguns casos, entre outros desequilíbrios, que inclusive podem ser fruto para a produção de outras pesquisas na área da comunicação.

O que interessa referir aqui é que, com a facilitação do acesso à produção musical para artistas autônomos como o Orquídea Negra, e tantos outros que não conseguem sobreviver de música no mercado atual, há uma série de transformações em curso, frutos de um novo ambiente, que podem ser propícias aos artistas não contratados que almejem produzir suas obras e desenvolver sua música. A diminuição do nível de investimento mínimo necessário para a produção de um álbum custeado pelo próprio artista, por exemplo, causa implicações que ultrapassam também o terreno do mercado musical, da indústria fonográfica e do *show business*, e dizem respeito mesmo à esfera sócio-cultural.

Pode-se conferir pelo caso da banda investigada. As formas de acesso ao estúdio, atualmente, permitiram que ela continuasse produzindo material inédito para seguir alimentando sua carreira. Ao se observar o impacto que a manutenção do grupo tem na própria relação de pertencimento que um dos integrantes, o guitarrista Vinícius Porto, estabelece com a banda, percebe-se que a análise ultrapassa as questões mercadológicas:

Vinícius: Eu me identifico muito com o Orquídea Negra. Quando as pessoas falam no Vinícius do Orquídea Negra, eu me identifico muito mais do que como o profissional que eu sou. Hoje eu trabalho com agronomia, sou fiscal Estadual de agropecuária, mas como pessoa, eu me identifico muito mais como guitarrista do Orquídea Negra. Este respaldo que a banda me trouxe eu acho muito mais prazeroso do que as outras atividades que eu tenho. (...) Recebo, lógico, muito mais gratificação financeira como agrônomo, porém, como pessoa, me enxergo muito mais como o Vinícius guitarrista do que como o Vinícius agrônomo. Acho que isto é um papel fundamental da banda. Constituí minha família e tudo o mais com esta identidade. Sinto-me hoje muito mais o Vinícius guitarrista do Orquídea Negra, como a minha identidade mais forte, mesmo que eu esteja ainda fazendo muito menos trabalhos como guitarrista do que com o restante.

Uma das principais características do novo ambiente é o maior acesso permitido para que qualquer um possa produzir música, em estúdio. Vinícius possui uma carreira longa junto com o Orquídea Negra. Esta sua relação de pertencimento e identificação junto à banda é muito anterior à questão tecnológica.

Contudo, o novo ambiente faz parte desta relação, no momento em que um novo produto fonográfico do artista passa a depender do ambiente tecnológico para que seja possível a sua produção. A produção dos álbuns ultrapassa o mero registro das obras e a possibilidade de distribuí-las, sendo também parte constituinte da relação de identidade que um indivíduo pode estabelecer com sua atividade musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa identificou evidências de que as transformações em curso sobre o ambiente de produção musical afetam diretamente as relações entre gravadoras e artistas, e também entre eles e este meio. O que se observa, em oposição à visão mais radical sobre o fenômeno, ao menos por enquanto, é menos a morte dos meios tradicionais de produção da indústria fonográfica e mais uma reorganização no setor, causada por um desequilíbrio no ecossistema que funcionou durante a maior parte do século XX. Os desequilíbrios não são exclusividade desta época. Ao longo da história da indústria musical, adaptações tiveram que ocorrer de forma a responder a determinadas crises no setor, muitas delas ocasionadas por transformações tecnológicas. Raramente fatos como estes passam sem que haja mudanças na relação entre os agentes envolvidos na indústria. É o que se viu, por exemplo, na década de 1950, com a emergência de centenas de pequenas gravadoras que modificaram o panorama da produção musical na indústria, muito por conta do surgimento da gravação eletromagnética, conforme descrito no capítulo 1.

Para citar outro exemplo, a crise nas vendas de disco na última década, que se atribui, em grande parte, ao compartilhamento ilegal de arquivos via internet, levou empresas tradicionais do ramo de vendas físicas, como a cadeia de lojas de disco Tower Records, existente desde 1960, a fechar as portas em 2006. Ao mesmo tempo, lojas virtuais, mas que vendem discos físicos, como a CD Baby e a TuneCore, além de serviços de venda de músicas avulsas e álbuns virtuais via *streaming*, como o Spotify, vêm crescendo no mercado. Cada um destes agentes se relaciona de forma diferente com gravadoras e artistas.

No cenário atual da produção musical, sobre a qual este trabalho se debruça mais especificamente, o que se vê ocorrer de mais fundamental, decorrente da transformação tecnológica, é uma democratização dos meios de produção. Não há dúvida, cresce o acesso que a população, em geral, tem à produção musical. Isto tem conseqüências na quantidade e qualidade de música produzida, na medida em que o cidadão comum, mesmo que sem qualquer educação ou preparação musical, pode criar e gravar suas peças. O comunicólogo Robert Burnett (1996, p.148) imaginou que isto representaria, no futuro, uma importante transformação no nível social, visto que a música passaria a se tornar objeto de sociabilidade e troca social, desmistificando a expressão artística

peçoal, ao mesmo tempo em que uma grande quantidade de material descartável seria posta em circulação.

Burnett afirmou ainda que, com o desenvolvimento da internet (que apenas engatinhava na época), haveria dois destinos possíveis para a indústria fonográfica do futuro: ou seria aberta uma espécie de caixa de pandora, sendo que todo conteúdo produzido iria fluir diretamente de produtor para consumidor, sem intermediários, arruinando a hegemonia das gravadoras; ou, a partir das novas possibilidades comerciais advindas com a rede, as companhias gravadoras seriam ainda mais capazes de avaliar o mercado e obter lucro a partir destes novos serviços, concentrando ainda mais o poder nas mãos das mesmas companhias.

Ao menos por enquanto, contudo, a realidade parece não estar localizada exatamente em conformidade com um destes dois pontos, mas sim em algum lugar *entre* estes extremos. Fazendo uma relação com a evolução da indústria, como vista no primeiro capítulo, quando o poder sobre a indústria pertenceu a companhias transnacionais relacionadas à indústria mecânica, elétrica e, posteriormente, das comunicações, o que se vê é que, desde a digitalização da música, grandes nomes da informática, como a Apple, têm cada vez uma participação maior no ambiente musical. Não apenas no ambiente de produção, com *softwares* e *plugins* (além das próprias estações de gravação, os computadores), e de distribuição, através de serviços de troca e venda de música, como já comentado durante o trabalho. Também na esfera do consumo, na medida em que a conjunção de *software* (mp3) e *hardware* (aparelhos tocadores de mp3) representa parte de um dos mais bem sucedidos modelos de negócios da atualidade. Portanto, não basta apenas falar em crise na indústria fonográfica. Torna-se mais interessante perceber como se rearranja o setor, na medida em que novos jogadores passam a integrar o jogo, e a habitar o ecossistema que compreende a indústria da música.

Ao menos por enquanto, como visto através de dados fornecidos pela Nielsen Soundscan, no capítulo 2.3, a concentração do maior percentual de mercado, mesmo com o mercado digital, continua nas mãos das gravadoras *majors* e, com a aquisição da EMI por parte de Universal e Sony, fica ainda mais elevada. Mas isto se refere à maior fatia do bolo, através de números. Serve para mostrar que, no nível macroscópico, mesmo com transformações tecnológicas que abalaram a organização da indústria, o controle do mercado segue sob regência das transnacionais.

Entretanto, se, parcialmente, dados como este são indicadores da alternativa de Burnett de que a indústria musical do futuro iria apenas concentrar mais poder, ainda que na mão de novos nomes, por outro lado, se vê, através da análise microscópica, que a realidade traz novidades para aqueles indivíduos produtores de música aquém à corrente principal do mercado musical, sobre os quais este trabalho dedicou maior atenção, os artistas autônomos. Esta porção dos artistas que, por razões distintas, como abordado ao longo do trabalho, não consegue obter um contrato de gravação, é amplamente favorecida pelo ambiente tecnológico atual, tendo a possibilidade de gravar de forma menos onerosa e podendo fazer circular seu material por meios distintos dos tradicionais.

Conduzir por conta própria sua carreira exige, do artista autônomo que deseja se projetar, que este assuma uma postura pró-ativa. Ao mesmo tempo, se o artista dispuser de algum investimento, pode terceirizar algumas das etapas do processo. Além disso, há ainda a possibilidade de tentar vincular a distribuição de sua obra a uma companhia gravadora. E esta é uma relação que existe do encontro do ambiente tecnológico favorável com este regime de produção autônomo, o que permite que artistas autônomos arquem com a produção de suas obras.

Caminhos como este parecem levar menos para a morte da indústria ou para a superconcentração de poder sobre a produção musical, e mais para uma fragmentação de etapas do processo produtivo, uma transformação importante, mas que não deixa de estar em curso na produção musical já desde há algum tempo, sendo apenas potencializada com a disponibilidade de tecnologia mais acessível.

Por exemplo, durante a pesquisa, descobriu-se que a produção autônoma não é um fenômeno de todo novo, mas um procedimento que, embora raro no passado, já aparecia esparsamente desde a década de 1970. Contudo, como visto em tópicos dos capítulos 2 e 3, até o começo dos anos 1990, era raro que artistas autônomos em começo de suas carreiras investissem na produção de seus discos de maneira autônoma. Isto se restringia mais a grandes nomes do cenário artístico-musical, estabelecidos no mercado musical, que já possuíam o capital e a estrutura como entidade (além de uma base maciça e consolidada de fãs) para investir no desenvolvimento de suas carreiras por conta própria, podendo gravar de maneira autônoma por opção (caso dos Beatles e dos Rolling Stones, por exemplo). Entretanto, como foi frisado nos mesmos capítulos, estes artistas não se constituíam como o alvo da pesquisa, que se concentrou mais sobre a

realidade daqueles artistas cuja autonomia se fez necessária diante da impossibilidade de obter um contrato de gravação.

Sobre estes indivíduos, as transformações em curso têm um efeito bastante positivo. Como visto no início do capítulo 2, as gravadoras sempre serviram como uma espécie de filtro do material musical, mas ao mesmo tempo, a extensão deste filtro variava de acordo, entre outros elementos, com a quantidade de investimento disponível para produzir novos artistas. Isto significava que a possibilidade de gravação acabava se tornando uma exclusividade de poucos artistas com relação a um mar de músicos que tentavam ser percebidos por alguma gravadora. Neste processo, muitos músicos que tinham algo a expressar, acabavam não tendo a oportunidade de gravar via estas companhias e, devido ao alto custo para se gravar com recursos próprios, com uma qualidade minimamente aceitável para o mercado, este material acabava não sendo registrado.

Gradualmente, com o avanço tecnológico, estúdios independentes das gravadoras foram surgindo, disponibilizando os meios de produção musical também para fora das companhias gravadoras. O problema para se gravar com recursos próprios, a partir deste ponto, passou a ser, não mais a dificuldade em se obter um contrato, mas sim a questão financeira. Poucas décadas atrás, e o caso escolhido (Orquídea Negra) pode servir para ilustrar isto, era necessário ao artista autônomo um esforço e um investimento tamanho para gravar um álbum de forma autônoma, que muito provavelmente ele nunca veria este valor ser recuperado. Além do mais, isto intimidava muito artistas que não dispusessem de um capital nem próximo ao necessário para realizar a obra.

Com a tecnologia digital, que facilitou o estabelecimento de estúdios de pequeno porte, com equipamentos que ocupam um menor espaço físico, e que também permitiu o desenvolvimento de equipamentos de gravação para os mais variados níveis de investimento, foi possível uma grande transformação no cenário da produção musical contemporânea, no que diz respeito à questão do acesso. Nos últimos dez anos, como referido no capítulo 2.2, se tem observado a proliferação dos estúdios de gravação, dos mais variados portes. Isto permite que se afirme que há atualmente uma pluralidade de opções para que artistas autônomos, dos mais distintos portes, tenham condições de gravar suas obras, de acordo com seu nível de investimento e grau de exigência.

Com maior acesso ao estúdio, sob vários aspectos trazidos à discussão (como o geográfico e o financeiro, por exemplo), os músicos autônomos podem ao menos

registrar de maneira mais fácil sua obra, sem a necessidade de um investimento tão contundente, e sem que haja a necessidade de um contrato junto a uma companhia gravadora.

Não se discute aqui a diferença entre obras com grande capital investido e com muitos profissionais envolvidos, e aqueles discos produzidos quase que individualmente. Obviamente existem diferenças, e irão continuar existindo. Porém o trabalho se limita mais a comentar sobre os artistas que outrora enfrentavam um ambiente impróprio para produzir uma obra – mesmo que fosse para distribuí-la por conta própria, ou então, em outro extremo, para que ela se destacasse no mercado musical e atraísse a atenção de um selo – e que atualmente têm mais condições para fazê-lo.

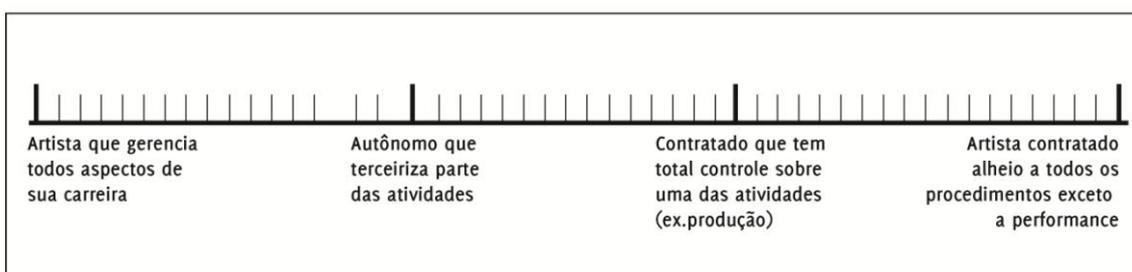
Para o Orquídea Negra, por exemplo, um grupo que sempre foi pró-ativo para realizar sua atividade musical, as transformações referentes à produção musical representam uma grande vantagem, tendo em vista a possibilidade de produzir um disco sem a necessidade do deslocamento, da hospedagem, e fundamentalmente, do investimento altamente custoso e não-reembolsável. Isto é especialmente válido levando em conta o fato de que a banda entende que não conseguirá, de qualquer forma, subsistir a partir da atividade musical do grupo.

É importante, também, lembrar que o acesso ao estúdio representa apenas uma parte do ecossistema que compreende a produção musical. A relação que artistas contratados estabelecem com uma gravadora implica em outras prerrogativas sobre a produção da obra como, por exemplo, o auxílio de um departamento de artista e repertório para desenvolver seu potencial artístico. Sem o investimento de uma gravadora, esta etapa do desenvolvimento do artista autônomo fica por sua própria conta. O que um indivíduo consegue fazer fica muito restrito com relação ao que poderia ser feito por toda uma equipe experiente em torno deste indivíduo, focada em desenvolver seu potencial artístico-musical. Querendo algum aconselhamento nesta área, o artista autônomo pode, entretanto, contratar de forma terceirizada, com seus recursos, um profissional especializado para a produção musical e artística, o que então torna, novamente, a produção do trabalho mais custosa. Ainda assim, a contratação de um bom produtor, algo capaz de agregar qualidade ao projeto, não irá elevar o custo do mesmo a um patamar tão alto quanto o que seria pago pelo artista somente ao estúdio para poder gravar a obra, alguns anos atrás. Este método carrega aspectos que apontam

para uma replicação de procedimentos do processo produtivo tradicional via gravadora, mas realizada de forma fragmentada.

Outro processo, já comentado, que a gravadora administra, com relação a seu *cast*, é a preparação do artista para o mercado, através do planejamento de marketing, ou plano de lançamento. Embora haja empresas voltadas ao marketing artístico, que atendem também a músicos autônomos, além de prestar serviços de forma terceirizada a pequenos selos, este é um serviço que ainda é mais associado aos artistas com alguma reputação e a selos de pequeno e médio porte. Dentro desta idéia de processo produtivo fragmentado, entretanto, não é estranho que serviços deste tipo ganhem projeção junto a artistas autônomos nos próximos anos.

Poder-se-ia pensar numa espécie de escala que comporta vários níveis de autonomia, que vai do artista mais autônomo (que conduz todos os processos do seu desenvolvimento por conta própria), passando por aquele não-contratado, que contrata serviços terceirizados de algumas etapas do processo, até aquele vinculado à gravadora na produção, distribuição e promoção, mas que se envolve pouco no processo por questão contratual, por exemplo.



Se estes artistas autônomos têm a possibilidade suceder ou não no mercado musical planejando por conta própria suas estratégias diante do mercado, ou terceirizando algum agente para isto, esta é outra questão que acaba surgindo diante do projeto, mas que seria necessária toda outra pesquisa para, talvez, ser possível respondê-la. O que se pode admitir é que, neste momento, se o acesso à gravação está facilitado, em compensação, há um número muito maior de material musical disponível, e ao mesmo tempo muito mais grupos musicais tentando obter algum destaque.

Contudo, os efeitos do novo ambiente de produção musical não implicam somente sobre o resultado das gravações e seu aproveitamento comercial no mercado. O fato de ser possível experimentar ferramentas de gravação, com maior tempo no estúdio, ou mesmo em casa, auxiliou a artistas autônomos no processo de arranjo das

composições, sendo possível também recortar, editar, fazer testes com simuladores e outros periféricos, ferramentas que não se poderia testar eficientemente em outro lugar que não fosse um estúdio. Possivelmente, uma das conseqüências mais interessantes desse processo, é que músicos que experimentam em casa algumas destas alternativas, ficam conhecendo um pouco sobre o procedimento técnico do estúdio, algo que antes ficava restrito aos profissionais da engenharia de áudio e técnicos. Isto não significa que estes músicos se tornaram técnicos de áudio, é claro. Mas quer dizer que, com isto, eles podem compreender melhor a complexidade que envolve o trabalho com áudio de alta performance, e assim também valorizar aqueles bons profissionais do ramo. Os músicos que experimentam com estas ferramentas de gravação, passando a conhecer um pouco mais sobre elas, podem também se comunicar com maior eficiência com os técnicos do estúdio. Este tipo de conseqüência qualifica o valor tanto do bom profissional do áudio, como também das obras produzidas por músicos autônomos conscientes deste processo.

Como comentado, a maior proximidade do artista autônomo com cada uma das etapas do processo produtivo, não deve implicar que o indivíduo se tornará um *expert* em cada uma delas. Logicamente, todas as tarefas realizadas por equipes especializadas durante o processo produtivo requerem habilidades específicas, e algumas, como a questão da gravação, por exemplo, conhecimentos técnicos específicos. Como relatado durante o trabalho, a produção de um fonograma via gravadora sempre foi resultado de um amplo processo colaborativo.

A possibilidade, decorrente do ambiente tecnológico, que surge diante dos artistas autônomos, provoca o músico que quer produzir sua obra, e que agora vê a perspectiva de fazê-la com recursos próprios, numa espécie de espírito *do it yourself* renovado. Os resultados obtidos a partir disso, não é necessário dizer, são muito subjetivos. Como o trabalho não se propõe a juízo de valor, é mais interessante ver o desdobramento disso sobre o artista. Como visto, este indivíduo ou grupo interessado em produzir sua obra musical, se obriga a ter uma postura pró-ativa, tendo que trabalhar com ainda outros processos da carreira artística que nada têm a ver com música, normalmente geridos pelas gravadoras (como a negociação com fábricas de prensagem, questões documentais junto a editoras, contato junto a canais de divulgação, entre outras atividades não-musicais). Isto também traz consigo múltiplas possibilidades. Ao mesmo tempo em que diminui o tempo útil do artista para trabalhar com sua obra musical, e que exige do mesmo que tenha uma jornada “tripla” para poder administrar sua carreira e desenvolver musicalmente sua obra simultaneamente, possibilita que este perceba a

complexidade do *show business*, e que tenha uma visão mais ampla sobre o que está acontecendo com a sua carreira musical.

Também é interessante ver como muitos artistas que gravam por conta própria sua obra, acabam procurando gravadoras para vincular seu álbum a elas durante as etapas de promoção e distribuição do trabalho. Pode-se afirmar que, buscando este tipo de vínculo, estes artistas desejam transferir parte desta carga administrativa para o selo. Nem todos os músicos se vêem preparados para gerir as questões burocráticas que envolvem o lançamento de um novo produto fonográfico para um mercado mais amplo. Este tipo de prática também é correspondente a um modo de operação mais seguro que algumas gravadoras adotam, quando a etapa de produção acaba sendo realizada por terceiros, e a empresa fecha acordos para trabalhar apenas sobre a promoção e distribuição dos produtos musicais selecionados, nos quais enxerga algum potencial comercial, em troca de um percentual sobre o licenciamento da obra.

Estas dinâmicas permitem ver que a indústria musical, em específico os processos de produção que envolvem artistas autônomos, apesar das transformações observadas ao longo do trabalho, não deixaram obsoletos os processos e os agentes envolvidos na produção musical via gravadora. Percebe-se que a evolução tecnológica propiciou transformações que fizeram também com que novas práticas se misturassem a rotinas tradicionais da etapa produtiva. Assim, não se aparenta que possa haver uma forma de produção musical uniforme e absoluta.

Porém, mais do que trazer conclusões rígidas, nestas considerações, é válido perceber também quais novas perguntas o estudo foi capaz de produzir, que possam inclusive provocar a realização de outras pesquisas neste campo.

Por exemplo, assumiu-se que, embora os novos meios de produção tenham causado modificações sobre os modos estabelecidos, isto não levou à obsolescência os processos de produção via gravadora. Uma questão que surge, levando-se em conta os artistas que tiram proveito do ambiente favorável para produção autônoma, consiste em perguntar como estes artistas poderão concorrer por audiência, em nível competitivo, com companhias que investem milhões em produção e marketing de seus produtos fonográficos? Talvez esta seja uma questão que possa ser respondida através de uma análise da segmentação do mercado, e das diferenças entre produtos fonográficos voltados para um mercado massivo e aqueles mais orientados para uma audiência específica. Porém, é uma questão que se deixa no ar, visto que não se encerra dentro da proposta desta pesquisa.

Outra questão emerge, relacionada a uma consideração deste trabalho que afirma que a tecnologia favoreceu o acesso à produção musical para artistas que não obtêm um contrato de gravação junto a uma gravadora. Considerou-se que era complicado a um artista sem contrato, no passado, ter acesso a um meio de gravação profissional, visto a necessidade de altíssimo investimento para a gravação, o que tornava mais difícil a ele conduzir sua carreira. Atualmente, juntamente com as transformações, se apresentam novos desafios. Há maior acesso para que qualquer artista possa produzir seu álbum. Contudo, o imbróglio que surge diante deste desdobramento diz respeito a como conseguir promover e destacar uma obra em meio a tanto material disponível.

As esferas da distribuição e do consumo de música talvez sejam as que sofram as transformações mais profundas, e que geram maiores questionamentos no dia-a-dia. Entretanto, não há como se dissociar completamente estas etapas do ambiente de produção musical, que por si só também apresenta muitas incógnitas. Atualmente, por exemplo, o próprio valor comercial dos fonogramas está em cheque, diante da possibilidade de se fazer circular livremente este material na internet. Não há maneira de este dado passar sem gerar discórdia no extremo da produção, no momento em que centenas de artistas utilizam as plataformas digitais para promover gratuitamente seu trabalho, ao passo em que outros tantos condenam a distribuição livre, por não receberem uma compensação financeira imediata pela fruição da obra na qual investiram tempo, disposição e capital e para produzir.

As transformações abordadas ao longo do trabalho dizem respeito mais especificamente ao ambiente de produção musical. Contudo, o ecossistema que compreende produção, circulação e consumo de música está todo interligado, e os desequilíbrios que ocorreram, e que continuam transcorrendo em qualquer setor pertencente a este sistema, geram impactos sobre agentes localizados em outros pontos do ambiente, gerando muita insegurança e uma grande certeza: ainda há muito para ver.

REFERÊNCIAS

LIVROS E ARTIGOS

ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BURNETT, Robert. *The global jukebox: the international music industry*. New York: Routledge, 1996.

CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. *Rock 'n' Roll is here to pay: the history and politics of the music industry*. Chicago: Nelson-Hall, 1977.

COSTA, Mário. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma breve história dos formatos fonográficos. In: *Revista E-compós*, n.2, 2005

_____. A Nova Produção Independente: Mercado Fonográfico e as Novas Tecnologias da Comunicação. In: *Anais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Porto Alegre: PUCRS, 2004.

_____; ALBORNOZ, Luis; HERSCHMANN, Micael. A procura de novos negócios fonográficos: estratégias dos empreendedores brasileiros no mercado da música. In: *Anais do XIX Compós*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

_____. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. In: *Revista Eco-Pós*, v.9, n.1, 2006.

_____. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? In: *Mídia, Comunicação e Consumo*, v3, n.7, 2006.

_____. Reorganização da indústria fonográfica e suas conseqüências para a produção de bens simbólicos. In: *XIV Congresso Brasileiro de Sociologia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FRITH, Simon. *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*. Cambridge: Polity in Association With Blackwell, 1988.

_____ ; GOODWIN, Andrew. *On record: rock, pop and the written word*. London: Routledge, 1990.

_____. *Sound effects: youth, leisure and the politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon, 1981.

GAROFALO, Reebee. *Rockin' out: popular music in the USA*. Boston: Allyn and Bacon, 1997.

GAISBERG, Fred. *The music goes round*. New York: Arno, 1972.

GELATT, Roland. *The fabulous phonograph 1877 -1977*. New York: Macmillan, 1977.

GILLET, Charlie. *The sound of the city: the rise of rock and roll*. London: Souvenir, 1971.

GOHN, Daniel. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume, 2003.

GRONOW, Pekka; SAUNIO, Ilpo. *An International History of the Recording Industry*. London: Cassell, 1998.

GUEIROS JR., Nehemias. *O direito autoral no show business: a música*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HUGHES, Michael; RYAN, John. Breaking the Decision Chain. In: AYERS, Michael. *Cybersounds: essays on virtual music culture*. New York: Peter Lang, 2006.

IZECKSOHN, Sérgio. *Os gravadores multipista..* Revista Backstage. Rio de Janeiro: HSheldon, 1997.

_____. *Sete pecados da produção musical*. Revista Backstage nº 170. Rio de Janeiro: HSheldon, 2009.

JACQUES, Tatiana. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2007.

JENKINS, Henry. *A Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JONES, Steve. *Rock formation: music, technology, and mass communication*. Londres: Sage, 1992.

KEALY, Edward R. From craft to art: The case of *sound mixers* and popular music. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew. *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. New York: Pantheon, 1990.

- KOMARA, Edward. *Encyclopedia of the Blues*. New York: Routledge, 2006.
- KUSCHICK, Mateus. *Suingueiros do sul do Brasil*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2011.
- KUSEK, Dave; LEONHARD, Gerd. *The future of music: manifesto for the digital music revolution*. Boston: Berklee college of music, 2005.
- LEWISOHN, Mark. *The Complete Beatles Recording Sessions: the official story of the Abbey Road years*. Londres: Hamlyn, 1988.
- MARTIN, George. *Fazendo Música: o guia para comprar, tocar e gravar*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.
- MARTY, Daniel. *The illustrated history of the talking machines*. Lausanne: Edita, 1981.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MIDANI, André. *Música, Ídolos, Poder*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MIDDLETON, Richard. The Rock Revolution. In: *Music in Britain: the Twentieth Century*. Malden: Blackwell, 1995.
- MIKLITSCH, Robert. *Roll over Adorno: critical theory, popular culture, audiovisual media*. New York: State University of New York, 2006.
- MOTA, Rodrigo. *Rock dos anos 1980, prefixo 48*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2009.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: O grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NEGUS, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. New York: Routledge, 1999.
- _____. *Popular Music in Theory: an introduction*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.
- _____. *Producing pop: culture and conflict in the popular music industry*. London: Goldsmith, 2011.
- OLIVEIRA, Marcelo Carvalho; LOPES, Rodrigo de Castro. *Manual de produção de cd's e fitas demo*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1997.
- PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. São Paulo: melhoramentos, 1969.

PALUDO, Ticiano. Cyberhoods e a emissão musical contemporânea. In: *Revista Interin*, v. 7, n. 1, 2009a.

_____. *Pós Produção: A maquiagem sonora aliada da produção musical*. Revista Backstage nº 172. Rio de Janeiro: HSheldon, 2009b.

_____. *Reconfigurações musicais: os novos caminhos da música na era da comunicação digital*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 2010.

PETERSON, Richard. Why 1955? Explaining the advent of rock music. In: *Popular music*, n.9, 1990.

PETERSON, Richard; RYAN, John. The product image: the fate of creativity in country music songwriting. In: ETTEMA, James; WHITNEY, Charles. *Individuals in mass media: creativity and constraint*. Beverly Hills: Sage Publications, 1982.

PICCINO, Evaldo. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos: surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico. In: *Anais do II seminário de música, ciência e tecnologia*. Campinas: Universidade de Campinas, 2005.

RAMONE, Phil. Produzindo discos. In: MARTIN, George. *Fazendo Música: o guia para comprar, tocar e gravar*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

READ, Oliver; WELCH, Walter. *From tinfoil to stereo: evolution of the phonograph*. Indianapolis: H.W. Sams, 1976.

SANJEK, Russell; SANJEK, David. *The american popular music business in the 20th Century*. New York: Oxford University Press, 1991.

SANTINI, Rose Marie. *Admirável chip novo: a música na era da internet*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

TSCHMUCK, Peter. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Berlin: Springer, 2012.

WEBGRAFIA

BARBIERI, Marco. *Label Head talks about the Merger and Label*. Entrevista concedida a Keith McDonald. Disponível em: <<http://www.metal-rules.com/interviews/CenturyMedia.htm>>. Acessado em: 20 set. 2012.

BBC NEWS. *Early stereo recordings restored* Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/7537782.stm>>. Acessado em: 04 abr. 2012.

BYRNE, David. *Survival Strategies for emerging artists – and megastars*. Disponível em: <http://www.wired.com/entertainment/music/magazine/16-01/ff_byrne?currentPage=all>. Acessado em: 10 out. 2012.

EMI GROUP ARCHIVE TRUST. *EMI Archives*. Disponível em: <<http://soundofthehound.com/>>. Acessado em: 20 mar. 2012.

FLEINER, Carey. *The Eldridge Johnson story: bringing music to the people!*. Disponível em: <<http://soundofthehound.com/>>. Acessado em: 23 mar. 2012.

FRITH, Simon. *Professor Simon Frith on authenticity and popular music*. Entrevista concedida a Andrew Goodwin. Disponível em: <<http://globalnoise.wordpress.com/2012/03/12/professor-simon-frith-on-authenticity-and-popular-music/>>. Acessado em: 12 ago. 2012.

IFPI. *2011's IFPI digital music report*. Disponível em: <<http://www.ifpi.org/content/library/DMR2011.pdf>>. Acessado em: 17 out. 2012.

JENKINS, Henry. *Um novo Marshall McLuhan?*. Entrevista concedida a Camila Hessel. Disponível em: <<http://epocanegocios.globo.com/Revista/Epocanegocios/1,,EDG84922-8380,00.html>>. Acessado em: 5 Set. 2012.

MIDANI, André. *Produtor Musical*. Entrevista concedida a Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/andremidani.pdf>>. Acessado em: 06 out. 2012.

NARDI, Ken. *An interview with Ken Nardi plus a new track*. Disponível em: <<http://www.metalsucks.net/2011/02/22/anacrusis-an-interview-with-kenn-nardi-plus-a-new-track/>>. Acessado em: 27 set. 2012.

NIELSEN COMPANY. *The Nielsen Company & Billboard's 2011 Music Industry Report*. Disponível em: <<http://www.businesswire.com/news/home/20120105005547/en/Nielsen-Company-Billboard%E2%80%99s-2011-Music-Industry-Report>>. Acessado em: 15 out. 2012.

PESTANA, Oscar. *Profundidade na mixagem*. Disponível em: <<http://somoriginal.com.br/oscarpestana/>>. Acessado em: 7 out. 2012.

PHONOZOIC. *The phonograph and its future*. Disponível em: <<http://www.phonozoic.net/n0020.htm>>. Acessado em: 05 mai. 2012.

DISCOS

ANTONIO ADOLFO. **Feito em Casa**. Rio de Janeiro: Artesanal, 1977. 1 disco (40min): 33 1/3 RPM, estéreo.

ARRAIGO. **Fronteras y horizontes**. Buenos Aires: Independente, 2012. 1 disco compacto (65min): digital, estéreo.

CASCAVELLETES. **Homossexual/Sob um céu de blues**. Porto Alegre: Independente, 1992. 1 disco (11min): 45 RPM, estéreo.

DEEP PURPLE. **Machine head**. Londres: Purple Records/EMI, 1972. 1 disco (37min): 33 1/3 RPM, estéreo.

HOWLIN' WOLF. **Moanin' in the moonlight**. Memphis: Chess, 1959. 1 disco (34min): 33 1/3 RPM, monaural.

IKE TURNER'S KINGS OF RHYTHM. **Rocket "88"**. Memphis: Sun Records, 1951. 1 disco (3min): 78 RPM, monaural.

JUDAS PRIEST. **British steel**. Londres: Columbia, 1980. 1 disco (36min): 33 1/3 RPM, estéreo.

LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin IV**. Londres: Atlantic Records, 1971. 1 disco (42min): 33 1/3 RPM, estéreo.

LES PAUL & MARY FORD. **Lover (when you're near me)**. Los Angeles: Capitol, 1948. 1 disco (3min): 78 RPM, monaural.

ORQUÍDEA NEGRA. **Orquídea Negra**. Lages: Krieg-há-bandôlo Records, 1996. 1 disco compacto (59min): digital, estéreo.

ORQUÍDEA NEGRA. **Who's dead?**. Lages: Independente, 1992. 1 disco (40min): 33 1/3 RPM, estéreo.

PANIC. **Best Before End**. Porto Alegre: Cogumelo Records, 1992. 1 disco (41min): 33 1/3 RPM, estéreo.

LINK WRAY. **Rumble**. Nova York: Cadence, 1958. 1 disco (2min): 45 RPM, monaural.

THE BEATLES. **Revolver**. Londres: Parlophone, 1966. 1 disco (35min): 33 1/3 RPM, estéreo.

THE BEATLES. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Londres: Parlophone, 1967. 1 disco (40min): 33 1/3 RPM, estéreo.

THE DOORS. **L.A. woman**. Los Angeles: Elektra, 1971. 1 disco (48min): 33 1/3 RPM, estéreo.

ANEXO A

Transcrição das entrevistas com o Orquídea Negra.

O foco das entrevistas consistiu sobre as gravações dos dois álbuns da banda Orquídea Negra, no começo da década de 1990, e do trabalho vindouro, que se desenvolve desde o começo de 2012. A entrevista visou verificar, através do depoimento dos membros da banda, transformações ocorridas nas últimas décadas sobre a produção musical, tecnologia e técnicas de gravação que envolvem as rotinas do processo produtivo, além de perceber características da atividade do grupo enquanto artista autônomo.

As entrevistas foram conduzidas e gravadas pessoalmente, em Lages/SC, entre os dias 23 e 27 de agosto de 2012. Consistiram em um misto de técnicas, composto por entrevista padronizada, envolvendo questões técnicas e específicas sobre a gravação de cada álbum da banda Orquídea Negra, e sobre o novo álbum que está sendo registrado dentro do estúdio Olho da Lua, em Lages. Ocorreu também o processo de entrevista não-padronizada, com perguntas formuladas a cada integrante, decorrentes do fluxo da conversa, e outras questões de abordagem mais ampla sobre a sua atividade como músico e sua experiência diante da produção musical e dos processos de produção.

1. André (vocalista) e Robson (Baixista):

P - O primeiro LP (Who's Dead) foi gravado em 1992, sendo que a banda nasceu em 1986. Após as músicas estarem compostas, quais as principais dificuldades para se produzir um disco naquele momento para a banda?

André - Naquela época, veja bem, o Orquídea já era uma banda de uma boa proporção. Nós tínhamos um caminhão, tínhamos aparelhagem de som (mais ou menos umas duas toneladas em equipamentos de som, um equipamento próprio de iluminação. Nenhuma banda de heavy metal possuía isso por aqui. Quando o Orquídea começou a viajar, a fazer shows, começamos a guardar dinheiro pra gravar. E faltou... porque era caríssimo! Então nós vendemos o caminhão, um caminhão com oito anos de uso, que devia valer, na moeda de hoje, por volta de uns R\$ 60.000,00. Isso e mais o que nós tínhamos, então imagine o preço pra gravar.

Então, o maior problema foi juntar o dinheiro. Só que, naquela época, apesar de as coisas serem mais caras, as bandas tocavam. Aqui, nos arredores da cidade, todo o final de semana tinha um ou dois shows, no mínimo. Em todos os lugares nós podíamos tocar. Já hoje, não. Atualmente é assim: Aqui toca só isso... Ali só toca aquele outro estilo... E 90% do marketing se reservam a apenas um ou dois estilos, já que o resto diz-se que não vende. Não obstante, quando vem uma banda grande de fora, por aqui, faltam ingressos.

Então, o maior problema foi juntar dinheiro. E o segundo maior problema pra gravar, visto que o dinheiro era curto, foi pensar em onde alojar cinco músicos (na época a banda contava com dois guitarristas) e mais dois caras, nossos *roadies*, juntos. Precisávamos achar um hotel bem barato, e o mais próximo possível do estúdio, já que nós nunca havíamos ido a São Paulo... Aprender as linhas de ônibus, essas coisas.

P – A segunda questão toca nestes pontos. A banda teve o auxílio dos irmãos Garcia na produção do primeiro lançamento. Por que ele foi gravado em São Paulo e como foi essa experiência de se deslocar até lá com este propósito?

André – Bem, vou responder esta assim: nós fomos pra São Paulo porque não tinha estúdio aqui. Não havia nenhum em Santa Catarina. Tinha um em que o pessoal gravava no Rio Grande do Sul.

Robson – Sim, o *Master*, de Caxias do Sul.

André – O *Master*... Mas era tão mais caro, que ir pra São Paulo até compensava. E, na verdade, chegamos lá, uma gurizada nova, só com a cara e com a coragem. Mas o fato é que a gente não tinha nada a perder, então, para nós foi muito gratificante. Além do mais, assim a gente se expôs a um universo de músicos... Foi assim que conhecemos os irmãos da banda Garcia & Garcia, também um outro guri que nos ajudou depois, no segundo disco, com a regulagem da guitarra do Vinícius, e que na época não sabíamos nem quem era, e só depois acabamos tendo uma noção da proporção da coisa. O cara foi muito gente boa, nos ajudou fora de hora pra dar um jeito naquela guitarra. Então, nos expusemos a um universo que, hoje, não sei se seria tão facilmente descoberto, pois hoje o pessoal anda mais fechado. Mas, naquele ponto, era assim.

P – E como foi que vocês entraram em contato com os Garcia (Mário e Wally) e com o estúdio?

André – Isto é muito interessante, pois, aqui em Lages, pedimos ajuda para uma banda muito velha, chamada Expresso Rural. Esta banda existe até hoje, embora a formação já não seja mais a mesma, pois alguns dos caras estão muito doentes. Enfim, se trata de uma banda de pop/rock, estes caras são bem mais velhos do que nós, já haviam gravado lá em São Paulo, e o empresário deles que nos agendou com o estúdio Macan. Quando nós fomos até São Paulo não tínhamos um produtor, e a dona do estúdio, a Márcia, nos perguntou se tínhamos um produtor. Nós dissemos que não e, além do mais, ainda nem sabíamos que precisávamos de um. Ela perguntou: - Mas vocês sabem o que querem?

Então ela abriu a porta do estúdio. Nós nunca tínhamos visto aquele monte de equalizadores, aquele monte de efeitos, e não fazíamos a menor idéia de como operar aquilo tudo. Nós tínhamos uma idéia do que queríamos, mas como transmitir isso pra uma pessoa, sendo ela do ramo e nós não? Então o técnico do estúdio, o 'Prince', disse que tinha uns caras que estavam fazendo gravações e mixagens lá no estúdio, que eram bons, e que gostavam de rock 'n roll, e que eram rock 'n roll. Assim, eles (os Garcia) vieram, não cobraram nada, foram parceiros, ficaram direto trabalhando desde a afinação da bateria, as timbragens. Isso que naquela época gravou-se em 16 canais, com recursos analógicos. Eles conseguiram tirar leite de pedra e, se não fosse por eles, o trabalho teria sido bem inferior. Então, foi o pessoal do estúdio que sugeriu os Garcia, e aqueles músicos foram até lá, sem cobrar nada, e ficaram conosco cerca de três semana.

P – E como foi produzida a demo deste álbum?

Robson – Foi apenas um dos ensaios que gravamos, com nossa própria aparelhagem. Teve também uma demo com apenas duas músicas, também gravadas de ensaio, cuja resenha foi publicada na Rock Brigade (revista nacional especializada).

André – Inclusive uma das músicas, a The Darkness, foi tirada do primeiro disco, pois naquela época lançamos em vinil, e como o espaço era limitado tivemos que escolher uma pra retirar. Ela será regravada agora, para o nosso próximo trabalho.

P – Quantas horas de ensaio foram necessárias no estúdio, lá em São Paulo, antes da gravação?

André – Nenhuma. Montamos, afinamos e começamos a gravar.

Robson – Até porque já tínhamos todas as músicas prontas.

André – Até porque nós já saímos daqui hiper-ensaiados. Até porque, como tínhamos mais tempo na época, e como o estúdio era pago por hora, nós saímos daqui sabendo tocar até de ouvidos tapados as nossas músicas. A gente ensaiava só aquelas músicas, oito ou nove vezes cada uma, todos os dias.

P – Vocês têm idéia de quantas horas de gravação foram necessárias?

André - Umas boas cento e oitenta horas de gravação, por alto, e mais cerca de vinte horas de mixagem. O que também era tempo *record*, afinal ninguém fazia isso tão corrido.

P – E quantas horas por dia? Como foi dividido esse processo?

André – Não fazíamos de manhã, mas das 16h, ou assim que o estúdio abrisse à tarde, até por volta das 22h, 23h ou mais. Várias vezes, depois que gravávamos íamos pra casa e não tinha o que comer porque estava tudo fechado.

P – E quanto ao procedimento da gravação e ordem dos instrumentos?

Robson – O comum. Primeiro a bateria, então o baixo, depois a guitarra e por fim o vocal. Primeiro, é claro, passávamos uma faixa-guia com os instrumentos pra depois começar a gravar a bateria, o que é de praxe. Primeiro, uma guia, então, sem a bateria. E depois se começava a bateria.

P – Qual era o valor por hora de gravação?

André – Ah, essa é difícil. Pra começar, a moeda era outra, acho que cruzeiro ou cruzado novo, não me recordo. Eu sei que nós vendemos um caminhãozinho a diesel de quase dez anos que hoje deve valer uns R\$ 60.000,00, e mais o dinheirinho dos shows que tínhamos realizado por aí. Então, pode-se colocar, em valores de hoje, cerca de R\$ 70.000,00 com a viagem e tudo. Um absurdo, hoje em dia talvez nem algumas bandas grandes gastem isso.

P – E as dimensões do estúdio?

Robson – Era pequenininho. O aquário, pra bateria, era maior que a sala técnica. O estúdio, devia ter uns 100 m² ao todo. E, no andar de cima, a dona morava. O equipamento do estúdio parecia antigo demais.

André – É antigo agora, mas era novo pra época.

Robson – É, mas nem era tão novo. A mesa era grandona, de ótima qualidade, com 16 canais.

André – O plug era banana ainda. Em geral, todo equipamento era muito maior, inclusive tínhamos comprado pra nós aqueles equalizadores gigantesco da Alesis. Mas enfim, a sala de entrada e de espera era a maior das salas.

P. Como eram o isolamento e o tratamento acústicos da sala?

Robson – O isolamento era bom, bem feito.

André – Era mesmo. Lá fora tinha um transito intenso o dia todo e não se ouvia nada. Evidentemente isolava, pois quando eu estava lá fora estavam gravando a bateria, e de lá eu não conseguia ouvir nada. O material era alvenaria e madeira, com paredes bem grossas e possivelmente algum material entre elas. E claro, tinha um ar condicionado. Tanto que eu não

sabia na época, mas o ar ficou o dia todo ligado, então quando fui gravar a voz, todos os agudos que eu havia ensaiado não saíam. E na época eu não sabia o que estava acontecendo, mas é claro, secava violentamente a garganta.

P. E quanto aos métodos de captação de cada instrumento?

Robson – A bateria foi gravada semelhante a como gravamos hoje, com microfones específicos pra cada peça.

André – Nós tínhamos uma bateria boa que, por preguiça, nosso baterista não quis levar, por ser ruim de transportar, e pensamos que lá no estúdio teria uma boa bateria.

Robson – Nós chegamos lá e a bateria era horrível, feita a mão, toda pintada em acrílico. Então tivemos que alugar uma bateria. Quanto à guitarra, foi a pior coisa que aconteceu. Ela foi gravada em linha, direto na mesa, com uma pedaleira zoom 9002, daquelas de acoplar na correia da guitarra.

André – Dessa forma, o som ficou muito “plastificado”. Porém, na época e com nossos recursos, foi o que pudemos fazer.

Robson – Pra gravar o baixo, tínhamos disponível um amplificador GK grandão, que ficava no corredor, que ia pro equalizador antes de chegar até a mesa.

André – O timbre do baixo ficou muito bom. Depois de nós ia um pessoal tocar. Anotamos e fizemos um mapa de toda a equalização, porém depois, ainda assim, não conseguimos deixar os timbres da mesma forma.

P – E quanto ao microfone pra voz?

André – Era um LeSon cheio de antenas, antigo... Agora, que linha exatamente era, eu não me lembro. Pra mim era uma coisa estratosférica, pois eu estava acostumado ao SM58, de mão, e já aquele era um condensador. Tinha uma telinha na frente, era bem legal. Eu, pelo menos, nunca tinha visto um daqueles, só em reportagens, revistas de música, e tal.

P – E teclado?

Robson – Foi usado um teclado, um Korg M1, que pertencia ao estúdio, com o qual eu gravei.

P – E quanto à estação de gravação?

Robson – Era um gravador de rolo Akai, de 4 pistas.

André – Então tínhamos que gravar três partes, que depois ficavam juntas. Ou seja, a bateria nós gravamos numa pegada só, aí juntávamos. Voltávamos a fita, grava-se outro instrumento, e assim por diante. Nós até temos guardadas as fitas, mas não sei se já não está tudo mofado.

P – E a mesa?

André – Era uma Peavey de 16 canais, analógica. Era a mesma pra captar e pra equalizar as coisas.

P – E quanto à pré-amplificação?

André - Creio que era da Crown... Mas não sei exatamente qual a linha. Sei que tinha também equalizadores e um crossover por onde passava tudo.

P – Mais alguma coisa com relação à gravação do primeiro disco que você considera importante?

André – A gravação do nosso primeiro álbum foi realmente algo muito cru, com poucas especificidades mesmo. Além disso, foi quase que um take só pra gravar cada elemento. O que mais chamou a atenção foi isso: a tecnologia de gravação era um tanto limitada e nós tínhamos que cuidar muito na gravação dos primeiros instrumentos. Você gravava a bateria, voltava tudo pra trás, aí então usava outra fita de rolo pra gravar o que já tinha da bateria junto com o baixo, então depois podia ainda colocar mais uma base, ou outra coisa. Então, era bem limitado. Se a bateria tivesse alguma oscilação no tempo, por exemplo, todos nós iríamos oscilar o resto também, junto, porque senão teria que ser gravado tudo de novo.

Então, como a bateria era alugada, estávamos pagando por hora e tudo o mais, não teríamos dinheiro pra isso. Assim, se você for escutar com cuidado vai perceber que tem algumas oscilações, se tu escutar várias vezes vai perceber que em tal momento foi dada uma derrapada. Não dava pra voltar atrás, ia faltar dinheiro.

P. Vocês se recordam de mais alguma coisa, visualmente, do estúdio?

Robson: bem, era uma construção inacabada.

André: É, não tinha placa nem nada no estúdio, na época trabalhavam sem nota. Tinha uma cadeira de mola que o Tio Mena (baterista) sentou, pedindo um banco, e que acabou quebrando. De resto, era bem comum. Uma construção normal, quadrada, de alvenaria, segundo andar com laje, mas com um isolamento bom.

P. Quais foram os instrumentos utilizados?

André: Foi bem simples, cada um somente com o seu instrumento de cordas, eu com um microfone que nunca havia visto. O baixo era Rickenbacker, uma guitarra Yamaha e uma Hurricane.

P. Quantas pessoas ao todo participaram da produção?

André - Fora o fotógrafo do encarte e o empresário da Expresso Rural, na gravação mesmo tiveram influência somente o técnico do estúdio, apelidado de Prince, o (Wally e Mário) Garcia & Garcia, e mais um menino que ajudou na técnica da guitarra. Teve dois primos do Ferpa (ex-baixista) que foram como peso morto, só pra fazer festa, e mais a banda (que na época tinha 5 membros). Na realidade, nove pessoas.

P. O resultado obtido foi o esperado?

André - Na época, como não tínhamos a menor idéia do que iria acontecer, e como estávamos ensaiando com equipamento bem inferior ao do estúdio, eu achei o resultado, naquele momento, espantoso. Mas, hoje em dia, ouvindo, é uma coisa decrépita, ainda mais se for se considerar o que se fazia de gravações naquela época em estúdios em Londres e outros grandes centros.

Naquela época, no Brasil, ainda haviam poucas bandas registrado trabalhos de heavy metal, com o Viper, o Sepultura, o Garcia & Garcia, era um movimento que estava começando. Até aqui no sul, o fenômeno que nos ajudou a tocar em diversos lugares foi o Guns 'n' Roses. Porque então, você iria ser contratado, por exemplo, em Otacílio Costa (cidade pequena vizinha a Lages). Então os caras iriam perguntar: “o que vocês tocam?”. Nós iríamos responder: “Nossas músicas próprias”. Sem entusiasmo eles diriam: “Ah ta”. Então avisariamos: “Ah, nós tocamos também seis músicas do Guns n' Roses”. E então aceitaríamos fazer o show. Era bem simples de tocar, se você tivesse estas cartas na manga.

Como nunca havíamos tocado no estúdio, nem percebido tudo o que era possível de se fazer em estúdio, como efeitos na voz, vozes dobradas, harmonias, o que ajuda muito, foi bem gratificante.

P. O primeiro álbum foi gravado independentemente e distribuído pela Acit. Como foi a relação com o selo e quais as vantagens oferecidas à banda pelo mesmo?

Robson – A relação foi péssima. Nunca deram um pila pra gente. O André pode falar bem disso.

André – Nosso acordo era ganhar 2 ou 3% sobre cada disco vendido, enquanto que o selo iria distribuir o disco até em São Paulo, supostamente. Eu nunca soube se chegou realmente até São Paulo. Aqui no Sul, Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul, realmente, quando íamos tocar no interior do Estado, a gente ia conferir nas lojas e estava lá o nosso disco. Era legal.

Só que na primeira reunião em que eu fui lá, com o pessoal da Acit, eu achei que tinha vendido bem e os caras me disseram que o disco tinha vendido mal, vendido 600 cópias ou nem isso. E eu disse: “Só? Em três Estados, por todo o lugar por aí tinha”. Então fiquei murcho. Quando voltei pra Lages, estava conversando em um barzinho da época com um amigo meu que possuía uma distribuidora de discos e, chateado, falei pra ele: “puxa, em três meses o disco vendeu só 600 cópias, e eu esperava bem mais, pelo mapa da Acit”. Então, ele que trabalhava também com a Acit, pois vários artistas trabalhavam com esse selo, me disse: “espera aí. Como assim 600 cópias? Só eu comprei mais de 1.000”. Então eu pedi que ele me emprestasse as notas das compras pra que eu xerocasse. Uns dias depois passei por Mafra (outra pequena cidade próxima a Lages) em uma loja de discos e perguntei como estávamos vendendo. Em resposta ouvi que estava indo bem, só ali eram mais de 100 cópias vendidas. Perguntei se podia *xerocar* as notas também e permitiram a mim fazer isso. A partir daí, aonde eu ia perguntava pelos discos e *xerocava* as notas.

Na reunião seguinte com a Acit eles nos informaram que havíamos vendido cerca de 200 discos. Então eu pus uma planilha na frente deles que contabilizava a venda de mais ou menos 4.000 cópias. Eu lhes disse: “Isso aqui são notas fiscais somente das lojas por onde eu passei. Tem ainda os locais que eu não fui. Quem é que está mentindo?”. E então perdemos o contrato (risos).

P. E quanto à prensagem?

Robson - Foi pago pra que prensassem junto à Sony Music, porém foi prensado pela Continental, e a qualidade do vinil oferecido era bem inferior, com muito mais chiado.

André – Por isso o disco chia tanto. O vinil era reaproveitado. E a gente pagou para que a Acit fechasse com a Sony. Por coisas como estas que a gravadora ficou rica e o artista continuou ferrado.

As vantagens foram oferecidas, mas elas não foram cumpridas. O mínimo, que era colocar nosso disco nos catálogos pra oferecer, eles fizeram. E, graças à RBS, que nos deu muita mídia na época, os donos das lojas de disco compraram.

P. Já o segundo álbum (Orquídea Negra, 1994) foi produzido pela própria banda, em Porto Alegre. Qual foi o estúdio escolhido e por quê?

André – O estúdio Eger, onde gravavam o Kleiton & Kleidir e uns caras das antigas. Escolhemos este lugar porque muitos músicos de calibre haviam gravado lá, e como estávamos tentando fazer algo mais profissional, escolhemos o melhor estúdio possível. Além do mais, em Porto Alegre eu tinha parentes, e o Vinícius também, caso precisássemos de qualquer escoro. O

estúdio possuía um equipamento bom e um bom preço também. E como nós tínhamos a esta altura um ônibus da banda, estacionamos na frente do estúdio e não gastamos com hotel. E, além do mais, comíamos fora porque estava barato comer a kg lá também.

Robson – R\$ 1,00 a comida chinesa ali perto.

André – Como o estúdio era grande, tinha banheiro lá onde podíamos tomar banho, levava-mos as roupas pra lavar nos parentes, e pronto.

P. Como foi produzida a demo deste álbum?

Robson – Este não teve demo.

André – Já fomos direto, com as músicas prontas, ensaiados pra gravar também. Só que agora havia mudado, a gente sabia que já não precisava ficar tão perfeito porque dava pra voltar, editar, fazer cortes, mesmo sendo ainda com fita. Eram três fitas simultâneas de vídeo cassete, no caso.

Robson – Eram bem melhores os rolos, já eram bem mais rápidos. Mas mesmo assim, se desse um pepino naquilo ali, e dessincronizasse as três faixas, aí tínhamos que gravar tudo de novo.

André – É, a cada três tentativas, uma dava certo. Mas dessa vez a bateria do estúdio já era boa.

Robson – Desta vez o Mena (ex-baterista) levou a bateria Pearl Export dele no ônibus, e teve ajuda do Kiko Freitas pra afiná-la em Porto Alegre.

André – O Robson nesse momento já era o baixista da banda.

Robson – Este álbum eu gravei com meu baixo vermelho da Cast. Colaborei também com as guitarras, utilizando uma Schecter. E o Vinícius gravou com uma guitarra Ibanez.

P. Este álbum não teve produtor. Foi produzido autonomamente. Por quê?

André – Esse não teve produtor. O técnico do estúdio deu uns *pitacos*, a gente foi dizendo o que queria. Teve então só esse rapaz que ajudou. Outra coisa foi que pra esse não precisei usar voz dobrada, já estava visando um resultado mais *clean*, porque mudamos um pouco a proposta. Mudou então um pouco o sistema.

P. E foi uma decisão consciente de vocês produzirem ele por conta? Se sim, por quê?

Robson – Sim.

André – Primeiro porque nós não conhecíamos nenhum produtor no sul que a gente pudesse pagar. E segundo porque, como agora a gente já tinha alguma bagagem, a experiência do outro álbum, os erros do outro a gente já não cometeria nesse. Coisas como, por exemplo, começar a gravar sem os instrumentos adequados desta vez nós não fizemos. Assim, então, resolvemos fazer o negócio sozinhos, sem produção paga. Se tivesse um produtor que soubéssemos que era competente seria bom, mas então, novamente, também não teríamos dinheiro pra pagá-lo.

P. Também não teve ensaio dessa vez?

Robson – Não. Só gastamos algumas poucas horas testando timbres mesmo, dessa vez.

André – Nós alugamos um cubo de baixo, incrivelmente grande, caro pra burro, e não ficou bom. Roncava como uma praga e assim não pudemos utilizá-lo.

P. E quantas horas de gravação foram necessárias?

André – Parecido com o outro, cerca de cento e oitenta horas.

P. E quantas horas diárias de gravação?

André – Lá tínhamos um esquema também que, pra sair mais barato, como a gente estava estacionado na frente do estúdio, o cara do estúdio batia na porta do ônibus e avisava quando tinha algum horário vago, do tipo, “das 9h às 11h alguma banda cancelou”. Aí nós íamos até lá e tentava gravar o que desse neste período. E assim por diante, inclusive de madrugada. Dessa forma ficava mais barato para nós.

P. E quanto à ordem dos instrumentos?

Robson – A mesma coisa.

P. E quanto era o valor da hora de gravação?

André – Era mais barato que o primeiro. Caiu bastante em relação ao outro. Nós não precisamos vender um ônibus, nem nada dessa vez. Foi pago basicamente com um pouco de dinheiro que meu pai me deu na época mais os cachês de praticamente um ano todo tocando. Acabou saindo bem mais barato. Foi praticamente metade do custo do primeiro, pra gravar. E ainda assim, a qualidade ficou bem melhor.

P. E quanto às dimensões do estúdio?

André – Esse era bem maior.

Robson – O aquário dele era enorme. Esse estúdio era praticamente três vezes maior do que o primeiro.

André – Ele tinha uma sala de estar grande, tinha o banheiro onde a gente podia tomar banho e tinha até fogão se quiséssemos cozinhar lá.

P. Como era o isolamento e tratamento acústicos?

Robson – Perfeito. Era o melhor estúdio que tinha em Porto Alegre. Quanto a este detalhe ele não tinha nenhum problema.

André – E tinha muitos recursos pra você escolher de microfone, de opções para modelar o som. Passaram-se dois anos entre as gravações dos dois álbuns e nós sentimos uma grande diferença entre os dois estúdios.

Robson – Além do mais era em Porto Alegre, se tornou mais barato pra nós.

André – Eu me lembro que o estúdio não tinha tanta madeira quanto o outro, e tinha mais aquela esponja moderna cheia de declives.

Robson – Sonex. E mais pedra também.

André – É, tinha bastante desse material e também tinha mais pedra, coisa que o outro tinha menos. Era o que eles mais usavam pra tratar o ambiente, rebater o som e tal.

P. E quanto aos métodos de captação?

Robson – A guitarra agora foi microfonada.

André – É, e o técnico de som tinha já algumas manhas. Ele punha um microfone atrás do amplificador, outro na frente. Gravava também em um sinal de linha e depois misturava todas estas partes. Ele tinha várias manhas já de microfonação e ainda assim, era tudo um só cara no estúdio quem fazia. Pudemos também incrementar os vocais na produção, fizemos mais backing vocals.

P. E quem era esse técnico?

Robson – Era o Dido. Chamavam ele de Dido Rock, por causa do Bob Rock (celebrado produtor americano). Ele trabalhava pro estúdio EGER, mas só lembro o nome dele, não lembro nem o nome do dono.

P. Ok, e o baixo também foi gravado dessa forma?

Robson – Foi apenas microfonado.

P. E a bateria?

Robson – A bateria era aquela Pearl, que já era a nossa.

André – Dessa vez nós levamos, afinal nós tínhamos o nosso ônibus. Lá pra São Paulo a gente teve que ir de ônibus de linha. Agora, com nosso próprio ônibus era outra história.

P. E quanto à microfonação da bateria?

André – Nesse lugar o técnico já tinha algumas manhas. Foram usados tanto microfones específicos para peças como o bumbo, quanto o overall, que ficava captando o ambiente, e alguns microfones ficavam postados mais longes. Até porque o Kiko Freitas estava ajudando, coisa que não tivemos no primeiro. Naquele não tínhamos quase nenhuma idéia sobre como trabalhar a afinação da bateria, questões de ressonância, fora que agora a bateria era nossa e era bem melhor do que aquela que foi usada no primeiro disco.

A gente foi a primeira banda aqui do planalto catarinense a ter uma bateria importada. Tinha o Gonzaga que tinha uma Ludwig, mas ela não saía da rádio, e banda mesmo que comprou a sua, fomos nós. Hoje tem em qualquer lugar. Aquela Pearl Export foi importada, ficou parada na alfândega um tempão. Aí quando veio nós montamos no meio da sala da casa da minha mãe e vinham bandas de todos os cantos aqui perto e de vários estilos, até banda gaudéria, só pra sentar nela e tirar uma foto (risos).

P. E quanto à gravação da voz?

André – Foi o mesmo esquema basicamente, só que foram usados microfones diferentes pra gravar a voz principal e os backing vocals.

Robson – Foi usado um B2 da Behringer, com a tela na frente. E pra gravar o backing não tinha tela na frente do microfone.

P. Quanto ao console de gravação?

Robson - Foram usados três aparelhos ADAT, sincronizadamente, que trabalhavam com fitas S-VHS. Essa gravação então já era digital, porque ela era feita no ADAT, era lançada para equipamento digital e a saída era digital. D-D-D.

P. E que mixer foi utilizada?

André – Não me lembro da marca, mas era enorme, apoteótica. Tinha bem mais de 30 canais e vários subgrupos. Creio que até para hoje seria uma boa mesa.

P. E a zoom foi deixada de lado?

Robson – Sim, claro! Agora o Vinícius estava utilizando uma pedaleira da Boss e o amplificador era microfonado na frente, atrás.

P. Visualmente há mais alguma coisa que vocês se lembrem do estúdio?

André – Bom, ele era bem maior, como comentamos. Era um prédio bem antigo, numa rua transversal à Farrapos, com uma sala de estar bem grande e com equipamentos à primeira

vista bem modernos pra época. Vários artistas de ponta do mercado estavam gravando por lá. E também bandinhas de baile. Falamos com uma que havia gravado 14 discos, e a banda não tinha 6 anos.

Robson - Mas também, a base era sempre a mesma, tudo três minutos, só mudava a rima (risos).

André – Me lembro ainda do produtor perguntando pra eles: “Como vocês querem o som da bateria?” E o cara respondia: “Ah, faz aí em cima bem agudo e embaixo umas pedalada jovem” (risos).

P. E quanto aos amplificadores?

Robson – Para o baixo, fora o amplificador Meteoro que nós alugamos e não pudemos usar, gravamos com um da Crate.

P. E teclados?

Robson – Pra esse disco usamos só alguns enfeites de teclado, mas muito pouco, só alguns acordes. E utilizamos o meu próprio teclado na época, um Casio podre.

P. Quantas pessoas participaram dessa gravação?

André – Só a banda e o Dido.

P. E como vocês comparam a produção deste com a do primeiro?

Robson – Ah, top, né. Sem comparação.

André – E tu vê, aí já era aquela história. Nós já sabíamos melhor o que queríamos e também já sabíamos como tirar certos recursos dos equipamentos disponíveis.

Robson – Já sabíamos o que pedir pro técnico.

André - Nesse momento a gente já tinha alguma convivência com amplificadores grandes, com recursos diferentes da estrada, e assim já começamos a pescar o que queríamos dentro do estúdio. Uma coisa era ele (o técnico) conhecer o estúdio e saber o máximo que poderia fazer com aqueles recursos. Outra coisa era também nós já sabermos o que queríamos. Por exemplo, a abolição da “voz dobrada”. Nesse momento eu já tinha certeza que não tinha mais problemas em soar limpo. E também que iria manter o ar condicionado desligado!

P. E vocês lançaram, desta vez, com recursos próprios?

André – Sem gravadora. Desta vez nem cogitamos.

P. Li em uma entrevista que vocês lançaram um selo pra distribuir este disco. Procede?

Robson – Ah sim, o selo Krig-há-Bandôlo Records. Só pra dizer que tinha selo. Era só pra não dizermos que foi independente, da banda pela banda, e decidimos pôr o nome de um selo. E pro pessoal ver que tinha um selinho.

P. E que vantagens isso trouxe?

Robson – Bom, na verdade, só porque quando tínhamos um *review* publicado em algum lugar saía o nome do selo junto.

P. E vocês tinham um maior controle sobre a vendagem?

André – Na verdade não. Não tinham número de série aqueles discos. Nós pagamos o que podíamos mandar pensar e veio uma quantidade. Mas sem número de série.

Robson – Nós mandamos prensar o segundo nos Estados Unidos, na época, porque saiu mais barato do que fazer aqui no Brasil.

Já o primeiro, quem cuidou da prensagem foi a CD Press, uma empresa de São Paulo. O processo foi bem demorado, a gente trocava cartas com eles pra nos informar e depois pra fazer todos os trâmites. Então foi tudo pelo correio: Nós mandamos, por exemplo, pelo correio como iria ser a arte, então o cara nos mandava de volta via sedex. Recebíamos, mandávamos de volta as alterações.

André – Já que voltamos ao primeiro, tem uma história interessante. Nossa divulgação teve uma grande força em *fanzines* (um deles utilizava ainda um mimeógrafo antigo, pelo baixo custo). Nosso vinil chegou a vender na Alemanha, através de um fã-clube que uma mulher havia organizado aqui em Santa Catarina. Ela entrou em contato com alguns conhecidos dela da Alemanha e então um distribuidor especializado de lá se interessou e vendeu o disco no país.

P. Já o próximo CD do Orquídea Negra está sendo gravado em Lages. Como está sendo a experiência de gravar perto de casa?

Robson – Uma maravilha, cara. Uma coisa muito boa.

André – Tem uma diferença fundamental para nós. Todas aquelas vezes (referindo-se aos discos anteriores) nós tínhamos que ter pressa pra cumprir hora. E gravar logo, pois estávamos pagando por hora e estadia. E como este cara daqui é um conhecido nosso e está com estúdio despontando agora, ele fez um preço camarada e fixo. Pelo acordo que nós fizemos, se levarmos dez dias ou dez anos pra gravar não faz diferença, não tem aquela neura. Se eu for hoje e, por exemplo, a minha voz não está boa, eu posso voltar lá amanhã.

Robson – Hoje nós estamos em casa, cara, bem tranquilos. O estúdio é na casa dele, se a gente ficar com fome, vai até a geladeira e pega uma comida.

André – Deixamos ele sem cerveja.

Robson – Pra mim o melhor tem sido a possibilidade de gravar aqui.

P. A banda cogitou gravar fora do Estado?

André – Olha, nem cogitamos. Nem foi tanto pelo valor, porque o preço hoje está bem mais em conta do que na época das outras gravações, mas principalmente porque o trabalho de todo mundo nos ocupa demais. Como é que nós vamos deixar isso de lado, vou sair daqui e ficar um mês fora? Daí teria que ser bem “no tranco”, ir lá e gravar a bateria em dois dias, ir depois e gravar tal coisa em dois dias de novo. Assim você grava apressado e isto influencia no resultado.

E tem uma outra coisa, nossa visão mudou bastante. Pra gravar o primeiro a gente não tinha nenhuma noção. Pro segundo a gente queria gravar o mais parecido o possível como tocávamos no palco, pra depois o pessoal não falar “poxa, tem cinco guitarras gravadas e agora eu to no show ouvindo só uma”. O que também não era legal, porque na verdade não tem nada a ver. O Black Sabbath, por exemplo, faz um monte de produção e ao vivo toca diferente, é uma outra coisa. E agora voltamos com essa outra idéia. Tem lá três violões tocando, mais um passarinho voando e um foguete subindo e nós ficamos: “Põe mais uma guitarra aí, agora põe só mais uma notinha solta... Ah, não gostamos, apaga tudo e deixa só a guitarra base mesmo”. Então a grande diferença é que a gente tá experimentando porque não temos pressa.

Estamos fazendo muitas experiências, passagens diferentes com as guitarras e com o baixo, gravamos e sobrepusemos até dois baixos, um com distorção e outro sem, só não sabemos ainda se vamos deixar isso.

Robson – Na hora da mixagem nós vamos definir isso. Nos outros nós não pudemos fazer isso.

P. O que motivou a banda a lançar um álbum novo?

André – Músicas novas (risos). Nós tínhamos parado por algum tempo, eu havia saído da banda por umas duas ou três temporadas, também por uma questão profissional, nossa música não estava nos pagando e eu estava precisando trabalhar. Depois de alguns anos o pessoal do Orquídea me ligou de volta, pois estava todo mundo em Lages, estabelecido, todo mundo já havia parado de estudar, já estávamos formados, e achamos que era hora da “velharada” voltar. Então, começamos a cansar de ensaiar as músicas antigas e, começamos a trazer algumas idéias novas, e fazer tranquilamente as músicas novas, sem pressão. Elas foram acontecendo, nunca tinha sido assim. Temos muitas idéias, algumas aproveitamos, outras ficam na “lixeira cultural”, como a gente chama, e às vezes elas voltam se misturando com alguma idéia nova.

Então pensamos, já que estamos fazendo músicas novas, não gravá-las seria quase uma perda de tempo. Resolvemos gravar basicamente por isso. Está mais barato e tínhamos muitas músicas novas.

P. Teve demo?

Robson – Não. Não adianta, a gente não faz demo.

P. E quanto à escolha do produtor pra este álbum?

André – Na verdade é o proprietário do estúdio, que também é músico.

Robson – E nós, novamente.

André – Ele chamou um rapaz pra arrumar a bateria, que fez uma coisa absurda. Ele montou o bumbo, afinou as peças, fez aquela celeuma toda, já vi gente gastar um dia arrumando isso. Então ele colocou um microfone dentro do bumbo, e a um metro de distância ele pôs outro, com um cobertor em cima! Rapaz, aquilo deu um peso absurdo no som. E o estúdio não é lá muito grande.

Robson – A bateria foi gravada fora da sala, numa sala que não tinha isolamento. E ele colocou dois microfones mais longe, pra captar o ambiente.

André – Por isso tivemos que deixar de gravar a bateria quando chovia, por causa do barulho da chuva. E o bumbo, assim, ficou com um grave excelente. E foi uma idéia que teve esse pessoal novo, sobretudo o cara que arrumou a bateria, o Douglas, que é um baterista novo daqui, bastante respeitado pelos músicos locais, por ser perfeccionista, estar sempre buscando informação. O cara é um rato de estúdio!

Robson – Já o Daniel (proprietário do estúdio) está mais nos orientando quanto às possibilidades do estúdio dele, fazendo mais um papel de técnico.

André – É, ele cuida pra não deixar nada sobrar, nada faltar, com relação à acústica. Ele é bem detalhista e fica, de certa forma, aparando as arestas.

P. Onde vocês têm ensaiado?

André – Nós ensaiamos na minha casa, onde estão todos os equipamentos que anteriormente estavam na casa do nosso ex-baterista.

P. E quantas horas de ensaio foram necessárias agora pra se gravar esse álbum?

André – A gente já está a tanto tempo tocando juntos que pra este nós precisamos ensaiar um pouco menos. Está que nem time de futebol que joga junto há muito tempo, a gente se olha e já sabe mais ou menos o que esperar. Só o baterista novo que entrou que, no início, teve que correr um pouco mais pra alcançar o ritmo.

Robson – Mas agora ele já está bem adaptado também, ele conseguiu dar bem a cara dele pras músicas novas.

André – Ele tem umas influências mais novas do que nós e mais rápidas, até tivemos que puxar ele no freio pra não descaracterizar demais a banda. A gente ensaiou mais quando ele entrou, pra saber as músicas velhas para os shows, do que propriamente pras músicas novas. Mas assim, duas horas por ensaio no máximo, duas vezes por semana, com sorte.

André – Pro segundo álbum, até esqueci de mencionar, os ensaios que nós gravamos como demo foram só instrumentais, pois eu estava trabalhando e, nas horas de sobra, os outros caras iam até a casa da minha mãe, onde ensaiávamos e passavam as músicas lá, sem voz.

P. Quantas horas de gravação estão programadas para este álbum?

André – Cara, não tem nada programado, mas já passaram de cem horas faz tempo.

Robson – É, e estamos agora nas guitarras. Já gravamos todas as bases, só que falta gravar ainda todos os solos.

André – E faltam ainda as “pirulitagens”, alguns violões, teclados. Mas pode apostar, este álbum vai ter tranquilamente umas 300 horas de gravação. Vai ser bem mais demorado por causa das experiências.

P. E como foi esse acordo com o estúdio?

André – Fizemos e não era por hora. Fechamos R\$ 400,00 por música, independente do tempo que levar, o que estamos achando ótimo por causa de tudo aquilo que falamos. Só que por outro lado, devido a este acordo, também temos que ceder aos horários dele. Por exemplo, agora que é época de eleições ele está fazendo jingles feito louco. Então deixamos de gravar lá por algumas semanas. Até porque não queremos pegar ele com a cabeça cheia pra gravar nosso álbum e sair mixando de qualquer jeito.

Robson – Daqui a pouco ainda vamos ouvir um pedaço de uma música nossa em um jingle (risos).

P – E quantas horas por dia de trabalho, em média?

André – Bom, tem dias que ficamos três horas, noutro ficamos uma hora. Vai da disponibilidade dele e da nossa.

P – O procedimento da gravação, quanto à ordem dos instrumentos, é o mesmo?

André – Mesma coisa. Guias; Bateria; Baixo; Guitarra base; Solos; Vocais; Enfeites.

P – E quanto às dimensões do estúdio?

André – Ele é bem menor que o Eger.

Robson – É menor que o de São Paulo, também.

André – Mas os equipamentos dele, mesmo, são bem mais compactos e ocupam menos espaço. Se você for ver, até as caixas de monitoramento e retorno nos outros estúdios ocupavam um grande espaço e estas dele são bem pequenas e mesmo assim tu não agüenta ficar na frente delas ligadas.

P – Como é o isolamento e o tratamento acústico?

André – Esse estúdio dele é mais primitivo neste sentido. Tem um aquário fechado, mas não é 100% isolado. Assim, como a bateria foi gravada fora do aquário por uma questão de timbre, porque na ante-sala tinha mais madeira, quando chovia não podíamos gravar porque captava os trovões. Ainda assim, ficou muito bom o som da bateria.

P. Que métodos de captação foram utilizados pra gravar os instrumentos?

André – Pois é, eu não sei que nome leva aquele método do cobertor sobre o microfone pra bateria (risos), mas tem diversos experimentos.

Robson – Ele utilizou um microfone pra gravar cada peça, mais dois *overall* e colocou um microfone no fundão da peça, sobre um armário, por exemplo, na tentativa de deixar o som com um *reverb* natural.

André – Levou três amplificadores diferentes pra guitarra, dois grandes da Marshall e da Meteoro e um pequeno, do qual não lembro a marca.

Robson – E pro baixo utilizamos um amplificador B-52, que é nosso.

P. Quanto à interface de gravação?

Robson – Digital. Ele também utilizou vários plug-ins pra simular pré-amplificadores. Não entrou nada via mesa. A recém agora ele está pegando uma mesa analógica por estúdio dele pra experimentar. Tanto que a gravação está sendo digital e, com essa mesa, a mixagem deve ser analógica.

P. Quantas pessoas participam do processo?

André – Nós e ele. Cinco pessoas. Agora mais do que nunca nós sabemos o que queremos, ainda mais com a chance pra experimentar.

P. Como vocês avaliariam o estúdio atual com relação àqueles onde foram gravados os outros álbuns?

André – Ele tem bem menos espaço físico do que aqueles. O que mais me salta às vistas é o tamanho dos equipamentos. Às vezes nós víamos umas caixas enormes, gigantescas que não falavam coisa nenhuma. E pra gravar, o que mais me chama a atenção mesmo são os recursos de edição. A possibilidade de se fazer emendas, sem oscilações, inclusive corrigindo alguns erros via edição. Na banda da minha esposa, o baterista errou alguns tempos e eu vi o rapaz da técnica corrigir a partir da gravação. Eu não sei realmente se gosto muito disso, inclusive. Só um exemplo: A Xuxa grava e fica bom.

As ferramentas e as facilidades estão aí pra todo o mundo usar, o problema é se todo o mundo for muito ruim!

Robson – Na minha casa eu estive gravando umas linhas de baixo e de guitarra de músicas que eu estava escrevendo pra outras bandas e, na gravação da bateria eu utilizei partes que eu não havia tocado, aproveitando loops, fazendo cortes de outros pedaços. Que beleza, cara! E se eu errar algo em uma parte longa, eu posso corrigir, não preciso gravar de novo.

André – É, mas tem um problema nisso. Pode ser um problema e uma solução, em diferentes escalas. Depois da calculadora menos gente sabe fazer conta. Musicalmente, eu vejo se colocar o mesmo paradigma. Tem um lado bom e um ruim, da mesma forma que antes destas tecnologias o vinil era mais difícil de piratear. Podia-se, mas teria que fazer uma cópia em fita cassete.

No último show que eu fiz com a Mr. Powerful, em Pato Branco-PR, o disco estava vendendo fraquíssimo, porém tinha um monte de gente na platéia cantando as músicas. Então, é bom e não é bom. É bom pro show, mas financeiramente pra nós não é bom. Eu gostaria de lançar, se tivesse recurso, algum dia, todo o catálogo do Orquídea Negra em vinil, uma edição especial de colecionador, que nem a Pitty lançou recentemente e vendeu milhares de cópias.

P. Quais as expectativas da banda com relação ao lançamento do novo álbum?

André – Bom, agora o Orquídea já passou de vinte anos de banda, temos vinte e seis, pra ser exato. Somos a única banda que promove um festival próprio. De certa forma acabamos sendo uma espécie de parâmetro aqui na região. Fomos a primeira banda de rock pesado a lançar um disco no Estado. Também a primeira banda de heavy metal a tocar em um teatro, por aqui. Falta ainda um DVD, mas este sai muito caro. Temos vontade de lançar, apesar da pirataria, porque sabemos de muita gente que gostaria de tê-lo pra colecionar, mais por conta deste caráter pioneiro da banda.

Sobre o novo álbum, nós sabemos que não vai ser um lançamento revolucionário, mas vai conter toda a nossa experiência armazenada e a nossa liberdade de experimentar no estúdio, o que vai deixar muito diferente o disco. Eu acho, então, que bastante gente vai comprar, mais até do que o segundo, principalmente porque os nossos fãs, que tem mais ou menos a nossa idade, embora haja os mais jovens também, mas, sobretudo os que têm mais idade, já têm um trabalho estável, sua renda, e não creio que eles iriam ter problema em gastar R\$ 25,00 ao invés de baixar. Creio que eles queiram ter em casa o original, da mesma forma que eu, com relação às minhas bandas favoritas. Mesmo, também, porque eu não sei baixar nada (risos).

Do ponto de vista de mercado, é claro que nós não esperamos ficar ricos com esse disco. Nunca, isso não existe, a menos que caia na mão de um produtor maluco que queira fazer um milhão de cópias, que ponha a gente pra abrir o show de não sei quem, etc. Então, a minha expectativa é que possamos alcançar o nosso público antigo, o jovem, que vai continuar baixando, mas que venda o suficiente para tirarmos o custo da gravação e, se sobrar, guardarmos pra gravar mais outro (risos).

Robson – Este CD vai, inclusive, ser lançado lá fora, na Europa, junto com os dois primeiros. Um amigo nosso do Rio de Janeiro está fazendo a intermediação deste negócio. Tem um cara de Portugal que é fã do Orquídea, que ele lança e relança várias bandas do Brasil, todas bandas antigas. Então ele vai lançar o primeiro, com um livretinho de dezesseis páginas com a história da banda, com fotos, alguns bônus, material ao vivo. Mas vai ser distribuído só lá fora, na Europa. Depois ele vai relançar o segundo, e está interessado também em distribuir o terceiro, este novo, daí vai ser bem legal.

André – Até, tem um pessoal dos Estados Unidos, sobretudo, que comentou que, como eu canto sem anda de gíria, não que seja um inglês errado, mas que é diferente daquele que usualmente eles escutam lá, ele disse que o pessoal de lá, em grande parte, reage com curiosidade a isso. Eles dizem pra ele: “quem é esse cara? Parece um louco dos anos 1940 cantando”! (risos). E isto acabou funcionando também como uma questão identitária da banda, sobretudo lá fora, onde estão acostumados com o inglês coloquial.

P. Você respondeu parcialmente a este pergunta, mas vou perguntar novamente. Vocês pretendem lançar o novo álbum em outros formatos além do CD (edição especial em vinil, digital release)?

André – Penso, no máximo, em CD. Porque lançando digital, isto cai na internet, e aí cada um vai fazer a seu gosto. Eu gostaria mesmo então, de lançar uma edição em vinil, mas hoje, a única fábrica de vinil no Brasil está tão cara ou mais do que na minha época, quando gravamos o primeiro. Então, teríamos que esperar isto se popularizar de novo, um pouco. Mas a princípio vai sair em CD, antigo também, porque hoje o CD já é antigo. Aqui no Brasil, a princípio é isto, só se a coisa evoluir quem sabe tenhamos outros planos. Só na Europa que o cara vai fazer aquele esquema que mencionamos.

P. Onde foi feita a mixagem e a masterização de cada álbum? Quem fez?

André – As mixagens foram feitas nos estúdios. A masterização do primeiro foi feita em São Paulo. Este último ainda não sei onde será, mas possivelmente em São Paulo também. Mas ainda não discutimos isto entre nós.

Não me lembro o nome do estabelecimento que fez a masterização, mas o primeiro foi a ACIT que enviou não sei aonde (e era pra pensar num lugar acabaram pensando em outro). O segundo nós pagamos à parte pra que isso fosse feito. Este da ACIT nós nem tivemos como saber como foi feito o trabalho, já chegou para nós o vinil pronto, nós nem sabemos se, de fato, ele foi masterizado.

P. Você vê alguma dificuldade em especial na produção musical para bandas de hard rock/metal, como o Orquídea Negra?

André – Se a banda quiser viver de música, vejo todas as dificuldades. Para nós, não ligamos mais pra isso, por termos nossos trabalhos. O Robson é gerente da EPAGRI, o Vinícius também, só que em Campos Novos/SC, ambos são engenheiros agrônomos; eu sou óptico formado, tenho duas lojas em Lages; e o Rafa é advogado. Inclusive nos shows, a gente tem um cachê lá de R\$ 1.500,00, ridículo, nem pedimos mais as despesas. Se for em Porto Alegre, vamos em dois carros, escolhemos um hotel e pegamos o cachê. Não sobra nada, é claro.

Então o cara fala: “Ah, mas deu um problema, o produtor não pagou, só sobrou R\$ 500,00”. Então tá, vamos lá, tocamos igual. Nós pagamos nossas contas e vamos embora, não estamos nem aí. Tanto é que não temos nenhuma expectativa financeira com relação ao disco. Então, não adianta ligarmos pra estas dificuldades. Este mercado é inexistente no Brasil, é uma minoria que se dá bem.

Assim, estamos fazendo o disco sem expectativa financeira, mas também não temos nenhum parâmetro a seguir. “Ah, vocês têm que fazer a música assim, tem que ter três minutos, com ‘lalala, lololo’ no meio, senão não vende”. Azar! Eles que façam as suas, eu não estou nem aí se não vender mais. Bem como o Led fazia... só que o Led vendeu (risos). Se quisermos colocar a bateria num fosso, como aparece naquele documentário, a gente põe também (risos).

P. E dentro do estúdio, alguma dificuldade pra gravar?

André – Não, até porque a banda já tá pra lá de ensaiada tocando junto. E também porque o Banha (proprietário do estúdio) é um amigo nosso, e é um músico incrível. Se você der um violão pra ele sai som, se der um teclado sai som, se der um baixo sai som, bateria também. As bandas o contratam, dão um repertório pra ele decorar de um dia por outro e ele dá conta. Não tivemos problema nenhum, apenas poderia ter sido feito mais depressa, mas, considerando todos os favores com relação a preço, não temos como exigir.

P. No geral, o que você considera que mudou para a banda que quiser gravar seu primeiro álbum hoje?

André – Acho que a tecnologia deixou qualquer um hábil a gravar, em compensação deixou que todos gravassem mesmo sem experiência, sem qualquer prática e, também, sem nenhum medo, porque você não erra mais, pode corrigir qualquer coisa. Então, eu não tenho uma opinião bem formada sobre isso. Claro que para uma banda nova ficou mais fácil, sem dúvida. Vinte anos atrás, por exemplo, era necessário um caminhão de dinheiro pra gravar. Mesmo assim, não sei se estou muito satisfeito com o rumo que isto tomou, porque o guri pode nem saber tocar mais do que três acordes, mas a gravação fica uma loucura.

P. Como foi o deslocamento da banda para São Paulo e para Porto Alegre, pra gravar os dois álbuns anteriores?

André – Basicamente foi por dinheiro. E também porque aqui, afinal, nem tinha estúdio, como conversamos.

P. Especificamente, o que você acha que significa a instalação de um estúdio profissional em Lages para as novas bandas?

André – Na realidade, este não é o primeiro estúdio aqui de Lages. Havia outro, onde gravei minha outra banda, em 2004. É um estúdio maior, o R3¹¹⁶, que saiu daqui de Lages e se instalou próximo a Camboriú, e grava artistas como a Paula Fernandes. O estúdio é de um produtor chamado Isaías Rosa, vindo de uma família muito rica de Lages. Este já era um estabelecimento maior, tinha dois andares, estacionamento, e foi a primeira vez que vimos aqui um estúdio gigante. Mas, eu não gosto dele gravando porque ele não está acostumado a gravar para nosso estilo musical. Além do mais, não é apenas a tecnologia que vai influir no resultado, mas também a mão do pessoal do estúdio. O resultado hoje, em comparação, provavelmente seja melhor gravando-se no estúdio do Banha do que no R3. Ele está investindo pesado, ele é um aficionado, ele estuda, faz cursos, estágios, vai até Minas pra participar de congressos sobre estúdios. Por isso que eu acho que vai ser melhor. Pra cidade não foi algo tão revolucionário pois já havia o R3, e há algum tempo, havia estúdios (produtoras) dedicados a gravar só jingles publicitários.

As bandas em si, contudo, nunca gravavam aqui. Agora com o Banha é que isso começou. Vai haver esse *boom*, muita gente ainda vai gravar ali porque, além do mais, ele é mais barato, e isto é muito importante pra quem está começando.

P. Você acha que uma maior possibilidade de experimentar com ferramentas de estúdio tem qualquer relação com o processo criativo do artista?

André – Eu sou grande fã dos anos 1960 e 1970, das bandas que tocaram em Woodstock, Joe Cocker, Santana, etc., da arte, dos carros daquela época e, naquela época vejo que todo mundo arriscava mais. Hoje não, há mais medo de perder dinheiro, essas coisas. Mas antes, independente disso, as pessoas arriscavam. E é daquele experimentalismo que veio a riqueza artística da contracultura, nas artes, na música, na literatura.

P. Como foi a recepção do público (em vendas) aos trabalhos anteriores?

André – Quando voltamos, fizemos um show comemorativo num teatro, com a formação original e, além de lotar o local estava cheio de gente fora. Isto com um ingresso relativamente caro aqui pra Lages, R\$ 60,00. Acabamos fazendo dois shows, sendo que a idéia inicial era fazer só um. Então foi fantástico. E agora, no último festival, estivemos misturando músicas antigas com as novas, inclusive um instrumental chamado Jango Lives, que é uma paródia de velho oeste, e que é muito difícil, e só tocamos quando o som está muito bom. E o público tem reagido bem a esta mistura.

P. Qual foi a tiragem de cada disco?

André - Bom, o primeiro foi uma coisa astronômica e, como lhe falei antes, foi provado que o dinheiro estava sendo desviado. Até onde conseguimos rastrear, vendemos cerca de 6.500 cópias, em vinil. Vendemos também 1.200 cópias na Europa, todas na Alemanha. Se foram para outro lugar, não sei. E nos Estados Unidos foram 200 cópias. Tinha um amigo meu que tinha uma loja de guitarra lá, ele inclusive foi um dos fundadores do Orquídea, e ele que vendeu estas

¹¹⁶ Atualmente o Estúdio R3 possui duas unidades. Uma delas fica em Palhoça/SC. A outra é uma unidade móvel que atende por demanda, e que abriga todo o estúdio dentro de um caminhão.

cópias lá. E aqui, então, conseguimos rastrear cerca de 5.000 e poucas cópias. Como não eram falsificados, eu acho que foi uma boa vendagem.

Já para o segundo foram prensados mais de 2.000 CDs, mas sobraram mais ou menos uns 200. Quanto ao terceiro não temos a menor idéia do que irá acontecer. Já o CD ao vivo, este foi basicamente feito pra brinde, já que a qualidade não é lá estas coisas e ele foi feito ao vivo, de verdade. Foi gravado num lugar pequeno, com uma aparelhagem simples para captação, com todos os assobios e gritarias do público.

P. Como era a procura por shows da banda após o lançamento e promoção de cada um dos álbuns anteriores? E como tem sido atualmente?

André - No primeiro tivemos a grande graça do Guns n' Roses estar explodindo, então fazer *covers* deles ajudava a levar público. No começo, nós, uma banda de *heavy*, que adorava tocar Judas Priest, fazíamos também umas cinco músicas do U2, que tocavam nas rádios, porque assim conseguíamos mais shows.

E, na época, as rádios aqui eram locais. Isto é muito importante! Porque hoje a programação da Transamérica daqui vem lá do Rio de Janeiro montada, como se eles soubessem o que os caras daqui querem escutar. As rádios daqui naquela época tinham um grande alcance, e a nossa rádio de Lages aqui pegava em Curitiba, Otacílio Costa e muito além. Tivemos a graça de três músicas do primeiro disco terem caído no gosto popularesco, disputando pau a pau a programação com as músicas da novela. Eram duas baladas e a terceira era um *hard rock*, *Surrender*, que até hoje o público recebe bem. Então, tocávamos bastante por conta destas músicas. Então ligávamos para os produtores, falávamos do disco e eles logo sabiam que nossa banda era aquela que tocava aquelas músicas “tal, tal e tal” na rádio.

Tocávamos muito em casa noturna, bar, danceteria, para um público bem geral. O pessoal parava de dançar, o Orquídea começava a tocar e ninguém entendia nada. Aí começávamos uma daquelas baladinhas e então o pessoal reconhecia. Mas tocávamos muito mais naquela época, em todo tipo de lugar, eram às vezes cinco shows por semana, com casa cheia. Era bem maior do que agora, e menos segmentado.

No segundo disco já começaram a diminuir nossos shows, e uma grande moda eletrônica tomou conta da programação local e das casas de show.

P. Quais as principais motivações para a banda retornar e permanecer na ativa?

André – A banda parou por uma questão profissional, todo mundo teve que se formar e ganhar dinheiro. Em meio a isso alguns casaram e tiveram filhos, e veio mais responsabilidade. A motivação pra retornar foi a seguinte: temos tempo agora, que não precisamos mais estudar; as crianças do Vinícius já cresceram; os outros caras pararam de tocar em outras bandas de baile pra ganhar dinheiro. Então, agora que temos tempo começamos a fazer músicas, e fabricamos o Festival (Orquídea Rock Festival), que foi uma idéia muito boa do Robson e do Vinícius, como nossa propaganda. Assim podemos fazer um show que é totalmente a nossa cara, você pode ver no *YouTube* alguns exemplos. E fazemos também shows em teatros, que eu sempre gostei muito, além do que não suporto mais ter que ficar esperando até as 2h da manhã pra começar a tocar. Então a minha motivação é essa. Agora que nós temos tempo a criatividade está mais fluida do que nunca.

P. De onde surgiu a idéia da banda promover seu próprio festival open air, o Orquídea Rock Festival, em Lages?

André – Na realidade, o Festival surgiu porque o Robson estava precisando de dinheiro. O primeiro festival foi bem pequenininho, e tinha somente algumas bandas que vieram de graça

pra ajudar o Robson. Depois disso a banda se reunião e pensamos que dava pra fazer algo bem mais legal. Conseguimos apoio da prefeitura com o que havia de mais caro, que eram as lonas e o local, que daria R\$ 10.000, para três dias. Assim, as bandas viram que a estrutura começou a crescer e começaram a vir de fora.

Mas, no geral, é uma festa que custa em torno de R\$ 60.000 ou R\$ 80.000 e, às vezes, dá um prejuízo de R\$ 20.000, no mínimo. No ano em que veio o Glenn Hughes foi quase R\$ 30.000. Mas enfim, vamos aprendendo com a coisa, como não visamos isso profissionalmente. E agora o festival acabou virando uma vitrine.

2 . Raphael (Baterista):

P. O próximo CD do Orquídea Negra está sendo gravado em Lages. Como está sendo a experiência de gravar perto de casa?

Raphael – Sobretudo, tem sido de grande conveniência. Eu já tive outras bandas aqui, e tivemos que sair da cidade, tirar do bolso pra viajar e gravar. O tempo também se torna um problema neste caso, uma vez que todo mundo tem seu trabalho, e então só se pode utilizar o fim de semana. E isto complica a situação, porque obriga a banda a gravar em horários pingados. Aqui em Lages, apesar de termos também este problema, nós sabemos que o estúdio está a cinco minutos de casa, o que facilita bastante.

P. Se cogitou gravar o próximo álbum fora de Lages?

Raphael – Na realidade, eu não sei se os outros membros pensaram nesta possibilidade. Quando eu entrei na banda, algumas composições já estavam em desenvolvimento e eles já pensavam em gravá-las. Inclusive, uma das músicas que estará neste novo disco já havia sido gravada como um *single*, pra mostrar que o Orquídea estava fazendo coisas novas, e ela foi gravada lá no estúdio do Daniel¹¹⁷. Então, antes de eu entrar na banda, no ano passado (2011), não sei se eles cogitavam gravar fora, mas acredito que desde sempre eles tenham pensado em gravar aqui.

P. E quanto à escolha do produtor pra este álbum? O Daniel está fazendo este trabalho ou ele tem atuado em outra função?

Raphael – Na realidade, ele faz mais o papel de técnico de som. Claro que em muito ele contribui para a produção, por não termos optado por contratar um profissional pra esta função e que estaria ali só pra produzir o disco. Conseqüentemente a banda acaba fazendo este papel. O Banha ajuda também, e sua ajuda é indispensável, mas acredito que seja mesmo a banda a responsável mais direta pelo papel da produção.

P. Vocês gravaram uma demo pra este álbum?

Raphael – Não. Foi gravado apenas este *single*, chamado *Rainbow in the Dark*, enquanto o Marcelo Menegotto ainda era o baterista da banda. Não foi gravada *demo*, fomos desenvolvendo as músicas no ensaio, amadurecendo-as nos ensaios e também nos shows. Com a ciência de que não tínhamos uma *demo* pra analisar as composições, tínhamos que trabalhar estes aspectos nos ensaios, pra chegarmos no estúdio de gravação com convicção do que queríamos.

P. Quantas horas de gravação estão planejadas?

Raphael – O processo está em andamento. Diferente de uma banda profissional, que se confina dentro do estúdio e conta o seu tempo em semanas ou meses, estamos indo até lá com o tempo “pingado”. Eu fui algumas vezes até o estúdio, durante a semana, sozinho pra gravar, o que às vezes dificultava o meu trabalho em termos de motivação. Na minha visão, uma banda tem que “respirar” o estúdio, tem que comer e beber no estúdio. E isto, infelizmente, falta numa banda que não sobrevive da música. Eu ia usar o termo “banda amadora”, mas acho que isto não cabe para o Orquídea, acho que o correto é simplesmente uma banda “que não sobrevive disso”.

Então fica difícil marcar o tempo corretamente, na medida em que às vezes alguém ia individualmente até o estúdio gravar sua parte. O Vinícius, que mora fora, vinha até Lages pra

¹¹⁷ Daniel Finardi, o Banha, proprietário do estúdio Olho da Lua.

gravar a sua parte. E é assim, é quando dá. Não estamos com uma disciplina quanto a isto. Às vezes até o próprio Daniel não pode.

P. Qual tem sido o procedimento da gravação quanto à ordem dos instrumentos?

Raphael – O básico. Primeiro as guias de guitarra, baixo e algumas partes que o André quis colocar de vocal como guia. Em seguida a bateria, como primeiro instrumento gravado. Depois o baixo. Então as bases de guitarra e depois os solos. Em seguida será gravado o vocal. Isto sem contar a edição de cada instrumento individualmente e a mixagem. E, depois, a masterização.

P. E quanto às dimensões do novo estúdio?

Raphael – Ele é pequeno, apesar de ser de um nível profissional, ele fica dentro da casa do Daniel. Não é aquela estrutura gigantesca como se vê às vezes por aí, com várias salas pra gravação, etc... Há neste estúdio uma sala com isolamento acústico onde ele grava guitarra, baixo e voz. Há também uma ante-sala, onde gravamos a bateria, por uma questão de captação, de pegar um som ambiente, e precisávamos de um espaço maior. E tem mais a sala onde fica a mesa de mixagem. São três salas apenas para o estúdio.

P. A gravação não foi cobrada por hora, correto?

Raphael – Sim, fechamos um pacote com um preço por música. Creio que seja uma coisa bem difícil de ser aceita por donos de estúdio hoje, porque é muito desgastante. Há muitas bandas iniciantes que não têm aquela experiência de chegar e gravar, e às vezes nem sabem o que querem. E quando menos se espera estão compondo dentro do estúdio. Este método acaba sendo muito oneroso para o dono do estúdio, que fechou um valor por música, e que de repente vê a banda levar meses de gravação.

P. Que métodos foram utilizados pra que se captasse a bateria?

Raphael – Primeiro teve aquela microfonação tradicional de bumbo, de tons, com *clamps*¹¹⁸. E, depois, o Banha utilizou uma técnica que ele aprendeu em um workshop para captar os *overhead*¹¹⁹. Ele utilizou um microfone na altura da cabeça do baterista, e atrás do mesmo. Colocou mais dois microfones suspensos no alto, mais ou menos uns três metros à frente da bateria. Não sei por que ele fez isso, mas ficou bem interessante o resultado. Pudemos usar o som da bateria bem cru, e foi o que tentamos captar de acordo com o som do Orquídea Negra. O que nem sempre é visto tão bem hoje, porque há tantos recursos de estúdio que você pode utilizar que às vezes falta a preocupação aos bateristas de pegar uma bateria com a madeira boa, com a pele boa, pra se tirar o máximo do som do próprio instrumento.

P. Como você avalia o uso destes dispositivos tecnológicos com relação à dinâmica da bateria?

Raphael – Às vezes se perde quanto a isso. Eu não sou muito experiente no estúdio, mas já gravei com outras bandas e chegamos a utilizar *pads* de bateria eletrônica pra gravar no lugar da caixa. Outros bateristas devem olhar isso como uma certa heresia, afinal você tem tantas possibilidades pra se captar a caixa, com a afinação e o timbre que quiser, e acaba utilizando um *pad* eletrônico pra gravar a caixa por pura conveniência. Graças à deus aprendi com isto e comprei minha caixa (risos).

¹¹⁸ Suportes para microfones de bateria.

¹¹⁹ Parte superior da bateria, como pratos.

P. O André e o Robson me disseram que você teve ajuda pra afinar a bateria.

Raphael – Sim, tem um grande amigo meu, o Douglas Xavier, um músico aqui de Lages. Ele é baixista, mas ele muito versátil, e o que você der pra ele, ele sabe tocar. Ele é um guitarrista de *blues* também. Ele toca piano, já tocou bateria numa banda de *jazz* por um bom tempo. Além do mais, ele tem um ouvido excelente, e eu sempre confiei nele pra me ajudar nestas coisas como afinação. Eu pedi a ele que afinasse a minha caixa com um timbre que eu gosto, afinou meus tambores também. Atualmente, o Douglas não está morando aqui em Lages, mas em Florianópolis, porém, quando ele vem até aqui e pode me ajudar com estas coisas, sempre conto com ele.

P. Para o novo álbum, o que tem sido usado como workstation para gravação?

Raphael – O Daniel utiliza um *Cubasis*¹²⁰ como software de gravação. Este programa é super caro, deve custar uns R\$ 5.000 junto com um pacote de softwares para utilizar no estúdio profissional. Ele tem que investir nestas coisas.

P. Como você se recorda visualmente do estúdio?

Raphael – Embora o estúdio seja profissional, ele fica na casa do Daniel, o Tio Banha. Tinha um mural bem legal cheio de recortes, como temos aqui no local de ensaio do Orquídea, com fotos de caras importantes na história da música. Eu lembro que estava bem acompanhado com uma foto do meu ídolo, o Mike Portnoy, no mural.

P. Com que bateria você gravou?

Raphael – Foi com uma Pearl Export. Contrário ao que eu havia falado, ela não é feita de uma madeira top, ela é de *basswood*, não é nenhum *maple*. A minha caixa, que eu utilizei é de *maple* e *birch*, que aí sim são madeiras melhores para instrumentos. Mas de resto foi essa Pearl Export que eu já uso há mais de quinze anos. O pedal utilizado foi um *Iron Cobra*, duplo, da Tama, que eu possuo. De pratos eu utilizei um Zildjian Avediz, de liga B20, que é um prato de 17 polegadas com uma sonoridade explosiva, de um amigo meu, que o comprou nos Estados Unidos. Eu fiz vários testes com pratos porque eu queria fazer alguns estudos, mas este foi o único prato que eu não tirei nenhuma vez de posição, como prato de ataque na direita. Pra fazer um efeito de *stax* eu utilizei dois *splash*'s. Fiz uma experiência simples com um *China* de 18 polegadas da Orion Solo, e sobre ele coloquei um *splash* da série PST, da Paiste, o que misturou ao *stax* um som mais encorpado. Meus *cymbals* eram da Sabian também e meu prato de condução era um da Zildjian que também carrego há mais de quinze anos.

P. Quantas pessoas participaram da produção do álbum até o momento?

Raphael – Se você for contar todos mesmo, teve o Cássio, que me emprestou este prato; o Douglas, que me ajudou na afinação da bateria; mais os quatro da banda; mais o Banha; a Tina, mulher do André, tem ajudado a gente; o Eduardo, baterista da banda Volcano, da Tina e do André. Então, são nove pessoas.

P. Qual é a sua idéia sobre o estúdio atual com relação ao que a banda lhe passou sobre os estúdios onde foram produzidos os outros dois trabalhos, ou mesmo outras experiência que você tenha tido?

¹²⁰ Software desenvolvido pela empresa Steinberg, que funciona como uma *workstation* de áudio digital.

Raphael – Posso lhe dizer que aqueles estúdios eram profissionais e estúdios grandes, conhecidos. Até porque em 1990, na época em que eles gravaram, era bem menor essa onda de estúdio caseiro, de gente se especializando, aprendendo em casa pra montar um estúdio virtual. Décadas atrás eu acho que tinha muita parafernália, os equipamentos eram maiores e era bem mais difícil se ter um estúdio caseiro. O estúdio havia só como estabelecimento comercial, penso.

Isto é até meio contraditório eu acho, porque enquanto que eles gravaram em um estúdio grande, eu não sei se naquela época tinha a tecnologia que hoje se tem em um estúdio pequeno, no quarto do cara, por exemplo. Acho que o grande contraste é este. Mas ainda assim, é óbvio que os estúdios grandes, com mesas de som de metros de comprimento, ainda têm uma qualidade diferenciada.

P. Qual é a sua expectativa com relação a este novo disco?

Raphael – Pra mim está sendo uma coisa bem especial, porque eu não estou com a expectativa somente como baterista desta banda, mas até por ser um integrante novo, e de certa forma, até por me colocar também na posição de fã da própria banda. Acho muito legal isso, estou a tão pouco tempo na banda, já saí pegando as músicas novas, compondo muitas coisas com os caras. Algumas coisas já estavam feitas pelo baterista antigo, só tive que pôr a minha “cara. Outras tive de compor do zero. E expectativa é bem legal. Por mais que eu não tenha nenhuma pretensão de ganhar algum dinheiro com isto e fazer turnê fora, pra mim vai ser uma coisa muito boa para se guardar. Claro que queremos que a coisa se expanda, que possamos sair por aí afora tocar e divulgar este trabalho, mas, digamos que não dê em nada, pra mim já seria especial só por ter gravado com os caras.

P. Vocês pretendem lançar isso em algum outro formato além do CD?

Raphael – Cara, vinil seria bem legal, tem bastante gente das antigas que está relançando vinil. Só que acredito que o custo disso não seria muito viável para nós. Mas acho que a forma de distribuir será especialmente em CD e, hoje em dia o pessoal tem usado bastante a internet como meio de divulgação. Como te falei, não temos mais aquela pretensão de ganhar dinheiro vendendo discos, queremos é divulgar o trabalho. Então, talvez a gente vá disponibilizar isso integralmente no site, ou então metade do CD, pro pessoal conhecer. Esse negócio de comprar disco vai da consciência de cada um.

P. Já possui algum lugar definido para o trabalho de mixagem e masterização?

Raphael – É bem provável que o próprio Daniel faça isso. Não chegamos a conversar sobre fazer isso fora ainda, de repente com algum contato que eles já tenham de fora daqui. Mas sei que o Banha é bem competente pra fazer isso. A mixagem, penso que será feita mesmo com ele. Talvez seja o caso apenas de mandar masterizar fora.

P. Você vê alguma dificuldade especial que as bandas do seu estilo musical enfrentem durante a gravação?

Raphael – Eu não sou especialista, mas uma coisa que eu vejo é que o pessoal tenta colocar o maior peso possível na produção do CD e, no final das contas, acaba ficando aquela sonoridade “embolada”. Se você não fizer isso da maneira correta vai ficar feio. Há também uma busca incessante por deixar a música rica em detalhes e, como no estúdio, hoje, você tem muitas possibilidades para colocar efeitos, quando menos espera, você transformou a música numa árvore de natal, e aquilo não fica bom ao vivo.

Uma vez um amigo meu que tem um estúdio em Florianópolis, o Andrei Leão, me falou uma coisa que não esqueci: que banda boa sabe tocar ao vivo. Se a banda toca bem ao vivo, não importa o que eles fazem no CD. Eu acho que isto é importante. Em boa parte das produções hoje eu vejo o pessoal querendo colocar coisas demais e aquilo acaba ficando maçante, cansando o ouvido. Às vezes, por ambição demais talvez, alguns não conseguem alcançar o seu objetivo.

P. Você vê este problema como algo sintomático desta produção mais caseira?

Raphael – O grande problema que eu vejo em não se ter um produtor no estúdio é o confronto de idéias da própria banda. Um quer mais pesado, outro quer mais leve, um quer colocar isso, outro aquilo. Nós chegamos num consenso de que seremos bastante experimentais. Se surgir uma idéia a gente grava e ela fica lá, em um canal separado. Depois, na mixagem, veremos se vai casar, e pensamos em deixar isto para uma etapa de pós-produção.

Depois de tudo gravado vamos discutir se, pro exemplo, uma guitarra precisa ser aumentada, se se deseja gravar mais uma guitarra repetida ou uma com outro detalhe, ou então tirar uma coisa que havia sido gravada antes. Então, estamos pecando por excesso agora, na gravação, pra depois, na mixagem, podermos retirar o que não queremos e também não pecar por falta de qualquer elemento. O Vinicius tem em mente que menos é mais, e sempre policia a gente neste aspecto.

P. O que você considera que mudou para a banda de Lages que quiser gravar o seu primeiro álbum hoje?

Raphael – Acho que está bem acessível, bem mais palpável. Claro que custa dinheiro, não é todo mundo que tem sobrando pra fazer isso, ainda é caro. Dependendo das pretensões da banda, se quiser fazer algo decente, vai custar caro porque leva tempo. Mas se for alguém que simplesmente quiser gravar um ensaio pra saber como a banda está soando, está bem à mão, basta agendar um horário ali no estúdio.

P. E, especificamente, o que você acha que significa para estas bandas ter um estúdio em sua cidade?

Raphael – É legal, porque profissionaliza bastante a coisa. Não se pode generalizar, mas hoje você vê muita banda nova daqui se saindo bem, muito melhor do que você se saía antigamente, por ter não só estúdio aqui, como bons instrumentos, tutoriais na internet pra aprendizado, vídeos no YouTube. Acho que o fato de se ter um estúdio profissional acessível é apenas mais uma extensão deste progresso.

Você pode aprimorar sua técnica em um instrumento desde casa, com dicas de vídeos do YouTube, até gravando, porque isso está um pouco mais acessível. Ainda é caro, mas menos do que na época em que o Orquídea começou.

P. Você se utilizou de qualquer ferramenta caseira de gravação ou produção musical no processo criativo?

Raphael – Não usei, ainda. Mas agora, quando estivermos gravando os vocais, quero usar algumas ferramentas que não sei se se pode chamar de caseira. Gostaria de adicionar elementos de percussão durante a gravação do vocal. Foge um pouco do protocolo porque não quero usar microfones específicos para isso ou alguma técnica diferenciado. Quero colocar junto com o vocal, no mesmo *take*, isso vai ser bem caseiro.

P. Você acha que uma maior possibilidade de interação com as ferramentas de estúdio tem qualquer relação com o processo criativo do artista?

Raphael – Com certeza. Hoje em dia o estúdio dá várias opções de coisas que você nem conhecia, que escuta lá na hora e que interfere no processo criativo. Se você quiser utilizar um piano junto com o riff de guitarra, por exemplo. O grande perigo disso, repito, é transformar a música numa árvore de natal. Porque chegando ao estúdio você fica fascinado. Tem tanta coisa boa pra se utilizar no processo de composição que você não pode tirar da mente como a banda vai se comportar em cima do palco. Não adianta você subir com a música decorada e ter que largar uns dez *samplers* pra acompanhar. Com certeza isso tudo influencia no processo de criação.

P. Vocês já sabem onde será prensado o novo disco?

Raphael – Não sei, eu pensaria na Sonopress, na Zona Franca, mas talvez hajam opções mais próximas e mais baratas, não sei. Isso eu prefiro deixar nas mãos do Robson e do Vinícius.

P. Como a banda pretende trabalhar a questão dos shows após o novo álbum?

Raphael – A idéia é que com o novo disco consigamos alavancar os contatos para shows. Estaremos com material na mão, que precisa ser mostrado. Por mais que eu já iria ficar feliz em simplesmente ter esse material na mão, é óbvio que eu ficaria muito feliz em arrumar vários shows pra divulgar o novo material. Eu acho que uma banda sem shows marcados não tem muito propósito. Se ela não estiver gravando e não tiver shows pra tocar, não entendo porque ela estaria ensaiando. Inclusive, no último ensaio falei que deveríamos já agendar alguns shows pra podermos melhor direcionar nossos ensaios, pra ter uma melhor noção do repertório, dos *covers* no meio, porque senão apenas tocamos as músicas do começo ao fim e pronto. E precisamos de uma dinâmica de repertório pra show.

3. Vinícius (guitarrista):

P. O primeiro LP (Who's Dead) foi gravado em 1992, sendo que a banda nasceu em 1986. Após as músicas estarem compostas, quais as principais dificuldades para se produzir um disco naquele momento para a banda?

Vinícius – As dificuldades eram gigantescas. Na verdade a gente não sabia nem como fazer pra gravar, como acontecia, tínhamos alguns 18, outros 19 anos, naquela época. O André tinha algum recurso, pois tinha uma caminhonete do pai dele, que serviu para pagar o estúdio. Na época, aqui na região, não existia estúdio nenhum de gravação. Ficamos sabendo que havia um bom estúdio em São Paulo, e foi o caminho que tivemos. Tivemos que ir pra lá, vendemos a caminhonete F4000 pra gravar o disco. O pai dele então bancou nossa estadia, afinal, a gente não tinha grana pra ficar em São Paulo por quarenta dias. Eu me bancava aqui sozinho, minha mãe não me bancava, assim como resto do pessoal. Então a única saída foi essa. Não tinha estúdio em Florianópolis também, nem em Porto Alegre, então tinha que ser em São Paulo.

P. Como foi essa experiência de se deslocar até lá com este propósito?

Vinícius – Foi totalmente inconseqüente a coisa em si. Quando decidimos que íamos gravar, ensaiamos muito, não tínhamos fita demo, nem nada do tipo. Então ensaiamos à exaustão antes de ir. Lá em São Paulo era tudo novidade. Éramos muito novos e pensávamos: “Ah, São Paulo, tem que guardar bem o dinheiro na carteira!” Coisas de guri. Mas, chegando lá, nossa rotina passou a ser bem metódica e disciplinada. Era dinheiro “X” para o hotel, “tanto” para o almoço e uma esfirra pra cada um de janta, aquela coisa. Tivemos que nos controlar muito quanto a isto.

Nós não tínhamos aqui um planejamento definido. Quando eu vi, estava lá e estava fazendo, mesmo sem planejamento, éramos muito novos.

P. Em que estúdio o material foi gravado e por quê?

Vinícius – O André fez alguns contatos e acabamos conseguindo agendar no Macan, em São Paulo. Nós não tivemos muita opção, nem pensamos se havia algum outro melhor. Foi aquele que apareceu e assim que acabamos indo até lá.

P – E como foi que vocês entraram em contato com os irmãos Garcia (Mário e Wally), produtores, e com o estúdio?

Vinícius – Nós os conhecemos através do estúdio, pois eles já haviam gravado lá. Nós chegamos lá sem condição nenhuma de produzir o CD. Tinha um menino que era o técnico do estúdio, mas ele só captava e gravava, não tinha nenhuma noção do que queríamos. Então nos indicaram os Garcia, que já gravavam lá, morava lá perto. Assim que chegamos a São Paulo fomos direto até o apartamento deles, conversar com eles, mais especialmente com o Mário. Nós não tínhamos levado nossa bateria e, na época, eles tocavam com o Ricardo Confessori (atual baterista do Angra), e foi ele que levou a sua bateria pra usarmos lá no estúdio. Ele também não devia ter mais de 20 anos na época, nós nem conversávamos.

Eles apareceram foi mais para nos dar uma luz no estúdio. Nós sabíamos nem o que pedir. Só íamos pra gravar, regravar, e não sabíamos como iria terminar, conhecíamos só as músicas.

P – Vocês chegaram a ensaiar no estúdio?

Vinícius – Não. No estúdio, só gravação. Ensaiamos, aqui em Lages, na casa do André, três meses antes, todos os dias, de segunda a segunda. Foram cerca de noventa ensaios,

repetindo as músicas três ou quatro vezes a cada ensaio, pra que quando fossemos a São Paulo não esquecêssemos nada, pra ter todas as músicas na cabeça.

(11 músicas x 4 = 3 horas por dia x 90 dias = 270h de ensaio)

P – Como foi o procedimento de gravação, quanto à ordem dos instrumentos?

Vinícius – Normal, como hoje. Primeiro foi gravada aquela guia, e com voz, pra todos se localizarem na música. Depois gravamos a bateria, daí o contrabaixo, guitarra base, guitarra solo, teclado, os arranjos, e depois o vocal.

P – Qual era o valor da hora de gravação lá?

Vinícius – Não tenho nem ideia.

P – Quais eram as dimensões do estúdio? Como era o isolamento e tratamento acústico?

Vinícius – Era bom, embora não fosse ótimo. Me lembro que às vezes vazava o som. Lembro que gravamos o baixo com o cubo numa outra sala e passamos alguns cabos por debaixo da porta, então, naturalmente, não foi uma coisa perfeita de isolamento. Tivemos que “enjamburar” porque às vezes se ouvia interferências no som de cada instrumento. E, disso me lembro, o amplificador do baixo foi deixado num corredor, sozinho, com o baixista gravando em outra sala. Tinha um aquário separado, onde gravamos a bateria. No geral, o estúdio não tinha um grande preparo com relação a rebatedores e recursos pra melhorar a acústica. Ele tinha mais preparo para isolamento, mesmo.

P – Que métodos de gravação foram utilizados pra cada instrumento?

Vinícius – O baixo foi ligado em linha. A guitarra foi gravada direto na mesa, sem amplificador, uma coisa que pouca gente faz. Nós tínhamos uma pedaleira multi-efeitos *zoom* pequena pra distorção, daquelas que se usava na cinta. Trocava-se os *patches*, que ficavam colados com um velcro próximo à guitarra. A bateria foi gravada normal, microfonada.

P – Alguma peculiaridade com relação à microfonação ou a outro passo do processo?

Vinícius – Hoje, quando se vai gravar, se faz um mapa do metrônomo, pra mapear o andamento da música. Na época, lá no estúdio, não tivemos isso. Se começasse uma música com a guitarra, por exemplo, tinha todo aquele tempo com a guitarra até entrar a bateria. Então eu ficava do lado do baterista, marcando o tempo com os pés e com a voz, como se fosse um metrônomo. E era assim que fazíamos a marcação das músicas. Não tínhamos lá um metrônomo com *click* funcionando com a bateria. E me lembro que eu marcava o tempo antes do começo, o pessoal largava as fitas de gravação, os instrumentos iam entrando e eu seguia marcando com o pé. Isso é algo muito estranho.

P – O que você se lembra sobre o recurso de gravação?

Vinícius – Para o primeiro foi usado um gravador de rolo, e o resultado ficava registrado naquelas fitinhas DAT. Mas era a partir desta fita DAT que você mandava prensar o disco. A gravação era, então, do rolo pra fita DAT.

P – E a mesa?

Vinícius – Totalmente analógica. Tanto que na mixagem, pra colocar efeitos, chegávamos a ficar entre três ou quatro pessoas em volta da mesa. Quando você soltava a fita, uma pessoa iria adicionar um efeito, outra iria aumentar o volume de uma das guitarras na hora

do solo. Por exemplo, alguém colocava um *chorus* em um instrumento e outra modificava alguma coisa na equalização de outra faixa. Tudo no dedo.

P – E de pré-amplificadores e unidades de efeito?

Vinícius – Dos periféricos do estúdio eu não sei. Nós não levamos nenhum. Quanto a efeitos, utilizamos só aquela *zoom* pequena que mencionei.

P – Ao todo, quantas pessoas participaram da produção do primeiro CD?

Vinícius – Todo mundo da banda, que dava “pitacos”; o técnico do estúdio e mais o Mário Garcia.

P – O resultado obtido foi o esperado?

Vinícius – Tiveram coisas que não gostamos depois de ouvirmos o disco pronto. Por exemplo, os pratos soaram muito “estourados”. Mas, em geral, são coisas que na época não sabíamos como resolver. Com certeza, hoje se nota muito facilmente que havia várias coisas pra melhorar. Mas, mesmo na época, já saímos do estúdio pensando que os pratos estavam muito estourados, que havia alguns detalhes muito baixos, outros contrastes muito gritantes. Foram defeitos que aconteceram, mas não tínhamos, de qualquer forma, noção de como corrigi-los. Nós mesmos gravamos e mixamos lá na hora.

Até hoje eu falo por resto do pessoal. Olha só, estamos indo pro estúdio de novo, vamos gravar, mas mais uma vez vamos sem produtor, vamos como uns loucos outra vez. Só que dessa vez está ficando bem melhor, em comparação. Não que eu ache que nós tenhamos evoluído, mas a tecnologia evoluiu. A principal comparação que podemos fazer é com o nosso ensaio. Agora, o som que estamos “tirando” no estúdio é bem melhor que o do ensaio. Na época do primeiro álbum o som do nosso ensaio era muito melhor do que o que obtivemos no estúdio. Se tivéssemos tido mais opções de timbre pra registrar teria sido diferente. Não consegui captar o som de guitarra que eu tirava nos shows. Imagine, eu gravei a guitarra direto na mesa, com aquele som “abelhão”. Mas eu também não conhecia alternativas para sugerir aos caras, então foi o que deu pra fazer.

P. O primeiro álbum foi gravado independentemente e distribuído pela Acit. Como foi a relação com o selo e quais as vantagens oferecidas à banda pelo mesmo?

Vinícius – Em minha opinião só tivemos vantagens. Não adianta reclamar que o selo ganhou dinheiro, venderam tanto e que até se aproveitaram do momento. Eu vejo que não tínhamos outra opção. Se tivéssemos lançado o disco independentemente não teríamos a divulgação simultânea que tivemos, ficando reconhecidos em Santa Catarina, no Rio Grande do Sul, no Paraná. A grande vantagem foi a distribuição.

Para nós o contrato não foi financeiramente vantajoso, pois nunca recebemos dinheiro da gravadora. O dinheiro que ganhamos veio depois, fazendo os shows. Então, a grande vantagem foi que independentemente não iríamos poder distribuir tão bem o trabalho, tanto que ficamos bem conhecidos por estes lugares, na época. Esta vantagem foi inquestionável.

P. O segundo álbum (Orquídea Negra, 1994) foi produzido pela própria banda, em Porto Alegre. Qual foi o estúdio escolhido e por quê?

Vinícius – Foi da mesma maneira. Este foi o estúdio que encontramos. Este estúdio, o Eger, de Porto Alegre, era bem mais conhecido, tinha uma tecnologia melhor, e era bem comentado aqui em Lages.

P. Teve demo?

Vinícius – Também sem demo.

P. Sem produtor?

Vinícius – Neste não teve nenhum produtor envolvido. Apenas para montar e afinar a bateria foi contratado o Kiko Freitas, pois sentimos necessidade. Pra termos uma boa captação de uma bateria acústica, precisávamos de uma luz. Então solicitamos a ajuda dele, embora tenha uma música em que mesmo assim, a bateria não ficou certa, a 7543.

Já estavam todas as músicas prontas, já tínhamos desmontado a bateria e estávamos no ônibus. O técnico percebeu que teve um problema nesta música e nos chamou. Tivemos que levar a bateria de volta e montá-la novamente pra gravar a parte da bateria novamente, e eu acho que, no fim das contas, ela não ficou pior do que antes. Porém, quando o chamamos, pensamos que era importante a ajuda de alguém bastante reconhecido e experiente, como o Kiko Freitas, que já havia tocado com o João Bosco, Renato Borghetti e mais um monte de gente. Não tenho certeza se valeu o investimento.

P. Foi a mesma maratona de ensaios do outro?

Vinícius – Fomos ensaiados, sem demo, para chegar no estúdio e registrar tudo com o menor tempo possível.

P. Quantas horas de gravação foram necessárias?

Vinícius – Ficamos lá vinte dias, no máximo. Foi um pouco mais rápido que o outro.

P. Quantas horas por dia?

Vinícius – Isso variava conforme algumas bandas cancelavam suas gravações, então preenchíamos os seus horários, já que estacionamos nosso ônibus na frente do estúdio. Geralmente gravávamos de 8h a 12h por dia.

P. Você lembra do valor da hora da gravação?

Vinícius – Não me lembro. Pro primeiro lembro que foi uma boa grana e mais uma F4000. Pro segundo teve muito mais dinheiro que guardamos dos shows que qualquer outra coisa, mas o André que deve lembrar mais sobre os valores.

P. A ordem de gravação dos instrumentos foi a mesma da anterior?

Vinícius – Sim, a mesma coisa.

P. Quais as dimensões do estúdio e condições de isolamento e tratamento acústico?

Vinícius – Esse era bem melhor, era uma construção boa de alvenaria. As dimensões eram bem maiores. Lembro que tinha uma salinha pra gravar alguns instrumentos, outra sala com aquário e mais outra sala. Era bem maior, mais ou menos o dobro do tamanho do Macan.

P. Quanto a métodos de gravação, o que mudou?

Vinícius – Basicamente a mesma coisa. Só que pra este o baixo e a guitarra foram ambos microfônados. Para o primeiro foram usados instrumentos inferiores do que pro segundo. Em São Paulo eu gravei com uma Yamaha. Então não adiantava muito você tentar obter puramente o timbre da sua guitarra, porque a guitarra tinha um timbre ruim. Então ela foi gravada na mesa, com uma porção de efeitos pra tentar mascarar estes problemas. Para o segundo disco eu utilizei uma Ibanez, que era a guitarra que eu tinha mesmo.

P. Alguma peculiaridade desta vez com relação à gravação?

Vinícius – Nada demais. Só que decidimos gravar com amplificadores da Marshall, daí alugamos do Egisto dal Santo, guitarrista de Porto Alegre, e acabamos testando o mesmo. Só que acabei gravando com um tremendão valvulado da Gianinni e com uma caixa que tínhamos mandado fazer aqui em Lages, com quatro alto-falantes nacionais Novik, que acabou soando melhor.

P. E quanto ao sistema de gravação utilizado?

Vinícius – Nesse foi usado o ADAT. Eram três ADAT's, e oito canais por ADAT. Eram postas as três fitas S-VHS e os aparelhos deviam ser utilizados em sincronia. Era um negócio bem mecânico, eu me lembro. Era preciso sincronizar as três fitas, por exemplo, utilizando os oito canais de um deles pra gravar a bateria, e passar, em um processo físico de um aparelho pra outro, a gravação, pra continuar o processo. Não sei bem, mas era algo bem mecânico.

P. E como foi feita a mixagem?

Vinícius – Mixamos lá no estúdio mesmo, com todo mundo. Só para a masterização que foi um pouco diferente. Alguns dias depois da gravação, eu sozinho voltei de ônibus pra Porto Alegre e fiquei dois dias com o técnico do estúdio masterizando a gravação.

P. Quantas pessoas participaram da produção deste álbum?

Vinícius – Como este não teve produtor, fomos apenas nós da banda e o técnico do estúdio.

P. Como você compara o resultado da gravação do segundo álbum com relação ao primeiro?

Vinícius – O segundo ficou bem melhor. No primeiro a guitarra tem aquele som de abelha. No segundo, embora o timbre não tenha ficado como eu imaginava, já melhorou bastante. Acho que foi semelhante o que ocorreu com todos os outros instrumentos.

P. O próximo CD do Orquídea Negra está sendo gravado em Lages. Como está sendo a experiência de gravar perto de casa?

Vinícius – Na realidade, esta é a única saída. Sabemos que o ideal seria que todos nos juntássemos, com tempo e focados naquilo. Mas não é o que está acontecendo. Então, novamente, o resultado desse disco será uma surpresa.

Por exemplo, tivemos agora só o baterista indo ao estúdio gravar a bateria. Nos outros discos foi diferente, *todo mundo da banda participava de todas as etapas*, afinal estávamos em tempo integral respirando aquilo. Todo o Orquídea participava. Hoje não. Um pode ir, daí vai mesmo que seja um horário em que só ele pode ir. Em outro horário só outro alguém pode, então ele vai sozinho também. Então cada um vai na sua vez e grava a sua parte. Então também é uma surpresa o que vai sair.

P. O que motivou a banda a lançar um álbum novo?

Vinícius – Termos as músicas prontas e a necessidade de registrar esse material. Eu acho que uma diferença é que antes tínhamos todo um sonho da coisa e hoje a maior intenção é mesmo registrar o que estamos fazendo. As músicas novas, que mostram o amadurecimento

musical que tivemos nestes antes, devem ficar registradas. Depois daquele sonho todo, queremos continuar tocando numa boa.

P. Também sem demo?

Vinícius – Sim.

P. E o Banha tem trabalhado mais como produtor, engenheiro, ou alguma outra função?

Vinícius – É, ele tem ajudado como técnico do estúdio. A produção, mesmo com todo o *background* dele como músico, tem ficado por nossa conta. Ele é tranqüilo, boa gente, te ouve. Porque já houve outros estúdios aqui em Lages onde o ego do cara do estúdio falava mais alto que a banda contratante. Já com o Banha é mais tranqüilo, ele te dá mais liberdade pra falar, ele te ouve. E houve também a questão da disponibilidade dele e nossa, também.

P. Quantas horas de gravação estão previstas?

Vinícius – Pra você ter uma idéia, começamos a gravar em fevereiro deste ano (a entrevista foi concedida no dia 27/08/2012). Só que eu não saberia somar o tempo porque ele tem sido bem fragmentado. Também não tem uma rotina diária, vai de acordo com a disponibilidade das partes.

P. O procedimento da gravação é o mesmo, quanto à ordem dos instrumentos?

Vinícius – Sim, a mesma coisa.

P. E o valor da hora de gravação?

Vinícius – É bem mais barato que o primeiro, não precisamos vender uma F4000. Neste fechamos um pacote de R\$ 400 por música, sendo que vamos gravar dez músicas, então R\$ 4.000.

P. Quais as dimensões do estúdio e as condições de isolamento e tratamento acústico?

Vinícius – Ah, hoje é ridículo. Porque, como a captação é digital as coisas necessitam de menor espaço. A sala onde gravamos a bateria é bem menor que a sala onde nós ensaiamos. Aí tem mais uma salinha técnica pro Daniel e do outro lado já fica a cozinha da casa dele, a mulher dele, o pessoal que mora do lado. É só uma casa e, nesta casa, estas duas peças. Então, em apenas duas peças da casa funciona o estúdio.

P. Métodos de captação para os instrumentos?

Vinícius – Mudou bastante. Tem várias técnicas novas, e recursos diversos e específicos. Estou gravando a guitarra em uma salinha pequena, mas com ambiência. Há dois microfones no amplificador da guitarra, mais um microfone atrás pra captar a ambiência. Além disso, estou gravando uma guitarra bem distorcida e outra bem mais limpa, mas dar uma definição mais apurada pra aquela base. Assim, todas as palhetadas aparecem mais. Então mudou muito neste sentido. No primeiro eu gravei a guitarra direto na mesa. No segundo foi com um microfone. Agora estou gravando com três ou quatro microfones e mais uma guitarra com menos drive, gravando a mesma coisa, sobreposta.

P. Para os outros instrumentos também o processo foi mais complexo?

Vinícius – Para o vocal não muito. Pra bateria também ficou, com essa questão de captura da ambiência e microfones captando a sala.

P. Como é a workstation de gravação?

Vinícius – Via software, o processo é digitalizado. Até é bom que o disco esteja demorando, porque agora ele está adquirindo uma mesa analógica e vai mudar um pouco seu processo. Ele vai lançar tudo aquilo que foi captado e que está gravado no ambiente digital para a mesa analógica, vai dar uma trabalhada na mesa, e depois vai jogar tudo de volta pro digital.

P. Os efeitos de guitarra são via plugin?

Vinícius – Não, os efeitos eu que envio, através do meu sinal, pro computador. Mas é pouca coisa, estou usando só um *overdrive* leve da pedaleira. Os efeitos via pedaleira e plugin ainda soam muito artificiais. Assim, resolvemos que a distorção saísse toda do amplificador, um valvulado, o JCM 900, da Marshall. Não é o ideal, o que eu mais queria pra gravar o estilo que estamos tocando, mas é o que eu pude conseguir de mais acessível. É um pouco melhor do que o meu, na parte de filtragem de ruído principalmente, mas também não é bem o que eu queria. Tenho na cabeça um som, mas não tenho todo o equipamento necessário pra consegui-lo.

P. Quantas pessoas estão participando da gravação?

Vinícius – Só os quatro da banda e mais um. Cinco. Menos gente.

P. Como você avalia o estúdio atual com relação àqueles onde os trabalhos anteriores foram gravados?

Vinícius – Ele tem sido mais eficiente para nós do que os outros estúdios daquela época. Mas também sei que há estúdios bem melhores do que este em que a gente está gravando. Tem estúdios com uma ótima estrutura física, planejados para um bom desempenho acústico, enquanto que o nosso só possui a tecnologia, digamos assim. Mas não tem nada de estrutura física, de acústica adequada, e coisas assim.

Se tivéssemos condições, hoje, eu gostaria de gravar numa sala adequada, com uma captação adequada, com um produtor adequado, mas isto também não temos hoje.

P. Quais são as expectativas da banda com o novo álbum?

Vinícius – A princípio não temos nenhuma expectativa por qualquer retorno financeiro. Queremos gravar e registrar. E, também, como tocamos muito em festivais aqui por Santa Catarina, é mias um motivo forte pra continuarmos tocando. Pois como somos uma banda antiga, o pessoal logo pensa que é aquela coisa manjada, que vamos tocar as mesmas coisas de sempre, tudo de novo. Então, ao invés de fazermos um *cover* novo ou alguma coisa do tipo, resolvemos fazer músicas novas, tocar um disco novo. É mais um gás pra banda, pra continuar tocando este material por alguns anos. É isto o que eu penso.

P. Vocês pretendem lançar o novo álbum em algum formato além do CD?

Vinícius – Não sei.

P. Já sabem onde vai ser masterizado o novo disco?

Vinícius – Não. Vai depender da mixagem. Temos algumas vantagens com relação a isso hoje. Porque antes a gente entrava com essa mentalidade: “vamos entrar no estúdio, gravar e mixar, tudo ali. Agora, na gravação, estamos gravando todas as coisas separadas e sabemos de um cara em São Paulo, que mixa especificamente heavy metal. No caso, o Banha enviaria via internet todas as trilhas separadas para este cara, ele mixaria tudo conforme sua experiência e mandaria de volta pra nós, pra vermos se gostamos.

P. Você vê alguma dificuldade no estúdio, particular ao seu estilo musical?

Vinícius – Na produção, produtor. Essa pessoa, estudada, preparada pra produzir o estilo, não existe. O que existe é, às vezes, aquele cara que tem uma banda boa e alguma experiência e pode ajudar nisso. Mas um produtor mesmo, especializado, como tem na Europa e nos Estados Unidos, que entenda mesmo do assunto, eu não vejo aqui. Mesmo que seja um cara que não participe no ensaio da banda, mas que venha a somar no estúdio, isto não temos no Brasil. Pelo menos por aqui, pelo sul eu não creio que exista. Isto continua sendo um grande problema que atravessa o tempo, do passado até hoje.

Por exemplo, a banda sabe tocar. Eu sei tocar, mas não sou aprofundado em frequências, combinações de instrumentos. E, no Brasil, o que a maior parte dos estúdios tem é apenas um técnico de som, um cara que controla os volumes, os periféricos. Porém, quando se trata de analisar um conjunto, de ter um *feeling*, e do produtor ser quase como um quinto músico da banda, isso é muito caro ainda no Brasil.

Assim como teve o Liminha, na década de 1980, são poucos. É muito raro. E os que têm não conhecem muito bem o nosso universo musical. Aqui na nossa cidade não tem nenhum produtor, por exemplo. No Estado inteiro a situação é muito parecida. Tem o Luiz Meira, por exemplo, que grava também, mas ele grava geralmente com a Gal Costa, tem outra visão da coisa, e não vai ter um conhecimento tão aprofundado da gravação de heavy metal pra nos ajudar.

Em minha opinião isso é o que mais faz falta. A principal diferença entre as bandas daqui e as de fora é isso. Se você grava um disco do estilo no Brasil ainda fica aquele som meio de garagem. Se você observar quem grava lá fora, percebe que o som fica mais conciso, e é o produtor quem faz isso, e não só a banda. Se você pegar o disco preto do Metallica, e assistir alguns documentários, vai ver que ali tinham várias idéias muito boas. Porém, a sonoridade do disco foi o Bob Rock, o produtor, que colocou. Aquele som grandioso do bumbo, por exemplo. Quem sabe fazer isso é o produtor, e não eu. Eu não sei disso, são coisas demais, o que eu sei e falo não passa de três registros, “aumenta o grave”, “diminui o médio”, “aumenta o agudo”, e acabou. Não vou saber tirar o máximo do som daquilo ali.

P. Em geral, o que você acha que mudou pra banda que quiser gravar seu primeiro álbum hoje?

Vinícius – É bem mais fácil. Se for o caso, a banda pode entrar, como nós, num estúdio que é quase caseiro, e, o principal é que a banda vai poder enxergar o resultado rapidamente, como estamos vendo agora. A gente teve que gravar tudo, para os outros álbuns, e depois esperar quarenta dias pra ver como havia ficado. E depois de chegar o vinil prensado não tínhamos como mudar mais. Não iríamos gravar tudo de novo. Hoje a banda acompanha o resultado da música no dia-a-dia, com muito mais rapidez.

P. Como foi o problema do deslocamento pra banda, pra poder gravar os dois álbuns?

Vinícius – O principal era o custo mesmo, imagine. E a disponibilidade, claro. Como você vai sair do seu serviço por todo o período da gravação? Na época era todo mundo novinho, não trabalhávamos, então era possível ficarmos quarenta dias fora de casa, por exemplo. Hoje ninguém pode, como você vai dizer: “ei, vou ficar dois meses fora de casa, sem trabalhar, gravando!”?

P. Vocês utilizaram qualquer ferramenta caseira de gravação, no processo criativo, no passado ou hoje?

Vinícius – Teve uma música pra qual gravamos de maneira caseira um vídeo clipe, em fita VHS. A gente fez um clipe em 1993, cujo áudio foi o que havíamos captado do nosso ensaio, em fita cassete. E esse foi o áudio do clipe que chegou a passar na televisão.

P. Você acha que a possibilidade e o maior acesso que as novas bandas têm para interagir com ferramentas de estúdio podem ter qualquer relação com o processo criativo das mesmas?

Vinícius – Não sei, acho que o processo criativo vem todo da banda. Eu não vejo assim, que dentro do estúdio podem surgir grandes idéias para as composições. Acho que a essência fica com a banda mesmo, e não creio que isto se altere muito. O que pode acontecer, e eu sei que acontece, é o som da banda sair-se parecido com o de tal estúdio. Se você grava em um estúdio onde o técnico habitualmente produz só *jingles*, há o perigo que sua produção soe parecida com a de um *jingle*, então isto é um cuidado que a banda deve ter. Por isso que é bom estarmos trabalhando com o Banha. Ele é um cara acessível, vai deixar a gente editar nossas idéias, mesmo que ele não tenha a mesma visão que nós para aquela música.

O que eu vejo mais é isso. Se você pegar uma banda e verificar onde ela gravou, num estúdio, depois em outro e ainda em outro, vai perceber que ela vai ficar cada vez com uma cara um pouco diferente. Se acabar saindo um som que é muito peculiar a um determinado estúdio, e descaracterizar a essência da banda, eu acho uma coisa complicada.

P. Como foi a recepção do público com relação aos trabalhos anteriores?

Vinícius – No primeiro discos tivemos uma recepção boa, ficamos bem conhecidos no Estado. Uma coisa importante é que a banda sempre tocou muito, sempre mostramos nossas músicas próprias. Se nós fazíamos *covers*, no começo, e criássemos uma música nova, logo incluíamos esta música ao *setlist*. Então o pessoal teve tempo de conhecer nossas músicas também. Ficamos vinte anos tocando as músicas e hoje temos um público legal que as conhece. E é assim que funciona.

As músicas que tocam atualmente, o pessoal assimila logo, fica com elas na cabeça, inclusive as piores delas, porque elas tocam bastante. Se sai um *hit* novo, que você não gosta, você diz que é um lixo, mas daqui a pouco até você está com a melodia dela na cabeça, de tanto que ela está tocando. Com o Orquídea isso aconteceu também. Tentamos fazer, a partir de uma grande quantidade de shows, um trabalho semelhante ao da mídia de massa. Onde tinha algum festival sempre íamos tocar nossas músicas. Hoje todos na cidade e na região conhecem bem nossas músicas.

Também somos lembrados não pro ter tocado muito na rádio, mas também por termos sido uma das únicas bandas a tocar no nosso estilo, na época do começo, e isso foi importante também, pois nos reconheciam imediatamente. A pessoa só pode começar a gostar de uma música depois de ouvi-la.

P. Qual a tiragem de cada disco e onde eles foram prensados?

Vinícius – Pra o primeiro foram feitas inicialmente 3.000 cópias pela Acit, e depois perdemos o controle exato da situação. Para o segundo foi o Robson quem mandou prensar. Inicialmente foram 1.000 cópias, que venderam, e depois mais 1.000. Depois disso não sei quantas mais foram feitas.

P. Quais foram as principais vantagens e desvantagens de ter distribuído este segundo disco com recursos próprios?

Vinícius – O principal problema foi lançar o disco apenas onde a gente tocava. Onde você tocava as pessoas ficavam conhecendo e então elas iriam atrás do disco. No primeiro a gente já sabia que estava vendendo em tais lugares. Já o segundo não teve promoção nenhuma, e acabamos vendendo praticamente só onde fazíamos show.

P. Quais foram as principais motivações para a banda permanecer na ativa, ou mesmo pra ter retornado à formação clássica?

Vinícius – Eu me identifico muito com o Orquídea Negra. Quando as pessoas falam no Vinícius do Orquídea Negra, eu me identifico muito mais do que como o profissional que eu sou. Hoje eu trabalho com agronomia, sou fiscal Estadual de agropecuária, mas como pessoa, eu me identifico muito mais como guitarrista do Orquídea Negra. Este respaldo que a banda me trouxe eu acho muito mais prazeroso do que as outras atividades que eu tenho. Eu me identifico mais como músico do que como profissional da minha área de trabalho. Recebo, lógico, muito mais gratificação financeira como agrônomo, porém, como pessoa, me enxergo muito mais como o Vinícius guitarrista do que como o Vinícius agrônomo.

Acho que isto é um papel fundamental da banda. Constituí minha família e tudo o mais com esta identidade. Sinto-me hoje muito mais o Vinícius guitarrista do Orquídea Negra, como a minha identidade mais forte, mesmo que eu esteja ainda fazendo muito menos trabalhos como guitarrista do que com o restante.

P. De onde surgiu a idéia de promover um festival com o nome da banda, em Lages?

Vinícius – Foi bem simples. Não tínhamos festivais aqui, sendo que sempre tocamos neste tipo de apresentação. Além do mais, este é o principal mercado para as bandas *underground* tocarem, sendo que o número de opções de casas noturnas diminuiu muito. E também ele foi criado em uma época em que a banda havia ficado um pouco mais parada, pois o André havia saído, e pusemos o nome no festival para promover a banda. Ao mesmo tempo, o festival foi ajudado por ter o nome da banda, que era conhecida.

ANEXO B

Transcrição da entrevista com Daniel Finardi, proprietário do estúdio Olho da Lua, em Lages, local da gravação do álbum mais recente do Orquídea Negra.

Esta entrevista foi conduzida via troca de mensagens instantâneas através do MSN Messenger, no dia 28/08/2012. Para sua realização foi elaborado um guia misto, composto por entrevista não-padronizada, envolvendo questões técnicas e específicas da gravação do terceiro álbum da banda Orquídea Negra dentro do estúdio Olho da Lua, em Lages, e outras perguntas de teor mais amplo sobre a sua atividade relacionada à produção musical e seu estúdio.

P. Há quanto tempo existe o estúdio Olho da Lua?

Daniel: Profissionalmente há 7 anos. Mas eu já trabalho com música desde os 11 anos de idade. Atualmente tenho 34. Comecei a mexer de forma caseira com tecnologia de produção musical em 1999.

P. Soube na internet que houve uma reestruturação do estúdio. Quando e de que tipo?

Daniel: Foram alguns investimentos em equipamentos, pré-amplificadores e recentemente, nessa semana, um console analógico de 24 canais!

P. Especificamente, o que você pensa que significa a presença de estúdios profissionais em Lages para as bandas locais?

Daniel: Penso em três pontos importantes: em primeiro lugar, a parte fomentada da arte, de quem utiliza a música pra se expressar. Em segundo, há um maior acesso à tecnologia de estúdio e conhecimentos sobre áudio e acústica. Em terceiro lugar, isto traz uma forma de profissionalização da arte musical em si.

P. O que você pensa que significa para as bandas terem que produzir seus trabalhos fora da cidade ou mesmo do Estado?

Daniel: Cara, isso é muito relativo. Se você tem capital para investir em produção ou em estúdio "grandes", é claro que isto é vantajoso! Ainda que este não seja o caso da maioria hoje em dia, a qualidade e os profissionais q trabalham nos maiores estúdios são de um nível muito alto. Por outro lado, hoje existe muita gente boa nos chamados "home studios". Já ouvi trabalhos de estúdios chamados "grandes", com estrutura física de milhões, com mesas, pré-amplificadores caríssimos, mas onde o resultado do som era bem ruim! Então, o que faz o trabalho ser melhor ou pior são mesmo as pessoas, e não os equipamentos.

A popularização dos equipamentos, a pirataria, etc., facilitaram muito o acesso, então tem muita gente que pensa que é um técnico de mixagem ou até mesmo engenheiro de gravação sem ter conhecimento nenhum.

P. Que outros artistas estão gravando no estúdio Olho da Lua?

Daniel: Cara, no momento tô gravando Elizeu Matos, candidato a prefeito de Lages (risos). Estou somente com o Orquídea Negra gravando, como banda, no momento. Política gera um bom dinheiro pro estúdio, mas consome praticamente todos os horários.

P. Qual o valor por hora de gravação e de ensaio?

Daniel: Geralmente fecho por pacote o horário. Por exemplo, imagino um tempo de gravação e fecho um valor fixo por cada faixa, fechando o pacote. Mas se for o caso de cobrar por hora, fica R\$ 90,00 por hora de gravação.

P. Como foi feito o tratamento e isolamento do estúdio? E a separação dos ambientes?

Daniel: O tratamento é o máximo do básico, quase nada ainda, apenas um pouco de Sonex. O ambiente está dividido em dois ambientes, *control room* e sala de gravação.

P. Seguem perguntas que tratam mais especificamente sobre o terceiro álbum do Orquídea Negra. Qual foi o procedimento da gravação (ordem dos instrumentos, processos, pré-produção, produção)?

Daniel: O básico. Guias, depois bateria, baixo, guitarra, voz e teclado. Depois iremos editar, corrigir as imperfeições e qualquer detalhe de afinação que tenha saído do controle. Então mixamos e depois fazemos uma pré-masterização.

P. Por quais equipamentos passou a gravação de cada instrumento?

Daniel: Por partes...

Bateria: Ela foi captada com quinze microfones. Atrás do bumbo colocamos dois microfones condensadores com válvula Rode K2, como *subwoofers*¹²¹, e um Shure PG dentro do bumbo. Para captar a caixa usamos dois SM57 da Shure. Nos tons e no surdo foram utilizados Shures PG também. Para captar o som do cymbal utilizei o microfone C1 da Behringer. Para captar a sala utilizei dois microfones B2 da Behringer e mais dois microfones da linha PG, da Shure, como *overall*.

E tem um segredo! Com um microfone da CSR de uns R\$ 20,00, captei a ambiência da sala e o gravei com um compressor no talo. Tudo na tentativa de deixar a bateria com um som bem cheio. Todos os canais passaram por pré-amplificação da linha Red, da Focusrite. Somente isso, nada de tratamento, entrou tudo cru.

Baixo: Foi usado um cubo valvulado da Meteoro, que não lembro o modelo. Ele foi captado em três canais, com um microfone Rode K2 como subwoofer na caixa com um falante de 18 polegadas, um microfone SM57 na caixa de 4 falantes e mais um canal de linha direto do cubo. Todos passaram também pelo pré-amplificador Red da Focusrite.

Guitarra: Gravamos em três canais, com o Rode K2 captando a sala, um SM57 da Shure de um lado do cubo e um microfone Superlux no outro. O cubo era um Marshall JCM900. Pra cada base foram usadas três dobras¹²², às vezes até quatro. Duas bem sujas, com um drive pesado, conforme o gosto do Vinícius, e as vezes duas com bem menos drive, só pra dar um corpo maior à gravação. Ah, e antes de tudo isso entrar na DAW, utilizei o NLS Channel da Waves, um simulador de consoles (mesas) de gravação clássicos, como SSL, Neve e EMI, o que deu uma coloração muito bacana pra quem não tem e nem pode comprar uma mesa dessas de verdade (risos).

Voz: Além do microfone do André, vamos gravar com o Rode K2 valvulado e o Shure SM57 ao mesmo tempo, e adicionar um compressor pra dar um *punch*. Dessa vez vou equalizar a voz dele antes de entrar na mesa, uma Mackie com pré-amplificação da Onyx, mais os pré-

¹²¹ Alto-falante dedicado exclusivamente à reprodução sonora de frequências baixas de áudio.

¹²² Sobreposição de camadas sonoras com o mesmo trecho de áudio.

amplificadores Liquid Saffire, da Focusrite, emulando provavelmente um pré-amplificador tipo Avalon, ou algum outro. Pra definir isto ainda preciso fazer alguns testes!

P. O que foi utilizado como DAW?

Daniel: Eu sempre trabalhei com o Cubase, da Steinberg. Hoje eu uso o Cubase na sua última versão, a 6.5.

P. Como vai ser a mixagem:

Daniel: Na mixagem vou fazer o processo de *summing*¹²³. Vou voltar todo o sinal para a mesa Mackie, e depois retornar tudo para a DAW.

P. E como deve ser a masterização, se for feita em seu estúdio?

Daniel: Eu faço também via DAW.

P. Qual a interface de áudio utilizada ou placa de som:

Daniel: Uso uma interface de áudio Saffire 56, da Focusrite, juntamente com os pré-amplificadores Octopre MKII e Ocotpre MKII Dynamics, também da Focusrite.

P. Para monitoramento de áudio, o que está sendo utilizado?

Daniel: Tenho um sistema de monitores da Yamaha 2.1 HS80, com subwoofer HS10. E tenho outra monitoração extra BX5, da M-Audio.

P. Vai ser utilizado algum som sampleado¹²⁴?

Daniel: Sim. *Strings* e pianos serão tocados a partir de um *sample player*. Provavelmente serão amostras do Kontakt ou Omnisphere, tocadas a partir do meu sintetizador Yamaha S90ES.

P. Qual o computador e sistema operacional utilizados?

Daniel: Hoje tenho um Windows 7, com um processador AMD X6, com 8 GB de memória DDR 3. Mas assim que terminar a época de campanha eleitoral, estarei migrando pra um iMac, com processador Core i5, 3,1Ghz, com 12 GB de memória.

P. Qual é o número de pessoas envolvidas nos processos de pré-produção e produção?

Daniel: Somente eu e a banda.

P. Quantas horas de trabalho estão previstas para a gravação do álbum?

Daniel: Cara, não sei ao certo. Eles são bons amigos, então nem tenho anotado muito.

P. Você se vê no papel de engenheiro de som, produtor, os dois ou em alguma outra função?

¹²³ Também chamado de soma. Consiste em mesclar as distintas faixas gravadas e mixadas em uma única faixa estéreo final. No caso específico, Daniel está se referindo a um processo híbrido, através do qual as faixas, após gravadas e mixadas, serão novamente mixadas fora da DAW, do computador, em um console analógico. Após isto, o sinal irá retornar para o computador. Muitos produtores optam por esta alternativa por considerarem que quando o processo ocorre de forma integralmente digital, os resultados soam, em determinadas situações, demasiadamente “frios”.

¹²⁴ Com o uso de *samples*, ou amostras, como comentado no capítulo 2.2.

Daniel: Há, em minha opinião, duas formas de ser engenheiro de som. Ou se é aquele que é graduado, ou então aquele que se desenvolveu trabalhando com isso, através da experiência, ou seja, que não precisa ter estudado formalmente. Não me considero um engenheiro de som.

Estou os auxiliando durante o processo de produção, porém isso é mesmo com eles, a banda que está produzindo. Vou, entretanto, fazer umas partes de teclado no arranjo de algumas músicas. Além disso, serei o mixador do CD, e possivelmente vou fazer uma pré-masterização.

P. De onde surgiu a idéia de montar e abrir um estúdio?

Daniel: Cara, desde 1996 sou tecladista. Depois que comecei a lidar com a tecnologia foi um pulo. Foi mais um desejo como músico, inicialmente, e depois ele acabou se tornando viável como estúdio comercial.

P. Este "lidando com tecnologia" que você mencionou, se refere a algum curso ou trabalho que você pegou?

Daniel: Cara, a vida me ensinou mais. Mas, às vezes, em especial ultimamente, tenho ido a seminários e congressos em outros Estados pra aprender algumas coisas.