

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

**PRÁTICAS MUSICAIS AMADORAS NO CONTEXTO DAS NOVAS
TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO**

FERNANDO COELHO DOS SANTOS JUNIOR

Recife, fevereiro de 2013

FERNANDO COELHO DOS SANTOS JUNIOR

**PRÁTICAS MUSICAIS AMADORAS NO CONTEXTO DAS NOVAS
TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Comunicação,
pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Trotta

Recife, fevereiro de 2013

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

C672p Coelho, Fernando.

Práticas musicais amadoras no contexto das novas tecnologias de informação e comunicação / Fernando Coelho. – Recife: O Autor, 2013.
137p.; 30 cm.

Orientador: Felipe da Costa Trotta.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
CAC. Comunicação, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Comunicação. 2. Músicos. 3. Música. I. Trotta, Felipe da Costa
(Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2013-37)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Fernando Coelho dos Santos Junior

Título: “Práticas Musicais Amadoras no Contexto das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação”

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, pela Universidade Federal de Pernambuco, sob orientação do Professor Dr. Felipe da Costa Trotta.

Banca Examinadora:

Felipe da Costa Trotta

Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro

Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife, 28 de fevereiro de 2013

AGRADECIMENTOS

Em primeiríssimo lugar, ao meu orientador, professor Felipe Trotta. A presente dissertação certamente não seria concluída sem o seu inestimável apoio, estímulo, paciência, dedicação e profissionalismo. Serei eternamente grato.

Agradeço a Ana Cristina Cavalcante, minha companheira, pela paciência durante os períodos de ausência no ano de 2011 e pelo apoio moral e material ao longo de toda a jornada.

Obrigado à minha família, em especial à Maria Sônia Lopes (minha mãe), a Carla Patrícia Lopes Coelho (minha irmã) e Harrison Lopes Coelho Damasceno (meu sobrinho).

Pela valiosa contribuição na concessão de material e entrevistas, agradeço imensamente aos casos estudados e personificados nas figuras de Wado (Oswaldo Schilickmann) e Victor Toscano.

Envio um abraço especial para os funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (José Carlos, Luci, Cláudia) e para a professora Isaltina Gomes, que sempre foram profissionais e prestativos no auxílio de questões burocráticas relativas ao mestrado e à universidade.

Todo meu apreço para a colega e jornalista Janayna Ávila pelo apoio, reconhecimento e confiança em meus serviços profissionais durante os últimos dois anos.

Entre os professores, um salve para Micael Herschmann e Simone Sá (pelas sugestões no período inicial da pesquisa); para Nina Velasco e Rodrigo Carreiro (pelas orientações preciosas durante a qualificação) e para Fernando Rodrigues, do Programa de Pós-graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), pela disciplina Sociologia da Cultura, que abriu novos horizontes para a compreensão do tema pesquisado. E para Paulo Marcondes, pelos posicionamentos precisos durante a defesa.

Agradeço ainda ao professor Jeder Janotti pelos momentos iniciais de orientação, aos colegas Fernanda Capibaribe e Victor de Almeida, e aos alunos da disciplina Crítica Musical (cursos de Jornalismo e Internet, Rádio e TV da UFPE), que ministrei durante o segundo semestre de 2011.

Por fim, deixo registrado um salve para os amigos que, em diversos momentos, interessaram-se pela pesquisa desenvolvida: Solon Ferreira, Alcione Peixoto, Charles Almeida, Paula Quitéria, Célio Gomes, Cris Braun, Agremis Guinho Barbosa, Fernanda Zacarias, Fernando Fiúza, Lourdes Coelho, Eduardo Callado, Marcos Damasceno, Maria Rosa, Jarbas Ferreira, Adheilton Neto, Sílvio Oliveira, Glauber Xavier, Adriano Siri e Elexsandra Morone.

RESUMO

A democratização do acesso em escala global a tecnologias de informação e comunicação observada no decorrer das duas últimas décadas influenciou a produção, circulação, promoção e distribuição de expressões criativas. No caso das práticas musicais, o uso de recursos e ferramentas digitais para inserção no ambiente virtual afetou a dinâmica de processos, lógicas, modelos e formatos pré-estabelecidos. Entre inovações, permanências e recombinações, a pesquisa buscou identificar tensionamentos gerados neste novo contexto quando abordagens amadoras e profissionais – classificações tradicionalmente consagradas como opostas – são comparadas. Para isso, optou-se pela escolha de dois estudos de caso, os compositores Victor Toscano (o amador) e Wado (o profissional) que, a partir da descrição e da análise do histórico, da discografia e da disposição virtual de suas respectivas produções, contribuem para a materialização de questões e aspectos levantados pelo presente estudo.

Palavras-chave: Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), músico amador, música profissional, Wado, Victor Toscano

ABSTRACT

The democratization of access to global information and communication technologies observed during the last two decades has influenced the production, circulation, promotion and distribution of creative expressions. In the case of musical practices, the use of digital tools and resources for inclusion in the virtual environment has affected the dynamics of processes, logical models and pre-established formats. Among innovations, continuity and recombinations, this research sought to identify tensions generated in this new context when amateur and professional approaches – classifications traditionally considered as opposites – are juxtaposed. For this, we opted to choose two case studies, composers Victor Toscano (the amateur) and Wado (the professional) that, from the description and analysis of their history, discography and virtual disposition, help to materialize questions and issues raised by this study.

Keywords: New Information and Communication Technologies (ICT), amateur musician, professional music, Wado, Victor Toscano

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
Gravando em casa	11
Varnan	12
Kandinsky e CHIAR	15
Investigação científica	17
CAPÍTULO I – MÚSICA É PRAZER	22
Escuta criativa	27
Uma questão de talento (?)	31
Motivações extramusicais	35
CAPÍTULO II – MÚSICA É NEGÓCIO	38
Profissão: músico	39
Pela Ordem	41
Modos operandi	44
CAPÍTULO III – MÚSICA É PARA TODOS	50
Do quarto para o mundo	54
CAPÍTULO IV – MÚSICA É ILEGAL	58
A Cauda Longa	63
Música independente ou morte (da música)	65
CAPÍTULO V – TOSCANO E WADO: DOIS CASOS	71
Victor Toscano	73
Disposição/Disponibilidade	82
Análise de caso	90
Uso de ferramentas	92
Wado	96
Terceiro Mundo Festivo	106
Disposição/Disponibilidade	117
Análise de caso	121
Uso das ferramentas	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

“A capacidade de atrair milhões de aficionados – e de maneira interativa – em um ou dois dias era impensável de acontecer há cinco anos, isso pra não falar há três décadas. Contudo, o mais importante é que esta gente está interagindo, avaliando, emulando, criticando e, ao seu modo, procurando fazer música”.

George Yúdice

Nuevas Tecnologias, Música y Experiencia (2007)

“Em tempos passados, há 30, 40, 50 anos, as pessoas não faziam coisas. Elas iam ao fotógrafo, compravam discos e havia os artistas profissionais. E agora, todo mundo é fotógrafo, todo mundo faz filmes, todo mundo é escritor, todo mundo é músico”.

Moby

Press, Pause and Play (2011)

INTRODUÇÃO

A relação com a música norteou os rumos da minha trajetória profissional e acadêmica. De consumidor dedicado à aspirante a baterista e compositor, optei pela graduação em Comunicação estimulado pela chance de escrever sobre o tema – tanto sob o formato jornalístico quanto pelo viés científico. E eis um mote pessoal: tocar música é prazer, escrever sobre música é trabalho.

De início, vale a ressalva de que as minhas primeiras tentativas em me expressar por meio da música são anteriores ao momento em que as tecnologias digitais permitiram baratear os custos de montagem de um estúdio para a produção musical – em equipamentos e programas cujo manuseio não requer conhecimento técnico especializado. Contudo, foi a partir do acesso a essas tecnologias que eu pude finalmente materializar composições e experimentos sonoros e torná-los disponíveis para o consumo.

E eis aí o problema que me estimulou a buscar compreender determinados aspectos do tema sob parâmetros científicos. Afinal, quais mudanças e permanências afetaram práticas musicais amadoras e profissionais a partir do momento em que as tecnologias digitais permitiram que o próprio músico pudesse operar funções e processos produtivos, como gravação e arte gráfica; de circulação, como a distribuição e

disponibilização de músicas no ambiente virtual e até de divulgação, por meio de plataformas musicais, blogs, sites e redes sociais?

Apesar da narrativa em primeira pessoa, não embarquei na *egotrip* de me utilizar como estudo de caso na investigação que apresento a seguir. Porém, considero que uma síntese do meu envolvimento com a expressão musical pode funcionar de modo eficiente como introdução a particularidades do tema.

Comigo foi assim. Em meados dos anos 1980, o fim da infância marcou o início de um envolvimento compulsivo com diversos gêneros da música brasileira e anglo-saxônica. A programação das rádios e os discos dos pais foram a primeira escola, mas a magia com a expressão musical foi detonada por meio de um artefato tecnológico: o rádio-gravador. O aparelho, que reunia sintonizador de estações radiofônicas e tocador de fita K-7, possuía um microfone externo para gravações. Ouvir a própria voz gravada foi um choque. Eu tinha ao alcance uma ferramenta que permitia registrar e reproduzir a expressão da minha voz. Era algo mágico.

Com o gravador também passei a produzir coletâneas em fitas com músicas selecionadas diretamente da programação das rádios. Daí, não tardou para nascer mais um consumidor dedicado. Ouvir discos, comprar revistas especializadas e conversar sobre música passaram a reger o meu dia-a-dia. O período coincide com o momento em que presenciei uma bateria sendo executada ao vivo. As possibilidades de gerar ritmos e sonoridades a partir de movimentos coordenados de pés e mãos ao atingir um instrumento musical foram tão arrebatadoras quanto ouvir a minha voz reproduzida por um gravador. Depois disso, tocar bateria se tornou uma fixação.

O conjunto formado por pratos, tambores, pedais e estantes tem a fama de barulhento. Um terror para a família e para os vizinhos. Na impossibilidade de ter uma bateria, o jeito foi improvisar. Bancos, painelas, almofadas e revistas simularam o instrumento em “tocadas” semanais durante anos. O ritual consistia em escolher uma seleção de músicas e tocá-la acompanhando a performance do baterista. Emular o som, seguir o ritmo, reproduzir o arranjo e perceber o desenvolvimento da própria musicalidade a cada dia

eram o suficiente para me sentir realizado, ainda que não tivesse tocado em um instrumento musical de fato.

Em paralelo, o violão serviu como consolo para uma necessidade de expressão musical que ia para além do ritmo. O aprendizado autodidata nas seis cordas atendeu a necessidades que, de imediato, ficaram claras: eu não me interessava em tocar a música dos outros, o prazer estava em compor as próprias canções.

E foi aí que eu percebi: tocar um instrumento é, antes de tudo, um ato em busca de prazer. Do corpo, da mente e do espírito. Pode ser mil outras coisas também – um desafio, um sonho, uma necessidade de afirmação social... uma profissão. Embora a atividade musical também seja praticada com fins profissionais e até exija o conhecimento de técnicas por meio de aprendizados codificados e específicos, o exercício de tocar ou compor ritmos e melodias é uma realização possível mesmo de modo intuitivo e autodidata. Dedilhar as cordas, digitar as teclas, afinar o sopro e acertar o tambor mediante desenhos rítmicos, melódicos e harmônicos podem demandar estudo, mas, acima de tudo, bastam vontade e determinação.

De atividade solitária no quarto, a atuação musical se tornou criação coletiva em esquinas, garagens e estúdios de ensaio. Porém, mesmo ao dividir parcerias compostas ao violão ou ao ingressar em bandas de rock como instrumentista, eu estudava para me tornar um profissional de Comunicação e não um músico. Por isso, era natural que a relação que eu desenvolvia com a expressão musical fosse classificada como “amadora” ou como um “hobbie”.

Por outro lado, apesar de não ser exercida prioritariamente com esse objetivo, a postura amadorística não refutava um possível desdobramento em retorno mercadológico. Principalmente, a partir de convites para apresentações no circuito independente local ou quando o grupo no qual tocava decidia gravar uma “fita-demo”, que consistia em registrar músicas num estúdio, confeccionar uma fita K-7 de forma artesanal e enviá-la para pequenas gravadoras e produtores de shows espalhados pelo País.

Gravando em casa

A partir de meados dos anos 1990, a popularização do computador pessoal e o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação proporcionaram abordagens inéditas nos processos de produção e distribuição de informação. Na música, programas de computador passaram a simular estúdios de gravação, que por sua vez entravam na era do formato digital. Em paralelo, o ambiente virtual da internet permitiu que arquivos com informação em diversos formatos (texto, áudio e vídeo) fossem disponibilizados e acessados para usuários de todo o mundo que estivessem conectados à rede. No caso da música, a época marca o nascimento da era do MP3,¹ que acarretou numa série de reconfigurações em estruturas, formatos e processos de produção, circulação e distribuição de música ao redor do planeta – fenômeno que será destrinchado mais adiante.

Em síntese, pode-se dizer que a partir de então bastou um computador com acesso à internet para um músico – amador ou profissional – gravar e editar canções ou trilhas e torná-las acessíveis via os canais do ambiente virtual. No meu caso, a aquisição de programas básicos de edição sonora – disponibilizados na rede de modo gratuito, geralmente por meio de “download ilegal” – foi o ponto de partida para a gravação das primeiras músicas no formato digital.

O próprio microfone do computador captava o som com melhor qualidade do que os antigos gravadores de fita K-7, e com uma vantagem: era possível adicionar efeitos às faixas, mixá-las e até gravá-las em CD, além de disponibilizá-las em endereços virtuais, programas de troca de arquivos e sites de armazenamento². Eu tinha em mãos a chance de gravar canções a custo praticamente zero e reproduzi-las ou disponibilizá-las para acesso a qualquer usuário conectado à internet.

¹ A sigla MP3 designa um formato de compressão para arquivos digitais de áudio criado em 1996 pelo instituto alemão Fraunhofer e popularizado inicialmente pelo programa de compartilhamento de arquivos mundialmente como Napster.

² O gravador de CD passou a ser um dos acessórios presentes nos computadores pessoais. Em lojas de departamento ou especializadas em informática passaram a oferecer os discos “virgens” onde os arquivos são gravados.

Aqui, sublinham-se dois pontos. Primeiro, o barateamento da tecnologia que permitia a montagem de homestudios (estúdios caseiros) com equipamentos e periféricos para obtenção de maior fidelidade sonora, como placas para captação de áudio, microfones e monitores de melhor qualidade. E, segundo, a ressalva de que a fidelidade sonora da gravação pode variar de acordo com o equipamento disponível. Contudo, para mim, a chance de poder registrar composições e confeccioná-las como um álbum já era suficiente, independente de questões técnicas.

Varnan

Foi assim que em 1998, ao entrar num canal de bate-papo – uma dos modismos virtuais da época –, fui acometido por uma paixão à primeira tecla que despertou a necessidade de compor novas canções, reuni-las a outras mais antigas e formatar um disco. Utilizei meu nickname (apelido) para batizar o projeto: Varnan. O título do disco ficou *Songs for Trucksister*. (Trucksister era o apelido virtual da pessoa homenageada).

Assim, as canções que ressoavam apenas entre as quatro paredes eram captadas por um microfone acomplado a um computador. A cada dia, uma ou duas músicas eram gravadas. A chance de ouvir as músicas e poder agrupá-las como um álbum naquele novo formato digital, o MP3, estimulava ainda mais o processo. Era como se eu fosse a minha própria gravadora.

Sem qualquer outra pretensão, gravei dez músicas e elaborei a arte gráfica utilizando versões iniciais dos programas Adobe Photoshop e CorelDraw. Após registrar as canções e imprimir capa e encarte numa impressora pessoal, fiz apenas duas cópias do disco em formato CD. Ao mesmo tempo, ao converter as músicas para arquivos em MP3, foi possível compartilhá-las por meio de sites, blogs e plataformas musicais na internet. Assim, a execução de uma canção que ficaria restrita à mente ou diluída no etéreo pode então ser acessada por diversas pessoas em toda a parte do mundo.

O álbum *Songs for Trucksister*³, de Varnan, consistiu em dez faixas autorais, sendo sete cantadas em inglês e três em português. Todas as canções foram gravadas com voz e violão. Duas delas receberam efeitos eletrônicos ocasionais. A sonoridade traz composições de dois ou três acordes e letras sobre os prazeres e angústias de um relacionamento incerto à distância embaladas por melodias em tons melancólicos. No blog *Enciclopédia da Música Independente Brasileira*⁴, o projeto musical é descrito como “pop acústico e suave”. O tempo total do disco é de 27 minutos e 32 segundos.

Certamente, pode-se discutir a qualidade técnica do registro se comparado a uma gravação num estúdio profissional. Por outro lado, o advento do *homestudio* permitiu inclusive o surgimento de categorias musicais – muitas vezes até confundidas como gênero – baseadas na fidelidade de captação sonora, como a chamada “lo-fi”.⁵

E mais: mediante as novas possibilidades para produção e circulação de música oferecidas pela tecnologia, o termo “artista independente” se tornou mais frequente para classificar um determinado segmento de musical autoral. Em princípio, ser um “artista independente” era sinônimo de ingressar no meio musical com recursos próprios ou por selos e gravadoras de menor porte em comparação às chamadas *majors*⁶. Em paralelo, uma espécie de “circuito musical independente” foi se estabelecendo e tornou possível a circulação de informação e performance, bem como, novas abordagens na relações de produção e consumo. Uma delas, foi justamente a criação de selos e gravadoras que aglutinavam tanto produções com pretensões comerciais quanto a música aparentemente descompromissada com o “mercado” e que incluía de grupos de garagem e trovadores a “bandas de um homem só” e compositores de trilhas de segmentos da música eletrônica.

³ O álbum pode ser ouvido atualmente no endereço eletrônico <http://soundcloud.com/4trackvalsa/sets/varnan-songs-for-trucksister>. Acessado em 21 de dezembro de 2012.

⁴ <http://underenciclo.blogspot.com.br/2011/06/varnan.html>. Acessado em 22 de dezembro de 2012.

⁵ O “lo-fi” foi um termo cunhado pela crítica musical norte-americana a partir dos anos 1990. Ele designa a “baixa-fidelidade” sonora de gravação em álbuns e canções e passou a ser considerado como gênero com a música de artistas do cenário do rock alternativo independente, tendo como expoentes bandas como Pavement, Sebadoh e Badly Drawn Boy nos Estados Unidos, e nomes como Cigarretes, 4-Track Valsa e Pelvs no Brasil.

⁶ As gravadoras chamadas de *majors* são consideradas os maiores nomes da indústria fonográfica. Atualmente, elas são formadas por quatro companhias: Sony Music, EMI, Warner Music e Universal Music.

A abordagem tradicional, que aposta na prática musical como meio de sobrevivência, passou a dividir espaço com aquela que não encarava a música como uma profissão.

Em pouco tempo após serem disponibilizadas, os comentários sobre as músicas de *Songs for Trucksister* começaram a aparecer em listas e grupos de discussão e na minha caixa de e-mail. Eram pessoas de diversas partes do Brasil que ouviram e identificaram-se com aquela sonoridade crua e instrospectiva. Entre o velho clichê de que aquelas músicas formavam “a trilha sonora de minha vida” e críticas em sites e blogs especializados – hoje não mais disponíveis na Internet –, houve até um convite de uma gravadora independente situada em São Paulo chamada Slag Records, que lançou o disco numa versão oficial em K-7. Por meio do selo, *Songs for Trucksister* foi parar até na seção “dicas da semana” do extinto programa Lado B, da MTV brasileira.

A reverberação do álbum foi inesperada. Inicialmente, ele nem iria para o ambiente virtual. Com a tecnologia a possibilitar a gravação das músicas e a confecção do álbum, o objetivo inicial era apenas produzir duas cópias em versão física.

As músicas nunca foram registradas e não houve contrato formal com a Slag Records. O acordo era: eles reproduziam o disco para venda via Correios e em estandes do selo montados em shows e em eventos musicais. Ou seja, enquanto a gravadora buscava se capitalizar, eu abria mão de qualquer percentual sobre as vendas que, suponha, seriam irrisórias. E, embora não haja provas documentais, representantes do selo estimaram ter vendido à época aproximadamente cem cópias de *Songs for Trucksister*.

De todo modo, com o Varnan, a abordagem da prática musical não prescindia um feedback, uma “recompensa” ou um retorno no momento posterior à finalização do álbum. O estímulo em compor novas canções e agrupá-las como um álbum tem origem na possibilidade de poder gravá-las e produzir um disco – com direito a capa e encarte – mesmo que de modo caseiro ou artesanal.

Durante os anos seguintes, continuei a criar novos projetos, a gravar músicas e álbuns que apontaram para sonoridades e gêneros diferentes entre si. No ano de 2000, novas

composições deram origem a outro álbum do Varnan. *Another Kind of Silence* trouxe seis faixas inéditas e um remix assinado por Rodrigues Guedes, músico e compositor paulistano e ex-integrantes das bandas Grenade e Killing Chainsaw.

O objetivo inicial foi confeccionar cópias caseiras no formato físico em CD e distribuir com amigos e familiares. Mais uma vez, a motivação estava na chance de operar etapas de um processo: compor ao violão, executar arranjos vocais e instrumentais, formular um conceito, produzir uma obra e preparar a embalagem do “produto”. O “lucro” estava na satisfação de criar uma obra musical.

A sensação de poder construir uma canção, gravar instrumentos e mixá-los até chegar ao resultado final se tornou a maior realização na minha relação com a música. Eu podia fazer isso em casa, no tempo que eu quisesse, e praticamente a custo zero. Mais até do que um suposto retorno dos possíveis ouvintes. É como se o processo de confecção em si bastasse. Por outro lado, é inegável que a praticidade de disponibilizar o material gravado por meio de canais virtuais garante a chance de a expressão não ficar restrita ao seu autor e assim encerrar o ciclo de todo o processo.

Kandinsky e CHIAR

Por meio de um gravador portátil, eu e o compositor Jarbas Ferreira registramos músicas de sua autoria que, entre 1995 e 1999, preencheram cinco fitas K-7 com duração total de 60 minutos. O projeto foi batizado Kandinsky e consistia em canções executadas com dois violões. Até ali, as dezenas de canções registradas ficaram restritas a fitas magnéticas esquecidas numa gaveta.

Eis que, em 2002, o domínio de novos programas para edição musical me estimulou a produzir a gravação do primeiro álbum do Kandinsky. Mesmo ainda equipado apenas com o computador, era possível produzir uma obra musical e formatá-la nos tradicionais formatos canção e álbum.

O processo consistiu em gravar voz e violão sob o acompanhamento de um metrônomo para marcar o ritmo e, posteriormente, adicionar *beats* eletrônicos programados e outros instrumentos tradicionais, como baixo, guitarra e teclado. No dia 01 de janeiro de 2003, o disco batizado *Novos Românticos* foi “oficialmente lançado” com 20 cópias físicas em CD e em versão virtual⁷.

Registrar as músicas e agrupá-las num álbum mesmo que com cópias caseiras era o principal objetivo com o Kandinsky. Tanto, que logo após a gravação, não houve qualquer estratégia de divulgação ou de promoção do disco.

Imediatamente ao dia seguinte do lançamento de *Novos Românticos*, dei início a um novo projeto autoral, batizado CHIAR. O desafio era duplo: compor e gravar um álbum com canções em português e sonoridade endereçada para a música popular brasileira – algo inusitado para a minha formação de bagagem mais roqueira.

A obtenção de novos programas para tratamento sonoro melhorou a qualidade final da captação em relação às obras anteriores.

No dia 27 de junho de 2003, as primeiras cópias em CD de *O Panfletariado* – com direito a capa e encarte impressos em gráfica rápida – foram entregues a amigos e familiares. Ao todo, 50 cópias foram distribuídas. Na internet, o disco foi inicialmente disponibilizado no portal Trama Virtual e em sites de armazenamento⁸.

O Panfletariado também figurou na seção de lançamentos da edição de novembro de 2003, da extinta revista da MTV. A breve resenha assim descreveu o álbum: “Fernando Coelho, o homem por trás do projeto CHIAR, tocou quase tudo neste seu trabalho acima da média. Ouça as faixas *Barba* e *Poder dos Trópicos* e conheça mais um talento alagoano”.

⁷ As faixas do álbum *Novos Românticos*, do Kandinsky, encontram-se disponíveis no endereço eletrônico www.saudaveissubversivos.org/atuacao/artes-integradas/musica/. Acessado em 07 de janeiro de 2013.

⁸ O álbum *O Panfletariado*, do Chiar, encontra-se disponível para download no endereço eletrônico www.saudaveissubversivos.org/atuacao/artes-integradas/musica/. Acessado em 07 de janeiro de 2013.

Mais uma vez, a motivação, o prazer e o objetivo convergiam para as práticas musicais decorrentes de todo o processo – o momento da composição, a elaboração dos arranjos, a gravação e a mixagem que resultariam numa obra musical final formatada como um álbum. Não houve apresentação ao vivo do projeto Chiar.

Na edição de 20 de março de 2005, o jornalista Lelo Macena contou um resumo da minha relação com a música em reportagem intitulada *Fazendo Música em Casa*, no Caderno B, do jornal Gazeta de Alagoas⁹.

Interesse mercadológico fonográfico era tudo que o jornalista Fernando Coelho, 30, não tinha em 1998, quando resolveu gravar o seu primeiro CD em casa. O pioneiro desse modo de gravação em Alagoas estava apaixonado e queria expressar seu sentimento por meio da música. Resolveu que produziria um álbum e faria apenas duas cópias: uma para ele e outra para o seu flerte, que morava na cidade de Maringá, no Paraná. Munido do mais básico modelo de computador, um simples microfone e um violão, Coelho concentrou suas energias poéticas e deu à luz ao rebento Varnan – seu “nick” na Internet –, o primeiro dos registros caseiros da cena alagoana. (GAZETA DE ALAGOAS, 2005, p. B1)

Em nova edição da Gazeta de Alagoas, publicada em 12 de agosto de 2012, o Caderno B publicou reportagem de capa intitulada as *10 Mais de Alagoas*. Além do texto do repórter Luís Gustavo Melo, a matéria trouxe 20 nomes ligados à música alagoana, que fizeram listas com dez músicas consideradas por eles como as mais importantes já produzidas no Estado ou por um artista local. O CHIAR foi contemplado nas listas com as músicas *Barba e Hálito da Canção*.¹⁰

Investigação científica

Os três projetos musicais descritos anteriormente podem até ser considerados “amadores” ou frutos de um “hobbie”. Contudo, há um evidente traço distintivo em relação a abordagem que um músico amador empregava no período anterior à popularização do computador pessoal e do acesso à internet: a prática musical amadora

⁹ Disponível em <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/imprimir.php?c=64309>. Acessada em 27 de dezembro de 2012.

¹⁰ Disponível em <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/imprimir.php?c=64309>. Acessada em 27 de dezembro de 2012

se materializou em álbum confeccionado fisicamente de modo artesanal ou exclusivamente virtual e tornou-se disponível para acesso.

As possibilidades de produção e circulação de música por meios das novas tecnologias e de ferramentas comunicacionais exemplificadas nos exemplos pessoais relatados também me instigaram a investigar tais fenômenos pelos padrões acadêmicos. Embora ciente dos riscos de estar diretamente ligado ao tema, foi nele que encontrei motivação para retornar à pesquisa científica. Afinal, além do meu próprio exemplo, há um infindável universo de músicas e álbuns gravados em *homestudios* e disponibilizados por meios virtuais que estabelecem novas abordagens na relação com a prática musical.

Os selos virtuais encontrados na internet agrupam inúmeros deles, de diversos estilos e de todas as partes do mundo. É lógico que se trata de um recorte específico e, certamente, não se configura como uma tendência massiva para músicos e compositores, sejam eles amadores ou não. Contudo, além de expressivo, o modelo suscita uma série de reflexões que formam um generoso conjunto para a investigação.

Ao conhecer a obra do compositor pernambucano Victor Toscano, 31, encontrei um verdadeiro manancial de questões que reacenderam a chama para a pesquisa. Em síntese, Toscano apresenta em seu site uma discografia com cinco álbuns e diversos compactos, todos gravados em estúdios caseiros, disponibilizados gratuita e exclusivamente em formato virtual.

A abordagem do músico com a prática musical representa com fidelidade os aspectos mais interessantes das possibilidades decorrentes das novas tecnologias. Nela, constata-se tensões que revelam tanto a transformação quanto a preservação de modelos, formatos e lógicas estabelecidas na relação com a expressão musical. Portanto, Victor Toscano será um dos estudos de caso utilizados no trabalho.

Além destes pontos, a pesquisa atenta para o desenvolvimento de potenciais criativos estimulados pelas novas possibilidades de produção e circulação de conteúdo informacional e expressivo. Mais especificamente, procurarei compreender aspectos que

mudam e que permanecem nas práticas musicais desempenhadas por músicos contemporâneos considerados amadores, a partir da utilização das novas ferramentas e tecnologias virtuais.

Com isso, a investigação de novas abordagens no contexto das práticas musicais amadoras exige a compreensão do seu equivalente oposto: a prática musical profissional. Por isso, optamos por também investigar os meios como um músico que se considera profissional – no caso, o compositor Wado –, conduz a sua carreira e endereça a consequente produção musical.

Natural de Santa Catarina, mas radicado em Alagoas desde a infância, Wado, 35, destaca-se como exemplo entre os compositores que iniciaram a carreira no início dos anos 2000 e construíram uma reputação – de crítica e público – que fez atingir a sonhada sobrevivência pelo ofício musical. Embora, como o próprio artista salienta, esse seja um fato relativamente recente e que garante uma renda mensal oscilante e distante de altas cifras.

Desde a estréia, com *O Manifesto da Arte Periférica* (2001, Dubas), sua música ganhou os holofotes da imprensa especializada nacional. Reportagens, entrevistas e resenhas críticas de seus discos já estamparam páginas de revistas como Rolling Stone, Bravo, Revista da MTV, Época, Playboy, e jornais como Folha de S. Paulo, Correio Braziliense, O Estado de Minas, O Estado de S. Paulo e Correio Braziliense, entre outros.

Com seis discos lançados, Wado foi um dos vencedores do VMB - o prêmio musical anual promovido pela MTV brasileira – na categoria Melhor Música, com a canção *Com a Ponta dos Dedos*, presente em seu último lançamento, o álbum *Samba 808* (2011, independente).

No caso da pesquisa, a ideia foi justapor o *modos operandi* de dois compositores contemporâneos no tocante à produção e circulação de suas produções musicais – confecção, distribuição, circulação e divulgação de álbuns e de produtos derivados e a

presença na mídia convencional (jornal, rádio e TV) e no ambiente virtual (sites, plataformas musicais e redes sociais). A partir do desempenho curricular e informações obtidas por meio da imprensa e de entrevistas desses dois exemplos, espera-se extrair aspectos que indiquem mudanças, novidades e permanências em relação à abordagem criativa e mercadológica num contexto que combina práticas tradicionais com novos processos.

O ponto de partida evoca o estudo de John Blacking sobre a relação musical empreendida por uma etnia sul-africana chamada Venda em suas práticas cotidianas. O título do texto evidencia a questão perseguida pelo autor: “Quão musical é o homem?”. De início, o diálogo com a obra de Blacking auxilia na compreensão dos potenciais musicais criativos intrínsecos a todo o ser humano que vive em sociedade.

Como a pesquisa pretende investigar práticas musicais presentes num ambiente derivado da música popular midiática, o segundo capítulo trará uma contextualização histórica sobre o perfil do músico enquanto profissional e a consolidação da expressão musical como mercadoria pela indústria fonográfica ao longo do século XX.

Daí, chega-se ao século XXI sob a perspectiva do conceito de *liberação do pólo de emissão* concebido por Pierre Levy e André Lemos – uma das chaves para compreender como, a partir das novas tecnologias e ferramentas comunicacionais, o sujeito passou de mero consumidor a produtor de conteúdo informacional – em confronto com a perspectiva crítica de Andrew Keen em *O Culto do Amador*, obra que procura desqualificar as expressões criativas concebidas a partir das novas possibilidades de produção e circulação.

Em seguida, pretende-se materializar as reflexões sobre aspectos decorrentes de hibridismos e tensionamentos em dois estudos de caso Victor Toscano e Wado mediante entrevistas e descrição do formato e da disposição de suas produções musicais.

Por fim, alerto aos leitores, que não são discussões estéticas que integram a essência da presente investigação, embora, linguagens e gêneros possam ser descritos e apresentados como meio de visualização e entendimento das músicas e álbuns citados ao longo do texto. A preocupação está em identificar como a partir da ampliação da produção e da circulação musical, as novas tecnologias podem provocar estímulos para que expressões criativas se materializem em música, independente da sonoridade, dos formatos e dos mercados.

CAPÍTULO I

MÚSICA É PRAZER

“Música não-música, som. Só pra fazer um barulhinho bom”

CHIAR

Hálito da Canção

A relação do homem com a música é ancestral. Ela antecede, inclusive, o momento em que a produção e o consumo de expressões musicais se materializaram em mercadoria e atividade econômica, cujo ápice ocorreu a partir de meados do século passado com a consolidação da radiodifusão e da indústria fonográfica ao redor do mundo.

Mas, de início, faz-se necessário compreender o que de fato chamamos de “música”. A presente investigação adota o conceito elaborado por John Blacking, que considera música como um “sistema de sons humanamente organizados”.¹¹ O encadeamento de sons produzidos pelo homem forma paisagens e ambientes inevitavelmente presentes no decorrer da nossa existência – um fato notadamente marcante ao longo da história da civilização que, de muitas e variadas maneiras, tornou a expressão musical algo inerente ao cotidiano das sociedades.

Para o autor, música é um produto do comportamento de grupos humanos: “E, embora diferentes sociedades tendam a ter idéias diferentes sobre o que consideram como música, todas as definições são baseadas em algum consenso sobre princípios de que os sons que formam uma música devem ser organizados”.¹² (BLACKING, 1973, p. 10)

Em *O Som e O Sentido*, José Miguel Wisnik propõe a compreensão do som como um feixe de ondas composto por frequências que se propagam com variações de duração rítmica e intervalos de alturas melódicas. No jogo entre som e silêncio, o ruído aparece como um terceiro elemento. Se o som é “recorrência periódica e produção de

¹¹ Todas as traduções são de responsabilidade do autor

¹² “Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sounds. And, although different societies tend to have different ideas about what they regard as music, all definitions are based on some consensus of opinion about the principles on which the sounds of music should be organized”.

constância”, o ruído surge enquanto “perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados”. (WISNIK, 1989, p. 27) O ruído é elemento desorganizador, que gera interferências na onda sonora, danifica o sinal e atrapalha a mensagem. Assim, mesmo que o ritual de uma prática musical conclame a evocação de uma ordem universal não-caótica, como aponta Wisnik, o som terá momentos de diálogo com o ruído. Portanto, uma vez juntos, eles formam a matéria-prima para a produção de música.

Como possuem uma característica ambivalente – de provocar ordem e desordem –, para que os sons cheguem a um formato considerado “musical”, será preciso organizá-los numa operação sobre uma plataforma em que som e ruído se opõem e se misturam. (WISNIK, 1989, p.30)

Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos. Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemina nele um princípio de ordem). (WISNIK, 2006, p. 27)

A partir da organização de sons irradiados em frequências oscilantes, a música naturalmente intangível constitui, por outro lado, uma ordem do real. Ao animar e dar forma e sentido a uma estrutura oculta da matéria, a prática musical é vista nas mais diferentes culturas como um estado especial, mágico e com propriedades rituais ligadas ao espírito. Assim, o modo como a música está presente na história da humanidade é tão intenso que Blacking a trata como algo inerente ao ser humano.

Há tanta música no mundo que é razoável supor que a música, como linguagem e, possivelmente, a religião, é uma característica da espécie-específica do homem. Processos fisiológicos e cognitivos essenciais que geram composição musical e performance podem até mesmo ser herdados geneticamente e, portanto, presente em quase todos os seres humanos.¹³ (BLACKING, 1973, p. 7)

¹³ “There is so much music in the world that it is reasonable to suppose that music, like language and possibly religion, is a species-specific trait of man. Essential physiological and cognitive processes that generate musical composition and performance may even be genetically inherited and therefore present in almost every human being”

O autor também crava o conceito de “escuta criativa” – momento estabelecido na relação inicial com a música e que determina a capacidade de reconhecer constâncias de padrões rítmicos e melódicos como exercícios intuitivos de musicalidade –, no qual se entende que o reconhecimento de padrões de sons “humanamente organizados” já se configura por si o desenvolvimento de uma relação musical.

Inicialmente involuntário, o consumo de música passa a ocorrer sob diversas variações de modo e de intensidade. Logo, a “escuta criativa” se traduz em performance natural: lá está o sujeito a arriscar o canto sob o chuveiro ou o assobiar de melodias durante atividades prosaicas.

Quando passa a extrair sons de um instrumento, ele começa a atuar como agente de produção de sentido sonoro. A motivação para insistir no desenvolvimento de uma suposta habilidade musical está inicialmente e, acima de tudo, no prazer em se expressar e na necessidade de comunicar por aquilo que se entende como música.

“Salve o compositor popular”, diz a letra de *Festa Imodesta*, de autoria de Caetano Veloso e gravada originalmente por Chico Buarque no álbum *Sinal Fechado* (1974, Philips). Na homenagem para aquele que “nos empresta a sua festa”, o primeiro trecho da letra cita a composição *Alegria*¹⁴, um samba de Assis Valente e Durval Maia, gravado por Orlando Silva, em 1937, para celebrar o ato de compor como um ato de prazer: “Minha gente / Era triste amargurada / Enfrentou a batucada / Pra deixar de padecer / Salve o prazer / Salve o prazer”.

Na sequência, os termos escolhidos festejam aquele que exercer a prática musical com elementos relativos à composição musical: “A razão que volta do coração / E acima da razão a rima / E acima da rima a nota da canção / Bemol, natural, sustenida no ar / Viva aquele que se presta a esta ocupação / Salve o compositor popular”.

Na própria obra musical ou no discurso do seu criador, os exemplos de uma relação pautada pelo prazer podem ser conferidos, por exemplo, na declaração da cantora caboverdiana Cesária Évora, em entrevista dada ao Eulália Moreno no jornal *Mundo*

¹⁴ <http://www.dicionariompb.com.br/assis-valente/dados-artisticos>

Lusíada, em junho 2008¹⁵: “Eu canto por prazer, não acredito nem em sonhos nem em destino”.

Já na perspectiva apresentada por Blacking – desenvolvida a partir de investigação sobre uma etnia sul-africana chamada Venda num trabalho de campo que durou quase dois anos –, o pesquisador encontrou uma sociedade cujas práticas musicais exercem parecem existir para além do prazer ao exercerem um papel preponderante nas relações humanas de seus praticantes.

O primeiro ponto a destacar na forma como os Venda encaram a relação com a música consiste numa compreensão entre os membros da etnia de que todos nascem com musicalidade latente. E esse é um entre outros aspectos levantados pelo autor que são confrontados com modelos conceituais preestabelecidos nas sociedades industriais e pós-industriais como, por exemplo, a distinção entre aptos ou não-aptos para a prática musical ou a determinação de maior sensibilidade e legitimidade para a música elaborada com supostas pretensões artísticas em comparação à chamada “música folclórica” – como no caso da prática desenvolvida pela tribo sul-africana. “Não vejo qualquer distinção útil entre os termos ‘música folclórica’ e ‘música artística’, exceto como rótulos comerciais”.¹⁶ (BLACKING, 1973, p.10).

Na avaliação do pesquisador, a música produzida por uma etnia até pode ser classificada como “música folclórica”, porém, isso não significa que o resultado tenha menor valor do que uma obra concebida e executada com pretensões “artísticas”. A legitimidade em se expressar por meio da música é a mesma tanto para o tocador de tambor da tribo africana quanto para o violinista erudito de uma orquestra sinfônica. Ou, de acordo com as palavras do autor: “Uma canção africana não é necessariamente menos ‘intelectual’ do que uma sinfonia”.¹⁷ (BLACKING, 1973, p.113)

¹⁵ <http://www.embcv.org.br/portal/modules/news/print.php?storyid=208>

¹⁶ “I can see no useful distinction between the terms ‘folk’ and ‘art’ music, except as commercial labels”.

¹⁷ “And African song is not necessarily less intellectual than a symphony”

Ao trazer o olhar de Blacking para a investigação em curso, pode-se destacar comparação semelhante na relação entre a música “profissional” e a expressão musical considerada amadora. Elas podem explicitar diferentes objetivos, mas será que a primeira deve ser considerada como mais legítima do que a segunda? Eis uma das questões a serem destrinchadas mais adiante. Até lá, cabe explicar a distinção entre músico profissional e músico amador. No Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, de Francisco da Silveira Bueno, o verbete “amador” é denominado como: “Amante; apreciador; cultor, curioso de qualquer arte”. (BUENO, 1979, p. 83). No caso dos músicos, o amador passa a ser considerado profissional partir do momento em que a sua expressão se torna rentável, constitui-se uma fonte de renda, é encarada como um emprego, enfim, torna-se uma profissão. Já no dicionário Michaelis de Língua Portuguesa¹⁸, o termo recebe as seguintes denominações:

1 Que ama. **2** Relativo a amador. **3** Próprio de amador. **4** Que tem a condição de amador. **5** Praticado por amador. *sm* **1** O que ama. **2** O que cultiva qualquer arte ou esporte, por prazer e não por profissão; curioso. **3** Aquele que trabalha sem remuneração. **4** Aquele que entende superficialmente de alguma coisa, de regra, autodidata. **5** Apreciador, entusiasta.

Pode haver ainda referências à qualidade e apuro técnico na distinção entre músico amador e músico profissional.

O curioso é que, mesmo com cursos universitários e escolas de música, a configuração de um músico profissional por meio de características técnicas – como o estudo teórico e a legitimação jurídica – sempre foi fruto de controvérsias, como pauta, por exemplo, a história cinquentenária da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB)¹⁹. Ou seja, mesmo sem diploma ou não-regulamentado, aquele que sobrevive de música sempre foi considerado um músico profissional. O contrário, porém, nem sempre é a regra. Há casos de músicos profissionais que necessariamente não sobrevivem da prática musical que exercem.

¹⁸ <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=amador>

¹⁹ Criada pela lei nº 3.857/60, de 1960, a Ordem dos Músicos do Brasil é uma autarquia federal e funciona como uma espécie de conselho profissional – para policiar e fiscalizar. Um dos seus objetivos é regulamentar a profissão de músico no País. Contudo, diversos casos de perseguição, com acusação de multas, interrupções de shows e apresentações e até a prisão arbitrária a músicos não-filiados, levaram a ocorrência de diversos processos contra a instituição, que teve seus poderes minimizados nos últimos anos em decorrência da vitória dos músicos.

Por outro lado, se adolescentes montam uma banda de garagem, um intérprete participa de um programa de calouros no rádio ou na TV ou um anônimo dedilha o violão numa roda de samba ou acerta as teclas do piano descompromissadamente em sua casa, eles são considerados naturalmente músicos amadores.

Escuta criativa

O ciclo da prática musical só é completo a partir de uma experiência comum, mútua, pactuada entre quem produz e quem se dispõe a ouvir. “Não haverá nenhum tipo de consenso até que haja alguma experiência em comum, e ao menos que diferentes pessoas sejam capazes de ouvir e reconhecer padrões nos sons que chegam aos ouvidos”.²⁰ (BLACKING, 1973, p.10)

No caso das tradições musicais em que não há notação – cuja música não é escrita ou executada mediante parâmetros aprendidos a partir da teoria de um alfabeto musical –, o “contrato” entre performance e escuta é assegurado pela “capacidade humana para descobrir padrões de sons e para identificá-los em ocasiões posteriores”. (BLACKING, 1973, p. 9).

Sem processos biológicos de percepção auditiva, e sem acordo cultural entre, pelo menos, alguns seres humanos sobre o que é percebido, não pode haver nem a música nem comunicação musical.²¹ (BLACKING, 1973, p. 9)

O que John Blacking tenta realçar em sua investigação sobre a capacidade musical dos indivíduos é a importância do que ele chama de ‘escuta criativa’. O autor sugere que uma espécie de percepção da “ordem sonora”, seja inata ou aprendida, já está predisposta na mente antes que ela surja como música.

Em complemento, Wisnik sugere que a voz da mãe – “com suas melodias e seus toques” – é o primeiro momento em que uma criança tem contato com música. Ela

²⁰ “No such consensus can exist until there is some common ground experience, and unless different people are able to hear and recognize patterns in the sounds that reach the ears”.

²¹ “Without biological processes of aural perception, and without cultural agreement among at least some human beings on what is perceived, there can be neither music nor musical communication”.

ainda não aprendeu a falar, mas tem noção de que há uma linguagem a comunicar. Se não é propriamente música, a voz da mãe “é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido (...)”. (WISNIK, 1989, p. 27)

Para Blacking, o processo de produção de som musical não é “tão moderno ou sofisticado quanto alguns tendem a afirmar”: “É uma simples extensão do princípio geral de que a música deve expressar aspectos de organização humana ou percepções humanamente condicionadas de uma organização ‘natural’”.²² (BLACKING, 1973, p. 20)

Ele reconhece que o desenvolvimento da teoria musical ampliou as possibilidades de construção sonora a partir da abertura de novos caminhos para a concatenação de encadeamentos harmônicos, rítmicos e melódicos. Contudo, a diferença entre o “letrado” e o “não-letrado” musicalmente está numa variação de graus de musicalidade e não numa distinção de legitimidade musical.

Alfabetização e a invenção da notação são fatores claramente importantes que podem gerar estruturas musicais mais complexas, mas elas expressam diferenças de grau, e não a diferença que está implícita na distinção entre ‘música folclórica’ e música com pretensões ‘artísticas’.²³ (BLACKING, 1973, p. 7)

A partir da premissa acima, Blacking sugere reflexões sobre dois aspectos centrais ao tema “quão musical é o homem”. Primeiro: “o que é competência musical?”. Segundo: “Como ela é adquirida?”. O autor reconhece não encontrar respostas para as questões, mas ambas apontam para uma curiosa constatação – pelo ponto de vista tradicional, somos levados a acreditar que apenas alguns possuem talentos ou habilidades musicais expressivas.

²² “It is simply an extension of the general principle that music should express aspects of human organization or humanly conditioned perceptions of ‘natural’ organization”.

²³ Literacy and the invention of notation are clearly important factors that may generate extended musical structures, but they express differences of degree, and not the difference in kind that is implied by the distinction between ‘art’ and ‘folk’ music.

O tema da competência musical foi abordado por Gino Stefani. Em seus termos, competência musical é compreendida como a capacidade de produzir sentido mediante ou através da “música”. Sem qualquer traço de discriminação, como ele próprio afirma, o pesquisador aponta que há uma habilidade – distribuída ou exercida de várias maneiras e papéis – em se comunicar por meio de sons que é comum a todos. Por outro lado, ele também reconhece que determinadas práticas sociais – a musical inclusa – são vistas como limitadas a determinados grupos humanos, não raramente considerados restritos. (STEFANI, 2009, p.1)

Em resumo, Stefani propõe uma situação intermediária, em que a competência musical não se limita a grupos específicos, mas pode ser dividida em diferentes níveis. Para isso, ele sugere um modelo de competência musical geral dentro de uma cultura. Uma formulação complexa, elaborada a partir de vários níveis de código. Em seu modelo, a competência musical é dividida em “competência alta”, “competência comum” e “competência popular”. A ideia proposta pelo pesquisador será abordada mais adiante.

O que nos interessa mostrar agora é que há, de fato, diferentes graus de musicalidade entre as pessoas que, a princípio, podem determinar a maior ou menor habilidade para aprender e executar instrumentos musicais. Termos como “dom” e “gênio” são geralmente associados ao desenvolvimento de uma prática musical. Porém, Blacking questiona o “dogma capitalista” de que apenas alguns poucos escolhidos podem ser considerados “pessoas com musicalidade”. Ele também suspeita se as qualidades do chamado “gênio musical” são restritas à música e se elas poderiam encontrar expressão em outro meio. A passagem a seguir é esclarecedora sobre esse aspecto:

Em muitas sociedades industriais, o mérito é geralmente julgado de acordo com sinais de produtividade imediata e lucros, e utilidade postulada, dentro dos limites de um determinado sistema. A capacidade latente é raramente reconhecida ou nutrida, a menos que seu portador pertence à classe social ou aconteça de ele mostrar evidências de que as pessoas aprenderam a considerar como talento. Assim, as crianças são consideradas musicais ou dissonantes com base na sua capacidade de executar uma música. E ainda, a existência de um artista profissional, bem como o seu apoio financeiro necessário, depende de quem ouve que, num aspecto importante, deve ser pelo menos musicalmente proficiente do que ele. Eles devem ser capazes de

distinguir e inter-relacionar diferentes padrões de som. ²⁴ (BLACKING, 1973, p. 24)

Um dos exemplos apontados por Blacking remete à qualidade da “eficiência” que, exigida na complexa produção de manufaturados como carros, aviões e outros bens industriais e tecnológicos, passou a ser parâmetro para mensurar processos de comunicação. No caso da música e das artes em geral, o seu equivalente foi a proficiência obtida pela “técnica” como sinônimo de uma expressão criativa melhor ou mais profunda. Contudo, o autor considera que, em última análise, aspectos como “simplicidade” ou “complexidade” são irrelevantes em qualquer consideração universal sobre competência musical. “Acima de tudo, a eficácia funcional da música parece ser mais importante para os ouvintes do que a sua complexidade ou simplicidade aparente”.²⁵ (BLACKING, 1973, pp. 34-35)

Durante o século XX, no contexto da música midiática, a popularização de determinados gêneros musicais que são determinados pela simplicidade técnica comprovou a pertinência do pensamento de Blacking. A iniciativa do consumo musical é balizada mais pela eficácia do que se pretende comunicar do que por qualquer outro aspecto técnico contido em sua estruturação. E nem precisa ir até a o interior da África do Sul para isso. Alguns gêneros da música midiática contemporânea só funcionam para os ouvintes se a complexidade técnica for evitada.

A sonoridade básica do movimento punk é um exemplo. O gênero marcado por canções de três acordes compostas e executadas com o máximo de simplicidade foi legitimado justamente por apresentar uma sonoridade crua e visceral. Como explicou Simon Frith, não adianta colocar um guitarrista virtuoso para tocar numa banda de punk rock. A questão que conta ali não é a técnica tradicional, nem solos mirabolantes, muito pelo

²⁴ “In many industrial societies, merit is generally judged according to signs of immediate productivity and profits, and postulated usefulness, within the boundaries of a given system. Latent ability is rarely recognized or nurtured, unless its bearer belongs to the right social class or happens to show evidence of what people have learned to regard as talent. Thus, children are judged to be musical or unmusical on the basis of their ability to perform music. And yet the very existence of a professional performer, as well as his necessary financial support, depends on listeners who, in one important aspect, must be no less musically proficient than he is. They must be able to distinguish and interrelate different patterns of sound”.

²⁵ “Above all, the functional effectiveness of music seems to be more important to listeners than its surface complexity or simplicity”.

contrário. Um guitarrista técnico seria visto pelos fãs de punk como um péssimo guitarrista. (FRITH, 2006)

Técnica e criatividade podem estar relacionadas, mas não são necessariamente inerentes. Em artigo recém-publicado²⁶, Cory Doctorow escreveu que:

(...) a música é também uma *eventualidade*. A parte de uma canção que é considerada ‘musical’ muda de sociedade para sociedade e de época para época. A tradição europeia enfatizou a melodia. Mas as tradições afro-caribenhas enfatizam o ritmo, especialmente os polirritmos complexos. (Estado de S.Paulo, 2012)

No exemplo citado por Doctorow, fica explícita como a relação “avaliação X legitimação” de uma expressão criativa é vinculada a parâmetros sociais e culturais específicos, sem obedecer necessariamente a um padrão definitivo e absoluto.

Uma questão talento (?)

Agora, chega-se a um ponto crucial ao debate: o quanto o pensamento tradicional sobre o valor da música na sociedade pode desestimular o desenvolvimento de habilidades musicais nas pessoas. A crença de que apenas alguns poucos “dotados” de talento devem buscar o aperfeiçoamento de tais características expressivas é rechaçada por Blacking, que acredita, por outro lado, em estímulos oriundos de fatores extra-musicais como determinantes para que o ser humano desenvolva, de fato, potencialidades criativas.

O valor da música na sociedade e seus diferentes efeitos sobre as pessoas podem ser fatores essenciais no crescimento ou atrofia de habilidade musical e o interesse das pessoas pode ser menos na música em si do que em suas atividades sociais decorrentes.²⁷ (BLACKING, 1973, p. 43)

Na música, é comum utilizar o tratamento distintivo ao comentar a criação de compositores eruditos seminais. Ao investigar a trajetória artística de um deles, Nobert Elias batizou o texto decorrente com o título *Mozart – A Sociologia de um Gênio*. Nele,

²⁶ Jornal O Estado de S. Paulo, caderno Link, edição de 22 de julho de 2012.

²⁷ “The value of music in society and its different effects on people may be essential factors in the growth or atrophy of musical abilities, and people’s interest may be less in the music itself than in its associated social activities”.

mesmo ao revelar que a principal motivação em tratar do tema teve o objetivo de tornar as pessoas “mais conscientes da necessidade de se comportar com maior respeito em relação aos inovadores”, o autor mostra, ao final, como o “gênio” está subordinado a regras sociais hierarquizadas e condicionado pelas restrições de sua profissão. (ELIAS, 1995, p.19)

De acordo com Elias, na Europa de fins do século XVIII, o “circuito” musical era restrito à corte. Para ser um músico reconhecido, ter uma obra levada a sério e assim fazer da expressão criativa uma profissão era necessário obter um posto nas instituições ligadas à nobreza, como igrejas, arcebispados ou castelos dos altos membros realza que, em alguns casos, mantinham suas próprias orquestras. “Se sentisse uma vocação que o levasse a realizações notáveis, quer como instrumentista, quer como compositor, era praticamente certo que só poderia alcançar sua meta caso conseguisse um cargo permanente numa corte”. (ELIAS, 1995, pp. 17-18)

Mesmo assim, ao ser admitido por uma corte – no caso de Mozart, como compositor-regente do príncipe-arcebispo de Salzburgo, na Áustria –, o músico deveria colocar sua criação artística a serviço do seu senhor. Ou seja, não havia autonomia criativa por parte dos eruditos no momento de conceber suas obras, que deveriam ser pautadas e inspiradas pelas ideias do nobre patrão. Além disso, o momento em que Mozart atinge a maturidade musical, por volta dos 20 anos, coincide com o início da formação de um circuito de apresentações fora dos palácios, em que uma consolidada classe burguesa se tornava platéia pagante para concertos realizados em espaços fora dos salões reais.

Num caso, em que um artista-artesão trabalha para um cliente conhecido, o produto normalmente é criado com um propósito específico, socialmente determinado. Não importa que seja uma festividade pública ou um ritual privado — a criação de um produto artístico exige que a fantasia pessoal do produtor se subordine a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte. Em tal caso, portanto, a forma da obra de arte é modelada menos por sua função para o produtor e mais por sua função para o cliente que a utiliza, de acordo com a estrutura da relação de poder. (ELIAS, 1995, p.49)

Reside aí, segundo Elias, um dos motivos que levou Mozart a ser esquecido no fim de uma carreira prematuramente interrompida aos 35 anos de idade. De acordo com o

autor, Mozart cresceu com uma carência crônica por afeto pessoal e reconhecimento artístico. A hipótese é que a desconhecida doença aguda que o atingiu tenha sido agravada pelo estágio em que se encontrava sua vida: a separação da mulher amada e a indiferença do público vienense por sua música. O gênio sucumbiu à falta de reconhecimento, afinal, “sua imensa capacidade de sonhar em estruturas sonoras estava a serviço deste secreto anseio de amor e afeto”. (ELIAS, 1995, p.14)

Assim, volta-se ao ponto defendido por Elias de que a criatividade corre sempre o risco de estar subordinada e até de ser relacionada a fatores externos. Para ele, a consciência de tais características, qualquer que seja sua forma, não é inata, e sim um potencial que pode ser ativado a partir de uma estrutura social e de relações pessoais específicas. No caso de Mozart, exposto desde criança pelo pai compositor-regente a estímulos musicais diversos, o talento foi desenvolvido e aperfeiçoado mediante práticas musicais constantes em seu dia-a-dia durante toda a vida. O relato de um amigo da família Mozart, transcrito na obra de Elias, leva o autor à teoria de que a rara capacidade do então menino em absorver conhecimentos “não estava confinada à música”. (ELIAS, 1995, p. 83)

Qualquer coisa que lhe dessem para aprender, ele se concentrava tão completamente que colocava tudo o mais, até mesmo a música, de lado. Por exemplo, quando aprendeu aritmética, a mesa, as cadeiras, as paredes e mesmo o chão ficaram cobertos de números feitos a giz.” E um pouco antes: “Ele era todo entusiasmo; deixava-se cativar por qualquer assunto. Acho que se não fosse a educação exemplar que recebeu teria se tornado um canalha dos piores, tão suscetível era a qualquer estímulo, e ainda incapaz de discernir o bem do mal. (ELIAS, 1995, pp. 82-83)

Para Elias, a espetacular facilidade de Mozart em ajustar a própria expressão musical aos padrões sociais de sua época “só pode ser explicada como expressão de uma transformação sublimadora de energias naturais, não como uma expressão de energias naturais ou inatas *per se*”. (ELIAS, 1995, p. 58)

A qualidade da criatividade é sinônima de um longo período de aprendizado, de aquisição de conhecimento e do alcançar de competência e habilidades, requeridas antes que um nível mínimo de proficiência seja alcançado e a partir dos quais os atos criativos podem acontecer. O seu resultado na expressão musical, segundo Elias, “está na

capacidade de criar inovação no campo do som que comunicam uma mensagem real ou potencial aos outros, produzindo neles uma ressonância”. (ELIAS, 1995, p.63)

Há autores que defendem que “considerar criatividade em suas formas mais mundanas não exige o abandonar de algumas concepções de excepcionalidade”. (NEGUS E PICKERING, 2004, p.139) ²⁸ Eles dizem descartar uma versão mais seletiva do termo e interessam-se mais por sua abrangência e alcance de sentidos e associações. (NEGUS & PICKERING, 2004, p. 139-140)

Para Negus e Pickering, por mais que qualquer pessoa tenha potencialidades criativas latentes, o interesse da análise reside no perceber a atividade e o seu julgamento como processos diferentes. “A questão não está em quem apresenta talento criativo, mas que talentos se tornam reconhecíveis e legitimados como criativos em condições sociais específicas”.²⁹ A discussão acerca do talento não interessa à dupla, que objetiva compreender os elementos que formam processos de produção e de consumo.

Por outro lado, sabe-se que a formação do gosto e, conseqüentemente, de um juízo de valor que é determinante para o consumo de expressões criativas, naturalmente acompanha as dinâmicas dos processos de produção e circulação de bens culturais. (NEGUS & PICKERING, 2004, p. 148). O desfrutar da criatividade continua a envolver identificação, e celebração, da excepcionalidade, como apontam Negus e Pickering. Porém, como não ficou imune diante das novas possibilidades de circulação e de democratização do acesso de música, propõe-se que o papel do ‘feedback’, do retorno dos ouvintes, de um consumo massivo ou de uma crítica, sejam reavaliados. Afinal, outra característica notória do momento contemporâneo no consumo musical é a extrema fragmentação em nichos e segmentos. No emaranhado estético que entrelaça e sobrepõe gêneros, subgêneros e vertentes, há segmentos que já se dedicam à prática musical cientes dos potenciais de alcance específicos de sua sonoridade, mesmo que a obra musical esteja disponível para acesso de qualquer parte do mundo conectada à

²⁸ “The need to consider creativity in its more mundane forms doesn’t require the relinquishment of some conception of exceptionality”.

²⁹ “The question becomes not who has creative talent, or who is a genius, but what talents become recognized and legitimated *as* creative in specific social circumstances”.

internet. É como se músicos e compositores compreendessem que há limites de circulação. E, embora possam ser expandidos, caso a ampliação do consumo não ocorra, a sua demarcação já abrangem um território suficiente para consolidar determinada prática musical.

Por isso, o foco aqui volta a mirar as possibilidades de expressão criativa inerentes ao sujeito que agora parece receber novos estímulos. E esses são aspectos que também nos interessam no momento.

Motivações extramusicais

A capacidade musical nunca pode se desenvolver sem alguma motivação extra-musical. Ser “tocado” por uma composição sonora significa acessar aspectos relacionados à experiência humana contidos para além da forma musical. Quando uma pessoa fala sobre experiências musicais e utiliza uma linguagem técnica da música, ele está também descrevendo experiências emocionais que aprendeu a associar com determinados padrões de som ouvidos e apreendidos anteriormente.

Numa questão que engloba aspectos que vão dos gêneros à dedicação de consumo, aquilo de desperta interesse em uma pessoa pode não sensibilizar outra, mas não meramente por causa da “qualidade musical”, e sim, fundamentalmente, pelo o que a música passou a representar para ele enquanto integrante de uma esfera social. Nossas preferências não servem como chave para determinar a eficácia de uma obra musical na relação com outras pessoas.

Da mesma forma, o processo de constituição das escolhas musicais é motivado não apenas por influências externas, mas também pelo conjunto de “capacidades psicofísicas” e pelas formas como as escolhas “foram estruturadas pelas experiências de interação com pessoas e coisas, que fazem parte do processo adaptativo de maturação na cultura”. (BLACKING, 1973, p. 26)

Seja pela perspectiva do compositor ou do ouvinte, uma abordagem amadora ou profissional de uma atividade musical sempre carregará em sua constituição um conjunto de relações formado por experiências externas e por fatores dissociados da música. Sejam Noel Rosa, os Beatles ou os integrantes da tribo Vanda, quando eles produziram músicas que foram relevantes para os seus contemporâneos, a chave para compreender a aceitação não é exclusivamente musical. Há também influência da atitude e da forma como se comunicavam com a sociedade e a cultura nas questões que tratam do humano.

Assim, qualquer que seja o objetivo da expressão musical, ela será naturalmente constituída de elementos relacionados à condição cultural e humana, e assim sua assimilação se dará a partir de filtros e símbolos também culturalmente constituídos e codificados. Ou seja, uma canção despreziosa de três acordes ou uma levada rítmica com melodia vocal circular pode ser formada por elementos tão palatáveis quanto uma intrincada composição erudita ou uma sofisticada música pop.

Uma pessoa pode criar uma música para o ganho financeiro, para o prazer particular, para o entretenimento, ou para acompanhar uma variedade de eventos sociais, e ele não precisa expressar sua preocupação evidente para a condição humana. Mas sua música não pode escapar do carimbo da sociedade que fez o seu criador humano, e do tipo de música que ele compõe será relacionado com a sua consciência e preocupação com, os outros seres humanos.³⁰ (BLACKING, 1973, p. 108).

Blacking chegou ao ponto em que a presente investigação pretende se debruçar. “Ao criar uma falsa dicotomia entre estruturas musicais densas e superficiais, muitas sociedades industriais têm tirado muita gente da prática e prazer de fazer música”.³¹ (BLACKING, 1973, p.111)

Em meio às transformações ainda em processo que ocorrem desde as duas últimas décadas, pode-se dizer que nunca se ouviu tanta música. Embora não seja possível

³⁰ “A person may create music for financial gain, for private pleasure, for entertainment, or to accompany a variety of social events, and he need not express overt concern for the human condition. But his music cannot escape the stamp of the society that made its creator human, and the kind of music he composes will be related to his consciousness of, and concern for, his fellow human beings”.

³¹ “By creating a false dichotomy between the deep and the surface structures of music, many industrial societies have taken away from people much of the practice and pleasure of music making”.

afirmar com segurança que o número de pessoas que se dedicam a práticas de expressões musicais criativas tenha aumentado em função das novas tecnologias, sabe-se que as produções disponíveis para consumo aumentaram numa escala exponencial e inédita. E esse é outro diferencial que nos interessa.

CAPÍTULO II

MÚSICA É NEGÓCIO

“Mim quer tocar, mim gosta ganhar dinheiro”

Ultraje a Rigor
Mim Quer Tocar

De pré-requisito e traço cultural iminente de um povo – como no caso dos Venda – ao puro prazer diletante, do discurso recorrente sobre a prática musical ... “é uma necessidade de expressão” ao exercer enquanto ofício. As motivações que levam o ser humano a se dedicar a determinadas práticas musicais podem decorrer de impulsos diversos e que buscam objetivos dos mais variados. Embora essas formas co-existam de modo singular – e até mesmo combinadas –, a busca pela profissionalização passou a figurar com mais proeminência nas sociedades ocidentais a partir do início do século XX. Foi o momento no qual o mercado da música passou por reconfigurações a partir da consolidação de novos meios de registro e circulação, num cenário de inovações tecnológicas – entre elas, o fonógrafo, o gramophone, a radiodifusão, o cinema, a publicidade e a indústria fonográfica – que expandiram as possibilidades de produção e consumo.

Embora desde a idade média os trovadores trocassem seus cânticos por um prato de comida (HERSCHMANN, 2007), foi com o comércio das partituras de compositores eruditos e populares, a partir de meados do século 18, que o atributo comercial da música passou a ser estabelecido (NEGUS; HERSCHMANN, 2010).

Com a fonografia e formação da indústria fonográfica a partir do século XX, os negócios da música se desenvolveram num campo que envolve dinâmicas tecnológicas, comerciais, éticas e estéticas. É fato que a incorporação definitiva da trilha sonora nas produções cinematográficas, a explosão do rock nos anos 50 e a beatlemania nos 60, o circuito de apresentação ao vivo, o showbusiness, o broadcast televisivo, a especialização da informação musical na imprensa e o desenvolvimento tecnológico foram fundamentais na relação mediada pela indústria fonográfica. Contudo, ela não é

sinônimo de indústria da música³² (HERSCHMANN, 2010), fato que não minimiza seu papel decisivo como principal mediadora na relação com os consumidores, influenciando assim de modo decisivo na formação histórica da cultura musical planetária.

Contudo, não se pretende aqui investigar de modo extenuante e pormenorizado o histórico da indústria fonográfica no Brasil e no mundo³³. Um dos focos da pesquisa está na identificação das características que definem uma prática considerada profissional para o agente da criação musical – seja ele instrumentista, compositor ou ambos. Como essa modalidade foi desempenhada ao longo dos anos e quais novas demandas emergiram a partir do contexto das novas tecnologias?

Profissão: Músico

No caso específico do Brasil, o Rio de Janeiro do início do século XX se configurou como um cenário produtivo. A então capital federal apresentava um panorama musical que englobava “editoras, lojas de instrumentos modernos, músicos profissionais eruditos e leigos, escolas profissionalizantes, variado repertório musical e, o que é mais importante, um público acostumado e disposto a pagar para consumir música”. (DE MARCHI, 2011, p. 140).

Era uma época em que as lojas que comercializam discos – e os enviavam para as principais cidades do País via transporte ferroviário – produziam e gravavam repertório nacional. Músicos e compositores como Anacleto de Medeiros, Chinquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré eram contratados para gravar marchas, xotes, lundus e polcas, entre outros gêneros populares da época. De acordo com De Marchi, o mercado de discos – e de gravações – ainda era um negócio realizado em pequena escala. O consumo de

³² Segundo o pesquisador da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a indústria da música engloba relações comerciais de setores para além do comércio de fonogramas, como a indústria de instrumentos musicais e a produção de eventos culturais.

³³ Sobre o assunto, a tese de doutorado de Leonardo di Marchi, intitulada *Transformações Estruturais da Indústria Fonográfica no Brasil 1999-2009: Desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado de música*, defendida no ano de 2011, no programa de pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), aborda o tema de modo criterioso e atualizado.

fonogramas não era o vetor principal da indústria embrionária e o seu consumo se dava apenas pelas classes financeiramente mais abastadas (DE MARCHI, 2011).

Nos anos 20, os primeiros empreendedores da indústria fonográfica no Brasil negociaram com empresas – detentoras do *know-how* para operar novas técnicas de gravação – e assim ampliaram o catálogo disponível da música brasileira composta e gravada. Em paralelo, o Estado incentiva o fortalecimento da radiodifusão ao iniciar processos de regulamentação comercial das emissoras ao passo que firmar vínculos com a indústria de discos. Se a música erudita encontrou canais de divulgação seja pela rádio Roquete Pinto, na década de 1920, ou com Villa-Lobos e seus projetos de educação musical baseados na música erudita, a “música popular” passou a figurar como outro elemento-chave para a expansão do mercado da música no Brasil.

Na virada para a década de 1930, o ramo de negócio apresentava características bem peculiares. No caso do samba e do maxixe, os compositores chegavam até a negociar suas criações com a venda de autorias e co-parcerias de composições para intérpretes. Em *Feitiço Decente* (2001), o pesquisador Carlos Sandroni investiga as transformações ocorridas no samba do Rio Janeiro entre 1917 e 1933.

(...) o final da década de 1920 verá estabelecer-se uma nova modalidade de relação na área: a compra e venda de sambas. (...) Havia várias modalidades de compra de sambas: o caso mais drástico era aquele em que o autor, em troca de uma quantia fixa, cedia não só os direitos autorais como o reconhecimento da autoria – ou seja, seu nome não aparecia nem no disco e nem na partitura. (SANDRONI, 2001, pp. 147-148)

Embora o censo de 1940 indique que apenas 5,74% dos domicílios brasileiros possuíam aparelho receptor, a veiculação no rádio era o principal atestado inicial para o músico que quisesse ser considerado profissional. Só então ele conseguiria “gravar um disco e, depois, realizar concertos ao vivo pelo país, graças ao alcance das emissoras de rádio”. (DE MARCHI, 2011, p. 157) Curioso notar como, nesse momento, ao mesmo tempo, a gravação de discos não parecia ser a matriz essencial do mercado da música.

Ao longo dos anos 1930 e 1960, portanto, o mercado de música assume uma feição distinta de seus primeiros momentos. A música como produto é processada através de um complexo de negócios midiáticos, como a indústria de discos, a radiodifusão e o cinema. (DE MARCHI, 2011, p.155)

A partir daí, músico e indústria passaram a extrair suas receitas sobre duas fontes principais: “a comercialização de música em diferentes suportes e os direitos econômicos que incidem sobre o uso (privado ou público) dos fonogramas”. (HERSCHMANN, 2009, p. 62) O músico encontrou ainda um terceiro vetor com as performances e apresentações ao vivo. Logo, a distinção entre músico profissional e músico amador passou a consolidada sob tais parâmetros. O último seria visto como o primeiro a partir do momento em que a sua expressão se tornasse rentável, constitui-se uma fonte de renda, fosse encarada como um emprego, enfim, tornar-se uma profissão.

Pela Ordem

No dia 22 de dezembro de 1960, a profissão de músico passou a ser regulamentada no Brasil. A data marcou a criação da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) por meio da Lei n. 3.857. Na teoria, a instituição tinha como objetivos: regular o exercício da profissão, defender a classe e fiscalizar o seu exercício. Para obter o registro profissional, o músico precisa se submeter a exame teórico e prático. Como instituição federativa, a Ordem é constituída do Conselho Federal dos Músicos e de Conselhos Regionais, dotados de personalidade jurídica de direito público e autonomia administrativa e patrimonial.

Em seu Capítulo II, denominado Das condições para o exercício profissional, a Lei Nº 3.857 determina que o exercício da profissão esteja liberado para os músicos que cumpram os seguintes requisitos:

(...) aos diplomados pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil ou por estabelecimentos equiparados ou reconhecidos; aos diplomados pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico; aos diplomados por conservatórios, escolas ou institutos estrangeiros de ensino superior de música, cujos diplomas são reconhecidos no país na forma da lei; aos professores catedráticos e aos maestros de renome internacional que dirijam ou tenham dirigido orquestras ou coros oficiais; aos alunos dos dois últimos anos dos cursos de composição, regência ou de qualquer instrumento da Escola Nacional de Música ou estabelecimentos equiparados ou reconhecidos; aos músicos de qualquer gênero ou especialidade que estejam em atividade profissional devidamente comprovada; aos músicos que forem aprovados em exame prestado perante banca examinadora, constituída de três especialistas, no mínimo, indicados pela Ordem e pelos sindicatos de músicos

do local e nomeados pela autoridade competente do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. (SOUZA & BORGES, 2010, p.158-159).

No mesmo capítulo, no Art.29, classificam-se como músicos profissionais:

(...) os compositores de música erudita ou popular; os regentes de orquestras sinfônicas, óperas, bailados, operetas, orquestras mistas, de salão, ciganas, jazz, jazz-sinfônico, conjuntos corais e bandas de música; os diretores de orquestras ou conjuntos populares; instrumentais de todos os gêneros e especialidades; os professores de todos os gêneros e especialidades; os professores particulares de música; os diretores de cena lírica; os arranjadores e orquestradores e, por fim, os copistas de música. (SOUZA & BORGES, 2010, pp.158-159)

Já de acordo com a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), disponível no endereço virtual do Ministério do Trabalho e do Emprego (<http://www.mtecbo.gov.br/>), os compositores, os músicos e os cantores estão catalogados como um grupo ocupacional de base. “Os músicos estão definidos como as pessoas que tocam um ou vários instrumentos musicais, sejam eles de sopro, cordas ou percussão, imprimindo uma interpretação pessoal à obra ou de acordo com as instruções de um regente”. (SOUZA & BORGES, 2010)

Os cantores, sejam solistas, acompanhantes ou componentes de grupos, também estão enquadrados na classificação. Para tanto, são considerados cantores os indivíduos que cantam em público, apresentando-se individualmente ou em grupo, para divertir os espectadores e incentivar o desenvolvimento da cultura musical.

A tentativa de regular e regulamentar a profissão pela OMB vem sofrendo constantes ataques por parte da classe musical. No debate de divergências, há tanto denúncias de abusos por parte da Ordem em sua fiscalização quanto o enfraquecimento de sua atuação devido aos inúmeros processos perdidos na justiça ao longo dos últimos anos em causas ganhas por músicos que consideram como abusivos, inócuos e incipientes o funcionamento e até mesmo a existência da instituição.

No cenário internacional, o tema sobre a regulamentação da profissão de músico também é alvo de estudos. Em março de 2007, o seminário *Tendências e Mudanças na Profissão do Músico Europeu: o Aprendizado Permanente e a Possibilidade de*

Emprego foi realizado no Prince Claus Conservatoire, na cidade de Groningen, na Holanda. O ponto principal do debate foi “o número crescente de empregos irregulares na carreira musical”. (SMILDE, 2008). Em questão, o fato de a profissão não oferecer oportunidades de período integral, nem contratos a longo prazo. Constatou-se ainda um número crescente de músicos que administram suas próprias carreiras, bem como, um aumento de produtores independentes.

O músico dificilmente possui um emprego vitalício, e sim, uma carreira composta de trabalhos simultâneos ou sucessivos e/ou de meio-expediente nas diversas áreas da profissão musical. A combinação mais comum na carreira de portfólio é a de artista e professor. O relato afirma que, ‘Ser músico hoje inclui a oportunidade de se aglomerar vários papéis, diferentes e mais amplos do que o ato de executar e compor’. (SMILDE, 2008. p. 116)

No Brasil, a pesquisadora Thaís Lobosque Aquino, sugeriu o conceito de *músico anfíbio* em seu estudo sobre atuação profissional do músico com formação acadêmica. Mais especificamente sobre os professores de música no ensino superior. A conclusão é a de que essa categoria específica também necessita desempenhar várias atividades musicais ao mesmo tempo.

Ser *músico anfíbio* significa nadar com desenvoltura entre os vários campos de atuação profissional instituídos pela Cadeia Produtiva da Economia da Música e também pelo próprio músico. Exprime uma atitude versátil, mas recheada de contradições já que o exercício anfíbio também possui seu lado aflitivo: o de conservar os processos de flexibilização, precarização e instabilidade das relações trabalhistas que acompanham o trabalhador musical em seu percurso histórico por profissionalização. (AQUINO, 2008, p.02)

Considerado pela pesquisadora como, o “músico da ambiguidade”, o *músico anfíbio* não traça a carreira de modo linear, ele prefere “percursos molhados, serpeantes e abertos (...) e procura novos significados para a profissão musical na contemporaneidade”. (AQUINO, 2008, p.4)

Embora os apanhados acima evidenciem o exercício da profissão pelo graduado em Música, o texto considera que, de um modo geral, o músico que almeja encarar uma prática de modo profissional precisa atuar em contextos diversos, com funções que vão do artista ao compositor, do professor ao líder, entre outros. Assim, exige-se do músico um perfil polivalente. Inovador, parceiro, colaborador, intermediário e empresário nos

diversos processos que vão da pesquisa à criação, da parceria criativa às relações institucionais e comerciais. “Estas funções podem ser aplicadas a todos os tipos de praticantes na profissão de músico. Os músicos, por sua vez, precisam aprender a reagir às variáveis dos diversos contextos culturais”. (SMILDE, 2008, p. 116)

Como se constata, ser músico profissional não implica que o sujeito (seja instrumentista ou compositor) sobreviva exclusivamente do ofício musical, mas, fundamentalmente, numa atuação em que se objetiva articular uma série de processos relacionados ao mercado da música – da criação artística às relações comerciais e institucionais.

Modos operandi

Numa paleta de modelos heterogêneos formados por profissionais que extrapolam questões de estudo, técnica, gênero e cena, os protagonistas que nos interessam investigar na dissertação aqui apresentada são os compositores de música autoral. Entre eles, Marisa Monte, artista popular da música brasileira, relatou no DVD *Infinito ao Meu Redor* (EMI, 2009), as etapas e processos relativos a forma profissional com a qual exerce a sua prática musical.

Embora seja uma visão específica de uma compositora sobre o modo que considera o mais adequado para tocar a sua carreira, os trechos do relato transcritos a seguir se configuram como um exemplo detalhado e pertinente para o compositor que deseja atuar de modo profissional. Por isso, ele foi adotado como parâmetro para clarear a compreensão dos *modos operandi* de um artista profissional da música nos dias de hoje.

Marisa Monte tem atualmente 45 anos de idade, 23 anos de carreira, oito álbuns lançados e mais de 10 milhões de discos vendidos. De início, vejamos como a própria cantora – que já foi considerada pela edição brasileira da revista *Rolling Stone* como a maior cantora do Brasil³⁴ –, apresentou os momentos iniciais de sua trajetória musical.

³⁴ Informação disponível em <http://rollingstone.com.br/edicao/23/marisa-monte>. Acessada em 03 de dezembro de 2012.

Em seu relato audiovisual, ela diz se considerar uma “jovem veterana”. “Comecei muito nova. Agora, pessoas de 30 anos dizem que me escutam desde a infância”. A relação inicial com a música foi forjada no berço.

A música sempre me atraiu. Minha irmã tinha aula de piano e eu assistia. Gostava de escrever letras de músicas no caderno para depois cantar junto com os discos. Meu pai era ligado à Portela e diziam que eu tinha ritmo quando sambava. Aos nove anos ganhei o meu primeiro instrumento, uma bateria - na qual pratiquei até os 12. Cantava para os amigos no colégio e por causa disso participei de uma montagem escolar de rock horror show. Eu tinha 14 anos. Foi a primeira vez que cantei para uma plateia. Gostei. Passei a fazer aulas de canto. 20 anos depois, na Austrália, penso que jamais sonhei em ir tão longe. (MONTE, 2009)

Logo no início, ela tanto reconhece a categoria a qual pertence – “Tornei-me uma profissional da música, sobrevivo fazendo música” – quanto aponta uma característica infrequente em quem envereda pela prática musical profissional sob a orientação da indústria fonográfica: “(...) e, mais raro que isso, conseguir uma independência artística pouco comum nessa indústria”.

Segundo relata, um dos motivos que a levou a uma carreira bem sucedida foi a consciência de que a profissão exige mais do que a atuação artística. “Penso que isso se deu porque trabalhei com a intenção de compreender os meios de produção da minha profissão”. Ou seja, dom e talento não são suficientes para que o ofício musical gere dividendo. “Cantar se desdobra em muito mais do que simplesmente compor e cantar. Se você canta profissionalmente significa que você se relaciona com o negócio da música”. (MONTE, 2009)

De modo sintético e preciso, Marisa Monte destrincha a relação que mantém com o lado empresarial exigido para que sua expressão pessoal se traduza em prática profissional.

Existe uma indústria que ganha dinheiro botando músicas no mundo. Os músicos são a origem e parte dessa indústria. Eu aprendi a dialogar com essa indústria. Tenho um selo, chamado Phonomotor, e trabalho desde o primeiro disco em parceria com uma multinacional, a EMI. Ter um selo significa ser dono da sua obra. Ter um parceiro como a EMI significa experiência e alcance na distribuição e promoção desses discos. (MONTE, 2009)

E a prática musical profissional, segundo a cantora, realiza-se de fato de duas formas: “direito sobre as músicas que compõe, toca ou interpreta ou se apresentando em shows”.

Após lançar dois álbuns simultaneamente em 2006 – *Infinito Particular* e *Universo ao Meu Redor* –, um novo ciclo se iniciava em sua carreira. De acordo com a própria autora, o DVD *Infinito ao Meu Redor* foi realizado com o intuito de apresentar o universo profissional do músico ao público em geral.

Quando parei para pensar em como seria o DVD desses discos, tive a vontade de fazê-lo na forma de um documentário sobre a atividade profissional de um músico. Algo como seguir um ano de trabalho de um cirurgião ou de um motorista de caminhão. Queria mostrar como era o trabalho por trás da música. (MONTE, 2009)

A cantora, que em 2011 lançou o disco *O Que Você Quer Saber de Verdade* (EMI), reconhece que “cada músico tem uma maneira própria de construir a carreira”. Contudo, ela resolveu contar como trata a sua, explicando no particular, o universo da própria profissão.

Aqui, Marisa Monte é didática. Explica o “bê-á-bá” desde o início. “O ponto de partida de tudo é a vontade de fazer música e que essa música possa se comunicar com outras pessoas” (Monte, 2009). A canção nasce. O sujeito pode ser autor apenas da letra ou apenas da música ou, às vezes, autor de ambos. Segundo a artista, “a composição é o momento em que a profissão do músico mais se parece com o que as pessoas imaginam dessa profissão”. (Monte, 2009)

O passo seguinte é a gravação e a formatação do disco – etapas que englobam diversos processos como os arranjos, a produção, a mixagem, a masterização, a arte gráfica, a edição das músicas e a prensagem do álbum físico. No caso de cantora, na relação com a indústria fonográfica foram acertados mediante contrato os valores disponíveis para estúdios, profissionais, músicos e percentuais de direitos autorais.

Em seguida, como descreve, “existe um momento em que o disco composto se apresenta ao mundo”. Nessa fase, a relação do músico com a indústria fonográfica pode se afinar ainda mais. É quando música e o artista se combinam para extrapolar o ambiente sonoro e apresentar o produto resultante com os acessórios de outras linguagens.

A música então se desdobra em imagens, textos e uma série de subprodutos da indústria. Quando esse pacote está pronto, você marca um encontro com a imprensa. A imprensa é uma instituição, mas também é uma indústria que existe para informar, provocar discussões e vender notícias. A imprensa reúne muitas pessoas diferentes: especialista em música, críticos, cronistas, caçadores de celebridades, fotógrafos, todo o tipo de gente. São eles que pela primeira vez escutam as músicas. (MONTE, 2009)

Na etapa de divulgação, a primeira fase é a relação com a imprensa. “É o momento em que não existe música. Existe apenas o verbo”. Depois, o músico volta o foco para a relação musical, mas dessa vez com ideias sobre outro “produto”: o show. Hoje mais do que nunca, a tradução de canções ou de um álbum num roteiro para uma performance musical ao vivo se tornou um dos predicados para quem deseja consolidar uma carreira musical profissional. Afinal, com a queda vertiginosa nas vendas do disco enquanto suporte físico para a música, os músicos profissionais tem nas turnês a maior fonte de renda de sua atividade.

Na época em que Marisa Monte lançou dois discos simultaneamente, março de 2006, a indústria de música amargava uma crise sem precedentes. Ela reconheceu que “a revolução digital tornou a produção musical de qualidade acessível a todos” e também que é possível “ter um estúdio em casa, gravar um disco com pouca granar e distribuir esse trabalho pela internet. Nunca foi tão barato gravar e distribuir música”. Uma novidade boa, mas que gerou uma crise. A cantora arrisca apresentar números.

A queda de vendas é mundial. Cerca de 5% ao ano. No mercado brasileiro, por causa da pirataria essa queda chega a 12% ao ano e vem caindo assim há nove anos. O mercado de discos no Brasil chegou a 100 milhões de unidades em 1998. Hoje, em 2008, não passa de 30 milhões. Com o mercado de CDs e o próprio conceito de direitos autorais mudando, o show se afirmar como a principal fonte de renda do músico. (MONTE, 2009)

Além de necessário para a sobrevivência, fazer shows é algo em que Marisa Monte diz gostar de investir dinheiro. “É a minha maior vaidade”. E, como ressalta, “montar um show custa dinheiro”. Mas na turnê em questão, a compositora adotou uma estratégia ainda não utilizada: aceitou o patrocínio de uma empresa de cosméticos.

Foi a primeira vez que ela associou a minha música a uma marca. “Achei justo. Meu trabalho ajudaria a divulgar os ideais da Natura e a Natura ajudaria a desenvolver o meu trabalho”.

Uma turnê prevista para circular pelo Brasil e pelo mundo exige um planejamento cuidadoso. Um processo que se inicia com a abertura de duas “frentes” simultâneas: “Você forma uma banda para excursionar e reúne uma equipe para pensar na parte logística e visual do show”. No caso do espetáculo em questão, a banda de Marisa Monte foi formada por ela e mais nove integrantes. “Dez pessoas que durante dois anos vão conviver mais entre si do que com suas próprias famílias”. Juntas, elas ensaiam o repertório por dois meses até o dia da estreia.

Em paralelo, a logística e a parte física do show vai sendo desenvolvida. Quando “o circo se arma”, o time completo possui 60 integrantes e algumas toneladas de equipamentos. Marisa compara a movimentação a uma “constante operação militar”.

A estreia da turnê, como sempre fez, foi em Curitiba. Uma escolha estratégica, que obedece a uma lógica pensada para aprimorar a performance. A importância dada a São Paulo e a descrição da forma como a cidade pode influenciar na reverberação do produto que é o show é um dado relevante.

A ideia é afiar com a plateia de uma cidade importante fora do eixo Rio-São Paulo. Evoluir na capital Porto Alegre, e depois chegar à capital paulista, onde o negócio da música repercute para o resto do País, com o show já dominado. São Paulo é a mais poderosa das cidades brasileiras. Um lugar muito produtivo, onde o trabalho rende. O público é poderoso, a imprensa é poderosa, os intelectuais e a classe artística também. (MONTE, 2009)

Ao final da turnê de 18 meses, Marisa Monte fez 140 shows, passou por 50 cidades em 15 países dos cinco continentes. Um total de 750 mil pessoas assistiram a performance da cantora e compositora brasileira.

Na natural inexistência de manual, cartilha ou estudo com os pormenores de como um músico ou compositor profissional deve tocar a carreira, o relato oferecido por Marisa Monte auxilia na compreensão das demandas mais genéricas relativas ao ofício – sempre a considerar, no entanto, que cada carreira musical profissional pode apresentar exigências de atuação mais específicas.

Ao lançar-se no inconsistente mercado da música nos dias de hoje, o compositor ou músico encontra de um lado um ambiente propício para a liberdade de produção, como também precisa encarar que “processos exitosos de distribuição, divulgação e de comercialização de um repertório musical estão cada vez mais voltados para um mercado de nichos e assim exigem estratégias de complexidade”. (HERSCHMANN, 2010, p.61)

No capítulo seguinte, pretende-se mostrar como as novas tecnologias permitiram a democratização do acesso a ferramentas de produção e circulação de conteúdo informacional e expressões criativas e, por outro lado, apresentar os argumentos levantados pelos críticos da Web 2.0 que, entre outros pontos, condenam de uma suposta banalização da cultura ao impacto negativo deflagrado na economia da cadeia produtiva musical.

CAPÍTULO III

MÚSICA É PARA TODOS

“Escute a minha música e ouça o que ela pode fazer
Há algo aqui tão forte quanto a vida.
Eu sei que ela vai chegar até você”

Rush

2112/Presentation

MP3. Quem imaginaria que a extensão que nomeia um arquivo digital iria causar tantos tensionamentos na música popular e na cultura auditiva em geral. Abriram-se novas possibilidades não somente na forma de ouvir música, mas também nos modos de produzi-la e de endereçá-la. Se estivesse sozinho, sem um território de escala planetária e de livre circulação como o encontrado na internet, talvez o MP3 não tivesse provocado tanto estardalhaço. Mas foi graças à combinação de tecnologias da informática e da comunicação que o ambiente virtual passou a oferecer plataformas para inclusão e recepção de conteúdo informacional.

Classificadas como *Novas Tecnologias de Informação e Comunicação* (NTICs), as ferramentas virtuais foram celebradas como esfinge de um momento em que o consumidor, outrora meramente passivo, passa a produzir e emitir conteúdo. Nos estudos de cibercultura, designou-se o termo *liberação do pólo de emissão*. Em resumo, ambos conceituam a inédita ruptura com modelos tradicionais de produção e emissão de informação, segundo o qual o próprio indivíduo tem a chance de operar os processos.

Um dos maiores propagadores, o pesquisador André Lemos explicou assim o termo:

A nova dinâmica técnico-social da cibercultura instaura uma estrutura midiática ímpar na história da humanidade onde, pela primeira vez, qualquer indivíduo pode, a priori, emitir e receber informação em tempo real, sob diversos formatos e modulações (escrita, imagética e sonora) para qualquer lugar do planeta. (LEMOS & CUNHA, 2003, p. 14)

Na chamada liberação do pólo emissor, “o antigo ‘receptor’ passa a produzir e emitir sua própria informação, de forma livre, multimodal (vários formatos midiáticos) e

planetária, cujo sintoma é às vezes confundido com ‘excesso’ de informação”. O termo foi sugerido inicialmente por Lemos na passagem abaixo:

A conexão generalizada traz uma nova configuração comunicacional onde o fator principal é a inédita *liberação do pólo da emissão* – chats, fóruns, e-mail, listas, blogs, páginas pessoais – o excesso, depois de séculos dominado pelo exercício controle sobre a emissão pelos *mass media*. (LEMOS, 2003, p. 15).

Ao revisar uma de suas obras mais celebradas (*Cyberdemocracie: Essai de Philosophie Politique*), o teórico francês Pierre Lèvy – o primeiro a utilizar o termo – assinalou que, “o ciberespaço permite uma libertação da expressão pública (...). As distinções de *status* entre produtores, consumidores, críticos, editores e gestores da midiateca se apagam em proveito de uma série contínua de intervenções onde cada um pode desempenhar o papel que desejar”. (LEMOS E LÉVY, 2011, pp. 10-11).

De modo complementar à liberação do pólo de emissão, o conceito de convergência midiática, cunhado por Henry Jenkins, é utilizado pelos pesquisadores Simone Pereira de Sá e Jefferson Chagas para mostrar:

(...) como a popularização de aparelhos e softwares de edição de sons e imagens (computadores, máquinas digitais de fotografia e vídeo etc.) associada às redes virtuais são um exemplo poderoso da mudança promovida pela convergência. Isso acontece não apenas por favorecer uma compatibilidade técnica entre aparelhos e linguagens, mas principalmente por possibilitarem que um número cada vez mais expressivo de pessoas se encontrem na rede para constituir comunidades de gosto e articular seus próprios circuitos midiáticos. (SÁ E CHAGAS, 2011, p. 105).

Por outro lado, o francês Bernard Miège, analisa com menos afobamento os supostos méritos empreendidos pelo que ele optou chamar de *Novas Tecnologias de Informação e Comunicação*, as NTICs. O pesquisador reflete sobre a tônica libertária, segundo ele, atribuída de modo arbitrário às novas tecnologias:

Nas sociedades contemporâneas, e particularmente nas mais desenvolvidas, o progresso técnico já não é uma perspectiva aceitável, em razão dos desgastes, dos estragos irreversíveis e das catástrofes constatadas, às quais esse pressuposto progresso deu lugar. (MIÈGE, 2009, p. 15)

Miège acredita que as NTICs – ou TICs em sua concepção mais ortodoxa – não perdem o vínculo a sistemas, lógicas e mecanismos tradicionais que são pouco ou nada emancipatórios:

É verdade que a utilização de dispositivos técnicos pode resultar em atividades não mercadológicas (...) ou de atividades alternativas e até mesmo contraculturais, porém, mesmo em oposição à norma mercantil (troca direta de arquivos de música ou filme), essas atividades são efetuadas em referência a ela. (...) As TICs emanam e participam de um meio quase inteiramente mercantil e até industrializado, o que impede que as pensemos somente do ponto de vista do consumo e mesmo dos usos que elas engendram. (...) Elas são tanto do domínio da esfera privativa com da esfera profissional e do espaço público. (MIÈGE, 2011. pp. 20-21)

Uma ressalva ao conceito de convergência midiática é oferecida por Bernard Miège, que abala a euforia dos seus entusiastas:

(...) a única possibilidade de digitalizar voz, dados e imagens, não conduz necessariamente e inevitavelmente à convergência dos sistemas de comunicação. Esta se apresenta mais como uma construção social cujos contornos resultam ao mesmo tempo das limitações ligadas às lógicas socioeconômicas dominantes e da ação mais ou menos eficiente de diversos grupos sociais... (MIÈGE, 2009, p. 37).

E embora Pierre Lévy aponte que “a nova comunicação pública é polarizada por pessoas que fornecem, ao mesmo tempo, os conteúdos, a crítica, a filtragem e se organizem, elas mesmas, em redes de troca e colaboração”, o enquadramento pelas mídias tradicionais (jornais, revistas, emissões de rádio ou de televisão” continua a atingir boa parte da população. Afinal, como destaca André Lemos ao citar os números da InternetWordStats, o mundo tinha, em 2008, 1,5 bilhões de usuários de internet, dos quais cerca de 45 milhões eram brasileiros – números expressivos, mas que representam, respectivamente, menos de ¼ do total das populações citadas.

Bernard Miège sugere uma reflexão complementar aos números ao destacar que o acesso a internet em países do hemisfério sul continua inexistente para a maior parte da população. Para ele, até os programas e outras tentativas de caráter governamental para sanar a “analfabetização” digital da população menos favorecida são ineficazes. “Os programas governamentais de redução das desigualdades no acesso e nos usos, tais como as iniciativas intergovernamentais destinadas aos países do Sul, possuem todas as

chances de não poder resolver um fosso (seria conveniente empregar o plural), cujos critérios distintivos não cessam de se afinar e de se deslocar”. (MIÈGE, 2009)

A gratuidade de acesso e do uso dos meios digitais via internet também é questionada pelo autor:

(...) o que convém destacar é o fato de que a condição e a modalidade de acesso a conteúdos passam pela aquisição individual de um aparelho que curiosamente será denominado de ‘receptor’; desde então os serviços culturais, recreativos e informacionais estão disponíveis gratuitamente, apenas se os usuários finais concordarem em adquirir uma ferramenta que lhes permita virar ouvintes. (MIÈGE, 2009, pp. 139-140)

Ou seja, os meios e as ferramentas nem sempre são gratuitos e não estão disponíveis para todos. Contudo, não há como negar que eles foram popularizados. Em nenhum momento da civilização a produção, a circulação e o consumo de informação, de conteúdo e de expressões criativas foram tão numerosos e intensos. Nas palavras de André Lemos, “as práticas sociocomunicacionais da internet estão aí para mostrar que as pessoas estão produzindo vídeos, fotos, música, escrevendo em blogs, criando fóruns e comunidades, desenvolvendo softwares e ferramentas da Web 2.0, trocando música etc”. (LEMOS, 2009).

No terreno da prática musical, a liberação do pólo de emissão possibilita uma renegociação na abordagem mercadológica entre o compositor e sua obra. Como explica George Yúdice ao citar diversidade de mercados relativa ao surgimento de plataformas como o YouTube e o MySpace. Eles configuram novos sítios de circulação, distribuição socialização (social networking). “E cada vez mais os artistas entram neste novos circuitos de circulação e distribuição, fora do âmbito das majors, inaugurando uma troca radical no modelo de negócio” (YÚDICE, 2007, p. 26). O mesmo ponto é abordado por Simone Pereira de Sá:

O argumento mais corrente para explicar essas mudanças é o de que a comunicação em rede constrói um novo modelo cuja ênfase está na relação direta entre produtores e consumidores. Descentralização, desintermediação e desmaterialização são três palavrinhas-valise que traduzem com acuidade o modelo desse universo aberto e flexível, no qual serviços e acesso combinam-se para criar uma experiência musical mais importante do que a venda de suportes ‘fechados’, como o disco ou o CD. (SÁ, 2009, pág. 49)

As transformações nos processos de produção e circulação musical afetaram também o consumo e hoje aqueles que não dispensam a materialidade do suporte físico para a música convivem com uma geração que ouve música, muitas vezes, exclusivamente por arquivos digitais.

Em outras palavras, as pessoas parecem não querer mais ter de pagar por uma sequência de canções imposta previamente, como acontece em um CD, representando assim uma negação à ditadura do álbum comercial. (...) A partir da discussão desses fortes e expressivos fatores, justificas e, finalmente, porque o MP3 põe o CD em xeque, demonstrando um desejo do ouvinte por autonomia e um desgosto do mesmo por certas imposições ligadas ao consumo do álbum comercial. (CARVALHO E RIOS, 2009, pp. 76-77)

O MP3 se popularizou e com ele um novo padrão de consumo musical passou a conviver com o tradicional: a música passou a ser trocada pelos usuários da rede sem a necessidade de ser comercializada. A prática já ocorria com a gravação de músicas e álbuns em fitas K-7 de uso doméstico, mas sem escala e proporção global atingida pela mídia virtual.

Como se sabe, o impacto foi devastador para os modelos negócios da indústria fonográfica e das grandes gravadoras. Termos como direitos autorais, download ilegal e pirataria começaram a aparecer com mais frequência na imprensa. O MP3 abalava os alicerces de um negócio bilionário e provocava transformações na nossa percepção do produto musical como uma mercadoria. É o que aponta Johnatan Sterne ao dizer que, “(...) se as gravações mudam o rumo da música de seu valor de uso para o valor de troca, então a digitalização na forma de mp3 libera a música gravada das economias de valor por permitir a sua troca livre, fácil e em larga escala. (...) o mp3 pode parecer um pouco como moluscos sem suas conchas – músicas gravadas sem forma de mercadoria – já que, geralmente, não são trocados por dinheiro”. (STERNE, 2010, p. 72-73)

Do quarto para o mundo

O MP3 também permitiu que músicos amadores comessem a construir discografias exclusivamente no formato digital e disponibilizá-las gratuitamente pela grande rede.

Mas antes de a música chegar ao formato digital final, considero importante destrinchar como o processo de gravação foi facilitado ao poder ser operado a partir de programas de edição sonora instalados no computador pessoal e pelo barateamento de periféricos (placas de som, microfones e outros equipamentos) de estúdio.

Micael Herschmann e Marcelo Kischinhevsky apontam que “As Novas Tecnologias de Informação e Comunicação baratearam o custo de pré-produção e produção, acoplando instrumentos eletrônicos a computadores e softwares de edição. Estúdios caseiros simplificaram o registro do trabalho de artistas (...)”. (HERSCHMANN e KISCHINHEVSKY, 2011)

Com a chance de registrar suas criações musicais apenas com um computador, o compositor passou a poder gravar sem os altos custos dos estúdios tradicionais. Embora o chamado homestudio (estúdios caseiros) já fosse uma realidade desde os anos 90, foi na virada para a década seguinte que seus custos se tornaram efetivamente acessíveis e sua operação simplificada e resumida ao manuseio de softwares de edição sonora, como Cakewalk, ACID, Soundforge, Logic e Pro-Tools, entre outros – todos popularizados em parte via cópias piratas ou downloads ilegais e com tutoriais de operação disponíveis gratuitamente na internet.

Em paralelo, microfones e placas de áudio que captam o som com qualidade superior às genéricas previamente instaladas nos computadores também tiveram seus custos reduzidos e tornaram-se mais acessíveis ao público em geral, como descreve Ticiano Paludo:

Placas de som profissionais (como a “*Audiophile 2496*” do fabricante M-Audio – ligada internamente no computador através da conexão padrão PCI, ou outros modelos mais atuais como a “*Fast Track Pro*” – do mesmo fabricante, conectada através da porta USB) possibilitaram que produtores musicais obtivessem resultados profissionais dentro de suas casas. Aliando a utilização dessas placas de áudio profissionais a programas de computador que emulam com perfeição as mesas de gravação, gravadores multipista e microfones semi-profissionais ou profissionais, o produtor passa a dispor de um estúdio com grande poder de atuação, disponível sem limite de horas (o custo do aluguel por hora desaparece), no conforto do seu lar. (PALUDO, 2010, p. 151)

Embora eficientes e empregados para a produção de obras musicais a partir dos anos 2000, vale salientar que aspectos como a fidelidade sonora ou a qualidade da gravação em relação às (possivelmente) obtidas num estúdio tradicional podem ser consideradas. Mas o fato é que, independente de supostas diferenças técnicas, o acesso a ferramentas e processos de gravação e edição musical tornou-se mais acessível que em qualquer outro momento na história da música.

O exemplo de músicos e compositores que gravaram seus discos em homestudio não é necessariamente uma novidade na história da música e muito menos esteve sempre associada a uma prática musical amadora. Ao deixar os Beatles, em 1970, Paul McCartney se trancafiou em sua casa no interior da Inglaterra, onde compôs e gravou o disco *McCartney I* (EMI, 1970). No Brasil, Antônio Adolfo trouxe a autoreflexão já no título, com seu disco *Feito em Casa* (independente, 1977). Há quem aponte que o disco de Adolfo marca o início da produção independente no Brasil. De acordo com texto do músico Félix Baigon, que assina a coluna musical no blog do jornalista Ricardo Noblat, todo o processo foi feito por Adolfo: “Desde a confecção da capa até a montagem e embalagem. As negociações do álbum eram feitas diretamente com os lojistas, em seus shows e em viagens por quase todo o Brasil”.³⁵

Na virada dos anos 70 para os anos 80, nomes como Peter Gabriel, Mike Oldfield, Brian Eno e Kraftwerk também conceberam obras musicais inteiramente gravadas em seus estúdios próprios. Entretanto, o momento atual permite configurações mais abrangentes e tem no acesso o seu principal diferencial. O controle do processo de gravação pode ocorrer até num computador pessoal de configuração básica. Diferente de outras épocas, quando era preciso um considerável investimento financeiro para gravar uma fita ou CD-demo e assim sair dos ensaios para iniciar uma carreira musical de fato, atualmente; o músico iniciante, o trovador autodidata ou DJ disposto a registrar trilhas e canções podem produzir suas obras sem sair de casa e a custos mínimos.

Em seguida, com as músicas finalizadas no formato MP3, basta disponibilizá-las em sites de compartilhamento e plataformas musicais e eis uma obra musical acabada,

³⁵ <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2010/02/05/antonio-adolfo-feito-em-casa-263472.asp>. Texto publicado em 05 de fevereiro de 2010. Acessado em 02 de agosto de 2012.

conceituada e disponível para apreciação. Com isso, durante os últimos anos, uma produção musical exclusivamente virtual começou a aparecer por toda a internet.

Além do suporte físico tradicional, como o CD, esse punhado de canções pode circular enquanto álbum virtual a partir de novas ferramentas comunicacionais que surgem e se popularizam no ambiente virtual.

Uma vez familiarizada com a ideia de consumir música sem pagar por ela, uma parte da atual geração de músicos e compositores oferece sua produção gratuitamente na grande rede em sites de compartilhamento como 4Shared e Rapidshare, redes sociais como Orkut e Facebook e plataformas configuradas especificamente para o consumo musical, como LastFM, Tramavirtual e MySpace, e selos virtuais (netlabels) que armazenam e permitem o acesso aos arquivos digitais musicais.

A indústria fonográfica, por seu lado, percebeu as novas oportunidades que se abriram para o mercado com a música digital e as novas tecnologias comunicacionais. Por isso, curiosamente, ao navegar pelas páginas do LastFM ou do MySpace, é possível encontrar páginas de estrelas consagradas da música nacional e internacional, como Iron Maiden e Marisa Monte, e também de anônimos como o sueco Henrik José e o brasileiro Victor Toscano.

Os exemplos acima configuram tensionamentos que naturalmente surgiram a partir das abordagens com a prática musical decorrentes da utilização de novas tecnologias para produzir e disponibilizar música.

CAPÍTULO IV

MÚSICA É ILEGAL

“Roubou meus pensamentos, roubou o meu tempo
Roubou minha música e isso é um crime”

Anvil
Stolen

A produção e o consumo de música nos dias atuais geram discussões polarizadas. Do céu ao inferno, numa simples mudança de faixa. É comum que o debate sobre o tema leve a posições extremas. Os entusiastas celebram seus motivos. Os descontentes apresentam suas razões. No coro do reclame, Andrew Keen se tornou um crítico combativo das práticas artísticas amadoras produzidas e disponíveis por meio das NTICs.

Empresário e investidor do setor de tecnologias, ele ficou mais conhecido após a publicação do livro *O Culto do Amador* (Zahar, 2007), em que desfere uma saraivada de ataques aos diversos segmentos que encontraram na chamada Web 2.0³⁶ meios de produzir e difundir conteúdo expressivo e informacional. Em síntese, Keen desaprova a democratização dos meios de produção de informação no universo virtual que permite ao usuário se tornar agente ativo na confecção de conteúdo. O polêmico subtítulo de sua obra dá pistas da postura do autor sobre o tema: “como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores”.

Claro que ele não está sozinho. Campanhas anti-pirataria e em defesa da preservação dos direitos autorais passaram a integrar a agenda de gravadoras, dos profissionais e das instituições que representam a indústria fonográfica. Entre os casos, talvez o mais representativo tenha sido a briga entre a banda norte-americana de rock Metallica e os usuários do programa Napster. No Brasil, “medalhões” da música popular cederam nomes e direitos de imagens para campanhas e comerciais de TV que alertaram sobre a ilegalidade da pirataria e dos downloads ilegais.

³⁶ O termo Web 2.0 é utilizado para descrever a segunda geração da internet, na qual há a efetiva participação dos usuários na produção de informações e conteúdo. Ele também é utilizado junto aos termos “liberação do pólo de emissão”, oriundo dos estudos de Comunicação e Cibercultura, e NTICs (Novas Tecnologias de Informação e Comunicação), proposto pelo pesquisador Bernard Miège.

Os argumentos também foram organizados em versão escrita e ganharam as prateleiras do mercado editorial. Na obra de Andrew Keen, as reflexões propostas abrangem aspectos comuns à investigação em curso e, portanto, serão apresentadas e comentadas ao longo do atual capítulo. Elas podem auxiliar na compreensão de pontos relativos a práticas musicais amadoras que utilizam recursos digitais para a produção e o ambiente virtual para o consumo.

De início, destaca-se uma curiosidade profissional sobre Keen presente no livro: ele foi um dos seduzidos pelas possibilidades de difusão de informação na aurora da popularização da internet. Enquanto empresário, chegou a fundar um site de música digital – Audiocafe.com – imbuído do sonho de “ter música jorrando de todos os orifícios, ouvir a obra de inteira de Dylan no meu laptop, ser capaz de baixar os Concertos de Brandenburgo de Johann Sebastian Bach no meu telefone celular”. (KEEN, 2007) Por ter estado “do outro lado”, Keen se considera um crítico com legitimidade garantida.

No livro, além focar os aspectos éticos e morais de atos considerados juridicamente ilícitos – como o download ilegal e pirataria de obras com direitos autorais e de propriedade –, o autor apresenta números sobre perdas econômicas em diversos setores da indústria cultural e, por fim, discorre sobre o que considera deficiências e fragilidades técnicas e estéticas do conteúdo produzido no ambiente virtual.

A inspiração para a obra, segundo explica, vem de T.H. Huxley (pai do escritor Aldous Huxley), biólogo evolucionista do século XIX e autor do “teorema do macaco infinito”:

Segundo a teoria de Huxley, se fornecermos a um número infinito de macacos um número infinito de máquinas de escrever, alguns macacos em alguma lugar vão acabar criando uma obra-prima – uma peça de Shakespeare, uma diálogo de Platão ou um tratado econômico de Adam Smith. (KEEN, 2007, p. 8)

A tentativa de Keen é a de aplicar o conceito de Huxley no cenário contemporâneo da produção de conteúdo expressivo e informação pelos usuários da internet. Seu argumento propõe uma analogia a partir das consequências de um suposto “achamento

da cultura”, que estaria embaçando as fronteiras entre público e autor, criador e consumidor, especialista e amador.

(...) Pois os macacos amadores de hoje podem usar seus computadores conectados em rede para publicar qualquer coisa, de comentários políticos mal informados a vídeos caseiros de mau gosto, passando por música embaraçosamente mal-acabada e poemas, críticas, ensaios e romances ilegíveis. (KEEN, 2007, p.8).

Sob sua perspectiva, a produção considerada amadora se tornou tão prolífica quanto condenável. A queixa é a mesma entre os congêneres: reclama da falta de habilidade e de talento no cidadão que se aventura a registrar e compartilhar sua expressão sem pretensões profissionais – seja uma crítica, uma canção ou um curta-metragem. Lamenta-se também o fato de como, uma vez concretizadas, tais produções afetam lógicas, processos e formatos culturais e econômicos já estabelecidos.

Mediante tais argumentos, apenas os “autorizados” pelo talento e legitimados pelos meios tradicionais devem se expressar por meio da arte e da comunicação. Portanto, o acesso às possibilidades decorrentes das novas tecnologias está sendo mal empregado, pois se configura como vetor da proliferação de expressões criativas e conteúdo informacional de duvidosa qualidade técnica e estética, além de provocar uma crise econômica sem precedentes na indústria cultural. As palavras de Keen enfatizam a crítica: “A democratização, apesar de sua elevada idealização, está solapando a verdade, azedando o discurso cívico e depreciando a expertise, a experiência e o talento”. (KEEN, 2007, p. 19)

O autor se tornou uma espécie de porta-voz de uma corrente que faz questão de se diferenciar. “Nós – aqueles que queremos saber mais sobre o mundo, os que são os consumidores da cultura tradicional – estamos sendo seduzidos pela promessa vazia da mídia ‘democratizada’”, escreve Keen, que enxerga a “consequência real da revolução da Web 2.0” como “um caos de informação inútil” em que circulam menos cultura e menos informação confiável. (KEEN, 2007, p. 20)

Para ele, os usuários que se dizem devotados à interação social ao produzir informação e conteúdo na internet estão, na verdade, apenas fazendo propaganda de si mesmos. “Desde nossos livros e filmes favoritos até as fotos de nossas férias de verão, sem esquecer ‘testemunhos’ elogiando nossas qualidades mais cativantes ou recapitulando nossas últimas farras”. (KEEN, 2007)

Apesar das brechas e de explicitar um posicionamento tendencioso, *O Culto do Amador* se tornou uma obra-chave no debate sobre as novas possibilidades de produção e circulação de informação pela internet. Mas ela não é a única. O documentário *Press Pause Play* (2011), de David Dworsky e Victor Köhler, por exemplo, discute se o atual momento estaria democratizando o acesso à produção cultural ou amplificando a banalidade. No vídeo, o músico Moby³⁷ se alinha ao pensamento de Andrew Keen: “Em tempos passados, há 30, 40, 50 anos atrás, as pessoas não faziam coisas. Elas iam ao fotógrafo, compravam discos e havia os artistas profissionais. E agora, todo mundo é fotógrafo, todo mundo faz filmes, todo mundo é escritor, todo mundo é músico”.

Para sustentar a censura, os críticos tocam num ponto já tratado na presente dissertação: o talento. Para eles, não há dúvida de que esse é um recurso limitado e raro. Encontrar talento ali é como achar uma agulha no palheiro digital. Para a moeda ter (e aumentar de) valor é preciso trabalho, investimento e uma rede formada por uma infra-estrutura complexa: a da mídia tradicional. De caçadores de talento a agentes de publicidade, de editores a comerciantes. O talento dos intermediários. Sem eles, anuncia-se o fim da competência e da criatividade. E mais: não há possibilidade de haver talento e preparo num indivíduo de pijamas por trás de um computador

Nesse caso, talento só é válido quando desenvolvido à exaustão, mediante prática e estudo para o aperfeiçoamento da técnica e, acima de tudo, de acordo com uma abordagem considerada profissional e que procure se encaixar nos meios e formatos tradicionais e estabelecidos. Qualquer tentativa fora desses padrões autoriza o amador e,

³⁷ Moby e o nome artístico do norte-americano Richard Melville Hall. Com uma discografia de dez álbuns que transitam ente o rock e vertentes da música eletrônica, ele se tornou um dos mais influentes músicos dos anos 90.

consequentemente, “minimiza” a autoridade do especialista. Eis aí o desafio da Web 2.0, descobrir e cultivar raros talentos autênticos num oceano de amadores.

A publicação em blogs pessoais – da poesia aos romances, das crônicas aos comentários, das críticas às informações sobre fatos e bens culturais ou mesmo sobre o seu dia-a-dia – também se tornou alvo certo. Corromper e confundir a expressão popular sobre fatos e coisas é uma das acusações contra o universo incontável de pessoas que comentam, criticam, informam e expressam fatos, serviços e opiniões sobre o cotidiano em blogs. “Os blogs tornaram-se tão vertiginosamente infinitos que solaparam nosso senso do que é verdadeiro e do que é falso, do que é real e do que é imaginário”. (KEEN, 2007, p. 9)

Neste ponto, o autor abordou um tema complexo – a noção da informação real e verdadeira –, que requer uma investigação mais profunda e criteriosa. Mais lacunas aparecem quando a narrativa deixa implícita que a imprensa tradicional e literatura legitimada tratam o “senso do que é verdadeiro e do que é falso” com mais propriedade do que o conteúdo produzido pelo usuário comum da internet.

“Como a Internet está arruinando com tudo”.³⁸ Eis o título do artigo publicado – paradoxalmente – no blog do jornalista Quentin Hardy, em dezembro de 2011 e hospedado no site do jornal norte-americano The New York Times. Hardy se alinha às ideias mais conservadoras sobre o tema. Para ele, no lugar de oferecer uma maneira nova e melhor de ver o mundo, a Internet se tornou uma ferramenta que mostra o mundo como nós queríamos que ele fosse, nem que seja apenas por um tempo. “Nós a construímos de acordo com nossas novas ideias sobre o mundo, e ela ganhou um poder que está destruindo estruturas pré-existentes”.³⁹

O foco vai da condição moral ao fator financeiro. A circulação de informação de caráter jornalístico também sofreu prejuízos de acordo com Andrew Keen. Ele enxerga a transformação do negócio da informação em “puro barulho de 100 milhões de

³⁸ <http://bits.blogs.nytimes.com/2011/12/03/how-the-internet-is-destroying-everything/>

³⁹ “We have built it according to our new ideas about the world, and it gained a power that is destroying pre-existing structures”.

blogueiros, todos falando simultaneamente sobre si mesmos”. O seu temor é que a imprensa tradicional seja substituída pelo que ele chama de uma “imprensa personalizada” cuja principal consequência seria a internet se tornar um espelho de nós mesmos. “Em vez de usá-la para buscar notícias, informação ou cultura, nós a usamos para SERMOS de fato a notícia, a informação, a cultura”. (KEEN, 2007, p. 12)

Já sobre vídeos postados no YouTube, Keen evidencia apenas um aspecto ao definir o site como “uma galeria infinita de filmes amadores mostrando pobres idiotas dançando, cantando, comendo, lavando-se, comprando, dirigindo, limpando, dormindo ou simplesmente olhando para seus computadores”. (KEEN, 2007, p. 10-11)

A descrição mostra um quadro incompleto do site de armazenamento ao ignorar os filmes, documentários, programas e outros produtos audiovisuais publicados legalmente por seus autores e muitas vezes pelos próprios estúdios e produtores da indústria cinematográfica que enxergam na ferramenta uma possibilidade de divulgação e promoção dos seus filmes.

A Cauda Longa

No pólo oposto, *A Cauda Longa*, de Chris Anderson, situa-se como obra equivalente à publicada por Keen. O livro procura descortinar o outro lado das possibilidades decorrentes da utilização das novas tecnologias de informação e comunicação. Em síntese, o conceito da “cauda longa” funciona como um modelo estatístico que mostra como a democratização do acesso às novas ferramentas permite o fortalecimento de um consumo de nicho, com a conseqüente criação de novos mercados, inclusive com alguns deles nem sempre determinados por uma lógica econômica.

Anderson do outro lado. Contrário à crítica, por exemplo, que descarta a possibilidade de amadores produzirem informação em pé de igualdade com os profissionais. De consumidor passivo para produtor ativo com uma motivação: “por puro amor pela coisa”. (ANDERSON, 2006)

Na Introdução, o livro de Anderson mostra o exemplo de Ben, seu filho. Para o pai, o mundo de consumo cultural do garoto já é bem distante, mesmo àquele de um passado recente. Até pouco tempo, os *hits* e os sucessos de massa foram as lentes pelas quais determinadas gerações observaram a própria cultura. Os hits ainda imperam, mas não mais como antes. “O campeão é ainda campeão, mas as vendas daí resultantes perderam o viço do passado. (...) Em resumo, embora ainda estejamos obcecados pelos sucessos do momento, esses hits já não são mais a força econômica de outrora”. (ANDERSON, 2006)

Hoje, o cenário cultural para Ben se apresenta de outra forma. Sem fronteiras, sem limites e com conteúdo amador e profissional competindo – nem sempre nas mesmas condições – por sua atenção.

Para a turma dos entusiastas, a crença é que a geração atual já cresce a observar e a consumir conteúdo criativo gerado por pessoas comuns, iguais a qualquer outra. Na verdade, iguais a elas mesmas. Por aqui, o talento e o gênio são pesados com medidas diferentes. A condição extraordinária atrelada a quem produz uma obra-prima ou uma expressão criativa excepcional não é um atributo exclusivo dos “bem dotados”.

Pessoas comuns munidas de novas ferramentas para materializar capacidades criativas que agora se projetam numa escala ampla. Alguns são mais determinados, outros nem tanto, mas, nem por isso, tornam-se produtores de expressões condenáveis ou inviáveis. Pelo contrário, quem é a favor defende que podem sair daí – fora das fontes tradicionais do mundo comercial – obras criativas e influentes. Talentos potenciais que, finalmente, podem dialogar com um público – não importam o tamanho e a distância.

Antes de se tornar livro – disponível também em versão digital gratuita – *A Cauda Longa* foi publicado com o mesmo título em formato de artigo na revista Wired, em outubro de 2004. O texto apresenta o conceito com três observações principais:

- (1) a cauda das variedades disponíveis é muito mais longa do que supomos;
- (2) ela agora é economicamente viável;
- (3) todos esses nichos, quando agregados, podem formar um mercado significativo — pareceram

inquestionáveis, sobretudo com o respaldo de dados até então desconhecidos.
(ANDERSON, 2006, p. 6)

De volta à polarização das ideias a partir dos dois livros, enquanto Keen pensa em números e economia, Anderson propõe uma reflexão sobre a possibilidade de nem se considerar determinados “mercados” em termos econômicos – pensar em nichos em que o capital é simbólico, regido pela moeda da autorrealização e do prazer em se dedicar a uma determinada prática criativa. Tudo isso com um detalhe: tal prática ganha registro e está disponível para ser acessada. A economia da abundância também abre espaço para um mercado de não-economia.

A produção e distribuição de um disco, livro ou vídeo a custo zero pode gerar uma motivação criativa para além do fator econômico. Os negócios ficam em segundo plano. Nesse caso, o combustível da prática expressiva pode conter uma mistura de alta octanagem formada pela combinação de diversão, experimentação e prazer. Do poeta que publica sua redondilha num blog ao candidato a cineasta que utiliza o YouTube para tornar disponível sua produção confeccionada numa câmera digital.

Música independente ou morte (da música)

No caso da música, segmento que nos interessa discorrer mais detalhadamente, os críticos da *liberação do pólo de emissão* (ou da Web 2.0, como preferem alguns) ressaltam aspectos que vão da queda vertiginosa na venda de suportes físicos (CD e DVDs) ao fechamento das lojas de discos, sem esquecer o infindável debate sobre direitos autorais e uma crítica contumaz à profusão de obras musicais lançadas por músicos amadores, em que se questiona a qualidade estética de álbuns e músicas disponíveis exclusivamente no meio virtual.

Em *O Culto do Amador*, dois dos oito capítulos fazem referência direta à música: *O dia em que a música morreu (lado a)* e *O dia em que a música morreu (lado b)*. Em seus alertas, Andrew Keen repreende a incursão por novas lógicas de produção até mesmo no caso de artistas musicais consagrados, como o compositor norte-americano Beck e a banda canadense Barenaked Ladies.

Sobre os músicos, a crítica é contundente por, entre outras coisas, permitir que “amadores” assumam o papel de técnicos e engenheiros de som profissionais:

No mundo da música, astros do rock como Beck estão cantando a mesma música que Kevin Kelly. Como Kelly, Jimmy Wales e outros utópicos da web 2.0. Beck está convencido da sedutora nobreza do amador. Sua grandiosa ideia sua própria capa, escrever suas próprias letras, criar os seus próprios mixes eletrônicos. Beck substituiria de bom grado os seus próprios capistas profissionais, letristas e engenheiros de gravação pelo entusiasta amador. (KEEN, 2009, pp. 58-59)

A artilharia de Keen atinge a banda Barenaked Ladies, que permitiu aos fãs baixarem suas músicas para criar novas versões reeditadas e remixadas das faixas. Sobre o exemplo, Keen disparou:

É mais ou menos como um grande chef que, em vez de fazer uma excelente refeição, fornecesse os ingredientes brutos para o jantar. Ou o cirurgião que, em vez de realizar cirurgias, deixasse o amador na sala de operação com alguns instrumentos cirúrgicos e breves instruções. (KEEN, 2009, p.59)

O que o autor parece esquecer é que os principais ícones da cultura musical anglo-saxônica começaram a carreira como amadores. De Ray Charles a Frank Sinatra, de Elvis aos Beatles, dos Sex Pistols a Madonna, o salto para a esfera profissional não foi mediado pela excelência técnica ou legitimado por um diploma acadêmico.

Ao citar o exemplo de como novas bandas que tentam a profissionalização passam por maus bocados na batalha por um lugar ao sol, o autor comenta: “Não é assim que uma banda pode se tornar o próximo supergrupo. (...) A música sempre foi tão apreciada agora quanto sempre foi. Mas a fama na internet não se traduz em dólares”. (KEEN, 2007, p. 106).

O raciocínio de Keen ignora a abertura de outras possibilidades no envolvimento com a prática musical, algo nitidamente perceptível nos projetos exclusivamente direcionados ao ambiente virtual. Não é preciso querer se tornar um “supergrupo” para, por exemplo, constituir uma discografia reconhecida até mesmo pela crítica tradicional especializada.

Ao mesmo tempo, o fato pode não acarretar em qualquer conseqüência financeira ou profissional. As mudanças ocorridas nos últimos dez anos na cultura musical resultaram em novas posturas e perspectivas em quem pretende trilhar caminhos musicais. Com novas formatações de circuitos e mercados, já se pode pensar em práticas musicais que não priorizam pretensões mercadológicas. E, ao fim, elas figuram como uma expressão musical tão legítima quanto qualquer outra.

Hoje, alguém pode ter um envolvimento constante com determinada prática musical e obter sua fonte de renda de outras formas. Vejamos o caso a seguir.

O prazer de uma prática musical pode ser encontrado na história do empresário Flávio Romano Scognamiglio, conforme reportagem de Marisa Adán Gil, publicado na revista *Pequenas Empresas, Grandes Negócios*⁴⁰, em outubro de 2010. Depois de 32 anos dedicados ao trabalho numa empresa que fabrica abrasivos para mármore e granito, ele resolveu voltar a tocar piano, “uma paixão da infância”. De 1998 até então, Scognamiglio já tinha gravado três CDs e se preparava para o quarto álbum, porém, não deixou o trabalho de lado, como contou o texto:

Em termos profissionais, Scognamiglio se considera realizado. Suas ambições estão no campo musical. ‘Gostaria que minhas composições fossem divulgadas no mundo inteiro. Não tenho intenção de ganhar dinheiro. O que eu quero é tocar o coração das pessoas’. (GIL, 2010)

No destrinchar do conceito da “cauda longa”, Chris Anderson explica que “uma das grandes diferenças entre a cabeça e a cauda dos produtores é que, quanto mais se desce na cauda, maior é a probabilidade de que se tenha de manter outro trabalho regular”. (ANDERSON, 2006, p. 54)

O posicionamento contrário e divergente entende de outra forma. A extrema oferta de música feita por amadores representa uma espécie de atrofia que jamais poderia sustentar a cultura musical como a conhecemos desde o século passado. Por isso, temas que se tornaram espinhosos como o impacto nos direitos autorais e na economia da cultura são recorrentes entre os críticos. Andrew Keen destaca a questão da autoria por

⁴⁰ <http://revistapegn.globo.com/Revista/Common/0,,EMI176117-17154,00-EMPRESARIO+CONQUISTA+O+PRAZER+DE+TOCAR+UM+INSTRUMENTO.html>

gerar, segundo acredita, uma confusão cujo saldo é o desaparecimento da distinção entre público e autor e, conseqüentemente, tornar-se “quase impossível verificar a autenticidade e a ideia de autoria original”, algo que “compromete seriamente” a propriedade intelectual.

Anderson pensa de outra forma e não vê problema nisso. Para ele, a principal conseqüência da diferença entre produtores ‘profissionais’ e ‘amadores’ a ficar “cada vez mais nebulosa” é a perda de sua própria relevância. Nesse aspecto, o fato que merece destaque é a ampliação da possibilidade de expressão do ser humano. “Não fazemos apenas aquilo por que somos remunerados, mas também aquilo que queremos. E ambos os tipos de atividades podem ser valiosos”. (ANDERSON, 2006, p. 54)

No campo acadêmico, autores como George Yúdice, Paul Thebérge e Simone Pereira de Sá e Micael Herschmann, entre outros, parecem se debruçar sobre o tema com mais cautela, procurando compreender os desdobramentos do encontro entre comunicação, arte e novas tecnologias relacionados a aspectos de produção, circulação e consumo sem cair na armadilha das motivações movidas por paixões e ideologias.

Simon Frith, por exemplo, lembra que na cultura pop as discussões não são somente sobre gostar e não gostar, mas sobre modos de ouvir, de escutar e ser. (FRITH, 1996) O fato preponderante é que os modos em questão alargaram o panorama das possibilidades de produção e consumo de expressões criativas.

A chave para compreender a relação entre modelos, como aponta Simone Sá, exige uma percepção para além das rupturas entre passado e presente. É preciso questionar o que muda e o que permanece como prática cultural numa história não-linear e formada por reapropriações e ressignificações. (SÁ, 2009)

Não há dúvida, a música digital é um dos principais vetores deste tópico da grande discussão, principalmente em função da vertente que a disponibiliza exclusivamente de modo gratuito. Os dados apresentados em *O Culto do Amador* informam que apenas uma entre quarenta músicas digitais está sendo paga. Ele chega a comparar a gratuidade

da música com os mais básicos bens de consumo ao dizer que “para 98% dos consumidores atuais, a música é agora mais gratuita do que eletricidade ou água” (KEEN, 2007, p. 104). Números semelhantes foram publicados mais recentemente. Eles indicam que a música digital tem 95% de seu uso na ilegalidade. (VLADI, 2011, p. 75) Por outro lado, Simone Sá lembra que “o consumo de música ainda não dispensou totalmente a materialidade dos suportes e formatos”. (SÁ, 2009)

Ao mesmo tempo, embora acessível como nunca, a música se tornou um item cujo o valor de troca se transmuta ao ser inserido num mercado de bens simbólicos, como apontam Micael Herschamann e Kischinhevsky (2009). A mudança não se configura apenas no formato ou na tecnologia. Simone Sá se remete a Henry Jenkins para lembrar que a convergência tecnológica e midiática não ocorre apenas meio dos aparelhos e ferramentas comunicacionais, mas também “dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (JENKINS, 2007; in: JANOTTI JR., PIRES & LIMA, 2011).

Ao destrinchar aspectos financeiros decorrentes da pirataria associada à internet, Keen conclui que: “Cada nova página no MySpace, cada nova postagem num blog, cada novo vídeo no YouTube equivale a mais uma fonte potencial de renda com anúncios perdida pela mídia convencional”. (KEEN, 2007, p. 14)

Para ele, o usuário não consegue perceber que “o que é gratuito está de fato nos custando uma fortuna”.

Além disso, o conteúdo gratuito e produzido pelo usuário gerado e exaltado pela revolução da Web 2.0 está dizimando as fileiras dos nossos guardiões da cultura, à medida em que críticos, jornalistas, editores, músicos e cineastas profissionais e outros fornecedores de informação especializada estão sendo substituídos por blogueiros amadores, críticos banais, cineastas caseiros e músicos que gravam no sótão. Enquanto isso, os modelos de negócios radicalmente novos, baseados em material gerado pelo usuário, sugam o valor econômico da música e do conteúdo cultural tradicionais. (KEEN, 2007, p. 20)

O curioso é que músicos profissionais lançam o artifício como estratégia de promoção de suas obras. O caso mais alardeado foi o da banda britânica Radiohead, que em 2007

lançou o álbum *In Rainbows* num site em que o usuário pagava o valor que quisesse, podendo inclusive baixar o disco gratuitamente. A prática foi seguida por outros artistas de renome, como o grupo norte-americano Nine Inch Nails⁴¹ e o projeto inglês Gorillaz⁴². Para a cantora brasileira Tulipa Ruiz, que disponibilizou o segundo CD, *Tudo Tanto*, de modo gratuito pela internet, “o download é um começo de relação”,⁴³ obviamente entre o músico e o público.

⁴¹ <http://www.rollingstone.com.br/noticia/efeito-radiohead/>

⁴² <http://oglobo.globo.com/cultura/gorillaz-lancara-disco-inedito-para-download-gratuito-no-dia-de-natal-2912845>

⁴³ <http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/10/o-download-e-um-comeco-de-relacao-diz-tulipa-ruiz.html>

CAPÍTULO V

TOSCANO E WADO: DOIS CASOS

“É contra o artista mudo, é contra o ouvinte surdo,
é contra o latifúndio das ondas do rádio”

Wado
Reforma Agrária do Ar

O número de pessoas que se expressam pela música em suas mais variadas formas, gêneros e interesses soma um montante incalculável. No máximo, há pistas de que a quantidade é, no mínimo, monumental. Por exemplo, embora arrefecido e distante da época em que chegou a ser a maior rede social do mundo, o MySpace assegura ter mais 50 milhões de músicas em sua biblioteca digital⁴⁴.

Decerto, as trilhas abertas pelas novas tecnologias alargaram os números. Uma quantidade imensurável de pessoas passou a utilizar as diversas ferramentas oferecidas na internet para disponibilizar álbuns, trilhas e canções como resultado de suas atividades musicais. Diante de inúmeras possibilidades de recorte para investigar práticas musicais no contexto virtual, o presente estudo buscou comparar as abordagens criativas e comunicacionais presentes em dois estudos de caso. Dois compositores representantes de práticas musicais contemporâneas: Victor Toscano e Wado.

O recorte deflagrado a partir dos estudos de caso selecionados não é arbitrário. As escolhas se justificam pela óbvia materialização de aspectos relativos ao tema, e também por representarem equivalentes opostos entre si. Explica-se. De um lado, Wado, 35, doze anos de carreira, seis álbuns lançados, reconhecimento de crítica, históricos e agenda de shows pelo país. Wado diz se dedicar a uma prática musical profissional. Do outro, Victor Toscano, 30, cinco álbuns e três EPs – todos exclusivamente virtuais – lançados nos últimos dez anos e nenhum show realizado. Toscano define a sua relação com a música como amadora.

⁴⁴ <http://www1.folha.uol.com.br/tec/1218329-de-cara-nova-site-myspace-e-acusado-de-usar-musica-sem-autorizacao.shtml>. Acessado em 22 de janeiro de 2013.

Tanto Wado quanto Victor Toscano estão presentes nas mesmas redes sociais, sites de armazenamento e plataformas musicais. E como milhares de outros congêneres, eles acumulam uma discografia disponível num mesmo ambiente virtual. Porém, interessamos identificar o modo como tocam e situam a carreira diante das novas tecnologias comunicacionais e de como essa relação pode gerar indicativos de tensões e transformações que ora distanciam e ora aproximam práticas musicais amadoras e profissionais.

A pesquisa consiste em descrever os estudos de caso, analisar sua disposição no ambiente virtual e, a partir daí, identificar aspectos relativos a práticas amadoras e profissionais. Com o curso de ambos sob mira, acredita-se que o cruzamento de configurações e abordagens musicais encontradas pode trazer insumos que auxiliem na compreensão de processos, modelos e formatos de produção de música na contemporaneidade.

Inicialmente, a ideia parte da descrição da trajetória histórico-musical. Em paralelo ao detalhamento das etapas produtivas – composição e gravação de músicas e formatação de álbuns –, o texto relata o *modos operandi* de cada músico nos processos de circulação e distribuição de suas obras, como também as inclinações e endereçamentos para formatos e modelos tradicionais e/ou relativos ao universo virtual.

A metodologia inclui a utilização de reportagens, críticas e entrevistas em revistas, jornais, sites e blogs, além de identificar e descrever a presença e a atuação de ambos em redes sociais, sites de armazenamento e plataformas musicais. Os sites oficiais dos dois compositores também são visitados. Embora a produção musical seja contemplada na investigação, salienta-se que sonoridades e linguagens musicais e poéticas serão consideradas para efeito descritivo, porém, sem análises estéticas e qualitativas. Não há dúvidas, entretanto, que estes últimos aspectos devam ser considerados num estudo futuro.

Por fim, utilizou-se a fala dos autores mediante entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, no decorrer dos últimos dois anos – tanto por meio virtual quanto presencial e

por telefone. Assim, com a aplicação da metodologia descrita acima, busca-se observar transformações, permanências e tensionamentos encontrados atualmente em determinadas práticas musicais.

5.1 - Victor Toscano

Natural da cidade do Recife, em Pernambuco, Victor Toscano, 30, atua profissionalmente como professor de inglês em São Paulo, cidade que o abriga há dois anos. Na formação, porém, consta a graduação em Jornalismo. Victor Toscano também compõe músicas. A partir dos 14 anos, quando o violão do pai finalmente provocou a curiosidade, ele arriscou exercitar a habilidade musical nas seis cordas. Os esboços das primeiras composições vieram em 1999. “A vontade de me expressar. Fazer arte de qualquer forma sempre fez sentido para mim, e sempre pareceu encantador. A linguagem da balada no violão também ecoou de forma familiar quando comecei a tocar. Para mim é uma relação de buscar conforto”, diz ele, em depoimento enviado via e-mail, em dezembro de 2012.

Em sua opinião, passar do estágio de apenas tocar canções dos ídolos para o de compor as próprias músicas foi um “movimento natural”. “Eu queria poder escutar minhas obras da forma como escutava os artistas que admirava. Então, você começa a gravar e fazer arranjos, basicamente imitando os outros”, comenta. Desde então, Toscano acumula a gravação e o lançamento de cinco álbuns e três EPs – todos exclusivamente em versão digital e disponíveis gratuitamente na internet.

O primeiro registro foi de fato lançado apenas em 2003. Batizado *Logo Eu*, o EP tem quatro faixas ao violão, sendo duas canções compostas em inglês (*Less Than Less* e *Camille*) e duas em português (*Logo Eu* e *Pouco*). O disco foi gravado em apenas uma hora, no dia 03 dezembro de 2003, num estúdio caseiro localizado no bairro de Boa Viagem, no Recife, o Grava.

Quando cantada em idioma bretão, a sonoridade traz a batida folk com linhas melódicas derivadas do cancionero anglo-saxônico. Já quanto ataca na língua nativa, a música traz

referências de samba, música popular com vocalizações e melodias pop. Em geral, os andamentos são lentos, com vozes suaves a entoar melodias com climas melancólicos em tons menores - características musicais que acompanham o pernambucano da estreia ao último álbum, *É Mentira*, lançado em 2010.

Atualmente, Victor Toscano diz estar “num hiato”. Confessa não estar se sentindo músico como costumava. Desde que mudou para a capital paulista não gravou ou lançou nada. “Meu equipamento está guardado no armário juntando poeira”, revela. A expressão literária ocupa um papel anteriormente exercido pela música. “Ando escrevendo muito e é como se o formato da canção me soasse limitador neste momento. Ou então, eu não ando muito plácido para conseguir dizer o que quero dentro de estrofes que rimam”, explica.

Embora em recesso, a prática musical não foi abandonada em definitivo. “Meu próximo disco será curto e sincero. Tenho entre cinquenta canções já para escolher. Todas paraplégicas, em que falta um pouco de letra ou um pouco de acorde, ou frase melódica, ou mesmo alma”, comenta.

De volta ao seu *début*, as músicas ganharam versão digital imediatamente após serem gravadas e foram formatadas num EP para, finalmente, tornarem-se disponíveis para download em sites de armazenamento. O disco virtual tinha uma capa também digital cujo título, curiosamente, é em inglês: *Wednesday Morning*.

A divulgação não rompeu as fronteiras virtuais. A primeira estratégia após a disponibilização do EP em sites de armazenamento foi a abertura uma conta na rede social Orkut. Por lá, ouviu pela primeira vez comentários sobre a sua música de pessoas que não conhecia. Hoje, diz reconhecer que o canal era pouco utilizado – ou utilizado menos do que deveria – em virtude de certo desleixo com o aparato virtual, característica pertinente em sua carreira e realçada pelo próprio autor:

O processo de produzir um disco e sua divulgação nunca foi algo pensado, então não consigo considerar essa como uma etapa do processo criativo. Era simplesmente algo que eu fazia sem me dar conta e de maneira muito capenga. (TOSCANO, 2012)

Ao passo que rejeita o rótulo de blasé em relação à opinião do público, ele reconhece que mostrar as canções para as pessoas “é algo importante”. “Você quer que gostem. Eu nunca gosto de precisar explicar sobre o que componho, mas eu espero que as pessoas gostem do que faço”.

Quase dois anos depois da estreia, em 2005, ele voltou ao mesmo estúdio caseiro e levou quatro horas para gravar o álbum *Actually, I Care*. As dez canções – todas compostas na língua inglesa – que formam o primeiro “disco cheio” foram disponibilizadas do mesmo modo que o título anterior. A diferença, dessa vez, foi que o registro veio com capa e contracapa. Ao reuni-las com ordem definida e determinada, o compositor disponibiliza as músicas no formato álbum. “Sim. É do que eu gosto, é do que me alimentei. Os discos dos Beatles, do Paul Simon, do Pink Floyd, do Neil Young, do Nirvana. Eles são importantes para mim como álbuns, eu não consigo enxergar canções separadas”. No caso de *Actually, I Care*, as dez músicas totalizam 28 minutos e 43 segundos. *Pale* é a maior, com 04 minutos e 58 segundos, e *I Care* a menor, com 53 segundos. Assim, os tradicionais formatos álbum e canção foram preservados, como ele esclarece em depoimento:

Gosto da ideia de obra, álbum, um conceito que define um momento ou experiência, então minha composição nunca foi muito despreziosa. Por mais amador que eu fosse, e verde no violão, eu já construía álbuns inteiros, mas os destruía mais para frente. (TOSCANO, 2013)

Em 2007, ano em que abriu conta e página no MySpace⁴⁵, foi a vez de um novo EP. *Distraction*, conforme descrito no texto release que apresenta o disco no site oficial de Victor Toscano⁴⁶, foi gravado no estúdio Via Som, no Recife, “em duas horas numa tarde de janeiro”. Em cinco músicas compostas e cantadas em inglês, nota-se diferença na fidelidade de captação sonora do violão e da voz em relação aos títulos anteriores. No site oficial, o compositor explica que o disco “marca o primeiro registro de áudio em

⁴⁵ <http://www.myspace.com/victortoscano/>. Acessado em 22 de janeiro de 2013.

⁴⁶ www.victortoscano.com.br. Acessado em 10 de dezembro de 2012.

alta qualidade com microfones condensadores⁴⁷. Canções de temática mais pesada e mais bem acabadas”.

A proposta musical eminentemente de estúdio permitia que o compositor atuasse como arranjador e executasse outros instrumentos além do violão. Em entrevista, ele explica por que a opção em gravar os discos com essa roupagem sempre foi circunstancial. Embora soubesse que o formato não era o ideal, ele diz ter preferido arriscar e gravar com as ferramentas que tinha em mãos do que “perder” outro punhado de canções:

Não abri mão de gravar e apresentar os discos porque houve uma época em que eu fazia quatro canções em um só dia. Minha angústia de criação estava a mil e é extenso o material que eu possuo nunca lançado ou perdido pra sempre. Eu gravei aquelas músicas porque precisava, porque de outra forma não conseguia. Porque sou muito preguiçoso para tocar um projeto, porque não conseguia achar músicos com os quais tivesse alguma afinidade maior. (TOSCANO, 2012)

O início de 2008 marcou a montagem do homestudio do próprio Victor Toscano que, a partir de então, passou a gravar suas canções também em seu quarto. Em depoimento via e-mail, ele explica que as primeiras gravações não eram “sequer apresentáveis, coisa de arquivo mesmo”. Das gravações em fita cassete para o registro digital em computador, ele descreveu sobre como o processo de gravação evoluiu ao longo dos anos – embora ainda o considere longe do ideal – e forneceu detalhes dos equipamentos utilizados para registrar as composições:

Foi em 2008 que eu investi num equipamento de gravação semi-profissional. A partir daí foi possível fazer os discos que lancei. Tinha uma interface digital de gravação, uma mesa de pequeno porte, um microfone Behringer C-1. Nos meses seguintes, comprei um baixo elétrico, uma guitarra um pouco melhor do que a que eu tinha, mais ainda assim, um bocado ruim. Não diria que melhorei o equipamento tanto quanto poderia. Por exemplo, ainda não fiz o mais importante, comprar um microfone condensador melhor do que o que eu tenho hoje. (TOSCANO, 2013)

Em seu discurso, o compositor se diz ciente das limitações técnicas empreendidas no processo de gravação. Longe de exaltar as facilidades de registro obtidas com

⁴⁷ Microfones condensadores necessitam de uma tensão de alimentação contínua de energia e são utilizados para captação de vozes e instrumentos com mais fidelidade e sensibilidade que os microfones comuns.

equipamentos tecnológicos mais acessíveis, ele na verdade acredita que “a estética lo-fi⁴⁸” não ajudou a alcançar a sonoridade que almejava.

Seus objetivos e motivações em relação à música “sempre foram de fazer um grande álbum, algo imortal e significativo”. Inicialmente determinado a produzir algo que “ganhasse países e corações”, o compositor reconhece que o sonho se transformou, mas afirma que o desejo de se expressar pela música continua. Quando estava na faixa entre 18 e 19 anos de idade, ele acreditava que com um estúdio profissional em mãos “facilmente superaria qualquer coisa já feita pelos Beatles”. Era uma época, segundo recorda, de obsessão musical.

Hoje, além de ter perdido “o fator obsessivo pela música”, Toscano diz não se sentir confortável em relação aos trabalhos anteriores. “Não os acho bons”, confessa. Por outro lado, afirma que ganhou algo diferente. “Não sei se melhor ou pior, ganhei uma aceitação sobre a limitação do que faço. Mas isso demorou muito para acontecer. Gosto de sentir que o sonho ainda está por aqui, mas gosto também de perceber que o significado de obra imortal muda dentro de você”. (TOSCANO, 2012)

Outra certeza é a de que não teria feito uma discografia tão extensa caso não pudesse registrar com as facilidades oferecidas pelas novas tecnologias. “Mas eu não sei dizer se isso é bom ou ruim”, complementa. “Talvez ao longo do tempo eu tivesse feito um ou dois álbuns melhores, com mais recursos, ou talvez até hoje ainda não tivesse gravado nada. O mais gratificante para mim com essas possibilidades de produção e divulgação que apareceram com a internet foi de fazer minha música disponível”. (TOSCANO, 2012)

Os álbuns não foram exatamente gravados como ele queria, mas o compositor lembra que “ficava emocionado na época de poder fazer o meu *track on track* dentro do quarto. Tento encontrar alguma beleza naquele momento, em que eu gostava do que ouvia. Hoje não gosto tanto”, diz ele, que garante: só gravará o próximo disco – mesmo apenas com voz e violão – num estúdio profissional.

⁴⁸ Lo-fi é a abreviatura para Low-Fidelity (“Baixa-fidelidade”) e descreve uma gravação de som que contém ruídos com uma baixa frequência de resposta.

O primeiro fruto dos novos experimentos caseiros foi *Tentativa e Erro*, de 2008. O título emblemático faz referência ao próprio processo de gravação. Dessa vez, o compositor adicionou teclados, baixo elétrico e percussões ocasionais. As onze faixas alternam composições em inglês e português, além de uma música em francês (*Tendresse*), outra apenas à capella (*Never Gonna Grow*) e uma instrumental (*Sonho #27*). *Tentativa e Erro* tem capa digital elaborada pelo próprio compositor, mas não apresenta contracapa.

Logo após o lançamento, a música do pernambucano ganhou uma vitrine maior e tornou-se visível para um público mais amplo com a publicação de um artigo assinado pelo jornalista Fernando Rosa, na revista eletrônica Senhor F⁴⁹. Portal de referência sobre rock brasileiro, o Senhor F assim definiu o jovem compositor em sua edição de 22 de novembro de 2008⁵⁰: “Victor Toscano é de Recife, tem 25 anos e uma mão certa para compor belas canções lofi-folk-pop. Mas, não pense em tosqueira, e sim em sofisticação musical e poética e, ainda, em surpreendentes vocais”.

Além de agência de notícias, o Senhor F também se desmembra em um netlabel, o Senhor F Virtual, e uma gravadora para lançamentos de álbuns em CD, a Senhor F Discos. A música de Victor Toscano chegou ao jornalista Fernando Rosa por iniciativa do próprio compositor, que enviou o disco *Tentativa e Erro* para a seção “Mande o seu Material” do site. Não tardou e Fernando Rosa elaborou o convite para que o recifense figurasse no catálogo do Senhor F Virtual. O selo lançou primeiro o single *Mapa* e depois a coletânea *Figura e Fundo (2003-2008)*, essa última pela série “Discos Cheios”, em dezembro de 2008.

No breve texto que apresenta o single *Mapa*, Senhor F assinala características musicais do compositor e de suas canções:

Victor Toscano é de Recife, desde onde lançou para a rede 2 eps e 4 discos-cheios, todos no esquema “lofi”. Influenciado por Beatles, Elliott Smith, Camera Obscura, The Delgados e Chico Buarque, entre outros, revela-se um grande compositor. Com belas melodias e poesia verdadeira, ele projeta-se

⁴⁹ www.senhorf.com.br.

⁵⁰ <http://senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=5257>. Acessado em 10 de dezembro de 2012.

como um dos nomes mais promissores da nova safra de cantores e modernos.
(www.senhorf.com.br)

Já para a coletânea *Figura e Fundo* (2003-2008), que reúne músicas gravadas, mas não-lançadas em discos anteriores, o Senhor F Virtual traz a seguinte apresentação:

“O cantor e compositor Victor Toscano é uma das mais gratas surpresas deste ano de poucas novidades verdadeiramente interessantes. Natural de Recife, e longe do “hype”, ele construiu um repertório de raras e belas canções. Quatorze delas, estão reunidas nesta coletânea batizada de ‘Figura e Fundo’, nome de uma das canções do disco”. (www.senhorf.com.br)

No segundo semestre de 2008, foi a vez de mais um lançamento independente, com *Mapa* em versão álbum. Outra coleção de canções que alterna faixas originalmente compostas em inglês e português. Nove músicas que levaram ao convite para entrevistas e resenhas em blogs e sites especializados.

A edição do blog musical O Inimigo⁵¹ de 25 de junho de 2009, por exemplo, trouxe entrevista com o compositor. A abertura do texto escrito por Alexis Peixoto descreve o pernambucano:

(...) Distante do pop de brechó e das calças pernilongo que predominam em alguns bairros da Manguetown recente, já lançou quatro álbuns onde senta Chico Buarque e Elliott Smith na mesma mesa, para bater um papo sobre a fedentina da cidade onde mora. Mas antes que aquela sombria sensação de déjà vu se aproxime e o leitor corra para fechar a janela do site, vale salientar que Toscano é uma artista *de* Recife, mas não *do* Recife.
(www.o inimigo.com.br)

O artigo se refere ao recém-lançado *Sentindo Cidade*, um disco conceitual sobre a cidade natal do compositor. Recife traduzida pela visão peculiar de Victor Toscano deu o tom melancólico da obra. “Retratos afetivos da cidade em que nasceu”, diz o texto de apresentação. Gravado em janeiro de 2009, “inteiramente no quarto”, o álbum possui onze faixas e foi lançado com capa e contracapa.

Na mesma entrevista ao blog, Toscano arrisca definir a sonoridade de seus discos e canções. Primeiro, rejeitou o rótulo folk. “Quando penso em folk penso em Simon &

⁵¹ <http://www.oimimigo.com/blog/victor-toscano-em-busca-da-proparoxitona-perfeita/>. Acessado em 11 de janeiro de 2013.

Garfunkel, eterno referencial meu e que me influenciou na forma de compor. Ou seja, penso na poesia musicada, no trovador, empunhando um violão. Se define bem minha música? Claro que não”. Na sequência, assinalou os gêneros que considera verdadeiramente influentes em sua produção. “Sou muito fã de jazz e bossa nova. Acho que sempre tem qualquer coisa de harmonia referente à bossa nova ou um jeito de cantar meio jazzístico, uma predileção pelo trabalho nas letras”. (TOSCANO, 2012)

Ao visitar redes sociais e plataformas musicais cujo compositor possui páginas, os gêneros assinalados por Toscano para definir sua música variam de um site para outro. Por exemplo, no MySpace sua página o rotula como Acústico / Alternativo / Indie. Já nas palavras-chaves (também nomeada como ‘tags’) de sua página no Last.FM, Toscano classifica sua música como Indie / Sing-Songwriter / Alternative / Brasil / Folk-pop. Enquanto no isso, no Tramavirtual⁵², seu nome aparece como do gênero bossa nova. Por fim, no recente Reverbnation⁵³ – rede social musical ligada ao Facebook –, Victor rotula sua música como Alternative / Folk / Acoustic.

2010 foi um ano marcado por coletâneas produzidas por blogs. O primeiro convite veio da *Recife Lo-Fi. Vol. 1*⁵⁴, projeto idealizado pelo músico Zeca Viana. A música escolhida foi *Não te Vejo em meus Discos*, do álbum *Sentindo Cidade*. O lançamento da compilação em 2010 contou com “21 bandas/artistas de Recife (ou artistas de outras cidades de Pernambuco que fincaram raízes na Região Metropolitana) que gravaram suas músicas em casa ou em home studios de amigos”, dizia o release. O projeto já chegou à terceira edição e atualmente está hospedado num blog próprio e na plataforma musical TramaVirtual⁵⁵. O *release* do último exemplar reafirma a proposta original:

Recife Lo-fi é uma coletânea virtual que reúne gravações de artistas solo/bandas de Recife (e Pernambuco em geral) realizadas de forma caseira, no quarto, ao vivo, em home studios de amigos e muitas vezes com equipamento improvisado. Por opção ou por falta de recursos suficientes para gravar em estúdios profissionais a decisão de gravar em casa abre possibilidades para uma sonoridade própria e uma liberdade que através das novas ferramentas tecnológicas vem determinando uma nova forma de ouvir

⁵² http://tramavirtual.uol.com.br/artistas/victor_toscano.

⁵³ <http://www.reverbnation.com/victortoscano>. Acessado em 22 de janeiro de 2013.

⁵⁴ <http://recifelofi.blogspot.com.br/>. Acessado em 16 de janeiro de 2013. Todas as três edições estão disponíveis para download no endereço eletrônico acima.

⁵⁵ http://tramavirtual.uol.com.br/artistas/coletanea_recife_lo-fi.

e fazer música: desde sua captação, mixagem e finalização, criando um charme musical que apenas a produção lo-fi nos proporciona. A iniciativa da coletânea é uma forma de divulgar essa produção no sentido de formação de público através do compartilhamento livre e sem fins lucrativos. (recifelofi.blogspot.com.br)

Em paralelo, a fonte do processo criativo de Toscano não dava sinais de esgotamento. “Eu conseguia passar horas e horas praticando violão ou teclado e escrevendo”, comenta, em entrevista para a pesquisa. Daí, foi a vez de *É Mentira*, disco gravado em seu homestudio e no estúdio caseiro RD, situado no bairro Espinheiro, no Recife.

O lançamento trouxe doze músicas – dessa vez apenas duas cantadas em inglês. A sensível melhora na fidelidade sonora é reconhecida na sinopse oficial do álbum. “Seguindo a tradição dos demais discos, Victor toca todos os instrumentos. Há um leve salto qualitativo no registro do áudio em relação ao disco anterior, também no esquema lo-fi”. No download pelo site oficial, um arquivo compactado reúne doze músicas em MP3, as letras num arquivo em formato texto e uma pasta nomeada “Encarte”. Nela encontram-se também novos arquivos com arte gráfica de capa, contracapa e fotos de divulgação.

O convite para a segunda das três coletâneas que estamparam o nome de Victor Toscano em 2010 veio no início do segundo semestre. Na época, com mais de 800 discos postados, o blog *Hominis Canidae* comemorou o primeiro ano no ar e no dia 18 de julho lançou a coletânea *Hominis Canidae - I*⁵⁶ - assim mesmo com dois “e” no final. Victor Toscano foi um entre os doze nomes de diversas regiões do Brasil a participar da reunião. Dessa vez, enviou uma música inédita. O pop-rock acelerado de *Fuso Horário*, que fugiu do padrão de suas canções anteriores ao conter uma bateria frenética e soar como uma banda tocando ao vivo em estúdio. A letra mistura versos em português e em inglês.

Meses depois, o recifense disponibilizou o último lançamento oficial até o momento, com o EP *O Inferno é que são os Outros*. Finalizado no segundo semestre de 2010, o disco confirma o prenúncio de *Fuso Horário* e é marcado por batidas programadas em

⁵⁶ <http://www.hominiscanidae.org/2010/07/coletanea-hominis-canidae-ano-i-2010.html>. Acessado em 16 de janeiro de 2013.

metade das seis músicas apresentadas. Em geral, a utilização do instrumento não afeta a sonoridade construída por Toscano ao longo dos anos. A inclinação folk e o acento de melodias pop continuam a dialogar, bem como a alternância de composições em português e em inglês.

Na imagem que representa a contracapa, uma nota explicativa informa: “As três últimas canções do EP são do ano de 2005 e foram encontradas por acaso. Todas juntas, numa folha com o título, ‘Gravar um dia’”.

Em 23 de dezembro de 2010, o blog Outros Críticos presenteou seus leitores com a coletânea *Bootleg'10*⁵⁷. Entre os 21 nomes reunidos – oriundos de diversos estados brasileiros e representantes de diferentes estilos musicais –, Victor Toscano apresentou outra música inédita, *Niente*, uma balada folk-pop composta sob base de piano e arranjada com violões, baixo e percussões ocasionais.

Desde então, a produção parou e, num hiato que começou em 2011, parece estar em momento de entressafra. Victor esclarece que não desistiu de continuar a se expressar por uma prática musical. A pausa é circunstancial.

Disposição/Disponibilidade

Após descrever a trajetória discográfica, o passo seguinte é identificar como obra e autor estão inseridos e disponíveis no ambiente virtual. A narrativa anterior adiantou inevitavelmente alguns momentos da disposição do compositor na internet. Agora, o esforço será para apresentar o resultado de uma varredura mais completa.

De início, o ponto de partida foi observar o resultado ao digitar o nome do músico no maior site de buscas do mundo. Em 19 de dezembro de 2012, o Google listou precisas 13.400 ocorrências para “Victor Toscano” – assim, entre aspas, para designar a obtenção de resultados exclusivos com o termo. Com exceção de apenas três indicações, as primeiras 50 referências elencadas são sobre o compositor pernambucano.

⁵⁷ <http://outroscriticos.blogspot.com.br/2010/12/lancamento-bootleg10-coletanea.html>. Acessado em 16 de janeiro de 2013.

A primeira delas é o site do hoje renovado – mas ainda arrefecido – MySpace. Ao clicar em www.myspace.com/victortoscano⁵⁸, o usuário encontrava apenas dez músicas, sorteadas de diversas obras. Ao total, elas foram executadas 856 vezes, sendo *Gente Diferente* com o número maior (317 execuções) e *Quarto de Hotel* a menos tocada (28 execuções). A visitação à página já foi mais generosa. Tanto, que a rede social indica um número total de 117 “amigos”, 14.179 exibições de perfil e 8.128 execuções de música desde a estreia, em 31 de julho de 2007, até o dia 19 de dezembro de 2012.

O endereço possui ainda um texto de apresentação assinado por Júlia de Adellah na seção “Bio”. No início do segundo parágrafo ela escreve: “Não parece que eu baixei uma pasta com uma dezena de arquivos de mp3. Parece que eu encontrei um caderno cheio de recortes e confissões. Algo que não era para ser mostrado?”.

No canto central inferior da página há fotos de Victor Toscano, imagens de encartes de alguns discos, vídeos armazenados no YouTube, as capas com links para downloads dos quatro álbuns e do último EP e uma seção chamada “Clipping”, com quatro trechos de citação ao compositor em blogs, sites e jornais:

“Victor é aquele músico multidisciplinar e notavelmente simples. Sua intensidade está no caminhar de sua música, ou você se permite, ou o perde... É uma estrada infinita onde você se encontra só, ou bem acompanhado”. Site Musicoteca

“No desvendar da paisagem urbana, a voz doce solta lamentos embalada por violões e linhas de teclado e baixo ocasionais, no melhor clima folk-pop”. Gazeta de Alagoas

“Distante do pop de brechó, lançou quatro álbuns onde senta Chico Buarque e Elliott Smith na mesma mesa...” O Inimigo

“...há bastante tempo, não surgia um ‘songwriter’ com tanto conteúdo autoral e criatividade, nem no rock, nem na MBP”. Senhor F (<http://www.myspace.com/victortoscano>)

Na seção “Fotos”, há duas pastas. A primeira intitulada “Be quiet” traz oito imagens criadas e manipuladas digitalmente, todas sem título e sem autoria. Na segunda, “My photos”, há três fotos do músico, um esboço da capa do disco *É Mentira* e mais outras duas imagens criadas por Toscano. Não há informações nas seções “Shows” e “Últimas atualizações”. A última vez que a página foi atualizada remete a 04 de julho de 2012.

⁵⁸ Acessado em 19 de dezembro de 2012.

De volta ao Google, a segunda indicação na lista de buscas leva ao blog⁵⁹ *Victor Toscano*, inaugurado em maio de 2009. O endereço marca um total de 1.123 visitas e possui janelas com atualizações em tempo real das redes sociais Twitter⁶⁰, Facebook⁶¹ e YouTube⁶², além de endereço de e-mail para contatos e um link para download de toda a obra gravada até então. A última das doze postagens – em exatos 20 meses após inaugurado – foi no dia 12 de março de 2011 e veio com o seguinte título: “Site oficial no ar!”.

Oito anos após lançar a primeira coleção de canções, Victor Toscano inaugurou o site oficial no endereço www.victortoscano.com⁶³. Ao clicar no endereço, chega-se a página de fundo preto com um desenho em preto e branco de um jovem de olhos fechados sob uma nuvem chuvosa. O loop de um tema instrumental composto por piano e violão faz a trilha sonora até que o usuário decida clicar no link colocado acima do desenho e ao lado do nome Victor Toscano: “Entrar”.

No ambiente seguinte, a disposição e endereçamento das seções remetem a uma típica página de artista musical, com links principais numa coluna horizontal superior com acesso para as seções “Bio”, “Discografia”, “Download” e “Contato”. No centro de fundo cinza, há o desenho de um violão de cor branca e contornos em preto. Na coluna lateral à direita, há ícones distribuídos uniformemente em posição vertical para acesso às páginas do compositor nos sites Facebook, Twitter, YouTube, Wordpress, Flickr, Last.FM e MySpace.

Ao clicar em “Bio”, o texto de Júlia de Adellah apresenta o músico e sua obra:

E aí fui convidada pelo meu artista favorito a escrever um breve texto biográfico para seu website. Assim começo: Victor nasceu em Recife e, como incontáveis artistas de sua geração, também começou gravando suas coisas no quarto; enlevado por softwares livres de gravação, violões mal timbrados, muita poeira e uma insólita solidão. (www.victortoscano.com/bio)

⁵⁹ <http://victortoscanosite.wordpress.com/>. Acessado em 19 de dezembro de 2012.

⁶⁰ http://twitter.com/victor_toscano

⁶¹ <http://www.facebook.com/pages/Victor-Toscano/140520752630281>

⁶² <http://www.youtube.com/user/bigmouthagain>

⁶³ Fora do ar para reformulação, a versão original do site pode ser acessada por meio do endereço <http://thementalchatter.com/victortoscano/>

Convém notar como já no texto introdutório há uma autoreflexão sobre a condição de o músico gravar “suas coisas no quarto” e com “softwares livres de gravação”. Uma referência que irá se repetir em praticamente todas as sinopses que apresentam os seus cinco discos e três EPs lançados até o momento. O autor justifica a recorrência deste aspecto:

Eu gosto que as pessoas saibam como foi gravado porque para mim isso é importante, isso modifica a obra, até as letras. Se você sabe que eu gravei um disco inteiro sentado no chão do meu quarto com um violão, você o escuta de maneira diferente de se soubesse que aquilo foi produzido num estúdio luxuoso. Então eu gosto que as pessoas saibam um pouco do processo de gravação porque isso me ajudava a encontrar mais beleza naquelas gravações. Eu não estava satisfeito, mas achava importante encontrar uma estética que conduzisse o álbum. (TOSCANO, 2013)

Na seção “Discografia”, todos os cinco álbuns e três EPs estão disponíveis para downloads. As três coletâneas e a sua própria compilação lançada pelo Senhor F Virtual possuem links que levam aos respectivos sites. Cada álbum possui uma página própria. Os discos *É Mentira*⁶⁴ (2010), *Sentindo Cidade*⁶⁵ (2009), *Mapa*⁶⁶ (2008) e *Actually, I Care*⁶⁷ (2005) possuem capa e contracapa digital no formato jpg⁶⁸ e ordem das músicas, como os álbuns tradicionais. Cada link de download leva à página do disco no site de compartilhamento 4Shared. O álbum *Tentativa e Erro*⁶⁹ (2008) possui apenas capa e seu link “download” também leva à página do 4Shared.

A forma como os três EPs – *O Inferno são os Outros que Vivem Dentro de Mim*⁷⁰ (2010), *Distraction*⁷¹ (2007) e *Logo Eu*⁷² (2003) – estão disponíveis segue o mesmo padrão, mas apenas o lançamento de 2010 possui contracapa.

⁶⁴ www.4shared.com/file/187675716/734cdca6/_Mentira__2010__-_Victor_Tosca.html

⁶⁵ www.4shared.com/account/file/13KHvXJs/Sentindo_Cidade__2009__-_Victo.html

⁶⁶ www.4shared.com/file/_WtJHKkf/Mapa__2008__-_Victor_Toscano.html

⁶⁷ www.4shared.com/file/PU3_YK7j/Actually_I_Care__2005__-_Victo.html

⁶⁸ Jpg é uma sigla para Joint Photographic Experts Group. A extensão indica a compressão mais popular para arquivos digitais de fotos e imagens.

⁶⁹ www.4shared.com/file/189217774/25ff1e6c/Tentativa_e_Erro__2008__-_Vict.html

⁷⁰ www.4shared.com/file/jmx-Q9xv/O_Inferno_So_Os_Outros_Que_Viv.html

⁷¹ www.4shared.com/file/199889226/30b37f54/Distraction__2007__-_Victor_To.html

⁷² www.4shared.com/file/200551310/c1df7e28/Wednesday_Morning__2003__-_Vic.html

De volta aos links encontrados no Google que trazem referências a Victor Toscano, encontra-se a página do compositor na plataforma TramaVirtual⁷³. O site vinculado à gravadora Trama, fundada em 1998, tem cujo slogan a frase “A sua comunidade brasileira de música”. Em 2007, o site chegou a oferecer um sistema de download remunerado – o usuário continuava a baixar músicas gratuitamente, mas o artista passaram a receber mediante patrocínio de instituições parceiras do TramaVirtual a partir do número de downloads –, mas hoje o sítio parece seguir ladeira abaixo rumo ao limbo virtual, a exemplo do MySpace. De todo modo, a plataforma informa possuir atualmente em seus arquivos 204.542 músicas e 78.498 artistas. No fim do último mês de fevereiro, a plataforma TramaVirtual anunciou em sua página principal que encerrará suas atividades para o dia 31 de março de 2013.

Toscano é um deles. Mas, ao entrar na página, observa-se a falta de atualização. Por exemplo, embora seja possível fazer o download ou ouvir em tempo real as faixas de todos os seus discos – com exceção apenas do EP de estreia –, as seções “Blog”, “Agenda”, “Fotos” e “Últimas notícias” estão desativadas ou sem informações. O único texto encontrado é o da apresentação reproduzida abaixo:

- Mas onde está o resto dos integrantes?
- Hum... tenho certeza de que estarão aqui em questão de minutos.
- Que tal adiantarmos gravando a guia, então?
- Uma ótima idéia! (http://tramavirtual.uol.com.br/artistas/victor_toscano)

A aparente indiferença de Toscano com a plataforma brasileira se repete quando clicamos no link que leva a Last.FM, outra rede social dedicada à música. Criada em 2003, na Inglaterra, a Last.FM é considerada atualmente uma das maiores redes sociais de música do mundo com 65 milhões de música em seu catálogo e mais de 21 milhões de usuários mensais. Em 2007, o site foi adquirido pelo grupo CBS Interactive e passou ser disponibilizado em 12 idiomas. (SCHÄEFFER, 2008; AMARAL, 2009)

Victor Toscano inaugurou sua conta⁷⁴ por lá. Sem release ou texto de apresentação, a página principal consta apenas três fotos e links para o site oficial e para o Twitter do

⁷³ http://tramavirtual.uol.com.br/artistas/victor_toscano

⁷⁴ <http://www.lastfm.com.br/music/Victor+Toscano>

compositor. No canto superior direito, uma tabela informa que Victor Toscano teve 210 ouvintes no Last.FM.

Ele disponibilizou download dos discos *É Mentira* (2010) e *Sentindo Cidade* (2009), do EP *Distraction* (2007) e da coletânea *Figura e Fundo*, lançada pelo Senhor F, em 2008. De acordo com o site, *Sentindo Cidade* teve 39 ouvintes, *Distraction* ficou com 25, *É Mentira* foi escutado 17 vezes e a coletânea teve 11 ouvintes. Ao todo, o compositor disponibilizou 61 faixas para download ou execução em tempo real. Cinco delas figuram empatadas no ranking das mais escutadas, cada uma com seis audições.

Na seção “Imagens” há fotos de Toscano ao lado de capas e contracapas dos discos. Em “Vídeos”, há uma mensagem que informa: “Não há vídeos disponíveis”. As demais seções – “Eventos”, “Biografia”, “Blog”, “Notícias” e “Grupos” se encontram sem informações.

Já no ReverbNation⁷⁵, a plataforma musical criada em 2006 com foco na música independente e atualmente vinculada à rede social Facebook, a página de Toscano disponibiliza apenas cinco músicas – de discos diferentes – e videoclipes para quatro delas, todos filmados e editados pelo próprio músico. O quadro de estatísticas do site informa que suas músicas foram tocadas 17 vezes e que ele possui cinco fãs.

Na seção “Shows”, o anúncio ainda mostra o convite para o ensaio aberto ocorrido no dia 22 de setembro 2010, no Espaço Muda.

Toscano também abriu conta no Flickr⁷⁶, site para hospedagem de fotos criado em 2004 e que desde 2005 passou a ser administrado pelo Yahoo!. Por lá, mantém 11 imagens. Entre capas e contracapas dos discos e fotos de divulgação, encontram-se fotos intituladas “ensaio no espaço muda 1” e “ensaio no espaço muda 2” e uma foto do que parece ser o seu quarto – e homestudio – onde estão instrumentos e equipamentos de gravação.

⁷⁵ <http://www.reverbNation.com/victortoscano>

⁷⁶ <http://www.flickr.com/photos/39025018@N03/>

Mas entre todas as ferramentas virtuais, a página no YouTube⁷⁷ demonstra a maior movimentação. O músico abriu conta em 19 de julho de 2006 e desde então disponibilizou 44 vídeos, entre videoclipes, curtas-metragens, *making of* de discos e registros do ensaio aberto ocorrido em 2010 e de performances caseiras para versões de músicas dos Beatles, Burt Bacharach, Big Star, Neil Young, Radiohead e Elliot Smith.

Entre as músicas, a versão para *I Better Be Quiet Now*, de Elliot Smith lidera o ranking das mais vistas, com 7.913 exibições. Já entre as composições autorais, a vencedora até janeiro de 2013 era *Já é de Manhã*, com 537 exibições. Na descrição, o texto para o referido videoclipe enviado em 22 de julho de 2009 diz: “Vídeo do terceiro single, do álbum *Sentindo Cidade*”.

O último vídeo postado por Toscano, em 01 julho de 2012, mostra a execução ao violão – num cenário que parece a cozinha de uma casa – para a música intitulada *Gymnopédie N°1*.

De volta aos endereços encontrados pelo Google, há dois links para sites que armazenam letras de músicas como o Terra⁷⁸ (com 31 canções de sua autoria) e o Vagalume⁷⁹ (com 28), e há outras referências para sites e blogs que contêm resenhas de seus discos e pequenas reportagens apresentando o recifense como uma promissora novidade musical vinda de Pernambuco, como constam nos sítios Recife Rock⁸⁰, O Inimigo⁸¹ e A Musicoteca⁸².

Um deles chama atenção. A página de Victor Toscano no site Multishow Música. O canal de tevê pago abriga as letras de 26 de músicas do compositor. O mesmo feito ocorre no endereço da Rádio UOL, a rádio virtual de um dos mais acessados portais de

⁷⁷ <http://www.youtube.com/user/bigmouthagain>

⁷⁸ letras.terra.com.br/victor-toscano/

⁷⁹ www.vagalume.com.br/victor-toscano/

⁸⁰ www.reciferock.com/tag/victor-toscano/

⁸¹ www.oinimigo.com/blog/?p=2044

⁸² www.amusicoteca.com.br/?p=1682

conteúdo do Brasil. Nesse caso, Victor tem 35 letras disponíveis. Ele garante que não é o responsável pela publicação integral das letras.

Nunca coloquei muitas letras na internet. Possivelmente alguém as colocou ali. De vez em quando, alguém pede por uma letra e eu indico meu site, mas nem todas estão lá e penso comigo mesmo que tenho que resolver isso. Mas aí eu começo a pensar em algum livro que estou lendo e esqueço completamente. Não sei, coisas práticas me entristecem e acabo não as fazendo. (TOSCANO, 2012)

A falta de empenho para disponibilizar as letras contaminou a relação com o ambiente virtual enquanto canal de circulação, distribuição e divulgação de sua prática musical. Numa auto-avaliação sobre esse aspecto, ele reconhece que “havia a intenção de transformar essas ferramentas em meio de divulgação”, mas, ao final, “nunca consegui usar as ferramentas sociais de forma adequada”. O máximo a que chegou foi saber quem estava a escutar as músicas, inclusive em tempo real, pelo Last.FM. “Eu não sou uma pessoa sistemática. Então, apenas disponibilizava o que podia ou achava que devia e poucas vezes voltava ali para otimizar as funções de uma plataforma específica”. Contudo, ele não nega a aspiração de ter o talento reconhecido.

Desejo sim que a música chegue a muitas pessoas. Não tenho nenhum sonho de fama, apenas gosto do sentimento de as pessoas me ouvirem. Definitivamente. Espero que minha música esteja nas mais variadas plataformas possíveis. Acho romântico que alguém possa descobrir por acaso e encontre significado ali. (TOSCANO, 2012)

Toscano acredita que mesmo assim – com atualizações inconstantes e montada sob um perfil que divide assuntos pessoais e musicais –, a presença virtual é responsável “em grande parte por ampliar o meu público”. Hoje, ele concentra a divulgação da “maioria das coisas” que faz – “meus textos e canções” – numa página no Facebook.

Outro dado relevante sobre a discografia de Victor Toscano presente na internet é que as músicas não são registradas. Tampouco levam a assinatura copy left ou de licenças do tipo Creative Commons. Registrá-las oficialmente nunca foi uma preocupação e isso parece dizer muito sobre a sua relação com a prática musical que empreende. Ao comentar sobre o tema, o compositor depõe: “Eu realmente preciso de alguém cuidando de todo esse aspecto mais prático da minha música”.

Se o tratamento para os processos de divulgação da produção beiram à indiferença, a motivação maior para Victor Toscano está em compor e gravar. Mas ele revela que ambas etapas deixam um rastro de angústia.

Gosto de compor e gravar. Mas há aflição nas duas coisas. Quando eu componho nem sempre consigo estar ali cem por cento, e estão rareando os momentos em que eu paro somente para compor, como se hoje em dia minha alma não demandasse mais isso de mim - o que faz da composição só um trabalho chato e por isso não realizador. Gravar é algo que me dá prazer, mas que ao mesmo tempo experimenta com os limites da minha frustração. Porque nem tudo dá certo, nem tudo funciona do jeito que você quer. Com o tempo eu fui deixando de querer controlar cada parte do meu processo criativo. Hoje em dia ficaria feliz de dispor de uma equipe mais talentosa do que eu para fazer por mim as coisas que eu vislumbro e não consigo realizar por falta de conhecimento técnico e de disposição mesmo. (TOSCANO, 2013)

Hoje, em retrospecto, ele faz um balanço - no tocante à realização pessoal - ao observar o tempo dedicado e o resultado obtido com a prática musical que desempenhou ao longo de uma década. Em princípio, acredita que “o resultado parece bem maior do que eu merecia”. A vontade, segundo revela, é a de poder “tentar com mais força”. Para isso, o esforço precisa significar algo maior, para além, inclusive, do sonho de fama, sucesso e fortuna. “Não é o bastante para me motivar coisas como: viver de música, alcançar um público muito grande. Então, vou fazendo do meu jeito”.

Enfim, ao final, a música de Toscano foi ouvida e apreciada como ele gostaria? E o quanto isso de fato importa?

Sim, acho que minha música foi mais escutada do que eu imaginava. Eu aprecio não ter um público muito grande que, inevitavelmente, tomaria minha música de uma maneira esquisita, ou começaria a entrar em contato comigo para falar coisas esquisitas. As pessoas que entraram em contato comigo sempre foram muito simpáticas, muito doces. E eu aprecio isso. Essas pessoas descobriram a música de alguma forma, descobriram pesquisando e eu gosto disso. Eu prefiro que meus ouvintes façam algum esforço para me descobrir, significa que se importam. É diferente de quando sua música é tocada em todo lugar e aparece uma gente muito estranha que você não quer perto de você. Se algum dia minha música ficasse massificada demais eu não sei dizer se gostaria ou não. Provavelmente não. Eu teria que desaparecer mais ainda e deixar ainda mais interrogações por aí. (TOSCANO, 2013)

5.1.1 - Análise de caso

Após a descrição de aspectos criativos e comunicacionais na obra de Victor Toscano, o primeiro ponto a destacar para análise é a própria condição de acessibilidade das músicas, disponíveis exclusivamente de modo virtual. Sabe-se que o ambiente pixelado da internet não é exclusivo de amadores e configura-se como importante vitrine para quem busca endereçar a produção autoral para um mercado profissional. Entretanto, a versão física de uma obra musical ainda resiste como pré-requisito para a consolidação no mercado tradicional. Ou, no mínimo, como estratégia de divulgação. Afinal, virou lugar-comum no discurso de músicos e compositores dizer que o CD se tornou uma espécie de “cartão de visitas”.

No caso de Toscano, não houve qualquer versão de seus discos em suporte físico. O caso não é exclusivo do artista e pode ser constatado em diversos outros músicos e compositores – do Brasil e do mundo – que encaram uma prática musical que envolve composição, gravação digital e disponibilização exclusivamente virtual.

Por outro lado, na coleção de álbuns de Victor Toscano há a preservação dos formatos álbum e canção. Em todos os discos estão incluídos capa, contracapa, letras e músicas dispostas com ordem e duração média de três minutos. Assim, embora ignore um aspecto tradicional do envolvimento com o registro musical – o lançamento em disco físico –, o compositor mantém formato já consagrados e estabelecidos desde meados do século passado.

O pernambucano não procura o palco. As apresentações ao vivo são inexistentes em seu portfólio. A única tentativa registrada foi um ensaio aberto, conforme consta em sua página na rede social Last.FM e em duas fotos do evento armazenadas em sua página no site Flickr.

Mesmo entre aqueles que quebram o padrão e lideram os rankings de vendagem de discos físicos a cada lançamento – de Marisa Monte a Adele⁸³ –, os shows se firmaram

⁸³ De acordo com anuário *Mercado Brasileiro de Música 2011*, da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (APBD), as duas artistas estão entre os 20 nomes que mais venderam discos físicos no Brasil em 2011. Disponível em <http://www.abpd.org.br/downloads/Fina2011.pdf>. Acessado em 20 de janeiro de 2013.

como a principal fonte de renda dos profissionais da música após uma queda em avalanche nas vendas de CDs e DVDs. Portanto, ao lançar discos exclusivamente em versão gratuita e digital e não realizar shows, Victor Toscano indica que sua prática musical busca um endereçamento diferente do mercado tradicional. A indicação é de que as etapas mais importantes do processo são a composição e a gravação. Uma constatação reconhecida em seu discurso.

Outro aspecto recorrente em quem busca a profissionalização musical é o registro dos direitos legais de sua criação. O tema que vem gerando inúmeras discussões nos últimos quinze anos parece indiferente na postura adotada por Victor Toscano. Nenhuma das mais de 70 músicas disponíveis tem registro em editoras – que é quem, junto com o músico, detém os direitos de comercialização de um repertório musical. Tampouco, ele procurou aplicar as licenças do tipo *copy left*, como a Creative Commons, que liberam o uso das obras – seja para fins comerciais ou não –, mas comprovam a autoria da composição.

Se na prática, o autor trata os direitos sobre a própria criação com descaso, na teoria, ele se limita a reconhecer que precisa de alguém para “cuidar de todo esse aspecto mais prático” de sua música.

Mas há ainda outros pontos relevantes e presentes numa abordagem musical profissional que também escapam ao seu *modus operandi*. Funções como a de produtor, empresário ou assessor de imprensa jamais figuraram na carreira do pernambucano, como também não há estratégias de promoção e divulgação de seus discos. O máximo até hoje foi o envio de cópias para um portal especializado em rock independente – o Senhor F.

Uso das ferramentas

Ao destrinchar a disposição do compositor e de sua produção no ambiente virtual, observa-se uma dedicação irregular na utilização das ferramentas comunicacionais para promoção das músicas disponíveis. Por exemplo, embora tenha aberto contas em

diversas plataformas e redes sociais dedicadas à música, Victor Toscano tem uma atuação inconstante no único espaço em que suas composições circulam. Os sites no TramaVirtual, Revebernation, Last.FM e MySpace nunca receberam atualizações periódicas ou tiveram os seus recursos – como as seções para release, fotos, agenda e novidades – explorados. Embora todos ainda estejam ativos, as informações permanecem desatualizadas ou datam de meses e até de anos atrás. O fato é reconhecido pelo próprio músico, que atesta em depoimento a própria ineficiência para lidar com o aparato e as demandas do contexto virtual quando relacionados à própria produção.

O reflexo de uma postura que beira a indiferença pode ser observado no número de acessos encontrados em suas páginas. Como o compositor não se interessou em contabilizar os dados referentes a procura por suas músicas, as únicas informações disponíveis são as fornecidas pelos próprios sites. No Last.FM, Toscano teve 210 ouvintes. Já no Reverbnation, as músicas foram ouvidas apenas 17 vezes.

Em depoimento, por outro lado, o compositor afirma: “Espero que minha música esteja nas mais variadas plataformas possíveis”. No entanto, como aponta George Yúdice, não basta ter uma música, vídeo ou poema disponibilizado na internet. Para que a obra seja de fato acessada se faz necessário operar estratégias de divulgação e manejar as ferramentas oferecidas pelas tecnologias para que obras e autor tenham maior visibilidade e assim despertem o interesse do ouvinte dedicado ou casual. O recifense, porém, reconhece a postura romântica ao dizer que espera “que alguém possa descobrir por acaso e encontre significado ali”, em sua música.

O fato de o compositor ter inaugurado o site oficial em 2011, quase oito anos após sua estreia, já é por si um fato inusitado. Ou seja, ao mesmo tempo que levou quase uma década para apresentar um espaço “oficial” com suas músicas, Victor Toscano não se furtou de ter o referido site, onde apresenta informações relevantes sobre a sua produção.

No site, ressalta-se outro aspecto relevante para a presente investigação: o processo de gravação é sempre citado nos textos que apresentam os discos. O fato evidencia a preocupação do compositor em justificar o modo como as músicas foram registradas.

Para o EP *Logo Eu*, por exemplo, o texto conta que: “Este é o primeiro registro em áudio de quatro canções feitas entre 2000 e 2003. Gravado todo em uma hora de estúdio numa manhã de quarta-feira, no bairro de Boa Viagem em Recife. Durante a música *Logo Eu* é possível escutar marteladas de uma obra acontecendo no andar superior. Um disco especial pelos seus erros e um interessante ‘retrato do artista quando cru’”.

Para o álbum *Tentativa e Erro*, a sinopse destaca que “o título do disco é uma referência direta ao processo de gravação do mesmo” e continua:

Gravado no recém montado HomeStudio dentro do quarto de Victor no início do ano de 2008. ‘Tentativa e Erro’ é um disco radicalmente sincero, com 11 canções gravadas no período de uma semana entre experimentações com microfones, teclado, violões. Enfim, é um disco que fala de muitas coisas, mas que parece se unir pelo simples ‘aprender a gravar’. (victortoscano.com.br)

Neste caso, a autoreflexão sobre o processo de gravação, além de se encontrar até mesmo no título da obra, configura-se como o conceito principal do disco. Contudo, as facilidades de registro obtidas com equipamentos tecnológicos mais acessíveis não são exaltadas. O sublinhar dessas características serve de fato como justificativa.

O texto para o disco *Sentindo Cidade* é encerrado com a frase: “Este disco foi gravado em janeiro de 2009 inteiramente no quarto”. Por fim, o mais recente lançamento do recifense, *É Mentira*, é descrito como: “Um disco bem mentiroso”. A sinopse prossegue: “Seguindo a tradição dos demais discos, Victor toca todos os instrumentos. Há um leve salto qualitativo no registro do áudio em relação ao disco anterior, também no esquema lo-fi”.

Ainda em sua página oficial, há um texto de apresentação escrito por Julia Adellah. Em sua leitura, uma passagem sintetiza a essência de uma produção amadora que finalmente encontrou a chance de existir: “Não parece que eu baixei uma pasta com uma dezena de

arquivos de mp3. Parece que eu encontrei um caderno cheio de recortes e confissões. Algo que não era para ser mostrado?”. Sob determinado ponto de vista, a dúvida pode soar pertinente. Afinal, até que ponto uma coleção de canções gravadas com poucos recursos e disponibilizadas de modo quase aleatório deveria ser lançada?

A resposta está na própria materialização – ainda que virtual – de uma discografia com cinco discos e três EPs. O modo como as novas tecnologias afetaram a circulação e a produção de informação forneceu a chancela para que a expressão pessoal fosse formatada independente de convenções da tradição e regras de mercado, em sintonia com as constatações apontadas por Chris Anderson em *A Cauda Longa*.

Ainda que com números tímidos e modestos, contata-se que a obra de Victor Toscano chegou às pessoas. De blogs especializados a selos virtuais, a música amadora figurou em artigos, entrevistas e foi selecionada para coletâneas. Todos, porém, demarcados pela fronteira de termos como “independente” e “lo-fi”. Denominação que ajuda a compreender por quais circuitos Toscano e sua música transitam.

Em mais outro exemplo paradoxal encontrado nesse modelo, nota-se que, ao passo que produção, promoção e circulação são efetivamente tratados de modo amador, por vezes, mecanismos do ambiente virtual contribuem para um suposto endereçamento de alcance profissional. O que dizer de portais como Multishow Música e Rádio UOL terem páginas com as dezenas de letras de Victor Toscano? O mais curioso é que ele mesmo confirma que não foi o responsável por inserir o conteúdo nos sites citados.

Em depoimento, Toscano assegura que só gravará o próximo disco num estúdio profissional. Com isso, observa-se que em seu caso o registro caseiro não foi uma escolha estética e sim a única opção possível para registrar sua necessidade musical criativa.

As motivações, segundo declara, partiram da vontade de se expressar aliada à vontade de compor e gravar. Em seu depoimento, ele utiliza termos como “prazer”, “obsessão” e “conforto” ao falar dos processos de composição e gravação. De volta a “Quão musical é homem?” de John Blacking, temos aí um exemplo do quanto o prazer de

envolvimento com uma prática musical pode ser preponderante, independente de aspirações profissionais e mercadológicas. Por outro lado, no caso das novas tecnologias, a posição de Toscano celebra muito mais a possibilidade de tornar a música disponível do que o aparato disponível para o registro.

A análise proferida até revela uma postura explicitamente amadora na relação que um compositor desenvolve como a criação que produz, formata e disponibiliza. Entretanto, o que o fez de fato continuar a conceber, produzir e compartilhar suas composições? Em seu depoimento, fica claro que há uma necessidade de se expressar musicalmente que ultrapassa barreira técnicas e segue indiferente a demandas mercadológicas. Sentar com o instrumento, compor uma canção e depois registrá-la parece, afinal, ser o suficiente para que o ciclo criativo de Victor Toscano se encerre.

Embora na teoria, ele afirme que gostaria de ter gravado obras mais elaboradas, o pouco reconhecimento que obteve já foi suficiente para ele dizer que “minha música foi mais escutada do que eu imaginava” e que “teve mais do que merecia”. Em sua fala, ele chega a se contradizer ao dizer: “Desejo sim que a música chegue a muitas pessoas”. Depois, diz renegar a possibilidade de ter “um público grande”. E mais: “provavelmente” não gostaria se algum dia a sua música “ficasse massificada demais”.

5.2 – Wado

Com o intento de reforçar os atributos do estudo e identificar tensionamentos nas novas configurações entre formatos culturais e tecnologias comunicacionais, a pesquisa promove o exercício comparativo ao investigar o *modus operandi* de outro compositor contemporâneo: Wado. Um exemplo de contraponto para análise: ele tem discos gravados em estúdios caseiros e com disponibilização gratuita em formato digital na internet, mas ao mesmo tempo endereça a produção musical para o modelo comercial tradicional.

Nascido em Florianópolis em 1977 e radicado em Maceió desde 1985 – quando estava então com oito anos de idade –, o músico e compositor Oswaldo Schilickmann Filho, de nome artístico Wado, lançou seis álbuns desde 2001. Todos disponíveis tanto em

formato físico (CD) quanto digital (MP3), sendo o segundo sempre acessível de modo legalmente gratuito.

Produções que alternaram lançamentos independentes com outras que tiveram contratos assinados por gravadoras de pequeno e médio porte, como Dubas, Outros Discos e Pimba, além de distribuição pela Universal Music e Trattore. Todos os discos já estiveram disponíveis para download gratuito em seu site oficial, mas desde o último lançamento até o encerramento desta pesquisa, é possível baixar apenas *Samba 808*, o álbum lançado em 2011.

Em entrevistas por e-mails e encontros presenciais realizados entre agosto de 2012 e janeiro de 2013, ele respondeu questões acerca de sua trajetória musical. O currículo ganhou aferição a partir de registros encontrados em notícias, entrevistas, artigos e resenhas no decorrer dos últimos doze anos. Um farto conteúdo publicado na imprensa musical especializada de todo o país com variados formatos e alcances – de títulos impressos de circulação nacional e regional à esfera da internet em portais, sites, blogs, redes sociais e plataformas musicais. O histórico de produção e circulação de Wado e de sua obra musical será mais detalhado no decorrer deste capítulo.

Em depoimento, ele recordou a primeira lembrança relacionada à prática musical com um instrumento. Foi aos seis anos, com aulas dadas a pedido de sua mãe “por um tio que toca violão clássico até hoje”. Foi o máximo de teoria musical vista por ele até hoje também. Antes disso, ainda mais novo, a irmã tentou empunhar o violão em seu colo pelo lado destro. O fato marcou o futuro compositor – instintivamente canhoto ao exercer outras atividades com as mãos. Por ter revertido um raciocínio natural do corpo, Wado especula influência do episódio em seu modo de extrair sonoridades e criar canções no instrumento. “A inadequação em tirar e executar as músicas dos outros, levou-me desde cedo a fazer as minhas próprias músicas”, acredita. (WADO, 2013b)

A vontade de tocar e o prazer em executar uma expressão pessoal em formato de canção foram logo atraídos para o palco. A motivação veio, em suas palavras, “da sedução dos signos do rock and roll”, sem exemplificar quem ou o quê considera como tal. Em complemento, procurou afirmar uma condição de autonomia em suas motivações

criativas: “A expressão para mim nunca é muito baseada no outro. É na minha vontade mesmo”. (WADO, 2013b)

O início amador, em 1993, foi em bandas de rock do cenário musical alagoano, como ACME e Ball. Nelas, Wado cumpriu a cartilha para iniciados da época: ensaios em garagem, shows improvisados e lançamentos de fitas-demo⁸⁴ no formato K-7.

Os primeiros passos dados rumo à profissionalização musical vieram em 1999, com a criação do Santo Samba, grupo que precedeu a saída em carreira solo. Junto ao baterista Fernando Rizzotto, Wado investiu na gravação num estúdio em São Paulo e contratou o produtor Beto Machado para registrar três músicas. Em 2000, após lançar o EP com o Santo Samba e realizar apenas dois shows com o grupo no intervalo de um ano, ele finalmente passou a assinar uma produção com o próprio nome.

Ao lado de músicos que o acompanhavam desde a adolescência, Wado gravou uma fita-demo em 2000 num *homestudio* em Maceió e partiu para o Rio de Janeiro com o objetivo de mostrar a produção para selos musicais e gravadoras. Wado queria um contrato. Eis aí uma indicação da clara intenção do músico em entrar num mercado profissional. A gravadora Dubas, de propriedade do compositor Ronaldo Bastos – parceiro em composições de nomes consagrados como Tom Jobim, Milton Nascimento, Edu Lobo e Lulu Santos, entre outros –, sinalizou com um possível lançamento, desde que o compositor trouxesse um disco completo e já gravado. A gravadora cobriria os custos de masterização, prensagem e promoção. A distribuição das mil cópias ficaria a cargo da Universal Music, uma das gigantes da indústria fonográfica.

E assim, sob a chancela da gravadora Dubas, o álbum *O Manifesto da Arte Periférica* foi lançado em abril de 2001. A tiragem inicial foi de mil cópias. Logo, a crítica musical dos cadernos culturais dos principais jornais brasileiros, como Folha de S. Paulo, O Estado de São Paulo, O Globo, Correio Braziliense e Diário de Minas publicaram resenhas sobre o disco. Em geral, as análises foram mais do que positivas: elas

⁸⁴ Fita-demo ou CD-demo (sendo “demo” o termo utilizado para abreviar “demonstração”) são gravações formatadas com o objetivo de apresentar a proposta musical de um determinado compositor ou grupo. Na teoria, um material em versão “demo” não configura a versão final de uma obra. Ela serve como modelo, preparação ou amostragem do que poderá ser uma definitiva coleção de canções.

apontavam Wado como a mais nova promessa da então batizada nova música brasileira ou “Nova MPB”.

Na edição de 09 de julho de 2001 do jornal Correio Braziliense, a reportagem *Você está preparado para Wado?*, escrita pelo jornalista Carlos Marcello, assinalou: “Depois de ouvir seguidas vezes *O Manifesto da Arte Periférica* fica uma certeza: é uma estréia espantosamente madura para um cara de 23 anos, a mais impressionante dos últimos tempos”. (MARCELO, 2001)

Em texto intitulado “Wado traz seu manifesto periférico”, publicado no jornal O Globo, em 30 de junho de 2001, o jornalista Antonio Carlos Miguel escreveu:

Hoje o principal centro de renovação do rock brasileiro, o Nordeste agora também acena com a MPopB vanguardista do cantor e compositor Wado. Aos 23 anos, vindo de Maceió (apesar de nascido em Santa Catarina), ele estréia com o curioso disco “O manifesto da arte periférica”. (...) Nada na música de Wado soa pretensioso, embora o trabalho seja cheio de intenções. Ele fez da música aos desenhos da capa e, depois de gravar com o dinheiro que não tinha, veio com o disco debaixo do braço para o Rio cheio de coisas para dizer. (MIGUEL, 2001)

No caderno Ilustrada, do jornal Folha de S. Paulo, o crítico musical Pedro Alexandre Sanches, publicou crítica sobre o disco, na edição de 22 de junho de 2001:

Pois bem, Wado está eriçando as antenas, do alto de seus poucos 23 anos. Com pouca idade, pouca matéria-prima e pouco meio de comunicação, alicerça um disco bem sustentado musical e poeticamente, amontoando pequenos achados de linguagem e (nem tanto) de musicalidade. (SANCHES, 2001a)

Em 11 músicas, que totalizam pouco mais de 29 minutos, Wado apresentou uma sonoridade que conquistou de imediato um público seletivo e exigente: a crítica musical especializada. Na descrição de sua sonoridade, o texto de Antonio Carlos Miguel falou em:

Mistura de influências que vão de Jorge Ben, Banda Black Rio, Novos Baianos e Luiz Melodia com o grupo funk de Nova Orleans The Metters, o trio fusion Medesky, Martin & Woods ou a banda Gallatica. (...) Samba turbinado pela eletrônica, ecos da bossa nova e do funk estão entre os ingredientes do manifesto de Wado, em canções como *Uma raiz, uma flor*, *Diluidor*, *A coisa mais linda do mundo* e *A linha que cerca o mar*. (MIGUEL, 2001)

Já no Estado de Minas, em 01 de julho de 2001, o texto de Kiko Ferreira diz que Wado chega “inspirado por Luiz Melodia, Banda Black Rio, Novos Baianos, Mutantes, Benjor e outras fontes em comum com Max de Castro, Simoninha e outros Artistas Reunidos”.

No Correio Popular, jornal da cidade de Campinas, a resenha escrita por Alexandre Matias teve título cujo prenúncio se confirmou meses depois em diversas listas de críticos e veículos especializados: “Até agora o melhor disco do ano”. (MATIAS, 2001)

O texto de Matias ressaltou um aspecto comum em outras resenhas da época: o promissor cenário de Maceió em que Wado estava inserido. Diferente de Victor Toscano, com produções exclusivamente virtuais que não circulam por meio de performances ao vivo, Wado era um dos expoentes num contexto musical que, entre outras estratégias de profissionalização, buscava promover shows e estruturar um circuito de eventos musicais. De acordo com a análise de Matias:

Maceió cada dia se firma como ‘nova Seattle’, devido à quantidade de bandas novas e espírito rock’n’roll que cresce na cidade. Primeiro, veio o Mopho; depois o Sonic Júnior (ambos no Abril Pro Rock deste ano, a primeira em Recife, a segunda em São Paulo) e agora vem Wado, com seu excelente O Manifesto da Arte Periférica, até agora o melhor disco de 2001. Sai Daft Punk, sai Vídeo Hits - o lugar é deste catarinense radicado em Maceió que conseguiu fazer um disco com sotaque, mas sem soar pós-mangue beat. (MATIAS, 2001)

Para Pedro Alexandre Sanches, na Folha de S. Paulo, edição de 22 de julho de 2001, “(...) o que já particulariza essa cena que se esboça de Maceió para o Brasil: pela primeira vez desde a geração 80, voltam a aparecer no cenário artistas muito jovens e nem por isso inconsistentes”. (SANCHES, 2001b)

Já Walmir Santos, também citou o cenário maceioense com uma resenha para a Folha de S. Paulo, ao resenhar a apresentação de Wado, em 2001, no Rec Beat – evento que ocorre durante o carnaval no Recife: “Wado, assim como outros da capital alagoana (Sonic Jr., Mopho etc.), tentam melhorar a auto-estima do Estado maculado nos últimos anos pela corrupção política”. (SANTOS, 2001)

Com o lançamento de *O Manifesto da Arte Periférica*, o compositor decidiu prolongar a temporada no Rio de Janeiro. Em entrevista a Pedro Alexandre Sanches, em junho de 2001, o músico que carregava “o estandarte dos compositores dos bairros distantes”, como cantou na letra de *Alagou As*, falou sobre as perspectivas para consolidar a estada na capital carioca. “Com certeza ficarei no Rio até o final do mês. Se não conseguir ‘trampo’, volto para Maceió. O ideal seria ficar lá, mas isso não é a realidade”. O jornalista perguntou se ele “não estaria entrando em contradição com o título do disco”. Ele respondeu:

É uma pena ter que descer, mas é aqui que as coisas acontecem. A gente não existe, estou existindo só a partir de agora. É triste ver tanta gente boa que não existe. O conceito do CD é que se crie e produza arte na periferia, como fiz. Como o antropólogo Hermano Vianna falou: a periferia não é um lugar. Há um Buena Vista Social Club em cada morro do Rio. (WADO, Folha de S. Paulo, 2001b)

O texto de Carlos Marcelo, em 09 de julho de 2001, no *Correio Braziliense*, apontou que Wado “está disposto a correr pelo Brasil para impulsionar a cena de Alagoas e divulgar o Manifesto da Arte Periférica, a mais eficiente ponte entre a linguagem rock e a música brasileira desde Samba Esquema Noise, do Mundo Livre S/A”.

De fato, ainda em 2001, o catarina radicado em Alagoas lançou o disco em São Paulo, com uma apresentação ao vivo numa casa noturna da capital paulista. O anúncio feito no mesmo texto já citado de Pedro Alexandre Sanches. “Sua arte periférica chega ao centro da periferia - São Paulo - ao vivo, pela primeira vez, na próxima sexta, quando Wado se apresenta no festival London Burning, no Orbital” (SANCHES, 2001b).

Para auxiliar na promoção do disco, Wado financiou a produção de videoclipes para duas músicas extraídas do disco: *A Tragédia da Cor* e *Alagou As*. Ambos foram dirigidos pelo videomaker Arnaldo Ferreira Jr., carioca radicado em Alagoas, e tiveram veiculação ocasional na MTV brasileira. O primeiro, uma produção independente filmada e editada em 24 horas, conquistou o prêmio na categoria Melhor Videoclipe no Festival Guarnicê de Cinema, no Maranhão, em 2001.

2002 foi o ano de lançamento do segundo disco. Batizado *Cinema Auditivo*, o álbum é o que possui acabamento sonoro mais caseiro entre os seis já lançados. Gravadas em homestudios e no próprio quarto do compositor – com passagens registradas com microfone de computador –, as catorze faixas de *Cinema Auditivo* preservaram a base de músicos da estreia e ajudaram a consolidar o nome de Wado entre a crítica especializada. A música *Poema de Maria Rosa* foi a escolhida para ganhar registro audiovisual, o terceiro financiado pelo compositor e dirigido por Arnaldo Ferreira Jr.

O segundo rebento teve lançamento por uma nova gravadora, a Outros Discos, que assim como a Dubas não financiou a gravação, mas ofereceu contrato que garantia masterização, prensagem com tiragem de mil cópias e distribuição, desta vez pela Trattore⁸⁵.

Após nova temporada em Maceió, Wado voltou a morar no Rio de Janeiro. Curiosamente, a banda que saiu para shows por cidades do Centro-Sul, como Goiânia e Belo Horizonte, foi formada por músicos que moravam em São Paulo. Com eles e com o parceiro Alvinho Cabral – único integrante a figurar da estreia até então –, Wado começou a preparar o terceiro disco.

No ano seguinte, em outubro de 2003, veio o convite para show numa vitrine de prestígio: o *Tim Festival*, sucessor do *Free Jazz Festival*, e que se consolidou como um dos maiores eventos musicais do País com edições anuais entre 1997 e 2008. Por lá, Wado teve a oportunidade de dividir a programação do palco Lab. Entre outras atrações, havia grupos consagrados comercialmente no Brasil e no mundo, como *Los Hermanos*, *White Stripes* e *Public Enemy*. O texto de Marcelo Costa publicado no portal Terra⁸⁶ resenhou a performance: “Conforme as canções foram sendo executadas, mais o clima subia no Lab. O clímax aconteceu justamente no final, quando o grupo apresentou uma das fortes candidatas a música do próximo verão: *Tarja Preta*”. (TERRA)

⁸⁵ <http://www.tratore.com.br/>

⁸⁶ <http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI201338-EI2408,00.html>. Acessado em 23 de dezembro de 2012.

O momento marcou o início de um novo salto rumo à profissionalização da abordagem musical do cantor. Primeiro, entrou a cena a figura da produtora Belma Ikeda, que passou a tentar vender shows do compositor na região Sudeste. A função de Belma nunca foi oficial e nem acordada mediante contrato, porém, desde então, ela negociou diversas apresentações de Wado sem, entretanto, manter regularidade definida na função. Em seguida, surgiu a figura de um empresário, que investiu recursos para a gravação do seu próximo álbum e passou a representar oficialmente o cantor. Por fim, Wado apostou em nomear a banda que passou a acompanhá-lo.

Assim, o terceiro disco, *A Farsa do Samba Nublado* foi lançado pela gravadora Outros Discos, em 2004, pela primeira e única vez assinado por Wado e o Realismo Fantástico. Foi a primeira produção a ser gravada em estúdio profissional. “O Samba da Farsa Nublado foi o primeiro disco de pro-tools”, diz Wado, em depoimento para a pesquisa, ao falar sobre o programa para gravação profissional. “O som de bateria dele é o melhor que já tiramos”, explica.

Acompanhado de Alvinho Cabral (violão e vocais), Tiago Nistal (bateria) e Sérgio Sofiatti (baixo) – a banda Realismo Fantástico –, Wado gravou 12 faixas, entre composições de sua autoria e versões para músicas de Marcelo Cabral, Suely Mesquita, Luis Capucho e Mestre Verdinho. A sonoridade mais inclinada para o rock ganhou resenhas e críticas positivas dos cadernos culturais dos principais jornais do País.

Na edição de 19 de novembro de 2004⁸⁷, a Folha de S. Paulo trouxe texto assinado por Shin Oliva Suzuki cuja chamada foi “Cantor catarinense lança o terceiro disco, *A Farsa do Samba Nublado*, e tenta repetir em vendas o sucesso de crítica”. Em entrevista para a reportagem, Wado explicou as motivações para as mudanças:

“O Realismo Fantástico veio mesmo para ser uma parte ativa nesse processo. Eu às vezes brinco dizendo que eu queria meu nome de volta”, afirma o cantor. “Mas, sem o ‘Wado’ na frente, geraria complicações em termos de mercado. (...) Penso que para atingir o sucesso comercial talvez fosse necessário vestir uma roupa”, diz sobre a dificuldade de se encaixar em um determinado nicho. “Não estou tirando o mérito de nenhum grupo, mas o que nós vemos são simulacros brasileiros dando certo no mercado: a Pitty fica entre o Evanescence e a Avril Lavigne, o CPM 22 é o Blink 182, até o Los Hermanos é um pouco o Weezer nacional”, cutuca. (SUZUKI, 2004)

⁸⁷ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1911200422.htm>. Acessado em 20 de dezembro de 2012.

A questão mercadológica já estava claramente entre suas preocupações. Noutra passagem do texto, ele voltou a falar sobre como a aposta na nova sonoridade do disco estava vinculada ao tema:

“É um disco de oscilação. É também a destruição de algo anterior e, a partir daí, renovação, renascimento. Porque estávamos vivendo uma crise diante dessa questão mercadológica, de fazer dois discos superbem falados que não venderam nada, e aí vem a necessidade de decidir que caminho tomar”, diz o catarinense-alagoano. (SUZUKI, 2004)

A *Farsa do Samba Nublado* ganhou videoclipe para as músicas *Grande Poder* e *Tormenta*. O primeiro foi outro registro caseiro, financiado pelo compositor e com direção de Matias Maxx. No blog⁸⁸ criado por artista e banda na época, uma postagem informava que o vídeo teria estreia no dia 19 de janeiro de 2005, no programa Central MTV. O registro traz imagens do cotidiano da banda, cenas de gravação do disco e de uma sessão de fotos de divulgação feitas pela empresa Cia. de Foto⁸⁹.

Já para *Tormenta*, o vídeo foi o primeiro produzido sem recursos do autor. Financiado pelo empresário, o clipe teve direção assinada por Rodrigo Giannetto e Pablo Marques e obteve veiculação na MTV brasileira. Em entrevista ao jornal Gazeta de Alagoas, em 02 de março de 2006⁹⁰, Wado falou sobre a importância dos videoclipes em sua carreira.

“Para a música pop é necessário ter esse registro audiovisual. Como o rádio é uma mídia viciada [no jabá], o artista independente tem dois meios que funcionam: um é a mídia impressa e outro são os espaços de televisão que não são viciados ainda. Acho que a MTV está no meio termo. É televisão, e por isso vista em todo o país”, observa Wado. (COELHO, 2006)

Os primeiros shows para a divulgação ocorreram em São Paulo. Em seguida, o disco rendeu prêmio no edital de circulação do projeto Pixinguinha, realizado pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), instituição vinculada ao Ministério da Cultura (MinC). Na estrada, Wado e o Realismo Fantástico circularam por cidades do Sul e Sudeste brasileiro, ao lado de artistas como Rita Ribeiro, Totonho e Carlos Malta. A mesma caravana foi eleita no ano seguinte para representar o País no evento *O ano do Brasil na*

⁸⁸ <http://www.wadorealismofantastico.blogger.com.br/>. Acessado em 19 de janeiro de 2013.

⁸⁹ <http://www.ciadefoto.com/>

⁹⁰ Disponível em <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/imprimir.php?c=84822>. Acessado em 19 de janeiro de 2013.

França. Com isso, Wado fez o seu primeiro show na Europa. No Brasil, há registro de apresentações em programas de TV de veiculação nacional, como o Bem Brasil⁹¹, na TV Cultura, e no canal de internet Cozinha ShowLivre⁹², apresentado pelo músico Clemente.

Em paralelo, enquanto ainda morava no Rio, o músico articulou a formação de um projeto musical, o Fino Coletivo, que reunia compositores amigos de Alagoas – Alvinho Cabral e Adriano Siri – com uma nova turma carioca formada por Alvinho Lancellotti, Marcelo Frota e Daniel Medeiros. Nas edições dos dias 02⁹³ e 06⁹⁴ de fevereiro de 2006, o *Caderno 2*, do jornal o Estado de São Paulo, e o suplemento cultural *Ilustrada*, da Folha de S. Paulo, trouxeram respectivamente reportagens sobre a estreia do grupo na capital paulista.

A banda só lançou o álbum homônimo em 2007, pela gravadora Dubas. Nele, há três músicas regravadas do repertório original de Wado – *Traja Preta/Fafá*, *Uma Raiz Uma Flor* e *Poema de Maria Rosa*. E embora Wado tenha se desligado da banda no início de 2008, o disco rendeu os prêmios da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA)⁹⁵ e Rival Petrobras de Música⁹⁶, ambos na categoria Melhor Grupo Revelação, além da inclusão da música *Uma Raiz Uma Flor* na novela *Caminho das Índias*, produzida pela Rede Globo, cuja trilha sonora⁹⁷ foi lançada pela gravadora Som Livre em 2009.

Na última semana de 2005, Wado veio passar as festas de fim de ano em Maceió. Na ocasião, concedeu entrevista ao jornal Gazeta de Alagoas. O texto publicado em 01 de janeiro de 2006 abordou, entre outros assuntos, a experiência de começar a sobreviver com recursos provenientes de uma prática musical profissional.

Eu já cheguei a experimentar a coisa funcionando durante alguns meses seguidos e isso é fantástico. É uma profissão abençoada. Você toca num lugar

⁹¹ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=70C_HUWB1pY. Acessado em 20 de dezembro de 2012.

⁹² Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=0uvj0nvosnk>. Acessado em 20 de dezembro de 2012.

⁹³ Disponível em <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20060206p3674.htm>. Acessado em 27 de dezembro de 2012.

⁹⁴ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0602200623.htm>. Acessado em 27 de dezembro de 2012.

⁹⁵ <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,apca-elege-os-melhores-de-2007,95160,0.htm>

⁹⁶ <http://www.rivalpetrobras.com.br/premio6.html>

⁹⁷ <http://www.somlivre.com/?1548/produto/CD/Caminho-das-Indias-Lapa/Varios---Caminho-das-Indias>

com transporte legal, alimentação legal, as pessoas te assistindo, você divulgando algo que você criou que não é nada mercadológico, é arte mesmo. E a vida viável nisso é fantástica. Socialmente, a gente tem que se adequar a algumas engrenagens em certos momentos da vida para viabilizar nossa sobrevivência. É engraçado. Eu aprendi a encolher esse ano. O que é legal também: você expande e encolhe, expande e encolhe. Daqui a pouco expande de novo [risos]. Até porque eu tenho outros interesses na minha vida. Se eu trabalhasse só com música eu não ia ser plenamente feliz. (WADO, Gazeta de Alagoas, 2006)

Em 2006, o catarinense encontrou novo lar na cidade de São Paulo – onde viveu por oito meses. O ano trouxe outra indicação para representar o país num evento internacional promovido pelo Ministério da Cultura. Dessa vez, foi o projeto *Copa da Cultura / Música do Brasil*, em Berlim, na Alemanha⁹⁸. Por lá, ele se apresentou durante a *Popkomm*, Feira de Música Internacional. A participação rendeu o convite para a inclusão de músicas em duas coletâneas que circularam pelo mercado europeu, *Brazil Luaka Bop* e revista *Tip Popkomm*, cada uma com tiragem de 80 mil cópias.

A última semana do ano de 2006 foi marcada por dois shows realizados em Maceió, a capital de Alagoas. Na época, Wado ainda não sabia, mas aquelas seriam as últimas apresentações ao lado da banda Realismo Fantástico.

Terceiro Mundo Festivo

O rompimento de compositor com o Realismo Fantástico determinou o fim da parceria com Alvinho Cabral, iniciada desde a estreia na incursão solo, em 2001. A dupla separação teve outras consequências. Primeiro – e também em função de um problema de saúde –, Wado decidiu voltar a morar em Maceió. Em seguida, por causa disso, foi dispensado do Fino Coletivo. Esses fatos foram comentados numa entrevista concedida a Rodrigo Pinto, publicada num blog do jornal O Globo, em 26 de agosto de 2008⁹⁹, ocasião em que Wado lançava o quarto disco da carreira – o álbum já gravado na capital alagoana.

Há uns dois anos atrás eu não tinha mais condições financeiras de continuar morando no eixo, e, de quebra, tinha que fazer uma cirurgia na mão, então

⁹⁸ <http://www.cultura.gov.br/site/2006/09/19/festival-em-berlim-tem-o-brasil-como-pais-tema/>. Acessado em 19 de janeiro de 2013.

⁹⁹ <http://oglobo.globo.com/blogs/mpb/posts/2008/08/26/wado-sexualidade-agucada-docura-violencia-festiva-estetica-122378.asp>. Acessado em 07 de novembro de 2012.

tive abandonar meus projetos por lá e voltar a morar em Maceió. Daí depois de alguns meses, a banda começou a se irritar com essa minha ausência. Foi quando recebi um ultimato: ou vem morar aqui ou sai. Como a banda não dava condições de sustento pros seus membros e eu não tinha como fazer um investimento desses tive de sair, mas não foi uma vontade minha sair, entendo o lado deles e gosto bastante do disco que gravamos juntos, acho uma banda bem legal. Sorte pra todos. (WADO, O Globo, 2008)

O disco em questão foi batizado *Terceiro Mundo Festivo*. Um lançamento independente fruto de outra consequência do retorno à ensolarada Maceió: a união com um grupo de jovens músicos do cenário local. Uma banda que contribuiu em larga escala para formatação de uma nova sonoridade para as composições de Wado.

Como já anunciara em entrevistas anteriores, o futuro disco teria influências de “ritmos periféricos”. Sairia o rock e entraria – como indicava o subtítulo impresso na capa – electro, funk, disco, reggeaton e afoxé. Além da nova roupagem rítmica, a presença de Dinho Zampier (teclados) e Pedro Ivo Euzébio (programações) – que também assinaram diversas novas parcerias com o compositor –, proporcionou amplitude harmônica e acabamento mais moderno nas músicas, como a inclusão mais frequente de pianos e programações eletrônicas nos arranjos.

Terceiro Mundo Festivo foi o primeiro álbum de Wado a ser lançado de modo independente e também o primeiro a ser oferecido inicialmente de modo gratuito em versão digital em seu site oficial. Uma versão física em CD foi lançada no formato Semi-Metallic Disc (SMD)¹⁰⁰ com preço impresso na capa: R\$ 5.

Em 34 minutos e 54 segundos, as onze músicas apontavam de fato para um novo direcionamento musical. Em reportagem no jornal Folha de S. Paulo, na edição de 07 de maio de 2008¹⁰¹, o compositor declarou em texto assinado por Bruna Bittencourt:

“Sou pouco conhecido para o tamanho do Brasil. Foi mais uma necessidade de sobrevivência, de viabilidade artística”, diz o músico sobre sua escolha. O download, afirma, ajuda a divulgar seu trabalho e a levar seu show a lugares aonde talvez não chegasse apenas com o CD físico. “Nesse momento, meu

¹⁰⁰ Formato mais econômico para a prensagem de CDs em suporte físico. O SMD tem um padrão de embalagem em formato de envelope, em papelão. Na época, toda capa de disco em SMD vinha com o preço na capa: R\$ 5. Mais informações disponíveis em: <http://www.portalsmd.com.br>

¹⁰¹ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0705200828.htm>. Acessado em 07 de novembro de 2012.

site é até mais importante que o disco físico”, diz. (WADO, Folha de S. Paulo, 2008)

Além do lançamento, versões digitais dos três primeiros discos – apenas as faixas em formato MP3 – foram disponibilizadas para acesso gratuito no site oficial do compositor: www.uol.com.br/wado.

O processo de gravação de *O Terceiro Mundo Festivo*, que voltou ao homestudio – porém, com mais recursos que os trabalhos anteriores –, também foi ressaltado no texto publicado na Folha de S. Paulo:

“Esse é um disco extremamente bem resolvido para a pequena infra-estrutura que a gente tinha. É ‘timbristicamente’ muito sofisticado para o que está sendo feito hoje”, avalia. “(...) Meus discos tinham um quê alternativo pela falta de infra-estrutura. Sempre fui experimental por falta de uma qualidade lado A”, diz Wado. (WADO, Folha de S. Paulo. 2008)

O jornalista Alex Antunes escreveu na edição de número 22 da Rolling Stone, de julho de 2008¹⁰², que “apesar dos enfeitinhos eletrônicos e ênfases percussivas, e do quase sumiço dos violões nos arranjos (mas tem pianos, cellos e flautas), este é mais um álbum de puro... Wado”. Para o crítico, o novo repertório enriqueceu características encontradas na musicalidade do compositor: “(...) aquele toque de melancolia, uma profundidade e um encanto característicos de um dos grandes compositores brasileiros que surgiram na esquina da MPB com o indie rock”. (ANTUNES, 2008)

Na já citada entrevista cedida a Rodrigo Pinto, no blog de O Globo, há uma menção sobre a agenda de shows de Wado para 2008: “Belém em setembro, em Fortaleza em outubro e em Salvador em novembro”. O hiato de quatro anos sem lançar discos não impediu a consolidação de um público relativamente pequeno, mas numeroso o suficiente para tornar viáveis shows em diversos estados brasileiros. No mesmo texto, o compositor arriscou um balanço inicial das novas escolhas empreendidas para seguir com a carreira:

Acho que para cada artista é um caso. Para mim mudou pouco, vou te dizer que ganho mais dinheiro agora que o disco é meu, mas tem falhas pelo

¹⁰² <http://rollingstone.com.br/edicao/22/tristeza-nao-tem-fim>. Acessado em 07 de novembro de 2012.

acúmulo de funções em cima do artista, porque, por exemplo, o teu mailing não é tão profissa quanto o do selo e tem hora que você cansa, quer só tocar, nem sei dizer o que é melhor. (WADO, O Globo, 2008)

No disco, ao menos duas letras esboçam conteúdo político relacionado a aspectos da profissão musical, como a relação com as rádios e com a imprensa. Em *Reforma Agrária do Ar*, Wado canta: “É contra o artista mudo, é contra o ouvinte surdo / É contra o latifúndio das ondas do rádio / Aperta o botão e faz funcionar a reforma agrária do ar”. Na leitura do jornalista Marcelo Costa, no blog *Scream & Yell*¹⁰³, em *Fita Bruta* os versos reclamam de mecanismos da indústria cultural: “Ficamos na fita bruta / Que algum filha-da-puta decupou / Não entramos na comédia / E é preciso fazer média com o maldito diretor”.

Ao fim da temporada, *Terceiro Mundo Festivo* (2008) figurou em listas que elegeram os melhores discos brasileiros de 2008. No site *TramaVirtual*, chegou ao sétimo lugar. Já no blog *Trabalho Sujo*¹⁰⁴, o jornalista Alexandre Matias o colocou na 38ª posição num ranking de 50 discos.

No ano seguinte, o álbum *Atlântico Negro* foi lançado com o mesmo espírito musical que o trabalho anterior. Dessa vez, até o axé baiano esteve entre as influências. Se por um lado a proposta mais dançante consolidava a renovação de público, por outro houve uma fatia dos seguidores mais antigos que reclamou da ausência da pegada mais roqueira. Na edição de número 36 da *Rolling Stone* brasileira, de setembro de 2009¹⁰⁵, Tiago Agostini deu duas estrelas e meia – num máximo de cinco – ao criticar a obra:

Apesar de sempre ter utilizado elementos regionais em seu trabalho, *Atlântico Negro* é o disco mais brasileiro de Wado. A guitarra e os elementos roqueiros ficam ainda mais de lado do que em seu último trabalho, *Terceiro Mundo Festivo*. A mistura no disco é mais literária que sonora, como o medley de “Jejum” com “Cavaleiro de Aruanda” (sucesso com Ney Matogrosso e Ronnie Von) e nos versos do poeta moçambicano Mia Couto em “Estrada” e “Hercílio Luz”. *Atlântico Negro* é, ao final, o trabalho mais ousado do cantor até aqui. (AGOSTINI, 2009)

¹⁰³ <http://screamyell.com.br/blog/2008/02/11/wado-e-o-terceiro-mundo-festivo/>

¹⁰⁴ <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2008/12/14/os-50-melhores-discos-de-2008-38-wado-terceiro-mundo-festivo.htm>

¹⁰⁵ <http://rollingstone.com.br/guia/cd/wado/>

Curiosamente, na edição de número 40¹⁰⁶, de janeiro de 2010, uma votação entre críticos musicais convidados pela revista colocou o álbum em nono num ranking dos melhores discos de 2009. Na descrição do álbum publicada na lista, o texto trouxe depoimento em que o autor busca descrever o conceito sugerido no título:

O disco dá continuidade à minha aproximação com a música de periferia. A ideia veio do conceito do sociólogo inglês Paul Gilroy e mergulha no universo histórico, mítico e rítmico do entrelaçamento entre África e Américas: um movimento iniciado nos navios negreiros e que segue até hoje, através do samba, do afoxé, do funk e do reggaeton. (...) O disco é manifesto, afeto, festa, melancolia, bravura, fragilidade, poesia, afoxé, funk e samba. (WADO, Rolling Stone, 2010)

Atlântico Negro foi realizado com recursos obtidos após aprovação no edital de fomento do Projeto Pixinguinha, que forneceu 90 mil reais para serem aplicados na produção do disco e em mais quatro shows de lançamentos que percorreram Maceió e mais três cidades do interior de Alagoas. Inicialmente, o lançamento foi independente, em versão digital gratuita e também em SMD ao preço de cinco reais. No decorrer do ano, após contrato com o selo Pimba, *Atlântico Negro* ganhou nova capa e tiragem em CD físico.

Na ficha técnica do encarte consta que as músicas foram gravadas em três estúdios diferentes de Maceió, sendo dois deles caseiros. Na mixagem, por outro lado, o crédito de seis músicas é de Alexandre Kassin – produtor de discos de nomes como Los Hermanos, Adriana Calcanhotto, Vanessa da Mata e Malu Magalhães. As outras foram mixadas por Beto Machado, o mesmo que produziu três músicas lançadas no disco de estreia, em 2001.

A parceria com o escritor moçambicano Mia Couto em duas músicas – *Estrada* e *Hercílio Luz* – chamou naturalmente a atenção. Noutro território simbólico, houve a passada pelo funk carioca e pelo afoxé, com as versões para *Rap do Iraque*, de Gil do Andaraí, e *Cavaleiro de Aruanda*, de Tony Ossanah – mais conhecida nas vozes de Ney Matogrosso e Ronnie Von. Do cenário independente, convidou Curumim e Rômulo Fróes para participações especiais.

¹⁰⁶ <http://rollingstone.com.br/edicao/40/os-melhores-de-2009-discos>

No portal Uol¹⁰⁷, o texto de Mariana Tramotina, de 22 de julho de 2009, disse que: “*Atlântico Negro*, que também dá nome à uma vinheta na segunda faixa do disco, é um termo usado pelo antropólogo inglês Paul Gilroy”. Em seguida, a declaração de Wado explicou o conceito. “Ele se refere ao diálogo entre a África e as Américas. Esse trânsito entre dois continentes que gerou hibridismos, uma mistura de linguagens, deixa de lado a procura da raiz de origem”. (UOL, 2009).

Nessa época, os movimentos de Wado para além do aspecto criativo foram inclinados para acelerar a consolidação de determinados aspectos profissionais relativos à carreira. Primeiro, ele abriu uma empresa e tornou-se pessoa jurídica. A empresa, cujo nome fantasia é Fotopartícula Produções Artísticas, representa o músico no mercado e nos negócios que envolvem a prática musical. A contratação de uma estagiária em comunicação ativou o monitoramento de programas, projetos e editais culturais por todo o Brasil, além de afinar o contato com festivais e produtores de todo o País e desempenhar o papel de assessoria de comunicação. O trabalho para além da música recebe o auxílio até de integrantes da própria banda, como Pedro Ivo Euzébio. Além de ser parceiro em composições e produtor nos discos, o músico também empresta o talento para arte gráfica (capas, encartes e cartazes) e auxilia Wado em questões com demandas de ordem logística e burocrática. *Atlântico Negro* já foi fruto deste novo perfil de atuação.

Se no currículo já constavam apresentações em festivais como Abril Pro Rock, Coquetel Molotov, Virada Cultural Paulista e a participação no projeto Rumos Música, do Instituto Itaú Cultural, após o disco os convites para shows aumentaram a cada ano. Na entrevista para a revista *Graciliano* (2013), ele disse realizar três ou quatro shows por mês, “chegando a ter mês que tem sete, oito”. Maceió, por exemplo, virou porto seguro. Na cidade, Wado toca, em média a cada dois meses. Desde que lançou *Terceiro Mundo Festivo*, em 2008, ele alterna shows realizados mediante convites, com cachês fixo e com aqueles que ele mesmo produz.

¹⁰⁷ <http://musica.uol.com.br/ultnot/2009/07/22/wado-lanca-atlantico-negro.jhtm>

Para circular com maior facilidade no resto do Brasil, Wado passou a oferecer dois formatos de shows. O primeiro, com a banda completa. O segundo, com uma versão reduzida, com apenas ele e mais dois integrantes no palco, com o restante dos instrumentos sendo reproduzidos via programações. Na reportagem da revista *Graciliano*, ele explicou que o formato mais compacto foi uma estratégia para não perder a chance de se apresentar em eventos com menos recursos de produção.

É um formato de show para lugares mais remoto. Eu não gosto de levar para grandes centros. É mais para plantar uma semente e voltar depois com uma banda grande. A depender da situação, eu posso garantir um cachê mínimo para os músicos e negociar percentual de bilheteria. (WADO, *Graciliano*, 2013)

Há outros indícios de tentativa para diversificar a condução profissional da carreira. Em 2011, Wado e banda estrearam o Bloco dos Bairros Distantes. Na verdade, um show com repertório misto – entre o autoral e o carnavalesco com ênfase no axé baiano da década de 1970 – e que se consolidou no circuito local ao longo dos últimos anos¹⁰⁸.

Por outro lado, a opção de viver em Maceió – longe dos centros urbanos com maiores oportunidades de consolidação profissional – parece afetar suas apostas mercadológicas menos do que a distância dos grandes centros parece supor. Em entrevista à Carla Castellotti, do jornal *Gazeta de Alagoas*, na edição de 27 de novembro de 2011¹⁰⁹, Wado falou sobre a opção de morar distante das metrópoles:

Tendo esse espectro de trabalhar em outros estados, não vejo essa diferença de trabalhar aqui ou em outros estados. Se você tiver prazo, você consegue achar tarifas (aéreas) boas, não vai fazer muita diferença o fato de você morar aqui ou em São Paulo. (WADO, *Gazeta de Alagoas*, 2011)

E foi em Alagoas, mais uma vez, que Wado compôs e gravou outro álbum. O sexto da carreira, o terceiro com o mesmo time de músicos. *Samba 808* sai em 2011 com dez músicas e foi o primeiro a ser lançado exclusivamente em formato digital e gratuito.

Produzido com recursos independentes, o disco veio recheado de participações especiais com nomes de sucesso na música popular brasileira. Estão nele: Zeca Baleiro (*Si Próprio*), Chico César (*Surdos das Escolas de Samba*) e Marcelo Camelo (*Com a Ponta*

¹⁰⁸ <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/imprimir.php?c=216371>

¹⁰⁹ <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/imprimir.php?c=192670>

dos Dedos), além de figuras de menor popularidade, como Fernando Anitelli, Fábio Góes, Mallu Magalhães, Alvinho Lancellotti, Curumim e André Abujamra.

Ao baixar o disco, disponível no site oficial¹¹⁰, o usuário tem acesso a dez arquivos em MP3, encarte, fotos de divulgação e um release. O texto, assinado por Wado e endereçado “aos amigos, compositores, parceiros, jornalistas e ouvintes”, fala logo na abertura sobre as motivações do compositor e de sua longeva carreira e generosa discografia: “Depois de cinco discos, dez anos de chão e afirmação confirmada de que fazemos isso mais por necessidade de expressão e realização pessoal que por questões de mercado chegamos de Alagoas agora com este Samba 808”.

Ao longo da apresentação, os parágrafos citam aspectos pertinentes à dubiedade entre prazer e negócio vivida por Wado em sua atividade musical. Um exemplo claro de como formatos e modelos de negócios no mercado da música ganharam novas vias de acesso e operação. “(...) dando brechas para sorte e subvertendo as antigas prioridades do sistema de distribuição, que tinha como pré-requisito a aceitação da mídia e espaços comprados para a divulgação”, escreveu.

O disco é um “presente” oferecido a quem se interessar em ouvir, é gratuito, mas nem por isso deixa de gerar dividendos, como avisa o músico: “As músicas estarão editadas de forma tradicional para rádio, TV e demais mídias e irão gerar o direito autoral de praxe”. A medição da procura vem sendo feita por um “contador de downloads”. O termômetro já chegou a 20 mil acessos, de acordo com a estimativa do músico. (GRACILIANO, 2013).

Wado chegar a utilizar uma justificativa de apelo ecológico sobre o formato digital. “Desta forma poupamos um pouco de plástico e papel deixando o disco apenas como uma obra intelectual sem suporte fixo para se ouvir (...) podemos ter problemas com a falta dele físico, mas me parece bem coerente com a cultura do mp3 hoje”. Mas, sinalizou com uma futura edição em formato físico – “(...) pensamos mais pra frente de ter uma prensagem como souvenir de show, isso é incerto”. Por fim, houve o pedido de

¹¹⁰ <http://www.wado.com.br/download/discos/wado-samba808-2011.zip>

reverberação da novidade feito a “blogueiros amigos”. “Pedimos que postem/recomendem o disco apontando para o nosso site”, finalizou Wado.

Em entrevistas dadas após o lançamento de *Samba 808*, o músico confirmou que tentou negociar com selos e gravadoras. Recusou a fila de espera da Dubas/Pimba e não aceitou cláusulas contratuais exigidas num diálogo com a Oi Music. “Eles queriam o disco por cinco anos. Aí por cinco anos eu disse que não daria. Por isso decidimos lançar (de forma) independente”. (WADO, Gazeta de Alagoas, 2011)

A opção de procurar outros selos foi descartada. “Eu também não tive paciência”, revelou, no texto assinado por Carla Castellotti. “A gente ganha dinheiro fazendo show”, repetiu o discurso comum nos dias de hoje entre os profissionais do ramo. “E, de alguma forma, a gente ganha dinheiro de direito autoral. O que a gravadora pode te ajudar é colocar sua música na rádio, fazer um mailing mais ‘profissa’ que o seu, e às vezes nem é”, complementou. (WADO, Gazeta de Alagoas, 2011)

Publicada quase um ano após o lançamento, a reportagem mostra que o compositor aprovou os resultados:

Mas eu não vejo que foi um passo errado, porque o disco bateu a tiragem dos formatos anteriores, o show de lançamento deu certo, as críticas são boas, o disco está nas publicações, está sendo resenhado, provavelmente vai entrar na lista de melhores do ano, tem gente dizendo que *Na Ponta dos Dedos* deve ser uma das melhores do ano. (WADO, Gazeta de Alagoas, 2011)

A previsão estava correta. Originalmente uma gravação de sua antiga banda, a Ball, a versão para a parceria com Glauber Xavier ganhou letra nova e a participação do casal Marcelo Camelo e Mallu Magalhães. A faixa figurou nas listas de melhores músicas do ano da revista *Rolling Stone*¹¹¹, do site *Scream & Yell*¹¹², e foi a vencedora¹¹³ do prêmio VMB 2012¹¹⁴, realizado pela MTV brasileira, na categoria Melhor Música do Ano.

¹¹¹ <http://rollingstone.com.br/listas/melhores-de-2011-musicas-nacionais/com-ponta-dos-dedos-wado/>

¹¹² <http://screamyell.com.br/blog/>

¹¹³ Pela primeira vez na história da premiação houve um empate na categoria e Wado dividiu o prêmio com o rapper Emicida, pela música

¹¹⁴ <http://mtv.uol.com.br/programas/mtv1/noticias/vmb-2012-celebra-musica-com-shows-eletrizantes-e-destaque-para-gaby-amaranto>

Contudo, a reportagem da Gazeta de Alagoas foi publicada quase um ano antes dos acontecimentos descritos acima. Nela, Wado fez declarações que chegaram a reverberar em blogs e sites sintonizados com os movimentos do compositor. O texto de Castellotti fala que “(...) embora tenha alcançado uma posição de destaque nesse universo, o compositor Wado, por exemplo, não esconde seu desconforto com o fato de não conseguir fazer de seu som o seu único ganha-pão”. (Gazeta de Alagoas, 2011). E ainda tem passagens como: “(...) tudo em seu discurso aponta para o desejo de se estabelecer financeiramente”, porém ele começara a desacreditar que a prática musical pudesse oferecer o padrão que desejava:

Aos 34 anos, Wado quer tranquilidade para ‘pagar’ a vida. E ainda que não pense em parar com a música, anda um tanto desiludido com ela: de modo reticente, o compositor, que é formado em Jornalismo, diz que seu mais novo plano é prestar concurso público. (CASTELLOTTI, 2011)

No site *Scream & Yell*, a matéria foi reproduzida sobre o título *Wado: entre a Música e o Concurso Público*¹¹⁵, que por sua vez foi replicada pelo blog *Quadrisônico*¹¹⁶ com a chamada *Wado em Busca de Estabilidade Financeira*. Mas nenhuma foi tão dramática quanto o blog da Folha de Pernambuco¹¹⁷ assinado por Pedro Neves: *Wado Vive Mal e está Procurando Emprego*. Vale a ressalva que a manchete foi extraída de uma declaração do próprio compositor.

Em tom mais sereno, ele declarou ao repórter Emanuel Bomfim, em texto publicado na edição de 31 de dezembro de 2011, do jornal *O Estado de São Paulo*¹¹⁸: “O resultado mercadológico disso são questões que eu às vezes posso tentar amenizar, às vezes não. Você vai ver poucos autores que tenham gravado seis discos com 34 anos. Ao mesmo tempo, a gente tem que viver, tem que almoçar, tem que estar feliz também”.

Depois disso, já em 2012, os ventos sopraram na direção desejada e Wado segue a viver exclusivamente da prática musical que desempenha, como afirmou em entrevista à revista *Graciliano*. O fato é que, além dos shows, o músico consegue renda via os

¹¹⁵ <http://screamyell.com.br/blog/2011/12/07/wado-entre-a-musica-e-o-concurso-publico/>

¹¹⁶ <http://quadrisonico.com.br/2011/12/07/wado-em-busca-de-estabilidade-financeira/>

¹¹⁷ <http://www.folhape.com.br/blogfoco/?p=3191>

¹¹⁸ <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,wado-melancolia-e-maturidade,817053,0.htm>

direitos autorais que obtém pela veiculação de suas obras e vendas dos discos. No último caso, as prensagens foram insuficientes para gerar um volume expressivo. O primeiro, *O Manifesto da Arte Periférica*, teve mil cópias e nunca foi reeditado. Ele declara que um trator passou por de 300 cópias, pois como a Universal prioriza artistas com tiragens maiores e não tinha tempo para pedidos com lotes pequenos, mandava destruir o que não podia comercializar para evitar riscos de desvio e conseqüente pirataria. *Cinema Auditivo*, o segundo, vendeu duas mil cópias e, a partir do terceiro, *A Farsa do Samba Nublado*, eles venderam três mil cópias.

Wado é filiado à União Brasileira dos Compositores (UBC) e ao Escritório de Arrecadação de Direitos Autorais (ECAD). O montante arrecadado geralmente é enviado trimestralmente, conforme explicou: “É uma renda que não posso contar com ela, por que é sempre uma renda misteriosa e oscila tremendamente. Já recebi autoral de mais de R\$ 2 mil num mês e no outro de R\$ 40. No mês que ela está na novela é uma coisa, no mês que é só rádio do Nordeste é outra”. (WADO, Graciliano, 2013).

Ele frisa que em sua banda, apenas ele tem essa condição a partir do trabalho autoral. No site oficial, que hoje consta apenas de um link para download de *Samba 808*, há um número de telefone de contato e um e-mail, ambos de uso pessoal do compositor. É o próprio músico quem negocia os contratos para shows e outras demandas de sua profissão, como a recente trilha sonora gravada para uma série brasileira que estreará no canal HBO.

Além de se desdobrar para os negócios, ele também aponta que precisa apostar na diversidade de atividades musicais para poder sobreviver. “(...) se você está envolvido só em vender show, aquilo pode te angustiar. Mas quando você está trabalhando em composição, preparando disco, tentando edital... quando você está com muitas frentes, a tua angústia dilui”. (WADO, Graciliano, 2013)

Em nova entrevista dada ao jornal Gazeta de Alagoas, na edição de 30 de maio de 2012¹¹⁹, o clima já tinha mudado, como se percebe logo na abertura: “Wado está contente”, diz o texto novamente assinado por Carla Castellotti. A agenda ficou apertada e a média de shows aumentou, como anunciou a reportagem:

¹¹⁹ <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=202556>

Diferentemente do que declarou à Gazeta em novembro do ano passado, quando, desgostoso com os rumos de sua carreira, pensou em fazer da música uma atividade de fim de semana, o momento atual, ele agora afirma, é promissor. Somente neste primeiro semestre o compositor catarinense radicado em Alagoas fez shows na Alemanha e na Holanda e, de volta ao Brasil, tocou em Salvador (ao lado de André Abujamra) e em Vitória da Conquista, além de ter levado o repertório de Samba 808 para Aracaju e Recife. Capital argentina, Buenos Aires também esteve no roteiro – a última apresentação em solo portenho foi nesta segunda-feira, 28, no Notorious Club. (CASTELLOTTI, 2012)

Wado passou a ver a música reconhecida e cantada em shows em lugares pouco comuns para profissionais do cenário “alternativo”, como Porto Velho, Rio Branco e Palmas. “É engraçado por que você vai nesses lugares e as pessoas pedem musica do primeiro disco, dos discos antigos, Você fica chocado como elas conhecem. E a internet que possibilitou isso. Não tem outra explicação”. (WADO, Graciliano, 2013)

Por fim, veio a conquista de um novo edital – pelo Festival MPTM, da Oi Music – que fornece recursos para a gravação de um novo disco, que será o sétimo da carreira e está sendo produzido pelo músico e compositor Marcelo Camelo.

Disposição/Disponibilidade

Assim como Victor Toscano, o outro estudo de caso da presente dissertação, Wado utiliza as duas redes sociais mais populares do planeta, o Facebook e o Twitter, com postagens que misturam fatos pessoais e outros relativos à divulgação de sua música. Em depoimento, ele compartilha opiniões sobre ambas:

Twitter é mais comunicação entre artistas, muita gente da música gosta dessa ferramenta, não é das minhas favoritas, acho um pouco confuso e unilateral, mas tem seu valor. Facebook dá até medo do poder dessa rede social, temos de nos policiar pra não estar demais ali e deixarmos de viver de verdade. (WADO, 2013a)

Mas a presença virtual a partir de sua iniciativa também congrega páginas abertas em plataformas musicais que, em geral, são administradas com ajuda de seus músicos – em especial Pedro Ivo Euzébio, que gerencia o canal oficial no YouTube¹²⁰. Nesse caso, o sítio disponibiliza 28 vídeos que contabilizam 198.132 exibições. Entre trechos de

¹²⁰ <http://www.youtube.com/user/wadooficial?feature=watch>. Acessado em 06 de fevereiro de 2013.

shows, entrevistas, passagens de som e as músicas de *Samba 808* com a imagem da capa do disco, há apenas o videoclipe de *Com a Ponta dos Dedos* entre os onze listados por Wado em depoimento para a pesquisa – *Alagou As, A Tragédia da Cor, Ontem Eu Sambei, Poema de Maria Rosa, Tormenta, Grande Poder, Fortalece Aí, Reforma Agrária do Ar, Pavão Macaco e Martelo de Ogum* são os outros.

A razão para a ausência dos registros oficiais, segundo aponta, é a reprovação do resultado final de todos eles. “Acho que nunca realizei um vídeo realmente bom. São clipes baratos que tiveram a função de constar nas TVs, mas muito na margem até por conta de sua qualidade”. (WADO, 2013a) O registro de *Com a Ponta dos Dedos*, filmado no show de lançamento do álbum *Samba 808*, num show em São Paulo, é o mais visto no canal do YouTube, com 64.430 visualizações¹²¹. Mas basta digitar o nome “Wado” na busca do site para surgir dezenas de outros vídeos, entre eles: todos os videoclipes citados acima, cenas de bastidores, entrevistas e participações em programas de TV, trechos de shows e outros registros audiovisuais, bem como as músicas dos discos ilustradas apenas pelas capas dos mesmos – uma forma comum de encontrar músicas na plataforma de armazenamento.

Embora afirme que “o mundo virtual torna real minha carreira”, o desempenho de Wado nesse universo nunca foi com arrojo estratégico. No início da carreira, a preocupação era ainda menor com a divulgação de um modo geral. “Até porque em 2001 era praxe que as gravadoras cuidassem disso pro artista, mas logo vi que isso não era possível (depende deles), daí fui apanhando até aprender a me relacionar com a indústria, os veículos de comunicação e a venda e execução dos shows”, conta, em depoimento. (WADO, 2013b)

A inserção no mundo virtual foi gradativa. “Minha vida não separa muito o artista do indivíduo. Quando a net foi tomando corpo e se tornando mais presente isso se refletiu nos contatos e interações nas redes sociais, nossa viabilidade está intrinsecamente conectada a esta circunstância”, reafirma, porém reconhece: “Temos uma atividade não

¹²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=nAo-Sc0Z3FQ&list=UUCGOY1flcxplAb61p7eIVQ&index=14>. Acessado em 02 de fevereiro de 2013.

muito pensada na vida diária da internet, mas em certos momentos montamos estratégias vinculadas a lançamento de discos e campanhas de votação”. (WADO, 2013a)

Em seu site oficial¹²², por exemplo, há apenas o link do disco para baixar e um número de telefone para contato. Nada de agenda, fotos e os tradicionais links encontrados nos endereços eletrônicos de bandas e artistas musicais. “Já tive duas ou três versões de site mais tradicionais e com essas seções. Fizemos isso dessa vez para dar ênfase ao disco e variar um pouco. No próximo disco, devemos rever isso e voltar a ter mais conteúdo lá”, conta. (WADO, 2013a)

Um dos “resquícios” mais antigos ainda disponíveis na internet é um blog da época da banda Realismo Fantástico¹²³. A primeira postagem data de 29 de junho de 2004. Nela, há o título “blogger de fotos da banda”. Na atualização seguinte, de 23 de julho de 2004, há imagens registradas na sessão de fotos assinada pela Cia. da Foto. A próxima postagem só veio em 05 de novembro e trouxe a imagem da capa do álbum *A Farsa do Samba Nublado*.

Oito meses depois – e com apenas mais três atualizações –, a última postagem do endereço data de 13 de agosto de 2005 e informa a abertura do site oficial, na época no endereço www.uol.com.br/wado.

Nas plataformas musicais a presença parece meramente figurativa. Ele mesmo afirma que “sempre que uma dessas mídias está em voga ou evidência é bom se inserir, faz parte do jogo”. (WADO, 2013a) No MySpace¹²⁴, por exemplo, outrora em evidência, Wado ainda mantém a conta aberta em 23 de maio de 2008. Na classificação por gênero, ele aparece como “Electro/Funk/Shoegaze”.

¹²² www.wado.com.br

¹²³ www.wadorealismofantastico.blogger.com.br/

¹²⁴ <http://www.myspace.com/wwwado>. Acessado em 02 de fevereiro de 2013.

A rede social informa que o compositor tem 770 amigos, que o perfil foi exibido 69.801 vezes e que as músicas foram ouvidas num total de 32.050 vezes. Hoje, porém, há disponível para escuta apenas seis delas, todas do álbum *Terceiro Mundo Festivo*. O último acesso do compositor foi em 22 de agosto de 2010.

Na plataforma Last.FM há duas contas abertas. A primeira da época de Wado e Realismo Fantástico¹²⁵ e a segunda assinada apenas por Wado¹²⁶. No caso da primeira, o grupo é classificado como “Brasil/Alagoas/Singer-Songwriter/Alternative Rock”. Além de um release, três fotos e links para cinco vídeos no YouTube, não há mais conteúdo sobre o projeto musical. Nenhuma música está disponível para escuta ou download. Numa seção que afere as visualizações, sabe-se que 34 músicas foram compartilhadas anteriormente. A música *Tormenta* foi a mais acessada, com 114 audições. Outras onze músicas foram ouvidas apenas uma vez.

Já o release na página principal fala sobre o relançamento da versão em CD do álbum *Atlântico Negro*, pelo selo Pimba. Logo abaixo, a links para três vídeos postados no YouTube. As seções “Shows” e “Vídeos” não possuem informações. Em “Fotos” há apenas uma imagem de Wado e em “Blog” ele reproduziu dois textos: um do Diário do Sudoeste de Vitória da Conquista e outro da Rolling Stone.

Na conta assinada por Wado, a classificação muda para “Brasil/Alagoas/Alternative/Regional”. O texto em “Biografia” cobre a trajetória até o ano de 2011. Com exceção de *A Farsa do Samba Nublado*, todos os outros discos já estiveram disponíveis. Mas, atualmente, apenas o último lançado, *Samba 808*, encontra-se acessível para escuta via link que leva às músicas compartilhadas no YouTube.

Entre as faixas, *Com a Ponta dos Dedos* lidera o ranking das mais ouvidas, com 1.030 audições. As outras nove primeiras apresentam números superiores a 500 acessos. A seção “Imagens” possui 13 fotos de diversos períodos da carreira. Em “Vídeos”, há 16 registros audiovisuais, entre clipes, trechos de shows e músicas do Samba 808 ilustradas

¹²⁵ <http://www.lastfm.com.br/music/Wado+e+Realismo+Fant%C3%A1stico>. Acessado em 02 de fevereiro de 2013.

¹²⁶ <http://www.lastfm.com.br/music/Wado>. Acessado em 02 de fevereiro de 2013.

com a capa do álbum. A seção “Eventos” foi uma das mais atualizadas e marca o anúncio de 46 shows de Wado entre 02 de maio de 2007 e 13 de outubro de 2012.

Wado também está presente na plataforma da Oi Novo Som¹²⁷. Por lá, deixou oito músicas de *Atlântico Negro* e três de *Samba 808* para audição. A página principal traz uma foto, release atualizado até fevereiro de 2012, contato telefônico e e-mail pessoal. Até então, o site recebeu 2.270 acessos. Na seção “Fãs”, há o cadastro de quatro pessoas e em “Fotos” aparecem registros da sessão de gravação do álbum *Atlântico Negro* e mais a capa e o encarte do disco *Samba 808*.

Por fim, a presença em reportagens, artigos, entrevistas, resenhas e críticas é farta. Como já visto na parte descritiva, Wado figura desde a estreia tanto em portais e sites de grandes veículos de comunicação do Brasil quanto em blogs especializados e sites de anônimos que escrevem, comentam e disponibilizam sua carreira e obra musical.

5.2.1 – Análise de caso

O primeiro aspecto a destacar após a descrição da trajetória e da disposição virtual da música de Wado na internet é a constatação de que, a partir do momento em que passou da atuação em bandas de garagem para apostar numa “carreira solo”, o compositor começou a exercer uma prática musical com aspirações profissionais ou, no mínimo, com a ideia de endereçá-la a um mercado.

Ao declarar que, no início da carreira, esperava que as gravadoras cuidassem de processos ligados à promoção, circulação e divulgação de sua música, Wado revela um exemplo típico de um modelo estabelecido no decorrer do século XX, em que o papel do músico se reservava quase que exclusivamente ao processo criativo e à performance. Com o tempo, porém, ele reconhece que foi “apanhando até aprender” a se relacionar com a indústria fonográfica, com a mídia e com modelos de negócios para comercializar direitos e dividendos sobre as obras e as apresentações.

¹²⁷ <http://www.oinovosom.com.br/wado>. Acessado em 02 de fevereiro de 2013.

Logo no primeiro disco, o intuito era conseguir assinar um contrato. Eis aí outra indicação da clara intenção do músico em entrar num mercado profissional. Ao mesmo tempo, todos os contratos que conseguiu até hoje se limitaram à distribuição e a uma divulgação com recursos limitados, porém suficientes para fazer os discos chegarem até a imprensa especializada nacional, por exemplo.

E mais: quando concluiu que o contrato não era vantajoso, optou por lançar a obra de maneira independente – como no caso de *Samba 808*. Quer dizer, mesmo após uma carreira de aceitação crítica e popularização ascendente, o compositor lançou e promoveu o sexto álbum por conta própria após recusar as propostas oferecidas por gravadoras de pequeno porte.

No caso dos três últimos discos, todos foram lançados em versão virtual e oferecidos gratuitamente. Por outro lado, todos também tiveram lançamentos posteriores em versão física, ainda que no caso de *Terceiro Mundo Festivo* e *Atlântico Negro*, ele tenha optado por um formato de embalagem mais econômica, com capa do tipo envelope, e preço mais acessível. O contraste é que as versões em CD sempre foram lançadas com o intuito comercial. Já os álbuns digitais saíram desse modo como estratégia de divulgação e reverberação de sua música. No caso do disco *Samba 808*, o texto do release – assinado por Wado e incluso no pacote digital que incluíam as músicas – faz um apelo explícito para que os usuários divulguem e propaguem o endereço eletrônico do álbum para que outras pessoas possam acessá-lo. “Pedimos que postem/recomendem o disco apontando para o nosso site”, escreveu ele.

Houve um momento em que os três primeiros discos foram disponibilizados em versão digital por iniciativa do compositor – embora fossem apenas as músicas em MP3, sem as reproduções capa, encarte e outros acessórios gráficos. Por outro lado, Wado deixou os discos disponíveis gratuitamente apenas por um determinado tempo. Hoje, por exemplo, o site oficial permite acesso apenas ao último lançamento.

As apresentações ao vivo sempre constaram em seu currículo. Primeiro foi protagonista na ebulição de cenário de movimentação musical efervescente em Maceió. Mas como

tinha aspirações que a cidade não podia comportar, Wado procurou viver temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo no esforço de ampliar a visibilidade de sua produção e, ao mesmo tempo, incrementar o desempenho profissional. Porém, ao encerrar um ciclo de parcerias musicais após o terceiro disco, ele arriscou a volta para Maceió e permaneceu na cidade de menor porte, de onde passou a tocar a carreira sem perder o intento do desempenho profissional.

Por um lado, pode-se afirmar – a partir dos aspectos descritos até aqui – que Wado sempre pensou a projeção de sua obra para o mercado profissional. Houve um momento, em que ele permitiu a inclusão do nome de uma banda (Realismo Fantástico) na assinatura de um disco, como uma suposta estratégia mercadológica – fato reiterado em entrevistas dadas pelo músico na época. Ou ainda, o fato de a constituição de projetos paralelos, como o Fino Coletivo e o Bloco dos Bairros Distantes, configurar-se claramente como estratégia que busca fortalecer práticas musicais, agregar capital simbólico e até gerar novos meios para obtenção de recursos.

Por outro prisma, também não é impertinente dizer que, contraditoriamente, ele permitiu brechas e deixou lacunas abertas em seu *modos operandi*. Por exemplo, embora não aprove a qualidade artística dos registros a ponto de dizer que os videoclipes são “precários”, Wado sempre procurou investir em produções audiovisuais. De outro modo, nunca se empenhou num esforço para realizar algo que recebesse a validação a partir dos seus próprios critérios artísticos.

Comparação similar pode ser feito no caso das gravações dos álbuns. Ao passo que enfatizou a qualidade de registro do álbum *A Farsa do Samba Nublado*, não se privou de captar instrumentos em homestudio e até em microfone de computador em outras produções. O caso de *Samba 808* tipifica bem o paradoxo. Embora gravado em homestudio, o disco veio repleto de parcerias e participações especiais de nomes consagrados da música popular brasileira – outra estratégia assumida de agregar capital simbólico à expressão criativa.

A partir do terceiro disco, Wado chegou a ter empresário e até hoje preserva contato e contratos esporádicos com uma produtora que passou a atuar em seu nome desde 2004.

Paradoxalmente, hoje, é ele quem fecha toda e qualquer negociação que envolve a comercialização de sua música. Como já dito, em seu site oficial constam o seu telefone e e-mail pessoais. Ao mesmo tempo, o compositor abriu firma, tornou-se pessoa jurídica e contratou até uma estagiária em comunicação para poder atuar com mais eficiência e segurança no mercado da música.

A preocupação em reverter a prática musical profissional em fonte de renda chegou a se tornar uma marca tanto em sua obra quanto em seu discurso. Em seus discos, a noção de obra arte sempre esteve presente a partir de conceitos deflagrados nos títulos dos álbuns, das músicas e no conteúdo de letras – de *O Manifesto da Arte Periférica* a *Reforma Agrária do Ar*, ambos a esboçar conteúdo político relacionado a aspectos do ofício musical.

Já em sua fala, a questão mercadológica se tornou ser um tema chave a partir dos últimos anos, a ponto de repercutir na imprensa com trechos e manchetes que estamparam passagens relacionadas ao desejo de se estabelecer financeiramente, largar a música para arrumar emprego ou prestar concurso público.

Uso das ferramentas

No tocante à disposição no ambiente virtual, encontra-se um tensionamento claro: ao passo que declara as relações de circulação e de consumo musical pela internet como vitais para a preservação e ampliação do alcance de sua música, a atuação de Wado no espaço pixelado não obedece a estratégias e planejamentos arrojados.

A utilização de plataformas virtuais é inconstante, com páginas desatualizadas e pouco visitadas em sítios de referência como MySpace e Last.FM. O fato pode ser constatado desde o início da utilização de ferramentas comunicacionais, com o blog da banda Realismo Fantástico. Inaugurado em setembro de 2004, o endereço não chegou a uma dúzia de atualizações em mais de oito meses no ar. Um blog com posts aleatórios e sem maiores informações sobre histórico, música e agenda do grupo.

E se Facebook e Twitter são utilizados com postagens que misturam fatos de sua vida pessoal com os movimentos de sua carreira – algo pertinente e comum em muitos profissionais da música –, há sites de outras redes sociais de conteúdo exclusivamente musical que nem possuem faixas disponíveis para escuta. Da mesma forma que Victor Toscano, a classificação de gêneros para a música de Wado não obedece a critérios específicos – pode-se achar sua sonoridade rotulada como rock ou até música regional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tem tanta música no mundo que eu não posso me escutar
Os meus amigos todos sabem de alguém pra me contar
Alguém que faz um som bem novo
Nada clichê, retrô ou tosco
Todo mundo sabe quem merece o céu na terra”

Victor Toscano
Tanta Música

A análise dos históricos musicais, das discografias e das disposições de Victor Toscano e de Wado no ambiente virtual sinaliza caminhos para a compreensão da produção e da circulação de práticas musicais na contemporaneidade. O recorte justaposto de ambos revela traços que contribuem para a compreensão de um cenário maior, no qual processos, lógicas e formatos inovadores e tradicionais do universo musical são acessados em vias de mão dupla, com rotas marcadas por constantes intersecções ora convergentes ora bifurcadas.

Num panorama de tensionamentos, as abordagens criativas se processam por meio de reapropriações e ressignificações de modelos, sem descartar o acesso a padrões pré-estabelecidos. É como se as fronteiras entre práticas musicais amadoras e profissionais recebessem um novo conjunto de demarcadores que, por sua vez, situa-se em constante flutuação. As fronteiras existem, mas são permanentemente redesenhadas, sem obedecer a estruturas lineares ou engessadas.

Enquanto o amador tem a chance de construir uma discografia, o profissional pode oferecer a sua produção de modo gratuito. E, nesse último caso, o mais curioso é que a obra é disponibilizada de graça como uma estratégia para capitalizar outro produto: o show. Noutro exemplo, com o *homestudio* e a internet, o amador encontra novos prazeres na relação com a prática musical – da formatação do conceito de um álbum à gravação de uma composição. Já o profissional utiliza os mesmos meios para aperfeiçoar as investidas no mercado tradicional da música.

Ao mesmo tempo, se as novas possibilidades de produção e circulação operadas no ambiente digital/virtual estimulam potenciais criativos, facilitam a materialização de expressões, democratizam o acesso e ampliam a oferta de conteúdo informacional, por outro lado, o fato de uma obra estar disponível não garante a audiência. Não basta. É preciso saber comunicar, como aponta Yúdice (2007). E comunicar, nesse caso, implica em manipular ferramentas e articular estratégias para além do próprio resultado criativo disponível.

O caso de Wado mostra como, ao apostar numa abordagem profissional, o compositor precisou mudar a condução de sua prática musical. Compor, gravar e lançar músicas num álbum não era mais suficiente para aplacar pretensões profissionais. Entre as apostas em sua estratégia constam a busca por gravadoras, a mudança para grandes centros urbanos, a abertura de empresa e um constante planejamento que, embora deixe a desejar – como ele mesmo reconhece –, envolve a contratação de profissionais, a produção de eventos e até a associação e parcerias com músicos renomados do cenário nacional. Contudo, além de voltar a morar numa cidade periférica – de onde gravou e lançou seus últimos três álbuns –, Wado não parece afeito ao ambiente virtual (embora afirme que o crescimento de sua popularidade se deva à internet) e, ainda hoje, continua sem empresário. Seus últimos três discos foram lançados primeiro de modo independente. Os contratos – bem modestos, apenas para prensar mil ou duas mil cópias em CD – com gravadoras só vieram meses depois dos lançamentos oficiais.

A relação entre sobrevivência e prática musical profissional se tornou um mote constante em suas entrevistas ao longo dos últimos doze anos. O tema sempre esteve presente, com o músico a apresentar uma situação profissional de altos e baixos – ele chegou, inclusive, a declarar que procurava emprego na sua área de formação acadêmica, o jornalismo. Mesmo em busca de atuação num circuito *mainstream*, Wado encontrou meios de ingressar num circuito profissional ao buscar trilhar os caminhos que levam aos mercados de nicho – como apontou Chris Anderson (2006).

Ainda na esfera profissional, o mercado da música acompanhou o novo ritmo. Herschmann cita o circuito do samba na Lapa e a “explosão” dos shows do rock

independente brasileiro. O endereçamento mercadológico para o músico ou compositor profissional teve uma já histórica fragmentação – derivada de gênero, cenas e circuitos – multiplicada em novos nichos com diferentes tamanhos e alcance e que, simultaneamente, convivem com a esfera de maiores cifras do showbusiness e da indústria fonográfica.

No caso Victor Toscano, diferentemente, a relação com o fator mercadológico vai ao extremo oposto. Como inúmeros outros compositores com obras disponíveis na internet, Toscano se enquadra no filão dos amadores que construíram uma discografia digital, tornaram-na disponível, mas que nitidamente não buscam empreender uma relação comercial com a sua música. Em seu caso, os indícios são claros. Por exemplo, mesmo disponível apenas na internet, a produção do compositor só é encontrada de modo fragmentado – com discos, músicas e EPs lançados na rede sem aparente critério. Levou quase uma década até que ele criasse um site oficial com toda a obra disponível. Recursos e ferramentas virtuais que poderiam ser utilizados para ampliar o alcance de sua obra são ignorados ou operados com modo e frequência inconstante.

Sobre este ponto, o discurso de Toscano tem uma ênfase na teoria e outra na prática. Em ambos, há contradições – noutro exemplo de tensionamento. No primeiro caso, ele revela a realização em saber que a música é ouvida por outras pessoas, embora diga preferir ter um público restrito, porém atento. Na prática, ele parece não empenhado em divulgar a própria obra, contudo, aceitou o convite para figurar em diversas coletâneas de selos virtuais – uma forma de obter mais visibilidade para a sua produção.

A gravação em *homestudio* pode ser um capítulo à parte nesse debate. Músicas registradas em estúdios caseiros geram discussões pautadas por aspectos técnicos e estéticos. Toda a obra de Toscano foi gravada assim. Wado também recorreu aos homestudios em vários momentos para poder viabilizar a produção de seus discos. O seu histórico mostra que houve empenho para encontrar padrões técnicos de gravação de acordo com o endereçamento estético de suas criações, porém, quando isso não foi possível, o compositor não desconsiderou opções mais modestas em função de supostas deficiências e fragilidades técnicas.

A relação entre produção e circulação musical e novas tecnologias gera um manancial de novas possibilidades entre as quais a presente investigação buscou extrair alguns aspectos. Por entre tantos prismas, é possível compreender como este fenômeno pode acentuar o despertar do potencial expressivo e criativo do ser humano. No caso das práticas musicais amadoras, os novos meios geram estímulos e impulsos até então inéditos. De brincadeira eventual ao exercício de um desejo, a atividade diletante ganha chance de materializar o prazer. Como elucubrou Cristovão Tezza (2012) ao divagar sobre o “espírito da prosa”, o momento de decisão que leva alguém a escrever – e no caso da prática musical seria “o que leva alguém a tocar um instrumento” – nunca será de natureza estética. Não é preciso abrir um novo caminho para quem escuta. A responsabilidade primeira deste tipo de compositor é consigo mesmo, com o seu momento.

Finalmente, de volta às observações de John Blacking, ao considerar que a musicalidade é inerente ao ser humano, deve-se celebrar o fato de haver mais oportunidades para desempenhá-la. No arriscar de uma hipótese, parece que o novo contexto pode estimular e favorecer a produção musical amadora que, além de pautada pelo prazer de tocar um instrumento, pode agora ser materializada em registro e acesso com mais força e facilidade.

No meu caso, embora o Varnan e CHIAR estejam em hibernação, enquanto produzia o texto para a dissertação gravei mais um disco, em que atuei como músico e produtor das composições de outro parceiro, Eduardo Calado. Callado é o nome do projeto. *The Three C Sessions* é o título do álbum com quatro músicas. Todas elas foram arranjadas, gravadas e produzidas num estúdio caseiro, formatadas num EP disponível para download¹²⁸. Sem maiores pretensões, apenas pelo puro deleite de tocar, gravar e ouvir a própria expressão musical. Contudo, os comentários são sempre bem-vindos.

¹²⁸ http://calladoproject.blogspot.com.br/2012/11/callado-three-c-sessions_9098.html

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS E ARTIGOS

AMARAL, Adriana. *Plataformas de Música Online - Práticas de comunicação e consumo através dos perfis*. In: Revista Contracampo, nº20, pp. 147-170. Niterói: UFF. 2009.

AQUINO, Thaís Lobosque. *O Músico Anfíbio: um Estudo sobre a Atuação Profissional Multiface do Músico com Formação Acadêmica*. XVII Encontro Nacional da ABEM. São Paulo: 2008.

ANDERSON, Chris. *A Cauda Longa*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção - Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk/Edusp, 2007.

BACAL, Tatiana; NAVES, Santuza Cambraia. *Inventando Tecnologias e Produzindo Sons: Relações Estabelecidas entre Produtores Sonoros e Tecnologias de Criação*. In: SÁ, Simone Pereira de (org.). *Rumos da Cultura da Música – Negócios, Estéticas, Linguagens e Audibilidades*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010, pp. 165-188.

BLACKING, John. *How Musical is Man?*. University of Washington Press: 1973.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais de Globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1999. 4ª edição.

CARVALHO, Alice Tomaz de e RIOS, Riverson. *O MP3 e o Fim da Ditadura do Álbum Comercial*. In: PERPETUO E SILVEIRA (orgs) – *O Futuro da Música Depois da Morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009

CROWL, Harry. *A Criação Musical Erudita e a Evolução das Mídias: dos Antigos 78rpms à Era pós-CD*. In: PERPETUO E SILVEIRA (Orgs.). *O Futuro da Música Depois da Morte do CD*. pp. 143-158. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

DE MARCHI, Leornado. *Transformações Estruturais da Indústria Fonográfica no Brasil 1999-2009: Desestruturação do Mercado de Discos, Novas Mediações do Comércio de Fonogramas Digitais e Consequências para a Diversidade Cultural no Mercado de Música*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

ELIAS, Nobert. *Mozart - Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the Value of Popular Music*. Cambridge/Massachusett: Havard University Press, 1996.

Herschmann, Micael. *Lapa, Cidade da Música: Desafios e Perspectivas para o Crescimento do Rio de Janeiro e da Indústria da Música Independente Nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007

_____. *Indústria da Música em Transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. *Tendências da Indústria da Música no Início do Século XXI*. In: JANOTTI JR, Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre; LIMA, Tatiana (Orgs.). *Dez Anos a Mil – Mídia e Música Popular Massiva em Tempo de Internet*. Maceió/Recife: independente, 2011, pp. 23-34

LEÃO, João e NAKANO, Davi. *O impacto da tecnologia na cadeia da música: novas oportunidades para o setor independente*. In: PERPETUO E SILVEIRA (Orgs.). *O futuro da música depois da morte do CD*. pp. 11-26. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

LEMOS, André; Cibercultura. *Alguns Pontos para Compreender a Nossa Época*. In: LEMOS, André; Cunha, Paulo (orgs). *Olhares sobre a Cibercultura*. Sulina: Porto Alegre, 2003; pp. 11-23.

_____. *Ciber-Cultura-Remix*. In: ARAUJO, Denize Correa (Org.). *Imagem (ir) realidade: Comunicação e Cibermídia*. Porto Alegre: Sulina, 2006a. p. 52-65.

_____. *Cibercultura como Território Recombinante*. In: *A Cibercultura e seu Espelho – Campo de Conhecimento Emergente e Nova Vivência Humana na Era da Imersão Interativa*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2009.

LEVY, Pierre; e LEMOS, André. *O Futuro da Internet – Em Direção a uma Ciberdemocracia Planetária*. São Paulo: Paulus, 2011.

MIÈGE, Bernard. *A Sociedade Tecida pela Comunicação – Técnicas da informação e da Comunicação entre Inovação e Enraizamento Social*. São Paulo: Paulus, 2009.

NEGUS, Keith and PICKERING, Michael. *Creativity, Communication and Cultural Value*. Londres: Sage, 2004.

ORTIZ, Renato. *Japão e Modernidade-Mundo – Trabalho, Consumo, Estilo de Vida*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PALUDO, Ticiano Ricardo. *Reconfigurações Musicais: Os Novos Caminhos Da Música na Era da Comunicação Digital*. Dissertação de mestrado em Comunicação Social defendida na Faculdade de Comunicação Social, PUC-RS. Porto Alegre: 2010.

PORTER, Adam. *Making a Case for Sharing: An Analysis of Music Copyright, New Technologies, and How Creative Commons and Netlabels are Facilitating a Free Music Culture on The Web*. Illinois: Southern Illinois University, 2010

SÁ, Simone Pereira. *O CD Morreu. Viva o Vinil!* In: PERPETUO E SILVEIRA (orgs) – *O Futuro da Música Depois da Morte do CD* – pp. 49-73. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

SOUZA, S. & BORGES, L. O.. *A Profissão de Músico Conforme Apresentada em Jornais Paraibanos*. In: *Psicologia & Sociedade*, 22(1), 157-168. 2010.

SMILDE, Rineke (Catharina Agatha Smilde). *The Music Profession and The Professional Musician: a Reflection*. Em *Pauta: Porto Alegre*, v. 19, n. 32/33, 110-117, janeiro a dezembro 2008.

STERN, Jonathan. *O MP3 como Artefato Cultural*. IN: SÁ. Simone Pereira de. *Rumos da Cultura da Música: Negócios, Estética, Linguagens e Audibilidade*, Porto Alegre: Sulinas, 2010.

TAYLOR, Charles. *As Fontes do Self – A Construção da Identidade Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2005. 2ª edição.

TEZZA, Cristovão. *O Espírito da Prosa: Uma Autobiografia Literária*. São Paulo: Record, 2012.

THÉBERGE, Paul. *Plugged In: Technology and Popular Music*. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. *Endinburgh*: Cambridge University Press, 2001.

TROTTA, Felipe. *Autonomia Estética e Mercado da Música: Reflexões sobre o Forró Eletrônico Contemporâneo*. In: SÁ. Simone Pereira de (Org.). *Rumos da Cultura da Música: Negócios, Estética, Linguagens e Audibilidade*. Porto Alegre: Sulinas, 2010.

VLADI, Nadja. *O Negócio da Música – Como os Gêneros Musicais Articulam Estratégias de Comunicação para o Consumo Cultural*. In: JANOTTI, Jeder; PIRES, Victor; LIMA, Tatiana. *Dez Anos a Mil – Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet*. Recife, Maceió: independente, 2011.

YÚDICE, George. *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. 1ª ed. Barcelona: Gedisa, 2007.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JORNAIS E REVISTAS

DOCTOROW, Cory. *O Pecado Original*. *O Estado de S. Paulo*, 22 jul. 2012.

AGOSTINI, Tiago. *Brasilidade dá o Tom em novo Disco do Cultuado Cantor*. *Rolling Stone*, set. 2009.

ALBUQUERQUE, Teresa. O cantor e compositor Wado refaz a ponte entre a África e as Américas em seu quinto disco. *Correio Brasiliense*, 07 nov. 2009.

ANTUNES, Alex. *Tristeza Não Tem Fim*. *Rolling Stone*, jul 2008.

BITTENCOURT, Bruna. *Wado Visita a Periferia em Novo Disco*. *Folha de S. Paulo*, 07 mai. 2008.

BOMFIM, Emanuel. *Melancolia e Maturidade*. *O Estado de São Paulo*, 31 dez. 2011.

CASTELLOTTI, Carla. *Noite de Pêndulo*. *Gazeta de Alagoas*, 27 nov. 2011.

_____. *Maré Alta*. *Gazeta de Alagoas*, 30 mai. 2012.

COELHO, Fernando. *Além do que se Vê*. *Gazeta de Alagoas*, 01 jan. 2006.

_____. *Viver de Música*. *Revista Graciliano*, fev. 2013.

FERREIRA, Kiko. *A Mais Festejada Novidade da Música Brasileira deste Ano Lança Manifesto em CD*. *O Estado de Minas*, 01 jul. 2001.

FONSECA, Juarez. *O Trabalho Forte, Inteligente e Original de Wado faz uma Espécie de Síntese da MPB Moderna*. ABC de Porto Alegre, 2001.

GIL, Marisa Adán. *Empresário Conquista o Prazer de Tocar um Instrumento*. Pequenas Empresas, Grandes Negócios, out. 2010.

HARDY, Quentin. *How the Internet Is Ruining Everything*. The New York Times, 03 dez. 2011.

MARCELO, Carlos. *Você está Pronto para Wado?* Correio Braziliense, 09 jul. 2001.

MATIAS, Alexandre. *'Até Agora o Melhor Disco do Ano'*. Correio Popular. 2001.

MIGUEL, Antônio Carlos. *Wado traz seu Manifesto Periférico*. O Globo, 30 jun. 2001.

MORENO, Eulália. *Cesária Évora de Coração Aberto*. Mundo Lusíada, 04 jun. 2008.

ROLLING STONE. *Os Melhores de 2009: Discos*. Jan. 2010.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Os Muito Jovens Voltam à Música Inteligente*. Folha de São Paulo, 22 jun. 2001a.

_____. *Wado Chega Advogando a Arte da Periferia*. Folha de São Paulo, 22 jun. 2001b.

SANTOS, Walmir. *Música Alagoana Faz Bonito no Rec-Beat, em Recife*. Folha de S. Paulo. 2001.

SEM CORDÃO *de Isolamento*. Gazeta de Alagoas, 18 de jan. 2013.

SUZUKI, Shin Oliva. *Wado se Renova com Letras mais Cascudas*. Folha de S. Paulo, 19 nov. 2004.

SITES

CIA DE FOTO. www.ciadefoto.com/

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. www.dicionariompb.com.br/

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. www1.folha.uol.com.br/tec/1218329-de-cara-nova-site-myspace-e-acusado-de-usar-musica-sem-autorizacao.shtml.

_____. www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0602200623.htm

HOMINIS CANIDAE. www.hominiscanidae.org/2010/07/coletanea-hominis-canidae-ano-i-2010.html.

LAST FM. www.lastfm.com.br/event/1680574+Ensaio+Aberto.

_____. www.lastfm.com.br/music/Wado+e+Realismo+Fant%C3%A1stico

_____. www.lastfm.com.br/music/Wado

MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL.
www.cultura.gov.br/site/2006/09/19/festival-em-berlim-tem-o-brasil-como-pais-tema/

MTV BRASIL. <http://mtv.uol.com.br/programas/mtv1/noticias/vmb-2012-celebra-musica-com-shows-eletrizantes-e-destaque-para-gaby-amaranto>

O ESTADO DE SÃO PAULO. www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2006/not20060206p3674.htm

_____. www.estadao.com.br/noticias/impresso,apca-elege-os-melhores-de-2007,95160,0.htm

O GLOBO. <http://oglobo.globo.com/cultura/gorillaz-lancara-disco-inedito-para-download-gratuito-no-dia-de-natal-2912845>

_____. <http://oglobo.globo.com/blogs/mpb/posts/2008/08/26/wado-sexualidade-agucada-docura-violencia-festiva-estetica-122378.asp>

OI NOVO SOM. www.oinovosom.com.br/wado

OUTRO CRÍTICOS. <http://outroscriticos.blogspot.com.br/2010/12/lancamento-bootleg10-coletanea.html>

PEIXOTO, Alexis. 25 de junho de 2009. www.oimigo.com/blog/victor-toscano-em-busca-da-propoxitona-perfeita/

REVISTA PEQUENAS EMPRESAS, GRANDES NEGÓCIOS.
<http://revistapegn.globo.com/Revista/Common/0,,EMI176117-17154,00->

PRÊMIO RIVAL PETROBRAS. www.rivalpetrobras.com.br/premio6.html

RECIFE LO-FI. recifelofi.blogspot.com.br

ROLLING STONE BRASIL. www.rollingstone.com.br/noticia/efeito-radiohead/

SCREAM AND YELL. <http://screamyell.com.br/blog/2008/02/11/wado-e-o-terceiro-mundo-festivo/>

SENHOR F. www.senhorf.com.br

TAVARES, Jamile. *'O download é um começo de relação', diz Tulipa Ruiz*. G1, 04 out. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/10/o-download-e-um-comeco-de-relacao-diz-tulipa-ruiz.html>

TERRA. <http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI201338-EI2408,00.html>.

TRABALHO SUJO. <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2008/12/14/os-50-melhores-discos-de-2008-38-wado-terceiro-mundo-festivo.htm>

TRAMA VIRTUAL. http://tramavirtual.uol.com.br/artistas/coletanea_recife_lo-fi

_____. tramavirtual.uol.com.br/artistas/victor_toscano

UOL. <http://musica.uol.com.br/ultnot/2009/07/22/wado-lanca-atlantico-negro.jhtm>

VICTOR TOSCANO. <http://victortoscanosite.wordpress.com>

_____. www.victortoscano.com.br

WADO. www.wadorealismofantastico.blogspot.com.br/

_____. www.wado.com.br/

WELLS, Matt. *Puerto Rico Shakes to a New Beat*. BBC News, 07 mar, 2005. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4304185.stm>.

DEPOIMENTOS

TOSCANO, Victor. *Entrevista concedida ao autor por telefone*. 18 ago. 2011.

_____. *Entrevista concedida ao autor por e-mail*. 21 dez. 2012.

_____. *Entrevista concedida ao autor por e-mail*. 04 jan. 2013.

WADO. *Entrevista concedida ao autor*. 17 set. 2012.

_____. *Entrevista concedida ao autor por e-mail*. 19 jan. 2013a.

_____. *Entrevista concedida ao autor por e-mail*. 02 fev. 2013b.

ÁLBUNS E VÍDEOS

MONTE, Marisa. *Infinito ao Meu Redor*. EMI, 2009.

TOSCANO, Victor. *Wednesday Morning*. Independente, 2003.

_____. *Actually, I Care*. Independente, 2005.

_____. *Distraction*. Independente, 2007.

_____. *Tentativa e Erro*. Independente, 2008.

_____. *Mapa*. Independente, 2008.

_____. *Sentindo Cidade*. Independente, 2009.

_____. *É Mentira*. Independente, 2010.

_____. *O Inferno são os Outros que Vivem Dentro de Mim*. Independente, 2010

WADO. *O Manifesto da Arte Periférica*. Dubas. 2001.

_____. *Cinema Auditivo*. Outros Discos. 2002.

_____. *A Farsa do Samba Nublado*. Outros Discos. 2004.

_____. *Terceiro Mundo Festivo*. Independente. 2008.

_____. *Atlântico Negro*. Independente/Pimba. 2009.

_____. *Samba 808*. Independente/Pimba. 2011.