

UFPE – UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CFCH – CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

MANOEL SOTERO CAIO NETTO

COMPARTILHANDO SONS E IDEIAS
O Sombarato e as práticas discursivas em torno da música

Recife
2010

MANOEL SOTERO CAIO NETTO

COMPARTILHANDO SONS E IDEIAS

O Sombarato e as práticas discursivas em torno da música

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE - Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador:

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife
2010

Caio Netto, Manoel Sotero

Compartilhando sons e ideias : o sombarato e as práticas discursivas em torno da música / Manoel Sotero Caio Netto. -- Recife : O Autor, 2010.

190 folhas: il., graf., tab.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Sociologia, 2010.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Sociologia. 2. Música – Tecnologia. 3. Compartilhamento. 4. Indústria fonográfica. I. Título.

316

CDU (2. ed.)

UFPE

301

CDD (22. ed.)

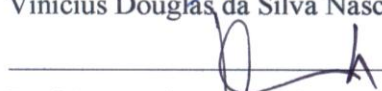
BCFCH2010/124

Ata da Sessão de Defesa de Dissertação de MANOEL SOTERO CAIO NETO do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

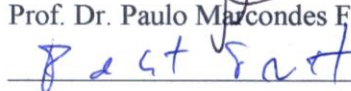
Aos vinte e quatro dias do mês de agosto do ano de dois mil e dez, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para a **Defesa de Dissertação de MANOEL SOTERO CAIO NETO**, intitulada *“COMPARTILHANDO SONS E IDÉIAS: O Sombarato e as práticas discursivas em torno da música”*. A Comissão foi composta pelos Professores: **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares** (Presidente/Orientador); **Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta** - Titular Externo (PPGCom/UFPE); **Prof. Dr. Remo Mutzenberg** – Titular Interno (PPGS/UFPE). Dando início aos trabalhos, o **Prof. Dr. Paulo Marcondes** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra ao autor da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa do candidato. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em segredo deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar, o **Prof. Dr. Paulo Marcondes**, presidente da mesa e orientador do candidato, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Dissertação por unanimidade, com indicação para publicação**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretário do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 24 de agosto de 2010.



Vinícius Douglas da Silva Nascimento – Secretário



Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares



Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta



Prof. Dr. Remo Mutzenberg



Manoel Sotero Caio Neto

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer especialmente a algumas pessoas que fizeram e carregaram esse “peso leve” comigo, para já citar o compositor, amigo e, não por coincidência, o orientador desse trabalho, Paulo Marcondes. Aos professores que passaram e ficaram no processo de minha formação, em especial, Ricardo Santiago, Roberta Campos, Remo Mutzenberg, Jonatas Ferreira, Maria Eduarda, Jorge Ventura, Cida Nogueira, Eliane da Fonte, Lília Junqueira e Felipe Trotta.

Aos amigos que continuam juntos, Leonardo Lima e Joaquim Izidro. Ao amigo de mais de uma década, Osmar Martins. Ao grande amigo e irmão Claudio Caio e ao pequeno “amigão” Matheus.

Aos novos amigos que fiz no Mestrado, Paulo Henrique, Breno, Mercês, Márcio e, especialmente a João Paulo pela ajuda na formatação dessa pesquisa.

Ao Espelho d’água que me proporciona outras criações. Obrigado a Johann Brehmmer e a Alex Nicolas por chegarem com o som de suas palavras amigas e dos instrumentos.

Aos amigos do curso de graduação, em especial, Marcela Albuquerque, Acayne Uluri, Carlos Frederico (Kaká) e André.

Aos colegas do projeto Sombarato, em especial, Jarbas Jácome, Bruno Firmino e Bruno Rodrigues.

Aos novos amigos que fiz na FUNDARPE, em especial a Zezão.

Aos meus Pais, Sotero e Claudinete, pela dedicação, incentivo e amor incondicional.

Obrigado a minha sempre companheira Paula Santana, pela amizade, pelas leituras, pelas críticas, pelos risos, pela força que, por vezes, foi capaz de sozinha nos fazer seguir adiante. Minha imensa gratidão a você, Paulinha, pela forma intensa em que vivemos os dias. “Eu só confio nas pessoas loucas, aquelas que são loucas pra viver, loucas para falar, loucas para serem salvas, desejosas de tudo ao mesmo tempo, que nunca bocejam ou dizem uma coisa corriqueira, mas queimam, queimam, queimam...”. (Jack Kerouac).

Não sei do futuro da indústria, só sei que a música existirá sempre... ela é feita de Ruído e Silêncio, coisa que (me parece) sempre existirá.

Jards Macalé em entrevista ao Sombarato

Resumo

Procuro compreender o fenômeno do compartilhamento livre de músicas com o uso da internet, identificando as reverberações dessa prática social e discursiva no entorno da música, que envolvem também condições de produção e consumo de textos. Diante do material discursivo construído do Sombarato, estou interessado em analisar como a decisão de se compartilhar é legitimada pelos porta-vozes, consumidores e colaboradores, como eles respondem a críticas potenciais, ou como eles formam uma auto-identidade positiva. Trato, portanto, desse arranjo colaborativo acompanhado de uma elaboração discursiva que, por sua vez, busca ser justificado em torno de aspectos de legalidade e legitimidade envolvidos por este tipo de prática. Além disso, preocupações com novas éticas que se fundam (criativas e colaborativas), dificuldades de acesso, estéticas, assimetrias entre público - obra - artista - indústria, entre outras são colocadas. As justificativas podem ser diversas, mas o foco não está nas atitudes individuais, e sim na construção social do fenômeno do compartilhamento. Esse consumo qualitativamente distinto provocou alterações na sensibilidade para com a música e todo o seu arranjo. O estudo do compartilhamento de música digital deve ser dinâmico, ou seja, não pode ser admitido somente sob essa perspectiva do impacto estrutural e das jurisdições. Deve-se, portanto, ir além, problematizando a própria experiência de consumo, avaliando as novas dimensões de escuta, subjetividade, corporeidade e sensibilidades modernas. As práticas estão sendo compreendidas por aqueles que a realizam como atos justos. A questão é que a indústria de copyright busca inverter essa moralidade, construindo um discurso e caracterizando essa prática emergente como ilegal e injusta. Poderíamos falar de uma polarização discursiva no que tange a prática do compartilhamento. A indústria busca conter a emergência dessa prática, alegando os prejuízos referentes aos seus direitos patrimoniais. No caso daqueles que compartilham, legitimar a troca de arquivos sem fins lucrativos tem sido o horizonte perseguido e elaborado discursivamente. Entre essas estratégias da indústria fonográfica está um projeto de “educação moral” e criminalização desses consumidores de “música gratuita”. Existe um grande movimento no sentido de causar um desconforto nesses consumidores sob parâmetros de ilegalidade e imoralidade. Compreendo que existe uma pressão para que esse consumidor se sinta desconfortável ou incomodado como a forma gratuita de consumir músicas (por parte da indústria fonográfica). Este apelo não é só mal sucedido, como é replicado, não convence e soa cínico. Os apelos da Indústria Fonográfica articulam, sobretudo, que suas intenções estão ajustadas a preocupações como a compensação dos esforços dos criadores. No entanto, o que podemos compreender é que os direitos autorais estão muito mais concentrados nos direitos patrimoniais e conexos do que no autor, propriamente. A questão do Direito Patrimonial é fundamental, uma vez que as particularidades destes direitos até pouco tempo não eram discutidas por um público mais amplo. Os usuários compartilham a música gratuitamente porque gostam delas e dos artistas e não porque querem causar algum tipo de dano. Não existem evidências que os consumidores não queiram pagar pelas obras que eles compartilham, mas parece ser suficientemente claro o desinteresse em pagar aos intermediários valores abusivos.

Palavras-chave: Música; Tecnologia; Compartilhamento e Práticas Discursivas

Abstract

I seek to understand the phenomenon of the sharing of songs, using the Internet, identifying the reverberations of this social and discourse practice involving music, which also involves conditions of production and the appropriation of texts. Given the discursive material constructed from the Sombarato, I am interested in analyzing how the decision to share is legitimised by the spokespersons, consumers and collaborators; how they respond to potential criticism, or how they form a positive self-identity. I treat, therefore, this collaborative arrangement accompanied by a discursive elaboration which, in turn, seeks justification based on aspects of legality and legitimacy involved in this type of practice. Moreover, concern with the new (creative and collaborative) ethical thinking that is arising, difficulties of access, aesthetics, asymmetries between the public - work - artist - industry, among others are put forward. The reasons may be diverse, but the focus is not on individual attitudes, but rather on the social construction of the phenomenon of sharing. This qualitatively distinct consumerism has provoked changes in sensitivity to music and all that goes with it. The study of digital music sharing must be dynamic, that is, it cannot be accepted only from this perspective of structural impact and jurisdiction. One must therefore go further, questioning the very experience of consumerism, evaluating the new dimensions of listening, subjectivity, corporeality and contemporary sensibilities. The practice is being understood by those who carry it out as something legal. The issue is that the copyright industry is looking to invert this morality, drawing up an argument and characterizing this emerging practice as illegal and unjust. We could speak of a discursive polarisation with respect to the practice of sharing. The industry seeks to stem the rise of this practice, claiming damages related to their rights to royalties. In the case of those who share, to legitimize the non-lucrative exchange of files, has been the horizon sought and discursively elaborated. Among these strategies of the phonographic industry there is a project on "moral education" and the criminalisation of consumers of "gratuitous music". I believe there is a strong movement (on the part of the recording industry) aimed at causing discomfort to these consumers under the parameters of illegality and immorality for their gratuitous manner of getting songs. This appeal is not only unsuccessful, it is rebutted. It is not convincing and it sounds cynical. The appeals from the Phonographic Industry say, above all, their intentions are geared to concern about the compensation owed to the authors for their efforts. However, what we can see is that copyrights are much more concentrated on patrimonial rights and related laws than on the author, properly speaking. The question of patrimonial right is essential, since the characteristics of these rights until recently were not discussed by the wider public. The users share the songs gratuitously because they like them and the artists and not because they want to cause any harm. There is no evidence that consumers do not want to pay for works that they are sharing, but it seems sufficiently clear their disinterest in paying abusive amounts to middlemen.

Key Words: Songs; Technology; Sharing and Discursive Practices

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

TABELAS

Tabela 1 - Venda de produtos da indústria fonográfica: Brasil – 1968-1980 (em milhões de unidades, compactos simples e duplos LP's)	32
Tabela 2 - Venda de compactos Simples e Duplos: Brasil – 1969 – 1989 (em milhões de unidades)	33
Tabela 3 - Venda de Produtos e Faturamento da Indústria Fonográfica Brasileira (em milhões de unidades e US\$)	35
Tabela 4 - Venda de Produtos e Faturamento da Indústria Fonográfica: Brasil – 1989 – 1995 (em milhões de unid. E US\$)	39
Tabela 5 - Venda de Produtos e Faturamento da Indústria Fonográfica: Brasil – 2002-2007	44
Tabela 6 - Os 20 mercados mais importantes do mundo, em valores US\$ – 2007 ..	44
Tabela 7 - Os 10 Principais Mercados de Música Digital – 2007	45
Tabela 8 – Principais Formas de Acesso	110
Tabela 9 - Ocupação dos usuários que baixam músicas gratuitas na Internet	111
Tabela 10 - Download gratuito por grau de instrução	111
Tabela 11 - Download gratuito por gênero musical	119
Tabela 12 – Tematização dos comentários disponibilizados no sombarato.blogspot.com	139

GRÁFICOS

Gráfico 1 –Direito Autoral	53
Gráfico 2 –O que é Direito Autoral?	54
Gráfico 3 – Principais Formas de Acesso	110
Gráfico 4 - Download gratuito por gênero musical	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. Metodologia	17
 CAPÍTULO 1	
SOBRE AS INDÚSTRIAS FONOGRÁFICAS, OS DIREITOS AUTORAIS E SEUS CONTEXTOS.....	25
1.1. A Indústria Fonográfica no Brasil	25
1.2. Indústrias Fonográficas e Empresas de Tecnologias.....	44
1.3. Que lógica é essa? A radicalização da produção musical	47
1.4. Direitos Autorais: aspectos centrais da legalidade e as práticas emergentes.....	50
1.5. Desobediência e questões Morais	57
1.6. O que se diz e o que se fala! Discursos e suas falácias	64
 CAPÍTULO II	
EM TORNO DA PRODUÇÃO E CONSUMO DA MÚSICA: REVISÕES TEÓRICAS E NOVOS ACORDES	68
2.1. Reflexões teóricas das condições técnicas fundamentais para os registros sonoros: produção e consumo da música gravada	69
2.2. <i>Penso, logo existo</i> . Consumo, logo penso.	80
2.3. Sobre o consumo compartilhado: resistindo, colaborando, participando	82
2.4. Sobre o consumo político ou Micropolíticas do Cotidiano	86
2.5. Para além do Consumo: estrutura de sentimentos.....	88
2.6. Capitalismos, reordenações, mudanças	91
2.7. Redefinições na experiência musical: sobre a técnica, suas apropriações e implicações	96
2.7.1 Uma sociologia dos Objetos? Um bom som barato/ ou para não dizer que não falei das técnicas	97
 CAPÍTULO III	
UM SOMBARATO: REDEFINIÇÕES NA EXPERIÊNCIA DA MÚSICA E AS PRÁTICAS DISCURSIVAS EM TORNO DA MÚSICA COMPARTILHADA.....	103
3.1. Um perfil do usuário brasileiro que baixa músicas livremente na internet	103
3.2. Música popular Massiva e gêneros musicais	111
3.3. Dos Gêneros Musicais e organização dos registros disponibilizados	117
3.4. Questões transversais: A valoração da música ou Música de Qualidade	121

3.5. Observando o caso do sombarato.....	126
3.5.1 As reverberações de um Sombarato	126
3.8. Depois do Fim	134
3.9. Análise das Práticas discursivas.....	137
3.10. Análise social	140
3.11. Comparação das políticas de uso e colaboração	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151
GLOSSÁRIO.....	157

INTRODUÇÃO

Avaliar as novas possibilidades de produção, difusão e consumo da música vinculadas ao uso de tecnologias tem sido recorrente no meio acadêmico. Questões são colocadas no sentido de perceber que novo contexto é este desenhado, assim como qual o tom que devemos agregar a tal fenômeno. Indubitavelmente, trata-se de um tema instigante, visto que, além de trazer uma série de questões relativas às transformações mercadológicas e mediações tecnológicas (fazendo-nos problematizar a forma tradicional da indústria fonográfica), nos permite adentrar nas qualidades distintivas fundamentais de modernidade. Além disso, outras experiências e sensibilidades são possíveis por meio do uso e apropriação desses novos elementos que desconfiguram ou reconfiguram a estrutura precedente. Como coloca Yochai Benkler, “estamos participando de um período de mudanças profundas em que a produção colaborativa evolui para a constituição de uma verdadeira economia das redes de informação baseada na colaboração” (BENKLER apud SILVEIRA, 2007, p.07).

O processo de desmaterialização do suporte cultural (os CD's e LP's) traz consigo uma desestruturação das antigas bases de sustentação destes produtos. Estamos num contexto marcado pela incerteza das possibilidades de manutenção de certo tipo de indústria concentrada em fazer da música gravada sua mercadoria específica. Desta forma, criaram-se novas condições para a experiência musical a partir do uso de tecnologias digitais de gravação e reprodução de áudio, bem como por meio das ferramentas de publicação, distribuição e de relacionamentos, surgidas sob os auspícios da Internet.

A lógica da produção musical (no seu sentido mais amplo) é transfigurada por formas astutas que redefinem os parâmetros de acesso à cultura. Falar de uma democratização da cultura seria algo precipitado, mas avaliar essa mudança como propiciadora de maior acessibilidade é algo factível. Essa dinâmica é percebida num âmbito internacional. Vários movimentos (ou seria melhor movimentações) têm incorporado as potencialidades tecnológicas, convertendo-as em instrumento de autonomia.

As tecnologias permitiram ao público reduzirem a distância em relação ao consumo da arte. A partir de “buscadores” é possível encontrar na rede imagens e áudios daquelas produções. Recorrente têm sido o conhecimento, reconhecimento e difusão de bandas e artistas sem o apoio das mídias convencionais, sobretudo graças a redes informais de distribuição, que levaram o conteúdo para lugares e não-lugares diversos. Além disso, novas

experiências e sensibilidades são possíveis por meio dessa apropriação, nuances que pretendo compreender ao longo deste exercício de pesquisa.

O fenômeno da música livremente compartilhada tem grande importância na maneira de se produzir e consumir cultura no mundo. Os *downloads e uploads* têm permitido o acesso à cultura sem o pagamento de valores agregados das indústrias e de inúmeros atravessadores. Paradoxalmente poderíamos falar de uma mediação cada vez mais imediata. A apropriação das técnicas, sem a qual seria impossível o fenômeno da música compartilhada (com essas proporções), serviu também para justificar ações mais combativas por parte das indústrias. Plataformas de compartilhamento como o Napster (único, dentre estes citados, que centralizava e servia como banco de dados musicais de informação e que, por isso, tornou fácil a ação combativa da indústria no que tange a acusação de violação da jurisprudência), *Gnutella, emule, freenet* permitiram o acesso gratuito à música digital¹.

Há vários canais de acesso à cultura que não se dispunha há pouco tempo. Segundo o cientista político Joost Smiers, as tensões, conflitos, contradições relacionadas às artes demonstram que a música, entre outras formas culturais, não são adornos inocentes da vida. Esta observação é de suma importância, pois a arte constitui um amplo campo de atividades sociais adentrando em quase todos os aspectos da nossa vida hodierna. As artes são circunstanciais ao debate democrático e ao procedimento de responder, emocionalmente ou não, às múltiplas questões da vida (SMIERS, 2003).

Muito se discute acerca das dimensões visuais da modernidade. No entanto, quando nos damos conta na infinidade de sons a que estamos expostos cotidianamente, podemos inferir que se a modernidade tem cores vibrantes que, por vezes nos deixar atordoados, ela também tem uma trilha sonora de mais ruídos que silêncios. A reprodução dos sons tem forte impacto na vida moderna.

Quando pensamos nos formatos populares de gravação e mesmo seus suportes, podemos perceber neles cristalizações de relações e demandas sociais envolvidas na mudança. As dimensões da audição na percepção do espaço e do tempo são fundamentais. Como nos coloca Yúdice, “debemos añadir que esta conoformación sensorial se da no solo en el

¹ Estes últimos estabelecem um tipo de comunicação descentralizada chamada P2P, isto é, a música é compartilhada pelos usuários que dispõem do sistema e estejam on-line (conectados a rede). O princípio de acesso é semelhante entre eles, onde o sistema identifica um conjunto de possibilidades de conexão e realiza a transferência. Desta forma, a diversidade de músicas é composta pela oferta dos usuários em seus bancos pessoais. Outra forma de compartilhamento significativo são os blogs. Estes blogs centralizam num endereço eletrônico específico certa quantidade de músicas e têm seus respectivos responsáveis e gerenciadores para a manutenção e atualização do acervo. A partir do momento que se realiza um upload de um disco (os discos são hospedados em endereços específicos - como o rapidshare) e se disponibiliza o link (atalho para o disco) eles podem encontrados e baixados por qualquer usuário.

inconsciente óptico (se suele entender la modernidad como un régimen predominantemente visual), sino también un inconsciente sonoro azuzado por las nuevas tecnologías de reproducción sonora y de radiodifusión” (YÚDICE, 2007, p. 31).

As tecnologias que permitiram a música gravada (e seus suportes) tiveram implicações não somente entre aqueles aficionados e músicos, mas incidiu na experiência de um público mais amplo. Isso é potencializado com as novas tecnologias, onde os papéis dos registros sonoros adquirem cada vez maior importância, tendo em vista as recentes possibilidades de troca, consumo e participação cultural no entorno da música. Como estou reiterando a todo instante, procuro tratar destas redefinições (se entendemos que já são visíveis outras cristalizações) na experiência² de consumo da música.

Para as gravadoras está colocado o desafio de redimensionar suas atribuições já que, pelo menos sua função de distribuição pode ser suprimida por uma tecnologia que proporciona maior imediatismo, rapidez e baixo custo. A descentralização e a possibilidade do acesso instantâneo às músicas e aos artistas exigem uma mudança nos destinos e lógicas da indústria fonográfica. Inúmeros artefatos com a música em MP3, os Torrents e plataformas como o Napster, Gnutella e Freenet vem forçando uma série de mudanças nesta indústria fonográfica. As possibilidades oferecidas pelas tecnologias digitais e internet no ramo da produção musical conformam também um substrato de interesse sociológico na medida em que também provocam movimentações em contextos avessos as cartografias e projetos desenhados pela indústria do entretenimento.

O foco principal desta pesquisa não demanda uma definição sofisticada (tratamento estético) do que seria a Música, tendo em vista o recorte aqui proposto. A questão que lanço tem me feito analisar como as novas tecnologias aplicadas a música e seus usos incidem nessa experiência produção e consumo dela. No entanto, poderia utilizar uma definição bastante geral de Joost Smiers da música “como forma específica de comunicação” (SMIERS, 2003). Esta, por sua vez, é demasiadamente leve. Outra definição genérica para a música seria “la organización estructurada de sonidos según principios de melodía, armonía e ritmo” (YÚDICE, 2007, p. 29). Em sintonia com as intenções de Yúdice, também poderia tomar

² Utilizava o termo experiência sem algum rigor ou sem a preocupação de defini-la. No entanto, ao ter contato com o livro de Yúdice (2007), acredito estarmos falando de um mesmo processo e com perspectivas semelhantes. Com esta preocupação, Yúdice vai falar da experiência “las informaciones que provienen de las sensaciones, imágenes y memorias, así como de la percepción, que las organiza. La visión y la audición son los dos tipos de percepción dominantes, pues han sido cruciales para la supervivencia, antiguamente en la caza en la protección contra amenazas, y aún siguen siéndolo en las tecnologías informáticas que se emiten digitalmente y en una variedad de señales visuales y auditivas que nos conducen y orientan en la cotidianidad. Além disso, compreendo essa experiência por meio dos estreitos vínculos com as novas possibilidades de produção e consumo na Música.

emprestado a definição de Tagg, onde a música seria “uma forma de comunicación interhumana en la que el sonido (...), humanamente organizado, es percebido como vehículo de patrones de cognición afectiva (emocional) y/o gestual (corpórea)” (TAGG apud Yúdice, 2007, p.30).

Portanto, não avalio aqui apenas a “obra em si” (conteúdo) como sendo a única forma de implicação na vida moderna, mas as formas inventivas de produção e consumo, assim como os contornos adquiridos por esses produtos diante das possibilidades de acesso ao público. O entendimento dessas “formas específicas de comunicação” nos lança por uma sorte de elementos complexos que fazem parte das transformações sociais, pois esta mediação imediata na internet provoca mudanças significativas e merece um esforço para compreendê-las. A mediação tecnológico-digital na internet provocou mudanças no processo de experiência da música. Proponho, pois, um estudo exploratório devido à própria novidade do tema, buscando no instrumental conceitual sociológico as pistas interpretativas para uma reflexão mais sólida. As discussões são traduzidas na perspectiva sociológica, buscando avaliar o compartilhamento, suas incidências e relevâncias como práticas sociais e discursivas, bem como suas implicações num plano de sensibilidade, da experiência e subjetividade.

Como o objetivo é procurar entender fundamentalmente a mudança, avalio o significado atribuído e as motivações dessa experiência ou prática emergente³ a partir de fóruns de discussão e comentários disponibilizados nos blogs de compartilhamento. Estes são espaços de compartilhamento de músicas, mas também se configuram como espaços de reflexão e discussão acerca das redefinições desta experiência musical. Justificarei ainda a escolha metodológica de trabalhar com os discursos. Portanto, proponho reflexões que projetam problemas sociais e desafios sociológicos, visto que essas mudanças na forma de produção e consumo provocaram alterações na sensibilidade para com a música e todo o seu arranjo.

Em síntese, a questão que está sendo colocada é uma tensão entre o ritmo de uma produção industrial da cultura e as formas inventivas que sugerem desafios e mudanças de comportamento, sobretudo no consumo da música. É sobre essa contenda que se coloca o futuro da comunicação e o consumo da cultura do mundo. Esse fenômeno, por sua vez, incide não somente na esfera de mercado, mas imprime uma série de modificações na sensibilidade, subjetividade, moralidade, questões que serão colocadas no decorrer da discussão. O

³ Por emergente entendo, assim como Williams, “que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados” (WILLIAMS, 1979, p. 126).

fenômeno do compartilhamento, ou a prática de consumo compartilhado, incide também sobre questões profícuas como o descentramento, propriedade intelectual, democratização cultural (leia-se maior acesso aos bens culturais) por meio dos usos e apropriações dessas ferramentas.

A prática de compartilhamento de músicas livremente é um fenômeno. O nosso esforço através dessa pesquisa busca avaliar esse momento de crise, mudanças e tomadas de decisões. Pensamos essa mudança em termos mais complexos e que não podem ser resolvidos e respaldados com a aplicação das leis vigentes, fazendo-as prevalecer a todo custo. Entendemos que essas decisões devem ser reavaliadas. Segundo Yúdice,

perseguir a los canjeadores solo va a enerjarlos más. Para los más ácratas, la música, como toda la cultura, debe ser gratuita, y punto. Como reza el Manifiesto por la liberación de la cultura, al cual se adhiere Music-Left ‘la sociedad, la industria y los autores deben buscar un nuevo modelo de relaciones económicas que, en vez de constreñir el uso de las tecnologías de la comunicación, potencie y se aproveche de su desarrollo y multiplique sus beneficios garantizando las recompensas necesarias para incentivar la creación sin impedir la difusión de la cultura (YÚDICE, 2007, p.60).

Como diria Smiers e Schijndel:

Por qué es importante todo esto? Dígase como se diga, la música (...) contribuyen a nuestro desarrollo personal. Configuran nuestros placeres y nos brindan la oportunidad de sentirnos bien , de despertar nuestra fantasía o nuestros deseos ocultos, por lo que, como ciudadanos, deberíamos tener un acceso sin trabas a esas creaciones y representaciones artísticas (SMIERS, SCHIJNDEL, 2008, p.29).

O lócus privilegiado da pesquisa será o Sombarato, que permitiu a construção do corpus. O Sombarato é uma comunidade virtual, que tem a música como seu principal conteúdo aglutinador e de motivação para o encontro. O Sombarato funcionou cerca de um ano e meio como um Blog, o www.sombarato.blogspot.com, mas depois, sob a acusação de violação de direitos autorais e sua retirada do ar, passou a ser encontrado no endereço www.sombarato.org. Enquanto blog, o Sombarato se popularizou como um espaço onde era possível encontrar um expressivo acervo de música brasileira e, sobretudo, artistas e obras que se encontravam fora de catálogo (raridades). O Sombarato fora retirado do ar devido à denúncia do Selo Biscoito Fino a Google (empresa responsável pelo domínio). No Blog era possível encontrar artistas e obras que o selo detinha os direitos patrimoniais. Além disso, a mudança no comportamento do consumo da música era debatida nos espaços reservados aos comentários dos usuários. O Blog também não estava encerrado no virtual, mas se consolidou como um coletivo que lança discos e promove festas. Com o fim, o projeto se estruturou em novo domínio e passou a se utilizar de um recurso que proporcionou maior autonomia, já que o sistema utilizado (P2P) goza de características de maior dispersão e, por esse motivo, menor

controle e regulação. Como já disse, o Sombarato se configurou como espaço de discussão e reflexão em torno da música. O fim e recomeço proporcionou a concentração de um vasto material discursivo que proporcionou a construção do corpus aqui utilizado. Houve grande repercussão, onde manifestos e manifestações foram divulgados em blogs de características semelhantes⁴⁴. Trato, portanto, desse arranjo colaborativo acompanhado de uma elaboração discursiva que, por sua vez, busca se justificar em torno da legitimidade e legalidade. Neste sentido, buscar-se-á explorar essas mudanças na experiência de consumo musical por meio do Sombarato, tendo em vista essa prática emergente que identifico.

No primeiro capítulo tentamos fazer uma contextualização do percurso da indústria fonográfica no Brasil e oferecer também algumas questões relativas aos direitos autorais no Brasil. Não obstante, essa contextualização vai para além de uma simples descrição e encadeamento de fatos. Buscamos oferecer recursos para uma apreensão crítica desse processo, afinal, estamos afinados com a intenção de compreender este material discursivo. Refazer esse percurso é mais do que uma exposição despretensiosa, mas endossa os métodos crítico e histórico como basilares na construção de um método que se almeja a condição multidimensional.

No segundo capítulo, proponho uma discussão que busca uma revisão teórica em torno da produção e consumo da cultura, sobretudo a partir dos recursos técnicos de reprodutibilidade. Discutimos também os conceitos de “indústria cultural”, onde trazemos uma perspectiva teórica mais afinada com os estudos que complexificam a produção cultural num sentido amplo, sobretudo com as inúmeras transformações ocorridas nas sociedades contemporâneas. No estudo deste objeto, compreendo que não seria possível uma perspectiva estruturalista. O caráter de participação, crítica, colaboração e resistência devem ser levados em consideração, haja vista a percepção de que esse consumo não poderia ser entendido como passivo. Entendo, portanto, haver um inter-relacionamento da produção cultural e o consumo, mas que extrapola a oferta, isto é, não deriva inequivocamente da produção. Nosso caso, portanto, reforçaria essa necessidade. Neste capítulo, procuro apresentar reflexões teóricas das condições técnicas fundamentais para os registros sonoros e as implicações da constituição de um setor econômico especializado na produção e comércio da música gravada. Discutirei ainda, as questões técnicas tão caras ao fenômeno que investigo.

⁴⁴ Como tinha a idéia de fazer um estudo de caso, realizei a compilação dos discursos que eram divulgados no Blog. Por esse motivo, foi possível estabelecer esse percurso do Sombarato, mesmo com o fim abrupto que apagou e retirou do ar muitas idéias e opiniões a respeito destas redefinições que avalio aqui. No capítulo terceiro faremos uma caracterização mais detalhada do Sombarato, assim como uma análise mais pormenorizada.

No terceiro e último capítulo, problematizo o perfil do público que está na base desse compartilhamento e construo, ainda, os caminhos e descaminhos do coletivo/projeto Sombarato. Trabalho também neste capítulo com o material discursivo que sublinho ser importante para a compreensão dessa dinâmica e redefinições da experiência musical. Trata-se, portanto, do capítulo que busca, diante da compreensão geral do fenômeno, a percepção de como isso se configura num caso específico e que, por isso, pode ser pesquisado com maior rigor.

1. METODOLOGIA

Colocado nesses termos, surgiu à necessidade de incorporação do material discursivo como fonte de análise. O lócus privilegiado de pesquisa tornou-se os discursos e, portanto, venho buscando explorar essas mudanças na experiência de consumo musical por meio de blogs e fóruns de discussão.

Neste sentido, acredito ser possível a compreensão dessa nova ordem de consumo da música (de redefinições da experiência de consumo musical) e, por meio dessa escolha metodológica, interpretar os tipos de discursos que justificam tal forma de consumo, sejam eles ajustados a preocupações com novas éticas que se fundam (criativas e colaborativas), dificuldades de acesso, estéticas, entre outras possíveis. Abordo, pois, um processo de mudança e de “apropriação social” dos bens culturais. As justificativas podem ser diversas e combinadas entre si, mas o foco não está nas atitudes individuais, mas na construção social do fenômeno do compartilhamento.

Procuramos compreender o fenômeno, identificando as reverberações dessa prática social e discursiva no entorno da música, que envolvem condições de produção e consumo de textos, além da música. Como já dissemos, abordamos esse arranjo colaborativo que vem acompanhado de uma elaboração discursiva que busca justificar tal processo em torno dos referentes da legalidade e legitimidade. Problematicar estes discursos parece-me ser uma forma profícua no tratamento dessas questões e reorientação delas.

Busco acompanhar o desenrolar das questões, no intuito de atualizar a discussão e compreender os eventos na sua complexidade e dinâmica. Como o objetivo é procurar entender também as mudanças na percepção e subjetividade, procurarei entender o significado atribuído e as motivações dessa experiência a partir dos fóruns de discussão e comentários disponibilizados nos blogs de compartilhamento, especialmente no Sombarato. Trata-se de espaços de compartilhamento de registros sonoros, mas também se configuram como espaços

de reflexão e discussão acerca das redefinições da experiência da música. Esse consumo qualitativamente distinto tem provocado alterações na sensibilidade para com a música e todo o seu arranjo.

Esta pesquisa, em termos metodológicos, transita por elementos de uma sociologia da cultura e da comunicação. A abordagem qualitativa esteve fortemente presente no começo das pesquisas sobre comunicação. No entanto, a partir da segunda guerra mundial a pesquisa quantitativa assume prevalência. Essa prevalência dos métodos quantitativos se deu por uma tendência da análise social mais geral no âmbito da pesquisa social, sobretudo pelo desejo de elevar o perfil científico da disciplina e apelo na mensuração de impactos. Não obstante, a sociologia contemporânea se voltou a partir da década de 1980 as pesquisas qualitativas novamente, muito atenta as práticas de atribuição de sentidos. Essa recuperação diz respeito à mudança dos principais paradigmas teóricos de referências. A contribuição da análise do discurso também é fundamental, pois se diferencia das primeiras análises de conteúdo de caráter quantitativo e se torna fundamental na análise de corpus textuais, além de oferecer uma grande abertura interdisciplinar.

As práticas discursivas assumem prevalência nesta pesquisa, na medida em que o material de análise são textos que dialogam com a proposta do Sombarato. Para tanto, a proposta é trabalhar com o material discursivo presente no Sombarato e espaços semelhantes, como os fóruns de discussão que, por sua vez, tenham como referência a temática do compartilhamento e/ou sugiram e dialoguem com esse projeto. Não obstante, como trabalharemos com a idéia de um interdiscurso, traremos a tona discursos ventilados pela indústria fonográfica, no intuito de termos uma compreensão mais proveitosa.

Neste sentido, a investigação terá com suficiência a substância moral e subjetiva do trânsito da música compartilhada. Vários desses discursos nos colocam a possibilidade de analisar o contexto de mudança (continuidades, transições e rupturas) e as implicações desta.

Falar do Sombarato e afins foi à possibilidade de agregar essa discussão maior e me situar um pouco melhor com relação aos discursos que estão sendo produzidos no entorno dessa música compartilhada. Olhar para estes discursos me fez refletir sobre a própria metodologia, ou seja, como tornar esse objeto pesquisável? É válido perceber que formações discursivas estão presentes nos Blogs, assim como percebê-los como espaços de agência e que contribuem para a discussão do fenômeno. Estas propostas vêm avançando o debate e demonstrando a importância da cultura do compartilhamento.

Pensando em termos de um Campo discursivo, segundo Mainguenu, há sempre posicionamentos centrais e periféricos. Contudo, pensamos ser mais interessante trabalhar

com a idéia de um espaço discursivo, visto que identificamos pelo menos dois posicionamentos concorrentes que satisfazem essa tensão de relações particularmente fortes, isto é, da indústria fonográfica (manutenção dos direitos autorais e aplicação rígida das leis) e do compartilhamento livre (flexibilização dos direitos).

Contudo, apesar de trabalharmos com essa idéia do interdiscurso, já que o discurso do compartilhamento livre guarda estreita relação (mesmo que de negação) com o discurso da indústria fonográfica, analisaremos mais profundamente as elaborações da comunidade discursiva do Sombarato, ou seja, deste grupo social que produz e administra um certo tipo de discurso. Levamos, pois em consideração um conjunto de diversos tipos de agentes que estão ligados a essa produção: consumidores, artistas, jornalistas, gerenciadores do blog.

A perspectiva multidimensional proposta por Fairclough me satisfaz, na medida em que, segundo o autor, permitiria perceber as relações entre mudança discursiva e social e relacionar os textos às propriedades sociais de eventos discursivos como instâncias de prática social. A análise multifuncional trataria das práticas discursivas como provedoras de elementos que, não raramente, modificam as crenças e percepções de senso comum, além de redefinir relações e até mesmo as identidades. A ênfase ou o método histórico procuraria dar conta dos processos articulatórios na formulação dos textos, já que levaria em consideração a idéia de intertextualidade. Em nosso caso, buscamos reconstituir de alguma forma o histórico da indústria fonográfica para compreender os discursos do compartilhamento e que pilares procuram ser modificados. Dito em outras palavras, procura-se, pois verificar uma articulação entre os textos. Quanto ao método crítico, podemos nos utilizar das palavras de Fairclough, isto é, a crítica “implica mostrar conexões e causas que estão ocultas; implica também intervenção – por exemplo, fornecendo recursos por meio da mudança para aqueles que possam encontrar-se em desvantagem” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 28).

Diante dos fóruns e blogs de discussão, busco ir além de descobrir porque as pessoas deixaram de consumir cópias industriais serializadas. Estou interessado em compreender como a decisão de se compartilhar é legitimada pelos porta-vozes, ou como eles respondem a críticas potenciais, ou mesmo como eles formam uma auto-identidade positiva. (GIIL, 2001, p. 251) Não obstante, o discurso não ocorre no vácuo social, sendo necessário um contexto interpretativo, do qual somos responsáveis de sua construção. Neste sentido, acredito ser possível a compreensão dessas redefinições em torno da música compartilhada, e por meio dessa discussão interpretar os tipos de discursos que justificam tal forma de consumo, sejam elas preocupações éticas, colaborativas, dificuldades de acesso, estéticas, entre outras. As

justificativas podem ser diversas e combinadas entre si, mas o foco não é nas atitudes individuais, mas na construção social do fenômeno do compartilhamento.

A proposta de síntese oferecida por Fairclough busca levar em consideração os aspectos referentes à linguagem, mas ventilados por uma teoria social de base. Essa é uma dificuldade, mas que começa a ser reconhecida e, sobretudo, enfrentada. Segundo Fairclough, o desafio estaria em desenvolver uma análise que fosse teoricamente adequada como viável na prática. Em “Discurso e mudança social” e em “language and power”, Fairclough toma certos caminhos que justificam a sua escolha e seu uso nesta pesquisa. Segundo fairclough,

prestou-se pouca atenção à luta e à transformação nas relações de poder e ao papel da linguagem aí. Conferiu-se ênfase semelhante à descrição dos textos como produtos acabados e deu-se pouca atenção aos processos de produção e interpretação textual, ou às tensões que caracterizam tais processos (FAIRCLOUGH, 2001, p. 20-21).

A busca pela síntese faz Fairclough avaliar esse trajeto e as preocupações da lingüística e da teoria social, que são deslocadas com a virada lingüística. Por um lado, as análises de ênfase lingüística dariam pouca atenção aos aspectos sociais importantes do discurso. Por outro, os que se limitam à teoria social, deixam de captar as minúcias e as sofisticções que a atenção a linguagem poderia oferecer.

Os anseios metodológicos deste autor levam a um conceito de discurso e de análise de discurso tridimensional.

Qualquer evento discursivo é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social. A dimensão do ‘texto’ cuida da análise lingüística de textos. A dimensão da ‘prática discursiva’, como ‘interação’, na concepção ‘texto interação’ de discurso, especifica a natureza dos processos de produção e interpretação textual (...). A dimensão de ‘prática social’ cuida de questões de interesse na análise social, tais como as circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo e como elas moldam a natureza da prática discursiva e os efeitos constitutivos/construtivos referidos anteriormente (FAIRCLOUGH, 2001, p.22).

Fundamentalmente, trato nesta pesquisa de um processo de mudança e de apropriação social dos bens culturais. Essa apropriação reverbera numa elaboração discursiva que busca justificar tal processo. Isso permite utilizar a noção de discurso em comum acordo com Fairclough que entende a linguagem como forma de prática social,

um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo (...). Implica uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, existindo mais geralmente tal relação entre a prática social e a estrutura social: a última é tanto uma condição como efeito da primeira (...). O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado (FAIRCLOUGH, 2001).

Por esse projeto tridimensional, avalio que a pesquisa “Compartilhando Sons e idéias: o Sombarato e as práticas discursivas em torno da música” poderá ser alicerçado por uma perspectiva bastante profícua em termos de estruturação e, por conseguinte, em resultados, ao garantir estas facetas para o estudo. Reunindo tradições analíticas importantes para o que se entende como discurso, o texto, a prática discursiva e a prática social são facetas indissociáveis daquele. Trata-se de uma síntese que nos oferece a possibilidade de estudar as dimensões discursivas da mudança social e cultural.

Segundo Fairclough, a análise de discurso deve ser idealmente um empreendimento interdisciplinar, tendo em vista a concepção de discurso “a qual envolve um interesse nas propriedades dos textos, na produção, na distribuição e no consumo dos textos, nos processos sociocognitivos de produção e interpretação dos textos, na prática social com as relações de poder e nos projetos hegemônicos no nível social” (p.276). Sendo a dimensão que cuida da análise lingüística, a apreciação textual (ou análise textual) será aquela que trará menos rigor no processo de análise. Essa dificuldade e limitação são compartilhadas em várias pesquisas de caráter sociológico. Por demandar um conhecimento bastante específico, as pesquisas sociológicas que se aventuram pela análise do discurso (como método) não raramente esbarram nesta dimensão. A questão é que devido à própria demanda deste tipo de análise, alguns elementos acabam por não serem oxigenados nesta combustão. Portanto, propus o caminho de uma análise que privilegia, particularmente, os chamados componentes extra-lingüísticos do discurso, muito embora esteja atento a alguns elementos lingüísticos. Acredito que essa proposta se afina com o instrumental arranjado por esta pesquisa. Em nosso caso, como bem lembra Fairclough a partir da leitura de Gramsci, são discursos que contestam práticas e as relações hegemônicas existentes.

Fairclough percebe que o que é específico na produção e consumo de um texto particular (prática discursiva) *depende da prática social da qual é uma faceta*. Como no alerta Gill, empregamos discursos para fazer coisas (acusar, pedir desculpas). O discurso não ocorre no vácuo social, pois estamos orientados (como atores) por um contexto interpretativo. Daí a noção de discurso como prática social. (GILL, 2001, p.276).

Fairclough, a partir de uma leitura profícua de Giddens, traz para o campo da análise do discurso a sensibilidade de situá-la em termos de questões sobre formas particulares de prática social e suas relações com a estrutura social, principalmente sob a perspectiva que o mesmo advoga, ou seja, nos termos de aspectos de mudança social e cultural. Na definição de um projeto, segundo Fairclough, disciplinas como a nossa deveriam ser consideradas em primeiro lugar na definição dos projetos de pesquisa. A análise de discurso, portanto, *seria mais bem*

tratada como um método para conduzir pesquisa sobre questões que são definidas fora dela (p.276). Assinalo tudo isso por vários motivos. O primeiro é que tratamos aqui de uma pesquisa de prevalência sociológica, em que a análise do discurso é proposta mais como método das análises textuais. O propósito desta reflexão não está vinculado aquele engajamento numa pesquisa de investigação social e mudança discursiva maior. Ao propor uma teoria social de base, na dualidade da realidade, na síntese proposta por Giddens em seu dos pólos da agência e estrutura (através do conceito de estruturação), Fairclough ajuda na composição da pesquisa. Não por acaso influenciado por Bakhtin (sobretudo com noção de intertextualidade), este autor traz uma série de questões que demandam o trato da sociologia e áreas afins.

Quando Fairclough escreve sobre uma *prática discursiva* está acessando a linguagem como prática social, não reduzida a uma expressão individual ou como resultante direta de variáveis situacionais. Trata-se de uma perspectiva relacional, onde um discurso se constrói a partir de uma relação com o outro, ou seja, o outro sendo constitutivo do meu discurso. Como já colocado acima, existe uma dialética explícita entre discurso e estrutura social. A prática social e a estrutura social são ao mesmo tempo condição e decorrência delas. Essa perspectiva de síntese oxigena as reflexões recorrentes ou pontos de vistas do pensar sociológico.

Além de ser uma opção, o método qualitativo assume prevalência nesse estudo devido ao enfoque detalhado acima. O objetivo de compreender o fenômeno do compartilhamento de músicas, a subjetividade, os valores demandam, em sua complexidade, os instrumentos de investigação da ordem qualitativa.

Como os objetivos estão relacionados ao entendimento das mudanças na percepção, subjetividade e sensibilidades por meio do consumo compartilhado de músicas na internet, procurei entender o significado atribuído e as motivações dessa experiência a partir dos fóruns de discussão, dos comentários disponibilizados nos blogs de compartilhamento.

Lembro ainda o que foi sinalizado por Soares, já que não temos a pretensão de uma neutralidade axiológica ou imparcialidade característica dos positivistas. Tenho clareza que trago aqui uma interpretação de um contexto de mudança.

o relacionamento da análise de discurso com a lingüística e com as ciências sociais e humanas tem levado a uma modificação crítica de muitos dos fundamentos destas: ou porque a análise de discurso não se presta à neutralidade técnica do seu uso, ou porque não coloca o discurso como submetido ao lingüístico. Nesse sentido, os aspectos lingüísticos se apresentam como não mais do que “traços” ou “pistas” dos “processos discursivos” ao passo que os fatores políticos e ideológicos do sentido passaram a se constituir num dos objetos centrais da análise de discurso desde o seu surgimento. É justamente a relação entre ideologia e linguagem que Orlandi vai apontar como o núcleo central da questão (...). Mostrando que a análise de discurso não pode ser concebida como “um instrumento ‘neutro’”, dado que se reconhece a “*espessura semântica* da própria linguagem”, mas não como um mero instrumento ou aplicação com a função de dar legitimidade à ciência. Trata-se de um modelo que, ao ser usado, transforma tanto os pres-

supostos e conceitos teóricos iniciais, quanto às consequências analíticas últimas (SOARES, 1994, p. 136).

Com relação ao corpus da pesquisa, utilizamos, como já dissemos noutro momento, dos comentários disponibilizados no Blog Sombarato, entrevistas publicadas em endereços eletrônicos com os gerenciadores do Blog, políticas de uso e colaboração, manifestações e manifestos quando o blog foi retirado do ar e textos que hoje compõem o Sombarato.

Além de buscar no próprio artefato do compartilhamento (blogs e fóruns) os discursos espontâneos e apontamentos para a reflexão, realizei entrevistas pessoalmente e por email com os gerenciadores e alimentadores de blogs de música e usuários de sistemas P2P. Esse recurso foi utilizado para a ampliação do corpus. Entrevistamos os atores envolvidos e utilizamos também do material gravado na participação de Bruno Firmino e Jarbas Jácome (que naquele momento responderam pelo blog) no seminário internacional Porto Musical realizado em Recife intitulada “compartilhamento livre da cultura”, juntamente com Pena Schimdt.

Sem dúvida, apesar de ser um material discursivo amplo (embora tenhamos optado por realizar um estudo de caso para fazer um recorte que nos permitisse um aprofundamento maior), o caminho de percalços do meu objeto facilitou a minha opção, muito embora isso tenha significado um momento de crise do projeto e do próprio pesquisador. Em virtude do fim e recomeço do projeto Sombarato, manifestos e manifestações foram publicados a favor do blog, que foram interessantes contribuições para a construção do *corpus*. Com a retirada do blog do ar temos um ponto crítico que possibilita a construção do corpus com alguma coerência e perspicácia.

Utilizamos, pois da estratégia de utilização parcial daquilo que observamos ao longo do processo de pesquisa, isto é, do levantamento preliminar. Por esse motivo, utilizamos também do recurso de codificação em tópicos ou mesmo de decomposição do corpus em classes particulares.

As fontes para a construção do corpus, portanto, em maior parte foram o material discursivo presente nos blogs www.sombarato.blogspot.com, www.sembarato.blogspot.com e no endereço www.sombarato.org, fossem aqueles sugeridos pelos blogueiros ou aqueles alicerçados por usuários, consumidores e colaboradores do projeto/coletivo Sombarato. Os endereços, pois que tiveram maior relevância para a pesquisa foram o www.sombarato.blogspot.com (onde o projeto começou e foi retirado do ar cerca de um ano e meio depois) e o www.sombarato.org (onde o Sombarato deu continuidade as suas atividades). Faz-se necessário destacar que, por se tratar de algo novo, o debate teve que se

atualizar a todo instante, tendo em vista as sucessivas modificações que o debate vem sugerindo. Neste sentido, buscamos acompanhar o desenrolar das questões, no intuito de atualizar a discussão e compreender os eventos na sua complexidade e dinâmica. Os dados secundários são bastante vantajosos para a conformação da pesquisa.

Tendo em vista o material discursivo que permitiram a construção do corpus, buscamos fazer contraponto com as literaturas sugeridas e revisadas, onde avaliamos as distâncias e as aproximações nesse diálogo, bem como as possíveis atualizações desse debate.

Esses discursos nos colocam a possibilidade de avaliação do contexto de mudança (continuidades, transições e rupturas) e as implicações destas, reforçando que a crise que se passa é com a indústria e não do consumo da música. Em muitos desses discursos percebemos uma resposta ao contexto de mudança, marcado pela incerteza nos rumos da produção cultural. Contudo, essa recente forma de produção e consumo aumenta vertiginosamente, revelando possibilidades de ampliação dos horizontes da música.

CAPÍTULO 1

SOBRE AS INDÚSTRIAS FONOGRÁFICAS, OS DIREITOS AUTORAIS E SEUS CONTEXTOS

“Sem a música, a vida seria um erro”
Friedrich Nietzsche

1.1. A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL

Nesse primeiro momento da discussão, iremos nos debruçar sobre o percurso da indústria fonográfica no Brasil. Em trabalhos como este (no qual pretendemos compreender o fenômeno do compartilhamento) que transbordam as questões de fronteiras nacionais, muitas vezes se torna difícil a contextualização histórica e discussão dos aspectos legais envolvidos nesse processo. Esse aspecto do direito ainda tem sido bastante complicado de ser discutido, haja vista que os contornos legais adquirem traços distintos para os diversos países. Embora guarde uma série de particularidades em cada país, o desenvolvimento da indústria fonográfica adquire traços gerais, como podemos observar nas linhas e tendências de “mundialização da cultura”, para situar nos termos de Renato Ortiz (ORTIZ, 1988). Falar do Sombarato, isto é, optar por um estudo de caso foi à possibilidade de fazer um recorte, que nos traz certa tranquilidade na construção do fenômeno social. O Sombarato é uma plataforma de compartilhamento de música brasileira e, portanto, está dialogando com os desenvolvimentos históricos e legais desse lugar. Muito embora as leis transbordem seus territórios (leis internacionais de copyright), o estudo desse caso nos oferece a segurança na construção de um contexto interpretativo. Como sublinhamos, essa contextualização implica a assimilação dos métodos históricos e críticos proposto por Fairclough. Escrever sobre a indústria fonográfica e os aspectos dos direitos autorais é oferecer subsídio para a diligência de nossos objetivos, revelar aquilo que não é aparente, reorientar as questões e propor novos elementos para a análise. Comporemos, portanto, esta etapa de um procedimento analítico maior.

Sem sombra de dúvidas, para discutir o processo de emergência e estruturação da indústria fonográfica no Brasil é necessário estar atento à dinâmica mundial desse mercado, de sucessivas movimentações de expansão e retração, típico do sistema onde está inserido. Isso pode ser compreendido dentro de uma lógica das crises do próprio sistema capitalista, seja para entender as variações desse mercado seja no entendimento mais complexo das

movimentações e fluxos do capital. O Brasil e outros países periféricos são incluídos nessa rota com finalidade de expansão de mercado. A necessidade de se buscar um novo mercado consumidor leva os países centrais lançarem seus produtos e criarem demandas em economias de maior fragilidade e de potencial consumidor a ser desenvolvido. Essa necessidade, inclusive, forjou a transferência de tecnologia para estes países periféricos, tendo em vista o desenvolvimento pleno dessa indústria que se remontava.

No início dos anos 70 (período de vultosa expansão da indústria fonográfica no Brasil) um mercado nacional começa a ser estimulado. Logo aqui, seria necessário sinalizar que o desenvolvimento deste mercado estaria estreitamente vinculado ao processo político que o Brasil vivenciava. No final dos anos 60 o Brasil viveu um contexto de repressão política que teve no AI-5 uma de suas maiores ações. Esse ambiente se estende até meados da década de 1970. Com isso, o primeiro sopro dessa indústria no Brasil tem não somente fôlego, mas voz estrangeira. Questões de censura, entre outras, não permitiram já nesse primeiro movimento a emergência da música brasileira ao passo que ofereceu grandes vantagens as multinacionais do setor musical (ou extensões delas) a ocuparem esse mercado aberto e lançarem seus artistas. Contudo, como a imprensa já localizava, as intenções de favorecimento e escoamento das produções de artistas estrangeiros extrapolavam esse processo político, uma vez que adquiriu contornos econômicos inegáveis. Essa afirmação pode ser facilmente justificada hoje pelo trajeto e história dessa indústria, mas também foi identificada pelos desdobramentos em menos de dez anos (1960-1970), onde continuou a prevalecer essa produção estrangeira. Além disso, as grandes empresas transnacionais ocupavam e representavam um enorme espaço, até porque contavam com pequenas e médias empresas brasileiras que, naquele momento, eram extensões e braços daquelas primeiras.

(...) para a gravadora era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil, e isso porque os discos estrangeiros já vinham com seus custos de gravação cobertos pelas vendas realizadas nos mercados de origem – o que fazia diminuir o número de unidades que precisavam ser vendidas para a realização do lucro, fazendo conseqüentemente diminuir o risco próprio do investimento (MORELLI, 1991, p. 48).

Num primeiro momento, esta entrada da música estrangeira não foi taxada de impostos, uma vez que esse trâmite de valor obrigatório era burlado, na medida em que essas gravações importadas eram aceitas e lançadas no mercado brasileiro como amostras sem fins de circulação e venda.

A questão é que se buscou reverter uma demanda da música nacional para a música estrangeira no final de 1960 até meados de 1970. O jornal do Brasil publicava esse percentual de consumo no Rio de Janeiro, mostrando que esse movimento da indústria teve retorno:

(...) no primeiro semestre de 1971, a música nacional ocupava 57,7% desse chamado mercado de sucesso, mas logo no semestre seguinte viria ocupar somente 37% desse mesmo mercado, caindo apenas para 16% no primeiro semestre de 1972 e tendo uma irrisória recuperação no segundo semestre de 1972, quando atingiu 17,5 pontos percentuais (MORELLI, 1991, p. 48).

Segundo os dados da ABPD (associação brasileira produtora de discos) era desproporcional o consumo de músicas estrangeiras e número de lançamentos, ou seja, se consumia menos música internacional do que era lançado. A lei que estipulava que os lançamentos estrangeiros não poderiam exceder 50% do total de lançamentos no mercado brasileiro também fora burlada, visto que integrava a estatística de lançamentos estrangeiros apenas aqueles registrados fora. Noutras palavras, aos olhos da indústria, as músicas gravadas no Brasil, embora fossem de artistas estrangeiros ou de brasileiros de pseudônimos, composições e interpretações em inglês, eram consideradas ou anexadas ao total de música brasileira.

Embora esse percentual para o consumo da produção nacional seja decrescente, trata-se de um período de crescimento acelerado do mercado consumidor, “ao qual estavam se incorporando faixas da população mais amplas do que o público tradicional de determinados astros da música brasileira ou internacional – faixas estas que, inclusive, manifestavam baixo poder aquisitivo ao adotarem o hábito de comprar compactos ao invés de LPs” (MORELLI, 1991, p. 49). Segundo Morelli,

um consumo maior de música estrangeira teria ocorrido, assim, nos anos iniciais da década de 1970, entre aqueles consumidores recém-agregado ao mercado brasileiro de discos e que não eram exatamente os consumidores típicos desse mercado, dado seu baixo poder aquisitivo. Os efêmeros sucessos estrangeiros, que levavam muitas vezes algumas pequenas e médias empresas aos primeiros lugares nas paradas, seriam assim os passos pioneiros na conquista de uma franja do mercado brasileiro de discos que não representava ainda a maioria dos consumidores – e é por isso que, no cômputo geral da ABPD, a música brasileira podia até levar a melhor, num mercado que, ainda em 1976, consumia principalmente LP's e era monopolizado em 88% pelas sete maiores gravadoras em operação no país (MORELLI, 1991, p. 51).

Interessante o que acontece na segunda metade da década de 1970. A partir de 1976, observa-se o aumento das vendas dos artistas da chamada Música Popular Brasileira e se solidifica o mercado de vendas de discos no Brasil, o que não significaria estabilidade (pela própria dinâmica do sistema que estaria inserido). Nesse período, o contexto político se mostra menos constrangedor e, sobretudo os jovens passam a assimilar essa música nacional.

Esse consumo alternativo se mostra promissor e de motivação distinta daquele dos sucessos internacionais.

Como tentamos deixar claro, a década de 1970 é marcada por esse grande aumento da produção e consumo de discos no Brasil, ou seja, um mercado dos suportes das invenções musicais é estruturado, ganha forças e atingiria proporções gigantescas. Segundo a ABPD, entre 1965 e 1972 houvera um crescimento de 400% nas vendas.

É interessante o que diz o diretor Philips-Phonogram, naquela época, André Midani. Segundo Midani,

o grande comprador de discos no Brasil teria mais de 30 anos de idade, ao contrário do que ocorria ao nível de mercado mundial, cujo comprador típico estava na faixa dos 13 aos 25 anos (...) isso se devia ao fato de que o poder aquisitivo do jovem brasileiro era muito baixo, o que se refletia inclusive, no predomínio da chamada música jovem somente entre os compactos simples mais vendidos (...) os discos de músicas estrangeiras eram consumidos em sua quase totalidade pelos jovens, enquanto que os discos de música brasileira eram adquiridos em sua maioria por consumidores que tinham mais de 25 anos (...) o interesse dos jovens brasileiros (contudo) por discos, que era também um fenômeno ainda mais recente, fora despertado justamente pela bossa-nova, nos anos finais da década de 1950 (MIDANI apud MORELLI, 1991, p. 67).

Com isso, Morelli infere o grande constrangimento político inibidor desse começo de década, já que a MPB tinha grande aceitação de jovens, mas o consumo de música estrangeira por esse público prevalecia.

A MPB fora decisiva na incorporação e difusão dessa mentalidade “profissional” no ramo da música e alargaria os horizontes da indústria, visando o segmento de jovens consumidores tão caro ao centro e que possibilitariam uma equivalência em nível de mercado mundial. Isso não significa de forma alguma pensar essa música como resultante de um plano industrial e que possa ser resumida ao apelo de mercado. O fato é que para além da formação de um *cast* nacional competente, a indústria fonográfica poderia contar com o alargamento do segmento de consumidores. Outro ponto que seria necessário sublinhar aqui é o papel da televisão nesse processo. Os festivais e as trilhas sonoras de telenovelas⁵, já no início da década de 1970, seriam importantes variáveis para o sucesso de venda de discos.

Lembremos também que a indústria da música já havia se consolidado nos países centrais nas décadas anteriores. Segundo Morelli, este crescimento

dera a ela (indústria) condições de expandir suas atividades em mercados periféricos como o Brasil, nos finais da década, quando provavelmente se tornava necessário transformar populações majoritariamente

⁵ Poderíamos ressaltar aqui o sucesso de vendas da gravadora Sigla, da Rede Globo. O alto valor para utilização do tempo televisivo acabaria por beneficiar uma gravadora que seria extensão da Globo. No entanto, mais tarde, o espaço desta emissora não deixaria de beneficiar outras empresas do ramo musical. As trilhas sonoras de telenovelas foram fundamentais nesse processo.

jovens em mercado seguro para este produto, com o fim de dar continuidade a esse mesmo crescimento (MORELLI, 1991, p.69).

O fato é que produzir a música nacional era interessante para as transnacionais também. Essas produções (nacionais e estrangeiras) não seriam mutuamente excludentes, mas possibilitariam o desenvolvimento e consolidação dessas subsidiárias no espaço brasileiro como gravadoras, e não somente enquanto escritórios que venderiam os artistas estrangeiros.

Como seria necessário destacar, a década de 1970 esteve marcada pelas constantes crises do petróleo, do qual a materialização do disco de vinil dependia. Os anos de 1973 e 1979 testaram essa indústria no sentido de que, ao mesmo tempo em que lançavam desafios políticos-econômicos fizeram dela um segmento mais forte, reforçando o seu desenvolvimento clarividente. A escassez do petróleo gerou especulação, tendo impacto para as inúmeras indústrias que demandavam essa matéria-prima. Para a indústria fonográfica e para o que poderíamos chamar da cadeia produtiva da música (como, por exemplo, os lojistas), isso significou instabilidade, que teve seu maior indicador nos aumentos sucessivos de seu produto, a ponto de, por vezes, parecer se tornar algo inviável. Realmente essa impressão não fora confirmada, pois mesmo nesses anos a indústria fonográfica continuaria numa crescente econômica, embora o ritmo tivesse diminuído um pouco. Por se tratar de um setor produtivo recente, o mercado fonográfico brasileiro, apesar da crise, teria muitos pontos de fuga, isto é, muitos espaços por onde se expandir. Segundo Morelli, avaliando a crise de 1973, relata que há indicações que:

a retomada do ritmo anterior fora extremamente rápida, localizando-se essa retomada ora em 1974 mesmo, ora em 1975, quando ocorreu o chamado “boom” do Samba – sendo que os períodos de 73/74 e 74/75 apareceriam, inclusive, alternadamente como momentos em que o crescimento do mercado de discos teria atingido uma taxa recorde na década. (...) embora muito se tenha falado em inflação generalizada e aumentos específicos nos preços dos discos a partir de 1976, a verdade é que nunca esses fatores chegaram a impedir a continuidade do crescimento do mercado fonográfico brasileiro (MORELLI, 1991, p. 73).

Não obstante, os anos finais da década de 1970 foram assinalados pelos constantes e sucessivos aumentos de preço do disco. As indústrias do setor fonográfico questionavam as alíquotas de importação que, segundo eles, encareciam o produto final. Uma preocupação era ventilada pela indústria no sentido dos impactos dessa política no mercado brasileiro de discos, que implicariam para além dos aumentos, a retração de vendas, diminuição da produção com a interrupção de novos lançamentos, prejuízo do público e artistas desconhecidos. Questão não discutida de forma veemente seria relativa a emergência de monopólios advindo desses constrangimentos. Segundo Morelli, noticiava-se que o aumento dos preços dos discos em termos percentuais tinha chegado a 64% em 1977 e que, até o mês

de Novembro do ano subsequente, esse aumento representou 42%, ultrapassando os níveis inflacionários daquele ano. Não tão fortemente para indústrias, mas para aqueles lojistas, as mudanças de contexto provocaram falências e inviabilizaram a comercialização. No entanto, aqueles que resistiram gozaram de um novo crescimento do mercado já em Setembro de 1979. Apesar dos anos de crise internacional, sobretudo do petróleo, a indústria fonográfica viveu no Brasil um crescimento contínuo. Em dez anos, o Brasil passou de 15º para o 6º lugar no ranking mundial no mercado de discos. Portanto, a história da produção musical da década de 1970 seria escrita por esse crescimento, disputas políticas-econômicas, além da prospecção de público e disputas de mercado.

Com relação à prospecção de público, Morelli nos chama atenção da importância que teve a MPB nesse momento de preparação para um público maior, de perfil semelhante ao que se tinha no resto do mundo. A MPB já continha os germes do que viria a ser o rock dos anos 80. Segundo Morelli, *“isso parece indicar a identidade de todos esses movimentos no que diz respeito à sua importância para a indústria fonográfica enquanto produtos apropriados aos jovens e ao objetivo de transformá-lo nos principais consumidores de discos no Brasil”* (MORELLI, 1991, p. 82).

É importante destacar essa ânsia da indústria em trazer esse público jovem para o consumo de discos, assim como entender que, já nesse momento havia um descompasso entre a necessidade de expansão dessa indústria e o perfil sócio-econômico do jovem brasileiro, muito diferente dos verificados nos países centrais. Como diz Morelli,

ao final da década de 70, era justamente sobre a magnitude da população brasileira e sobre a alta porcentagem de jovens na composição dessa população que se assentavam as esperanças da indústria fonográfica, no sentido de continuar ampliando seus negócios no Brasil, apesar da crise que essa indústria atravessava, então, em termos mundiais. E se a faixa etária, dentro da qual se considerava possível continuarem crescendo as vendas de discos, era ainda um pouco mais elevada do que fora comum nos maiores mercados mundiais, tudo parecia estar preparado para que nos anos 80, através do Rock, tal faixa se tornasse a mais próxima possível daquela que representara, nesses mercados, uma demanda segura para os grandes astros da música jovem internacional, através de cuja vendagens a indústria fonográfica mundial conseguira obter o espantoso crescimento registrado nos anos 60 (MORELLI, 1991, p. 82).

Como tentamos deixar claro a partir do caminho de argumentação sugerido, o mercado de discos estava sintonizado com a emergência de outras indústrias que auxiliariam esse processo, numa lógica de inter-relações e mesmo inter-dependências. O rádio, a Tv, publicidade, entre outros, estabelecem uma interação e a formação de conglomerados produtores de cultura, onde os vários segmentos estavam ajustados e dinamizavam um tipo de desenvolvimento de interesses mútuos. Os meios de comunicação viveriam pleno processo de desenvolvimento e expansão. O Estado, sob o lema de “desenvolvimento com segurança”,

forneceu toda a infra-estrutura necessária a estruturação e desenvolvimento das indústrias culturais. Entre 1967 e 1980 a venda de toca-discos cresceria 813%, segundo os dados trazidos por Ortiz em “a Moderna tradição Brasileira”. (ORTIZ, 1988, p. 127).

**Tabela 1 - Venda de produtos da indústria fonográfica: Brasil – 1968-1980
(em milhões de unidades, compactos simples e duplos LP's)**

Ano	Unidades
1968	14.818
1970	17.102
1972	25.591
1974	31.098
1976	48.926
1978	59.106
1979	64.104
1980	57.066

Fonte: ABPD, RJ: 03-95 Apud DIAS, 2000, p. 55.

Como podemos observar a partir da tabela acima, a expansão da indústria fonográfica é um fenômeno bastante interessante em meio ao contexto de crises que já situamos. Para entender esse mercado, seria necessário sinalizar o que já vínhamos tentando evidenciar ao longo do texto. Segundo Dias,

consolida-se a produção de Música Popular Brasileira e conseqüentemente, seu mercado. A indústria não prescindiu da grande fertilidade da produção musical dos anos 60, sobretudo, a da segunda metade da década, assim como a do início dos 70, e conseguiu casts estáveis, com nomes hoje clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros. Outro segmento altamente lucrativo que se consolida, na época, como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações do Rock (DIAS, 2000, p. 55).

Some-se a esse grupo aqueles artistas da chamada Bossa-Nova, que tiveram grande importância na conformação dessa indústria.

Tabela 2 - Venda de compactos Simples e Duplos: Brasil – 1969 – 1989
(em milhões de unidades)

Ano	Compactos	LP
1969	11.067	6.588
1975	13.213	16.995
1979	17.372	38.252
1981	11.360	28.170
1985	4.208	32.578
1989	89.7	56.724

Fonte: ABPD, RJ: 03-95 Apud DIAS, 2000, p. 56

A tabela acima evidencia a dinâmica já discutida. A chegada dos LP's na década de 1970 dividia espaço com os chamados compactos. Isso se colocou, em grande parte, pelas contingências do mercado e público consumidor brasileiro, que também já discutimos anteriormente. Nesse primeiro momento, os compactos e LP's disputariam espaço, embora a questão etária e, por conseguinte, as questões relacionadas às condições de compra fossem decisivas. Isso não impediria o crescimento dessa indústria e nem mesmo a incorporação paulatina desse mercado jovem, que colocaria o Brasil em situação semelhante aos mercados consumidores dos países centrais. Como esboçamos, mas veremos ainda com maior profundidade, a partir do momento que esse mercado, isto é, esse público potencial vem sendo cooptado, as vendas de compactos caem e os LPs⁶ passam a ocupar posição de destaque nas vendas. Frisamos também o fenômeno do Rock Nacional nos anos 80 e sua grande contribuição e apelo ao segmento jovem que, por sua vez, resultou num aumento significativo na venda de LPs⁷.

⁶ É interessante que, segundo Paiano, a chegada definitiva do LP traria consigo modificações nos rumos da produção, uma vez que o artista passaria a vitrine no lugar do disco.

⁷ Não queremos levar a conclusão de que essas expressões e movimentações derivam ou são meros resultantes dos interesses econômicos. A questão é que, como produtos que são, e vinculados a uma indústria, estão sintonizados também aos interesses de expansão dela. Isso não pode levar a uma conclusão de que são criações industriais tão somente. Até mesmo na lógica industrial existe uma diferenciação interna de produção e alcance. São os chamados artistas de marketing e artistas de catálogos. Os artistas de catálogo são aqueles que garantem uma venda razoável (ou mesmo de pequenas quantidades), mas tem um fôlego maior e qualidade do trabalho reconhecida. O artista de marketing é aquele produzido a um custo baixo, objetivando o sucesso de vendas exorbitantes em tempo curto. Como coloca Marcos Maynard, “existe o projeto de marketing e o artista de marketing, esse sim só existem se existir uma gravadora” (DIAS, 2000. p.79). O projeto industrial não sinaliza para um caminho apenas. Existiria uma ponderação que ora sugeriria esse artista de marketing, até porque temos que lembrar que “as subsidiárias locais das transnacionais trabalham sob pressão das matrizes, para que mantenham patamares satisfatórios de lucratividade”, o que explica o investimento nesses artistas, ora um “quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos (mais seguro e muitas vezes mais lucrativo)” (DIAS, 2000, p. 57).

É interessante a descrição que Dias faz da estrutura e Organização das *Majors* (reservada à transnacional ou às empresas nacionais de grande porte) já nos anos de 1970 e que se reforça na década de 1980. Segundo Dias, essa estratégia de produção se dava da seguinte forma:

concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita máster; confecção da matriz, prensagem/ fabricação; controle de qualidade; capa/ embalagem; distribuição; marketing/ divulgação e difusão. A consecução dessas etapas envolvia profissionais das mais variadas áreas – músicos, compositores, intérpretes, técnicos e engenheiros de som, artistas gráficos, advogados, publicitários, divulgadores, contabilistas, funcionários administrativos, diretores, gerentes, operários, vendedores⁸ (DIAS, 2000, p. 65).

Como observa Dias, trata-se de uma produção por setores notadamente interligados, onde a direção geral ou presidência ocupava o lugar de centralidade. Além disso, como bem ressalta a autora, o artista não estaria presente nessa estrutura de produção industrial. O artista seria aquilo de mais frágil e transitório em toda a produção. Notadamente, Dias adota como referencial o instrumental Adorniano, como também o arcabouço marxiano pra compor seu argumento. É neste sentido que a autora se lança por uma senda onde busca falar, sobretudo, dos meios de produção e as implicações deste monopólio. Embora não esteja alinhado a esta perspectiva, concordo que para aquele contexto seria necessária essa discussão. Nas palavras da autora: *“não podemos esquecer que o negócio do disco começa com o desenvolvimento e a propriedade das máquinas de gravação e reprodução e é em torno dessa propriedade que tem sempre se mantido”* (DIAS, 2000, p. 73). Nesse período de 1970-1980 poderíamos destacar entre as empresas nacionais e transnacionais: Com estúdio - RCA, Chantecler, Continental, Copacabana, Phonogram, Odeon, CBS; com fábrica – RCA, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Tapeçar, Odeon e CBS. Na avaliação de Dias, aquelas empresas que dispunham de estúdio e fábrica e que, portanto, gozavam de maior autonomia, lideraram o faturamento daquele período, como a Som Livre, CBS e Polygram. Além disso, ao passo que essa indústria se expande e, por conseguinte, seu mercado, as empresas nacionais vão perdendo paulatinamente seu espaço, como nos casos da Continental e Copacabanas (de Cast exclusivamente nacional), ambas criadas na década de 1940. No começo da década de 1980 começam as fusões dessas empresas, ou na linguagem utilizada por elas mesmas, começam os esquemas de concordata. Segundo Dias, no final desta década as empresas que tinham

⁸ Como veremos mais adiante, muito dessa lógica de produção perdura, mas com graus diferenciados de autonomia para o artista, que teve a facilitação do acesso nessa construção pelos meios digitais e pelas ferramentas da Internet. Além disso, o que podemos perceber é que cada vez mais essas funções de produção estão mais próximas do artista (ou banda), que se apropriaram das ferramentas e dividiram entre si essas atividades.

destaque no mercado de discos no Brasil eram a CBS, a RCA-Ariola, a Polygram, a Wea, a EMI-Odeon e a Som Livre.

Como já articulamos acima, mesmo com o crescimento contínuo, a década de 1980 foi marcada pela inconstância e a incerteza do mercado de discos no Brasil, muito em função da própria conjuntura política e dos índices altíssimos de inflação. Abaixo, uma tabela com o faturamento do setor das indústrias do disco no Brasil na década de 1980⁹.

Tabela 3 - Venda de Produtos e Faturamento da Indústria Fonográfica Brasileira (em milhões de unidades e US\$)

Ano	Unidades*	Faturamento
1981	45.419	250
1982	60.000	365
1983	52.457	260
1984	43.994	210
1985	43.153	225
1986	74.366	239.1
1987	72.626	187
1988	56.013	232.8
1989	76.975	371.2
1990	45.225	237.6

Fonte: ABPD, RJ e IFPI apud Dias, 2000, p. 78

* a partir de 1988 são computadas as músicas vendidas no suporte de CD.

Eduardo Vicente traz uma reflexão profícua do percurso da música independente no Brasil, localizando a tensão dessa produção em relação às grandes indústrias, mas também problematizando o próprio entendimento dessa forma particular de produção no que tange, sobretudo, aos estudos que foram polarizados com as idéias antagônicas de integrados e inconformistas. Em “A música independente no Brasil: uma reflexão”, este autor procura refazer o caminho independente, mas enfatiza o engaste deste tipo de produção as grandes

⁹ Acredito ser importante a exposição destes dados porque muitas vezes, quando falamos de uma crise da indústria fonográfica, não temos a dimensão do faturamento desse setor. O livro pelo qual tenho acesso a estes números é uma pesquisa que está no contexto da crise. Dias escreve a dissertação que deu origem ao livro na década de 1990 e, nessa mesma década, transformações profundas são sinalizadas para a experiência da música, ao ponto da autora sentir a necessidade de um post-scriptum. As transformações são tão profundas que exigem essa espécie de justificativa ou defesa. O arcabouço utilizado por Dias não daria conta dessas redefinições, mas contemplaria, em alguma medida, as lógicas presentes na estruturação e expansão do mercado da música gravada no Brasil. Muitos pesquisadores criticam o texto de Dias por estarem respaldados por esse novo contexto em que Adorno, ou melhor, o conceito de indústria cultural perde algum espaço na discussão da música e de seu entorno.

indústrias. A relação é sem dúvida estreita. Os dissensos e controvérsias vão ao sentido de percebê-la ora complementares ora de negação. Vicente busca evidenciar dois momentos distintos na produção musical independente brasileira, ou seja, as décadas de 1980 e 1990.

A década de 1980 (a rigor teríamos que falar do final da década de 1970) é fundamental para a compreensão das motivações e da necessidade da emergência de um tipo de produção que se realizaria de forma distinta, para dizer o mínimo. Em 1977 Antônio Adolfo lança o disco de nome sugestivo “Feito em Casa”, mas já em 1972 o disco de Lula Côrtes e Zé Ramalho (Paêbirú) tinha sido gravado na Rozemblit e lançado pela Abrakadabra Produções. Estes discos podem ser considerados marcos na produção musical independente no País. Muito importante também nesse período foi a loja de discos Baratos Afins (1978) e que criou um selo de mesmo nome logo em seguida (1982). Além desses já citados, o projeto Lira paulistana (1979) merece ser mencionado aqui. Segundo Vicente “o Lira não foi um movimento musical, mas uma iniciativa empresarial que consistiu na montagem de um núcleo de produção e difusão artística formado por um teatro, uma gráfica e um selo fonográfico (...)” (VICENTE, 2005, p.4). Com essa afirmação de Vicente já podemos problematizar alguns pontos.

Lembremos da caracterização que fizemos anteriormente, isto é, a década de 1980 foi marcada pela inconstância e a incerteza do mercado de discos no Brasil, muito em função da própria conjuntura política e dos índices altíssimos de inflação. Portanto, é nesse período que podemos localizar uma reorganização da indústria fonográfica. Muitos estudos indicam esse processo de reorganização como fator preponderante - se não decisivo - para este movimento, haja vista a mudança do ritmo e planejamento da grande indústria. Essa compreensão de uma reorganização parece ser mais complexa em relação à percepção de “crises” sucessivas, justificando um pouco da facilidade e rapidez na retomada do crescimento desse tipo de indústria. A assimilação dos artistas passa a ser mais criteriosa e a indústria da música passa a refugar um grande número de propostas artísticas, e não mais estava caracterizada por aqueles traços que marcaram a sua expansão primeira, que podemos localizar nas décadas anteriores. Segundo Vicente,

o cenário muda completamente: a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz os seus elencos e passa a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria quanto como única via de acesso ao mercado disponível para um variado grupo de artistas. Essa contradição tenderá a alimentar todo o debate acerca da cena independente desenvolvido no período (VICENTE, 2005, p. 2).

Neste sentido, a investida nos caminhos independentes não necessariamente denotaria profundos questionamentos da estrutura da indústria do disco, mas poderia significar uma estratégia possível para aqueles que foram largados pela grande indústria, pelo menos num determinado momento (na maioria das vezes no início da carreira). Neste sentido, esse espaço seria funcional como um campo de formação, ou mesmo um teste de viabilidade desses novos artistas com vistas a minimizar os riscos para a grande indústria e prospecção de novos mercados. No entanto, muitos outros estudos se propõem a discutir esse fenômeno independente como saturados de elementos ideológicos, de resistência, contrários aos valores comerciais e racionalidades instrumentais vistas como próprias da lógica industrial e, portanto, reforçadas por elas. Penso que podemos localizar bandas e artistas que estariam mais próximos tanto de uma perspectiva quanto de outra e que, portanto, poderiam ser trazidas para justificar ou embasar os referidos argumentos. Além disso, poderíamos ainda observar artistas que mudaram sua compreensão ao longo do processo. O que podemos identificar de forma genérica foi um contexto da produção fonográfica no Brasil mais racional e seletivo pela grande indústria e a necessidade desses artistas que ficavam de fora dessa seleção em continuar produzindo. A música independente emerge nesse contexto, isto é, de constrangimentos e reorganização da produção musical nacional.

Retomamos aqui as informações que Vicente traz do projeto Lira Paulistana a partir da contribuição de Iná Camargo Costa que investigou mais profundamente as motivações desse projeto. Vicente coloca que “em primeiro lugar, Iná atribui a criação do projeto a um diagnóstico de Wilson Souto Jr (o “Gordo”), seu idealizador, acerca da ‘existência de um público insatisfeito com a produção cultural’ formado principalmente por ‘estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) porque vinha passando o país; um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento... mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo’. Ao mesmo tempo, era considerada a existência de ‘uma produção cultural emergente, marginalizada pelos espaços institucionais e que vinha sobrevivendo em porões particulares, garagens e consumida apenas pelos amigos mais próximos’. Nesses termos, o Lira iria se constituir no ‘ponto fixo de encontro entre a nova produção e o público que a ‘procurava’”(VICENTE, 2005, p. 5).

Parece-nos interessante colocar aqui que as motivações e justificativas que iremos encontrar no Sombarato não são novidades ou sintomas recentes. Mais adiante, quando iremos trabalhar com os discursos, veremos que muitas dessas reivindicações perduram e que já são ventiladas desde o final da década de 1970. O cenário de um público insatisfeito com a

produção cultural, além de uma produção cultural emergente (porém marginalizada) é bastante próximo do que encontramos na leitura do material discursivo do Sombarato 30 anos depois. A idéia de um ponto fixo de encontro da nova produção e o público também pode ser observada no Sombarato, como detalharemos mais adiante. O Sombarato é uma plataforma de compartilhamento onde podemos encontrar um grande acervo que não se encontra em catálogo ou mesmo discos que não ingressaram num circuito maior de comercialização. Além disso, o perfil do público insatisfeito (os ditos atentos as mudanças de comportamento) pode novamente ser identificado, seja por meio de uma caracterização mais geral daqueles que compartilham músicas, seja num aprofundamento maior daquele grupo que está na base do Sombarato. Não é difícil pensar as aproximações e semelhanças desses momentos distintos.

Na década de 1980 também são localizadas iniciativas e articulações desse tipo de produção como a Coomusa (Cooperativa de músicos profissionais do Rio de Janeiro) e a criação da APID (Associação dos Produtores Independentes de Discos). Porém devido a uma série de dificuldades como “a espiral inflacionária, o atraso tecnológico da indústria, as constantes mudanças nas regras econômicas, os problemas de fornecimento da matéria-prima” (VICENTE, 2005, p. 6), (o que Vicente sintetiza como uma situação de precariedade do capitalismo nacional), a produção independente não foi capaz de fazer essa passagem com solidez. Vicente coloca que o projeto independente dos anos 1980 esteve à frente das condições materiais e contextuais necessárias a sua realização plena.

Continuando com esse panorama dos percursos e percalços da indústria fonográfica no Brasil, entramos na década seguinte. A década de 1990 seria marcada por grandes transformações nas lógicas de produção, assim como nos suportes da música. Não obstante, o contexto de crise da virada da década provocou grande abalo no setor, mas, como vimos anteriormente, a capacidade da indústria fonográfica de se adaptar, estrategizar e forjar novas possibilidades se mostraram hábeis. Um intenso processo de fragmentação da produção fonográfica foi levado a cabo, mas não pode ser percebido tão somente como um mero rearranjo funcional local, como coloca Dias. Como discutiremos mais adiante, a aceleração do desenvolvimento tecnológico e da informação redirecionam os processos de expansão do capitalista.

Os riscos, incertezas e instabilidades vivenciadas nas décadas anteriores são agudizadas nos anos de 1990. Como lembra Dias,

a sucessão dos planos econômicos a que assistimos, desde 1986, com o plano Cruzado, os que foram efetivados pelo governo Collor (1990/92 – Planos Collor I e II), empreendeu um tratamento de choque à economia e à sociedade. Medidas como o seqüestro dos ativos financeiros, congelamento de preços e salários, execução de um plano nacional de desestatização, pregavam, uma vez mais, o fim da inflação e a modernização do Estado e da Economia. As debilidade das medidas e de sua concepção política foi

coroada pela desmoralização legal do governo efetivada pelo impeachment do presidente da República (DIAS, 2000, p. 105).

Dada esta conjuntura, a expansão da indústria fora abalada. Da quinta posição entre os mercados consumidores nacionais, o Brasil passou a ocupar a 13º no início da década de 1990.

Tabela 4 - Venda de Produtos e Faturamento da Indústria Fonográfica: Brasil – 1989 – 1995
(em milhões de unid. E US\$)

Ano	LP	K7	CD	Total	Faturamento
1989	56.7	17.8	2.2	76.6	371,2
1990	31.4	9.9	3.9	45.2	237,6
1991	28.4	9.0	7.7	45.1	374,8
1992	15.8	5.3	9.8	30.9	262,4
1993	16.3	6.8	21.0	44.1	437.2
1994	14.4	8.5	40.1	63.0	782,5
1995	7.2	7.1	56.7	71.0	930

Fonte: ABPD, RJ: 03-95, e IFPI, Londres: 11-96 apud DIAS, 2000, p.106

Embora a crise do começo da década de 90 tenha abalado a indústria, a sua capacidade de recuperação novamente se mostrou vultosa, sobretudo com a popularização dos CD's e a estabilização da economia por meio do “Plano Real”. Embora a alta dos preços tenha sido significativas, o controle da inflação teria implicações positivas para o mercado. Além disso, um reengenharia foi aplicada para a estrutura das grandes empresas. A lógica das terceirizações foi estratégica para o segmento, fazendo com que os custos fossem reduzidos substancialmente.

Neste momento, faz-se necessário sublinhar a relação da música gravada e seus suportes e, por esse motivo, fisar o papel dessas mudanças advindas da popularização de novos artefatos tecnológicos. Segundo Dias,

o advento do CD promove grande transformação no panorama fonográfico mundial, estabelecendo um novo patamar tecnológico para as relações hardware/software, alterando gradativamente os hábitos e condições de consumo, na medida em que o uso do novo formato depende da aquisição de um novo reproduzidor (DIAS, 2000, p. 106-107).

O processo de substituição dos suportes dos catálogos de LP para CD pelo consumidor fora interessante para a indústria, que já não arcava com os custos de produção, mas somente do registro da música noutro suporte (gastos da fábrica).

Outra característica que merece destaque nesse momento de intensas mudanças diz respeito ao papel do produtor. Segundo Dias (2000), a década de 1990 seria marcada pela intensificação da atuação de um agente dessa indústria, isto é, o produtor musical. Caberia a ele ajustar este produto para as demandas e lógicas de mercado. Em muitos trabalhos, o produtor musical...

coordena todo o processo de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio, recursos técnicos. Pensa na montagem do Disco, na seqüência e que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho. (...) é na transferência do conhecimento técnico de como relacionar a música e mercadoria de maneira competente e lucrativa que centra o trabalho do produtor (DIAS, 2000, p. 91).

Vale ressaltar que essa atuação do produtor sempre variou de artista para artista, como fizemos distinções ao longo do texto. Os graus de autonomia desses artistas variam muito no processo de elaboração de um Disco. É interessante pensar, já que estamos discutindo o produtor, a sua relação e interferência na obra na medida em que crescem e são apropriadas por um segmento maior às tecnologias do entorno musical. Caberia pensar também a autonomia desse artista que se apropriou das técnicas envolvidas na música gravada. Segundo Vicente, *“o maior imbricamento entre as formações de músico e técnico proposto pelo digital, acaba permitindo que um mesmo profissional realize, simultaneamente, as funções de técnico de gravação, executante, regente e produtor”* (VICENTE apud DIAS, 2000, p. 100).

Não poderíamos deixar de comentar também rapidamente a questão do espaço de produção independente, espaço que vem se alargando cada vez mais com a apropriação e uso das novas tecnologias¹⁰. Segundo Dias, existiria uma relação de complementaridade entre as *majors e indies*¹¹. Caso concordemos com essa máxima, deveríamos sublinhar que de forma alguma essa complementaridade fora necessariamente algo equacionado ou equilibrado entre as partes. Além disso, os perfis e as lógicas de produção independentes estariam longe de serem homogêneas. A independência não se configurou necessariamente por construir uma lógica avessa ao mercado, mas muitas vezes serviu de laboratório para o investimento seguro das *Majors*. Quando aquele artista ganhava projeção ou tinha um “produto” de interesse para ser lançado num circuito maior era incorporado as *Majors*¹².

¹⁰ Como pude observar na apresentação do relatório da Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN) de 2008 na ocasião do seminário internacional “Porto Musical”, O Brasil conta atualmente com 27 festivais independentes. O público contabilizado num espaço de um ano fora de 200.128 pessoas, dentre estes 97.561 pagantes.

¹¹ Tenho clareza que esses termos se complexificam cada vez mais e assumem novos significados. O Indie que já fora colocado como lógica de produção cada vez mais passa a ser identificado como uma identidade de gostos particulares. Como não estão ligados aos objetivos centrais desta pesquisa, não aprofundarei estas questões semânticas.

¹² Dias coloca que essa relação tem sido aperfeiçoada. As *Majors* buscariam, segundo a autora, produtos bem finalizados, com uma apresentação próxima às demandas de mercado. Ainda segundo Dias, as companhias

Neste momento, como lembra Dias, “*além do domínio da Majors na área de hardware, o panorama sempre evidenciou a contradição existente entre a farta produtividade e efervescência musicais e as restritas possibilidades de acesso às condições de produção e difusão*”. (DIAS, 2000, p. 125).

Como reforçaremos durante todo o texto, o desenvolvimento e apropriação das tecnologias foram muito importantes para a experiência da música. Para a alargamento dos segmentos independentes foram de fundamental importância. Essa estreita ligação é acentuada por Vicente:

já nos anos 50, o surgimento dos gravadores permitiu a entrada de novos produtores no cenário fonográfico, sobretudo americano, não somente pelas facilidades técnicas oferecidas, como também pela consequente redução dos custos de produção. Mesmo que dependessem das transnacionais para a fabricação dos discos, o acesso aos estúdios ou às condições básicas de produção (estúdios, trabalho do técnicos e equipamentos de gravação e finalização) foi gradativamente ampliado (VICENTE apud DIAS, 2000, p. 126-127).

No entanto, questões relativas à distribuição e circulação, que necessitavam de seus suportes físicos, limitavam e obstruíam o seu desenvolvimento pleno. Mais do que isso, a falta de apoio das mídias tradicionais como, por exemplo, os rádios (que vale lembrar o fato de serem concessões públicas), não foram historicamente alicerces dessa música independente¹³.

Não obstante, o espaço independente muitas vezes teve significado para além de estruturas e produções menores, mas sim de concepções, lógicas e idéias antagônicas aos ventilados pela indústria fonográfica¹⁴.

Os anos de 1990 foram aqueles que a produção da música independente no Brasil ressurgiu com maior vigor. Fatores tecnológicos associados a uma seletividade cada vez maior das grandes indústrias forçaram mudanças na produção fonográfica brasileira. O parâmetro das grandes empresas com relação às vendas tornou-se cada vez mais alto. Neste sentido, muitos artistas foram impelidos a bancar seus próprios trabalhos (mesmo artistas que já tinha se inserido no casting das grandes gravadoras com Tim Maia e Belchior) e tivemos um aumento expressivo de selos independentes. Para não deixar de citar alguns poderíamos

independentes seriam os agentes que fomentariam alguma heterogeneidade no panorama fonográfico. (Dias 2000).

¹³ Como discutiremos mais adiante, a tecnologia digital, os hardwares e softwares, a desmaterialização dos suportes da música e a internet possibilitaram a redução dos custos totais de produção (estúdios, divulgação, técnicos). Decorrente dessa apropriação, o que vemos é o aumento das possibilidades de produção para os artistas independentes.

¹⁴ Muito tem se discutido sobre a questão semântica da independência com a popularização dos meios digitais de produção e difusão da música gravada. O estilo independente esteve durante muito tempo associado a questões estéticas que, por sua vez, sinalizava para nichos consumidores diferenciados. No entanto, com o aumento das possibilidades de produção e difusão, o independente tem sido pensado mais em termos de modelo de negócio.

menção ao Zimbabwe, Banguela Records, Eldorado, entre outros. A rivalidade gestada nos anos de 1980 com relação aos aspectos políticos e estéticos que continham ou deveriam conter a produção independente fora abrandada. O profissionalismo e a viabilidade comercial foram perseguidas e foram acompanhadas de uma aproximação cada vez mais evidente entre as majors e independentes, segundo Vicente. Vários aspectos são colocados por Vicente para justificar seu argumento: “muitos proprietários de selos terem vindo dos quadros das majors, normalmente descartados por políticas de contenção de custos e terceirização de atividades; (...) a necessidade de compra, manutenção e operação dos equipamentos, bem como a relação menos estável entre artistas e gravadoras, impunha a necessidade da assimilação de um conjunto mais amplo de conhecimentos por parte dos artistas, bem como da auto-administração de diversos aspectos de suas carreiras; (...) crescente relacionamento entre majors e indies” (VICENTE, 2005, p. 8-9).

Como já tinha sido localizado nos anos de 1980, a produção independente também serviu como um laboratório de novas tendências ao passo que se constituía, segundo Vicente, uma nova ecologia de mercado. De acordo com Vicente as gravadoras independentes passaram a preencher “um espaço não mais ocupado pelas majors, cuidando tanto da formação de novos artistas quanto da prospecção e atendimento a segmentos musicais emergentes ou de mercado restrito” (VICENTE, 2005, p. 9). Quanto mais à prospecção independente estivesse próxima de uma projeção nacional estreitavam-se os laços com as majors, haja vista suas aspirações de ampla divulgação e distribuição. Não obstante, aqueles selos de características mais regionais buscavam associar-se a um segmento específico como forma de viabilizar sua produção. Muitos gêneros têm perfis que são atendidos quase que exclusivamente pelas independentes, como, por exemplo, a World Music, New Age, música instrumental, entre outros. Além disso, gravadoras independentes, como nos lembra Vicente, “também tem respondido pela recuperação e relançamento em CD de gravações históricas de catálogos (como o da Funarte)”. (VICENTE, 2005, p. 10).

A produção independente ganha força com esse contexto de apropriação e uso em larga escala da tecnologia digital juntamente a internet. Em 2001 foi criada a ABMI (Associação Brasileira de Música Independente) e reforça a intenção de uma articulação cada vez maior para este tipo de produção. Podemos ainda falar da Abrafin (Associação Brasileira de Festivais Independentes) que congrega festivais de muitas regiões do Brasil e movimenta de forma significativa público e artistas.

Além disso, gostaria de colocar aquilo que Vicente chamou de “circuitos autônomos” que são cada vez mais frequentes e fazem parte daquilo que chamei de redefinições da

experiência musical, além de serem circuitos que o Sombarato termina por fomentar. Diz Vicente:

Considero enquanto circuitos autônomos aqueles que, sem a presença de grandes gravadoras ou redes de mídia de alcance nacional, fornecem condições para as apresentações musicais, produção, divulgação e venda de discos dos artistas que os integram. Estes circuitos podem ter uma localização geográfica definida ou relacionar-se a identidades étnicas, religiosas, urbanas, etc. Nos termos de sua viabilidade econômica, considero três aspectos fundamentais para a sua constituição: 1) as possibilidades de pulverização da produção musical e redução de seus custos propiciadas pelas tecnologias digitais, que viabilizaram não só a criação de estúdios locais, como também o retorno do investimento a partir da venda de quantidades cada vez menores de discos. 2) o surgimento de redes locais de comunicação, como pequenas emissoras de TV, rádios comunitárias, livres, piratas, etc, que tendem a incorporar a produção dos artistas locais à sua programação, ao contrário do que ocorre com as grandes redes de mídia. 3) a possibilidade da intercomunicação global – principalmente pela Internet – que permite a ampliação do mercado potencial dessa produção (através de migrantes que deixaram o local, grupos que partilhem os mesmos valores identitários, etc) (VICENTE, 2005, p.11).

Como tentaremos deixar claro ao longo do texto, as tecnologias de gravação, reprodução e circulação dessas invenções musicais são de grande importância na compreensão da dinâmica do mercado fonográfico, uma vez que redefinem um série de parâmetros e estruturas de composição do produto.

No que compreende os anos 2000, poderíamos falar da grande ou maior crise dessa indústria da música. As vendas de CD's têm baixado significativamente além do que as vendas digitais estão longe daquelas observadas nos áureos tempos da indústria fonográfica.

En 2006 lo hicieron en un 10,7% en comparación con el año anterior; se vendió un 26,6% menos de discos. Desde 2001, la facturación de los principales sellos discográficos ha disminuido en 10.000 millones de dólares. (...) Después de varios años de mucha promoción, en 2006 las ventas digitales solo constituyeron el 10% de los ingresos totales de la industria musical, según IFPI (SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p. 71).

A publicidade tem sido a principal forma de amenizar esses impactos na indústria. Segundo dados da ABPD e a IFPI, o mercado brasileiro de música movimentou em 2007, com as vendas de CDs, DVDs e receitas decorrentes do mercado digital, cerca de R\$ 337 milhões. As vendas de CDs e DVDs movimentaram em 2007 R\$ 312,5 milhões, o que significou uma redução no faturamento líquido (vendas menos devoluções) das companhias que reportam estatísticas para a ABPD, de 31,2% em comparação ao ano de 2006, quando o setor fonográfico movimentou R\$ 454,2 milhões. Já em unidades vendidas, este percentual foi menor, exatos 17,2% a menos em relação a 2006, com um total de cerca de 31,3 milhões de unidades em 2007. Abaixo, disponibilizamos uma tabela que evidencia os 20 mercados mais importantes do mundo em vendas de CD's e DVD's. O Brasil, no ano de 2007, já ocupava a 12 posição do cenário mundial, situação bastante diferente daquela observadas nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Como observamos na tabela subsequente, a variação do

percentual anual brasileira em 2007 é a maior entre os 20 países destacados, haja vista o percentual de decréscimo de 25%.

Tabela 5 - Venda de Produtos e Faturamento da Indústria Fonográfica: Brasil – 2002-2007

ANO	Vendas Totais CD + DVD (R\$)	Unidades Totais (CD + DVD)
2002	726 milhões	75 milhões
2003	601 milhões	56 milhões
2004	706 milhões	66 milhões
2005	615.2 milhões	52,9 milhões
2006	454.2 milhões	37,7 milhões
2007	312.5 milhões	31.3 milhões

Fonte: ABPD (valores reportados pelas maiores companhias fonográficas operantes no país à ABPD)

Tabela 6 - Os 20 mercados mais importantes do mundo, em valores US\$ – 2007

País	US\$ Milhões	% Variação Anual (2006/2007)
01 - Estados Unidos	6,059	- 9%
02 - Japão	3,577	0%
03 - Reino Unido	2,042	- 13%
04 - Alemanha	1,564	- 4%
05 - França	1,086	- 17%
06 - Canadá	496	- 14%
07 - Austrália	414	- 10%
08 - Itália	365	- 17%
09 - Espanha	306	- 20%
10 - Holanda	281	- 2%
11 - Rússia	220	- 2%
12 - Brasil	193	- 25%
13 - México	191	- 19%
14 - Bélgica	187	- 1%
15 - Suíça	178	- 7%
16 - Áustria	152	- 1%
17 - África do Sul	151	+ 2%
18 - Suécia	150	- 9%
19 - Coreia do Sul	144	- 8%
20 - Índia	140	+ 12%
OUTROS	1,510	- 4%
TOTAL	19,405	- 8%

Fonte: IFPI

Tabela 7 - Os 10 Principais Mercados de Música Digital - 2007

	País	Online	Mobile
01	Estados Unidos	67%	33%
02	Japão	8%	92%
03	Inglaterra	71%	29%
04	Coréia do Sul	63%	37%
05	Alemanha	69%	31%
06	França	39%	61%
07	Canadá	58%	42%
08	Austrália	55%	45%
09	China	27%	73%
10	Itália	44%	56%

Fonte: IFPI

O Brasil também não aparece entre os mercados promissores de música digital, como podemos observar nos dados da IFPI.

1.2. INDÚSTRIAS FONOGRÁFICAS E EMPRESAS DE TECNOLOGIAS

No artigo *quanto custa o gratuito: problematizações sobre os novos modos de negócio na música* (NICOLAU, 2008), Michel Nicolau Neto traz algumas questões pertinentes para o que discutimos aqui. Neste artigo, Nicolau toca fundamentalmente nas transformações entre as indústria fonográfica e tecnológica nos últimos anos, mais precisamente no final da década de 1990 e que se intensificaram com a virada do milênio. A centralidade do seu argumento é de que a relação harmoniosa calcada nos interesses convergentes dessas indústrias é abalada e se torna conflituosa. Existiria, portanto, um descolamento delas e, por conseguinte, de toda a lógica que se sedimentou desde a década de 1950, com os primeiros ventos da indústria musical. Embora se identifique um campo de disputas, é possível também observar *zonas solidárias*. Nicolau deixa claro que está preocupado com dois atores nesse processo, ou seja, as indústrias fonográficas e as empresas tecnológicas. Neste sentido, deixamos claro que essa não é a perspectiva que utilizo aqui, já que o prisma mais estrutural serve tão somente para nos situar num plano mais amplo onde se dão as relações e práticas emergentes que investigamos. Pensamos aqui, sobretudo, na mudança de comportamento que, por sua vez, não poderia ser investigado a partir desses dois atores identificados por Nicolau. Não obstante, essa discussão parece ser interessante no sentido de acentuar as mudanças nas lógicas do capitalismo contemporâneo, situação que também tentamos discutir no decorrer de

nossa pesquisa. É válido ressaltar também que Nicolau pretende discutir a forma gratuita e legal da música, discussão que difere do nosso objeto e estudo de caso por meio do Sombarato.

O problema maior identificado nessa forma gratuita e legal por Nicolau é que:

no momento em que a indústria da música desonera o consumidor, ela se insere em um novo cenário de grandes investimentos, essencialmente capitalista, de busca por lucros e vantagens comerciais, no qual novos e velhos atores atuam em disputa. Contudo, ao proceder tal desoneração, o aspecto capitalista do processo é mascarado em prol de uma imagem de acesso livre e diverso (mesmo infinito) à oferta cultural. A pergunta que nos colocamos é: quais as consequências disso sobre o acesso à cultura? (NICOLAU, 2008, p. 144).

Sem dúvida a pergunta é pertinente. No entanto, o fato de Nicolau deixar de fora os atores que refazem e redefinem alguns destes parâmetros (os aficionados que compartilham a música em plataformas e sistemas que não abrem espaço para essas regulações) e estar também pensando o processo a partir das práticas gratuitas e, sobretudo legais, dificulta uma compreensão menos passiva do processo. Localizamos em sua problematização o ponto que faz com que toda a sua argumentação caminhe num sentido somente transversal ao nosso. Nicolau oferece uma compreensão de que nesse momento singular existiria um movimento no qual a indústria desoneraria o consumidor. Lembrando que neste artigo o autor está tratando da música gratuita legal, todas as tensões e conflitos dos direitos estão resolvidos por outras formas de recolhimento. Nessa construção existe um consentimento, ou seja, a indústria é que desonera o consumidor. Quando falamos de práticas emergentes como a do compartilhamento livre como no caso do Sombarato, a ideia de ilegalidade nos mostra situações distintas. O consumidor procura meios que lhe desonem (compartilhando downloads e uploads), o que desvia da regra do jogo tradicional do mercado.

Deixando claras essas divergências, o ponto que nos interessa é esse descolamento das indústrias de tecnologias, ou dos suportes, e a indústria detentoras dos fonogramas ou registros sonoros. A mudança argumentada por Nicolau é de que:

a transferência do faturamento da indústria fonográfica do meio tradicional para as vendas digitais leva também a um deslocamento de forças nesse setor industrial. A tecnologia, que servia apenas de meio para o negócio da música, alcança outras etapas do processo desse negócio e passa a não ser apenas uma parte subsidiária à indústria fonográfica, e, sim, também uma alternativa e, assim, uma concorrente a esta. Explicamos: a tecnologia servia para a indústria fonográfica como um meio cujo fim era um produto de pleno controle desta última. A partir do momento em que a tecnologia permitia a indústria ter um produto finalizado (um CD, um vinil ou mesmo uma partitura impressa), eram as gravadoras e as editoras de música que determinavam o modo de negócio a seguir. A tecnologia podia reduzir o preço, apresentar melhores produtos, sem, contudo, definir maneiras de negociar (NICOLAU, 2008, p. 145).

A questão é que ao haver essa cisão, as empresas de tecnologia puderam propor e forçaram novas formas de negócios em diversos segmentos, entre eles o da música. Isso

ocorre porque os produtos que estas indústrias desejam lançar no mercado são distintos e, com essas redefinições, ficam cada vez mais evidentes, ou seja, o valor do negócio para as indústrias não estão no mesmo lugar. Nicolau nos dá um exemplo que clareia o argumento. No caso da Apple (empresa de tecnologia) é desejável que a música, tendo sido comprada, possa ser compartilhada com outros suportes e players (neste caso os Ipods, que estão associados a sua marca), uma vez que isso possivelmente alavancaria as vendas desse tipo de tecnologia. Em descompasso, para as gravadoras isso é algo reprimível, já que segundo seus interesses cada música consumida deveria gerar uma receita diferente¹⁵.

É interessante o que Nicolau nos apresenta, colocando o que cada uma dessas indústrias tem a seu favor. No caso da indústria de tecnologia, o trunfo estaria nos interesses convergentes do público consumidor de música, entre eles, o de não pagar ou pagar quantias módicas e ter liberdade de uso. No caso da indústria fonográfica a força maior estaria amparada nas leis de direitos autorais vigentes. Não obstante, tanto a Sony-BMG quanto a EMI começam a buscar novas alternativas de negócios, onde as receitas de publicidade são as maiores responsáveis por alguma compensação. A primeira deixou de lado a proteção DRM do iTunes. A segunda liberou o seu acervo de vídeos e áudios em troca da participação no percentual dos dividendos gerados pela publicidade, ou seja, *“seus ganhos não provêm, estritamente da venda da música, mas sim da venda de produtos paralelos da própria empresa ou de patrocínios e investimentos”* (NICOLAU, 2008, p. 148).

Esse assédio ao consumidor pode se dá de várias formas. A partir do momento que o perfil do consumidor é traçado (por meio de cadastros) são realizadas ações promocionais dirigidas. Além disso, os detalhes das comunidades que se formam são analisados e permitem formas alternativas de acesso a esse consumidor em potencial. Nesse caso, são oferecidos produtos relacionados à música e não necessariamente o registro sonoro.

Como colocamos acima, já são visíveis zonas solidárias entre essas indústrias. Como coloca Nicolau: *sites de download gratuito ou subsidiado financiado por anúncios; lojas de download com músicas subsidiadas por campanhas de promoção; sites de relacionamentos em conteúdo gerado pelo usuário.*

Outra questão enfatizada por Nicolau diz respeito à consagração, em diversos meios sociais, destas plataformas como livres, desinteressadas e democráticas. Nicolau pretende ponderar essa visão demasiadamente otimista buscando uma quebra dessa aura por meio da identificação dessas novas formas de regulação e controle, altamente estruturadas e racionais.

¹⁵ Não obstante, como Nicolau percebe, existem muitas Zonas Solidárias e interesses convergentes.

É importante trazer essas visões para não cairmos em visões demasiadamente simplistas da mudança. No entanto, a partir de estudos de casos, podemos perceber também como essas questões estão sendo pensadas. Os pontos trazidos por Nicolau estão localizados em experiências legais e gratuitas. Parece-me que na ilegalidade desse consumo ainda estão às possibilidades de mudanças mais substanciais e de características mais heterogêneas do que já fora experimentado.

1.3. QUE LÓGICA É ESSA? A RADICALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO MUSICAL

Como sabemos e já discutimos, a história da indústria fonográfica se desenrola simultaneamente e em extrema ligação com a radicalização do processo de globalização em curso. A forma como fora alicerçada uma indústria de produção em massa da música muitas vezes não foi capaz de assimilar a própria essência daquele produto. Algo dissociado, apartado que estrutura de forma alienada o conteúdo e impõe o ritmo capitalista em primeira ordem. Como diz André Midani, em certo momento a indústria foi assumida por tecnocratas e, ao fazê-lo, a produção musical passa a ser gerida de forma indistinta das demais mercadorias que são lançadas no comércio¹⁶ (MIDANI, 2008). Segundo Robert Burnett:

Consistem essencialmente numa produção rápida, dirigida por unidade, funções de marketing, licenciamento e distribuição: quanto um produto vai vender, em que mercados, quão rapidamente podem ser despachados, quão rapidamente podem suprir o estoque etc. Tendo a internet como potencial canal de distribuição digital de alta velocidade, as empresas fonográficas não estarão mais na posição de controlar a cadeia de distribuição. Como consequência, podem ser incapazes de modelar a demanda de um produto. Novos artistas podem criar seus produtos, fazendo a produção, o marketing e a distribuição de seu trabalho sem o envolvimento (e intervenção) das grandes empresas fonográficas (BURNETT apud SMIERS, 2003).

A postura adotada pela indústria fonográfica das grandes corporações não incorporaram a transição recente do fenômeno do compartilhamento digital. Muitas majors negaram peremptoriamente alargar suas formas de produção, bem como a diminuição de suas exorbitantes margens de lucro¹⁷. A aposta na rentabilidade do artista tem sido cada vez menor e os recursos estruturados num padrão já bastante sedimentado. Não faz sentido, sob a ótica

¹⁶ Poderíamos problematizar até mesmo a posição de Midani nesse meio, mas acho que não seria o caso. Midani enfatiza que a indústria, num primeiro momento, estava em busca de personalidades. No entanto, com a radicalização do processo, a produção de sucessos e artistas rentáveis (mesmo que efêmeros) se colocaram como prioridade.

¹⁷ Isso não significa dizer que não existem mudanças na forma de produção, mas que como a questão dos direitos de cópia e exploração econômica da obra são fulcrais, existe ainda uma dificuldade de adaptação e na proposição de novos modelos ou alternativas de negócios.

dessa indústria, inovar do ponto de vista da estética e da linguagem musical, mantendo-se aquele padrão já consagrado e palatável do consumo massivo e reiterado. O staff internacional, responsável pelo repertório e mercado global no ramo musical, permite a construção de critérios para a arbitrária seleção desses artistas. Segundo Negus, *a maior parte desses cooptados são homens brancos com formação musical de bandas universitárias* (NEGUS apud SMIERS, 2003, p.46). Em cooperação com empresários conhecidos, ordenam uma lista de prioridades “globais” de quinze a vinte artistas, elegidos de acordo com critérios de natureza econômica alinhados com a formulação do staff desse mercado internacional. Outro exemplo que demonstra essa postura conservadora da indústria é dimensionada pelo insucesso muitas vezes na aquisição de selos independentes (como tentativa de expansão desse capital e do cooptação dos nichos). Segundo Smiers, essas aquisições, na maioria das vezes, deram grande prejuízo à indústria. (SMIERS, 2003).

Essa gestão impositiva da indústria fonográfica num padrão internacional é promovida de forma sistemática. O funcionamento desta indústria cultural encontra no marketing a abertura de mercado. Segundo Smiers, a tática de mercado se assemelha à guerra, onde uma equipe de promoção é descrita como “linha de frente” e encarregada da “identificação” de pessoas ou estações de rádios específicas. A metáfora “campo de batalha” na promoção desses artistas, segundo Smiers, atende a estratégia tomada pelas gravadoras na geração de produtos, isto é, personalidades globais que tenham alcance pelos diversos canais midiáticos, na maioria das vezes representantes das idéias e tendências anglo-saxônicas (SMIERS, 2003).

De acordo com Burnett, o ponto de equilíbrio financeiro das gravações é de 250.000 CDs para uma empresa de grande porte, o que demonstra a enorme pressão na escolha e venda desses produtos industriais (BURNETT apud SMIERS, 2003). Nos anos 80, a razão desse retorno era de um para cinco. Portanto, a diversidade é suprimida pela margem de lucro. De acordo com Mewton,

a indústria da música arrisca US\$ 5 bilhões em investimentos irrecuperáveis por ano, uma vez que 95% dos discos estreantes fracassam. Os artistas vêm e vão muito rapidamente no clima instável e volátil dos dias de hoje. Não existe nenhuma garantia de que, apenas porque um primeiro disco foi sucesso, o segundo terá resultado igual ou maior (MEWTON apud SMIERS, 2003, p.48).

Quanto à diversificação, caminho possível a partir dessa apropriação tecnológica, fora negada reiterativamente na conformação das indústrias culturais (mais especificamente remeto ao ramo da música). Inúmeras posturas combativas estão em evidência na tentativa da manutenção de controle industrial. Neste sentido, uma série de intervenções por parte dessa indústria tenta frear o vertiginoso avanço desse fenômeno, como por exemplo, os massivos

ataques a informalidade, onde a cópia industrial serializada é fetichizada a partir do valor arbitrário de originalidade. Neste sentido, existe todo um esforço de manutenção da estrutura precedente, porém o que vemos a partir das experiências recentes é que esse modelo tem perdido paulatinamente sua autoridade.

Segundo Silveira,

O capitalismo industrial havia consolidado um processo expansionista em que praticamente tudo se tornava mercadoria. A tentativa de mercantilização intensa da vida, dos territórios, de todos os espaços físicos, apresentou-se também fortemente no ciberespaço, no contexto das redes. Todavia, a lógica das redes e a sua cultura de uso foi retomando os processos cotidianos não mercantis e permitindo emergir outras relações intersubjetivas (SILVEIRA, 2007, p. 28).

Para as gravadoras está colocado o desafio de redimensionar suas atribuições já que, pelo menos, sua função de distribuição pode ser facilmente suprimida por uma tecnologia que proporciona maior imediatismo, rapidez e baixo custo. A descentralização e a possibilidade do acesso remoto às músicas e aos artistas exigem uma mudança nos destinos da indústria fonográfica. O Mp3, Napster, Gnutella e Freenet e blogs forçam uma série de mudanças nesta indústria, já que o consumo de músicas pela Internet se transformou num fenômeno de massa à margem das grandes gravadoras¹⁸.

Como coloca Silveira, existe *um ambiente de integração crescente entre múltiplas possibilidades de produção, edição e veiculação de conteúdos digitais e as diversas formas de captação dessa produção digitalizada*. (SILVEIRA, 2007, p.28). Essa incapacidade da indústria fonográfica de se adaptar a esse momento marcado por mudanças nas lógicas de produção e consumo da música fazem Silveira denunciar que:

A grande mídia, a velha indústria cultural e os grupos econômicos do capitalismo mundial não notaram, a princípio, a dimensão da rede e da comunicação mediada por computadores. A ausência de percepção dessa indústria permitiu que grupos, fora do seu controle, fossem construindo as tecnologias fundamentais da rede e que dessem as cartas do processo (idem, p. 24).

São processos cooperativos que, sobretudo, potencializam formas de publicação e compartilhamento, tendo em vista sua “arquitetura de participação”. Como lembra Primo,

mesmo os blogs que reúnem pequenos grupos com interesses segmentados peso na rede a partir da sua interconexão com outros subsistemas. Logo, o modelo informacional caracterizado por um grande centro

¹⁸ De acordo com Dias “Estima-se que, só no Brasil, em 2005, tenham sido realizados um bilhão de downloads. Pesquisa encomendada pela ABPD ao Instituto Ipsos, revelou que existiriam já naquele ano, 3 milhões de brasileiros usando redes como Kazza, Morpheus e eMule. Nas contas de Paulo Rosa, secretário executivo da Associação: ‘Somadas, as músicas baixadas pela Internet só em 2005 totalizariam cerca de 75 milhões de CDs. Junto com os 40 milhões de CDs piratas vendidos no ano passado, temos um cenário de 115 milhões de CDs ilegais, um número muito superior aos cerca de 55 milhões de discos vendidos legalmente’. (DIAS, 2008, p. 10)

distribuidor de mensagens, passa a competir com a lógica sistêmica da conexão de microrredes. Em outras palavras, enquanto o modelo massivo foca-se no centro, a web 2.0 fortalece as bordas da rede (PRIMO, 2008, p.64)

1.4. DIREITOS AUTORAIS: ASPECTOS CENTRAIS DA LEGALIDADE E AS PRÁTICAS EMERGENTES

Dando prosseguimento ao caminho proposto, a questão dos “direitos autorais” tem sido discutida de forma reiterada, devido ao movimento que o uso dos meios eletrônico-digitais tem propiciado junto à internet. O debate tem desmistificado algumas das benesses atribuídas aos artistas (que ganham voz muitas vezes em circuitos alternativos) e demonstra muitas vezes a fragilidade do sistema na proteção dos interesses dos músicos¹⁹, compositores, escritores, entre outros²⁰. Na medida em que crescem os olhos para esse domínio (um dos mais valiosos do séc. XXI) e avança a concentração dessa produção na mão de conglomerados, privatizando-se os bens criativos, o domínio público se enfraquece (pelo menos numa ordem formal e legal de consumo).

Vale-se dizer que de papéis secundários e coadjuvantes, os produtos culturais adquirem centralidade na recente história do capitalismo²¹. Segundo Negus:

as corporações de entretenimento estão tentando cada vez mais lucrar o máximo com a exploração da propriedade do copyright, utilizando a mídia de comunicação de massa para colocar as gravações em múltiplos sites e fazendo lobby para licenciar ainda mais espaços públicos nos quais a música está sendo usada (tais como lojas, clubes, restaurantes, bares, salões de beleza, etc.), apoiando a ação dos fiscais de copyright para reforçar essas políticas e processar canais que veiculam as músicas sem permissão (NEGUS, 1999, p.13 apud SMIERS, 2003 p. 92).

Mediante esta forma de controle, segundo Smiers e Schijndel, estaríamos deixando ou delegando a outrem a natureza do espaços públicos onde se manifestam nossas idéias e emoções e decisões sobre quais conteúdos podem ser ventilados nos espaços. Criticariam esses autores os entendimentos legais sobre a execução pública. (SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p. 27). O interessante é perceber que, no caso do Brasil, por exemplo, que não existe a cobrança desses direitos sob as transmissões radiofônicas. Pelo contrário, o que se construiu na prática dessa relação foi o que chamamos de jabá. Além de isentos da cobrança desses

¹⁹ Alegação ou recurso discursivo maior da indústria como problematizaremos mais adiante.

²⁰ Muitos artistas de mainstream passaram a adotar essa forma de divulgação, não só os artistas alternativos (inclusive essa distinção passa a se tornar mais complexa).

²¹ Fusões como AOL/Time Warner demonstram essa investida recente do sistema operante, que acumula esse capital intelectual de expressão criativa e o difunde sob os diversos canais (As indústrias culturais são interligadas, além de conglomeradas).

direitos, as rádios cobram pela execução e divulgação deste material. No entanto, as investidas da jurisprudência atacam justamente sob aquilo que poderia ser dispensado, o que reitera a idéia de que “os direitos do autor” não tem protegido seguramente o autor, mas muitas vezes são funcionais como justificativa da lógica do capital. Desta forma, a maioria das criações artísticas tem sido monopolizadas e difundidas somente sob os canais que se tem controle ou propriedade. Segundo Smiers:

O conceito de copyright, que já foi visto com bons olhos, está se tornando um meio de controlar a comunidade intelectual e criativa por meio de um número muito limitado de indústrias culturais (...) o copyright está mais centralizado no controle, do que em incentivos ou remunerações (...) As conseqüências desse monopólio são terríveis. As poucas e imensas indústrias culturais remanescentes impulsionam, por meio dos seus canais, apenas o lazer artístico e mercadorias sobre os quais possuam direitos. Possuir o copyright lhes dá oportunidade de promover apenas algumas ‘poucas estrelas’, investir pesadamente nelas e ganhar fortunas no futuro com as bugigangas. (SMIERS, 2003, p.95).

Desta forma, o que acontece é a legitimação, por meio de um controle completamente legal de uma imensidão artística, sob a égide expansiva dos interesses reduzidos do capital transnacional.

Segundo Coombe:

Muchas interpretaciones de las leyes de La propiedad intelectual anulan El diálogo el apelar a um concepto abstracto de La propiedad. Las leyes de La propiedad intelectual privilegian las forma monológicas frente a La práctica dialógica, y crean unas importantes diferencias de poder entre los actores sociales que intervienen en La lucha por la hegemonia (COOMBE apud SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p. 30).

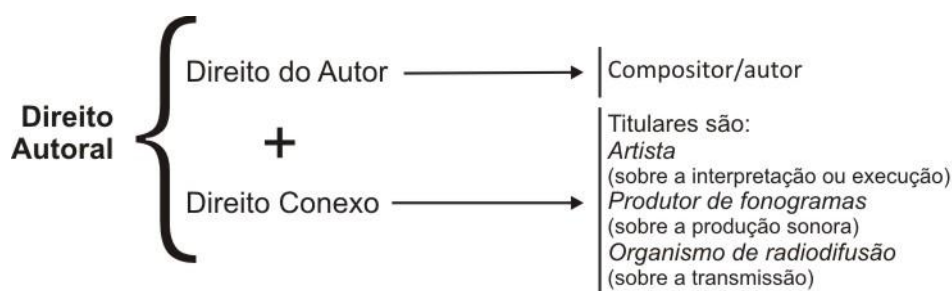
Embora estejamos discutindo a questão dos direitos há algumas linhas, faz-se necessário esclarecer certas questões. Entre elas, gostaria de começar elucidando a distinção entre copyright (sistema anglo-americano) e droit d’auteur (sistema francês ou continental), já que são esses os principais sistemas de estruturação sobre os quais vão se ancorar, embora considerando as particularidades locais, a maioria das legislações em nível mundial.

No caso do Brasil, a construção da lei dos direitos autorais está filiada a estruturação do sistema continental, que se caracteriza, sobretudo, pela ênfase conferida à criatividade da obra e os direitos morais do autor. Em dissintonia, o sistema anglo-americano do copyright foi conformado por meio da possibilidade de reprodução de cópias e, portanto, muito mais atento ao direito patrimonial. Todavia, a discussão e tensão de nosso objeto repousa basicamente sobre o consumo de cópias e o livre compartilhamento da obra²² (sem fins lucrativos). Por

²² “É cada vez mais comum assistirmos à contestação judicial do uso da obra por terceiros. No final de 2006, a International Federation of the phonographic Industry (IFPI – Federação Internacional da Indústria Fonográfica) e a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) anunciaram a intenção de processar judicialmente

esse motivo, a lógica do copyright faz sentido e faremos uso dela, já que enfatiza, sobretudo, as questões de reprodução²³. A Lei brasileira²⁴ abarca e faz compreender como “direitos autorais” os direitos de autor e os que lhes são conexos²⁵.

Gráfico 1 –Direito Autoral



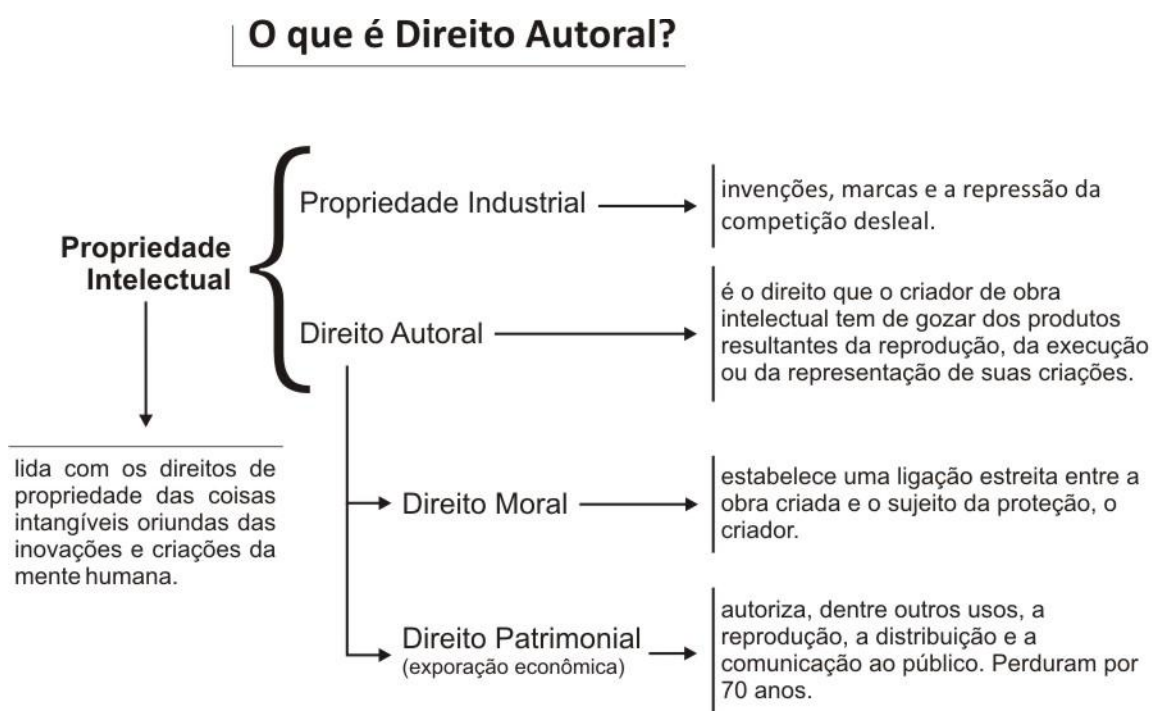
usuários da internet que disponibilizem grande número de músicas na rede” (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 22).

²³ Reprodução por mecanismos mais acessíveis e de qualidade sonora satisfatória

²⁴ Principais datas na construção das Leis do Direito Autoral: I - A lei de 11 de agosto de 1827, que criou os Cursos de Direito em Olinda e em São Paulo, atribuiu aos professores um privilégio, com duração de 10 anos, sobre os cursos que publicassem. II - Já o Código Criminal de 16 de dezembro de 1830 proibia, no seu artigo 261, a reprodução não autorizada de obras compostas ou traduzidas por cidadãos brasileiros, não só durante suas vidas, como por um prazo de 10 anos após a morte, se deixassem herdeiros. III - A primeira Constituição republicana (1891), no artigo 72 parágrafo 26, consagrava o direito exclusivo de reprodução dos autores e a proteção dos herdeiros.(foi a principal base para as legislações autorais no Brasil). IV - Constituição de 1937, com a chancela do Estado Novo, a omitiu. Retornando aos primórdios da Velha República. V - Código Civil de 1916 - regulava sistematicamente este domínio, sob o título “Da Propriedade Literária, Artística e Científica”, nos artigos 649 a 673.(O direito era protegido durante a vida do autor e, ainda, por um prazo de 60 anos, em benefício dos herdeiros). VI - Os Direitos Conexos foram inicialmente disciplinados no Brasil pela Lei nº 4.944, de 06 de abril de 1966, regulamentada pelo Decreto nº 61.123, de 1º de agosto de 1967. VII - A Lei de nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, foi a primeira Lei Federal a disciplinar a matéria sistematicamente, com princípios advindos da convenção de Berna e Roma – preceituando a prevalência dos direitos pessoais, porém, também enfatizando a cessão de direitos. VIII - Em vigor a lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que revogou a Lei Federal de 1973, atualizando-lhe os preceitos, principalmente no tocante a evolução tecnológica de difusão da obra, assim como estabeleceu proteção aos bens informáticos (Lei 9610/98)

²⁵ Distinções no uso das expressões: Direito de Autor – autor, compositor, sinônimo da disciplina; Direito Autoral: Ramo do Direito que disciplina a matéria; Direitos Autorais – Direito do autor e os que lhes são conexos.

Gráfico 2 –O que é Direito Autoral?



Muito embora saibamos que a lei dos direitos autorais no Brasil se conforma diferentemente da lógica do copyright, parece-me que as assimetrias entre editoras, gravadoras, artistas e público não deixaram de existir. A questão é que a assimetria nessa cadeia produtiva desestabiliza as garantias legais, construindo, como em outras muitas esferas, uma prática bem diferente daquela estabelecida ou visualizada por lei. As práticas que se sobrepuseram aos direitos forçaram mudanças e, nessa abertura, sugeriram novos modelos de negócio e diferentes formas de público.

Segundo Paranaguá,

não haveria nada de errado em se proteger tais campos do conhecimento, por determinado prazo, não fosse o abuso desses direito que se tem observado. Até mesmo o prazo de proteção tem sido estendido: direitos autorais já foram protegidos por 14 anos. Agora, no Brasil, são protegidos durante toda a vida do autor, mais 70 anos após a sua morte. Quem o Estado está incentivando a criar cultura? O autor morto é que não é (PARANAGUÁ, 2008, p. 123).

Ironias deixadas de lado, a justificativa da lei é que os herdeiros, mulher (meeira, isto é, recebe a metade de toda arrecadação) e filhos possam desfrutar da exploração econômica da obra, além daqueles que investiram na produção. Essa exploração tem a duração da vida do artista somado setenta anos após a sua morte. A partir daí, a obra passa a fazer parte do

domínio público, isto é, qualquer um que tenha o desejo de gravar ou executar tais músicas não precisa pagar por esses direitos. Não obstante, a partir da regravação, esse novo registro obedece às mesmas regras de direitos autorais, uma vez que os arranjos e interpretações são tidos como elementos de originalidade. Essa lei tem como princípio o fato de todo e qualquer registro de invenções musicais tem forte relação com o ambiente sociocultural no qual está inserido. A lógica pressupõe uma troca, uma vez que num primeiro momento se concede o privilégio da exploração econômica por meio de proteção, num segundo instante (de grande intervalo entre eles) essa obra passa a ser livre para o uso e regravação, pois entraria em domínio público. No entanto, o que Paranaguá e muitos outros pesquisadores entendem é que se trata de uma troca injusta, sobretudo pelo fato de que os maiores beneficiados nessa troca são as editoras.

A questão do Direito Patrimonial é fundamental, uma vez que as particularidades destes direitos (exploração econômica da obra), muitas vezes restritos as editoras, até pouco tempo não eram discutidas por um público mais amplo. Segundo Gerbase essa diferença é fundamental, haja vista se referir “a empresas, ou conglomerados de empresas, quase sempre de grandes proporções, que lucram – direta ou indiretamente – com a exploração das obras (...) criadas pelos autores”. (GERBASE, 2008, p. 136). A expressão direito autoral, portanto, esconderia as práticas reais e interesses de exploração econômica da obra desses autores, sobretudo pelas editoras. Além de outras coisas, reflito em que medida até mesmo o direito moral deveria estar calcado naqueles princípios de um direito personalíssimo²⁶. A ideia de um vínculo perene, mesmo que se tenha a ressalva de que o artista deve arcar com o ônus de suas escolhas, não seria uma entrave para a criatividade do domínio público também? Penso, entre outras coisas, se não deveríamos repensar até mesmo esse direito. Seria legítimo tirar de circulação uma trilha sonora de vida de alguém por que o artista que criou a música não se sente mais a vontade com a sua criação?²⁷

Em comum acordo com Carlos Gerbase,

não cremos que o campo legal – novas legislações, novas regulamentações -, no qual os advogados circulam com tanta desenvoltura, possa dar conta da questão sem que, antes, pensemos nas relações de poder entre autor, o produtor, o distribuidor, o exibidor (no nosso caso seriam os veículos de execução pública como as rádios, por exemplo), e o público, além das mediações tecnológicas (antigas e novas,

²⁶ Lembramos da composição de Chico Buarque “As minhas meninas”. Nessa composição, Chico canta “As meninas são minhas... só minhas na minha ilusão”. Chico Buarque cantava a relação do artista e sua obra.

²⁷ Lembramos aqui do caso do cantor e compositor Roberto Carlos. Devido às novas crenças do cantor, letras de músicas foram modificadas e não foram mais permitidas à execução pública com a primeira letra. Não teria o público algum direito sob aquele texto que consumiu por muitos anos. Trago a preocupação com o público.

mas principalmente as novas) que os aproximam e tornam possíveis a circulação das obras (GERBASE, 2008, p. 135).

Poderíamos falar de uma polarização discursiva no que tange a prática do compartilhamento. A indústria busca conter a emergência e difusão dessa prática, alegando os prejuízos referentes aos direitos patrimoniais. Desta forma, a indústria fonográfica almeja fomentar e expandir o negócio da música digital, que é diretamente afetado pelas possibilidades do compartilhamento. No caso daqueles que compartilham, legitimar a troca de arquivos sem fins lucrativos tem sido o horizonte perseguido e elaborado discursivamente.

A questão é que a busca pela legitimidade não é suficiente, já que os interesses da indústria fonográfica encontram respaldos legais. De acordo com a legislação que vigora no Brasil (LDA de 1998), baixar músicas ou realizar cópias integrais sem autorização dos detentores dos direitos sobre as obras, mesmo que sem fins lucrativos, é caracterizado por um ilícito civil. Portanto, a prática de compartilhamento livre de músicas não encontra respaldo legal em seu caráter cultural, mas é controverso pelo instituído por lei²⁸.

No final de 2006, o presidente da International Federation of the phonographic Industry (IFPI – Federação Internacional da Indústria Fonográfica), John Kennedy, declarou que quem compartilha arquivos de música na internet não faz nada diferente de ‘entrar numa loja e roubar um CD’” (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 81).

²⁸ Rede do Senado distribuíra música e filmes: Uma auditoria no Senado encontrou milhares de arquivos MP3, filmes e seriados armazenados em dois computadores da rede do Congresso. A auditoria foi feita após o site **Estadão online**: Congresso em Foco divulgar a informação de que as máquinas do Senado eram usadas para distribuir filmes e músicas dentro da rede da casa parlamentar. Segundo a Prodasen, departamento responsável pela TI do Senado, uma sindicância vai apurar quem colocou os arquivos na rede interna do Senado, que deve ser usada para fins de trabalho e não para troca de músicas e filmes. A rede do Senado possui dez mil usuários e qualquer um deles podia acessar as máquinas que hospedavam os arquivos e assisti-los em seus computadores ou fazer cópias do conteúdo. A direção da casa determinou que todos os arquivos sejam apagados. De acordo com a Prodasen, todos os usuários da rede são informados que a infraestrutura de TI do Senado deve ser usada apenas para fins de trabalho e que procedimentos como o compartilhamento de vídeos e músicas fere as regras da Casa, entre outros motivos por abrir brechas de segurança na rede local. A Prodasen disse ainda que uma análise preliminar indica que poucos usuários do Senado faziam uso da troca de arquivos e que a prática não é comum na casa.

Comentários dos Leitores: E eles ainda querem acabar com a liberdade dos usuários de internet, dizem que é crime compartilhar videos e musicas pelas redes P2P... será que esses arquivos pelo menos foram adquiridos em um loja, será que todos os direitos autorais foram devidamente pagos? ou será que baixara no The Pirate Bay, Mininova, Emule... Isso é o cumulo do absurdo... enviado por: Aluisio Souza Sobreira em 05/06/2009 - 13:41/ Como já disse De Gaulle em 1962, O brasil não é um país sério. enviado por: Bruno de Oliva Bemfica em 05/06/2009 - 10:52/ • não entendo esse combate... é uma causa perdida meus amigos! Não tem como combater a pirataria. Diminuir impostos e margem de lucro nos produtos originais ninguém quer né?! Vão se gastar muitooo dinheiro publico e não vão conseguir parar a pirataria. enviado por: Marcio Hiroyuki Miyamoto em 05/06/2009 - 10:34/ •Que bonito heim... os imundos falando do mal lavado. enviado por: João Paulo em 05/06/2009 - 10:22.

Investigando outros declarações de John Kennedy, achei interessante o que fora disponibilizado no documentário “Good copy, bad copy”²⁹ de 2007. Nesse material, o presidente coloca que:

Os direitos autorais são necessários como um incentivo para que as pessoas criem. Primeiro nós vamos ao provedor de internet e dizemos: Uma das coisas mais importantes em seu modelo de negócio é a música. Quando você procurar novos assinantes, fale sobre a importância da música. Se você acredita na importância da música, então respeite a música. Coopere com quem produz as novas músicas que você precisa em seu negócio. E o que mais precisamos é proteção contra o roubo de nossa música (...). Queremos penalidades que possam realmente impedir as pessoas. Então se você cometer pirataria pela primeira vez, você terá uma penalidade proporcional. Para transgressores graves e reincidentes, precisamos de penalidades reais. E no contexto do crime, isso envolve sentenças de prisão. (JOHNSEN, 2007).

Segundo Gerbase, a ideia do “pobre autor que está sendo roubado” vem sendo estimulada há anos, mas seria mais uma falácia elaborada discursivamente pela indústria fonográfica. Segundo Tagg em comum acordo com Foucault, “a verdade sobre determinado assunto depende basicamente, da hegemonia de determinados discursos sobre outros: ‘(...) a verdade não existe fora do poder ou sem poder (...). a verdade é deste mundo: ela é produzida nele graças às múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder” (FOUCAULT, 2000, p. 112). Discutiremos essas falácias com maior propriedade mais adiante, além da questão discursiva.

Com o intuito de frear essas práticas emergentes de compartilhamento livre de obras protegidas pelas leis de direitos autorais, a indústria fonográfica buscou instrumentos de contenção como, por exemplo, o marketing do medo. Processar judicialmente os usuários produz um efeito significativo de coação e coerção. Em 2006, a IFPI juntamente com a ABPD publicizou sua intenção em punir 20 brasileiros (que disponibilizaram entre três mil a cinco mil músicas para o consumo gratuito) que realizaram uploads de fonogramas protegidos pela LDA. Pensamos que essa estratégia da associação seria desastrosa. Afinal, as pessoas que fazem os uploads são grandes fãs e consumidores de música.

Segundo a compreensão de Paranaguá e Branco, essa afirmação de John Kennedy não é legítima por vários motivos, já que não estamos falando de um suporte físico³⁰ (a música que baixamos da internet continua disponível no mesmo lugar). Além disso, as motivações são bem mais complexas podendo estar ligadas a indisponibilidade no mercado (Como se faz

²⁹ Documentário dinamarquês sobre cultura e direitos autorais produzido por Andreas Johnsen, Ralf Christensen e Henrik Moltke. O filme está disponibilizado para download gratuito sob a licença flexível do Creative Commons.

³⁰ A distinção entre o original e a cópia na medida em que não se tem mais o parâmetro do suporte físico se torna mais complexa. A ideia do original na obra reproduzível passa pelo caráter discursivo. Como falar de algo original na era da “reprodutibilidade técnica”? Como forma de desfetichizar essa construção de reauratização, utilizo a ideia da cópia industrial serializada.

raridade da obra reproduzível? Porque?), falta de recursos financeiros, querer apenas conhecê-la, entre muitas outras. É preciso, pois, analisar essas práticas emergentes que vão contra a literalidade da lei. Inúmeras tentativas buscam controlá-las. No entanto, como poderemos discutir com o Sombarato, *“estes mecanismos são frequentemente contornados e a obra mais uma vez torna-se acessível* (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 22). Segundo Drahos, *“el declive de la respetabilidad moral de los derechos de propiedad intelectual ha ido acompañada de unos niveles cada vez mayores de activismo transnacional contra el uso y la extensión de los regímenes de la propiedad intelectual* (DRAHOS apud SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p. 79).

Como vamos discutir mais adiante com a questão da desobediência civil, fica cada vez mais evidente que as questões extrapolam o campo econômico. Como advertem Smiers e SchijnDEL, *“pero entre el público en general también se advierte una tendencia a desdeñar la idea global del copyright. Litman observa con mesura que las personas no ebedecen aquellas leyes em las que no creen”*. (SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p. 71).

Como aprofundaremos a seguir, as práticas discursivas em torno da música compartilhada sugerem para além da legitimidade, uma mudança nos aspectos legais. A contrapelo, a indústria fonográfica pretende aumentar seus espaços de controle por meio de suas justificativas ancoradas nas legislações em vigor, onde o Estado deveria

facilitar todos los medios posibles para acabar de una vez con la pirataria y falsificaciones. Eses medios incluyen el empleo a gran escala de la policía, el poder judicial, las sanciones económicas y el encarcelamiento, así como una legislación de apoyo que imponga penas severas al uso ilegal de los materiales artísticos (SMIERS, SCHIJNDEL, 2008, p. 69).

1.5. DESOBEDIÊNCIA E QUESTÕES MORAIS

A pirataria costumava ser a pirataria de rua. DVDS ou CDS. Mas agora cada vez mais a pirataria é via internet que é muito mais complicada que a pirataria de rua. A perda para as nossas empresas chegam a 6 bilhões de dólares por ano. Nós reconhecemos que nunca vamos parar a pirataria. Nunca. Nós apenas tentamos torná-la o mais difícil e tediosa possível. E fazer com que as pessoas saibam que haverá consequências se elas forem pegas" (Dan Glickman, presidente da associação dos estúdios de cinema dos EUA - MPAA)

Deve o cidadão, sequer por um momento, ou minimamente, renunciar à sua consciência em favor do legislador? Então por que todo homem tem uma consciência? (THOREAU, 2008, p. 10-11).

Esses dois primeiros fragmentos dão o tom do que discutiremos a seguir. De um lado o interesse respaldado nos aspectos legais, do outro uma consciência ou uma estrutura de sentimentos que validam uma prática emergente em busca de mudanças na interpretação das leis (LDA/1998).

Diante dessa nova experiência de consumo da música, o consumidor pode optar por pagar ou não pela música. Compreendemos que existe uma pressão para que esse consumidor se sinta desconfortável ou incomodado como a forma gratuita de acessar o conteúdo (por parte da indústria). As propagandas que repreendem este tipo de consumo criminaliza o sujeito ou tentam saturá-lo de uma negatividade. Pelo que analisamos, este apelo não é só mal sucedido, como é replicado. Como discutimos, trata-se de um consumo reflexivo, quando não ativista. Não está se compartilhando apenas a música, mas textos e imagens (ideias). O consumidor parece ter decidido que a música deve ser compartilhada livremente e que esta prática deve ser, se não urgentemente legalizada, ao menos legitimada (isso faria do processo algo menos tenso). Essa decisão é elaborada discursivamente: seja ela ajustada a preocupações com novas éticas que se fundam (criativas e colaborativas), dificuldades de acesso, estéticas, assimetrias entre público - obra - artista - indústria, entre outras possíveis. Parece-nos que esta prática emergente ganha forma e, por conseguinte, se cristaliza. Nesta reflexão, o discurso da "indústria" é desmontado e questionado em relação às assimetrias que se reforçaram historicamente pela indústria fonográfica. Como se relacionam a moral, esse tipo de capitalismo e as práticas discursivas em torno da música compartilhada livremente?

Buscando uma discussão no âmbito da filosofia política e do direito, gostaria de trazer um pouco daquilo que foi chamado de “Desobediência Civil” (THOREAU, 2008), uma vez que encontro nessa discussão alguns elementos que estão em sintonia com o que venho desenvolvendo. Como já colocado acima, venho discutindo uma prática que vem acompanhada de uma elaboração discursiva que busca justificar senão a legalidade, uma legitimidade de sua ação. Como também discutimos, as justificativas legais e das indústrias fonográficas buscam acessar a idéia de uma moral, que não é assimilada pelos “compartilhantes”. Como veremos nos discursos daqueles que compartilham, esse recurso é contestado, onde são identificados interesses menos atentos e preocupados com a democratização e acesso a cultura. A prática discursiva no entorno da música chama a atenção e lança desafios no direito político. Questiona-se, pois, se esta ação política é legítima, tendo em vista o contexto da prática, isto é, como sendo um ilícito civil. Começemos pelas definições e polarizações decorrentes destas discussões.

Com Thoreau, temos alguns questionamentos que auxiliam na compreensão do fenômeno que investigo, sobretudo no que diz respeito à fundamentação das respostas as críticas potenciais feitas aos que compartilham livremente músicas protegidas. A sugerida

mudança na lei (por meio de práticas discursivas e sociais) e o entendimento de sua defasagem³¹ são aqui respaldados. Diz Thoreau:

Leis injustas existem: devemos contentar-nos em obedecer a elas ou esforçar-nos em corrigi-las, obedecer-lhes até triunfamos ou transgredi-las desde logo? (...) Num governo como este, os homens geralmente pensam que devem esperar até que a maioria seja persuadida a alterá-las. Pensam que, se resistissem ao governo, o remédio seria pior que o mal. Mas é culpa do próprio governo que o remédio seja, efetivamente, pior que o mal. É ele que o torna pior. Porque ele não está mais apto a antecipar e proporcionar a reforma? Por que não trata com carinho sua sábia minoria? Por que suplica e resiste antes de ser ferido? (THOREAU, 2008, p. 25).

Segundo Hugo Bedeau, a desobediência Civil seria *“qualquer ato que infrinja a lei com a intenção de frustrá-la ou mudá-la, praticado (...) sem violência intencional (...) e feito (...) para se alcançar justiça social ou algum outro objetivo moral fundamental”* (BEDEAU apud SMITH, p. 46). Trazendo os contornos do que seria essa Desobediência, Smith coloca que esta seria uma ação política ilegal de não violência, mas carregada de razões morais, ou seja, não restrita ao interesse próprio. Observa-se também um caráter fortemente político, uma vez que é norteadora por preocupações públicas e, realizado em público, apresenta-se como uma forma de discurso expressiva e que, não raramente, ventila convicções políticas densas e conscientes. Neste sentido, é possível apontar já aqui as investidas das indústrias culturais que, em seu discurso, generaliza esse usuário de downloads e comércio pirata. Não podemos estabelecer esse nível de generalização até mesmo porque o comércio pirata se vale de muitas das lógicas da grande indústria. Muito diferentemente, os usuários de downloads não buscam ganhar dinheiro com esse compartilhamento. As motivações são realmente muito distantes. Não obstante, muitos estudos pensam o comércio da pirataria como formas transgressoras, alternativas e que, portanto, são válidas como instrumentos de mudança. Não irei discutir esse tipo de pirataria comercial, nem mesmo identificar essa prática emergente do compartilhamento como pirataria, mas como uma mudança de comportamento que necessita

³¹Entrou em consulta pública no dia 14 de junho de 2010, o anteprojeto de lei que altera a Lei de Direitos Autorais (9.610/98), recebendo contribuições até o dia 31 de Agosto de 2010.. A proposta apresentada pelo governo federal foi pensada diante da necessidade de uma revisão, tendo em vista a proteção dos direitos dos autores e artistas, mas também a flexibilização de algumas de suas proposições. Clifford Guimarães (coordenador da diretoria de Direitos Autorais do Ministério da Cultura) esteve em Recife no dia quatro de Agosto de 2010 para discutir e esclarecer as propostas de mudança. Admitindo que a Lei dos Direitos autorais de 1998 já nasceu defasada (essa proposta que vem a público já vem sendo pensada há quatro anos), Guimarães sublinha os desafios que foram lançados pelo ambiente digital. Entre os principais pontos do anteprojeto de modernização da Lei de Direito Autoral: haverá novas permissões para uso de obras sem necessidade de pagamento ou autorização como, por exemplo, para fins didático; serão autorizadas cópias de obras para utilização individual não comercial; Será permitida a reprodução, sem finalidade comercial, de obras com a última publicação esgotada e também não tem estoque disponível para a venda; o pagamento a rádios e televisões para que executem certas músicas será alvo de punição, caracterizada como infração À ordem econômica e ao direito de acesso à diversidade cultural; o Estado poderá conceder licença não voluntária para exploração de obras que estejam inacessíveis ou com acesso restrito; O Estado supervisionará as entidades de gestão coletiva (associações das categorias e o escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos de execução musical), que deverão manter atualizados e disponíveis o relatório anual de suas atividades.

de investigação, para não cairmos em inferências simplistas e não menos lesivas. Nota-se no compartilhamento, portanto, uma pretensão na mudança de lei ou política governamental.

Embora estas definições e características não possam ser pensadas em termos rígidos e fixos, tendo em vista até mesmo as conseqüências não pretendidas da ação, existe um certo consenso para a identificação e caracterização deste tipo particular de resistência às leis. Neste sentido compreende-se, na maioria das vezes, como sendo uma ação realizada em público (tendo em vista o apelo de consciência pública), não violenta e tipicamente coletiva. Vale ressaltar que algumas dessas podem ser mesmo individuais e se caracterizarem por uma ação violenta, embora não seja o mais comum. Essa desobediência pode ser direta (a lei infringida é aquela contestada) ou indireta (a lei infringida é um meio para se atingir outra). O compartilhamento livre de músicas poderia ser caracterizado como um tipo de Desobediência Civil direta, com suas características não violentas, pública, coletiva e realizada sob um referente ou objetivo moral. A questão é que esse tipo de ação está longe de obter uma avaliação consensual.

Os argumentos são complexos quando lançamos estas questões, uma vez que a desobediência, sendo uma prática ilegal, necessariamente demanda muita atenção pelas controvérsias e práticas discursivas envolvidas. A pergunta poderia ser feita de várias formas. “*As leis devem ser obedecidas?*”, poderia ser uma forma. “*Até que ponto devemos obedecer a lei?*” seria outra forma possível. Dependendo da forma como fazemos a pergunta, assim como o desvio ou ilícito civil em questão, nos levaria a respostas mais rápidas ou mais elaboradas. Neste caso, escolho a seguinte formulação: “*temos o dever moral de obedecer a lei?*”. Como coloca Smith, “*independente da lei, há razões morais para agir como ela manda.* (SMITH, 2009, p. 48). Quando a moralidade e a lei coincidem, não suscitam tantas controvérsias. No entanto, quando caminham para sentidos não tão convergentes, a contenda é latente. O fundamento moral vai para além do estabelecido em lei, visto que a noção do que é certo e do que é errado extrapolam a regulação legislativa, assim como práticas desviantes tencionam e, freqüentemente, causam mudanças no direito político.

Vários são os argumentos a favor e contra as “*desobediências civis*”. No que tange as justificativas contrárias: numa ordem democrática, teríamos o dever moral de obedecer às leis. Coloca-se que o recebimento de benefícios do Estado implicaria necessariamente o dever de obedecer a essa lei, onde a proteção do Estado justificaria sobremaneira a sujeição desse indivíduo as regras, mesmo que injustas. Ainda dentro desse argumento de reciprocidade, existe a leitura de que a desobediência gozaria da vantagem da sujeição de outros.

Ainda com relação aos argumentos contrários, teríamos os de princípio consequencialista, isto é, aqueles ajustados a preocupações e justificativas com as melhores consequências. Neste sentido, a desobediência é lida, sobretudo, na chave de más consequências e não como abertura para mudanças profícuas. No entanto, como mesmo coloca Smith em réplica a estes argumentos “*atos moralmente aceitáveis não prejudicam os outros injustamente quando são ilícitos. De fato, em algumas circunstâncias, desobedecer a lei tem consequências melhores do que obedecer*” (SMITH, 2009, p. 50). É nesse sentido que o argumento utilitarista não se sustenta, assim como não respaldaria um dever geral de obedecer às leis. A questão é que o “*dever de respeitar os direitos morais dos outros requer uma ação que coincida com o que manda a lei, mas não porque ela manda*” (Ibidem, p.51). Portanto, fica clara que a questão moral perpassa toda essa discussão e que as práticas não podem ser reduzidas a regulação legal. As mudanças de contexto sugerem mudanças no aparato legal para que não se incorra num anacronismo ou letargia lesiva.

No que tange aos argumentos a favor, isto é, aqueles contra o dever de obedecer a lei, Ronald Dworkin sintetiza que: “*se há direitos morais, não pode existir o dever de obedecer a todas as leis. Se você tem o direito moral de fazer algo, seria errado o governo tentar impedir*” (DWORKIN apud SMITH, 2009, p. 51). Embora o fenômeno que investigamos não esteja associado àqueles direitos morais como a liberdade de expressão e religião (aparentemente inquestionáveis nas sociedades democráticas), está ajustada a uma necessidade fundamental, de acesso a cultura. Vários são os desdobramentos a partir do questionamento dessas lógicas. Como tentamos situar a todo o momento nesse exercício intelectual, os discursos dos agentes vão ao sentido de justificar senão a legalidade desse tipo de prática, ao menos sua legitimidade. Quando sublinho esse objetivo último de justificar a legitimidade, quero apontar para algo de relevância social maior. Essa prática emergente, bem como sua elaboração discursiva, busca fundamentalmente evidenciar os desajustes e defasagens das leis em relação ao contexto, como também denunciar as assimetrias que se reforçaram entre artistas-obra-indústria-público. No entanto, a legitimidade não garante o direito dessa prática de compartilhamento livre das músicas. No Brasil, o espaço de atuação jurídica nesse sentido ainda não tem casos de punição como vem acontecendo em outros países como Estados Unidos e França, para não deixar de citar alguns. Não obstante, o compartilhamento de obras musicais protegidas no Brasil é um ilícito civil.

Dada essa conjuntura é necessária a discussão de que antes de tudo: “*Se um governo executa uma lei injusta, erra mais, então seria certo não processar infratores de leis injustas. Se a lei for errada, qualquer pena também é, e o infrator de uma lei injusta não tem o dever*

de aceitar a pena” (SMITH, 2009, p. 51). Como coloca Feinberg, *“o fato de um ato ser ilegal não tende a torná-lo errado”* (FEINBERG apud SMITH, 2009, p. 51). A questão da moral é algo central nessa discussão:

Se não houver o dever moral de obedecer à lei, isso não quer dizer que se possa agir contra ela. Quando a lei impõe exigências morais, há um dever moral de agir da forma como ela manda, mas não porque a lei manda. (...) mas quando as exigências da lei não são morais, não há o dever de agir como a lei exige (SMITH, 2009, p. 51-52).

Não quero dizer com isso que toda a discussão dos direitos autorais no Brasil não estivesse preocupado e ajustado a um fundamento moral. No entanto, o contexto e as escolhas de manutenção ou flexibilização das leis podem estar sinalizando preocupações e interesses que fomentam toda uma rediscussão moral.

Discutindo o Futuro da Música (2009), Sérgio Amadeu Silveira toca numa das questões que venho levantando desde o começo da discussão. Citando Smiers, Silveira lembra que para *“este existiriam três níveis na defesa do copyright e na guerra que seus defensores desempenham contra a chamada pirataria: ‘a informação, o monitoramento e as sanções’”* (SMIERS apud SILVEIRA, 2009, p. 40).

Não obstante, Silveira chama a atenção de um nível doutrinário que, por sua vez, é carregado de questões morais, haja vista o elemento comportamental e que vem sendo acompanhada de uma verdadeira educação moral. Como bem observa Silveira,

a indústria da intermediação não pretende simplesmente informar os riscos da cópia e das obras derivadas sem autorização dos titulares do copyright, nem somente difundir sua contabilidade de perdas – completamente exagerada, como Lawrence Lessig demonstrou no livro Cultura livre (Lessig, 2005:130-)212). A indústria da intermediação sabe que precisará mudar hábitos arraigados na população, pois, no ambiente das redes digitais, esses modos padronizados de pensar, sentir ou agir, adquiridos e tornados, em grande parte, inconscientes e automáticos, puderam se manifestar claramente e com força crescente, principalmente o ato de emprestar, de trocar e de compartilhar³²(SILVEIRA, 2009, p. 41).

Interessante é perceber a quantidade de material produzido com fins a educação moral (construindo a idéia da imoralidade e ilegalidade da prática do compartilhamento), com principal atenção ao público jovem. Segundo Silveira:

A MPAA e a RIAA pretendem, com seus vídeos, cartilhas e palestras propagandísticas, realizar uma reeducação moral da sociedade. De certo modo, além de ameaçar criminalmente os cidadãos, as associações da indústria da intermediação buscam alertar que as atuais práticas cotidianas violariam a Moralität. Seus publicitários são chamados a demonstrar os erros em copiar e compartilhar a partir do esclarecimento da consciência moral coletiva objetivada em atos até então corriqueiros (...) Os ataques morais da RIAA e da MPAA visam atingir os praticantes da cibercultura, da ética de compartilhamento dos hackers. O núcleo da nova moralidade é clara: copiar um arquivo digital é crime! (SILVEIRA, 2009, p. 42).

³² Ver anexo – Folder “P2P”

A questão que Silveira nos faz é bastante profícua: “Como, repentinamente, milhões de pessoas no mundo tornaram-se criminosas e imorais?” (SILVEIRA, 2009, p. 43). A resposta também é bastante coerente e remete ao percurso que fazemos ao longo desta pesquisa:

Obviamente, a indústria do copyright desconsidera a mudança histórica (...) As características inerentes à digitalização são desconsideradas, a liberação dos conteúdos de seus suportes materiais é vista como um malefício, a interatividade e a participação direta dos cidadãos na criação, remixagem e distribuição de conteúdos nas redes informacionais são atacadas como excessos, devendo ser criminalizadas. A indústria de intermediação sabe que é preciso reeducar moralmente a sociedade e demonstrar aos mais jovens que emprestar é um equívoco, que a solidariedade é perigosa, que a fonte da criatividade está na propriedade e que idéias têm a mesma natureza das coisas. A indústria da intermediação tenta fazer de seus interesses econômicos uma lei objetiva implacável, resultado óbvio da razão humana e dos princípios de justiça. Desse modo, experimenta apresentar para o indivíduo em formação a necessidade de sentir-se culpado por atos atualmente corriqueiros, tais como baixar uma música em seu computador (SILVEIRA, 2009, p. 43).

Citando Barbara Freitag, Silveira sublinha que:

a moralidade lida com critérios de julgamento segundo os quais a própria ação ou a dos outros é analisada, criticada ou julgada, essa análise criteriosa da ação pressupõe um sujeito consciente, uma consciência moral, capaz de julgar o certo e o errado, o bem e o mal, o justo e o injusto... (FREITAG apud SILVEIRA, 2009, p.44).

Esse questionamento da legitimidade do controle dos bens culturais por meio do compartilhamento vem tentando ser obliterado pelas indústrias culturais. As práticas estão sendo compreendidas por aqueles que a realizam como atos justos. Segundo Silveira, “o objetivo da indústria de copyright é inverter essa moralidade e tornar o justo injusto” (SILVEIRA, 2009, p. 45).

Voltando a questão do público, é coerente pensar que este que compartilha não somente imagens e sons, mas também textos é um público mais segmentado. No final das contas, não podemos falar de O público, mas, de UM público. A questão é que não posso generalizar, até por estar tratando de um estudo de caso. No entanto, o que tem se percebido é que esta discussão chegou naquele “consumidor médio”, que não é ativista, mas que achou interessante a possibilidade de acessar o conteúdo e vem incorporando um pouco desse discurso da flexibilização dos direitos. Acredito que exista uma apropriação dessas ideias. Até pouco tempo essa questão era discutida num âmbito bem mais restrito. Hoje este interesse é bem maior e discutido por UM público maior. Compreendo que ainda seja um público segmentado, mas com características muito mais heterogêneas que outrora. No entanto, se adentrarmos nas questões de exclusão digital, esse público novamente ganha um perfil mais homogêneo³³.

³³ Discutiremos esse público no capítulo terceiro.

Como tentamos deixar claro, existe Um grande público, embora ainda segmentado, que não percebe a prática de compartilhamento livre da música como um delito. Como argumenta Yúdice, a maioria dos consumidores dos países em vias de desenvolvimento não dispõe de recursos suficientes para participar desse mercado cultural que estipula um valor médio de 15 dólares para um CD. Segundo as proporções sublinhadas por Paranaguá, em termos reais, “*no Brasil uma música custa quase cinco vezes mais do que a mesma música nos EUA ou três vezes e meio a mais do que na União Européia. Não há dúvida que o preço da música legal no Brasil está muito acima do poder de compra médio do brasileiro*” (PARANAGUÁ, 2008, p. 128).

Neste sentido, o fundamento moral colocado acima ganha outra coloração. Em concordância com Yúdice, percebemos que surge outro problema ético, que segundo ele, tem a ver com aquela carência de recursos, isto é, a falta de preocupação por parte das empresas de entretenimento, sobretudo das transnacionais, de promover o acesso à cultura. (YÚDICE, 2007).

Quando pensamos nos números que mostram o crescimento das vendas de música digital devemos estar atentos ao impacto que essa venda tem tido, assim como percebê-la em níveis diferenciados por regiões. De acordo com os dados do IFPI, as vendas digitais em 2004 e 2005 aumentaram 188%. No entanto esse percentual caiu para 100% em 2006. A questão é que esse mercado continua a se movimentar. No entanto, se esse mercado formal de consumo de músicas digitais tem números ainda significativos, não chegam nem perto do volume e trânsito da música compartilhada. O que deve ficar claro é que esta prática emergente permite maior facilidade de acesso³⁴.

1.6. O QUE SE DIZ E O QUE SE FALA! DISCURSOS E SUAS FALÁCIAS

Os apelos da Indústria Fonográfica (*majors* e transnacionais) dizem que suas intenções estão ajustadas a preocupações como a compensação dos esforços dos criadores. No entanto, o copyright está muito mais centrado nos direito patrimoniais e conexos do que no autor, propriamente. Isto leva a crer que, em princípio, estão protegendo seus direitos e sua capacidade de prospecção de lucros. Os usuários compartilham a música gratuitamente

³⁴ O caso da banda Radiohead é emblemático. Embora o seu disco tivesse sido disponibilizado ao custo que o consumidor quisesse pagar (inclusive o direito de não pagar quantia alguma), parece-me que a questão maior é a facilidade do acesso. O grupo Britânico solicitava um cadastro para que se tivesse o acesso as músicas (pensando inclusive no material estratégico que aquilo poderia sugerir em termos de produção). O problema é que isso sugere ainda uma centralização e reproduz a lógica um-todos. No dia seguinte 240.000 internautas haviam baixado o disco pelo sistema P2P, via BitTorrent.

porque gostam delas e dos artistas e não porque querem causar algum tipo de dano. Como foi colocado, não estão sendo dadas opções razoáveis para que estes consumidores se comportem de outra maneira. Pelos discursos de nosso estudo de caso, esse apelo industrial não convence e soa cínico.

Nessa perspectiva, os questionamentos de Smiers parecem lúcidos:

nos podríamos preguntar si es legítimo que, como hacía El pastor con El lobo, las industrias culturales nos cuenten siempre La misma historia de la injusticia que sufren. El intercambio entre individuos implica La elaboración de copias para uso personal o para intercambiar con otros. Es discutible si la industria pierde clientes por culpa de esta costumbre (SMIERS, SCHIJNDEL, 2008, p. 68).

Ainda discutindo essas correlações frágeis e julgamentos precipitados e pensando processos de resistência esses mesmo autores discutem:

El hecho de que millones de personas de todo el mundo compren e intercambien música sin atender las condiciones que fija la industria, no implica que esas personas Sean unos ladrones ignominiosos. Tal vez sea más correcto hablar de cierta forma de callada resistencia (SMIERS, SCHIJNDEL, 2008, p. 68).

A partir dos discursos que analisaremos posteriormente, a questão se mostra bem mais profunda. Estas sensibilidades e sentimentos na experiência da música despertam e nos fazem compreender que:

podemos imaginar perfectamente que haya muchísimas personas que piensen que la imagen y el sonido de todo lo que existe en nuestra memoria colectiva nos pertenece a todos y cada uno de nosotros. Naturalmente, pagamos al artista, pero cuando este desaparece de la vista, su obra nos pertenece a todos y se convierte en parte de nuestros bienes comunes. No esperamos que muchas personas lo expresen exactamente así, pero no hay duda de que ahí está ese sentimiento. A dicho sentimiento tratan de oponerse las industrias culturales, al parecer sin mucho éxito (SMIERS, SCHIJNDEL, 2008, p. 68).

Segundo Leeds, destacando os números e o impacto dessas práticas:

La industria fonográfica culpa la piratería física y a las descargas en Internet de la reducción de su mercado. En su punto más alto, a finales de los años 90, ese mercado valía unos 40.000 millones de dólares, pero viene cayendo rápidamente desde entonces. En 2006 su valor había caído a 32.000 millones, y los pronósticos desde entonces son bastante malos. La venta de CD cayó más de 20% en la primera mitad Del año en curso y las ventas en línea no están creciendo al mismo ritmo de años pasados, lo cual indica que el mercado digital no compensa por la reducción de fonogramas físicos (LEEDS apud YÚDICE, 2007, p. 77).

Se avaliamos esse impacto no mercado Latino-americano, mais especificamente no Brasil que contava com mais da metade do mercado no final da década de 1990, um montante no valor de 1.450 milhões de reais, reduz a sua terceira parte em dez anos.

Segundo Yúdice, deveria estar claro que o modelo de negócio que buscam defender as Majors não se ajustam as demandas e os contextos latino-americanos. Não faz sentido promover um discurso e um mercado cultural que, por falta de recursos materiais de grande

parte da população, não pode se realizar enquanto consumidor. Esse público consumidor, entre outras razões, busca alternativa por não haver uma proporcionalidade entre o que se ganha e os valores médios dos produtos culturais.

Como nos alerta Yúdice,

esse modelo se creó dentro de las sociedades de consumo de Estados Unidos, Europa y Japón y luego se procuro expandirlo a otras regiones cuando se saturaron sus mercados. Pero según muchos observadores, tampoco se trata de um modelo para los países ricos, pues la ética Del intercambio parece prevalecer, sobre todo entre los jóvenes. Se la industria no há inventado um nuevo modelo, los aficionados y artistas si lo han hecho (YÚDICE, 2007, p. 79).

Em *Imagine... no copyright*, Smiers e Schijndel discutem de forma incisiva algumas falácias dessa lógica dos direitos centrados na propriedade dos bens culturais. Embora não se fale dos “Direitos Autorais”, muitas das problematizações desses autores são ajustadas as nossas preocupações.

No primeiro capítulo desta livro, o esforço destes autores vai no sentido de replicar aqueles discursos que pretendem justificar a manutenção de lógicas restritivas no que se refere o acesso de bens culturais. Segundo estes autores, pelo fato desses proprietários das manifestações culturais decidirem sobre o uso e formas de uso delas, a censura estaria implícita.

A primeira questão discutida diz respeito à ideia de que os artistas receberiam quantias razoáveis por meio desses direitos. Essa talvez venha a ser a grande justificativa da indústria da música em suas investidas de controle das práticas emergentes. Como afirmam estes autores:

Para la mayoría de los artistas, el copyright³⁵ no genera unos ingresos substanciales; para muchísimos de ellos, esos ingresos son casi nulos. Por tanto, entedemos que el copyright no supone um incentivo econômico para la creación³⁶ y La representación , como a menudo se há dicho para justificar-lo (SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p. 21).

Como é reforçado pelos autores acima, esse sistema muitas vezes beneficia alguns artistas famosos, ou seja, não poderiam amparar um conjunto mais amplo de criadores e intérpretes. Seriam, pois mais um instrumento de espoliação, onde essas construções estariam mais próximas da retórica.

A conclusão que se chega, neste caso, é que “*sugerir que poseer unos derechos de copyright es la motivación definitiva que conduce a los artistas a realizar su trabajo, y que*

³⁵ Copyright é definido por esses autores como um dos direitos de propriedade intelectual, uma vez que concede ao proprietário o direito exclusivo e monopolista sobre uma obra de criatividade artística.

³⁶ Os autores ainda lembram que muito do que é arrecadado com esses direitos são transferidos a países estrangeiros.

nos veríamos privados de buenos espectáculos, canciones, películas o libros si esse derecho no existiera, supone distorsionar la verdad” (SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p.45).

Diante do que estamos discutindo, concordamos com a assertiva de que descriminalizar algumas dessas práticas seria algo interessante por se tratar de processos não mercantis e que permitem a emergência de relações intersubjetivas e novas éticas. Como diria Smiers e SchijnDEL, *“en la era de la globalización, sencillamente es imposible hacer que todas las fronteras Sean seguras para todo y em todo momento”* (SMIERS, SCHIJNDEL, 2008, p. 70).

CAPÍTULO II

EM TORNO DA PRODUÇÃO E CONSUMO DA MÚSICA: REVISÕES TEÓRICAS E NOVOS ACORDES

“No hay espacio donde no se oiga música”
George Yúdice

Enquanto objeto de pesquisa sociológica, a autonomia do consumo é crescente. Sua análise vinha sendo negligenciada em prol da distribuição e da produção. O consumo atinge o primeiro plano no interesse dos cientistas por conta do crescimento e da predominância da sociedade de massa cuja cultura ameaçava o eruditismo, o purismo e o autoritarismo da “alta cultura” ao se imiscuir no mercado e transformar a promessa modernista de felicidade, atingida por meio da arte, numa mercadoria, gerando o surgimento de especialistas – intelectuais, pessoas da mídia, do marketing, do designer – com posturas autônomas (pureza) ou heterônomas (mistura-se com o mercado e capitula diante do mesmo) com relação à cultura e ao debate acerca da aquisição de bens posicionais (o que se consome ou se usa e como isto é feito são questões que fazem toda a diferença para uma hierarquia social). Dentro dessa conjuntura, existem duas tendências para o comportamento das sociedades: uma progressiva implosão das barreiras, as quais obstaculizam a produção de novos bens e a capacidade de circulação de mercadorias ou uma restrição, um controle e uma focalização da troca, de modo a conferir a mercadorias o poder de encrave, de bens posicionais. Portanto, aqui há uma imbricação entre consumo e informação, pois a recorrente oferta de novos bens, desejáveis e na moda, ou a usurpação de bens requintados por uma camada popular conduz os sujeitos, que constituem uma camada superior, a ter de investir em novos produtos com o intuito de restabelecer a distância social original.

A tese weberiana visualizava que nas origens do capitalismo o ethos calvinista, protestante, foi imprescindível ao desenvolvimento deste modo de produção. Sem a inculcação de seus valores a acumulação seria obliterada. Desde a primeira crise de superprodução capitalista, aqueles valores já não seriam os mais favoráveis ao crescimento deste modo de produção. A ética romântica tornou-se a mais apropriada ao estímulo para o consumo, uma vez que este já não se associava ao comportamento seletivo, racional, preocupado com o uso real do produto, mas sim à busca imaginária do prazer embutido na imagem do bem. Esse ethos romântico foi gestado na rivalidade entre a aristocracia e a classe

média, onde a primeira primava pela cerimônia, superficialidade, frieza, pelo cálculo visando à reprodução de um sistema estável de status, enquanto a segunda - modelo de consumo burguês – reivindica a profundidade de sentimentos, a espontaneidade, o desenvolvimento da identidade pessoal, depreciando as maneiras cortesãs e conseqüentemente sua sociedade estática, cheia de vetos.

Muitas teorias se debruçaram sobre estas questões. Discutiremos a seguir algumas abordagens que avaliam também os elementos da técnica como interveniente dessa relação de produção e consumo. Discutiremos, sobretudo, no intento de trazer os contornos propostos por esta pesquisa.

2.1. REFLEXÕES TEÓRICAS DAS CONDIÇÕES TÉCNICAS FUNDAMENTAIS PARA OS REGISTROS SONOROS: PRODUÇÃO E CONSUMO DA MÚSICA GRAVADA

Em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987), fragmento de extrema importância para a compreensão das artes diante das inovações técnicas, Walter Benjamin contribui de forma diferenciada em relação à Adorno e Horkheimer.

Ao discorrer sobre a reprodutibilidade da obra de arte, Benjamin enfatizou, inicialmente, que este procedimento não era uma novidade: o trabalho de um homem sempre foi reproduzível por outro, como denotam os exemplos dos discípulos e dos falsários.

A novidade, portanto, encerrava-se no aparecimento de técnicas de reprodução, como a gravura em madeira e a litografia. Todavia, foi na virada do séc. XIX para o séc. XX, com o desenvolvimento da fotografia e do cinema, que aquelas tiveram sua influência exacerbada a ponto de inaugurarem um novo tipo de arte.

A arte aurática era a única a possuir uma unidade entre sua presença e o local, onde se encontrava uma inatingibilidade oriunda de seu valor ritualístico e de culto, sua autenticidade relacionava-se àquilo que pode ser transmissível desde a duração material até seu testemunho histórico. Foi, justamente, esta aura o elemento mais abalado pela reprodutibilidade técnica, pois nesta proposta não caberia se falar em original, tampouco no conceito de autêntico, uma vez que fenômenos, antes únicos e inatingíveis, transformaram-se num de massas e passaram a se deslocar para os mais variados lugares, simultaneamente, e em quaisquer circunstâncias, adquirindo uma atualidade permanente.

A tendência era a aproximação humana e espacial das obras de arte e dos indivíduos, movimento o qual, obviamente, desvalorizava o caráter daquilo que era dado apenas uma vez.

Segundo Benjamin, a arte contemporânea seria tanto mais eficaz quanto mais se orientasse em função da reprodutibilidade, portanto, quanto menos colocar em seu centro o original.

O valor da obra de arte como objeto de culto é diametralmente oposta ao de realidade exibível. Esta transformação deu-se ao longo de um processo histórico. Logo, estas inovações são gerais e atingiram todas as instituições. Na política, por exemplo, o microfone e a câmera aproximaram os governantes do povo, seu genuíno público. No caso da música alçou vãos para além do seu espaço de execução e sem a necessidade de sê-la experienciada ao vivo (muito embora sejam experiências distintas). Citando Benjamin, Soares percebe que

com a alta reprodutibilidade técnica do capitalismo, o que se deu foi a passagem do valor da obra como objeto de culto (que torna distante o que está próximo), para o valor da obra como realidade exibível (tornando próximo mesmo o que se encontra distante). Para Benjamin, tais transformações históricas do processo de reprodução, ocasionaram mudanças de percepção e de sentimento no âmbito da sensibilidade humana (SOARES, 1994, p. 24).

No entanto, no caso do consumo de cópias industriais serializadas (o fetiche do CD ou LP original) atualiza em certa medida esta aura. Segundo Soares, existiria na compreensão de Benjamin um processo de reauratização, pois passaria a “haver uma espécie de retorno à *aura*: mas não pela significação de culto anteriormente referida e, sim, pela transfiguração de valor por que passam os bens - o colecionador retira dos objetos, pela posse, o seu caráter de mercadorias; mas, ao invés de restituir-lhes valor de uso, os impregna de puro “valor afetivo” (SOARES, 1994, p.28).

A visão benjaminiana acerca desta mudança é crítica e, por conseguinte, identificava nela vários pontos positivos. Haveria, segundo Benjamin, dentro desta nova forma de arte, a qual conseguiu converter a quantidade em qualidade, um potencial revolucionário, emancipatório. Como percebe Yúdice (2007), Benjamin entendia que os instrumentos que permitiram novos meios para o cinema, o rádio e a fotografia suprimia o valor de culto de aura, que os peritos – filósofos, acadêmicos, críticos – decretavam e vigiavam, legitimados por sua educação e posição social. Yúdice lembra que com esta eliminação, na cultura de massa, “del árbitro sancionador que mantenía el statu quo de los valores culturales, Benjamin veía la posibilidad de uma politización de las masas em esa relación directa entre medio y sensorium”. (YÚDICE, 2007, p. 21). Segundo Soares, Benjamin parecia refletir de modo mais dialético quando pensamos os caminhos dos autores da *dialética do esclarecimento*. Benjamin, por sua vez, “não separaria rigidamente a técnica na indústria cultural da técnica da arte: para ele não há apenas reprodução técnica da obra de arte, mas a mudança de percepção pelo público fruidor” (SOARES, 1994, p. 15).

Como observam muitos críticos do legado benjaminiano, a sensibilidade, o cotidiano e a experiência marcaram estas reflexões. Como nos lembra Ferrari, o colecionador e o flâneur já demonstrariam o entendimento de Benjamin acerca de tipos de consumidores não passivos diante da mercadoria. Segundo Ferrari, para Benjamin o “*coleccionador é o habitante dos interiores cuja ocupação é a de transfigurar as coisas*”. Como coloca Benjamin “é a ele que recai a tarefa de Sísifo de arrancar das coisas, pelo fato de possuí-las, seu caráter de mercadoria” (BENJAMIN apud FERRARI, 2008, p. 45). Ferrari ainda nos lembra que para Benjamin o colecionador se torna

aquele capaz de suscitar um mundo diferente, distante, porque na sua prática de colecionar ele confere às coisas um valor que não é o de uso, mas aquele conferido pelo amante às coisas. O mundo novo que o colecionador pode suscitar é aquele que o homem ‘embora (...) esteja tão pouco provido daquilo de que tem necessidade no mundo real, as coisas estão liberadas da servidão de serem úteis (BENJAMIN apud FERRARI, 2008, p. 45).

No entanto, para Adorno e Horkheimer esta relação estava mediada pela forma-mercadoria que dinamizavam as tecnologias da nova indústria cultural. Segundo Yúdice (2007), para ambos, “*desestificación y mercantilización eran um mismo fenómeno*. Acho provocadora a pergunta que Yúdice considera oportuna, isto é: Não se pode haver experiência estética a partir da recepção e uso de formas mercantilizadas? Segundo ele, poderia decidir-se contra os escritores da Dialética do Esclarecimento, avaliando “la expertise” das massas – tendo em vista os múltiplos públicos, usuários e consumidores participativos – como uma forma de juízo estético. Yúdice afirma que não encontraremos maior compromisso estético com formas e gêneros musicais que as dos entusiastas aficionados que põem seus comentários no Youtube e Myspace. Embora acredite que esta afirmação deva ser ponderada, avaliaria que sem dúvida a idéia do consumidor reflexivo deva ser ventilada para estes casos. Não se tratam de meros consumidores, pois estão atuando, valorando, emulando, criticando.

Todavia, a efetivação deste estaria subordinada às escolhas e à influência do modo de produção capitalista, o qual obtendo predominância irradiaria negatividade e pessimismo àquele movimento cultural. A análise de Benjamin previa a possibilidade de outros usos dependendo das apropriações destas ferramentas que dinamizavam o capitalismo.

Benjamin estava propondo a idéia de que essas inovações técnicas que permitiam a reprodutibilidade incidiam e conformavam o *sensorium*, isto é, um conjunto de processos de sensação, percepção e interpretação de informação a respeito do mundo. Yúdice nos lembra disso e acrescenta que:

estas tecnologías podían acercar, acelerar o retardar las representaciones del mundo, abriéndolo así a una naturaleza diferente a la que n iel ojo n iel o oído tenían acceso sin esas prótesis. No solo se penetra el mundo de manera diferente, sino que las nuevas tecnologías fomentam diferentes prácticas o estados de recepción y percepción. La recepción distraída, que se hace notar com insistência crescente em todos los terrenos del artey que es el sintoma de modificaciones de hondo alcance em la aperccepción, tiene em el cine su instrumento de entrenamiento (YÚDICE, 2007, p. 20-21).

O conceito de “Indústria Cultural”, proposto em dialética do esclarecimento por Adorno e Horkheimer (1985), atribui à razão instrumental uma lógica essencialmente produtivista, que por sua vez, tem implicações no ordenamento moderno. A “Indústria Cultural” (conglomerados dos setores produtores de cultura) nos incita a uma série de reflexões, mas por vezes a condição hermética de uma massa alienada e passiva distancia-se de uma visão mais complexa deste fenômeno. Adorno analisa os desdobramentos de tal racionalidade, teoriza e faz projeções de uma realidade que por vezes nos aparece fatalista, caminhando para um único fim possível. Enfatiza Adorno, portanto, um caminho tortuoso que em alguns momentos parece não haver atalhos e coisas dessa ordem.

A teoria crítica que Adorno ventilava compreendia a lógica moderna, mais especificamente o tipo de razão instrumental que assumiu prevalência com o capitalismo monopolista, como sendo altamente destrutiva. Esse sistema se dirigia no sentido de transformar a cultura em um bem comercializável. Adorno e Horkheimer elaboraram uma discussão que refletia acerca de uma cultura para as massas. O conceito de indústria cultural se apresentava dessa maneira, uma vez que na lógica de mercado de produção industrial, até mesmo a cultura passaria a se processar nesse circuito, como mercadoria fetichizada³⁷. A questão ideológica é fundamental para a perspectiva proposta por Adorno.

Através da ideologia da indústria cultural o conformismo substitui a consciência (...) Pretendendo ser o guia dos perplexos, e apresentando-lhes de maneira enganadora os conflitos que lhe devem confundir com os seus, a indústria cultural só na aparência os resolve, pois não lhe seria possível resolvê-los em suas próprias vidas (COHN, 1973, p. 293).

Vale lembrar que Adorno faz parte de uma geração de intelectuais alemães que viveram o holocausto e percebia como esse material humano (mesmo no sentido literal) estava sendo

³⁷ Para um exame mais aprofundado do conceito de indústria cultural caberia um despendor esforço sobre outro clássico da sociologia, o também alemão Max Weber. A reflexão weberiana sobre racionalidade é de fundamental importância para uma compreensão maior dos termos propostos em “dialética do esclarecimento”, das conformações de “legalidades próprias”. A reflexão weberiana sobre a “ação com relação a fins” é decisiva para a percepção da razão instrumental. Além desta, a compreensão do que Weber chamou de “sociedade administrada” é acessada por Adorno, no instante que investiga a absorção da cultura pela lógica de mercado. Não obstante, o conceito de fetiche, com o qual estou trabalhando com mais profundidade, é também pilar sustentador do conceito de “indústria cultural”. Procurando relacionar a extensão de tal racionalidade a todas as dimensões da vida social à expansão das relações de troca e, conseqüentemente, do pensamento em termos equivalentes, por todas essas mesmas dimensões.

colocado num ritmo capitalista em primeira ordem. Avaliar uma qualidade somente pessimista dos textos é uma daquelas leituras consensuais, ligeira. Em “dialética do esclarecimento” estas coisas são colocadas numa ordem mais complexa. O fragmento sobre a “indústria cultural” parece ser um daqueles textos que se difundem e pelo seu uso sem algum rigor vão perdendo seu caráter explicativo e se tornam apenas jargões, que rejeitam qualquer produto que assimile a lógica de mercado. Essa perspectiva que exclui mutuamente qualidade/indústria a partir da leitura de Adorno parece ser bastante perigosa e não menos cômoda.

Refletindo sobre a “indústria cultural” como um conceito multidimensional, Gabriel Cohn coloca um ponto que me parece ser bastante interessante. Refletindo sobre esse encontro da lógica industrial e a cultura, Cohn observa algo diferente da maioria das leituras que encontramos sobre Adorno. Apesar de longa, a citação abaixo é bastante reveladora:

dessa convergência de duas dimensões da vida social que o pensamento convencional sempre insistiu em manter separadas – a cultura e indústria – resulta algo muito peculiar e desconcertante, que o conceito de indústria cultural tenta captar. É que essa conjugação constitui uma unidade tensa dessas duas dimensões, cuja característica mais importante não se resume no primado da lógica da produção capitalista sobre a lógica da cultura – embora isso seja da maior importância, sem dúvida. O essencial é que nenhum desses dois pólos se realiza plenamente no processo. Com relação à cultura, ela sofre dano exatamente porque na sua imbricação com a indústria, com suas formas capitalistas de constituição de empresas de produção e difusão de material simbólico, ela perde a autonomia, a capacidade de por si mesma definir o modo específico de sua intervenção no mundo. A sua capacidade de organizar o seu material conforme suas exigências e até mesmo suas leis próprias (como, por exemplo, ocorre com os princípios estéticos da obra de arte) fica subordinada às exigências propriamente empresariais de circulação em ampla escala e de receita econômica, com tudo o que isso representa. Este aspecto não desperta grandes dúvidas. A cultura sofre uma perda na sua junção com a indústria. Há o outro lado, porém. A indústria também não se realiza plenamente nesse processo, porque, ele, está preso a certas injunções que não correspondem a sua lógica intrínseca (por exemplo, as que decorrem do conflito entre valor econômico e valor estético). A dimensão cultural não se anula ao submeter-se ao primado do processo de produção em massa. Como um resíduo tenaz, ela resiste à sua plena conversão em mercadoria, e nisso impõe restrições ao funcionamento desimpedido da organização empresarial. Há uma espécie de contenção mútua. Nenhum dos dois pólos, efetivamente, se realiza até o fim, embora um deles, o da indústria, claramente seja dominante (COHN, 2008, p.68).

A leitura multidimensional de Cohn permite um entendimento diferenciado do conceito. Por mais que, neste caso, a lógica industrial tivesse a intenção de que a música pudesse ser um produto indistinto das demais mercadorias, essa disjunção, ou melhor, essa impossibilidade de uma mistura harmoniosa repercute na ideia de que existem elementos mais complexos a serem considerados quando envolvemos questões de natureza discursivas e estéticas. No entanto, apesar de Cohn fazer essa releitura de Adorno, muitas das críticas em torno desse teórico repousa na ênfase estética. É notório o fato desses produtos circularem na forma de mercadoria, mas como percebe Cohn, corremos o risco de cair numa concepção rasteira do

processo cultural nas sociedades contemporâneas, que pode ser esgotada na constatação lamentosa de que o mercado tomou conta de tudo.

Como coloca Soares ao definir sua perspectiva para o estudo do consumo e a contestação no Rock brasileiro nos anos 80, as análises deveriam privilegiar ou levar em conta outros elementos, para além de uma noção ligeira de um produto encerrado nas lógicas ou razões instrumentais de mercado.

A partir disso, consumo e contestação assumem uma função problematizadora central para este estudo, em particular, no que se refere ao fato de que, no âmbito das atuais sociedades urbano-industriais, o conjunto das manifestações culturais encontra-se altamente permeado de uma esfera de produção da cultura comercial. No que se refere ao debate geral sobre a canção comercial, pode-se presenciar ainda uma significativa discordância a que chegaram muitas análises sociologicamente aplicadas ao estudo daquela modalidade musical, no que pese aos efeitos sociais por ela causados. Nesse sentido, vamos encontrar uma visão profundamente pessimista do fenômeno, que vê no processo de fetichização da canção a existência de um círculo vicioso que se fecha numa devastadora regressão da audição e consequente conformismo e passividade por parte do ouvinte - essa idéia tem a sua mais ardorosa defesa na crítica que Adorno faz ao que ele próprio denomina de “a música ligeira”, referindo-se ao alto grau de produção, circulação e consumo por que passa essa canção, o que não lhe permite qualquer inovação senão aquela de ordem funcional ao próprio mercado de sua circulação. Por outro lado, entretanto, vê-se surgir uma perspectiva menos elitista de abordagem, e que tenta ver que não é suficiente reduzir toda a explicação dos mecanismos relativos à canção de consumo (e, de resto, de grande parte dos produtos da indústria cultural) ao puro critério das relações industriais e comerciais - sendo necessário tentar ir além dessa colocação, pelo exame das suas funções não apenas econômicas, mas também sócio-culturais: deixando os problemas de caráter estético para uma outra ordem de abordagem, aquela que ambiciona um maior entendimento da própria economia interna da organização musical. (SOARES, 1994, p. 67).

Quando Adorno escreve o prefácio ao livro *Filosofia da nova música*, de 1948, ele mesmo destaca o ensaio “O Fetichismo na música e a regressão da audição”, de 1938, como um momento marcante de suas reflexões sobre a música. Sua intenção era sinalizar as modificações que a percepção musical sofria no interior da indústria cultural, alterações que teriam atingido não só o gosto como a própria faculdade de audição dos ouvintes modernos. Sobre o fetichismo musical e a regressão da audição, Adorno tentava situar a crítica da cultura popular no contexto da crítica de Marx do fetichismo da mercadoria.

Antes de qualquer coisa, é necessário trazer nas palavras de Adorno a experiência ambivalente da música, uma vez que a música *seria a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento* (ADORNO, 1999, p.65). Essa função disciplinadora seria correspondida, segundo Adorno, por uma obediência cega à moda musical. A idéia de gosto, segundo Adorno, é ultrapassada, restando-nos pensar sob um foco de reconhecimento, uma vez que ao final do processo teríamos que destacar a transferência para o objeto musical uma gratificação que advém, na verdade, do sentimento de posse do experimentado, por quem memoriza uma canção e se torna apto a destacá-la entre outras e reproduzi-las ao seu bel prazer. Adorno escreve ainda que o comportamento valorativo

tornou-se ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Desta forma, o indivíduo não consegue sair ileso do jugo da opinião pública (ADORNO, 1999).

Outra questão que parece ser necessária discutir aqui diz respeito à própria noção de regressão que, segundo Cohn, evidenciaria o peso maior de Adorno na construção do conceito de “indústria cultural”, uma vez que o texto é anterior a publicação de *Dialética do Esclarecimento*. Adorno já adiantava que a indústria cultural não se restringia às lógicas de produção, mas ressoava na própria audição. Na dinâmica produtivista, viveríamos a “regressão da audição”, um mau gosto profundo, onde a facilidade da experiência da escuta enfraqueceria o potencial subtraído da arte. Todavia, segundo Cohn, essa regressão não implicaria um retrocesso, mas, sobretudo, um entrave para o avanço. Essa forma de recepção não se daria pela decifração de uma “estrutura significativa complexa” tal como Adorno percebia a arte ou a música séria, mas estaria vinculada a elementos externos, como a imposição de mercado. Na leitura que Gabriel Cohn faz de Adorno: *“para ele fenômenos sociais que possam ser detectados como regressivos não significam alguma forma de retorno ao pretérito, mas constituem sintomas de um estado geral da sociedade, que se manifesta no bloqueio ao avanço nos caminhos que ela permitiria abrir”*. (COHN, 2008, p. 74). No entanto, como analisaremos a seguir, o compartilhamento e as novas experiências de escuta³⁸ demonstram que, caso não avaliemos com resquícios de uma educação estética, o conceito de regressão não pode se sustentar sem questões de extrema valoração. Enfatizamos, pois, a experiência, muito mais do que esses parâmetros estéticos propostos por Adorno. Estamos mais preocupados com o acesso no sentido de difusão e que, por esse motivo, temos objetivos próximos à discussão de abertura e geração de graus diferenciados de autonomia da obra. A abertura e apropriação tecnológicas que possibilitam a produção e circulação da obra sem a necessidade de concessões para o ingresso nesse mercado industrial têm provocado mudanças na experiência musical. A idéia aqui não é estreitar o foco na perspectiva da técnica que tem efeitos totalizantes, mas entender que essa nova experiência imprime com bastante força a marca daqueles aficionados e que compartilham suas preferências, demonstrando que a idéia

³⁸ Como lembra Iazzetta, “a partir do surgimento da fonografia houve um progressivo condicionamento da escuta ao material musical gravado e reproduzido por alto-falantes. A mudança gerada pela mediação tecnológica em relação à escuta musical não foi apenas contextual, mas alterou significativamente a relação que os ouvintes estabelecem com a música. Escutar é um exercício, é prestar atenção a alguma coisa, é uma atitude em relação a um conteúdo sonoro. É também uma atitude multisensorial. (...) Num certo sentido, a tradição estabelecida pela música de concerto buscou isolar a escuta de outras experiências. (...) Para isso, o ouvinte teve que aprender certos códigos de conduta bastante claros no que diz respeito à repressão de qualquer ação que pudesse abalar a primazia do ouvido. Essa conduta deveria propiciar uma canalização do sentido da audição para a música e um isolamento do ouvinte em relação a qualquer outro estímulo que não o sonoro. Mas é claro que se ouve também com o corpo, com as lembranças, com as sensações” (IAZZETTA, 2009, p. 37).

de que o “comportamento valorativo se torna uma ficção” não pode ser discutida sem alguma objeção.

Nessa defesa por uma visão multidimensional do conceito de Adorno, Cohn também assimila que a discussão sobre a manipulação pressupõe entes capazes de ações alternativas. Segundo Cohn, isso significa que não é preciso “enganar a respeito de nada; há uma tendência objetiva ao consenso” (...). Isso é uma advertência contra entender esse conceito como afirmando que decisões e opções relativas ao consumo possam ser simplesmente impostas a partir de fora por alguma organização poderosa (COHN, 2008, p. 71). Essa leitura que Cohn faz de Adorno se aproxima do que iremos tratar mais adiante com as reflexões de Enzensberger.

Discutindo esse mesmo ponto, Cohn observa que nessas reflexões propostas por Adorno em “a indústria cultural” e no “fetichismo na música e a regressão da audição” apenas faz sentido...

no interior de uma análise crítica da própria idéia de indivíduo no capitalismo moderno. Isso significa que ‘individual’ deve ser pensado aqui como um termo crítico, mesmo porque envolve o problema da dificuldade da constituição da individualidade no mundo em que opera a indústria cultural, em parte por efeito dela mesma. Isso traz problemas complicados no que diz respeito tanto às questões das escolhas e das preferências, como o da autonomia individual para agir dessa ou daquela maneira (COHN, 2008, p.71).

Utilizamos sim o conceito de “indústria cultural” para pensar o tratamento dado à música pela indústria fonográfica, bem como para o entendimento das posturas combativas desta, no intuito de permanecerem no controle da produção e difusão dessa forma artística. No entanto, como tentamos deixar claro na argumentação, uma série de ponderações são realizadas³⁹. O conceito de “reauratização” e de “obra reprodutível” também será imprescindível para apreender o fetiche e a sobrepujança do valor exibível ao valor de uso, do colecionador, ou seja, a permanência do valor arbitrário de originalidade atribuído a “cópia industrial serializada” tão ventilado pela indústria fonográfica.

Em “Sobre a música popular”, Adorno escreve que *“Hoje, os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento (...) O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito”* (ADORNO, p.130). No entanto, na recepção musical, com relação à “música séria”, o sentido da obra é

³⁹ Acredito que todos esses conceitos e reflexões da teoria crítica são necessários para estudos dessa natureza. Acharmos problemática a avaliação desse contexto que trabalhamos sem levarmos em consideração as teorias e conceitos que muito influenciaram os estudos de comunicação, sociologia, entre outros. Entendemos, pois que não é possível passar ileso por essa discussão bastante reiterada, mas que permanece frutífera e revela posicionamentos também profícuos.

captado tendo como ponto de partida o reconhecimento, mas, a partir deste o ouvinte experimenta a novidade relativa à composição. “O sentido musical é o Novo – algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, mas que brota dele, se o ouvinte vem ajudá-lo” (ADORNO, p.131). Segundo Cohn, a característica fundamental da indústria cultural é multiplicar e potencializar efeitos, intencionalidade bem distinta da proposta de uma arte desvinculada à indústria, que ele caracteriza “música ligeira”.

Adorno analisa a inclusão de objetos culturais no campo das mercadorias (resultantes do processo industrial e capitalista de produção). O esboço de Adorno da produção da cultura popular começa sob a reflexão do fenômeno da padronização, processos pelos quais os “hits” e misturas bem sucedidas são impostas pelos monopólios da Indústria cultural no material a ser promovido. A padronização tem como complemento a técnica do pseudo-indivíduo, que significa dotar a produção cultural de massa com uma aura de livre escolha ou de mercado aberto a base da própria padronização.

Segundo Adorno, a distribuição dessa mercadoria pseudo-individualizada encontra sua técnica adequada de imposição na propaganda que, por sua vez, quebra qualquer resistência ao impor o sempre-igual. Desta forma, os hábitos musicais vão se moldando e sendo padronizados.

Marx designa o caráter fetichista da mercadoria como a veneração ao que se produziu que, como valor-de-troca, aliena-se tanto do produtor quanto do consumidor (MARX, 1983). Esse seria o verdadeiro segredo do sucesso e da fama. No fetichismo da música é na condição de mercadoria da obra de arte (evidência do valor de troca) que Adorno percebe a extensão do capitalismo avançado. Segundo Adorno, a questão é que, assim como no fetiche da mercadoria, o segredo do sucesso musical consistiria em que ele parece derivar das características objetivas de uma determinada invenção musical, quando a rigor é fabricado pelo ouvinte que, naquela música de sucesso, venera apenas o dinheiro gasto para ouvi-la. Seria, portanto, o mero reflexo do que se pagou pelo produto no mercado, ou seja, o consumidor veneraria, segundo Adorno, o dinheiro que ele pagou pelo disco ou pelo ingresso do concerto. Quanto às características da “comunicação de massa” e produtos vinculados a ela, além dos meios técnicos e institucionais de produção e difusão, temos a mercantilização dos “bens simbólicos”. Esta, por sua vez, poderia ser definida como um tipo particular de valorização, isto é, uma das maneiras pelas quais se pode atribuir aos objetos um certo valor. Segundo Thompson, as formas simbólicas se submetem a dois tipos de valorização:

A ‘valorização simbólica’ é um processo de atribuição de ‘valor simbólico’ às forma simbólicas. Este é o valor que os objetos têm em virtude do apreço, da estima, da indiferença ou do desprezo dos indivíduos. A ‘valorização econômica’ é o processo de atribuição de ‘valor econômico’ às forma simbólicas, um valor pelo qual elas podem ser trocadas no mercado. Em virtude da valorização econômica, as formas simbólicas se tornam mercadoria (THOMPSON, p.33).

Os discos, neste sentido, gozam de alto valor simbólico (apreço) e alto valor econômico, considerando os altos valores que estão associados aos contratos dos artistas, bem como no mercado de circulação de bens culturais. O desenvolvimento de instituições orientadas para a produção em grande escala e para a difusão generalizada de bens simbólicos permitiu a ampliação dessa disponibilidade e causou grande impacto social.

As conseqüências metodológicas da leitura e utilização dos conceitos de mercadoria e fetiche são identificadas por Gabriel Cohn, isto é, a análise passa a se concentrar sobre os produtos culturais em si mesmos, remetendo às condições sociais de sua produção, distribuição e consumo.

As visões de Adorno foram extremamente profícuas para o desenlace dos fenômenos de um capitalismo moderno-industrial. O debate adorniano nos leva a problematizar a música sob um gerenciamento industrial, que procura formatar esse produto em algo próximo das demais mercadorias oferecidas no comércio. A reflexão adorniana (na maioria de sua produção) se dedica a reiterar o desvirtuamento da arte no processo de assimilação industrial e, logicamente, funcionando a partir de seu ritmo produtivista. Soares também compartilha desse entendimento ao perceber que:

o ponto central a que Adorno se liga na interpretação da canção de consumo é, em última instância, o da esfera das relações mercantis processada no seu bojo. O da fetichização a que o produto artístico, pela sua fixação e adaptação permanente ao já conhecido e corriqueiro do mundo cotidiano, deixa de sê-lo, submetendo-se à condição mercadológica do sistema de troca do mercado, perdendo assim qualquer característica autônoma possível que a estética, por suas leis próprias, parece relativamente propiciar como categoria essencial imanente a toda expressão artística (SOARES, 1994, p. 68).

Aliado ao que podemos chamar de uma teoria crítico-emancipatória da comunicação, Enzensberger elabora a noção de indústria da consciência, tentando fugir das limitações das formulações e perspectivas ventiladas pela “indústria cultural”. Segundo Enzensberger, a fundamentação da indústria cultural está nos veículos comunicativos que, em sua visão, são somente canais por meio dos quais se reproduz e induz elementos da consciência.

Portanto, Enzensberger desloca a discussão, propondo pensar a respeito de que a sociedade compartilha em termos de significação cultural. Nesse sentido, este autor se afasta de Adorno e Horkheimer, na medida em que sua elaboração teórica transcende a indústria cultural, uma vez que não seria produzido por ela (embora a tenha como pressuposto tecnológico), mas apenas reproduzido, em seu processo de mediação. Segundo Soares:

(...) por definição, a indústria da consciência é a indústria do produto imaterial: não se produzem bens, mas opiniões, preconceitos, juízos, conteúdos da consciência - seria o caso do que é reproduzido pelo rádio e pela TV. Diferentemente, com o livro, o disco, a fita cassete etc., ainda se reproduz algo que é materializado: mas trata-se apenas de um substrato material, bastante voláteis com a maturidade técnica crescente (ENZENSBERGER apud SOARES, 1994, p. 22).

Aproximando-se da visão de Benjamin nesta possibilidade também emancipatória, Enzensberger ajusta essa possibilidade a objetivos políticos, sobretudo aqueles voltados à organização popular, quanto para a expressão de idéias das chamadas minorias. Como nos lembra Soares

“para o autor, os *MCM* (*meios de comunicação de massa*), especialmente os eletrônicos, possuem um forte potencial emancipador que pode agir na consciência das massas - seja pela possibilidade de ‘participação maciça em um processo produtivo social e socializado, cujos meios práticos se encontram nas mãos da própria massa’; seja porque tal possibilidade existe pela “força mobilizadora” que os *MCM* possuem e que, se utilizada, garantiria autenticidade aos *media* .” (SOARES, 1994, p. 23).

Para Enzensberger, as sociedades industrializadas necessitam do livre intercâmbio de informações, inclusive as que podem ameaçar o poder do sistema: visto que tais condições geram uma ambivalência nos *MCM*, possibilitando o desencadeamento de suas “potencialidades emancipadoras”.

Para este autor, consciência e capacidade de decisão não são direitos abstratos apenas, são algo contraditoriamente produzido pela indústria da consciência: e a contradição é que, para dominar as forças sociais, é necessário despertá-las. E como isto leva a massa a uma forma de participação, isto pode voltar-se contra aqueles a cujo serviço está submetido. Com efeito, por não se poder sustar tal processo, há aí momentos contraditórios necessários que ameaçam ou afetam a tarefa de estabilização das relações de poder existentes.

A partir da visão de Enzensberger podemos lançar luz sobre o nosso objeto, sobretudo as questões relacionadas à necessidade de uma reeducação moral no consumo da música de forma. Embora entre em desacordo com este processo de um “despertar de consciência” que se volta contra os produtores dessa mesma indústria, é notável o processo de desestabilização. As redes da internet são estratégicas para o capital, mas não somente para ele. Como iremos avaliar, outras relações intersubjetivas e processos cotidianos não mercantis são possíveis. A idéia de uma “indústria da consciência” pode ser interessante na compreensão desse movimento dos detentores dos direitos autorais de uma reeducação moral no consumo. Esse apelo por meio do uso de canais privados é bastante interessante para se pensar tal processo.

Ademais, quando os críticos da Escola de Frankfurt enfatizam sobremaneira os fatores da tecnologia e da industrialização como condutores de um declínio cultural, esquecem de

problematizar, por exemplo, que no nível da acessibilidade do público, isto tem estimulado uma grande vitalidade cultural.

2.2. *PENSO, LOGO EXISTO. CONSUMO, LOGO PENSO.*

Vários autores enfatizam a prevalência da produção em relação ao pólo de consumo. A reflexão sobre o processo produtivo seria bastante fecunda no campo das ciências humanas, mas, em algum momento, esse tipo de ênfase produziu certos obscurantismos e deixou de captar as demandas do outro pólo, como se tudo pudesse ser definido e reduzido ao pólo de produção. Esta ênfase, em certa medida, dificultou a concepção de teorias da recepção e de consumo mais complexas. Como ressalta Soares:

vê-se surgir uma perspectiva menos elitista de abordagem, e que tenta ver que não é suficiente reduzir toda a explicação dos mecanismos relativos à canção de consumo (e, de resto, de grande parte dos produtos da indústria cultural) ao puro critério das relações industriais e comerciais - sendo necessário tentar ir além dessa colocação, pelo exame das suas funções não apenas econômicas, mas também sócio-culturais: deixando os problemas de caráter estético para uma outra ordem de abordagem, aquela que ambiciona um maior entendimento da própria economia interna da organização musical (SOARES, 1994, p. 66-67).

A demanda e o consumo cultural, segundo Featherstone, não são ditados meramente pela oferta, mas precisam ser compreendidos no contexto de um quadro social. Trata-se de uma perspectiva que enfatiza que o consumo é eminentemente social, relacional e mais ativo que privado, atômico ou passivo (FEATHERSTONE, 1995). Como percebe Soares:

Isto posto, viu-se que trabalhar os problemas relativos à canção de consumo não implica, unicamente, em se levar em consideração uma sociologia da indústria do disco e sua configuração na sociedade de consumo; é igualmente necessário estudar as formas que suas relações econômicas e sócio-culturais assumem no interior de uma dada sociedade. Ou seja, na fronteira de uma “sociologia do disco”, deve-se assinalar os conhecimentos produzidos pelas demais sociologias (SOARES, 1994, p. 71).

Seguindo o raciocínio de um pensador como Adorno, ouvinte ideal implicado pela codificação psicoacústica do MP3 seria o distraído consumidor da cultura de massa. No nível psico-acústico e no nível industrial, o MP3 é projetado para as experiências simultâneas, algo projetado sob as posturas de escutas modernas (STERNE, 2006). Este foi um objetivo em longo prazo no projeto de tecnologias da reprodução. Apesar de Sterne estabelecer este argumento, é necessário frisar aqui que Adorno tinha uma preocupação que estava muito além dos suportes, mas num nível de da estética. Quando, por exemplo, Adorno criticava o Jazz mostrando que o espaço do improvisado se tornava convenção, isso mostra que estamos num dado nível de reflexão que não pode ser traduzido ou simplificado ao seu suporte. No entanto,

o Mp3 sugere uma audição ou um comportamento de escuta bastante distante da experiência musical tratada por Adorno.

A história do áudio digital foi lida pela maior parte dos estudos como sendo sobre o relacionamento dos originais e das cópias e, em especial, sobre o mote das fidelidades das cópias aos sons originais. No entanto, é sobre a experiência, melhor que do que na fidelidade, que nós encontramos a importância do mp3. Além disso, o mp3 sugere um desafio mesmo mais radical ao conceito de virtualidade por causa de sua interação direta e sensorial com o corpo.

Em consonância com Sterne, este estudo busca avaliar este novo formato além das condições de uma perspectiva de um objeto inerte que impactou uma indústria, um ambiente social ou um sistema legal. O estudo, pois, vislumbra superar as ações legais e econômicas, a partir dessas possibilidades de experiência de consumo. As discussões do som de mp3s fixaram nas suas propriedades sonoras, mas Sterne fornece um contexto importante para discussões das dimensões culturais, econômicas, legais, políticas de compartilhamento de arquivos.

Segundo Lévy, a reorientação da experiência musical foi possível devido às intervenções gerais da economia e da sociedade (globalização, desenvolvimento das viagens, extensão de um estilo de vida urbano e suburbano internacional, movimentos culturais e sociais da juventude), bem como às condições econômicas e técnicas da gravação, distribuição e audição da música (LÉVY, 2000). Embora o fenômeno tenha desembocado numa padronização em nível industrial, por meio da gravação e criação de um contexto sonoro mundial, não podemos estreitar a compreensão de uma homogeneização definitiva ou total. É considerável este fenômeno diante da lógica industrial da cultura, mas não podemos empacar ou nos limitar a essa parcialidade. Nem tudo que a indústria promove gera conformismo, bem como as leituras e apropriações destas produções vão além dos efeitos pretendidos. Neste sentido, é necessário discutir a perspectiva de consumo que pretendo alicerçar para o estudo, visto que é de fundamental importância o caráter da “agência” nesse processo.

O fundamento que me aproxima das posições de Mike Featherstone diz respeito à perspectiva de focalizar cada vez mais a cultura de consumo e não simplesmente considerar que o consumo deriva inequivocamente da produção. A fase atual, de oferta excessiva de bens simbólicos nas sociedades ocidentais contemporâneas, e as tendências para a desclassificação e desordem cultural (que segundo ele alguns rotulam de pós-modernismo) estão, portanto...

pondo em evidência as questões culturais e têm implicações mais amplas em nossa conceituação do relacionamento entre cultura, economia e sociedade. Esses fenômenos têm resultado ainda num interesse cada vez maior por conceituar questões de desejo e prazer, as satisfações emocionais e estéticas derivadas das experiências de consumo, não simplesmente em termos de alguma lógica de manipulação psicológica (FEATHERSTONE, 1995, p.32).

Feito esse contraponto, para Featherstone a sociologia deveria avançar em relação aos obscurantismos da avaliação negativa dos prazeres do consumo, herdada da cultura de massa. Devemos, portanto, nos esforçar para explicar essas tendências emergentes com uma atitude sociológica mais distanciada, o que por sua vez ajuda no afastamento de uma celebração populista dos prazeres de massa e da desordem cultural.

Em consonância com Mike Featherstone, acredito também que precisamos argumentar...

em favor da perspectiva de longo prazo na cultura e na qual o enfoque não se encontra nem na produção cultural nem no consumo cultural per se. Em vez disso, precisamos examinar seu necessário inter-relacionamento e os movimentos em direção às teorizações que enfatizam a exclusividade do valor explanatório de cada uma dessas abordagens, tendo em vista a ascensão e queda de determinado conjunto de pessoas envolvidas com as interdependências e as lutas de poder. Com efeito, precisamos enfocar os processos, em longo prazo, da produção cultural nas sociedades ocidentais, que possibilitaram o desenvolvimento de uma enorme capacidade de produzir, circular e consumir bens simbólicos (FEATHERSTONE, 1997, p.54).

Numa posição marcada por uma leitura mais próxima da Teoria crítica, mas percebendo a necessidade de mudança no foco das análises nas sociedades contemporâneas, Cohn avalia que:

resta saber, em cada momento, até onde chega o império da produção e até onde vai a capacidade de escolha daquilo que, de maneira nunca plenamente realizada, seriam as entidades individuais, os receptores finais. Junto com isso, claro, trata-se, de saber o que define, em cada momento, a relação entre esses dois pólos” (COHN, 2008, p. 72).

2.3. SOBRE O CONSUMO COMPARTILHADO: RESISTINDO, COLABORANDO, PARTICIPANDO

Quando falamos no conceito de resistência temos a sensação de estarmos trabalhando com um aporte demasiadamente disperso e que, por vezes, parece não contribuir na compreensão de particularidades dos fenômenos sociais. Poderia, portanto, servir aos propósitos de temáticas de opressão política tão quanto às efêmeras configurações da cultura de massa. No entanto, a noção de resistência tem sido revista e tem caminhado num sentido que nos interessa. Como acabamos de tocar, tratamos de um fenômeno que, entre outras coisas, adquire características que permitem o questionamento das lógicas correntes e por

meio de práticas discursivas buscam a mudança. No caso do Sombarato acredito tratar-se de um projeto de participação que adquire traços de resistência, pelas próprias decisões que vem sendo tomadas diante das práticas de compartilhamento. O que era um projeto colaborativo e participativo ganha contornos de oposição.

Em nosso caso, como bem lembra Fairclough a partir da leitura de Gramsci, vamos tratar de discursos que contestam práticas e as relações hegemônicas existentes. Lembro quando escrevi um dos primeiros artigos⁴⁰ que procuravam avançar as questões desta pesquisa, não pude caracterizar esse objeto como um fenômeno de resistência. Talvez até fosse possível (se levasse em conta os recursos discursivos da polidez), mas com retirada do Blog do ar as características se mostraram mais pulsantes.

Raymond Williams, entre outros autores dos chamados estudos culturais, se aproximou da relação dos meios de comunicação de massa sobre as representações. Visitando categorias Gramscianas, pensadores dos Estudos Culturais articulam as noções de hegemonia e resistência. A assimilação das categorias gramscianas foi demasiadamente reiterada no sentido de dicotomias rijas e não relacionais. É necessário utilizar um instrumental conceitual que articule a ordem social e as condições particulares de cada grupo. Para tanto, não descartamos a voz ideológica das classes dominantes destinada a transmitir uma determinada visão do mundo social de forma que o resultado final do processo de comunicação seja a sedimentação de um imaginário favorável à situação hegemônica vigente. No entanto, pensar esta prática emergente, isto é, o compartilhamento, tem favorecido ao entendimento mais complexo dos processos de mudanças.

A contribuição dada pelos Estudos Culturais deve-se pelo fato da ideologia ser concebida não como conteúdos e formas superficiais de idéias, mas como categorias inconscientes pelos quais os meios são representados e vividos. Isto significa que a ideologia se articula como a fonte de uma relação imaginária, a relação de homens e mulheres com suas condições reais de existência.

A conformação de uma perspectiva dos meios de comunicação de massa nos estudos culturais esteve num primeiro momento localizada na ideologia. Neste sentido, os meios de comunicação operavam, segundo a produção desses teóricos interdisciplinares no período de 70, no processo de restrito à construção e desconstrução ideológica, sendo a tendência em “reproduzir o campo ideológico da sociedade em tal forma que reproduz, também, sua estrutura de dominação” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 65).

⁴⁰ CAIO NETTO, M. S. Um Som Barato: redefinições na experiência de consumo musical. Anpocs, 2008.

Segundo Escosteguy,

diante de uma perspectiva que desembocava invariavelmente em reprodução social, a incorporação, sobretudo, do conceito de hegemonia de Antonio Gramsci permitiu vislumbrar um movimento mais dinâmico e complexo na sociedade, admitindo tanto a reprodução do sistema de dominação quanto à resistência a esse mesmo sistema (ESCOSTEGUY, 2001, p. 91).

As comunidades de fãs (como podemos em alguma medida caracterizar o Sombarato) são aceitas como dinamizadoras e favorecidas da emergente cultura participativa. Essa “cultura participativa” é caracterizada pelos traços democráticos e não hierárquicos, descentralizados, favorável ao diálogo e, entre outras coisas, a favor de uma ligadura de maior consistência entre produtor e consumidor.

João Freire Filho (FREIRE FILHO, 2007), admitindo mesmo a revisão constante do conceito de resistência, coloca que

distintas acepções do termo vêm sendo formuladas por autores de índole neogramscianas ou pós-moderna, cuja agenda analítica se estende para além de questões de estrutura e controle social, contemplando (ou mesmo priorizando) manifestações de agenciamento – capacidade mediada socioculturalmente de agir de modo propositado (e, por vezes, criativo) diante de imposições coercivas e estados de dominação, impedindo, fortalecendo ou catalisando mudanças em normas, sanções e hierarquias sociais (FREIRE FILHO, 2007, p. 13).

Como falamos noutro momento, temos clareza do processo de agenciamento que investigamos. Situamos as mudanças estruturais no sentido de oferecer uma reflexão ampliada de nossos objetivos. Sem sombra de dúvidas a mudança nas lógicas do capitalismo tiveram implicações na ambiência aqui sinalizada. Dentre outras coisas, também reforçamos como a tecnologia tem sido fundamental nesse processo de mudança. Não obstante, não deixamos de reforçar que as tecnologias não podem ser apartadas dos processos sociais mais amplos. A tecnologia não é algo anômalo as práticas e demandas sociais, assim como não devemos pensar essas práticas como epifenômenos das reordenações do capitalismo. Esse agenciamento é de fundamental importância para o entendimento da construção e da complexidade envolvida nesse ato de compartilhar, haja vista a infinidade de variantes situacionais que configuram esse objeto. Sem dúvida, admitir esse agenciamento nos permite pensar como essas práticas emergentes alteram determinadas lógicas sedimentadas, tanto na produção cultural como no direito político. Não se trata nem de nos limitarmos as preocupações da economia política, a qual se envolvia com os aspectos de produção, nem mesmo de pensarmos somente nos termos da recepção e dimensões do texto (como é próprio dos estudos culturais). Estamos próximos e inclinados a caminhar por uma perspectiva que leve em consideração essas atividades criativas e reflexivas em torno do consumo

compartilhado da música, assim como compreender as apropriações tecnológicas que estão sendo feitas, apesar dos constrangimentos, sobretudo, legais.

Um ponto de dissenso na caracterização e uso do conceito no entendimento das práticas sociais diz respeito às intencionalidades. Essa tarefa, apesar de não parecer, é algo que traz grandes dificuldades. Em nosso caso, como trabalhamos com as práticas discursivas e com um interdiscurso bastante claro (partidários do compartilhamento X indústria fonográfica e as leis de direitos autorais correntes) não se torna uma tarefa tão complexa. Trata-se de uma forma de resistência que ventila um discurso elaborado. Neste sentido, satisfazemos a noção clássica de resistência, onde verificamos as intencionalidades naqueles que resistem e reconhecimento dos alvos da resistência. Esse agenciamento e subjetividade que localizamos, portanto, pressupõe que o espaço da ação e da moralidade sinaliza para um sujeito com posicionamentos abertamente definidos frente à dominação. Segundo Freire Filho, a partir dos anos de 1980, houve uma tendência para o lado da compreensão das reações dos grupos frente às estratégias de dominação e poder. Percebemos tais formas de resistência em diversos níveis. As tentativas de regulação das esferas do pessoal, coletiva, privada e do cotidiano foram sendo vistas de forma relacional, uma vez que foram admitidos que esses processos não seriam aceitos de forma passiva. Nas palavras de Freire Filho:

Na realidade, tais contendas constituem a própria essência do protocolo analítico do novo campo de investigação, cujo objetivo principal é, em poucas palavras, esmiuçar (por meio de análises textuais e abordagens etnográficas) de que maneiras os recursos culturais funcionam tanto para forjar a aceitação do status quo e a dominação social quanto para habilitar e encorajar os estratos subordinados a resistir à opressão e a contestar as ideologias e estruturas de poder conservadoras (FREIRE FILHO, 2007, p. 21).

No caso do Sombarato podemos pensar como um público de consumidores de música brasileira. Muitos podem ser vistos a partir das características de fãs, tendo como referência desses consumidores como mais que meros simpatizantes, mas astutos e capazes de processar criativamente os sentidos de produtos de circulação massiva, como nos lembra Freire Filho.

Através deles, podemos avaliar um conjunto de práticas, identidades e novos artefatos. Como afirma Friske, os fãs são produtivos, uma vez que a condição de fã os instiga a elaborar seus próprios textos. A condição de fã envolveria, portanto, “um engajamento ativo, entusiástico, partidário, participativo como os bens culturais, motivados mais por critérios populares de ‘relevância social’ (ligados a necessidades e interesses imediatos, concretos, reais) do que cânones elitistas de ‘qualidade estética’ (FISKE apud FREIRE FILHO, 2006, p.83). Neste caso, o estudo do Sombarato nos mostra características distintas. Penso que a partir de nossa pesquisa apresentaremos uma síntese dessa caracterização. Acredito que essas

motivações não são excludentes, uma vez que vão apontar para caminhos opostos muitas das vezes. A qualidade estética é trazida com bastante força, o que nos faz pensar de forma menos polarizada.

Como sinaliza Freire Filho a partir de suas referências:

A noção de bricolagem (sub) cultural difundida por Dick Hebdige, ao ser retomada por Fiske, ganha um raio de ação bem mais abrangente. Chegando a incluir a prática (bastante corriqueira, então, entre os fãs de música pop) de montagem de álbuns ‘individuais’ a partir de canções pinçadas em diferentes discos lançados comercialmente – ‘esta prática pode não ser ideologicamente resistente, mas ela é produtiva, é prazerosa, e é, pelo menos, evasiva, se não resistente, economicamente’ (FREIRE FILHO, 2007, p. 83).

Como discutiremos em todo este exercício intelectual, os consumidores criativos e ativos da música e as indústrias fonográficas sustentam uma relação abstrusa que, por sua vez, tem sido fonte de uma tensão latente. A origem dessa tensão é compreendida por Freire Filho na medida em que se observam divergências de interesses quanto ao direito legítimo sobre os bens culturais e comerciais.

de um lado, a alegação de propriedade afetiva por parte dos fãs; do outro, a defesa obstinada da propriedade intelectual por partes das corporações que, fazendo jus ao nome, tentam incorporar a atividade dos fãs dentro dos parâmetros legais e comerciais da cultura de massa ou eliminá-la pura e simplesmente, temendo a diluição do valor simbólico de suas marcas e personas (FREIRE FILHO, 2007, p. 100).

2.4. SOBRE O CONSUMO POLÍTICO OU MICROPOLÍTICAS DO COTIDIANO

Rose de Melo Rocha em “Comunicação e Consumo: por uma leitura política dos modos de consumir” (ROCHA, 2008) nos coloca questões interessantes e que se aproximam a perspectiva desenvolvida nessa pesquisa. Quando Rocha prima pela reflexão onde o consumo é entendido na sua dimensão política demonstra que as preferências e escolhas passam muitas vezes por uma elaboração discursiva astuta e revelam posicionamentos, inclusive, ideológicos. Afastando-se das perspectivas que esbarram nas avaliações negativas das satisfações do consumo, mas se valendo de uma dinâmica de ordem mais complexa, ou seja, consumir (ou como a autora remete primeiramente no título deste artigo “o modo de consumir”) *“é muito mais do que mero exercício de gostos, caprichos ou compras irrefletidas, mas todo um conjunto de processos e fenômenos socioculturais complexos, mutáveis, através dos quais se realizam a apropriação e os diferentes usos de produtos e serviços”* (ROCHA, 2008, p. 120).

Remetendo-se e criticando as teorizações mais radicais ou anacrônicas de vertentes marxistas, Rocha se abastece das perspectivas sociológicas de síntese para a compreensão destes processos:

se todo um ciclo de produção e reprodução social aí se efetiva, também é prudente investigar como, neste cenário, se a lógica do capital interfere na produção de subjetividades e, igualmente, como sujeitos são capazes de intervir nos mecanismos característicos deste ciclo”. (ROCHA, 2008, p. 120).

Nesse percurso de validação e defesa por estudos de práticas de consumo, Rocha tenta evidenciar a complexidade envolvida no consumo, propondo uma perspectiva teórica que assimile esse campo, mas o admitindo na constituição da subjetividade por meio da articulação entre imaginários e sociabilidade.

Para tanto, a autora lembra as ambivalências características desse recorte, já que ao mesmo tempo que por meio de tais processos tanto

se constroem significados e sentidos”, como “muito concretamente, eclodem conflitos, produzem-se enfrentamentos, rupturas, se estabelecem parcerias e se formulam proposições. Considerar o consumo lócus possível de ação cidadã não exclui, deste modo, a consideração de que, a partir dele, seres podem se converter em objetos, subversões podem se tornar tendências culturais conformistas, singularidades podem se configurar mercadorias seriais, caráter pode ser convertido em comércio de cinismo ou bom-mocismo (ROCHA, 2008, p. 122).

Em sintonia com Rocha, penso que é interessante atentar para as implicações socioculturais que *“se revelam no fluxo de sentido e de sensação articulados pela produção e recepção de produtos midiáticos e dos significados grosso modo políticos da apropriação (...) de alguns destes produtos e dinâmicas de consumo cultural* (ROCHA, 2008, p. 122). Vale ressaltar que aqui nos interessa mais as dinâmicas de consumo cultural, já que tratamos do que estamos chamando de redefinições da experiência de consumo musical, que envolvem as condições de produção e consumo dela. Penso ainda que este estudo sinaliza para uma brecha identificada por Rocha nesse mesmo fragmento. Diz Rocha:

É urgente e relevante a demanda por estudos comunicacionais sistemáticos que articulem pesquisas voltadas à consolidação de uma análise das práticas de consumo sintonizada com a realidade nacional e sensível a sua inserção em dinâmicas mundiais, ou seja, a aspectos que lhes são específicos e a outros que se referendam e se conformam em lógicas de maior abrangência e processos de partilha transterritorial (ROCHA, 2008, p. 122)

O fenômeno do compartilhamento livre de músicas é de abrangência mundial. Através da apropriação tecnológica, muitas formas de organização e instituições têm sido desafiadas. Para falar de um aspecto, lembremos das questões de leis de direitos autorais e copyright e

como tem sido difícil lidar com essas particularidades nacionais, já que o movimento de compartilhamento adquiriu essa escala global.

Como trataremos mais adiante, as implicações do consumo ou modos de consumir são de profunda relevância no entendimento das sociedades contemporâneas. Para além dessa perspectiva macro, Rocha nos lembra as reverberações dessas escolhas em nosso cotidiano, nas formulações e entendimentos que fazemos dos outros e como nos identificamos ou não.

Com pertinência e dialogando com algumas idéias que apresentamos nesta pesquisa, a autora coloca que:

O consumo afirma-se como referente fundamental para a conformação de narrativas sobre si e sobre o outro e compõe universos simbólicos repleto de significado, dos mais aterradores aos mais inspiradores. Sim, nem só de perversões ou da ostentação irresponsável vive o universo do consumo. Apenas para citar um exemplo, vamos nos lembrar aqui o inegável papel desempenhado pelo acesso a CD's, aparelhos de MP3 e internet para jovens produtores culturais das periferias urbanas que, agora, muito mais facilmente, podem desenvolver e divulgar, mundialmente, os resultados de suas criações (ROCHA, 2008, p. 129).

2.5. PARA ALÉM DO CONSUMO: ESTRUTURA DE SENTIMENTOS

“Talvez os mortos possam ser reduzidos a formas fixas, embora os seus registros que sobrevivem sejam contra isso.” (WILLIAMS, 1979, p. 129)

Por fim, a natureza desta pesquisa encontra uma boa chave de compreensão no conceito de *estrutura de sentimentos*, proposto por Raymond Williams em *Marxismo e literatura* (1979). Ciente do contexto que fora produzido tal conceito, é necessário sublinhar que a apropriação do conceito é feita de forma distinta. Não se trata de localizar aquela discussão de referências, marcas e elaborações intelectuais, mas ajustar tal reflexão para práticas discursivas que procuro evidenciar.

Ao propor sua Teoria cultural, Williams tem a necessidade de situar aquelas experiências que não são tão claramente definidas e estão numa condição de emergência. Numa perspectiva temporal equivocada, poderiam não ser confirmadas como sociais, pois estão em processo e, desta forma, não poderiam ser (a) vali(d)adas na sua conformação, muito menos em sua forma. Segundo Williams, é a redução do social a formas fixas que continua sendo o deslize primário. Acredito que a experiência de consumo compartilhada da música tem sintonia com essa reflexão na medida em que se trata de uma experiência até pouco privada, individual, mas que diante das práticas discursivas nesse entorno ganha novas dimensões. Trata-se de uma teoria que parte da idéia de hegemonia, mas assimila para além daquilo que é dominante, ou seja, o residual e emergente.

É dessa prática emergente que Williams chega à noção de estrutura de sentimentos. Estudar a experiência tecnológica perceptiva da cultura moderna traz questões profícuas sobre

essa sensibilidade e as dimensões subjetivas dessas práticas. Williams oferece esse suporte para a percepção dessas experiências vividas relacionadas às novas tecnologias, à temporalidade, ao social, ao pessoal, entre outros. Pela própria noção de “estrutura”, Williams não nega a fixidez das práticas, mas procurar tornar pesquisável aquela situação da experiência presente, não sedimentada, informe. Segundo Williams,

a alternativa real às formas fixas recebidas e produzidas não é o silêncio: não a ausência, o inconsciente, que a cultura burguesa mitificou. É um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fase embriônicas, antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida. Suas relações com o que já está articulado e definido são, então, excepcionalmente complexa (WILLIAMS, 1979, p.128).

Tratando-se de um fenômeno, o compartilhamento se revela como prática emergente que modifica as normas estabelecidas para o consumo da música. Segundo o próprio Williams:

o que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma. Repetidamente, o que temos de observar é, com efeito, uma emergência preliminar, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança. É para compreender melhor essa condição de emergência preliminar, bem como as formas mas evidentes do emergente, do residual e do dominante, que devemos explorar o conceito de estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1979, p. 129).

A conseqüência metodológica para o uso deste conceito me parece ter sido arcada desde o início da estruturação desta pesquisa. Williams escreve que

as modificações qualitativas específicas não são consideradas como epifenômeno das instituições, formações e crenças modificadas, ou simplesmente evidências secundárias, de novas relações econômicas entre e dentro de classes. Ao mesmo tempo são tomadas, desde o início, como experiência ‘social’, e não como experiência ‘pessoal’, ou como as características incidentais, meramente superficiais, da sociedade (WILLIAMS, 1979, p. 133-134).

Este entendimento vai para além daquele sentido de social atribuído ao passado, formal e institucional, mas lança luz sobre as “modificações de presença”, perspectiva mais dinâmica e complexa. Mesmo sendo emergente ou pré-emergentes, são sociais por motivos que são anteriores a sua definição, classificação ou racionalização, ou mesmo de exercerem pressões observáveis e demarcarem claramente os contornos dessa experiência.

A escolha do uso da palavra sentimento tem uma intenção muito clara, que é afastar-se das noções de “ideologia” e “visão de mundo”. Em sintonia com Williams,

estamos interessados em significados e valores tal como vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação

mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas (WILLIAMS, 1979, p.134).

Vale ressaltar que este sentimento não é utilizado da forma senso-comunal em oposição ao pensamento, mas de características do impulso, contenção e tom, elementos especificamente afetivos da consciência e das relações. Trata-se de uma experiência em processo, de uma hipótese cultural derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações.

O conceito auxilia na compreensão de novos significados e de características emergentes na sociedade, contemplando aquilo que escapa ao fixo ou instituições já sedimentadas manter, tendo relação como as experiências vividas e sentidas no presente para a compreensão das experiências do momento. O conceito de Estruturas de sentimento é importante para a compreensão das mudanças, onde o conteúdo social se revela nos vários elementos emergentes e dominantes, que se interligam tornando-se evidente os laços de geração ou período (incertezas nos rumos da produção e da experiência musical). Pode-se perceber nesses projetos (plataformas de compartilhamento), o surgimento de um imaginário crítico.

A idéia de pensar o compartilhamento a luz desse conceito permite a identificação de um fenômeno descentrado, mas que reforça valores (tal como vividos e sentidos ativamente) difusos e internalizados. Por se tratar de uma mudança de comportamento, acho que esse conceito pode nos trazer algo substancial na percepção de um fenômeno social, mesmo que seja algo em processo. Considerar uma “estrutura de sentimento” permite adensar algo que poderia ser entendido de forma somente individual ou local, mas encontra elementos e motivações comuns, compartilhadas e em proporções globais. O trinômio já trabalhado (resistindo, colaborando e participando) está em diálogo com o que queremos evidenciar. Essa “estrutura de sentimento” está mais próxima de uma forma de “consumo construído” (de características mais autônomas). Podemos identificar essa forma de consumo em contraposição a um “consumo motivado”, isto é, de características mais suscetíveis aos apelos de mercado. A ideia de refletir ou distinguir de modo mais expressivo esse “consumo construído” me permite uma reflexão menos estruturalista e mais próximo de um entendimento de síntese, já que não deixo de tentar captar o contexto (de novas tecnologias, capitalismo, direitos) no qual esse sentimento é despertado, ou para seguir uma coerência semântica, construído.

2.6. CAPITALISMOS, REORDENAÇÕES, MUDANÇAS

O capitalismo torna-se cada vez mais organizado através da dispersão, da mobilidade geográfica e das respostas flexíveis nos processos de trabalho e nos mercados de consumo, tudo isso acompanhado por pesadas doses de inovação tecnológica, de produto e institucional. Como percebe Castells, não é somente o surgimento de novas tecnologias, mas sim o próprio capitalismo que, ao se reestruturar num dado processo, gerido por fluxos incessantes, tem possibilitado uma maior flexibilidade à dinâmica da sociedade, que passa a funcionar num complexo de redes, principalmente com o surgimento e expansão da internet.

Segundo Castells,

A nossa sociedade está construída em torno de fluxos: fluxos de capital, fluxos de informação, fluxos de tecnologia, fluxos de interação organizacional, fluxos de imagens, sons e símbolos. Fluxos não representam apenas um elemento da organização social: é a expressão dos processos que dominam nossa vida econômica, política e simbólica (CASTELLS, 2000, p. 43).

A “crise do Estado-Nação” frente ao processo de internacionalização dos mercados e das economias implicou no que chamamos genericamente de globalização. O surgimento da Comunicação Mediada por Computadores (CMC), em 1969, juntamente com o desenvolvimento da microinformática na década de 1970, provocou transformações significativas na produção e distribuição do conhecimento humano. O período entendido como pós-industrial⁴¹, por sua vez, será identificado por autores como um novo passo das sociedades em função das rupturas históricas, das mudanças de uma economia baseada em produtos para uma economia de serviços, da velocidade dos avanços tecnológicos — sobretudo da informatização.

A questão que deve ser frisada aqui é que a propriedade da informação se tornou uma substância de reiteradas contendas entre os países, grupos sociais ou organizações empresariais, caracterizando, também, o entorno da comunicação contemporânea. A sociedade contemporânea é permeada por signos, imagens e sons que aparecem por toda parte. A convergência entre comunicação, telecomunicações e informática provocam uma “reinvenção da cultura”, sinalizando novos conceitos e abordagens distintas que possam atender as experiências contemporâneas (pelas novas tecnologias e interações). Esse contexto

⁴¹ Segundo Kumar as diferentes teorias do pós- industrialismo – sociedade da informação, pós-fordismo, pós-modernismo – coincidem em muitos pontos. Temas como a descentralização, a diversificação e a tecnologia da informação são recorrentes para todas essas abordagens. O que diferencia estas versões, segundo Kumar, não é o tipo particular de desenvolvimento que escolhem, mas os parâmetros que usam para analisá-lo.

é fundamental para a produção de idéias, visto que, segundo Bourdieu, estabelece “campo de possíveis”. Segundo este, “os campos de produção cultural propõem, aos que neles estão envolvidos, um espaço de possíveis que tende a orientar sua busca definindo o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais...” (BOURDIEU, 1996, p.53).

Segundo Micael Herschmann, em consonância com diversos outros intelectuais, o uso de computadores interligados em rede mundial é determinante na incorporação das atividades de comunicação – atividades imateriais – como um momento estratégico da produção e do processo de agregação de valor a produtos e serviços (HERSCHMANN, 2007).

Segundo Kumar, a revolução tecnológica da informação e tudo o que ela conota em termos de comunicação instantânea e de compressão do tempo e espaço são elementos fundamentais,

Mas é o caráter global da informação, ‘o espaço de fluxos’ que liga pessoas e lugares através do mundo por meio da internet e da comunicação eletrônica, que lhe confere um poder decisivo. ‘O espaço de fluxos, a rede global, complementa e em certa medida substitui ‘o espaço dos lugares’, as localidades que constituíam a principal fonte de nossas experiências e identidades (KUMAR, 2006, p. 35).

Devido à nova forma de organização do trabalho, aos avanços e ao aprofundamento do uso da tecnologia devido à globalização as identidades e as experiências são deslocadas, o que poderíamos chamar de “informacionalização da experiência”.

Este fenômeno do compartilhamento de informações a partir da WEB provocou um impacto profundo na maneira de consumir cultura no mundo. Os downloads e uploads têm permitido o acesso à cultura sem o pagamento de valores agregados da indústria. Segundo Silveira, a questão do compartilhamento é um fenômeno recente que está revolucionando a produção simbólica da humanidade e ampliando as contradições do capitalismo informacional (SILVEIRA, 2007).

Esses novos contextos, usos e apropriação tecnológica têm provocado reflexões no entorno da música e dos produtos culturais em geral. Micael Herschman tentando perceber as implicações dessa reordenação do sistema capitalista e, por conseguinte, localizando as dinâmicas e elementos de transição nos oferece aquelas pontuações consensuais da transição da lógica industrial para a pós-industrial. Retomo neste momento alguns dos elementos já citados acima.

No caso das empresas, identifica-se um processo de flexibilização das estruturas das organizações e da produção, tendo em vista uma demanda de mercado não mais massiva e estandardizada de outrora, mas de característica mais segmentada e customizada. No que tange ao relacionamento com os consumidores, a perspectiva unidirecional e pontual é substituída

pela idéia de um processo constante e interativo vis a vis a ampliação da capacidade comunicativa das empresas e consumidores. Vale ressaltar que a internet está sendo fundamental nesse processo de comunicação (discutiremos isso mais adiante), comercialização e distribuição, possibilitando a ausência de intermediários. Estas modificações, entre outras já mencionadas, possibilitaram a Micael Herschman arrumar um quadro das mudanças e continuidades da indústria da música, sob um prisma formal de consumo e de vendas desse produto. Segundo o próprio Micael, o fordismo/pós-fordismo, o industrial/pós-industrial coexistem e podemos perceber as duas formas de gerenciamento da música. Desta forma, Herschman nos apresenta o seguinte esquema analítico, onde podemos avaliar essas mudanças no gerenciamento da música.

No que concerne às empresas, dos conglomerados organizados em unidades produtivas de estrutura organizacional hierarquizada e departamentalizada (onde os selos indies eram terceirizados e pouco competitivos) passamos a conformação de grandes e pequenas empresas organizadas em rede, onde se estabelecem parcerias, associativismos e maior participação daqueles selos. Quanto ao mercado, percebemos a mudança daquele massivo nacional e transnacional do modelo industrial para um de características mais segmentadas (formação de nichos de mercado) de amplitude local e “glocal”. No campo do relacionamento com os consumidores a mudança é vertiginosa, onde passamos de uma noção unilateral pelos mercados de mídias para adequação interativa das redes. Além desta mudança, o processo é realizado de forma constante, diferentemente da forma pontual anteriormente fomentada. Quanto a forma de distribuição e comercialização caminhamos para lógicas alternativas. Das lojas, supermercados e megastores, buscamos acessar a música por meio da internet e nos shows, possibilitando o afastamento de intermediários no processo. Outro ponto fundamental da mudança é o papel do conhecimento, que passa a ser um diferencial competitivo (demandando estudos quantitativos e qualitativos de comportamento e tendências dos inúmeros nichos de mercado local/glocal). Quanto à vendagem, de uma dinâmica de difusão/sedução entre os consumidores, estes últimos são chamados a interagir e serem co-produtores. As estruturas dos megashows e mega-eventos são substituídas por pequenos e médios concertos e, sobretudo, pelos festivais. Os contratos dos artistas também não são tão rijos e fixos. Estes passam a ter caráter temporário e não subtraídos a posição de empregado da empresa, mas estimulados a serem colaboradores e parceiros desta empresa. No que cabe ao fomento de inovação, passamos um movimento sazonal para um constante, que tem implicações estéticas fundamentais. De um estímulo de desenvolvimento tecnológico e criação de novos gêneros, temos o estímulo de apropriações, colagens, repertórios simbólicos

por meio de conhecimento tácito da cultura local, ritmos e sons. Esta forma de concepção, que se utiliza do computador e da internet, tem permitido uma nova ética, colaborativa e criativa. Por último, os resultados são revistos. As invenções musicais vão do formato de produtos e mercadorias como o vinil, DVD's, CD's, entre outros suportes físicos, para um de condição imaterial, estimulando os resultados em termos de serviços.

É importante ao tratarmos dessas mudanças qualitativas e quantitativas no consumo da música enfatizarmos que se trata de transição e, por esse motivo, são visíveis às permanências dos modelos industriais. A flexibilização vem aumentando devido às novas demandas de consumo e da experiência musical como um todo⁴². Não se trata, portanto de um

“mero redesenho da economia industrial, através da terceirização, gestão de qualidade e/ou implementação de uma gestão cada vez mais on-line de estoques, é, na verdade, um deslocamento da própria função produtiva para as atividades imateriais ou ‘trabalho imaterial’” (LAZZARATO; NEGRI, 2001).

Essas transições que apontamos e avaliaremos por todo restante deste exercício de reflexão só foram possíveis devido à assimilação de novas tecnologias de informação e comunicação aos processos produtivos e conformação de redes sociais que não se limitam a um espaço físico, estático, territorial. No local de trabalho, o externo e o interno se confundem devido às possibilidades recentes das “janelas” do ciberespaço que nos abrem perspectivas distintas. Segundo Micael Herschmann, em consonância com diversos outros intelectuais, o uso de computadores interligados em redes mundial é determinante na incorporação das atividades de comunicação – atividades imateriais – como um momento estratégico da produção e do processo de agregação de valor a produtos e serviços.

Colocados nesses termos, é necessário frisar que não discuto o fenômeno do compartilhamento como epifenômeno dessas mudanças estruturais do capitalismo, mas procuro evidenciar esse contexto mais amplo onde se dão as práticas que investigo. Após ter discutido as mudanças organizacionais das sociedades, de trazer uma série de elementos que conformam a idéia do pós-moderno, gostaria de evidenciar a música e seu entorno que, por sua vez, acessa uma série desses elementos (como já colocado acima) e nos informa como a cultura (produtos culturais) é produzida, distribuída e consumida de forma distinta a partir desses dispositivos que surgiram no bojo desse processo. Não quero dizer com isso que a tecnologia é algo anômalo que se desenvolve apartada ou dissociada dos contextos. A tecnologia também deve ser pensada como uma demanda social e que é apropriada de diversas formas. Essa apropriação é de fundamental importância e nos debruçaremos sobre ela a partir desse momento.

⁴² Novas formas de organização da produção e de consumo, bem como novos modelos de negócio.

A cibercultura instaura uma cultura do compartilhamento e de trabalho colaborativo na distribuição e a apropriação dos bens simbólicos. Essa recente forma de experimentar a arte e cultura permite uma relação distinta da propriedade privada, visto que é conformada por intercruzamentos, diversidades e mútuas influências. A cibercultura está possibilitando processos de cooperação e de troca de arquivos por meio das propriedades da tecnologia digital em rede. Esses processos que instauram um domínio público estão sendo chamados de “copyleft”, em oposição à lógica privada do copyright que permeou a dinâmica do consumo industrial da cultura.

Esse conjunto de processos tecnológicos, midiáticos e sociais tem senão estimulado, possibilitado a heterogeneidade cultural. Uma das principais características dessa conjuntura é o compartilhamento da cultura sem suportes, estimulando procedimentos colaborativos. A rede se caracteriza como um dispositivo aberto, construída pelas interações.

Estamos passando por um processo de flexibilização, da lógica industrial para uma cultura do compartilhamento. Como meio, a internet confunde a forma tradicional massiva de divulgação cultural. Por meio dela, corrompe-se a verticalidade no trânsito da cultura (emissor-receptor). Trata-se de um processo que envolve a troca, a colaboração (inclusive propiciando novas formas de sociabilidade), onde a apropriação das tecnologias digitais são fundamentais.

Não é por acaso que o processo de compartilhamento tem constrangido à indústria cultural (da música, em especial), visto que a crise de que se discute é dos suportes e não do consumo. Muito pelo contrário, o produto cultural ao ser passível de compartilhamento tem sido muito mais acessado. Frequentes são os relatórios de pesquisa que revelam tal fenômeno. Porém, essa experiência de consumo musical é distinta. Como tentamos mostrar ao longo do texto, o momento é de incerteza. O estudo de caso que faremos adiante do Sombarato mostra que estamos numa fase de adaptação, onde a indústria ainda procura a manutenção de seus privilégios num contexto de mudança e apropriação social.

A cultura de massa marca a sociedade industrial do século XX. Essa lógica industrial não fomentou a diversidade, mas procurou definir gostos e públicos, cristalizando a comunicação “um - todos”. Esta estrutura vem sendo deslocada pela comunicação Todos-Todos sob o auspício da rede. Os indivíduos estão construindo um novo padrão de interação social com os recursos tecnológicos para o compartilhamento. A “sociedade em rede” tem permitido novas formas de sociabilidade e relações através do meio tecnológico.

Os primeiros usuários de redes de computadores criaram comunidades virtuais, e essas comunidades foram fontes de valores que moldaram o comportamento e a organização social

na web. A cultura comunitária virtual acrescenta uma dimensão social ao compartilhamento tecnológico, fazendo da internet um meio de integração social, coletiva e simbólica. (CASTELLS, 2000).

O compartilhamento incide sobre diversos planos da gestão da cultura. Não obstante, as percepções, sensibilidades, entre outras, são de bastante valor para a complexificação do processo. Como bem avalia Sterne, normalmente as reflexões apontam para as mudanças das jurisdições, dos impactos nas indústrias culturais, mas não assimilam a própria técnica influenciando na subjetividade e em novas sensibilidades.

2.7. REDEFINIÇÕES NA EXPERIÊNCIA MUSICAL: SOBRE A TÉCNICA, SUAS APROPRIAÇÕES E IMPLICAÇÕES

As inovações técnicas⁴³, sem as quais seria impossível o fenômeno da música compartilhada, serviram também para justificar ações mais combativas por parte das indústrias (*majors*). A desmaterialização dos suportes e compressão dos produtos cultural permitiu esse compartilhamento com maior agilidade. O MP3, isto é, o formato que comprime um áudio em média 12 vezes, tornou viável esse compartilhamento, além de ter provocado uma mudança na propriedade sonora em relação ao ajustamento de uma experiência musical dinâmica e o corpo (codificações perceptivas). Desta forma, assim como o LP, o K7 e o CD, o Mp3 vem se sedimentando como um popular meio de distribuição de canções.

Essa discussão, por sua vez, colocou em xeque a propriedade intelectual, mas, sobretudo, os lucros exorbitantes da serialização industrial da obra e o mercado dela. A indústria fonográfica, neste sentido, perdeu grande parte de seu faturamento com esses novos usos e acessos a cultura. Desta forma, uma série de intervenções por parte dessa indústria tenta frear o vertiginoso avanço dessa realidade inventiva⁴⁴.

⁴³ O Gnutella, o emule, freenet, dentre outros, permitiram o acesso gratuito a música digital. Estes últimos estabelecem um tipo de comunicação descentralizada chamada P2P, isto é, a música é compartilhada pelos usuários que dispõem do sistema e estejam on-line (conectados a rede). O princípio de acesso é semelhante entre eles, onde o sistema identifica um conjunto de possibilidades de conexão e realiza a transferência. Desta forma, a diversidade de músicas é composta pela oferta dos usuários em seus bancos pessoais. Outra forma de compartilhamento significativo são os blogs. Estes blogs centralizam certa quantidade de links de músicas e têm seus respectivos responsáveis e gerenciadores para a manutenção e atualização do acervo.

⁴⁴ A “sociedade em rede” modificou a forma da experiência musical. No começo da década de 90 ainda era frequente as gravações em fitas pela sintonia de rádios. Se pensarmos o tempo médio para estas modificações, as potencialidades, usos e apropriações que tem sido feitas nos deparamos com uma revolução digital. A espera dos discos, o tempo destinado à escuta daquele material, o fetiche dos discos importados, a compra dos resíduos como raridades, tudo isso é transfigurado pela compressão digital e pela instantaneidade dos usos que fazemos das coisas.

O entendimento dessas “formas específicas de comunicação” nos lança por uma sorte de elementos complexos que fazem parte das mudanças sociais. A mediação tecnológico-digital na internet provocou alterações no processo de experiência da música. Formas alternativas de consumo dessa arte, por meio da nova eletrônica, provocaram uma reordenação nos padrões de produção, difusão e escuta desse produto. A comunicação direta artista-público (ou obra-público) fez-se possível sem os valores agregados das indústrias culturais. Segundo Silveira,

quando a produção simbólica da humanidade passa a ser digitalizada e transferida pelas redes, e estas são as mesmas redes que o capital utiliza em seu processo de reprodução, temos um cenário extremamente conflituoso e socialmente ambíguo. As redes são estratégicas para o capital, mas não somente para ele (SILVEIRA, 2007).

2.7.1 UMA SOCIOLOGIA DOS OBJETOS? UM BOM SOM BARATO/ OU PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS TÉCNICAS

O estudo do compartilhamento de música digital no formato MP3 deve ser dinâmico, ou seja, não pode ser validado somente sob essa perspectiva do impacto estrutural e das jurisdições. Deve-se, portanto, ir além, problematizando a própria experiência de consumo pela compressão digital, avaliando as novas dimensões de escuta⁴⁵, subjetividade, corporeidade e sensibilidades modernas. Além disso, essa nova experiência musical compartilhada e comprimida sob “codificações perceptivas” em torno da escuta incide sobre o corpo e colocam a necessidade de empreender uma investigação sobre as novas situações, demandas e dinâmicas modernas. Para este estudo, procuro entender o fenômeno do compartilhamento e difusão de músicas pela Internet, atentando para suas incidências na lógica industrial da cultura, da jurisprudência, bem como às alterações no modo de experiência da música.

É necessário estabelecer aqui uma distinção importante e que tem implicações para o que desenvolvo nesta pesquisa. A partir do meu estudo de caso percebo dois eixos distintos e que merecem ser pontuados. No que diz respeito ao modo de circulação musical podemos falar do compartilhamento e do formato MP3, o que não significaria, necessariamente, abordar uma cultura auditiva (o MP3 como Player), ou seja, os modos de ouvir. É verdade que nessa pesquisa tenho tocado nestes dois pontos. No entanto, é mais sobre o primeiro eixo (compartilhamento – MP3 – modos de circulação musical) que tenho me debruçado. A idéia

⁴⁵ A escuta, segundo Iazzetta pode ser entendida como “uma situação que coloca em correlação as particularidades de um contexto (ambiente, gênero musical, convenções socioculturais) e as estratégias de escuta adotadas pelos ouvintes em relação a um determinado repertório. (...) Competências e estratégias diferentes são exigidas para situações diferentes (IAZZETTA, 2009, p. 41).

do compartilhamento é central nesta pesquisa e sugere elementos como o formato do MP3, idéias, espaços e afetos. Não obstante, dedico algumas linhas para destacar esse modo de ouvir ou posturas de escuta, tão enfatizados por Sterne (2006) e Castro (2005)⁴⁶.

Sobre a nova experiência de consumo redefinida por essas novas tecnologias, o artigo de Sterne “O Mp3 como artefato cultural” examina o projeto desse formato nas perspectivas industriais e psico-acústicas para avaliar sua relevância quanto à facilidade de troca e novas dimensões de audição nesse processo.

O computador conectado a rede mudaram nossa percepção para além das fronteiras geográficas e dos interesses comerciais. Essa forma de consumo, compartilhada, permitiu a audição de materiais de diversas partes do cenário artístico mundial, do passado e do presente. Para o entendimento das questões trabalhadas aqui, faz-se necessária à indicação do funcionamento técnico dessas práticas no intuito de entendermos o potencial criativo deles.

O Mp3 é um formato eletrônico que possibilita a audição de músicas em computadores, players, entre outros, com qualidade suficientemente garantida. Desta forma, assim como o LP, o K7 e o CD, o Mp3 vem se sedimentando como um popular meio de distribuição de canções. Um dos objetivos da criação deste formato era conseguir reproduzir o som com qualidade satisfatória a do suporte de CD, com uma taxa de compressão razoável. As pesquisas resultaram num algoritmo de compressão de áudio chamado MPEG Audio Layer-3, que se popularizou como Mp3.

A razão de compressão é, em média, de 10 a 12 vezes. Contudo, mesmo com essa taxa reduzida, a qualidade sonora foi mantida significativamente. No entanto, essa compressão não é aleatória, mas inteligente. Isto foi possível graças às técnicas de codificação perceptual, que não é um simples estrangulamento do arquivo, mas sim, um método que consiste em somente utilizar as frequências sonoras audíveis, diante das limitações humanas. Uma vez que um padrão de frequência tenha sido definido para a audição humana, as demais frequências são descartadas. As músicas no padrão das gravadoras são diferentes das canções convertidas para o formato Mp3, visto que este “elimina informações”, “aparando-se arestas”. Desta forma, a compressão do formato Mp3 utiliza-se, além das técnicas de compressão, de estudos de psico-acústica, aproveitando-se das limitações e imperfeições da audição humana.

⁴⁶ Não faço essas distinções a todo o momento no texto, mas tenho a clareza de se tratar de recortes distintos. No entanto, por se tratar de uma pesquisa de caráter bastante exploratório, penso que seja necessário identificar essas implicações mais gerais. O MP3 - formato utilizado para o compartilhamento - sugere desafios na compreensão de modelos de escuta, novas sensibilidades e questões de individualidade. Friso que as questões do modo de circulação adquirem prevalência nesse estudo. No entanto, estas outras questões são importantes e não poderiam ser deixadas de fora, até mesmo porque são elementos que alimentam e clareiam muitos dos argumentos centrais.

Na leitura do sociólogo Jonathan Sterne, os Mp3's contêm dentro deles uma filosofia inteira da audição e um praxeologia da escuta. Como uma filosofia da audição, o Mp3 emprega as limitações dessa audição. A praxeologia do Mp3 antecipa as propriedades da escuta, enfatizando as distrações no uso, em benefício da troca. O Mp3 é projetado perfeitamente para um compartilhamento de arquivo inventivo e informal. Portanto, identificar dimensões psico-acústicas do Mp3 é de suma importância na discussão dos componentes técnicos e culturais envolvidos. O Mp3 foi projetado por uma indústria de eletrônica interessada na compatibilidade máxima através de plataformas, que permitiriam a troca fácil dos arquivos. Conseqüentemente, é uma máquina projetada para antecipar como seus ouvintes percebem a música e, de certa forma, direcioná-los. Desta forma, a utilização das propriedades e limites da audição humana baseia-se em três fundamentos. A saber: Faixa de frequência audível dos seres humanos; Limiar de audição na faixa de frequência audível; Mascaramento em frequência e mascaramento temporal. A compressão e o compartilhamento de arquivos sonoros desafiam os fundamentos do capitalismo, ou melhor, um tipo específico moderno-industrial de gerenciamento da cultura. A rede possibilitou o acesso à música com qualidade e eficiência por meios de dispositivos como eMule, Soulseek, Kazza, blogs, entre outros.

Esse formato, por sua vez, foi dinamizado sobretudo a partir dos P2P⁴⁷ (peer-to-peer), sistemas de comunicação, em sua maioria, descentralizados e anônimos. Neste sentido, podemos considerar as redes P2P como uma das mais significativas possibilidades da Internet. Aos constrangimentos cliente-servidor, forjou-se uma forma alternativa Peer-to-Peer ou simplesmente P2P⁴⁸. Estabelece-se um tipo de comunicação distinta do Um-todos para a condição Todos-Todos.

⁴⁷ Cada computador conectado nesses sistemas controla seu próprio catálogos de músicas. Este catálogos são acessáveis entre si. Seguindo a lógica P2P, cada nó (peer) do sistema oferece parte da informação geral disponível pelo sistema. Os arquivos compartilhados ficam (nos recentes sistemas) com os usuários e não no servidor. Atualmente, o compartilhamento de arquivos pelas redes p2p (Gnutella, emule, Freenet, entre outros) corresponde à maioria das atividades dos usuários da internet. A maioria dos arquivos compartilhados são músicas em MP3, mas toda sorte de filmes, vídeos e programas são também compartilhados.

⁴⁸ **Uma breve cronologia do P2P**

Publicada em 11/05/2009

1972. Inventado o disquete, primeiro meio informal de troca de arquivos e programas

1980. Entra no ar a Usenet, que existe até hoje. Permite a newsgroups trocar arquivos

1985. Surge o padrão FTP de transferência de arquivos a partir de um servidor central

1988. Aparece o IRC (Internet Relay Chat), que permite a troca de arquivos entre usuários

1994. Surge o formato MP3 para arquivos musicais

1998. Criado o MP3.com, site inicialmente voltado para hospedar músicas de artistas independentes. Quando permitiu a postagem de músicas de terceiros, foi processado e fechou as portas, dois anos depois. Também em 1998 surgiu o Audio Galaxy, cujo cliente P2P foi baixado por um milhão de pessoas. Virou o serviço pago Rhapsody em 2002

1999. Surge o Napster, criado por Shawn Fanning

Para a grande maioria dos usuários atuais, utilizar uma rede como eMule, Gnutella ou Blogs é uma maneira de obter todo tipo de conteúdo com um custo diferenciado (embora não se pague pelo conteúdo, existe uma despesa com a infra-estrutura) e de maneira quase instantânea⁴⁹. As grandes gravadoras de música, por exemplo, estudam formas de cerceamento e punição legal aos partícipes dessa forma recente de consumo da cultura.

Para a tecnologia do som gravado, os suportes foram centrais na história das formas de audição⁵⁰. Quanto ao mercado, o negócio do Mp3 tem sido motivo de controvérsia no cenário internacional, principalmente sobre o status da propriedade intelectual, do copyright e da economia do entretenimento.

Apesar de toda essa discussão, Sterne avança noutro sentido concomitantemente, isto é, assimilando o Mp3 como artefato cultural, ou seja, como um jogo cristalizado de relações sociais e materiais. É neste sentido que o artigo se lança, na possibilidade do Mp3 como parâmetro e guia de excursão para os fenômenos sociais, físicos, psicológicos e ideológicos. Sterne considera o Mp3 como um novo artefato que envolve diversas indústrias de eletrônica, a indústria fonográfica, práticas reais e posturas de escuta.

Contudo, em consonância com Sterne, este estudo intenta avaliar o Mp3 além das condições de uma perspectiva de um objeto inerte que impactou uma indústria, um ambiente social ou um sistema legal. Enfatizar uma compreensão robusta das dimensões tecnológicas

2000. Aparecem o Gnutella (primeiro P2P totalmente descentralizado), a Freenet e o eDonkey2000

2001. Fechado o Napster, mas abertos o Kazaa, o Morpheus e o BitTorrent

2002. Ano do eMule e do Soulseek

2003. TorrentSpy lançado. Também é o ano do PirateBay, ainda hoje ativo - apesar da recente condenação na Suécia de seus criadores

2004. A Recording Industry American Association (RIAA) abre 750 processos por violação de direitos autorais no compartilhamento de arquivos

2005. Ano de forte reação da indústria. O LokiTorrent é fechado, e os criadores do Grokster condenados nos EUA por violar direitos autorais

2006. Blitz no PirateBay e no Razorback2

2007. RIAA processa Usenet.com. Gnutella é a rede P2P mais usada, segundo o Digital Music News Research Group

2008. O TorrentSpy fecha as portas. É processado e obrigado a pagar indenizações no valor de US\$ 110 milhões. Sai do ar o programa-cliente do Morpheus

2009. Processo contra o PirateBay na Suécia. É criado mais um P2P, o OneSwarm, na Universidade de Washington

⁴⁹ P2P: 9,4 mi de brasileiros baixam conteúdo pela internet, diz Ibope/ Publicada em 05 de maio de 2008.

IG.

⁵⁰ De acordo com Dias (2000), discutindo a estruturação da indústria fonográfica no Brasil, a chegada do LP no início dos anos 70 provocou uma série de mudanças econômicas e estratégicas para o panorama fonográfico. A indústria “pode restringir gastos e otimizar investimentos” em relação aos compactos, que deixam de ser produzidos nos anos de 1990. Dias ainda traz a afirmação a contribuição de Paiano ao perceber que com a adoção do LP essa modificação profunda nos rumos da produção coloca o artista numa posição de destaque em relação ao disco. Isso tem implicações no gerenciamento da indústria. Ao promoverem a estratégia de vendas que garantissem a amplificação do capital investido, artistas são “trans-formados” e mantidos tendo em vista o controle dessa demanda.

do Mp3, segundo Sterne, fornece um contexto importante para discussões das dimensões culturais, econômicas, legais, políticas de compartilhamento de arquivos. Examinando o Mp3 como uma tecnologia auditiva, percebemos algumas dimensões importantes do corpo humano que foram negligenciadas pela maior parte dos estudos que privilegiam as dimensões visuais da modernidade. A psico-acústica é um componente crucial na incorporação do som. Esta, como já fora discutida acima, é baseada no fato de que o corpo cria o som organizando vibrações. Os princípios da psico-acústica no uso de Mp3s começaram eliminando os sons que nós supostamente não ouviríamos de qualquer maneira. São técnicas de codificação perceptivas (que não é uma simples compressão dos dados, mas um método de filtragem das frequências sonoras que são captadas pelo ouvido humano. A compressão em Mp3, portanto, redefine a informação a ser consumida).

No nível psico-acústico e no nível industrial, o Mp3 é projetado para a promiscuidade das experiências simultâneas, algo projetado sob as posturas de escutas modernas. Este foi um objetivo em longo prazo no projeto de tecnologias da reprodução. O Mp3 sugere um desafio mesmo mais radical ao conceito de virtualidade por causa de sua interação direta e sensorial com o corpo. O som é criado pelo processo de codificação pela percepção, não sendo sua simulação ou um tipo de som virtual. É, pois, outra modalidade de som, produzido e orientado pelas demandas modernas (STERNE, 2006).

Ao mp3 foi atribuído o status de uma coisa na prática diária, mesmo que não fosse nada mais do que um formato para codificar dados digitais. Contudo temos um reordenamento no valor da música, entendendo que a discussão do valor persiste. Os usuários continuam a desejar, coletar, preterindo a lógica do uso. Por isso, a contribuição de Walter Benjamin denuncia que a posse, o valor exibível é o relacionamento mais íntimo que se pode ter com os objetos. Aquilo que se pode coletar em mp3 sugere aos usuários algo material, valendo-se das propriedades material da cultura, mesmo não sendo no sentido convencional. Desta forma, embora mp3s existam como distantes da materialidade convencional, as pessoas tendem a tratá-los como objetos.

Há uma confusão entre duas naturezas distintas: há os objetos que podem ser coletados, que incluem Mp3's, e há os objetos que podem ser tocados (em algum sentido convencional), como CDs. Segundo Sterne, se aceitamos a lógica dicotômica materialidade x imaterialidade do suporte da música teríamos uma espécie de contradição na ordem das percepções de experiência do consumo. Os usuários falam de desmaterialização da música nas suas discussões e nas suas práticas do uso, porém ainda insistem tratar a música como um objeto

material quando afirmam sua posse. Esse tipo de percepção é extremamente importante e aponta certa esquizofrenia na mudança.

A história do áudio digital foi lida pela maior parte dos estudos como sendo sobre o relacionamento dos originais e das cópias e, em especial, sobre o mote das fidelidades das cópias aos sons originais. No entanto, é sobre a experiência, melhor que do que na fidelidade, que nós encontramos a importância do Mp3.

Segundo Iazzetta,

“Durante todo o século XX, a indústria de áudio propagou a idéia de que estaria oferecendo ao mercado produtos que iriam ‘finalmente’ reproduzir o material gravado como ele seria ‘de fato’ se estivéssemos presentes no momento de sua produção. Ou seja, o som gravado alcançaria a produção ‘fiel’ de um som original. Em última instância, não se trata apenas de uma equivalência entre qualidades sonoras distintas, mas entre experiências totalmente distantes”. (IAZZETTA, 2009, p.99).

A relação da fidelidade seria ainda mais complexa, pois não estaria necessariamente ajustada a melhora de qualidade de captação e registro, mas estava muitas vezes associada aos parâmetros de escuta do som produzido ao vivo (e não ao som transmutado pelas qualidades sonoras dos aparelhos reprodutores). Portanto, era algo bem contingente.

Apesar de toda essa discussão, precisamos avançar sociologicamente noutro sentido, isto é, assimilando o Mp3 como artefato cultural, ou seja, como um jogo cristalizado de relações sociais e materiais. Parece, pois, haver um conflito de interesses. Produtores e engenheiros se fixaram nessa qualidade sonora e, portanto investiram pesado nesse padrão de definição, enquanto outros se concentraram em priorizar a rapidez, a troca. Em alguma medida, os formatos em Mp3 das músicas parecem equacionar essa relação. É sobre a experiência, melhor que do que na fidelidade, que nós encontramos a importância desse formato (STERNE, 2006).

CAPÍTULO III

UM SOMBARATO: REDEFINIÇÕES NA EXPERIÊNCIA DA MÚSICA E AS PRÁTICAS DISCURSIVAS EM TORNO DA MÚSICA COMPARTILHADA

“O capitalismo industrial havia consolidado um processo expansionista em que praticamente tudo se tornava mercadoria. A tentativa de mercantilização intensa da vida, dos territórios, de todos os espaços físicos, apresentou-se também fortemente no ciberespaço, no contexto das redes. Todavia, a lógica das redes e a sua cultura de uso foi retomando os processos cotidianos não mercantis e permitindo emergir outras relações intersubjetivas” (SILVEIRA, 2007, p. 28).

Discutiremos nesse capítulo as mudanças na experiência da música a partir do que foi suscitado através de nosso estudo de caso, isto é, o Sombarato. Neste sentido, buscamos ampliar a nossa discussão por meio do que foi observado, retomando alguns pontos anteriormente tratados e trazendo algo mais substancial, uma vez que analisamos o material discursivo bem como outros dados coletados.

3.1. UM PERFIL DO USUÁRIO BRASILEIRO QUE BAIXA MÚSICAS LIVREMENTE NA INTERNET

O número de usuários de internet no Brasil vem crescendo significativamente nos últimos anos, mas ainda são grandes os desafios, principalmente se tomamos como horizonte a ser perseguido algo que seja transformador.

Como estamos discutindo, o embate gerado em torno do direito autoral (no qual o direito patrimonial é o ponto de maior tensão) e o direito à cultura (alicerçado pelo projeto de democratização dos bens produzidos pelo homem em sociedade e que tem recentemente a internet como ferramenta facilitadora e “barata” – quando analisada comparativamente com outros formatos) encontra lógicas semelhantes na antinomia entre o “privado” e o “público”, principalmente no que tange os interesses que tem se mostrado bastante díspares.

Não sinalizamos aqui para aquelas referências que poderiam avaliar teores personalistas, mas analisamos os discursos que buscam se legitimar por meio da alegação da proteção baseado no esforço que autor realizou para externalizar sua ideia – interesse que encontra respaldos legais diante da lei que vigora. Em contrapartida, temos que discutir o uso cada vez mais efetivo das novas tecnologias, que trouxeram a possibilidade de os indivíduos se apropriarem dessa vastidão de conteúdos para utilizá-los de acordo com seus objetivos (coletivos e privados).

Avaliando ainda o ingresso estratégico de alguns segmentos menos favorecidos, identificamos que, de fato, uma vez aproveitadas, estas ferramentas podem ser importantes para o exercício de práticas e consumos que favoreçam níveis maiores de cidadania. Lembramos inclusive da discussão de Canclíni em “consumidores e cidadãos” (CANCLÍNI, 1999), onde o exercício do consumo tem importância significativa no exercício da cidadania. Canclíni olha, portanto, para além da “coisa pública”, que tem o Estado como principal ator e referente quando pensamos nesses termos.

No entanto, quando avaliamos essa dualidade, cabe discutir quem tem acesso a estas ferramentas: quais personagens possuem recursos e o conhecimento necessários para que essas tecnologias possam se constituir plenamente como um canal de interlocução entre artista e público e as demais partes interessadas. No caso do internet – o “mundo virtual” -, por mais que ela tenha alcançado de maneira imprevista as mais variadas formas de expressão artística, a mesma ainda não alcançou de maneira significativa a maior parcela da população. Como a internet é entendida como “território livre”, a partir do momento em que mais pessoas tenham acesso às possibilidades geradas pelas trocas de informações, gerando redes sociais cada vez mais complexas e intrincadas, o próprio modelo de organização e gestão dos bens culturais produzidos pode ser transformado, se adequando às demandas dos vários grupos sociais, no qual é o próprio autor, através de uma rede colaborativa – envolvendo a criação de redes de parcerias, trabalhos em conjunto com setores das mais variadas manifestações artísticas – o gestor de sua obra, difundindo-a entre seus pares e obtendo retorno a partir do seu trabalho (seja este retorno de cunho financeiro ou através da utilização devida de sua obra).

O que temos observado é que a formação de associações e redes sociais que dispõem do conhecimento e das técnicas necessárias à promoção da obra do artista tem sido um ponto importante, haja vista um modelo cada vez mais frequente no qual o próprio artista se constitui como gestor de sua obra e utilizando-a da maneira que melhor lhe convém.

Concordamos que a apropriação dessas tecnologias ainda é distante de grande parcela da população, como podemos observar a partir dos dados, sendo necessário um planejamento

que permita prover o bem cultural de mecanismos de alcance mais efetivo, através da realização de projetos com a finalidade de estabelecer vínculos mais estreitos entre o que é produzido nos meios virtuais e o que é produzido em grupos que não dispõem dessas tecnologias.

De acordo com a divulgação dos dados levantados pelo Comitê Gestor da Internet (CGI) no Brasil em 2008, quantificou-se cerca de 54 milhões de usuários de internet⁵¹. Todavia, 48% desse total acessa a rede mundial de computadores a partir de centros públicos de acesso pago, como as *lan houses*, uma vez que apenas 18% dos lares possuem acesso à internet. Mesmo assim, o acesso é considerado de baixa qualidade, pois em casa é feito majoritariamente através de linha discada. Para 48% dos entrevistados pelo CGI, o principal motivo para não ter acesso à internet com maior velocidade no domicílio é o custo elevado. Para outros 33%, as tecnologias da chamada banda larga (ADSL, cabo, rádio, satélite) não estão disponíveis na área de residência. O preço dos equipamentos e seu custo de manutenção também são considerados barreiras de acesso às novas tecnologias.

No entanto, como podemos observar por meio dos dados, as *lan houses* são fenômenos da periferia. Para superar essas dificuldades, muitas vezes são construídas estratégias de acesso. Investigar as estratégias⁵² poderia nos ajudar a entender como estes atores que sofrem com essas privações se posicionam frente à realidade das novas tecnologias e até que ponto eles estão dispostos a fazer um esforço para se inserir nessa nova ordem globalizada.

⁵¹ Pesquisa TIC-Domicílios 2008. Comitê Gestor da Internet. Março de 2009.

⁵² Realizamos uma pesquisa para obtenção dos créditos da disciplina de métodos quantitativos intitulada *Inclusão de inclusão digital entre jovens universitários – O caso dos estudantes de Ciências Sociais da UFPE*. Esta pesquisa teve como objetivo identificar as estratégias utilizadas atualmente pelos universitários para ter acesso à rede mundial de computadores. Pensando nas demandas que o ingresso na universidade sugere (mas não só estas), procuramos analisar sob que condições os estudantes realizam suas funções acadêmicas de necessidade digital, uma vez que o acesso à internet pode ser considerado fundamental para a integração do aluno com a comunidade acadêmica. Nesta pesquisa realizada entre os alunos do curso de graduação em ciências sociais da UFPE, o acesso doméstico é realidade para a maioria (63,2%). Entretanto, é significativa a parcela que precisa buscar outros locais para garantir acesso à internet – 33,8% o fazem no trabalho no na própria universidade. Essa condição é encontrada com mais frequência entre os estudantes de renda familiar mais baixa, pertencendo geralmente às classes D/E. Além disso, apesar da tecnologia utilizada majoritariamente nesses locais ser a banda larga (90,9% dos casos), quase 1/3 dos respondentes mostra insatisfação com a qualidade do acesso. Eles reclamam, principalmente, do alto custo para obter uma conexão em alta velocidade e da lentidão na navegação. É bom lembrar que a velocidade média da conexão banda larga no Brasil é muito baixa, situando-se na faixa dos 300 kbps (kilobits por segundo), enquanto que em outros países supera facilmente a faixa de 1 Mbps (megabits por segundo). Diante desse quadro, é possível inferir que os estudantes precisam estar muito determinados a colocar certas estratégias em prática para poderem, por exemplo, acessar a internet todos os dias, como o disseram fazer 84,7% dos nossos entrevistados. E também para ficar entre 1 e 2 horas conectados a cada vez que se conectam à rede mundial de computadores. Ao final do nosso questionário, perguntamos o que essa população faria se tivesse uma internet mais rápida e pudesse passar mais tempo navegando. As respostas foram as mais diversas. Entretanto, de um modo geral, muitos revelaram um desejo de poder acessar outros conteúdos, como o *download* de livros, filmes e músicas. Significa que, de certa forma, as condições atuais de acesso limitam o que pode ser consumido na rede. Se a internet fosse mais rápida e mais barata no Brasil, certamente esses limites não existiriam.

O conceito de exclusão digital (*digital divide*) prosperou de meados da década de 1990 até seu final, durante o boom da internet comercial e das empresas chamadas pontocom, isto é, empreendimentos que operavam na rede mundial de computadores. Ressaltava-se a urgência da conexão das pessoas a fim de equiparar as possibilidades entre elas. A idéia é de que as pessoas partiriam de condições desiguais (condição de acesso e não acesso). Era necessário transpor a linha divisória entre a antiga realidade e a nova a fim de progredir. Nos países em desenvolvimento como o Brasil, entretanto, o que vem sendo utilizado é o conceito de inclusão digital, algo que não se distancia do paradigma de inclusão social. Verificamos um grande crescimento da economia da informação e a potencialização de seus nos mais diversos aspectos da vida hodierna, que podem ir das mudanças nos negócios, da educação ou, do que mais nos interessa aqui, as mudanças na produção e consumo da cultura. Segundo Mark Warschauer (2006), o acesso às Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs), definido de modo amplo, pode ajudar a determinar a diferença entre marginalização e inclusão nessa nova era socioeconômica. Pensaria, pois muito além dessa ênfase econômica, mas nos aspectos mais cotidianos. Isso inclui educação, participação política, assuntos comunitários, produção cultural, entretenimento e interação pessoal. Quando enfatizamos essas ferramentas não queremos com isso construir uma idéia de suplantação das interações face a face, mas pensar que alguns cenários se modificam sendo algumas experiências deslocadas e se tornam estratégicas como prática sociais.

Warschauer lembra que é preciso ter “habilidades e entendimento para utilizar o computador e a internet de modo socialmente válido”, isto é, torna-se necessária a avaliação sobre em que medida o usuário tem se envolvido em práticas sociais significativas (WARSCHAUER, 2006, p.55). O entendimento, portanto, de que bastaria oferecer o equipamento para resolver este impasse social apresentaria grandes limitações. Além disso, o custo total de uso vai além da compra de computadores – inclui os preços dos *softwares*, manutenção e periféricos, que precisam ainda ser renovados periodicamente devido à “obsolescência planejada dos produtos”. O fenômeno do compartilhamento desses produtos também deve ser levado em consideração. Não raramente programas “crackeados” ou desprotegidos são encontrados na própria rede, resultado de trabalhos de hackers⁵³. As licenças desses produtos são altamente dispendiosas.

⁵³ Manuel Castells percebe esse potencial na internet e identifica uma cultura hacker, “fortemente centrada nos valores da liberdade e da colaboração... cujos protocolos de comunicação essenciais são comuns, não-proprietários e desenvolvidos de modo compartilhado” (CASTELLS, 2000).

Existem outras barreiras que promovem essa desigualdade, como o acesso diferenciado via banda larga, ainda é considerado caro, e o conteúdo inadequado para as necessidades dos cidadãos de baixa renda. Certos conteúdos somente são acessíveis com a disponibilidade de banda larga. O tipo de consumo e apropriação que analisamos nesta pesquisa demanda conexões ou taxas de transferências mais rápidas, por exemplo. Warschauer alega que os equipamentos são pouco eficientes se não associados a conectividade. Sem ela não há acesso à internet, mesmo se disponha do equipamento. O autor relaciona a difusão da TIC à importância do acesso à eletricidade. “A comparação entre a difusão da TIC e a eletrificação é interessante porque a eletricidade, como a TIC, abriu a porta para um novo estágio do capitalismo industrial” (WARSCHAUER, 2006, p. 61). Assim como o serviço telefônico, que tornou disponível um importante meio de comunicação e é considerado um recurso capaz de ajudar a superar desvantagens relacionadas à pobreza, desemprego e acesso a bens e serviços.

Como bem observou Manuel Castells (1999), a emergência de um novo sistema eletrônico de comunicação e interatividade caracterizado pelo seu alcance mundial, integração de todos os meios de comunicação e interatividade potencial está mudando e mudará para sempre nossa cultura. Em agosto de 2001, eram cerca de 513 milhões de pessoas no mundo conectadas à internet, ou 8,4% da população mundial. Hoje esse número já ultrapassa a marca de 1,6 bilhão (23,8% da população), sendo 67,5 milhões somente no Brasil, ou 34,4% da população ⁵⁴.

Warschauer coloca que, apesar do rápido crescimento no número de usuários no mundo, ainda existe disparidade regional. Enquanto que na América do Norte o alcance de uso atinge 74,4% da população e, na Oceania e Austrália, 60,4%, na América Latina e Caribe não chega a 30% (29,9%)⁵⁵. Isso envolve questões de economia, infraestrutura, política, educação e cultura. Enquanto que nos países desenvolvidos o objetivo é prover serviço universal à internet, assegurando que todas as pessoas tenham a oportunidade de ter internet em casa, nos países em desenvolvimento o desafio está engastado a problemas sociais que não foram resolvidos. Para alcançar maior acesso físico à internet é necessário que haja disponibilidade de computadores, extensão e disponibilidade das redes de telecomunicações e centros públicos de acesso.

No menos no Brasil, o acesso à internet está longe de ser universalizado. As estratégias são utilizadas (buscando outros locais, seja o trabalho, a escola, casa de amigos, centros

⁵⁴ Internet World Stats – Usage and Population Statistics. Disponível em <<http://www.internetworldstats.com/stats.htm>>. Acesso em 13/05/2009.

⁵⁵ Idem.

públicos pagos ou gratuitos, para viabilizar esse acesso), no entanto não garante a universalidade pretendida. O que Warschauer propõe como horizonte de transformação é a integração social da tecnologia, uma vez que a tecnologia não pode ser vista como estranha a sociedade nem mesmo como ferramenta neutra ou isenta de qualquer valor. Na medida em que as relações humanas são mediadas por ferramentas tecnológicas, coloca-se o desafio de promover o uso e apropriação delas.

Acreditando na complementaridade dos métodos, acredito que seria interessante a utilização de métodos quantitativos para atingir parte dos objetivos propostos que, por sua vez, demandavam uma caracterização ou perfil dos sujeitos envolvidos na prática aqui analisada. Para tanto, seria construído um questionário que fosse capaz de identificar o perfil desses usuários. São vários os sites de relacionamento que tem a música o seu conteúdo aglutinador. Contudo, por impedimentos relativos ao tempo de tratamento e incorporação desse material de forma apropriada, resolvemos nos limitar ao material discursivo. Não obstante, utilizarei de dados secundários da pesquisa encomendada pela ABPD em 2006 à Ipsos Insight, empresa de pesquisa de marketing do grupo Ipsos. Logicamente, utilizo desses números com objetivos bastantes distintos. Foi, portanto, preciso identificar de alguma forma quem está na base desse compartilhamento, ou seja, o público constitutivo dessa prática⁵⁶.

Como já discutimos em capítulos anteriores, o público que compartilha esses sons e idéias é um público mais segmentado. No final das contas, não podemos falar de O público, mas, de UM público. Continuo avaliando que seja um público segmentado, mas com características muito mais heterogêneas que outrora (quando essa informação circulava apenas entre militantes, ativistas). Não obstante, como veremos, quando adentrarmos nas questões vinculadas a exclusão/inclusão digital, esse público novamente adquire um perfil mais homogêneo. Esse perfil seria idealmente: jovens estudantes de curso superior (entre 15 e 34 anos). Este jovem consome este tipo de conteúdo com maior frequência em casa. Os gêneros mais procurados seriam o rock internacional, a MPB ou Rock Nacional.

De acordo com os dados divulgados,

nesse estudo foi descoberto que 8,2% da amostra baixaram música na internet no ano de 2005, contabilizando quase 1,1 bilhão de canções sendo baixadas da rede mundial de computadores, a grande maioria oriunda das redes de compartilhamento de arquivos (Peer to Peer). Nesses dados, a indústria calcula que deixou de arrecadar cerca de R\$ 2 bilhões, isto é, três vezes mais do que o montante faturado pelo mercado oficial no ano passado com a venda de CDs e DVDs originais, que foi de R\$ 615,2 milhões. Foi apresentado pela pesquisa, também, que deste universo de 8,2% que utilizam a rede para baixar

⁵⁶ Metodologia: “Foram realizadas 1.209 entrevistas (perfis acima de 15 anos), o que representa um universo total de 36,5 milhões de pessoas, em 10 regiões metropolitanas do Brasil: São Paulo, Rio de Janeiro, Ribeirão Preto, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Fortaleza, Recife e Brasília. As entrevistas foram realizadas no 1o semestre de 2006”. (ABPD).

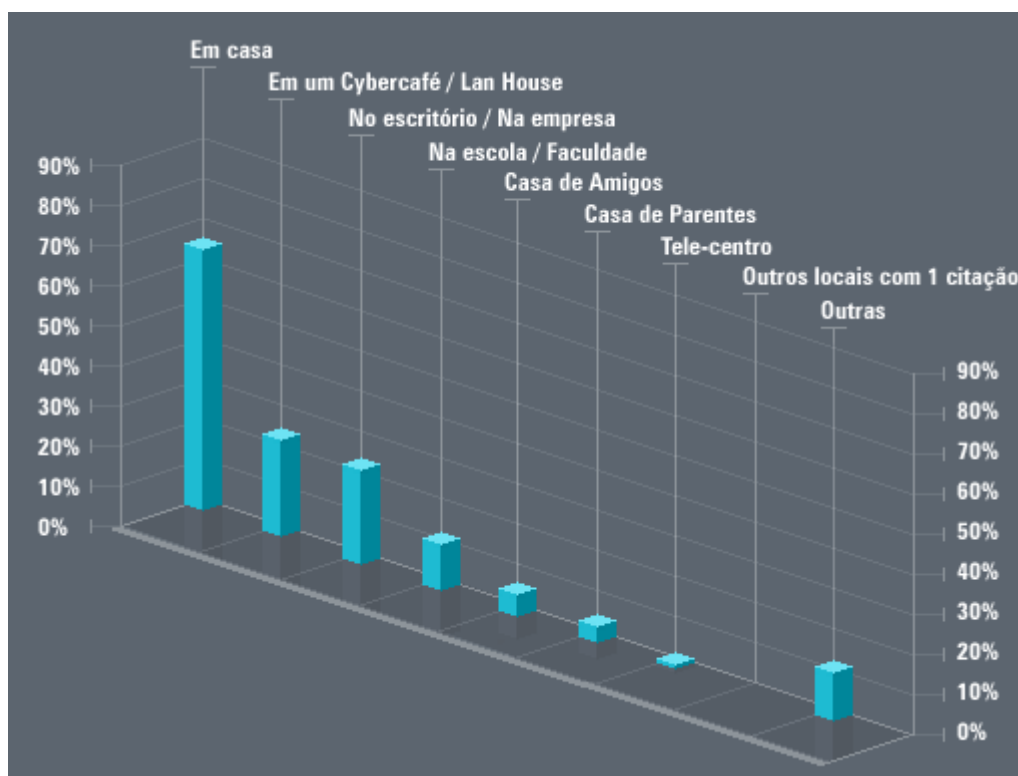
músicas, 4,2% gravou em CD as músicas baixadas da internet, o que correspondeu a mais de 13 milhões de CDRs gravados, somente no último trimestre de 2005. O que representaria aproximadamente 52 milhões de CDs gravados em 2005, isto é, 13% a mais que os CDs originais vendidos durante os 12 meses de 2005 (ABPD).

Tabela 8 – Principais Formas de Acesso

Principais formas de acesso	%
Domicílios residências	66
Cybercafé/Lan house	24
Local de trabalho	23
Instituições de ensino	11

Fonte: Ipsos Insight

Gráfico 3 – Principais Formas de Acesso



Fonte: Ipsos Insight

Essas questões dos gêneros serão discutidas mais adiante. Falaremos da música popular massiva e suas referências.

Perfil dos usuários de Internet que fazem downloads gratuitos de música através da rede: Predominantemente jovem, com 84% do total dos entrevistados estando entre os 15 e os 34 anos. Embora fosse necessário uma outra pesquisa para fazer tal afirmação, penso que essa distribuição tende a se modificar nos próximos anos. A questão geracional é muito importante

neste caso. No entanto, é interessante notar que o público que consome de forma compartilhada esse tipo de conteúdo por meio da internet, compreende aquela faixa de público consumidor almejada pela indústria fonográfica desde os anos 1970. Lembremos das discussões dos capítulos anteriores. Dizíamos que o público consumidor de música em países latinoamericanos era bastante distinto daquele apresentado em países centrais. A faixa etária do público consumidor de música nos países centrais era de jovens, que começava aos treze e se estendia predominantemente até pouco mais de vinte anos de idade. Nos países periféricos essa faixa era bem superior, situando-se entre os vinte e trinta anos de idade, aproximadamente. Parece que se conseguiu equiparar esse público consumidor. No entanto, as estratégias encontradas parecem não tão desejáveis pela indústria fonográfica.

Tabela 9 - Ocupação dos usuários que baixam músicas gratuitas na Internet

Ocupação	%
Estudantes	30
Pessoas que trabalham fora em período integral	26
Pessoas que trabalham fora por meio período representam	14
Desempregados	9
Pessoas que trabalham e estudam	9
É somente dona-de-casa/não trabalha	6
Trabalha em casa para fora	4
Aposentada(o)	1
É dona-de-casa/não trabalha e estuda	1

Fonte: Ipsos Insight

Tabela 10 - Download gratuito por grau de instrução

Grau de Escolaridade	Baixou Músicas Gratuitas
Analfabeto/ Ensino Fundamental I incompleto	0
Ensino Fundamental I Completo/Ensino Fundamental II Incompleto	5
Ensino Fundamental II Completo/Ensino médio Incompleto	26
Ensino Médio Completo/Superior Incompleto	52
Superior Completo	17

Fonte: Ipsos Insight

A questão relativa ao nível de instrução desses usuários é bem significativa, haja vista as características identificadas. Nessa caracterização encontrou-se um perfil ou um segmento

populacional mais instruído que a média da população. Esse segmento é qualificado com pelo menos o Ensino Fundamental II completo. Essa identificação nos faz admitir e corroborar com a preocupação defendida por Warschauer em relação ao letramento e usos socialmente significativos das ferramentas tecnológicas. Além disso, temos uma informação de gênero que ao menos deve ser mencionada. Quando utilizada a categoria sexo para o download gratuito, os homens aparecem com 54% e as mulheres com 46% do total.

Não obstante, o que observamos é que as estratégias devem ser levadas em consideração para não esbarrarmos em determinismos que inibem uma avaliação mais dinâmica do processo. Acho interessante essa avaliação que Bruno Firmino (que hoje responde também pelo Sombarato) faz desse contexto que acabamos de descrever:

hj muita gente de condições financeiras baixa já possui um pc e as vezes ate uma internet de banda larga, q geralmente é um link compartilhado por vários moradores de uma rua. Além disso, tem o advento das lan houses e do celulares que tocam mp3. Hj vc compra um celular q toca mp3 dividido em 10x de r\$ 19.90 e, de brinde, ganha um ingresso pro são João da capital hehe. O q eu quis dizer com esses exemplos acima é q a internet e suas beneficies já chegaram à população mais pobre, mesmo que não seja da maneira mais adequada (no caso as lan houses), já que incluir alguém socialmente é dar a oportunidade de uso em qualquer ocasião, não apenas quando se pode pagar. Estamos sim vivendo uma época de emancipação musical/cultural, porém, ao meu ver, ainda não chegou no seu ponto mais interessante, pois, o papel da internet nessa historia de compartilhamento ainda não foi muito bem assimilado por quem produz cultura (me refiro aos artistas) e os receptores dos produtos artísticos, porque se houvesse uma consciência maior em torno desta causa com certeza as coisas estariam bem diferentes do q encontramos hj, como relações de mercado, escoamento de produção, tipos de mídia, etc etc.

3.2. MÚSICA POPULAR MASSIVA E GÊNEROS MUSICAIS

Alguns estudos mais recentes que se aventuram pelas questões em torno da constantes mudanças da experiência musical no séc. XX sinalizaram para além das questões propostas por Adorno, muito embora não descartem as tensões permanentes que envolvem os processos criativos e as lógicas comerciais. Estes estudos de comunicação e cultura contemporânea que admitem a cultura midiática vêm descobrindo aspectos bastante interessantes, ao invés de esbarrar em questões mais herméticas como as de educação estética. Não quero dizer com isso que este tipo de reflexão não seja profícua, mas a não percepção desses outros elementos pode deixar de lado um vasto material de análise para o campo das ciências sociais.

Discutindo o mercado, a criatividade e o consumo da música, Janotti joga uma série de perguntas que angustiam a nós pesquisadores. Listo algumas delas:

O que consumidores, produtores, críticos e músicos buscam em suas produções e audições? Até que ponto um produto serial, industrializado, pode responder em termos de autenticidade e de autonomia em relação às constrições econômicas e tecnológicas? O consumo da música popular massiva pode ser

pensado a partir da experiência sensível dos ouvintes ou das lógicas mercadológicas que limitam essas experiências? (JANOTTI, 2007, p. 9).

Indubitavelmente, são indagações que demandam um grande esforço intelectual para serem respondidas e correm o risco de não serem a contento. Essas perguntas parecem serem configuradas como pontos de referência do pensar sociológico e comunicacional. Estou inclinado a pensar de forma dialética, no sentido de que a síntese parece à apresentação mais cuidadosa. O último questionamento me é caro e dialoga com toda a argumentação aqui disponível.

Colocado nesses termos, penso que a contribuição de Jeder Janotti pode lançar luz sobre o debate. Ao utilizar o conceito de música popular massiva, este autor busca, entre outros propósitos, colocar em evidência questões culturais mais amplas para o inter-relacionamento da cultura, economia e sociedade. Diferentemente de algumas reflexões que imprimem elitismos, este tipo de abordagem permite a identificação de alguma heterogeneidade mesmo se utilizando de um conceito coletivo, o de *música popular massiva*.

Janotti, por sua vez, sinaliza o que compreenderia o conceito de Música popular massiva:

está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, de técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de consumo. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura (JANOTTI, 2006, p. 33).

Janotti em outra passagem reforça que:

Na verdade, em termos mediáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa estrutura (JANOTTI, 2005, p. 2).

Embora a formulação demande uma série de críticas do ponto de vista sociológico, não adentrarei nas questões semânticas que estão envolvidas nessa conceituação, mas procurarei simplesmente trazer para o debate outra perspectiva sobre a música gravada. Como estamos discutindo mais as experiências de produção, circulação e consumo da música, parece-nos interessante a contribuição desse conceito.

Sem dúvida, a utilização do conceito “música popular massiva” mereceria uma atenção maior, haja vista toda a discussão que carrega na sua formulação. O popular e o massivo foram discutidos com muita propriedade por diversos teóricos e pesquisadores das ciências

humanas. O popular, o folclórico, o Pop, o massivo, todo esse caminho poderia ser feito, analisado e pormenorizado dado os aspectos políticos e sociológicos que sugerem. No entanto, dado o escopo dessa pesquisa, optamos por não adentrar nessas questões até mesmo porque o foco dessa pesquisa não está na música em si, mas nos aspectos sociais da produção e consumo da música. Alguns autores preferiram falar da música popular, da música pop, entre outras formas. Ao problematizar o Rock dos anos 80 (SOARES, 1994), Soares preferiu chamar de canção de grande circulação. No entanto, parece-me que muitas das obras e músicas disponíveis no Sombarato não poderiam ser pensadas por meio dessa construção. O conceito de música popular-massiva tal como se apresenta está próximo dos meus interesses na medida em que está mais preocupado com as possibilidades técnicas e tudo que isso acarreta para a experiência da música no século XX. Utilizamos, pois, desse conceito com a intenção de informar ao leitor as características sociais, mediáticas, elementos e recursos, por assim dizer, da música gravada (passa pelas condições de produção e reconhecimento inscritas nas indústrias culturais, ou dialogam com elas). As produções caseiras também são admitidas nesse conceito amplo e bastante geral.

Como coloca Janotti:

A proliferação de rótulos no universo da música – tais como “música midiática”, “música pós-massiva” ou “música pop” – parece demarcar diferentes expressões musicais que, em raros momentos, dão conta de uma trajetória comum ligada às condições de produção e reconhecimento firmadas ao longo do século XX, ou seja, o consumo em larga escala mediante o emprego das tecnologias de reprodução sonora e a configuração de uma indústria fonográfica que será determinante nos circuitos de distribuição, acesso, formatos e até na própria resistência a essas lógicas (JANOTTI, 2007 p.2).

Nessa discussão alguns elementos passam a ser evidenciados. Embora exista aquela tensão permanente entre os aspectos criativos e as lógicas comerciais, as características de produção da música popular massiva ou nas práticas musicais, num sentido amplo, se aproximam, tais como a “utilização específica das tecnologias de gravação/reprodução/circulação, manipulação dos elementos plásticos dos sons e apropriações culturais ligadas às afirmações de autonomia das expressões musicais” (JANOTTI, 2007, p.3). A questão é que essa tensão gerada com o processo de especialização e a produção cultural dialogando diretamente com o mercado não se realiza plenamente em nenhum dos sentidos, já que não significa ou não podem ser limitadamente compreendidos como uma mera subordinação, como também não pode ser avaliada uma autonomia ou independência incondicional face as intervenientes mercadológicas. Aqui podemos notar algo interessante. Não reduzindo esse tipo de música as condições de produção e, mais que isso, percebendo o

valor plástico dessas expressões, os resultados a que chegamos podem ser bem distintos daqueles que se sedimentaram no campo das ciências sociais, sobretudo aqueles influenciados por uma tendência na leitura da teoria crítica.

Como argumenta Janotti,

a partir da consideração das especificidades das indústrias culturais, ou seja, das misturas que envolvem poéticas artísticas e lógicas de entretenimento, consumo produtivo e índices econômicos, é possível dizer que – o artista - (...) não deixa de endereçar-se a um público que espera justamente esse tipo de posicionamento em relação a determinadas regras semióticas, técnicas econômicas e sociais que servem como referência (JANOTTI, 2007, p.4).

Valendo-se das contribuições de Bourdieu sobre os campos e capital simbólico, Janotti vai escrever que:

pode-se pensar que a música popular massiva é um campo dividido em diversos subcampos, atrelados a gêneros e subgêneros que reproduzem, em menor escala, o modelo de distribuição e a possibilidade de auferir valores e capitais simbólicos ligados às práticas (de produção, rotulação, circulação e consumo) da música. Essas práticas conferem autoridade, prestígio, distinção, destaque e reconhecimento aos atores do campo musical (JANOTTI, 2007, p. 5).

O que devemos reter daqui é que no bojo da música popular massiva também se estabelecem distinções ou diferenças, haja vista as relações identificadas anteriormente e, como nos lembra Janotti:

não é incomum ouvir, nos estúdios, garagens e bares, fãs negarem o aspecto serial de suas paixões musicais, afirmando o caráter não-midiático de músicas como o rock e a MPB, ou definindo determinadas rupturas da música eletrônica como não-massivas (JANOTTI, 2007 p.1).

O ponto fundamental é que a música popular massiva também conforma um campo que envolve questões relativas ao capital cultural e parâmetros de reconhecimento e valoração, que podem tomar como parâmetro uma série de parâmetros como, por exemplo, influências, “a narrativa biográfica, genealogias, referências e distinções que englobam elementos mercadológicos e musicais (JANOTTI, 2007, p. 8). Neste sentido, Janotti identifica estratégias discursivas comuns a musica popular massiva. Seriam elas:

1) Expressões plásticas que englobam desde as produções ligadas à indústria fonográfica, em sentido tradicional, até as “produções caseiras” que circulam na internet. 2) Tecnologias que possibilitam a produção, circulação e consumo dos produtos musicais por parte de músicos, produtores, críticos e ouvintes. Nesse sentido, o termo massivo não se refere apenas ao número de ouvintes/consumidores envolvidos, mas também às sensibilidades ligadas às configurações técnica e institucional forjadas ao longo do último século. 3) Formatos, constrições econômicas, rotinas produtivas, culturas organizacionais, práticas musicais, críticas e de audição voltadas para a produção/circulação/apropriação das diversas expressões musicais que compõem a música popular massiva (JANOTTI, 2007, p. 8).

Howard Becker define “mundo” como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos

por aquele mundo. Desta forma, o mundo artístico seria conformado pelo conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo da arte. Para Becker, portanto, é possível conceber ou compreender as obras de arte como resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma planejada. Neste sentido, a realização da obra de arte estaria intimamente relacionada às pessoas que concebem e executam o trabalho (compositores e dramaturgos /músicos e atores), ao apoio logístico (fornecedores, fabricantes de instrumentos, pessoal da técnica de som), bem como a um público habilitado a consumir tais obras.

Para Becker, pensar o artista é situá-lo a partir de um conjunto normativo e a disposição deste no fazer artístico. A noção dos elos cooperativos e mesmo a divisão do trabalho artístico só são possíveis a partir de convenções, visto que a produção de obras de arte requer formas elaboradas de cooperação entre o pessoal especializado. As pessoas, segundo Becker, não decidem o procedimento artístico a partir de uma ocasião específica, mas pelo contrário, baseiam-se em esquemas anteriores. As convenções, portanto, ditam os materiais a serem utilizados, as abstrações a serem utilizadas para transmitir idéias ou experiências particulares, a forma na qual materiais e abstrações serão combinados, dimensões apropriadas de uma obra, relações entre artistas e platéia, entre outros. Além disso, o caráter emocional presente na obra está intimamente ligado às convenções. Segundo Becker, é somente porque o artista e a platéia gozam do conhecimento e da experiência das convenções invocadas que a obra de arte produz um efeito emocional. Muito embora sejam padronizadas e restritivas, as convenções não são rígidas e imutáveis, como se percebe nos tipos artísticos desenhados por Becker.

Acredito que este debate das características da música popular massiva se faz pertinente, sobretudo quando formos tratar da proposta estética do blog. Caso não tivéssemos de forma muito cuidadosa revelado algumas dessas nuances, algumas críticas poderiam ser facilmente admitidas. Não estou ambicionando estabelecer uma oposição simples entre as plataformas de compartilhamento por um lado e a indústrias culturais por outro. Tentei deixar isso claro ao longo dessa discussão, sobretudo quando trouxe a perspectiva multidimensional do conceito de indústria cultural levantada por Gabriel Cohn. Não se trata de entender as Indústrias Culturais como monolíticas, estanques ou perversas. Esse não é meu objetivo. Porém, não podemos deixar de admitir (correndo o risco de sermos generalistas) que muitas das produções gestadas pela indústria fonográfica foram saturadas por uma lógica ou, para colocarmos nos termos de Adorno, por uma razão instrumental. Isso não significa dizer que isso impregnou toda uma imensidão de artistas, arranjadores e compositores. Não devemos

pensar como excludentes as idéias de qualidade e indústria, e sim compreendermos essa dinâmica de forma mais complexa.

Trabalho com um projeto/coletivo Sombarato, que se alimenta de muitos registros que foram produzidos pelas grandes indústrias fonográficas e, portanto, nessa tensão autonomia criativa X lógicas comerciais. Quando falamos dessa tensão não necessariamente nos referimos somente ao artista (que pode conviver ou não com essa tensão), mas de uma tensão mais latente que envolve o campo musical e seu atores como, por exemplo, consumidores, críticos, músicos, entre outros. Pensar, pois como estes consumidores selecionam este acervo e pensar os critérios que são anunciados nos discursos me parece ser muito interessante. Não queremos negar os aspectos seriais das obras, mas simplesmente perceber que a idéia massiva não esgota uma compreensão heterogênea dos registros que foram concebidos. No entanto, a proposta do Sombarato sinaliza para alguns critérios e se constrói como um projeto de caráter cultural e, por esse motivo, embora seja colaborativo existe uma noção compartilhada de qualidade que o estrutura. Esse crivo para nós é interessante, na medida em que o “serviço de caráter cultural” do Sombarato ao passo que identifica e disponibiliza esse material de qualidade produzido pela indústria, elabora discursivamente uma crítica feroz a esse modelo. Essas idéias são compartilhadas, como podemos perceber em comentários disponibilizados no Sombarato:

Chico disse...

Galera so Som Barato, Excelente blog, ótimos discos, muito ecletismo, repleto de informações, muitas fichas técnicas... Um verdadeiro serviço a cultura do país! Isto é o bom uso da tecnologia e da democratização da cultura! Isso é o futuro! Parabéns

21 DE MARÇO DE 2007 08:47

Mota disse...

Fantástico!!Uma usina cultural.

Minhas reverências!!!!

27 DE JUNHO DE 2007 06:32

Em 2008, O Estado de São Paulo⁵⁷ publicou uma matéria em que discutia um pouco desse “serviço” e o caráter cultural sugerido por projetos de perfil semelhante. O texto foi escrito por Lauro Lisboa Garcia. Neste texto, o jornalista fazia algumas distinções que corroboram, em certa medida com as intenções do Sombarato. Neste texto, inclusive, alguns desses alimentadores de blogs foram entrevistados (entre eles, Bruno Rodrigues do

⁵⁷ O Estado de São Paulo, Caderno C, 14 de novembro de 2008.

Blogueiros defendem seu "cárater cultural"

Divulgado no Sembarato.blogspot.com - O Estado de São Paulo, Caderno C, 14 de novembro de 2008. Blogueiros defendem seu "cárater cultural": Blogs possibilitam acesso a raridades que de outra maneira não se encontram.

Sombarato) e com estes discursos já começamos a realizar o desafio de compreender como se constrói essa auto-identidade positiva e como estes atores se defendem das críticas. Diz Garcia:

Há uma significativa diferença entre postar CDs recém-lançados - que muitas vezes aparecem nos blogs antes de chegar às lojas - e antigos e obscuros LPs, que as gravadoras não cogitam relançar por não ter "valor comercial". Mas nem todos os blogueiros de música lidam bem com esse aspecto ético. Dilettantes, uns se dão o trabalho de revirar os próprios baús e formam redes de colaboradores. Outros criam compilações próprias e fazem arte de capa para CD, como o Sacundinbenblog, que acaba de postar uma coletânea com canções mais funkeadas de Roberto Carlos. Há também os que se viram com o que cai fácil na rede, sem critério e sem estilo, para criar os sites. Os bons têm uma listagem de links de parceiros, o que vira uma aventura sem fim vasculhar o material de um e de outro. Os textos editoriais ressaltam o fato de nenhum ter fins lucrativos, mas caráter cultural. Eis a questão.

3.3. DOS GÊNEROS MÚSICAIS E ORGANIZAÇÃO DOS REGISTROS DISPONIBILIZADOS

Não creio que seja interessante reproduzir ou pensar esses registros por meio dos gêneros consolidados como rock, samba, regional, entre outros (muito embora essas categorias continuem a aparecer nos releases dos discos). Alguns discos, no entanto, surgem com referências mais sofisticadas. Alguns consumidores sentem falta daquela organização anterior. A falta de estantes que realizam uma leitura prévia das obras e segmentam a imensidão artística são muitas vezes discutidas. No Sombarato, assim como na maioria dos endereços eletrônicos de troca de músicas, os artistas e obras são distribuídos em ordem alfabética. Aparentemente trata-se de uma mudança simples, mas se temos uma preocupação maior nessa leitura, concluímos que esse deslocamento tem implicações substanciais. Com um clique tenho o nome do artista. Com mais um tenho acesso a sua discografia. Com mais um tenho acesso ao release dos discos que, em sua maioria, oferecem um detalhamento muito maior do que a idéia de ser um disco "regional" ou "música nacional". Penso que essa mudança exige, por sua vez, muito mais desse consumidor, da sua curiosidade, de sua percepção e de sua audição.

Quando uma gravadora, um músico, um crítico ou um fã assumem ou negam determinado gênero, eles o fazem de acordo com referências que estão situadas à margem ou nos confins das estratégias textuais, que são interdependentes dos aspectos sociológicos e ideológicos da produção e do consumo da música popular massiva, ou seja, a produção de sentido diante da música envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade. O gênero musical é definido, assim, por elementos textuais, sociológicos e ideológicos; é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas. Nesse primeiro momento, pode-se notar que a rotulação é um importante modo de definir as estratégias de endereçamento de certas canções tanto em termos mercadológicos quanto textuais (JANOTTI, 2006, p. 39-40).

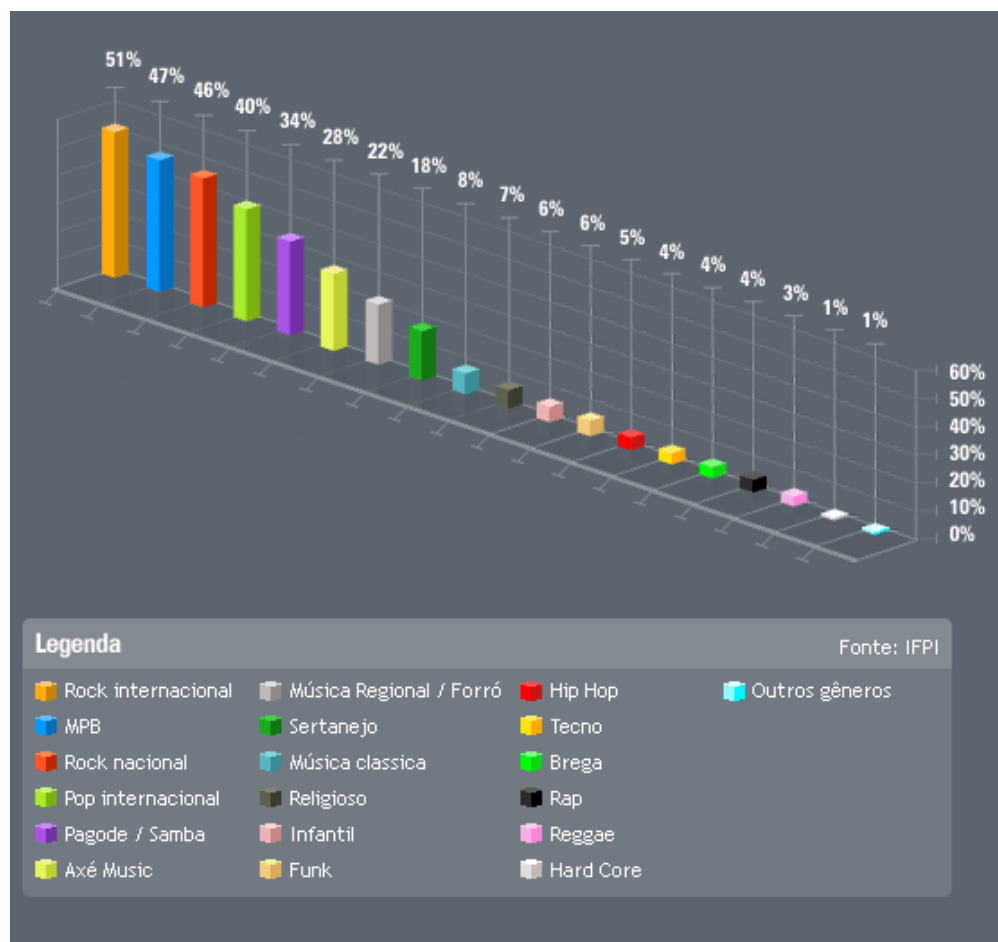
Gêneros musicais mais procurados pelos brasileiros na rede mundial de computadores, segundo classificação e números da IFPI.

Tabela 11 - Download gratuito por gênero musical

Gênero	%
Rock Internacional	51
MPB	47
Rock Nacional	46
Pop Internacional	40
Pagode/Samba	34
Axé Music	28
Música Regional/Forró	22
Sertanejo	18
Música Clássica	8

Fonte: Ipsos

Gráfico 4 - Download gratuito por gênero musical



Fonte: Ipsos

O que acontece é que a utilização desse artifício muitas vezes não coincide ou não é correspondente quando nos utilizamos de uma audição mais atenta, haja vista que esse reconhecimento está vinculado a determinadas posições e valorações que não necessariamente são encontradas em determinadas canções. Com relação a essa discussão, Janotti escreve que a circulação de uma infinidade de produtos comunicacionais não impede a segmentação. A codificação, isto é, o gênero musical é utilizado como forma de organização desses registros. Como observa Martín-Barbero:

Os gêneros seriam, portanto, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos por intermédio das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto pelas suas condições de produção e consumo. Momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma pragmática, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 302).

No entanto, como estamos observando, cada vez mais essa cadeia se torna mais complexa. Na medida em que a crítica não é capaz de atender essa nova demanda e as lojas de

discos não organizam o material segundo seus critérios, essa nova disposição nos chama atenção e merece ser pontuada.

A idéia dos gêneros musicais envolvem: regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). Traçar a genealogia de uma canção popular massiva abrange localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais). Assim, o crítico e/ou analista pode partir das relações que vão do texto ao contexto, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado para abarcar as questões que envolvem a formação dos gêneros musicais. (JANOTTI, 2006, p. 41).

Não obstante, algumas etiquetas também são utilizadas, mas também apontam para mudanças na leitura das obras. Eis algumas etiquetas ou tags utilizadas no Sombarato:

carnaval da Bahia; Telekphonen; candomblé; tropicalia; axé music; rock nacional; progressivo; Vanguarda Paulistana Bahia; Bossa eletrônica; originais do sample; gravação caseira; folclore; bossa nova; remix; Música clássica; frevo; Acústico; música experimental; rock alternativo; maracatu; MPB; psicopop; Cult; soul; samba de breque; punk; África; gafieira; forró; Choro; reggaeton; R&B; experimental; Ritmos Regionais; pop brasileiro; samba; Drum'n Bass; mangue; Paraíba; psicodélico; nuggets; udigrudi; cinema Pernambuco; instrumental; Brasilidades; embolada; samba-rock; guitarra; mangueBit; single virtual; funk; zona da mata; eletro; Trilha Sonora; Ragga; 50's; música de raiz; Música popular; pagode; Música Eletrônica; Hip hop; repente regional; eletrônico; Olinda; rock instrumental; pós-rock; rap; Música de Protesto; indie Rock; samba-funk; samba-jazz; alternativo; nordeste; dub; jazz; brega; hardcore; manguebeat RARIDADE; afrobeat; sample; discografias; Surf Music; afoxé; Rock Baiano; percussionista world music; Música Brasileira; popular; Pé de Serra; teatro; coco; Folk; post rock; ska; velha guarda; dancehall; ao vivo; black beat; jovem guarda.

Dentre os discos mais baixados temos: Eddie - Carnaval no Inferno [2008]; Otto - Certa Manhã Acordei De Sonhos Intranquilos [2009]; Céu - Vagarosa [2009]; •João Gilberto - Na Casa de Chico Pereira [1958].

Como já dissemos noutro momento, a descrição dos discos vai para além da ficha técnica. No caso de propostas como a do Sombarato, por haver um cuidado com as postagens, é possível pensar na conformação de uma enciclopédia musical virtual, onde são comunicados os textos (além dos releases dos discos, muitas vezes um histórico dos artistas) junto com as obras. Isso pode ser visto na política de uso do Sombarato: “Faça seu post no Som Barato! Não deixe de colocar informações completas sobre o disco: Capa, Lista das Músicas, Resenhas. Quanto mais informações mais completa será nossa comunidade.” (www.sombarato.org)

Vejamos o exemplo do disco da Ave Sangria - Perfumes Y Barachos de 1974, onde o texto de apresentação utilizado é de José Teles, crítico musical do Jornal do Commercio:

Nos dias 28 e 29 de dezembro de 1974, a hoje cult e lendária Ave Sangria fazia no vetusto Teatro Santa Isabel o show Perfumes Y Baratchos. Foi uma curta temporada de apenas duas concorridas

apresentações (com tanta gente no lado de fora, que na metade de cada show, o vocalista Marco Polo mandava que os portões fossem abertos). Foi a mais bem sucedida apresentação da curta carreira da Ave Sangria. No entanto, aquele seria o canto de cisne do grupo, que se dissolveria logo depois. De prestígio em alta em Pernambuco e no Sudeste, onde algumas das faixas do único álbum que lançaram tocavam bem no rádio, Marco Polo, Almir de Oliveira, Agrício Noya (o Juliano), Ivson Wanderley (Ivinho), Israel Semente Proibida, e Paulo Rafael davam a volta por cima depois do baque sofrido com a censura e apreensão do primeiro e único LP, por causa da faixa Seu Valdir (o disco foi relançado sem esta música): “A gente estava no maior pique, mas manter uma banda de rock no Brasil na época era muito complicado. Lembro que levei o disco para a Rádio Tamandaré, na época a mais refinada da cidade e a moça que me atendeu, o nome era Norma, deve ter achado a música muito estranha, e não tocou. Além do mais, a Ave Sangria só vivia entrando em rolo. Como eu ainda era menor, faziam as coisas no meu nome. O Santa Isabel, por exemplo, foi alugado assim. Fui eu que fui numa tal Censura Estética da Polícia Federal liberar os cartazes do show”, recorda o guitarrista e produtor Paulo Rafael, hoje morando no Rio. Geneton Moraes Neto, atualmente diretor de redação do Fantástico, em 1974, cobria a cena musical pernambucana daquela década e assinava a coluna Ensaio Geral, no Diário de Pernambuco. Ele lembra de um dessas confusões com os Rolling Stones do Nordeste, como a Ave Sangria era também conhecida, tanto pela música quanto pelos rolos que protagonizava: “Eles eram muito invocados. Uma vez um dos integrantes teve algum problema com a polícia, e os caras foram na redação para pedir que o jornal não publicasse a notícia. Fiz entrevistas com eles, dei muitas notas, mas não vi esse último show”, testemunha. Lailson, o cartunista do DP, fez a direção musical de Perfumes Y Baratchos, e também o responsável pela arte do cartaz (restaurando a ave do logotipo do grupo, semelhante a um carcará, que foi refeita de forma grosseira, no Rio, para a capa do disco Ave Sangria, saído pela Continental). Para ele, aquela foi uma morte de certa forma anunciada: “Lembro que pouco antes do show, Marco Polo chegou a comentar comigo que pretendia partir para carreira solo”. Lailson recorda que sentia um certo clima de rivalidade entre Almir e Marco Polo, enquanto era uma estrela à parte. “Acho que o afastamento de Rafles, espécie de relações pública deles, contribuiu para o fim”, conclui. Paulo Rafael destaca a participação de Ivinho: “Ele era meio militar, levava tudo muito a sério. Quando a gente entrou no palco, havia um bocado de castiçais, da decoração bolada por Kátia Mesel. Ivinho, quando viu aquilo reclamou, ‘Tá parecendo coisa de macumba’”. Além das velas tinha ao fundo um castelo: “Pegamos de um cenário do teatro, acho que de alguma ópera”. Marco Polo, atualmente na Continente Multicultural, numa entrevista ao crítico Héber Fonseca (no JC), dois dias antes do show, não parecia pensar em carreira solo: “Não é ainda o trabalho da Ave Sangria. Há apenas um esboço, uma insinuação, é dela que vamos partir para outros caminhos”. O produtor Zé da Flauta, então no Ala D’Eli, efêmera banda de Robertinho do Recife, tocou flauta e sax no Perfume Y Baratchos. Ele também não imaginava que aquele seria o início do fim da banda: “Pensava que dali eles iniciariam uma nova fase”. O certo é que Ave Sangria fez duas apresentações tecnicamente impecáveis: “O show começa com um tema meu, A grande lua, meio Pink Floyd. Os amplificadores Milkway, de Maristone (dono do melhor som de palco do Recife nos anos 70), se a gente mexesse uns botõezinhos faziam a guitarra soar feito um sintetizador”, conta Paulo Rafael. “Nesses dois shows fizemos várias músicas inéditas”, completa Marco Polo. Há unanimidade entre Zé da Flauta, Paulo Rafael ou Marco Polo (Agrício Noya, Ivinho e Almir de Oliveira não foram localizados para esta matéria. Israel Semente já faleceu) sobre o catalisador da dissolução da Ave Sangria: “No início de janeiro, Alceu, que namorava a banda há muito tempo, fez o convite para os músicos tocarem com ele no festival Abertura da TV Globo. Eu ainda fiz alguns shows no Rio, aqui, com Israel, mas já estava casado, com filho, decidi voltar ao jornalismo”, conta Marco Polo. O guitarrista Paulo Rafael completa: “Não teve assim um ‘vamos acabar’. Depois do Abertura a gente se questionou. Eu queria sair de casa, uns já estavam casados, economicamente não havia no momento outra coisa a fazer. Continuamos tocando com Alceu”. O Ave Sangria voltaria a reunir-se mais uma vez, para gravar um clipe para o Fantástico, de Geórgia Carniceira. Almir de Oliveira (que não foi tocar com Alceu Valença) revelou que o clipe foi um equívoco da produção da Globo: “Queriam era a banda de Alceu, mas acabaram chamando a Ave Sangria”. O clipe, gravado num estúdio em Botafogo, nunca foi ao ar. Permanece até hoje nos arquivos da emissora carioca.

Lista das Músicas: 01. Grande Lua 02. Janeiro em Caruaru 03. Vento Vem (Boi Ruache) 04. Dia-a-dia 05. Geórgia, a Carniceira 06. Sob o Sol de Satã 07. Instrumental 08. Por Que 09. Hey Man 10. O Pirata 11. Lá Fora Ficha Técnica: direção musical: lailson / produção: kátia mesel.

3.4. QUESTÕES TRANSVERSAIS: A VALORAÇÃO DA MÚSICA OU MÚSICA DE QUALIDADE

Outra discussão que nos parece interessante dar prosseguimento ao caminho proposto diz respeito à noção de qualidade e valoração do material compartilhado pelo Sombarato. Como veremos na análise do material discursivo, existe uma compreensão compartilhada sobre o status das músicas disponibilizadas no Sombarato, isto é, são músicas de qualidade.

Qualidade

Antonio Carlos disse...

Iniciativa maravilhosa! Catálogo de muito bom gosto, para todos os (bons) gostos. Salve o blog!

31 DE AGOSTO DE 2007 07:17

Alexander Otth disse...

Obrigado, Som Barato, vocês são demais! Vocês me fazem conhecer músicas inéditas, esquecidas, novas, velhas, sempre de ótima qualidade. Descubri há pouco tempo (sob recomendação). Continuem sempre!!

Um abraço de Suiça para todos - Alexander

22 DE MAIO DE 2007 03:01

Anônimo disse...

ÓTIMO CONTEÚDO MUSICAL, NÃO SEI QUEM CRIOU O BLOG MAS GRAÇAS A PESSOAS COMO VCS AINDA EXISTE A BOA MÚSICA BRASILEIRA, QUE ANDA SENDO TÃO MALTRATADA PELA MÍDIA. OBRIGADO!

TIAGOsanto.tec@hotmail.com

20 DE FEVEREIRO DE 2008 05:51

Cleiton said...

Ola colega, achei o seu blogg muito bom, com musicas de qualidade, sem se apegar somente a sons comerciais, parabéns... SEPTEMBER 22, 2007 4:01 PM

Compartilhamos da visão de pesquisadores como Trotta (2007), que procuram compreender essas estratégias de valoração, admitindo que os sujeitos e grupos sociais desenvolvam critérios de qualidade que distinguem as experiências musicais ao passo que fornecem elementos nas formações identitárias. Como nos lembra Trotta, em comum acordo com outros pesquisadores como Malm e Tagg, o tipo de música que investigamos (Música popular massiva/ música popular) são importantes nas construções da identidade de indivíduos e grupos, na formação desses grupos culturais e no processo de hierarquização de gostos. Grupos sociais emergem, comunicam e trazem a público suas passionalidades, afinidades e gostos compartilhados.

Nas palavras de Trotta, introduzindo o texto intitulado “Música Popular e Qualidade Estética: estratégias de valoração na prática do samba”:

Trata-se de um produto cultural que, disponibilizado para amplos setores da sociedade, adquire especificidades simbólicas no momento das experiências culturais, fazendo circular pensamentos e visões de mundo. Essa diversidade estética que a música popular abriga e sua própria importância na vida cultural contemporânea faz com que ela se torne tema privilegiado de acalorados debates sobre qualidade artística. Falar em qualidade significa se referir aos processos de hierarquização produzidos por sujeitos e grupos sociais para valorizar suas práticas em detrimento de outras. Tais processos são resultados de intensos embates que revelam disputas de poder, posições culturais e estratégias de persuasão e sedução entre os atores sociais envolvidos. Todo debate sobre música popular está atravessado pela questão do gosto, ou seja, pelas escolhas individuais e coletivas que resultam da construção de afinidade e

identidades musicais, revelando sentimentos compartilhados que estão sempre envolvidos em alta carga emotiva (TROTТА, 2007, p.1-2).

Com relação às estratégias de valoração da música popular, Trotta vai identificar parâmetros distintos de julgamento para esse tipo de música em relação à erudita, muito embora alguns critérios sejam comuns. A música erudita, segundo Trotta, tem como característica:

uma audição atenta, silenciosa, que deriva do seu alto grau de elaboração melódica-harmônica e que, consequentemente, exige alto grau de ‘erudição’ para ser admirada. (...) A conjugação de características estéticas específicas (alto grau de elaboração harmônica-melódica), condições de experiência (audição silenciosa), consumo elitizado (nobreza e classes abastadas) e personalização do criador (o ‘artista’) estabelece uma referência de qualidade musical (TROTТА, 2007, p. 4-5).

Embora se estabeleçam critérios distintos, como acabamos de dizer, o prestígio de muitas dessas canções de linguagem mais próxima do popular estão próximas desses critérios quando são lançadas as críticas, isto é, o referencial de qualidade muitas vezes termina por ceder ao juízo crítico ou valor arbitrário do erudito. A legitimidade, portanto, “tende a aumentar quando são empregados alto teor de individualização do autor, grande complexidade harmônico-melódica, sofisticação poética e sonoridade de arranjo rica em contrapontos e variações de texturas instrumentais” (TROTТА, 2007, p. 5). No entanto, pelo que observamos (embora não fossem os objetivos primordiais desta pesquisa), os parâmetros utilizados para a caracterização ou valoração da música se vale, não raramente, de recursos mais descompromissados e ou mais próximos das referência populares.

Quando falamos do coletivo Sombarato tentamos discutir fundamentalmente as práticas emergentes ou processos que redesenham a cartografia da produção e difusão da música no Brasil. Embora não seja o objetivo central dessa pesquisa, acho que seria interessante colocar aqui a proposta que o coletivo termina por fomentar. Em recente exposição do argumento central desta pesquisa⁵⁸ me deparei com a necessidade de explicar melhor um pouco dos registros sonoros. Noutras avaliações desse trabalho, que já vem sendo discutido há mais de dois anos, fui questionado sobre o conteúdo ou gêneros musicais⁵⁹ que são mais consumidos, sobretudo quando colocamos a possibilidade de diversidade ou heterogeneidade desse

⁵⁸ Na ocasião da última reunião do ALAS em 2009 na Cidade de Buenos Aires (Associação Latinoamericana de sociologia) me deparei com a necessidade de explicar melhor um pouco dos registros sonoros que estavam disponíveis ali, já que na audição dos avaliadores que tiveram a curiosidade de vasculhar o Sombarato, grande parte daquelas músicas soavam estranhas e, foi nestes termos que discutimos. Esse estranhamento é válido por vários motivos e pode ter significados e motivos diversos. Não quero aqui generalizar uma audição individual e a partir dessa avaliação admiti-la como referência compartilhada com os demais consumidores. Apenas coloco a situação que levou a uma reflexão que entendo como necessária neste caso. Esse estranhamento me despertou para esta discussão. Ver publicação - Compartilhando sons e idéias: sobre o consumo da música elaborado discursivamente.

⁵⁹ Ver anexo a discografia compartilhada no Sombarato.

consumo, que se diferenciaria do repertório radiofônico e televisivo ventilado pela indústria que opera com estéticas e intenções variadas, como já discutimos. Sentimos, portanto, a necessidade de discutir um pouco a proposta do Sombarato, para além da questão política (embora estas propostas podem ser vistas como complementares). A noção de qualidade é compartilhada pelas pessoas que consomem. Sabemos da dificuldade de mobilizar tais noções, mas achamos pertinente tocar, embora que de forma sintética, os crivos desse projeto que não sai ileso da tensão autonomia criativa e lógicas comerciais, como é próprio da música popular massiva. Essa necessidade também foi identificada quando realizada a leitura flutuante dos discursos e percebemos que a maioria desses comentários avalia a música do Sombarato como de qualidade. Acho que devemos chamar a atenção para estas particularidades, entre elas, a idéia de que a geração de graus diferenciados de autonomia na experiência musical pode ter implicações na difusão de propostas estéticas mais heterogêneas. A raridade se fez mesmo com a possibilidade da reprodutibilidade técnica. A questão da raridade é muito discutida pelos que compartilham músicas. No caso do Sombarato, a raridade se coloca como um dos grandes trunfos na legitimação da prática. A raridade é discutida por aqueles que compartilham:

jotacmf disse...

fica aqui meu agradecimento por expor essas reliquias, sei que esses grandes musicos não se importariam pois muita gente não conhece essas raridades e quando tiverem acesso,saberão quem realmente sabe fazer musica
um abraço

Ney Passos said...

Parabéns pelo blog. Realmente fantástico. Muitos discos e raridades, difíceis de se encontrar até nas lojas de discos.

NOVEMBER 26, 2007 3:02 PM

clacuncos disse...

Cara, muito bom este blog. Estou encontrando raridades que jamais sonhei.

11 DE OUTUBRO DE 2007 16:19

A questão da qualidade (e mesmo da raridade) não raramente está próxima de um consumo distinto. Como ressalta Trotta, a legitimidade dessas avaliações estéticas ganham pesos variáveis dependendo dos atores que a realizam. Para além disso, Trotta indica que tais juízos ou legitimidades são de maior relevância se encontra essa lógica estruturada nas hierarquias compartilhadas socialmente, isto é, no senso-comum. Pensando no caso do Sombarato, embora essa questão da noção de qualidade seja observada, isso não é ratificado enquanto uma prática de seleção e que obedeça um crivo na postagem dos discos. No primeiro momento, quando ainda era um blog, esses critérios de aceitação e manutenção da

proposta estética poderia ser mais evidenciada, afinal os discos postados correspondiam a acervos pessoais, muito embora fossem aceitas contribuições. Nesse novo momento, o Sombarato, como diz o próprio Firmino, torna-se uma comunidade de compartilhamento. Perguntamos quais eram os critérios de postagens dos discos e da permanência deles. Segundo Bruno Firmino:

Na época do blog os discos eram postados de várias maneiras. Vinham do nosso acervo, contribuições por e-mail, contribuições dos artistas, links de blogs ou comunidade no orkut. Hoje o critério é de cada usuário, porque o SB virou uma comunidade de compartilhamento e qualquer pessoa pode postar um disco (basta criar uma conta no site), não importando o valor artístico do disco, ele estará lá disponível. O SB tem um público bem diverso que está sempre disposto a compartilhar o que temos de interessante, independente do gênero musical. Quais os critérios que conformam a ideia de qualidade desse material disponibilizado no Sombarato? O critério é "ser" música.

Notemos, pois, que, embora o critério seja “ser música” (faria o adendo o fato de “ser música brasileira”), a ideia de se compartilhar “o que temos de interessante” traz uma carga valorativa que não podemos deixar de tocar. Embora o critério de julgamento não seja os respectivos gêneros musicais, percebemos que certos traços esboçados no início do projeto (quando o Sombarato era um blog, alimentado por certos colaboradores) serviram como parâmetros estéticos que até hoje são mantidos e desejados. Embora se trate hoje de uma comunidade de compartilhamento no seu sentido mais radical, essas marcas e referências primeiras se fazem presentes nos contornos, coloração e identidade que a comunidade construiu.

Isso é interessante na medida em que, como o mesmo Trotta reflete, alguns gêneros são consagrados e, por si só, já carregam uma carga simbólica que o legitima. Para citar alguns gêneros Trotta fala da MPB e do Jazz que, segundo ele, carrega toda uma ambiência favorável de legitimação da crítica especializada que se difunde no senso-comum.

Neste sentido, a experiência musical popular goza de uma complementaridade entre indivíduo e coletividade, uma vez que produzem identificações por meio da afirmação de um gosto compartilhado. Embora mencionemos a questão do gosto, não iremos aprofundar tal discussão. Não obstante, Trotta, se valendo de Bourdieu, afirma que é por meio do gosto que o critério de valoração é ordenado, proferido e compartilhado socialmente, reafirmando as identidades musicais e o prazer da música. Citando Frith:

O prazer que a música pop produz é um prazer de identificação – com a música que gostamos, com seus artistas, com as outras pessoas que gostam dela. E é importante observar que a produção de identidade é também uma produção de não-identidade – é um processo de inclusão e exclusão. Este é um dos aspectos mais impressionantes do gosto musical. As pessoas não apenas sabem o que gostam, elas também têm uma idéia bastante clara do que não gostam e têm uma forma bastante agressiva de declarar esse não gostar (FRITH apud TROTTA, 2007, p. 5).

3.5. OBSERVANDO O CASO DO SOMBARATO

Danilo disse...

o blog está cada vez melhor! Parabéns pra galera, sempre trazendo novidades e raridades para os que gostam de música brasileira. A música é um fator preponderante nesse blog, mas acho que a atitude anti-caretece é o melhor! O acervo de que o blog dispõe, na perspectiva de quem gosta de música, é muito melhor do que qualquer loja virtual de cd's, ou do que qualquer estabelecimento comercial. Inigualável! Parabéns.

17 DE AGOSTO DE 2007 09:59

Penso que a partir do estudo de caso do Sombarato podemos problematizar os usos da música tanto pelos produtores como pelos consumidores e mediadores. Destaco a possibilidade de uma contribuição profícua nesse estudo de caso ao agregar essa discussão mais geral do emprego e uso desse rol de novas tecnologias na produção cultural, em um sentido amplo, percebendo a complexidade da prática musical desde a produção até o entendimento de um consumo reflexivo.

3.5.1 AS REVERBERAÇÕES DE UM SOMBARATO

Penso que seja interessante iniciar este tópico situando o leitor de forma bastante breve sobre a noção de “comunidades virtuais”. Segundo Rheingold, “todos os tipos de ambientes comunicacionais na rede se constituem em formas culturais e socializadoras do ciberespaço de comunidades virtuais, isto é, grupos de pessoas globalmente conectadas na base de interesses e afinidades, em lugar de conexões acidentais ou geográficas” (RHEINGOLD apud SANTAELLA, 2004, p.121). Segundo Santaella, “são agrupamentos de pessoas que poderão ou não poderão se encontrar face-a-face, e que trocam mensagens e ideias através da mediação das redes de computador” (SANTAELLA, 2004, p. 122).

Essas comunidades fluidas e flexíveis permitem aos usuários se organizem espontaneamente. As possibilidades oferecidas por meio destas comunidades são imensas e os interesses são os mais diversos. No caso do Sombarato, veremos que os interesses estão voltados para o compartilhamento da música, emoções, idéias, trocas de conhecimento, entre outros. Segundo Robins e Webster, “o tema do comunitarismo virtual tem sido significativo nos últimos anos, sem dúvida como uma compensação para os efeitos disruptores da globalização econômica” (ROBINS; WEBSTER apud SANTAELLA, 2004, p. 123).

As comunidades virtuais tem sido um espaço privilegiado, um espaço que se tem recorrido para o compartilhamento da música. Esse movimento de colaboração é percebido na prática, mas também nos textos e comentários disponibilizados no Sombarato:

Anônimo disse...

Fantástico esse blog...isso é um presente dos deuses rsrsrs parabéns e terei maior prazer em colaborar...enviarei o email pedindo informações

2 DE AGOSTO DE 2008 20:28

Fumaça disse...

Como posso fazer para ajudar para postar alguns Cds da Elis que são demais.

22 DE FEVEREIRO DE 2007 04:59

Marcus Falcão disse...

É um imenso prazer em fazer parte dessa competente equipe em prol da nossa música.

Marcus Falcão - Natal/RN

25 DE FEVEREIRO DE 2007 15:12

Mota disse...

E pensar que um dia grvávamos fitas cassete pros/dos amigos....

Minhas reverências!!!!

27 DE JUNHO DE 2007 06:32

Anônimo disse...

Ai Galera nota Mil estão mandando muito bem . em breve estarei disponibilizando alguns cd para aumenta este arquivo .Tem um blogger muito fera que vcs poder visitar . www.oyafoto.blogspot.com/

13 DE FEVEREIRO DE 2008 13:45

Marcela disse...

Gostaria de ter nascido em Brasil mas nao tive essa sorte!!!! Adoro a música dos grandes do Brasil como Hermeto e Egberto e encontrei neste site tanta música deles que eu nao tinha que estou grata e assim que puder, vou subir discos que eu tenho para completar as postagens deles e de outros!! Muito obrigada!!!!!!

25 DE JUNHO DE 2008 07:16

A idéia de trabalhar com www.sombarato.blogspot.com⁶⁰, trazendo-o como referência e material empírico de análise para pensar essa transição se deve ao grau de difusão e conhecimento que este adquiriu pelos internautas e artistas que o acessam e o compõe. O “sombarato” também registra uma comunidade no Orkut (mais de 2700 membros, entre eles artistas, de todo o Brasil), Twitter (cerca de 2290 seguidores) e myspace, três grandes veículos de relacionamento que servem à difusão, discussão e compartilhamento de formatos musicais. Tínhamos aproximadamente 1000 artistas com alguma obra disponibilizada e cerca de 2530 links de discos para download. Ainda no blog, eles disponibilizavam outra sorte de materiais visuais e entrevistas com artistas. Em um ano de funcionamento o Sombarato contabilizou 3.277.000 visitas e mais de um milhão de álbuns downloadeados. Uma média de 600 downloads por disco e cerca de 30 mil downloads por mês. O próprio formato e especificidade do blog na organização do material já se mostravam interessantes também (ordem alfabética e não categorizados por gênero, muito embora se tenham os releases, na maioria das obras). Com o novo endereço (sombarato.org), o sombarato registra mais de 795

⁶⁰ A primeira versão desse texto fora escrito num tempo presente, onde o projeto Sombarato era a possibilidade de agregar uma discussão mais geral do fenômeno do compartilhamento. As particularidades que me fizeram atentar para o Blog se colocavam com bastante fôlego, e não menos promissoras. Contudo, pelas próprias questões envoltas nesse processo de transições, continuidades e rupturas, que neste caso resultou no fim do Sombarato, houve a necessidade de reescrevê-lo num tempo passado, mas que de forma alguma sugere um movimento de resignação e acomodação, nem tão pouco finda as motivações de novos projetos de semelhantes contribuições.

artistas e 668 etiquetas. Levando em consideração que a maioria dos artistas tem mais de um disco disponibilizado, esse número é bastante significativo.

Revistas especializadas de circulação nacional e jornais impressos como a Rolling Stone, a Folha de Pernambuco e Diário de Pernambuco reforçaram a contribuição do projeto Sombarato em seus respectivos veículos.

Encontramos no Sombarato uma grande divulgação de produções culturais que dialogam com as contendas sugeridas ao longo do texto. Trata-se de um espaço (em plataforma) de compartilhamento de música brasileira, mas também se configura num espaço de reflexão e discussão acerca das redefinições da experiência da música. Estão usando os espaços de compartilhamento como uma forma de demonstrar publicamente as suas escolhas ideológicas, morais, políticas. Estes ambientes de compartilhamento estão se tornando fundamentais para um debate moral e ético.

É válido perceber as formações discursivas que estão presentes no Blog, assim como percebê-lo como agente e espaço de contribuição para o debate do fenômeno e democratização da cultura. Estes projetos vêm avançando o debate e demonstrando a importância da cultura do compartilhamento.

Apesar do pouco tempo na rede (o Blog “sombarato” esteve um ano e oito meses na rede), o endereço eletrônico sem fins comerciais adquiriu popularidade dentre aqueles que buscavam encontrar um vasto “acervo” de música brasileira e, sobretudo, expressivo catálogo de música de artistas pernambucanos⁶¹. Como considera Bruno Rodrigues:

⁶¹ Muito embora estejamos discutindo um projeto que se lança nas redes do virtual, a tessitura dessas redes encontram referências e marcas que sinalizam para determinados lugares e, por isso, podemos localizá-lo. Como já dissemos, encontramos no Sombarato um expressivo acervo de obras de artistas pernambucanos. Ser e estar na periferia, mas falar para o mundo, como cantou Antônio Nóbrega. Pernambuco em cena. Essa metáfora que já foi difundida diversas vezes, desde os idos do Ciclo do Recife, na década de 1920 até o auge do teatro amador nos anos 1950, agora surge reeditada. Várias experiências que vão do manguebeat, pós-mangue (ou asfalto beat como se queria afirmar) e experiências vanguardistas como a Recombo (somente para falar de projetos das últimas duas décadas) denunciam essa movimentação intensa em torno da experiência musical no Estado. O Sombarato carrega muito dessas informações e lança muitas outras. Este vanguardismo das posturas não necessariamente é compartilhado em todos os momentos. No último Porto Musical realizado em Recife, algumas dessas divergências ficaram claras. Fred Zeroquatro, nessa ocasião, ventilava algumas idéias que iam de encontro a estas propostas que compartilham livremente músicas na internet, fazendo menção as idéias do livro “O Culto do Amador” de Andrew Keen⁶¹. Noutro momento, o Sombarato recebeu uma crítica do guitarrista da Nação Zumbi Lúcio Maia por ter encontrado o álbum recém-lançado “Fome de Tudo” disponibilizado gratuitamente. A “contracultura em versão cabocla” identificada por Rejane Sá Markman parece não ter assimilado essas inovações. O contexto se expande e os atores se renovam. Algumas idéias de mudança não têm sido assimiladas por estes atores.

O blog era inegavelmente o maior diretório de música já feita em Pernambuco. Tinha um vasto acervo de música pernambucana - alternativa e antiga, raros discos de frevo⁶², mangue beat e tudo o mais - acima de 2 mil títulos

O grande diferencial do Sombarato sempre foi o acervo. Não se encontrava em outro lugar as dezenas de discos de frevos, rock psicodelico recifense e tantas outras raridades

Dentre estas invenções musicais disponibilizadas, temos um “vasto imaterial” de discos que se encontram fora de catálogo das majors e que por isso não são encontradas no “mercado formal”. Além disso, uma parte significativa das obras disponibilizadas é composta por artistas que encontram nas ferramentas da rede um apoio para que seu trabalho seja visível (ou melhor, audível) e viável. O Sombarato, portanto, deixa de ser um espaço “pirata” e passa a ser um meio de divulgação legitimado pelo campo. Artistas independentes procuravam o blog com o intuito de terem seus trabalhos divulgados e lançados.

Em entrevista feita pelo próprio gerenciador do Blog, o artista pernambucano Silvério Pessoa fala o seguinte:

Sem internet eu estaria no meio do caminho. Não tenho vinculação com gravadoras, editoras, e administro e coordeno minha carreira com minha banda e equipe. Para isso temos além de site, blogs de diários de viagem, páginas e comunidades no Orkut, My Space, e uma relação direta com o público através de chats, msn e emails. Isso descaracteriza o “astro”, o inacessível do artista famoso, desmistifica e oferece um novo olhar para quem trabalha com arte em geral. A internet favorece esse novo processo. Desmaterializa o produto cultural. Socializa o que se cria. Sei que ainda estamos no início de uma revolução, porém já vemos muita coisa nova acontecer nesse novo mercado que surge. Meu filho não pega mais em CD, ele baixa e ouve em mp3⁶³.

Outra entrevista realizada pelo Sombarato com o artista Jards Macalé, ele nos diz que:

A Internet mudou tudo. O que antes era privilégio de alguns, aos poucos, torna-se privilégio de muitos. Não sei do futuro da indústria, só sei que a música existirá sempre... ela é feita de Ruído e Silêncio, coisa que (me parece) sempre existirá.

Quando informado que sua discografia encontrava-se disponibilizada no Blog Sombarato somando quase cinco mil downloads, Jards Macalé infere: *Ótimo! Quanto mais pessoas entrarem em contato com meu trabalho, melhor.*

Em entrevista concedida à revista Brazuca, o criador do blog e analista de sistemas Bruno Rodrigues reflete sobre as suas motivações:

Não tinha pretensão que ele (o blog) ficasse tão popular. Eu tinha um bom acervo de discos em meu HD, sempre gostei bastante de música e comecei a ter acesso a alguns discos raros, que me deixavam com vontade de passar pra amigos. Foi aí que veio a idéia de colocar no ar e, depois, de um mês, os acessos começaram a aumentar, então resolvi adicionar dois amigos como colaboradores. Contamos também com

⁶² O Maestro Formiga (Mastro da Orquestra de Frevo do recife) admitiu que não teve acesso a alguns registros de frevo, mas que encontrou disponível no Sombarato.

⁶³ Muitas pesquisas têm inferido que o compartilhamento de músicas na internet não estabelece uma correlação negativa à compra de discos. No entanto, parece que o hábito de compra e escuta de discos está ligada diretamente a interveniente de geração, entre outras.

muitas colaborações dos leitores via e-mail, o que poupa um pouco nosso trabalho. Estamos sempre ligados em novidades e raridades. No começo do blog eu disponibilizava apenas coisas que eu tinha no meu próprio computador, mas um dia acabou o acervo, então comecei a pesquisar música na internet. Aprendi muito, reciclei meu gosto musical e comecei a escutar bastante coisa boa e que é pouco consumida. É importante falar que, atualmente, a popularidade do blog faz com que recebamos bastante contribuição de links prontos para serem postados, enviados inclusive por músicos. A maioria das contribuições são sempre bem-vindas.

Em outra entrevista, questionado sobre os direitos autorais na internet Bruno avalia que:

A constituição brasileira diz que todo cidadão tem direito de acesso a cultura e é isso que estamos fazendo. Tentamos contribuir pra um buraco que existe na cultura do país que deixa grandes obras engavetadas pelas grandes gravadoras. A lei prevê punição para quem ganhar dinheiro direta ou indiretamente com obras sem pagar direitos autorais, o que não é o nosso caso, pois fazemos tudo de graça. Felizmente, a nova geração de músicos já está entendendo os moldes da internet e está sabendo usá-la de forma legal. Não tivemos problemas com bandas novas, pelo contrário, elas mesmas nos procuram, elogiam, agradecem, etc...

Quanto às resistências, tinham acontecido poucas vezes:

O primeiro incômodo surgiu quando recebemos ameaças de um dono de loja de discos da Galeria do Rock, em São Paulo. Ele nos encaminhou, inclusive, denúncias feitas por ele a algumas entidades de defesa de direitos autorais, alegando que estávamos desrespeitando a obra dos artistas. Em pouco tempo descobrimos que era apenas um vendedor de discos frustrado e preocupado unicamente com o futuro dos seus negócios. Um outro fato interessante foi o de um funcionário de uma gravadora de São Paulo, que nos mandou um email bastante educado, pedindo pra retirarmos um disco recém-lançado por eles, prevendo um fracasso de vendas. Retiramos na mesma hora. Um outro probleminha surgiu dias atrás. Foi um comentário de Lúcio Maia, guitarrista da Nação Zumbi, que declarou ao Jornal do Comércio, de Pernambuco, que a postagem do disco novo da banda antes de sair nas lojas havia sido uma atitude “babaca e infantil”. Dias depois, o vocalista da banda mandou nos mandou um e-mail agradecendo pela divulgação do novo disco.

Contudo, em junho de 2008, após a entrevista a revista eletrônica Brazuca, o criador do blog recebeu um e-mail da gravadora Biscoito Fino, pedindo que retirasse os discos do selo que mantinha em seu blog. No e-mail, conforme a postagem no blog Sombarato, tínhamos o seguinte texto:

Foi observado que em seu blog foram disponibilizados links de internet para download de faixas da gravadora Biscoito Fino, protegidas por leis internacionais de copyright. Venho através deste pedir gentilmente que retirem, em caráter de urgência, todos os links que disponibilizam tais arquivos em formato digital. Como reconhecemos que o blog suporta fãs da música brasileira, não gostaríamos de tomar as medidas cabíveis junto ao seu provedor de plataforma”.

O criador do blog retirou da plataforma os discos sugeridos pela Biscoito Fino, mas discutiu tal imposição num post onde escrevia que:

Não vejo problema em disponibilizá-los na internet. Quem mais ganha com vendas são as gravadoras. Os artistas, menos. Até o fim da década de 90, a gravadora era quem investia para que seus artistas ganhassem dinheiro com shows e fechassem o ciclo com a repercussão em vendas de CDs. Hoje cabe à internet fazer isso.

Em 2009, o Sombarato fez parte de uma mesa de discussão no Seminário Internacional do “Porto Musical” que se intitulava “O compartilhamento livre da cultura”. Nessa apresentação, dois colaboradores do coletivo Sombarato estavam presentes, Jarbas Jacome e Bruno Firmino.

Nessa comunicação Jarbas comentava que “em dois anos, o Sombarato chegou a ter 12 mil acessos por dia. Isso na internet é um número absurdo. Por isso passou a incomodar e chamar a atenção”. Jarbas disse que isso “incomodou o selo da Biscoito Fino que é especializada em músicas não muito comerciais”. Sentindo-se lesada, a Biscoito Fino solicitou que fossem retirado do blog aqueles artistas que faziam parte de seu catálogo. Segundo Firmino, “tiramos pra evitar confusão e propor o diálogo”. No entanto, segundo Firmino, “não houve diálogo. Foi uma coisa bem unilateral”. Defendendo-se dessa acusação, Bruno Rodrigues avalia que “todo mundo usa a internet pra baixar discos, inclusive os artistas, eu, você, e o engravatado da Biscoito Fino (...). Felizmente, o independente desconhecido e o mainstream estão se misturando, e agora ninguém sabe mais quem é quem, todo mundo é ouvido.”

No que se refere ao comunicado da empresa Google, Firmino coloca que:

A Google enviou um comunicado, onde solicitava a retirada do blog do ar. O Sombarato respondeu, mas não tivemos uma outra resposta. Pensamos... ‘ah... isso foi um engano ou alguma coisa assim’. Na madrugada de 09/09 tiraram o blog do ar sem aviso prévio.

No primeiro ano completado (Abril de 2008) foi comemorado num espaço de realizações de eventos culturais da grande Recife, espaço Quintal do Lima. A comemoração fortalece a particularidade do caso, visto que as bandas que tocaram na festa também se encontram disponibilizadas no blog. Portanto, a festa teve como mote “a celebração do compartilhamento, o arranjo colaborativo, o maior acesso e possibilidade de distribuição e criação da música”.

O blog é a nova “loja de discos”? Apesar de fundamentalmente distintos, guardam referências de transição, mesmo porque catalogam e centralizam invenções musicais. Não obstante, o recurso de trazer as intersecções e contornos diferenciados parece ser interessante, pois indicam pistas da mudança, num contexto social e sociológico mais amplo. A questão é que a sociedade em rede modificou a forma da experiência musical.

Aos nove dias do mês de setembro do ano de 2008 (com aproximadamente um ano e oito meses de divulgação), o som barato foi tirado do ar acusado de violação de direitos autorais, muito embora a intenção nunca fora de ganhar dinheiro com ele. É interessante o que Bruno Rodrigues fala sobre a procura do Sombarato no intuito de contactar os artistas

divulgados: *Acontece sempre de produtores mandarem e-mails pedindo contato e orçamento de alguns artistas para shows como se nós tivéssemos alguma relação com artistas.* Apesar do cuidado com relação a sua política de colaboração, o Sombarato foi acusado de utilização indevida das obras.

Sobre a política de uso e colaboração, a justificativa do Blog é que:

A troca de mp3 no Brasil não é crime como muitos pensam, crime é a venda de mp3 sem dar o devido direito ao autor, gravação de CDS sendo cópia ou sendo a partir de MP3. Esse site não tem nenhum lucro com o download das músicas ou vídeos, não ganhamos nada ao postarmos CDS aqui, apenas divulgamos o trabalho das bandas pouco conhecidas, e de difícil acesso (ou nenhum acesso, no caso dos álbuns fora de catálogo).

- De acordo com a lei, o arquivo deve permanecer no máximo 24 horas em seu computador, posteriormente deletado. Esses mesmos arquivos são somente para divulgação das respectivas bandas/grupos musicais.

- A aquisição desses arquivos por esse blog é de responsabilidade de quem os baixou.

Qualquer artista que se sinta ofendido, entre em contato com sombarato@blogspot.com, e providências serão tomadas imediatamente. Lembramos que fazemos questão de passar links ou referências para sites que vendam os discos postados. (grifo do autor).

Muito embora estivessem destacadas as intenções de uma ética criativa e colaborativa, parece que toda a discussão no entorno da música e as novas demandas ainda são relutadas. A maioria dos blogs chama atenção em suas páginas da política de uso e colaboração que caso alguém se sinta lesado pelo material compartilhado sem fins lucrativos pode fazer a reclamação que prontamente será sacado. Nas palavras de Bruno Rodrigues:

"O que os blogs fazem não incomoda os artistas, e caso alguns se sintam incomodados, é porque existe algum desconforto do mesmo em relação à atitude da gravadora que vai ver o disco publicado para download", diz Bruno Rodrigues, do extinto Som Barato. "A impressão que dá é que todo artista quer ver o seu som rodando por aí, mas não fala isso publicamente, quando tem uma gravadora que o encheu de contratos e compromissos legais."

Como avalia Ivana Bentes em entrevista a Revista Continente Multicultural:

esse é um novo paradigma, é o que podemos chamar de apropriação social. O espectador não quer nem saber. Quer ter o acesso, pelo camelô, pela internet, pelo celular, na lan house. Essa circulação livre da produção cultural, com custo baixíssimo ou de graça, já está criando outra economia, de abundância. Não adianta querer criar escassez reprimindo". Ainda nesta perspectiva Bentes coloca que "quanto mais a cultura circular, mais se produz conhecimento. A mídia que propaga a repressão a pirataria tem feito um desserviço ao avanço da questão. A repressão criminaliza o consumidor, demoniza a prática de compartilhamento e embarreira as novas possibilidades mercadológicas. Amesquinha-se a questão para manter uma estrutura antiga e fadada à extinção.

Entendido dessa maneira, a incorporação de novas leis relacionadas à internet ou mecanismos de repressão por quem se sente lesado por um download ilegal de uma música, disco ou discografia não parece ser uma iniciativa profícua. Ao passo em que as nossas leis não tem como acompanhar as mudanças, a internet apresenta mutações diárias. Com as novas

tecnologias, os instrumentos são aprimorados com cada vez mais rapidez e, em muitos casos, de graça: para que se pagaria por esse conteúdo privado? Nessa linha de raciocínio, permito-nos inferir que a lei não acompanha as mudanças, haja vista o discurso inicial dos legisladores, que costuma ser repressivo, de censura, de proibição talvez por impotência perante a problemática. Existe uma defasagem entre essas práticas e as leis que estão vigorando no Brasil. A receita pode vir dos meios formais como contratos com operadoras de celular, com produtoras de filmes, produtoras de eventos, por execução pública. Mas no campo da internet é que está a relação mais atraente, isto é, gratuita. Mesmo obrigando o consumidor a pagar, eles tem buscado os meios de não fazê-lo. A “cultura hacker” da qual fala Castells, fortemente centrada nos valores da liberdade e da colaboração, cujos protocolos de comunicação essenciais são comuns, não-proprietários e desenvolvidos de modo compartilhado, ocupa-se de driblar as possibilidades de bloqueio e de torná-las novamente acessíveis (CASTELLS, 2000).

O SomBarato não se constituía somente enquanto um blog, mas um coletivo que organizava festas⁶⁴, palestras, e que com apenas um ano e meio conseguiu 6 milhões de acessos do mundo inteiro. A rede já está estruturada e se expande dia-a-dia. O projeto, no entanto, pode ser remontado num outro formato, que não a plataforma blogger anteriormente utilizada⁶⁵.

“O coletivo” Sombarato se coloca desta forma diante do acontecido:

Aos 25 de agosto às 17:15 h, recebemos um e-mail do Time Blogger. Para bom entendedor meia palavra basta: estão cumprindo a parte deles, nós devemos cumprir a nossa. Eles foram notificados, uma denúncia ao blog, e estão nos repassando isso. Justo. Mas, o que fizemos de errado? Compartilhamos músicas que todos cantam quando acordam? Compartilhamos músicas com aqueles que vão aos shows? Ou que irão depois de ouvir o disco? Compartilhamos músicas com os que ouvem e, se o orçamento der, comprarão o cd? Compartilhamos músicas com os próprios músicos? Em auxílio à procura de referências. Compartilhamos músicas pra se ouvir, cantar, dançar, chorar? É esse o erro? Nesse um ano e meio dividimos com todos um conteúdo genuinamente brasileiro da música. Demos direito a um fundo musical nacional para qualquer situação. Lançamos dois discos! Apoiamos iniciativas cinematográficas, musicais ou de entretenimento completamente saudáveis, pois já dizia o velho síndico “Quem não dança segura a criança”. E seremos comparados àqueles que praticam crimes virtuais⁶⁶? O que se pega aqui, entra nos ouvidos, domina o corpo, abre a mente. É histórico. É concreto. É simbólico. É moderno. É contemporâneo. É erudito. É popular. É brasileiro! Até o verbo compartilhar é transitivo direto e indireto,

⁶⁴ O Sombarato continua apoiando algumas iniciativas musicais. Para não deixar de citar algumas delas poderíamos citar a Terça do Vinil, Vinil e outras cozinhas e tangolomango.

⁶⁵ Isso foi realizado como forma de burlar tal constrangimento. Um novo blog www.sembarato.blogspot.com foi criado e foram disponibilizadas uma grande quantidade de links das obras anteriormente disponibilizadas no Sombarato, mas que se atualizava anonimamente.

⁶⁶ Para se ter a noção, no dia 09/07/2008 foi aprovada uma proposta no senado que prevê treze novos crimes, entre eles o que se denominou de “pirataria virtual”. Em vários países do mundo o compartilhamento vem sendo lido nessa chave, mas no Brasil é o primeiro movimento que nos lança nessa senda. Intelectuais como André Lemos, citado nesse artigo, manifestaram a sua discordância e circula um abaixo-assinado contra este projeto de lei.

compartilha das duas categorias. Mas quando isso extrapola as barreiras do virtual, passa a ser um problema. E, nesse momento, é isso que compartilhamos com você que veio até aqui, procurando algo bom. E agora? (Nós do Time Som Barato).

Como fora colocado acima, o Sombarato também era um espaço de reflexão e discussão dessas redefinições no consumo da música. Esse consumo qualitativamente distinto provocou alterações na sensibilidade para com a música e todo o seu arranjo. Alguns comentários são emblemáticos para se pensar essa mudança e as práticas discursivas em torno da música compartilhada.

“Som Barato, obrigado por disponibilizar tantos álbuns raros em um único lugar! Muito Obrigado!Minha vida musical certamente será outra após este blog!”

“É uma das melhores maneiras de que a música deles (dos artistas) transcenda e chegue em qualquer lugar do mundo! Eu, por exemplo, faz anos que eu não vivo no Brasil. De vez em quando eu consigo algum disco que eu sago da memória no amazon.com. Mas tem muitos que não estão em Cd. O trabalho do sombarato faz que a musica brasileira seja conhecida por muito mais gente. Espero não ser preso por isso... :)”

“Bom, a internet veio para romper com os velhos paradigmas do capitalismo, entre eles a exploração dos artistas pelas gravadoras ... O artista é obrigado (pela gravadora) a fazer campanha contra pirataria, mesmo ele fazendo downloads de músicas de outros artistas. As gravadoras não perdem por esperar, porque contra milhões, não contra só eu ou contra algum de vocês, mas contra todos não tem conversa ... música livre e livre direito de expressão para os músicos fora da mídia!”

“Vocês me fazem conhecer músicas inéditas, esquecidas, novas, velhas, sempre de ótima qualidade. Descobri há pouco tempo (sob recomendação)”.

“A idéia do compartilhamento musical é uma das mais originais da web, rompe com a farsa-mercantilista chamada jabá! Minha cultura musical está mudando muito: estou ouvindo sons, indo em shows de artista fora do mainstream e presenteando amigos com CDs que, de outra forma, eu nem sonhava existir ou sequer tinha oportunidade de ouvir”.

“Parabéns por essa obra!”

Vários desses discursos nos colocam a possibilidade de avaliação do contexto de mudança (continuidades, transições e rupturas) e as implicações destas, reforçando que a crise que se passa é com a indústria e não do consumo da música. Em muitos desses comentários percebemos uma resposta ao contexto de mudança, marcado pela incerteza nos rumos da produção cultural. Contudo, o espectro dessa nova forma de consumo aumenta vertiginosamente e nos revela possibilidades de ampliação dos horizontes da música.

3.8. DEPOIS DO FIM

É a tal da "teoria Mosca na Sopa... Por que cê mata uma e vem outra em meu lugar." Lembra do efeito Napster? (Bruno Rodrigues)

Não obstante, nesse percurso de aproximadamente dois anos e meio, o Blog foi tirado do ar⁶⁷ e remontado na lógica descentralizada P2P meses depois. Com o fim do Sombarato.blogspot.com, Firmino lembra que houve toda uma mobilização.

Teve toda uma mobilização. Uma quantidade enorme de matéria e postagens em blogs. Inclusive, um dos textos que estão no Sombarato.org veio de um rapaz que, quando soube (do fim) escreveu. A gente botou no site porque achou legal.

No entanto, como coloca Firmino, a retirada do ar não provocou a resignação. Segundo Firmino, “ficamos naquela história, ‘Vamos voltar’. E voltamos no formato de Torrent”. Esclarecendo como se deu essa volta, Firmino conta que:

Essa volta foi inusitada. Eu tava a frente dessa volta. Só que quem deu um impulso maior foi uma pessoa do Rio de Janeiro que até hoje eu não sei nem quem é. Não sei nem se existe para falar a verdade. Nunca vi. Deram a maior força. Fizeram o registro do servidor, do domínio, estão ajudando na parte técnica. A gente tá ajudando assim, na base da confiança. Por exemplo, eles têm a senha máster.

Firmino também coloca as motivações para compartilhar e de seu ingresso no Sombarato:

Eu acho interessante assim... eu tinha essa prática de disponibilizar discos. Em 2005 eu tinha, por exemplo, disponibilizado já os discos do... que eu acho que nem todo mundo conhece... do que o pessoal chama de udi grudi, que é a cena roqueira psicodélica de Recife. Aí não tem como eu conseguir um disco assim... inéditos, que nunca foram lançados. Eu tinha muitas cópias em vinil, que chegou na minha mão e eu disponibilizei. Aí eu acabei entrando pra esse lance do Sombarato por essa e outras histórias.

Colocando a importância cultural dessas iniciativas, Firmino avalia que:

A internet permite muito a formação de público, formação política. Isso não restringe só o que ele vai ouvir, mas o que ele vai falar, em termo de discurso. Por isso que no Sombarato a gente sempre acha válido que se postem o disco e o texto, por exemplo. Porque a gente quer cultura, quer discutir, quer crítica.

Sobre essas redefinições e rearranjos na experiência da música, Firmino percebe que:

A sustentabilidade do músico vai do ritmo dele. A gente não tem acesso à distribuição e até por questões financeiras. Ele que tem que acompanhar as tendências. É inviável uma banda que queira vetar que alguém baixe suas músicas. É uma coisa absurda isso. A questão da Eddie. Vamos colocar o Eddie como estudo de caso. 7977 leituras. Baixaram as músicas. 5 downloads diários. Onde é que se estivessem apenas nas lojas, venderiam 5 discos por dia? 5 novas pessoas por dia. A prova é que Todo show da Eddie tá lotado.

Interessante é que cerca de três meses depois o Sombarato volta à rede numa outra lógica, utilizando a tecnologia descentralizada de P2P⁶⁸. São momentos distintos do

⁶⁷ Acusado de violação dos direitos autorais pela gravadora Biscoito Fino, o Blog fora subtraído da plataforma blogger pela empresa Google.

Sombarato que repercutem nas políticas de uso e colaboração (que mudam substancialmente nesse percurso). Um caráter muito mais ativista é despertado. No www.sombarato.org temos o seguinte texto de apresentação com 39362 leituras⁶⁹.

Estamos de Volta!

Uma idéia nunca morre. Derrubam um blog, derrubam um link, derrubam casas, mas a idéia continua lá. E o Som Barato voltou, e voltou porque ele é uma idéia. Uma idéia de partilha, uma idéia de que os bens podem ser comuns, uma idéia de uma festa permanente embalada pela diversidade de sons que a natureza humana é capaz de produzir mas que a indústria insiste em abafar com suas técnicas monopolistas. E o melhor de tudo é que idéias quando são atacadas tendem a se aperfeiçoar em suas lutas. E aqui estamos, três meses depois, agora em p2p. Pessoa pra Pessoa. Ponto para Ponto. E não há G\$ogle, Bi\$coito Fino ou Grosso que nos derrube. Porque a idéia se espalhará pelos discos rígidos e cabeças pensantes de todos nós. Participe, seja um semeador de música e de idéias!

O texto acima traz um aspecto que muito elucida as intencionalidades e o vigor do coletivo/projeto Sombarato. Alguns pontos são comuns a outros que avaliamos e avaliaremos no decorrer deste capítulo, no entanto aqui encontramos o elemento que sustenta boa parte das discussões realizadas nessa pesquisa. Nessas poucas linhas aparecem o caráter ativista que sinalizamos, sobretudo nas indicações de resistência, a adoção de ética colaborativa que favorece o domínio público, além da compreensão da diversidade como um ideal a ser perseguido. Aqui o discurso é ventilado de forma que não se admite dúvidas. O compartilhamento é composto por ruídos de resistência, que podem ser identificados em vários pontos acima - *Derrubam um blog, derrubam um link, derrubam casas, mas a idéia continua lá/ idéias quando são atacadas tendem a se aperfeiçoar em suas lutas*. Não obstante, nesse texto fica evidente que o propósito não admite resignação e morosidade. Quando intitulamos a pesquisa como “compartilhando sons e idéias”, sinalizamos para esse caráter que podemos avaliar enquanto uma prática social, mas que, sobretudo, ganha destaque por meio dessa proeminência discursiva - *seja um semeador de músicas e idéias*. O texto ventila a idéia, o discurso como prática social. O consumo é justificado sob um conjunto de valores que são associados à prática. A “idéia” é algo que não pode ser derrubado com facilidade, já que evidencia uma mudança de comportamento. Essa mudança não pode ser coibida somente por questões técnicas e estruturais. Além disso, a prevalência das lógicas do sistema capitalista face ao público ou, neste caso, a sociedade de maneira geral (seja por meio da legalidade dos bens privados ou da irrestrita liberdade de comércio e indústria - com o principal objetivo de adquirir lucro) são negativas.

⁶⁸ Inclusive o Sombarato passa a contar com um tracker próprio, algo como um gerenciador de download. O Tracker é responsável por fazer a identificação das diversas partes do arquivo sonoro com intenção de ser baixado e que irão se recompor ao final do processo. Lembremos que o download é feito de vários computadores e esse sistema é responsável por essa função.

⁶⁹ Acessado em fevereiro de 2010.

3.9. ANÁLISE DAS PRÁTICAS DISCURSIVAS

A partir dos comentários publicados no Sombarato, procuramos compreender as redefinições na experiência da música. Para dar conta deste percurso, a pesquisa se desenvolveu ao longo de três momentos: num primeiro período, de pré-análise, catalogamos o material; num segundo momento realizamos uma leitura flutuante do material no intuito de compor o corpus da pesquisa, identificando diversos aspectos e nuances; no terceiro momento empreendemos uma breve análise discursiva, recurso que possibilitou uma identificação preliminar dos principais temas. Neste caso, após a leitura flutuante, identificamos algumas recorrências na estrutura textual, onde busquei levantar alguns temas e categorias pertinentes ao problema da pesquisa.

No caso dos comentários dos usuários do blog Sombarato, identificamos algumas referências constantes e que, por esse motivo, sinalizam tratar-se de motivações compartilhadas. Embora sejam próximas umas das outras e umas mais que outras, identificamos algumas referências e recorrências. Entre elas: raridade, resistência, qualidade, satisfação, conhecimento, indicações/recomendações, longa vida, solicitações/pedidos, elogios, gratidão, colaboração. A maioria dos comentários são positivos e estruturados por sentimentos que, em alguma medida, os homogeneizam. No caso do Sombarato, os comentários giram em torno de sentimentos e posicionamentos convergentes. Os discursos ressaltam, sobretudo: a qualidade dos registros disponíveis; valorizam a ampliação do conhecimento da música brasileira; denunciam a raridade de boa parte do acervo; identificam potencialidades no caráter colaborativo; agradecem pela criação daquele espaço; desejam vida longa ao projeto.

Tendo em vista isso, é pertinente explicar qual a ideia por trás destes temas, pois as justificativas e relação com essa prática pode ser identificada:

Tabela 12 – Tematização dos comentários disponibilizados no sombarato.blogspot.com

Raridade	Como já colocamos noutro momento, a manutenção da raridade na época da reprodutibilidade técnica denuncia a parcialidade dos interesses da indústria fonográfica.
Qualidade/Acesso	Identificam-se no Sombarato obras que fogem do circuito e espaços de execução pública. O Sombarato tem uma proposta estética, que é identificada e avaliada pelos usuários como de qualidade.

Conhecimento	Pelo fato de disponibilizar álbuns raros ou mesmo obras que não tem ou tiveram grande divulgação, o Sombarato é caracterizado por ser um espaço de pesquisa e que permite a audição de um acervo mais amplo em relação ao que encontraríamos em lojas de discos (físicas ou virtuais).
Indicações/recomendações	São freqüentes os comentários que fazem referência ao fato de terem acessado o blog por indicação e que irão divulgá-lo também.
Elogio/Parabenização	Os elogios são recorrentes e são justificados pela qualidade do acervo e iniciativa.
Longa Vida	No fim de muitos dos comentários, revela-se uma expectativa de vida longa do projeto, isto é, que aquele espaço de compartilhamento tenha fôlego para permanecer ativo.
Pedidos/contribuições	Tendo identificado essa ética colaborativa, o espaço é aproveitado para pedidas de alguma obra específica, ou mesmo se propõem a contribuir na ampliação do acervo.
Crítica	Alguns comentários caminham no sentido de identificar as assimetrias público-artista-obra-gravadora, ressaltando como essa lógicas foram lesivas para a experiência musical.

A prática discursiva (que envolve condições de produção, distribuição e consumo) busca levar em consideração essa ação como algo orientado, ou melhor, são procedimentos compartilhados que os indivíduos produzem e assimilam de forma em alguma instância. Nesta senda da análise da prática discursiva várias frentes merecem uma atenção especial. A interdiscursividade, sem sombra de dúvidas seria uma delas. Por interdiscursividade entendemos a construção do texto em relação com diversos outros que se encontram dispersos, mas que são chamados para determinada formulação. Dito de outra forma, trata-se de textos que se valem de fragmentos de outros. Essa assimilação não significa adesão, pois podem contradizer ou mesmo trazer contornos irônicos a esses fragmentos. Como discutia Bakhtin, os textos respondem a textos anteriores e, não raramente, antecipam textos posteriores. Como lembra Soares, nenhum enunciado pode ser apreendido como uma forma pura, natural ou radicalmente original, posto que as condições de sua própria percepção é dependente da maneira como ele interage e se insere na multidiscursividade dos vários sistemas sócio-culturais, nas épocas ou tempos históricos da cultura ou mesmo nas diferenciações de grupos sociais (SOARES, 1994).

Em nosso caso essa noção é bastante prolífica, haja vista que o discurso do compartilhamento livre traz a baila o discurso da indústria fonográfica. Como já dissemos, o discurso do compartilhamento livre da música seria o caso de uma interdiscursividade que busca a contradição do discurso hegemônico. Não queremos com isso fortalecer a

compreensão de que o discurso em destaque se faz apenas na relação de negação do outro, afinal os agentes estão orientados também por outros textos e experiências que, indubitavelmente, são acessados nesse processo eminentemente interpretativo. Não podemos, portanto, nos limitar aos textos intertextualizados. Outras leituras que não necessariamente participam tão claramente na elaboração do discurso estão sendo trazidas constantemente. No entanto, essa tarefa seria por demais complexa e não seria factível analisarmos essa confluência de referências. O intertexto já nos parece ser algo profícuo. Em nosso caso poderíamos falar inclusive de uma intertextualidade manifesta na medida em que o texto daqueles que compartilham são elaborados através de outros textos, embora goze de um caráter heterogêneo. Contudo, outros textos são constituídos de forma também heterogênea por meio de elementos da ordem do discurso.

seremos comparados àqueles que praticam crimes virtuais?

E as entrevistas, textos, biografias, críticas, comentários, informações e opiniões lá postadas? Também são "ilegais"? Ponto de divulgação de festas e de shows de ótimos artistas muitas vezes nem citados na grande mídia. Isso também é proibido? O blog transformou-se numa referência para encontros de fãs de música e de colecionadores de vinis. TUDO FOI SUSPENSO! TUDO ISSO É CRIME?

A defesa em relação à valoração da prática como crime sugere uma relação íntima com o discurso da indústria fonográfica, mas também com as leis vigentes dos direitos autorais. No entanto, quando analisamos a forma com esse discurso é ventilado, percebemos que reforço da lei vem, sobretudo com esse discurso da indústria fonográfica. Amparado pela lei, o discurso da indústria é lançado como desinteressado em relação às vantagens econômicas, mas constituído sob uma idéia de “função social” contido na lei, tais como recompensar o autor pela criação e estimulá-lo, oferecendo condições de subsistência por meio da exploração econômica dessa criação.

Como já colocamos anteriormente, tratamos em suma de uma polarização discursiva no que tange a prática do compartilhamento livre da música, ou como alguns preferem chamar, a música gratuita. A indústria procura debelar a emergência e difusão dessa prática, ventilando discursos que sublinham os prejuízos referentes aos direitos patrimoniais. No caso daqueles que compartilham, legitimar a troca de arquivos sem fins lucrativos (respondendo as críticas, elaborando um discurso e construindo uma identidade positiva) tem sido um fenômeno de resistência que nos interessa nesta pesquisa, já que a busca pela legitimidade não é suficiente, já que os interesses da indústria fonográfica encontram respaldos legais. A conquista da legitimidade seria um passo para as mudanças nos direitos autorais.

Os discursos da Indústria Fonográfica (majors e transnacionais) são construídos com a prevalência desses valores. No entanto, as leis dos direitos autorais, tal como fora colocado

fora estabelecida na prática está muito mais centrado nos direito patrimoniais e conexos do que no autor, propriamente. Isto nos respalda na crítica de que, em princípio, estão protegendo muito mais seus direitos e sua capacidade de expansão de interesses e lucros. Os usuários compartilham a música gratuitamente porque gostam delas e dos artistas e não porque querem causar algum tipo de dano. Não existem evidências a partir da análise de nosso corpus que estes consumidores queiram causar prejuízos aos artistas e autores, como também não existem evidências que o público não queira pagar pela obra ou recompensar financeiramente o artista ou autor pela sua criação. Existem, no entanto, evidências que este tipo de público não deseja pagar valores abusivos as indústria fonográfica e aos intermediadores desse negócio da música. Como já foi dito, não estão sendo oferecidas e discutidas opções razoáveis.

3.10. ANÁLISE SOCIAL

No que tange a análise social, não entendemos que seria necessário reconstruir toda a nossa argumentação em separado. Acreditamos termos deixado suficientemente clara a prática social da qual a prática discursiva se constitui e a retroalimenta. Analisamos desde o começo deste exercício de reflexão as circunstancias institucionais e organizacionais que tencionam a prática discursiva. Como bem lembra Fairclough, é difícil a realização de investigações que trabalham com a análise discurso e pretendem dar um tratamento tópico, haja vista a sua perspectiva multidimensional. Toda a construção do contexto já nos oferece um respaldo na conformação de uma análise discursiva. Queremos dizer com isso que a estrutura de nosso trabalho é pensada nos termos de uma análise do discurso, haja vista que a análise social é parte integrante.

3.11. COMPARAÇÃO DAS POLÍTICAS DE USO E COLABORAÇÃO

Como já dissemos, existe toda uma reconfiguração discursiva com o fim e o recomeço do projeto/coletivo Sombarato, sendo, portanto um momento de crise. Num primeiro momento, o discurso não demarca com tanta intensidade posicionamentos ativistas e de desobediência. No que tange aos aspectos de controle interacional e estrutura textual verificamos estratégias de polidez, característica do discurso que compreende um tom menos imperativo e aguerrido por meio do locutor num primeiro momento. Isso muda com a troca de plataforma e sistemas utilizados. Nesse primeiro momento do Sombarato uma série de ponderações é feita no intuito de se ter algum respaldo legal:

A troca de mp3 no Brasil não é crime como muitos pensam, crime é a venda de mp3 sem dar o devido direito ao autor, gravação de CDS sendo cópia ou sendo a partir de MP3. Esse site não tem nenhum lucro com o download das músicas ou vídeos, não ganhamos nada ao postarmos CDS aqui, apenas divulgamos o trabalho das bandas pouco conhecidas, e de difícil acesso(ou nenhum acesso, no caso dos álbuns fora de catálogo). Qualquer pessoa que vier a denunciar esse site ou qualquer um dos membros, terá de provar que o(s) mesmo(s) está(ão) tendo lucro sem dar os devidos direitos autorais aos artistas e bandas. - De acordo com a lei, o arquivo deve permanecer no máximo 24 horas em seu computador, posteriormente deletado. Esses mesmos arquivos são somente para divulgação das respectivas bandas/grupos musicais. - A aquisição desses arquivos por esse blog é de responsabilidade de quem os baixou. - Os membros do blog não tem responsabilidade alguma sobre os arquivos que o participante baixou ou venha a baixar e a finalidade do mesmo. O participante que utilizar esse blog, tem total conhecimento e aceita os termos referidos acima e qualquer ato que venha a tomar é de sua responsabilidade. Qualquer artista que se sinta ofendido, entre em contato com sombarato@blogspot.com, e providencias serão tomadas imediatamente. Lembramos que fazemos questão de passar links ou referências para sites que vendam os discos postados. Obrigado (www.sombarato.blogspot.com)

Observemos, entre outras coisas, a responsabilização dos usuários, a ênfase na divulgação apenas, o tempo de 24 horas de permanência da música no HD, e a isenção daqueles que alimentam o blog, transferindo toda e qualquer responsabilidade para o usuário.

Avaliemos a mudança na política de participação com a retomada do Sombarato:

Existem várias maneiras de participar do Som Barato. Aliás a participação de todos é essencial pra que a troca aqui seja duradoura e eficiente. A melhor maneira de participar é colocando discos, sejam eles raros ou de artistas novos, o acesso a diversidade é que conta mais. Porém, só colocar o disco não adianta, é muito importante que a pessoa que coloque discos e informações sobre ele também possa mantê-lo acessível pela rede Bit Torrent por algum tempo para que as sementes se espalhem por aí. Então antes de postar um disco tenha o cuidado de saber se você poderá deixá-lo semeando por um bom tempo, para que no mínimo 5 pessoas possam ter baixado ele. Se você não vai colocar discos no SB mas quer muito escutá-los e tem vontade de ajudar no semeamento, você pode ajudar bastante baixando os discos e deixando seu cliente torrent sempre ligado. E se, você não tem condições de fazer isso por causa de sua conexão à Internet, também contamos com sua ajuda para manter o SB um ambiente organizado e uma comunidade atuante, comentando discos, relatando erros e ajudando a espalhar como o vento as sementes da diversidade musical brasileira. (www.sombarato.org).

Esperamos com essa contraposição oferecer de forma suficientemente clara a mudança discursiva nesses momentos distintos. Nesse momento subsequente é possível perceber a mudança e com uma nova ética colaborativa se afirma independentemente dos aspectos legais envolvidos. Enquanto na primeira fase existe uma grande preocupação com o tempo do arquivo baixado no computador, no segundo momento isso não só é abdicado, como invertido. Os usuários são orientados a manterem seus discos e músicas no seu HD para que seja possível e facilitado o acesso de outros usuários. Percebamos a preocupação com o aspecto viral e de proporções exponenciais que o coletivo sinaliza. O compartilhamento gratuito aqui é enfatizado, onde a manutenção e crescimento do acervo é tarefa coletiva.

SEMEIE! NÃO DELETE O TORRENT NEM O ARQUIVO PELO MENOS DURANTE PELO TEMPO EM QUE CINCO PESSOAS TENHAM BAIXADO DE VOCÊ. ISSO VALE PRA TODO MUNDO QUEM SEMEIA E QUEM BAIXA! PARTICIPE DO FÓRUM DE TORRENT DO SB: <http://sombarato.org/forum/109/> **PARTICIPE:** O Som Barato é uma comunidade sobre música BRASILEIRA, em especial de discos raros e fora do mercado. Participe das discussões, colabore com a

construção desta comunidade. SEMEIE: Não apague os torrents após baixá-los. E se colocar um novo disco, deixe-o semeando por pelo menos cinco vezes o tamanho do disco.

Outra questão que me parece pertinente diz respeito ao caráter crítico e ativista dos colaboradores do blog. Esse caráter ativista não aparece tão claramente na primeira fase. Embora os posicionamentos estivessem demarcados, o tipo do discurso ventilado era mais brando, seja os dos consumidores seja dos alimentadores do blog. Escrevo, no entanto, que algo já estava demarcado pelo material discursivo das entrevistas com Bruno Rodrigues, criador do Blog. Levando em consideração também o grupo que auxiliava na manutenção do blog, temos indicações que o projeto não pode ser visto como algo frágil sem o respaldo dos conhecimentos dos rumos e rumores em torno da música⁷⁰. No entanto, essa elaboração discursiva não era apresentada no blog, até mesmo por questões estratégicas e de polidez. A questão é que essas práticas discursivas não eram distintas. É fato também que esses blogs de compartilhamento foram crescendo a revelia das indústrias fonográficas. No entanto, nos últimos dois anos a maioria deles foi retirada do ar acusado de violação de direitos autorais. É interessante frisar que muitos deles estavam estruturados na plataforma blogger, da empresa Google.

Avaliaremos neste momento como os discursos vão se modificando e como dialogam com as decisões e escolhas que vão sendo tomadas em função dessa prática emergente. Esse texto está disponível no Sombarto.org.

Manifestação do Sombarato.org contra o fim do Sombarato.blogspot

Domingo, 21 de Setembro de 2008

Neste mês de setembro de 2008 foi fechado o blog Som Barato que disponibilizava músicas para download gratuitamente. Responsável por um dos maiores e mais respeitados trabalhos de resgate, divulgação e preservação da música brasileira. Oportunidade para pesar nossas manifestações culturais em face de poderes absolutos de particulares. Não é acabar com gravadoras. Mas e quanto a acabar com trabalhos como o do Som Barato? Uma atitude unilateral, arbitrária, autoritária e INCONSTITUCIONAL! Ninguém do blog foi ouvido! Uma atitude dessas está longe de compreender a real conjuntura em que está a distribuição gratuita de música pela internet. De onde vem esse poder? Eu digo que como hoje é posto em debate, deixou de ser inquestionável. Mais de 2.000 discos disponíveis! Mais de 1 milhão de downloads! Visitado por pesquisadores, músicos (uns que até proíbem suas músicas na internet!!!), estudiosos, saudosistas desamparados, professores, donas de casa, policias, malabaristas, donos de gravadoras em busca de idéias, padres, padeiros, putas, ciclistas, bichas, punks, pobres, milionários, seres mutantes até grandes moluscos vermelhos! Quando a máscara vai cair? A maioria do material publicado no Som Barato nem tinha distribuição! Muita coisa nem existia em cd! E as entrevistas, textos, biografias, críticas, comentários, informações e opiniões lá postadas? Também são "ilegais"? Ponto de divulgação de festas e de shows de ótimos artistas muitas vezes nem citados na grande

⁷⁰ Só para citar algum deles, poderíamos lembrar dos nomes de Jarbas Jácome e Mabuse, ambos militantes (se é que podemos chamar desta forma) do compartilhamento livre da música. Para falar do segundo, já em 2002, Mabuse lança um projeto chamado Recombo. O Recombo trabalhava com linguagens audiovisuais, composições abertas que primava por uma nova ética criativa e colaborativa na produção musical. As músicas do Recombo eram licenciadas pelo Creative Commons. Todos esses agentes lembrados, incluindo Bruno Rodrigues, são da área de tecnologia também. Jarbas e Mabuse tocaram na festa de um ano do Sombarato. Lembro destes nomes e situação para deixar claro que existia um projeto maior por trás do coletivo Sombarato.

mídia. Isso também é proibido? O blog transformou-se numa referência para encontros de fãs de música e de colecionadores de vinis. TUDO FOI SUSPENSO! TUDO ISSO É CRIME? Centenas de artistas aplaudem e tem suas carreiras renascidas graças a trabalhos como esse. Outros músicos iniciantes (muitos de soberbo talento SEM ESPAÇO NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA) passaram a ter uma via direta e honesta para mostrar seus trabalhos. Então eu pergunto: Por que todos tem de pagar se uma Biscoito Fino da vida não quer "seus discos" lá? Ao povo brasileiro (e de todo o mundo) mais uma vez ficam os valores, muito além dos mensuráveis em dólar, nos cofres dos "proprietários da arte". Lembro-me de casos como a Discos Marcus Pereira com suas centenas de discos sob guarda da EMI. O maior projeto fonográfico brasileiro quase não conhecido de seu povo. Quem tem as chaves desses porões? Muitos desses discos estavam postados no Som Barato. Prá você leitor o que é mais importante? Vale lembrar que moramos num país sem memória cultural! De quem é a culpa? Antes de apontar o dedo ou (ainda pior) proibir, vetar e executar por conta própria, vamos discutir. TODOS NÓS! TODO O POVO BRASILEIRO. Nossa arte maior está apodrecendo nas gavetas de mercenários protegidos por leis caducas. Todos podem ganhar. Novas alternativas tornam-se imprescindíveis. Quem deve se submeter? Um tempo retrógrado que insiste em negar o presente defendendo interesses próprios (e de músicos que não querem largar o osso) ou o agora que pode sim trazer empregos, desenvolvimento econômico (não é essa a desculpa "deles" quando na verdade sonham em ser milionários?) e acima de tudo liberdade e acesso irrestrito a cultura? Este sim, um bem irrenunciável e indisponível de qualquer povo que valoriza e defende sua identidade como patrimônio essencial de sua dignidade.

Esse texto foi publicado no www.sombarato.org, embora tenha sido escrito e publicado 12 dias após o fechamento do blog. Bruno Firmino, que hoje faz parte do grupo que está à frente do coletivo/projeto, disse que achou o texto interessante e que, por esse motivo, publicou no espaço. Essa página foi vista cerca de 4.000 pessoas, de acordo com os números do *pageviews* contabilizados⁷¹. Como o objetivo aqui é de compreender estes discursos e como eles estão sendo alicerçados, avaliaremos alguns recursos que permitem uma aprofundamento maior no texto.

Uma das primeiras questões que podemos ressaltar é o referente legal. Existe muitas vezes uma indistinção entre legalidade e legitimidade. Como a idéia é causar uma mudança nos direitos, essa indistinção termina por ser um recurso discursivo (estratégico) que busca evidenciar as assimetrias. O legítimo e o legal são colocados num mesmo plano de argumentação. O discurso é construído também por esses referentes legais, tentando demonstrar a incoerência de certos posicionamentos. Por exemplo: o Sombarato é acusado de violação dos direitos autorais sendo, por esse motivo, considerado ilegal. O discurso construído em defesa lembra que não só estavam sendo disponibilizadas as músicas, mas textos e imagens que não seriam motivos de tal medida, portanto, inconstitucional. *E as entrevistas, textos, biografias, críticas, comentários, informações e opiniões lá postadas? Também são "ilegais"?* Além disso, o fato das pessoas do blog não serem ouvidas denunciariam ainda mais esse aspecto de parcialidade nas tomadas de decisões. Outro ponto importante diz respeito às decisões generalistas em face da imensa particularidade dos casos. *"TUDO FOI SUSPENSO! TUDO ISSO É CRIME?"* A evidência dessa dissolução e

⁷¹ Acessado em Fevereiro de 2010.

pragmatismo nas tomadas de decisões é identificada. O jogo moral também é utilizado. A idéia de um sujeito ser criminoso por utilizar dessas ferramentas é obliterada nessa argumentação. Outro ponto que merece ser destacado é a idéia de um público diversificado, onde a argumentação vai no sentido de mostrar que todos são beneficiados:

Visitado por pesquisadores, músicos (uns que até proíbem suas músicas na internet!!!), estudiosos, saudosistas desamparados, professores, donas de casa, policias, malabaristas, donos de gravadoras em busca de idéias, padres, padeiros, putas, ciclistas, bichas, punks, pobres, milionários, seres mutantes até grandes moluscos vermelhos!

Essa idéia da diversidade deve ser frisada, já que se trata de um recurso que procura fomentar valores democráticos. A diversidade é identificada tanto no público que consome a música tanto nos artistas disponíveis. A intenção é, sobretudo, defender o projeto Sombarato mostrando que o mesmo ocupa as lacunas e atua no vazio que as indústrias não tiveram a intenção de problematizar por motivos financeiros - *\$EM E\$PAÇO NA INDÚ\$TRIA FONOGRÁFICA*. É interessante como a argumentação procura não deixar brechas ou fissuras. Os posicionamentos contrários são avaliados por uma possível incoerência, isto é, músicos que baixam músicas gratuitamente e, portanto, são beneficiários, mas que fazem propaganda contra essas novas ferramentas. Esse paradoxo é construído no próprio texto. Além disso, o texto procura convencer o leitor que o espaço é uma ferramenta legitimada pelo campo dos artistas, pois se justifica que muitas obras e criadores são retomados por meio dessa nova experiência. Outro ponto a ser observado é a condição de raridade.

“A maioria do material publicado no Som Barato nem tinha distribuição! Muita coisa nem existia em cd!” centenas de discos sob guarda da EMI” “nos cofres dos "proprietários da arte". “O maior projeto fonográfico brasileiro quase não conhecido de seu povo. Quem tem as chaves desses porões?” “liberdade e acesso irrestrito a cultura”?” “Nossa arte maior está apodrecendo nas gavetas de mercenários protegidos por leis caducas.”

Sem dúvida esse é um dos grandes argumentos. A manutenção da condição de raridade em algo que pode ser reproduzido tecnicamente é duramente criticada. A propriedade dos direitos patrimoniais é vista como uma lógica perversa por esses usuários, já que seria preferível “engavetar” a compartilhar.

Outra questão é que se trata de um texto que procura instigar o leitor por meio de questionamentos sucessivos. Trata-se de um texto bastante inquisidor, onde o leitor é bombardeado por uma série de perguntas. Em 34 linhas de texto, identificamos 14 assertivas interrogatórias. Mal distribuindo, seriam mais de uma pergunta a cada duas linhas. Trata-se de um texto que sugere uma reflexão do leitor, muito embora esteja disponível de forma bastante talhante uma interpretação. Segundo Smiers:

a corporatização do mercado de idéias, imagens, textos e sentimentos também têm causado mudanças no direito político. Os donos das corporações forçam seus próprios interesses e no processo de tomada de posições são pouco tolerantes com qualquer coisa questionando a sociedade existente e suas lei (SMIERS, 2003, p.53).

Isso valida a investigação das motivações reais de uma lógica industrial que encontra subterfúgios legais (não legítimos) para manutenção de um “*status quo*”. Precisamos perceber como impedimos o desenvolvimento social e cultural de nossas sociedades ao continuar negligenciando o conhecimento e a criatividade do domínio público (SMIERS, 2003). Pensar, pois, o compartilhamento da música na internet tem sido importante nessa discussão.

Esse conjunto de processos tecnológicos, midiáticos e sociais tem estimulado um consumo diferenciado, ou estimulado a circulação mais ampla dos bens culturais. Uma série de movimentações são propostas paralelamente a produção e distribuição formal-industrial da cultura. A questão que deve ser pensada, segundo Smiers, é que a reprodução, em nível doméstico, tem sido importante na democratização da cultura. Não é por acaso que as práticas de compartilhamento livre de conteúdos têm causado constrangimentos. Mas devemos reforçar que a crise não é do consumo, mas das lógicas envolvidas no consumo. Frequentes são os relatórios de pesquisa que revelam tal fenômeno. Como tentamos mostrar ao longo do texto, o momento é de incerteza. O caso do Sombarato mostra que estamos numa fase de improbabilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando escolhemos um objeto complexo, ou melhor, quando o entendemos na sua complexidade, muitos elementos merecem ser discutidos. É preciso ter clareza que o objeto não pode ser esgotado. Teremos sempre uma visão recortada e parcial dos fenômenos. Isso não quer dizer, no entanto, que não devemos nos esforçar para trazer uma reflexão dessa conjunção de elementos, das numerosas relações de interdependência ou de subordinação, bem como dos diversos aspectos envolvidos. As lacunas deste trabalho, as aberturas acidentais ou propositadas são oportunas para que novas perspectivas se componham. As mudanças são incessantes. Os projetos podem ser sólidos, mas os ventos mudam de direção. O dissenso nasce aí.

A escolha do Sombarato foi à possibilidade de agregar a discussão mais geral do fenômeno do compartilhamento e de me situar com maior profundidade com relação às redefinições na experiência da música, onde as práticas discursivas pareceram ser uma escolha bastante acertada. Não obstante, voltar-se para o objeto tentando perceber nele características mais gerais de um fenômeno global não pareceu satisfatório. Pensamos que seria necessário trabalhar com aquele material discursivo de forma mais generosa, buscando avaliar o projeto/coletivo Sombarato e oferecer uma discussão que desse conta dos aspectos mais reflexivos.

Muito embora orientemos nosso trabalho numa perspectiva interdisciplinar, buscamos norteá-lo, sobretudo sob uma perspectiva sociológica. A partir do momento que percebemos que aquilo que estava sendo compartilhado não era apenas a música, mas sentimentos, imagens, idéias, entre outras coisas, tivemos a clareza que esse material discursivo merecia algum tratamento. Poucos estudos, pelo que pude observar, sinalizaram para este caminho. Mas também é verdade que tivemos alguns descaminhos que fizeram com que chegássemos a estes resultados. Escrevi esse texto em vários tempos verbais. Futuro, presente e passado. As mudanças aconteciam enquanto escrevíamos um texto que logo mais precisará de uma revisão, pois a cada dia temos um novo elemento a ser incorporado. No entanto, acredito que aqui está registrado essa tensão, a mudança em processo, os sentimentos e um cenário de incertezas, que acreditamos ser uma contribuição válida.

“Compartilhando Sons e Idéias: o Sombarato e as práticas discursivas em torno da música”. Esse é título que busca chamar atenção de um problema eminentemente sociológico. A produção e consumo da música passam por outras lógicas. Não somente está sendo

compartilhada a música, mas existe uma elaboração discursiva que avalia essa reconfiguração. O Sombarato é o nosso estudo de caso e as práticas discursivas dão conta e sinalizam nossa escolha metodológica.

Por que somente o caso do Sombarato? Acredito ser interessante refazer uma consideração a respeito dessa escolha. Vários foram os blogs que saíram do ar na mesma época, antes ou depois do Sombarato. No entanto, como resolvemos trabalhar com as práticas discursivas, o Sombarato se mostrou bastante profícuo. O Sombarato tem grande acesso e agregou em seu espaço em vasto material discursivo. Devido a retirado do ar, mais um grande material discursivo fora produzido. O corpus, portanto, foi suficientemente construído através desse Projeto. Esse momento de crise e sua repercussão (a saída do ar sob a acusação de violação dos direitos autorais) também fora fundamental. Vale ressaltar também que esta predileção não aconteceu aprioristicamente. O Sombarato se tornou o meu estudo de caso ao longo do meu processo de investigação mais amplo. Em 2008, quando participei do encontro anual da anpocs, senti aquela necessidade de aterrissar a minha discussão geral em algo específico que pudesse ser descrito e analisado com maior rigor. Coincidentemente, O Sombarato comemorava um ano de atividade. Quando escrevia aquele artigo o blog saiu do ar. Naquele momento passaria a reescrever incessantemente e alterar os tempos verbais de minha discussão. Apresentei o texto e percebi que aquele material era suficiente e que nele me debruçaria com afinco.

A que devemos atribuir essa mudança? As transformações do capitalismo? As práticas discursivas? Aos artefatos tecnológicos? As leis em vigor? A indústria fonográfica? Pensar que seria uma simples abertura ou possibilidade oferecida por meio das transformações das lógicas capitalistas seria demasiadamente estruturalista. As práticas seriam então vistas como epifenômenos, visão que não gostaríamos de corroborar. Levar em consideração apenas o impulso desses agentes seria nos eximir da responsabilidade de uma contextualização mais rigorosa, que é necessária. As mudanças das lógicas do capitalismo nas últimas décadas são fundamentais no entendimento do que acontece com as empresas e que tem ressonância no negócio da música. Pensar a tecnologia como algo distante do resto do processo, isto é, como algo que se desenvolve a revelia das demandas sociais ou mesmo como um objeto inerte que provoca impacto na sociedade parece ser perigosa. A tecnologia deve ser assimilada numa dinâmica mais ampla. Além do que a tecnologia faz sentido aqui por meio da apropriação social.

Tentamos trazer esse escopo mais amplo. No entanto, admitimos que pela escolha feita, a agência teve papel fundamental. O recurso metodológico privilegiou a tensão agência

X estrutura, onde tentamos deixar explícita a dialética entre os discursos e a estrutura social. O discurso daqueles que compartilham trazem a noção de um interdiscurso, uma vez que está construído na relação com aquele alicerçado pela indústria fonográfica e os textos das leis dos direitos autorais. Apostamos num determinado tipo de análise que trouxe a baila uma movimentação que avança num sentido de mudança. A complexidade deste tipo de análise está no equilíbrio desses elementos que conformam o fenômeno.

No caso da revisão teórica, pensamos retomar a teoria crítica e colocá-la a disposição na compreensão desse fenômeno. Descartamos algumas premissas, mas também avaliamos outras possibilidades de leitura que foram realizadas, como a revisão de Gabriel Cohn sobre o conceito multidimensional da indústria cultural. Caso tivéssemos assimilado aquela discussão sobre a indústria cultural por meio da crítica quase que consensual em torno desse conceito, pouco teríamos a acrescentar. No entanto, suscitamos algumas reflexões na apreensão desse conceito como também trouxemos outras perspectivas que estimulam outras compreensões. Avançaríamos muito pouco caso tivéssemos admitido que o comportamento valorativo em torno da música tornou-se uma ficção ou mesmo que a música devesse se orientar por critérios científicos de verdade e falsidade, como pensava Adorno. A música compartilhada no Sombarato seria ligeira demais e pouco poderíamos acrescentar em termos de uma reflexão sociológica. Em vez de uma “filosofia da nova música” optamos por uma sociologia da nova música, “popular massiva” e que merece outros critérios de análise para além de um projeto de educação estética.

Essa produção e consumo têm que ser pensada por meio de seu inter-relacionamento e nas relações de poder envolvidas. Essa produção e consumo têm adquirido um caráter de resistência e traços políticos bastante marcados. Pensar essa “micropolítica do cotidiano” tem sido algo profícuo, haja vista a demonstração das preferências e escolhas que perpassam elaborações discursivas, astutas e que revelam posicionamentos, inclusive, ideológicos. Portanto, é necessário atentar para o fenômeno trazendo a complexidade subjacente, ou seja, problematizando a sua legitimidade sob perspectivas que produzam um conhecimento e a compreensão do processo.

Tratamos, sobretudo, de um arranjo colaborativo acompanhado de uma elaboração discursiva que busca se justificar em torno de uma legalidade e legitimidade. Compreendemos o fenômeno do compartilhamento da música ao identificar as reverberações dessa prática para o que estou chamando de “experiência musical”. Investigamos, portanto, as “redefinições qualitativas” no entorno da música por meio de uma experiência compartilhada e

desmaterializada, isto é, buscamos compreender as reverberações dessa prática social e discursiva, que envolvem condições de produção e consumo de textos, além da música.

Consideramos a forma como se colocaram em prática os direitos autorais no Brasil para músicos e compositores, discutimos o processo de desmaterialização dos suportes da música, avaliamos a experiência de consumo compartilhada da música diante das novas tecnologias, buscando os significados atribuídos e as motivações desta, contrapomos pressupostos da Teoria Crítica ao contexto contemporâneo da sociedade em rede e atentamos para o processo de “apropriação social” das invenções musicais.

Discutimos ainda os artefatos culturais, sua apropriação e como a decisão de se compartilhar é legitimada pelos porta-vozes, consumidores e colaboradores, como eles respondem a críticas potenciais ou mesmo como se constrói uma auto-identidade positiva. Avaliamos a idéia de uma maior heterogeneidade cultural por meio da apropriação dessas novas ferramentas, entendemos como a “cópia industrial serializada” é fetichizada e reforçada pela indústria fonográfica a partir de um valor exibível, reauratizado e de originalidade. Tentamos a partir de dados secundários visualizar o público que estaria na base do compartilhamento (tendo em vista a noção de que o compartilhamento teria ampliado o processo de democratização da cultura) assim como pensar a emergência dessa nova ética de criação e colaboração em torno da música.

No que tange as questões dos direitos, procuramos evidenciar de forma crítica esse debate mostrando, inclusive, na utilização desses direitos como respaldo nas posturas combativas da “indústria fonográfica” para frear o compartilhamento. Apesar de acreditarmos ter dado conta desses inúmeros pontos, pensamos ter deixado suficientemente claro estarmos tratando de uma mudança de comportamento.

Almejamos nessa pesquisa a utilização de uma análise do discurso tridimensional, composta pelas análises da prática discursiva, social e textual. Trabalhando nessas três frentes teríamos o que Fairclough propõe em seu programa de síntese. É bem verdade que a última daquelas não pode ser realizada a contento por falta dos conhecimentos específicos que demanda. No entanto, esperamos ter conseguido analisar mais profundamente as outras duas dimensões. Na própria contextualização dos primeiros capítulos buscamos revelar aquilo que não raramente é dissimulado. A história da indústria fonográfica foi proposta aqui com esse interesse, haja vista que a própria contextualização é basilar para este tipo de empreendimento interdisciplinar. Buscamos além de refazer o caminho percorrido pela indústria fonográfica no Brasil trabalhar com os aspectos dos direitos envolvidos. Perceber a relação entre a indústria e

os direitos foi bastante profícuo, tendo em vista o descortinamento de alguns interesses que são travestidos muitas vezes de altruísmos.

A expectativa desse estudo repousa, ou melhor, alça vãos no sentido de uma contribuição para esse momento de instabilidades que muitas vezes ganham olhares perplexos. Embora não tenhamos feito um levantamento dos novos “negócios da música”, temos clareza que alternativas estão sendo pensadas e, mais que isso, tem sido colocada em prática. Como ouvi certo dia, “hoje é preciso mudar o tempo inteiro para permanecer o mesmo”. A indústria fonográfica teve dificuldades de lidar com essas mudanças logísticas e comportamentais. Tivemos a clareza de que a permanência dessas lógicas propostas pela empresas fonográficas diante dos artefatos tecnológicos que estão disponíveis somente fazem do modelo antigo ganhar alguma sobrevida, mas como entendemos, por se tratar de uma mudança comportamental as práticas que emergem solapam essa estrutura. Não podemos pensar, no entanto, que se trata apenas de uma mudança advinda dessas práticas sociais e discursivas. Como inclusive já reiteramos, muitas outras empresas têm sido beneficiadas por essas mudanças e tem fomentado-as.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. (1999), *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. São Paulo, Editora Abril.
- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. (1985), *Dialética do Esclarecimento*. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- ADORNO, Theodor. (1994), *A indústria cultural*. Theodor W. Adorno: Sociologia. (org.: Gabriel Cohn). 2 ed. São Paulo, Ática, 1994.
- BAKTHIN, Mikhail. (1979), *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec.
- BANDEIRA, Messias Guimarães. (2004), *A Assimetria Tecnológica e a Nova Economia na Sociedade Global da Informação*. Porto Alegre, INTERCOM.
- BANDEIRA, Messias Guimarães. (2005), *Hackeando a indústria do disco: o ciberespaço e a superação da cultura fonográfica*. Rio de Janeiro, INTERCOM.
- BANDEIRA, Messias Guimarães. (2001), *O underground na era digital, a música nas trincheiras do ciberespaço*. Campo Grande-RS, INTERCOM.
- BELL, D. (1973), *O Advento da Sociedade Pós-Industrial: uma tentativa de previsão social*. São Paulo, Ed. Cultrix.
- BENJAMIN, Walter. (1987), *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas, vol. 1. 3 ed. São Paulo, Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. (1994), *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo, Brasiliense.
- BOURDIEU, Pierre. (2003), *A Economia das Trocas Simbólicas*. Perspectiva.
- BOURDIEU, Pierre. (1996), *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, Papirus.
- CASTELLS, Manuel. (2000), *A Sociedade em Rede*. São Paulo, Paz e Terra.
- CASTRO, (2004). *Web Music: música, escuta e comunicação*. SIPEC, Rio de Janeiro.
- CASTRO, (2004), *Música & Tecnologia: Transformações nas Posturas de Escuta na Cultura Contemporânea*. Rio de Janeiro, INTERCOM.
- CASTRO, Gisela G. S. (2001). *O Caso Napster, direitos de propriedade intelectual em questão*. Campo Grande, INTERCOM.
- CASTRO, Gisela G. S. (2008), “Mídia, consumo, globalização e contemporaneidade”, in M. A. Baccega. (Org.). *Comunicação e culturas do consumo*. São Paulo, Atlas.
- CEVASCO, Maria Elisa. (2001), *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra.

- COHN, Gabriel. (2000), *Indústria Cultural como conceito multidimensional*. In: Maria Aparecida Baccega. (Org.). Comunicação e Culturas do consumo. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2008, v. , p.65 - 75.
- DE CERTEAU, Michel.(1998). *A invenção do cotidiano- artes de fazer* 3 ed. Petrópolis Vozes, 1998.
- DIAS, Márcia Tosta. (2000). *Os Donos da Voz*. São Paulo: Boitempo.
- DUARTE, Rodrigo. (2001). *Adorno/Horkheimer: Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- FAIRCLOUGH, Norman. (2001). Discurso e Mudança Social. Brasília, UNB.
- FEATHERSTONE. Mike. (1995), *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 223 p. Coleção Cidade Aberta. Série Megalópolis.
- FEATHERSTONE. Mike. (1996), *A Globalização da Complexidade. Pós-Modernismo e Cultura de Consumo*, Revista Brasileira de Ciências Sociais, n 11 (32).
- FERRARI, S. C. M. (2008), A fantasmagoria do consumo e sua transfiguração. In: Maria Aparecida Baccega. (Org.). Comunicação e Culturas do consumo. São Paulo: Editora Atlas S.A., p.35-52
- FREIRE FILHO, João e JANOTTI JR. Jeder (org). (2006), *Comunicação & Música Popular Massiva*. Salvador: Edufba, 2006.
- FREIRE FILHO, João. (2007). *Reinvenções da Resistência Juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- FRITH, Simon. (1996), *Performing Rites: on the value of popular Music*. Cambridge/Massachusett: Havard University Press.
- FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (org.). (1990), *On Record: rock, pop & the new written world*. London: Routledge.
- FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. (2001), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Endinburgh: Cambridge university Press.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999). *Consumidores e cidadãos conflitos multiculturais da globalização*. 4ª ed., Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.
- GERBASE, C. ; SILVEIRA, Sérgio Amadeu ; PRETTO, Nelson . (2008), *A fabricação da verdade no debate sobre direitos autorais no Brasil*. In: Sérgio Amadeu da Siveira; Nelson de Lucca Pretto. (Org.). Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder. Salvador: EDUFBA, 2008, v. , p. 133-153.
- GIL, Antônio Carlos. (1999), *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo, Atlas.
- GILL, Rosalind. (2001), *Análise do Discurso* In: BAUER, M.W. e GASKELL, G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis, Vozes. Pp. 244-270)

- HARVEY, David (2003). *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Ed. Loyola, 12ª ed.
- HERSCHMANN, Micael. (2006). *Lapa: a cidade da música*. Rio de Janeiro, Mauad X.
- IAZZETTA, Fernando. (2009). *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009.
- JAMESON, Fredric (1985). *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. In São Paulo, “Novos Estudos CEBRAP” no. 12.
- JAMESON, Fredric. (1996). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática.
- JANOTTI JR, Jeder. (2007), *Música popular massiva e comunicação: um universo particular*. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação (NP Comunicação e Culturas Urbanas) do XXX Congresso Brasileiro de Ciências em Comunicação, Santos, SP, 2007.
- JANOTTI JR., Jeder Silveira. (2005), *Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática*. In: Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, 2005, Salvador. Anais V Enlepicc, 2005a. v.1.
- JANOTTI JUNIOR, J. S. (2007), *Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular*. Interin (Curitiba), v. 4, p. 1-12.
- JANOTTI JUNIOR, J. S. (2005). *Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática*. In: Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, 2005, Salvador. Anais V Enlepicc, v. 1.
- JOHNSEN, Andreas *et al* . (2007), Good copy, bad copy. Dinamarca.
- KUMAR, Krishan. (1997). *Da Sociedade Pós Industrial à Pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LE MOS, A. (2002) *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina.
- LÉVY, Pierre (1998). *O que é o Virtual*, São Paulo, editora 34.
- LÉVY, Pierre. (2000) *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1993). *Novas tendências de análise do discurso*. Campinas, Pontes.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1998), *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. (1997), *Dos Meios às Mediações : comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ.
- MARX, Karl (1984). *O capital*. vol.I, tomo 2. São Paulo: Abril Cultural.

- MARX, Karl. (1983) *O capital*. vol.I, tomo 1. São Paulo: Abril Cultural.
- MELUCCI, Alberto. (2002), *Por uma Sociologia Reflexiva: pesquisa qualitativa e cultura*. Petrópolis, Vozes.
- MIDANI, André. (2008), *Música, Ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MORELLI, Rita (2000) *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. São Paulo, Mercado da Letras.
- MORELLI, Rita. (1991) *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.
- NICOLAU NETTO, M. (2008) . *Quanto custa o gratuito? Problematisações sobre os novos modos de negócio na música*. ArtCultura (UFU), v. 10, p. 137-151.
- ORTIZ, Renato. (1998). *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- PARANAGUÁ, PEDRO. (2008), *Direitos autorais, novas tecnologias e acesso ao conhecimento* . In: Nelson Pretto; Sérgio Amadeu. (Org.). *Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder*. Salvador: EDUFBA, 2008, v. , p. 123-153.
- PRIMO, Alex. (2008), *Fases do desenvolvimento tecnológico e suas implicações nas formas de ser, conhecer, comunicar e produzir em sociedade*. In: Nelson Pretto; Sérgio Amadeu. (Org.). *Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder*. Salvador: EDUFBA, v. , p. 51-68.
- Produção cultural e propriedade intelectual* (2006). prefácio J. Oliveira Ascensão; organizadora: Isabela Cribari; Rodrigo Kopke Salinas... [et al.]. – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.
- ROCHA, Rose de Melo. (2008), *Comunicação e consumo: por uma leitura política dos modos de consumir*. In: BACCEGA, Maria Aparecida. (Org.). *Comunicação e culturas do consumo*. 1 ed. São Paulo: Atlas, v. , p. 119-131
- RÜDIGER, F. (2002). *Elementos para a crítica da cibercultura: sujeito, objeto e interação na era das novas tecnologias de comunicação*. São Paulo: Hacker Editores.
- SANTAELLA, Lucia. (2003). *Culturas e Artes do Pós-Humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. 1. ed. São Paulo: Paulus, v. 1. 334 p.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu (Org.). (2007), *Comunicação digital e a construção dos commons: redes virais, espectro aberto e as novas formas de regulamentação*. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, v. 1. 174 p.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu (Org.) ; Nelson Pretto (Org.). (2008). *Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2008. v. 1. 232 p

- SILVEIRA, Sérgio Amadeu. (2008). *Convergência digital, diversidade cultural e esfera pública*. In: Nelson de Luca Pretto; Sergio Amadeu da Silveira. (Org.). Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2008, v. 1, p. 31-50.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu da (2008). *Ciberespaço: a luta pelo conhecimento*. São Paulo: Editora Salesiana.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. (org). (2007). *Comunicação Digital e a Construção dos Commons: redes virais, espectro aberto e as novas possibilidades de regulação*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu (Org.); PERPETUO, Irineu Franco (Org.). (2009), *O futuro da música depois da morte do CD*. 1. ed. São Paulo: Momento Editorial, v. 1. 220 p.
- SMIERS, Joost. (2003) *Artes sob pressão: Promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo: Escrituras.
- SMIERS, JOOST; SCHIJNDEL, Y Marieke van. (2008), *Imagine... no copyright*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- SMITH, Paul. (2009), *Filosofia Moral e Política: liberdade, direitos, igualdade e justiça social*. São Paulo: Madras.
- SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. (1998). “Tópicos de uma teoria social crítica das comunicação de massa”, Estudos de sociologia – Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE, 4 (1).
- SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. (1994). *Urbana Legião: consumo e contestação no rock brasileiro nos anos 80*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife.
- STERNE, J. (2003). *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durhan: Duke University Press.
- STERNE, J. (2006) *The mp3 as cultural artifact*. New Media & Society, Vol. 8, No. 5, 825-842.
- THOREAU, Henry David (2008). *A Desobediência Civil*. Porto Alegre: L&PM.
- TROTTA, Felipe C. (2007) . *Música popular e qualidade estética: estratégias de valoração na prática do samba*. In: III Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007, Salvador, Bahia. Anais do III Enecult.
- VICENTE, E. (2005), *A Música Independente no Brasil: uma reflexão*. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro, 2005.
- VICENTE, E. (2008). *Segmentação e Consumo: A Produção Fonográfica Brasileira 1965/1999*. ArtCultura (UFU), v. 10, p. 99-117
- WILLIAMS, Raymond. (1979). *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A.

YÚDICE, George. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiência*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Sites pesquisados:

www.sombarato.blogspot.com

Acessado em 07/09/2008

www.sembarato.blogspot.com

Acessado em 15/09/2008

<http://eloisilveira.wordpress.com/2008/01/30/entrevista-com-som-barato/>

Acessado em 16/09/2008

www.sombarato.org

Acessado em 09/08/2010

GLOSSÁRIO

Blog: “é um site cuja estrutura permite a atualização rápida a partir de acréscimos dos chamados artigos, ou "posts". Estes são, em geral, organizados de forma cronológica inversa, tendo como foco a temática proposta do blog, podendo ser escritos por um número variável de pessoas, de acordo com a política do blog. Um blog típico combina texto, imagens e links para outros blogs, páginas da web e mídias relacionadas a seu tema. A capacidade de leitores deixarem comentários de forma a interagir com o autor e outros leitores é uma parte importante de muitos blogs” (Wikipédia).

Comunidades Virtuais: “Um dos pioneiros a empregar a expressão foi o ativista das redes Howard Rheingold. Ele definiu comunidades virtuais como ‘agregados sociais que surge da rede (Internet), quando uma quantidade suficiente de gente leva adiante essas discussões públicas durante um tempo suficiente, com suficientes sentimentos humanos, para formar redes de relações pessoais no espaço cibernético” (SILVEIRA, 2008, p. 101).

Copyright: “A lei do copyright (‘direito de cópia, em português’) define a extensão do prazo em que o autor pode restringir o acesso público a sua criação artística. É o chamado direito do autor. O copyleft (de left, esquerdo em inglês, uma brincadeira com o right, direito, é o uso da lei do copyright para garantir o acesso pleno a uma criação intelectual ou artística. Trata-se, de fato, de uma inversão do copyright” (SILVEIRA, 2008, p. 17).

Creative commons: “São licenças de uso de criações artísticas (livros, fotos, desenhos, vídeos, etc.) em que os autores abrem mão de alguns direitos de propriedade. Todas as licenças do Creative Commons permitem a cópia da obra criada para fins pessoais, enquanto outras possibilitam até sua mudança e remixagem com outras criações por parte dos interessados. A licença Creative Commons que em português pode ser traduzida por ‘criação comum’, é identificada pelo símbolo CC. Foi desenvolvida pelo professor de Direito da Universidade de Stanford Lawrence Lessig” (SILVEIRA, 2008, p. 21).

MP3: “Um dos primeiros tipos de compressão de áudio com perdas quase imperceptíveis ao ouvido humano. Seu nome técnico é MPEG – 1/2 Audio layer 3. Com ele pode-se transferir arquivos sonoros com maior velocidade pela rede. O método de compressão reduz o tamanho

do arquivo sonoro, retirando dele tudo que o ouvido humano normalmente não conseguiria perceber” (SILVEIRA, 2008, p. 102).

Peer: “nome dado a cada computador que compartilha arquivos. Quando você está baixando algo pelo BitTorrent, seu computador é um peer, ou seja, um ponto ou um nó da rede”

Práticas sociais na rede: “São ações que visam à articulação de interesses de grupos sociais, culturais e de ativistas na rede (...). O termo também é usado para definir determinadas ações dentro das redes sociais” (SILVEIRA, 2008, p. 82).

Programa P2P: “A sigla P2P significa, em português, ‘de igual para igual’. As redes P2P são largamente utilizadas para o intercâmbio de arquivos, principalmente de músicas e vídeos. Tecnicamente, funciona assim: o computador de um internauta – chamado de cliente no jargão da internet- identifica outros computadores que tenha as informações procuradas e troca arquivos com eles. Assim, todo cliente vira também servidor de informações. Não há, pois, necessidade de passar por um servidor central. (SILVEIRA, 2008, p. 16). “Forma de comunicação direta entre computadores, sem a intermediação de um servidor central ou com baixo grau de centralização. Nas redes P2P, os computadores exercem ambas as funções, de servidores e de clientes de informações. Napster, Freenet, Kazaa, Gnutella, BitTorrent, entre outros, são exemplos de redes P2P. Uma Rede P2P pode ser acessada por softwares como emule, Limewire etc” (SILVEIRA, 2008, p. 75).

Tracker: denominação dada ao servidor que é responsável por organizar os arquivos disponíveis e direcionar os downloads.

ANEXOS

Comentários dos Usuários e colaboradores sobre o Blog www.sombarato.blogspot.com
Material utilizado para a construção da Tabela 12 – Tematização dos comentários disponibilizados no [sombarato.blogspot.com](http://www.sombarato.blogspot.com)

V. Dreyer disse...

vale acrescentar: depois da manipulação cateziana da mídia Marinho dos anos 80, não se faz flagrante o uso da comunicação, de maneira tão efectual e natural por globalização do seu quintal e afins. esse Blogspot cumpre seu papal, realisticamente justo para seus participantes é usuários de fds. ou seja, musica. Musica Boa. good music.

14 DE FEVEREIRO DE 2007 17:35

Fabio disse...

Agradecimentos

Som Barato, obrigado por disponibilizar tantos albuns raros em um unico lugar! Muito Obrigado! Estou ficando louco com a possibilidade de poder conhecer tantos discos bons! Minha vida musical certamente será outra após este blog! Paréns pelo trabalho e pelo organização! O site de compartilhamento free é sensacional (sem palavras). Mais uma vez...

MUITO OBRIGADO

6 DE ABRIL DE 2007 16:25

Rodrigo disse...

Qunado encontrei Som Barato quase chorei, literalmente... Magnífico... Sem palavras... Só posso agradecer por existir...

21 DE ABRIL DE 2007 13:04

Ivanio disse... Eu ainda nao tinha lido esta pagina...

Eu acho que os artistas nao ficarao brabos, nao. E' uma das melhores maneiras de que a musica deles transcenda e chegue em qualquer lugar do mundo!

Eu, por exemplo, faz anos que eu nao vivo no Brasil. De vez em quando eu consigo algum disco que eu saco da memoria no amazon.com. Mas tem muitos que nao estao em Cd. O trabalho do sombarato faz que a musica brasileira seja conhecida por muito mais gente. De minha parte, estou fazendo a maior publicidade do blog pros meus amigos. Espero nao ser preso por isso... :)

VIDA LONGA AO SOMBARATO!!!

8 DE MAIO DE 2007 18:54

invocadu disse...

Bom, a internet veio para romper com os velhos paradigmas do capitalismo, entre eles a exploração dos artistas pelas gravadoras ... no Brasil o artista ganha dinheiro fazendo shows, porque a partir do momento que assinou o contrato por R\$ X, o

dinheiro das vendas vai para gravadora. Além do que, ele próprio é obrigado (pela gravadora) a fazer campanha contra pirataria, mesmo ele fazendo downloads de músicas de outros artistas. As gravadoras não perdem por esperar, porque contra milhões, não contra só eu ou contra algum de vocês, mas contra todos não tem conversa ... música livre e livre direito de expressão para os músicos fora da mídia!

17 DE MAIO DE 2007 12:37

Alexander Otth disse...

Obrigado, Som Barato, vocês são demais! Vocês me fazem conhecer músicas inéditas, esquecidas, novas, velhas, sempre de ótima qualidade. Descubri há pouco tempo (sob recomendação). Continuem sempre!! Um abraço de Suiça para todos - Alexander

22 DE MAIO DE 2007 03:01

Anônimo disse...

Tim Maia Racional foi a minha descoberta mais alucinante dos últimos tempos!! Vida longa ao Blog

22 DE MAIO DE 2007 19:35

lorena disse...

Amo esse blog; entro diariamente e encontro coisas maravilhosas como o trabalho do Fausto nilo... simplesmente perfeito! Não seria possivel postar outros? Ha muito tempo procuro o CD "Romance Popular" da Nara Leão, Seria possivel posta-lo? Ficaria super feliz.

25 DE MAIO DE 2007 09:35

filipa disse...

olá! :) descobri hj este blog e estou maravilhada com esta possibilidade! descobri um artista-Beto Villares- e estava a procura do album, ate que encontrei isto! Obrigada pela criação do blog! e para quem gosta de música, e da boa, está aqui uma oportunidade de conhecer algo bom! cumprimentos portugueses....p

26 DE MAIO DE 2007 10:12

Francisco disse...

A idéia do compartilhamento musical é uma das mais originais da web, rompe com a farsa-mercantilista chamada jabá! Minha cultura musical está mudando muito: estou ouvindo sons, indo em shows de artista fora do mainstream e

presenteando amigos com CDs que, de outra forma, eu nem sonhava existir ou sequer tinha oportunidade de ouvir. Parabéns pelo trabalho!
12 DE JUNHO DE 2007 15:18

tiagodepaula disse...
enfim sons...
22 DE JUNHO DE 2007 08:48

Diógenes Salviano disse...
In-mento-cabralisado-música-às-avessas! Só tenho isso a dizer, seguramente o melhor blog do cosmos. Obrigado
22 DE JUNHO DE 2007 15:52

MIRINHA disse...
Muito bom o Blog.....melhor ainda encontrarmos pessoas, que valorizam como nós, a musica brasileira, de todas as épocas, com todos seus incríveis poemas e ritmos.Poder, encontrar pessoas dispostas a compartilhar seus acervos pessoais, sem egoísmo nenhum.....aí então é entender o que é ser B R A S I L E I R O.
27 DE JUNHO DE 2007 14:35

jose disse...
parabens pelo blog.so acho que ele devia se dedicar somente a discos raros e fora de catalogo ou ainda nao lançado em cd.
1 DE JULHO DE 2007 19:38
Mani disse...
Magnífico!!!
O melhor achado de todos os tempos, como por mágica encontrei aqui tudo o que eu procurava...
Viva aqueles que compartilham e viva a rede!
27 DE JULHO DE 2007 18:54

sardenta disse...
Parabéns pelo blog!!! O projeto de vocês é realmente um barato ;) Obrigada.
Grande abraço e sucesso pra vocês sempre!!
29 DE AGOSTO DE 2007 11:01

Antonio Carlos disse...
Iniciativa maravilhosa! Catálogo de muito bom gosto, para todos os (bons) gostos. Salve o blog!
31 DE AGOSTO DE 2007 07:17

Renato Pop disse...
aqui vai mais uma raridade: Roberto Carlos João e Maria/Fora do Tom (1959)
http://rs53.rapidshare.com/files/13566648/Single_59.zip
7 DE OUTUBRO DE 2007 14:19

jotacmf disse...

fica aqui meu agradecimento por expor essas reliquias, sei que esses grandes musicos não se importariam pois muita gente não conhece essas raridades e quando tiverem acesso,saberão quem realmente sabe fazer musica
um abraço
16 DE OUTUBRO DE 2007 17:22

Thales disse...
bom o que tenho ás dizer é que se alguém por qualquer motivo denúcie esse blog não só estará fazendo um ato covarde e mesquinho como também estará desrespeitando á nossa cultura popular imagine cresci ouvindo grande parte dos discos aqui postados e minha sobrinha nunca ouviu quase nada e graças ao blog tenho como apresentar os trabalhos de nossa legitima cultura e de nossa grande influência europeia á ela pois temos orgulho de ser matutos do sertão baiano, nem eu tinha, até encontrar por acaso esse blog, me tornei até produtor de música cultural/regional de minha cidade e espero que os artistas de paulo afonso-ba estejam logo aqui nesse blog pra todos verem e baixarem um abraço e me torno automaticamente um colaborador deste blog e divulgador do mesmo.
7 DE NOVEMBRO DE 2007 09:58

Anônimo disse...
Meu irmão esse blog é retado, gostei realmente , tem mt raridade por aqui. E queria aproveitar o ensejo e pedir ajuda. Não estou conseguindo baixar os albuns, uns sim outros não ,será que estou fazendo algo de errado ou tem que ter algum cadastro coisa assim parecida.E pra terminar gostaria de saber se alguém tem CAMBIO NEGRO , banda de RECIFE dos anos 80 , foi o primeiro show de rock que fui, e não consigo achar em lugar algum ..parabéns pelo o blog..fui
21 DE DEZEMBRO DE 2007 06:54

BAYGA disse...
KARA,SEM COMENTARIOS ESSE SOMBARATO FAZ REALIZAR TODOS OS DESEJOS,É ATÉ MELHOR QUE Á LAMPADA DO GENIO!!! QUANTO ESSE PAPO DE PODE ISSO,PODE AQUILO,É TUDO BESTEIRA MUSICO TEM QUE GANHAR Á VIDA NO PALCO E NÃO FAZENDO CAMPANHA CONTRA PIRATARIA!!! GRAÇAS Á O PODER DE BLOGS COMO ESSE TEM MUITO VELHINHO VOLTANDO AOS PALCOS "NÃO É IRONICO"
12 DE FEVEREIRO DE 2008 12:02

Anônimo disse...
ÓTIMO CONTEÚDO MUSICAL, NÃO SEI QUEM CRIOU O BLOG MAS GRAÇAS A PESSOAS COMO VCS AINDA EXISTE A BOA MÚSICA BRASILEIRA, QUE

TIAGO.santo.tec@hotmail.com
20 DE FEVEREIRO DE 2008 05:51

Moreno disse...

Parabéns por essa obra!

2 DE ABRIL DE 2008 09:38

tonnyjalves disse...

ISSO AQUI É TUDO PRA QUEM AMA MÚSICA! A GENTE SE ENCONTRA NO PASSADO, CONHECE MUSICAS Q JAMAIS TEVE ACESSO! ISSO É JÓIA PURA PARA OS NOSSOS OUVIDOS. SOM BARATO É TUUUUDO DE BOM!!!

5 DE ABRIL DE 2008 10:20

Lília disse...

realmente, quando vi este site, mudei minhas perspectivas musicais! glórias a Deus por ter criado a música!

25 DE ABRIL DE 2008 20:19

Renatãotãotão disse...

Vocês são demais mesmo. Esse site vai arrebentar. Aguardem minhas visitas diárias. Obrigaduuuu mesmo.

4 DE AGOSTO DE 2008 19:46

Renatãotãotão disse...

Obrigado. Esse site é o maior achado. Com tanta porcaria musical que anda por aí, agora posso ouvir música de verdade aqui nos confins da amazônia.

COMENTÁRIOS:

Lamartine said...

Olá, gosto muito do seu blog. É um dos que mais acesso. Tenho como preferência samba e choro. Cheguei a ele buscando por uma música ou compositor ligado a esses gêneros. No entanto, atualmente sinto certa dificuldade em minhas buscas, pois não há mais o campo para busca em outros blogs. Gostaria de saber, portanto, qual o caminho que devo tomar para continuar minhas buscas. Desde já agradeço e torço para que vocês continuem prestando esse grande serviço à música.

MAY 27, 2007 5:28 PM

Anonymous said...

Amigo, show de bola seu blog. Prá mim, disparado, a melhor coisa que descobri a internet esse ano. Só uma correção besta: no texto, vc diz que a seta aponta pro lado esquerdo, mas na verdade é pro lado direito. :o) Abraços

SEPTEMBER 8, 2007 1:23 PM

Felipe said...

Ola gosto muito deste blog. gostaria de ver aqui o VAPOR BARATO banda paulista dos anos 80. lançou LP unico em 82. com o mesmo nome Vapor Barato.

SEPTEMBER 18, 2007 5:13 AM

Cleiton said...

Ola colega, achei o seu blogg muito bom, com musicas de qualidade, sem se apegar somente a sons comerciais, parabéns... Vc irá disponibilizar o novo Cd do Nasi?

SEPTEMBER 22, 2007 4:01 PM

Lmcampcos said...

Olá! Acabei de descobrir este maravilhoso blog, e gostaria de pedir para colocarem músicas da Fátima Guedes, que não achei no acervo repleto de coisas maravilhosas! Prabéns, blog sensacional!

OCTOBER 20, 2007 5:16 AM

Anonymous said...

Ola,seu blog e muito bom,foi a melhor coisa te-lo descoberto,meu sobrinho adolescente que me passou.muitas raridades...

OCTOBER 21, 2007 12:28 PM

Anonymous said...

Tenho que concordar... De longe, o melhor blog!
Só gostaria de lembrar que alguns álbuns
estão com o link quebrado. No mais, saudações e
longa vida ao som barato!

Ferlineves São Paulo - SP

NOVEMBER 1, 2007 6:27 AM

Rafaela said...

Oii! Gosto muito do seu blog. Gostaria de uma informação. Tentei baixar um disco da Amelinha, mas acho que expirou, como faço pra conseguir, o disco em questão é frevo mulher. Se puder postar novamente eu agradeço. Rafaela. contato:

turmalina melancia@hotmail.com

NOVEMBER 25, 2007 5:48 PM

Ney Passos said...

Parabéns pelo blog. Realmente fantástico. Muitos discos e raridades, difíceis de se encontrar até nas lojas de discos. Só mesmo com muita dedicação e amor à música pra se reservar um tempo pra manter um acervo tão bom. Parabéns, ótimo blog.

NOVEMBER 26, 2007 3:02 PM

Amílcar Henrique said...

Este seu blog é inacreditável! Deve ser um sonho e daqui a pouco vou acordar...Um real Nirvana ou

um verdadeiro Éden para quem garimpa música neste universo, muito acima das besteiras e porcarias que se escutam na "grande" mídia. Vida longa a este incomparável blogspot, que proporciona tantas coisas boas as quais se consideravam perdidas, porém vivas para sempre na nossa memória!!

DECEMBER 2, 2007 9:18 AM

ric said...

oxala!!! oxala!!! uma das sete maravilhas da humanidade!!! se puder posta denovo os discos do moacir santos que já expiraram eternamente grato.

DECEMBER 3, 2007 4:12 PM

alex said...

Olá, gosto muito do seu blog já baixei muitos cds mas, tem como vc posta alguma coisa de SÉRGIO BITENCOURT???? DECEMBER 10, 2007 11:06 AM

Florez said...

Ola... gostaria de baixar o hip hop / samba do Mareclo D2 Acustico.... tem como colocarem para download ?!?!?Muito Obrigado

DECEMBER 22, 2007 5:21 PM

Frederico said...

Olá! Maravilhosa descoberta que fiz hoje: Este blog. Em geral detesto os blogs, mas este, que me foi passado por uma amiga, é realmente muito bom. Só tenho tido dificuldade para fazer o download de alguns discos, pois abre-se aquela janela para baixar, mas indica erro (e isso em alguns dos melhores e mais raros discos!! que frustração !). Será que eu não estou sabendo manipular corretamente o site? Por favor, ajude-me, quero baixar mais pérolas que voce colocou aí.

DECEMBER 22, 2007 7:04 PM

Dela said...

Muito boa a proposta democrática deste blog ! Como já percebi , não sou a unica que está tendo problema em baixar os conteúdos. Pode me auxiliar ? Valeussss

JANUARY 16, 2008 7:33 AM

Rogério said...

Tive a oportunidade de encontrar no seu BLOG, algumas raridades que confesso: não encontraria facilmente em nenhum lugar. Sei que não é fácil manter um acervo ativo tão qualificado quanto o seu; mas se a sua proposta é disponibilizar esses "presentes" para nós, meros internautas apaixonados pela verdadeira música, então estuda uma possibilidade de ativar (disponibilizar) alguns

álbuns que já expiraram... De qualquer forma, Parabéns pelo trabalho e obrigado !!

JANUARY 16, 2008 6:46 PM

Rogério said...

Só complementando o comentário anterior: independentemente de alguns álbuns não estarem mais disponibilizados... o que já consegui baixar, já valeu demais à pena!!! Obrigado mais uma vez, e espero que sempre você tenha a oportunidade de estar atualizando esse maravilhoso acervo!!

JANUARY 16, 2008 7:00 PM

Priba said...

Hey man, olha o seu blog é um dos que mais mexo...Realmente coisa boa que eu não perco tempo, venho logo aqui...e já faz tempo que eu recomendo e passo pros mais desavisados...Agora uma coisa...to querendo baixar os Cartola e Dom Salvador só pra começar....tem jeito de vc dar uma olhada pois expirou os posts..... Grande abraço e sucesso sempre.. Priba email: rpriba@gmail.com

JANUARY 30, 2008 8:09 AM

Anonymous said...

Olá, Genial e verdadeira preciosidade este blog. PARABÉNS !!!! Obs.: Estou com dificuldades em alguns "downloads" do ITAMAR ASSUNÇÃO. Vc. pode me ajudar ??? Desde já, agradecido.

FEBRUARY 28, 2008 8:35 AM

Anonymous said...

Ótimo blog! Encontrei aqui discos dos Mulheres Negras que nem o Mauricio Pereira tem mais... Valeu, valeu mesmo! Estou aprendendo ainda a lidar com alguns programas. Daqui a pouco trago alguma colaboração. um grande abraco, cb

MARCH 9, 2008 4:03 PM

kikamoog said...

adorei tudo. gostaria de encontrar MANUEL O AUDAZ e SAUDADE cantadas por jane duboc. sabem onde posso procurar?

MARCH 12, 2008 12:58 PM

Anonymous said...

Parabéns, encontrei o link em reportagem publicada no Diário de Pernambuco (sábado, 5 de abril de 2008), conferi e gostei. Já estou repassando para os amigos. Seria possível colocar material do inesquecível palhaço Carequinha?

APRIL 6, 2008 4:26 AM

valter junior said...

olá amigos, seu blog é muito bom. Porém fiquei triste porque há muito tempo procuro baixar o disco de kleiton e kledir (1983) bem como o

CABEÇA DINOSSAURO dos TITÃS e , infelizmente não consegui. Por favor me ajudem aí, vá!
MAY 19, 2008 1:02 PM

Carlos said...

Não sei se é o lugar certo, mas vou dar a dica para pesquisa de álbuns completos em blogs diversos:
<http://tinyurl.com/5ucwjm>

MAY 26, 2008 10:24 AM

Post a Comment

Newer Post Older Post Home

Subscribe to: Post Comments (Atom)

71 COMENTÁRIOS:

Fumaça disse...

De TODOS os blogs que participo este esta sem dúvida entre os 5 melhores, seja nacionais ou não. Um grande abraço vocês estão de parabéns pela qualidade dos discos postados.
9 DE FEVEREIRO DE 2007 11:28

Antonio disse...

e viva os Osamas

9 DE FEVEREIRO DE 2007 12:20

Fumaça disse...

Como posso fazer para ajudar para postar alguns Cds da Elis que são demais.
22 DE FEVEREIRO DE 2007 04:59

Marcus Falcão disse...

É um imenso prazer em fazer parte dessa competente equipe em prol da nossa música.
Marcus Falcão - Natal/RN

25 DE FEVEREIRO DE 2007 15:12

Rafael Mafra disse...

Grande Benzina! Sempre postando remédios para nossos ouvidos.
16 DE MARÇO DE 2007 12:42

Miguel disse...

/Muito louvável idéia para o conhecimento e deleite da música popular, valeu !
20 DE MARÇO DE 2007 19:43

Chico disse...

Galera so Som Barato, Excelente blog, ótimos discos, muito ecletismo, repleto de informações, muitas fichas técnicas... Um verdadeiro serviço a cultura do país! Isto é o bom uso da tecnologia e da democratização da cultura! Isso é o futuro! Parabéns
21 DE MARÇO DE 2007 08:47

Alfredo disse...

Um dos melhores blogs, se não o melhor, estão de parabéns...

3 DE ABRIL DE 2007 17:36

Anônimo disse...

Vocês estão de parabens, pois esse é o melhor Blog que já vi en toda minha vida.. Continuem nesse caminho pois vcs só tem a ganhar.. um abraço Paulo Eduardo.
13 DE ABRIL DE 2007 02:57

Anônimo disse...

Um blog feito com as entranhas musicais da nossa cultura, um artefato de impacto "sui generis" no difusão da musicalidade arteatromusical do país. A nação agradece estapetufetada por tamanha riqueza. Obrigado ao mente-mirabilis-co-patriota Bruno Rodrigues e cols.
abraço J.D. Salviano
15 DE ABRIL DE 2007 08:36

Anônimo disse...

blog sensacional só raridades e resgatando a GRANDE nata da musica popular brasileira afastados pela "midia" parabens..gostaria se possivel conseguissem um disco do marcelo aquele da estrela do meu clip que tem uma musica em dueto com marina lima..milagre do encontro acho...bianca e outras lindas canções...é uma verdadeira raridade..pois nem musicas de marcelo se acha ;;;foi alijado do cancionero...nem emebos encontro material desse cidadão
20 DE ABRIL DE 2007 12:39

Marcus Falcão disse...

Marcelo? Quer qtos?
Aguarde.

Marcus Falcão.

21 DE ABRIL DE 2007 06:22

lo bato disse... ei bau..

q diabo é zumdebesouroimã!?
7 DE MAIO DE 2007 17:45

invocadu disse...

Opa, contra as gravadoras e a favor da música para todos, eu tô dentro ... envio um mail depois. Valeu, tô pirando baixando um monte de coisas
17 DE MAIO DE 2007 11:01

flipas disse...

Grande Benza! Parabens pelo seu esplendido site. Aqui tem de tudo, ja baixei caju e castanha, mas eu acho que ta faltando meus CDs com os grandes sucessos: "Chamada a cobrar", "Forro do gerador de lma", "Amo a Kelly"... Como eu posso enviarlos?

21 DE MAIO DE 2007 18:32

Klaudia disse...

Olá, Em 1o lugar, parabéns pelo excelente blog. Marcus Falcão, vc pode entrar em contato comigo ?? Sou colecionadora de CDs, DVDs, vinil em especial do pessoal do Nordeste. Tenho muito material. Aguardo seu contato.

klaudia.alvarez@gmail.com

24 DE MAIO DE 2007 11:55

Klaudia Alvarez disse...

Marcus, Obrigada MESMO. Valeu, parabéns pela competência.

28 DE MAIO DE 2007 16:42

Gustavo disse...

Muita coisa boa no blog... Excelente trabalho!!!

1 DE JUNHO DE 2007 06:11

Quem é Aderson? disse...

Nao consigo baixar nenhum disco. Mas já baixei muito. O q acontece, por favor!

11 DE JUNHO DE 2007 21:08

Fortes disse...

Existe um disco de tributo ao Rei roberto Carlos, com participações da nata pop da mpb, se alguem tiver seria ótimo dividir. Outra sugestão é -Pelos caminhos do Rock, de Eduardo Araújo, eu tenho o vinil e é muito bom.

12 DE JUNHO DE 2007 04:18

BLUESWOLF disse...

EXCELENTE BLOG. ÁLBUNS ESTUPENDOS. MAGNIFICO TRABALHO. JÁ ESTÁ ENTRE OS MEUS FAVORITOS.

12 DE JUNHO DE 2007 19:04

Mota disse...

Fantástico!!!Uma usina cultural.

E pensar que um dia grvávamos fitas cassete pros/dos amigos....

Minhas reverências!!!!

27 DE JUNHO DE 2007 06:32

Anônimo disse...

Realmente um esplêndido trabalho de resgate e divulgação da música brasileira. Só agora conheci o Blog, mas já me apaixonei. Parabéns a todos!

5 DE JULHO DE 2007 17:26

LEO disse...

Ducaralho!!!! O melhor!!!!

Aproveito pra divulgar o blog que tá começando e promete...

<http://solidown.blogspot.com>

17 DE JULHO DE 2007 12:13

Ricardo disse...

Tava procurando algumas coisa do Sergio Mendes e Jorge Ben e achei aqui

vc mesmo que fez o up dos cds?

valeu ai ppr esse presente pra nós crianças!

25 DE JULHO DE 2007 01:35

Alfons C. Salellas disse...

Este blog es realmente increible. Es el mejor espacio virtual de música que he visto en internet. Ya hace algún tiempo que lo estoy utilizando y beneficiándome de los discos propuestos por el equipo. Muchas gracias y adelante!!!

Alfons (conexão Barcelona, Catalunya - Rio Grande do Sul)

15 DE AGOSTO DE 2007 07:21

Danilo disse...

BAUDI, o blog está cada vez melhor! Parabéns pra galera, sempre trazendo novidades e raridades para os que gostam de música brasileira. A música é um fator preponderante nesse blog, mas acho que a atitude anti-carete é o melhor! O acervo de que o blog dispõe, na perspectiva de quem gosta de música, é muito melhor do que qualquer loja virtual de cd's, ou do que qualquer estabelecimento comercial. Inigualável! Parabéns.

17 DE AGOSTO DE 2007 09:59

MARROCOS disse...

O site é maravilhoso, porém falta muita gente!

29 DE AGOSTO DE 2007 07:03

cleytong disse...

repetitivo dizer parabéns? nem pensar... passei a noite de ontem baixando; bom, sendo pragmático, tenho muuuuito som pra compartilhar; será que interessaria? abraço,

cleyton

29 DE AGOSTO DE 2007 11:41

Ricardo Faria disse...

<http://www.mediafire.com/?cjm9mjnxfk> Eu coloquei na disposições de vocês este link com um dos primeiros trabalhos do Cabruera...se divirtam! Abraços

2 DE SETEMBRO DE 2007 05:41

helio disse...

PARABÉNS , congratulations , congratulazioni , félicitations , felicitaciones POIS ESTE É O MELHOR BLOG DO MUNDO !

30 DE SETEMBRO DE 2007 18:58

clacuncos disse...

Cara, muito bom este blog. Estou encontrando raridades que jamais sonhei. Alguém tem alguma coisa de Wilson Batista, sambista compositor de Lenço no Pescoço?

11 DE OUTUBRO DE 2007 16:19

Ricardo disse...

Sou argentino, e no meu país é muuuuuito difícil encontrar algumas raridades que vocês compartilham. Assim que estou feliz e obrigadíssimo, viva a sua bela música, e viva Som Barato!

12 DE OUTUBRO DE 2007 08:07

Theo G. Alves disse...

esse blogue é mesmo espetacular... depois vou ripar alguns discos meus e envio os links. valeu por essa!

13 DE OUTUBRO DE 2007 10:20

ismael disse...

Esse Blog é d + !!!!! Se for possível amigo poste alguma coisa do Vando, do Altayr Veloso, o disco do Fernando Mendes que tem a música "indiscutivelmente bobo", e algo do Almir (ex-Fevers).

16 DE OUTUBRO DE 2007 18:48

O Véio do Beco disse...

Muito bom seu blog, coisas do tempo do Véio, vai no Beco mo fio, lá vc pode se servir, é só copiar o link...

abraço do Véio

23 DE OUTUBRO DE 2007 15:55

O Véio do Beco disse...

eeeita, o véio já ia esquecendo....

www.becodafome.blogspot.com

23 DE OUTUBRO DE 2007 15:56

Anônimo disse...

Muito bom mesmo o blog. PARABÉNS aos criadores... só falta Faryfno aí na lista, será q vcs conseguem o cd q tem a faixa Serelepe. Obrigada. Abraços. Adriana :)

25 DE OUTUBRO DE 2007 14:48

Anônimo disse...

Olá, muito legal este blog. Procurei alguns nomes e não encontrei. Del Lopes, Nilton Cesar, Wanda Sá, quem sabe alguém consegue incluir estes e outros mais. Parabéns.

11 DE NOVEMBRO DE 2007 15:12

Sonora Madeira disse...

Parabéns pelo bonito trabalho.

Trabalho com a divulgação do grupo "Kaíca e a Sonora Madeira" de Recife, já lhes enviei um email com material para divulgação no blog, segue o link do primeiro Cd no mediafire, espero ver a divulgação no blog. Obrigado e continuem... . Para outras informações e contatos:

www.asonoramadeira.blogspot.com

sonoramadeira.musicblog.com.br

sonoramadeira@yahoo.com.br

sonoramadeira@hotmail.com

Link para o primeiro vídeo da Sonora Madeira:

<http://www.youtube.com/watch?v=3bp0VaZKByA>

Link mediafire:

<http://www.mediafire.com/?fzmmuqx1jpy>

12 DE NOVEMBRO DE 2007 06:01

Thjsa disse...

oi.vc tá de parabéns por fazer um blog tão inteligente e bem apurado.Porém,acho q vc poderia incluir os seguintes álbuns: Olho d'água,de Maria Bethânia; Ciclo,de Maria Bethânia; Singles;de Caetano Veloso; Cinema Olympia,de Caetano Veloso; Pipoca moderna,de Caetano Veloso. forte abraço.

13 DE NOVEMBRO DE 2007 06:44

Anônimo disse...

Adoro o Som Barato. Muito Bom. Sinto falta apenas do som da Daúde. Por favor disponibilizem os discos da Daúde aí no Som Barato. Aguardo.

Luiz

26 DE NOVEMBRO DE 2007 18:28

Duda disse...

Realmente,muito bom! Um blog de bons sons brasileiros.Falta colocar aí o Bena Lobo.Passou por Ribeirão Preto (SP) esta semana e mostrou q tem muito talento.Vamos "botar" mais um som bem brasileiro pro povo.Filo de Edu Lobo,preciso citar mais alguma coisa?

2 DE DEZEMBRO DE 2007 07:45

Renata - RJ disse...

Eu amo o Som Barato, pra mim é o melhor site... baixei muita coisa boa e conheci diversas outras através do site! A colaboração de todos é essencial para disseminar a cultura! Vou fazer uns uploads também!

12 DE DEZEMBRO DE 2007 06:43

Magali disse...

Feliz Natal pra vcs! Gostaria te ver aqui o CD do Pena Branca e Xavantinho que tem a música Viola Quebrada (Ary Kerney e Mário de Andrade) Bj,

22 DE DEZEMBRO DE 2007 05:21

ZAMA ZEN disse...

Muito legal o trabalho de vcs... muita coisa estaria perdida no limbo das gravadoras se vcs não colocassem de volta no ar!!! Espero prosperidade a todos e tão logo consiga me estabelecer, notícias boas chegarão...

10 DE JANEIRO DE 2008 12:25

ZAMA ZEN disse...

Oi pra todos, estou em uma busca messiânica de uma gravação da Elza Soares chamada "Praga". Não tenho conhecimento de gravação em algum álbum. Soube que lançou em compacto, em meados da década de 60... caso alguém passe em algum sebo e ache essa raridade em algum outro estado do Brasil, poste pra gente... Agradecemos muito.

10 DE JANEIRO DE 2008 12:29

Rogério (Fortaleza - CE) disse...

Tive a oportunidade de encontrar no seu BLOG, algumas raridades que confesso: não encontraria facilmente em nenhum lugar. Sei que não é fácil manter um acervo ativo tão qualificado quanto o seu; mas se a sua proposta é disponibilizar esses "presentes" para nós, meros internautas apaixonados pela verdadeira boa música, então estuda uma possibilidade de ativar (disponibilizar) alguns álbuns que já expiraram... De qualquer forma, Parabéns pelo trabalho e obrigado !! independentemente de alguns álbuns não estarem mais disponibilizados... o que já consegui baixar, já valeu demais à pena!!! Obrigado mais uma vez, e espero que sempre você tenha a oportunidade de estar atualizando esse maravilhoso acervo !! Acho que em breve estarei enviando algumas outras raridades pra vocês !! Um abraço !!

16 DE JANEIRO DE 2008 19:15

Anônimo disse...

Ai Galera nota Mil estão mandando muito bem . em breve estarei disponibilizando alguns cd para aumenta este arquivo .Tem um blogger muito fera que vcs poder visitar . www.oyafoto.blogspot.com/

13 DE FEVEREIRO DE 2008 13:45

teko disse...

SAlve, salve SOMBARATO, o pico aqui é bom demais... fica aqui minha colaboração... segue o link do album novo do "Sérgio Mendes - Encanto (2008)"

<http://www.filefactory.com/file/0d533b>

abçs e muita paz...

11 DE MARÇO DE 2008 07:20

Anônimo disse...

Gente, esse blog é maravilhoso. Música de qualidade e navegação excelente. Parabéns. Tenho um pedido muito especial: o álbum "Hoje" de 1969, do cantor uruguaio-brasileiro Taiguara. Valeu, um gde abraço a todos!

26 DE MARÇO DE 2008 04:19

sonoroprazer disse...

os cds de ze cafofinho e ednardo-terral estao c links invalidos...kero mto baixar esses dois albuns mas n ta abrindo!!!! vcs podem reparar .parabens pelo blog. abraço

26 DE MARÇO DE 2008 07:59

Luiz Cruz disse...

Oi amigos, estava dando um olho aqui, a produção está de parabens pela coletanea a raridades que são mencionadas aqui. Como o espaço aqui é pra sugestão, espero que o produtor inclua no rol de exemplares uma coletanea do José Augusto e Fernando Mendes os dois tiveram o auge da carreira e foi marcante na epoca e dentro da medida do possivel que faça a inclusão. Parabens pela iniciativa. Bom dia!

15 DE ABRIL DE 2008 06:22

Sabrina do Fogo Encantado disse...

Poxa... O link que enviei pra vcs ainda não foi pro ar.. PQ? :(

18 DE ABRIL DE 2008 12:50

Choilipe disse...

Hoje eu descobri o melhor blog de diversar musicas e bandas que nunca iria imaginar em encontrar. Eu queria ter ido para o Quintal no dia da festa do 1º ano, mas não deu. Valeu pessoal do Som Barato, parabens por tudo. Abraço.

19 DE ABRIL DE 2008 11:52

Anônimo disse...

Parabéns! O blog é sensacional! O disco do OSMAR MILITO nem ele deve ter!

um abraco, Léo Hazan

22 DE ABRIL DE 2008 06:57

Tiê disse...

muito bom o blog viu.. indico tb:

sopedrada.blogspot.com e

jazzmanmp3.blogspot.com

FICA A DICA DE UM CD

BINA E EHUD - SAMBA DE GRINGO (MTO BOM) ...

se não encontrar na net .. fica ae meu msn:

chenegao@msn.com

8 DE MAIO DE 2008 11:45

vital disse...

estou procurando pelo disco do geraldo filme

13 DE MAIO DE 2008 21:13

Ricardo Malagoli disse...

Eu estava procurando músicas de Nicolas Krassik há meses. Sei que é vergonhoso eu dizer isso ao invés de comprar os discos, mas fazer o quê? Sou do proletariado. Vou divulgar o blog ao máximo. Depois te mando uns títulos.

2 DE JUNHO DE 2008 14:29

Anônimo disse...

ola'...fui conhecendo o blog só agora...queria saber como posso postar um cd da banda -pifarinha- no blog..abracos banda pifarinha

8 DE JUNHO DE 2008 08:43

Marcela disse...

Gostaria de ter nascido em Brasil mas nao tive essa sorte!!!! Adoro a música dos grandes do Brasil como Hermeto e Egberto e encontrei neste site tanta música deles que eu nao tinha que estou grata e assim que puder, vou subir discos que eu tenho para completar as postagens deles e de outros!! Muito obrigada!!!!!!

25 DE JUNHO DE 2008 07:16

bruno disse...

postar CDs do Bebeto o rei do swing. desde já agradeço!!!

2 DE JULHO DE 2008 14:39

RICK disse...

eu sou rick melody sou cantor de freestyle, e como é que faz pra poatar meu cd no som barato

16 DE JULHO DE 2008 19:13

RICARDO disse...

EXCELENTE SEU BLOG. PARABÉNS PELA INICIATIVA E PELO ACERVO.

22 DE JULHO DE 2008 05:31

Ray disse...

Por favor, vocês têm como repostar o link do cd de Lia de Itamaracá? Preciso deste cd para estudo da música de Lia, e é meio que urgente. Grata

25 DE JULHO DE 2008 10:35

Anônimo disse...

Fantástico esse blog...isso é um presente dos deuses rrsrs parabéns e terei maior prazer em colaborar...enviarei o email pedindo informações

2 DE AGOSTO DE 2008 20:28

Anônimo disse...

Pessoal, acabo de descobrir este blog. Fiquei boqueaberto. Muita coisa boa e um visual lindo.

Parabéns. Já divulguei para minha lista de relacionamentos. Abração a todos.

11 DE AGOSTO DE 2008 19:11

CaPiTãO disse...

opa. eu sou dono de um blog parecido com esse de vc's. na verdade, me inspirei muito no som barato. queria saber se interessa vc's a fazer uma parceria de divulgação? o meu blog é:

<http://weneverstopthemusic.blogspot.com/> qualquer coisa, dexa um comentario no 1º post lá do blog.;

valeu aeww

13 DE AGOSTO DE 2008 12:29

Juliano Beccari disse...

Bom, em primeiro lugar parabéns pelo blog, porque ainda não encontrei nenhum que seja tao bem-informado e completo como esse... So tenho uma pergunta: vocês conhecem Funk Como Le Gusta? Achei que fez falta na lista, ja que os colegas contemporâneos estão todos ai, né? Ajuda a divulgar o trabalho da banda tb, claro. Agradeço desde já Abraço

Juliano Beccari - julianoheccari.blogspot.com

15 DE AGOSTO DE 2008 08:18

manefigo disse...

Boa tarde. Tudo bem? Faz muito tempo (dois anos)que tento, sem sucesso, baixar a disco de Martinho da Vila Örigens"de 1973. O que me aconselham a fazer?

16 DE AGOSTO DE 2008 03:19

Legislação sobre Direitos Autorais (LDA/98)

Material utilizado para a construção do Gráfico 1 - Direito Autoral e do Gráfico 2 - O que é Direito Autoral?

Fragmentos da lei dos Direitos Autorais – LDA/1998

Os direitos patrimoniais de autor perduram por setenta anos, contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil (Art. 41).

I – publicação – o oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento do público, com o consentimento do autor, ou de qualquer outro titular de direito de autor, por qualquer forma ou processo;

IV - distribuição - a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;

IX - fonograma - toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual;

X - editor - a pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição;

XI - produtor - a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado;

Disposições Preliminares

Art. 22. Pertencem ao autor os direitos *morais* e *patrimoniais* sobre a obra que criou.

Art. 23. Os co-autores da obra intelectual exercerão, de comum acordo, os seus direitos, salvo convenção em contrário.

Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos

que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-la, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

§ 1º - Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV (*paternidade, ineditismo, integridade e de retirada de circulação em determinadas circunstâncias*).

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI (*modificar e retirar*), ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

Duas espécies de modalidades de exploração patrimonial da obra:

1) os direitos de comunicação ao público;

Englobam todo “*ato a qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na reprodução de exemplares.*” Artigo 5º, V, da Lei n. 9.610/98.

Duas espécies de modalidades de exploração patrimonial da obra:

2) os direitos de reprodução.

Faculdade do autor em realizar um ou mais exemplares de sua criação de forma material, podendo incluir em qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos. Artigo 5º, VI, da Lei n. 9.610/98.

Em princípio, os autores são considerados os titulares patrimoniais de suas obras...

O Autor Autoriza ou não a gravação de sua música
Direito pela execução pública da música

O Editor Autoriza ou não a gravação da música
Direito pela execução pública da música

Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

* Artigo 5º, XXVII, da Constituição Federal/88 - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua Duração

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

I - a reprodução parcial ou integral;

II - a edição;

III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV - a tradução para qualquer idioma;

V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;

VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

b) execução musical;

c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;

d) radiodifusão sonora ou televisiva;

f) sonorização ambiental;

g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;

- i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Art. 30. No exercício do direito de reprodução, o titular dos direitos autorais poderá colocar à disposição do público a obra, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito.

§ 1º O direito de exclusividade de reprodução não será aplicável quando ela for temporária e apenas tiver o propósito de tornar a obra, fonograma ou interpretação perceptível em meio eletrônico ou quando for de natureza transitória e incidental,

desde que ocorra no curso do uso devidamente autorizado da obra, pelo titular.

§ 2º Em qualquer modalidade de reprodução, a quantidade de exemplares será informada e controlada, cabendo a quem reproduzir a obra a responsabilidade de manter os registros que permitam, ao autor, a fiscalização do aproveitamento econômico da exploração.

Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais.

Quais as características básicas dos direitos patrimoniais?

1)a alienabilidade, traduzida na faculdade do autor em negociar com terceiros os seus direitos, autorizando, licenciando, concedendo ou cedendo a utilização de suas criações;

2)a temporalidade, que baseia-se no interesse da criação intelectual pela coletividade em sua integração nas características culturais de um país, delimitando, portanto, ao autor e aos seus sucessores o exercício temporal dos direitos patrimoniais;

3)a prescriptibilidade, ou seja a perda do direito de ação em razão de lapso temporal;

4)a limitação espacial, já que as modalidades de utilização das obras intelectuais são independentes entre si, não havendo a hipótese de uma autorização abranger modalidade de direito não contratada;

5)a limitação negocial, posto que, observadas as condições de cada negócio jurídico, o seu propósito deverá receber leitura restritiva, permanecendo sob a gestão do autor as modalidades de direitos não envolvidas na negociação ou os usos novos não previstos; e 6)as limitações ao seu exercício, a fim de atender a função social e pública das obras intelectuais, cujas exceções ocorrem em casos especiais e devidamente catalogados em lei, sendo obrigatória a interpretação estrita dessas limitações.

Das Limitações aos Direitos Autorais
Artigos 46 a 48, da Lei n. 9.610/08

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se

assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em *diários* ou *periódicos*, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de *retratos*, ou de outra forma de *representação da imagem*, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para *uso exclusivo* de deficientes visuais, sempre que a reprodução, *sem fins comerciais*, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

IV - o *apanhado de lições* em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, *exclusivamente* para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no *recesso familiar* ou, para *fins exclusivamente didáticos*, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Direitos Patrimoniais

Da Transferência dos Direitos de Autor

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título *universal* ou *singular*, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

I - a *transmissão total* compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;

II - somente se admitirá *transmissão total e definitiva* dos direitos mediante estipulação contratual escrita;

III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;

IV - a cessão será válida *unicamente* para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;

V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;

VI - não havendo especificações quanto à *modalidade de utilização*, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.

Art. 50. A *cessão total* ou *parcial* dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa.

§ 1º Poderá a cessão ser averbada à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, ou, não estando a obra registrada, poderá o instrumento ser registrado em Cartório de Títulos e Documentos.

§ 2º Constarão do instrumento de cessão como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço.

Direitos Conexos

Três são os titulares de direitos conexos : o artista, sobre sua interpretação ou execução; o produtor de fonogramas, sobre sua produção sonora; e o organismo de radiodifusão, sobre seu programa.

Art. 93. O produtor de fonogramas tem o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar-lhes ou proibir-lhes:

I - a reprodução direta ou indireta, total ou parcial;

II - a distribuição por meio da venda ou locação de exemplares da reprodução;

III - a comunicação ao público por meio da execução pública, inclusive pela radiodifusão;

IV - (VETADO)

V - quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas.

Art. 95. Cabe às empresas de radiodifusão o direito exclusivo de autorizar ou proibir a retransmissão, fixação e reprodução de suas emissões, bem como a comunicação ao público, pela televisão, em locais de frequência coletiva, sem prejuízo dos direitos dos titulares de bens intelectuais incluídos na programação.

O Sombarato Apoia:



**No primeiro baile do ano,
vamos de brega e samba-rock!**

**FARINGES
DA PAIXÃO**

DJ 440

**SONORA
SAMBA GROOVE (PB)**

Lançamento do EP "Cadê o Dega?"



Sáb, 20 mar. 23hs. no Bar Burburinho

Rua Tomazina, 106 - Recife Antigo - 1º andar (próx. ao Shopping Paço Alfândega)

Entrada: R\$ 15,00 | *Lista Amiga: R\$ 12 (até meia-noite)

*Lista amiga na comunidade do Orkut: "Baile Tangolomango" (limitada a 100 pessoas)

Informações: 9126-7220

acesse: festatangolomango.blogspot.com

twitter: @tangolomango

Adquira sua entrada com:

VISA
Sempre com você

Parceiros:

Alfândega

Cartão

Verde

DNA

Estética

Oficina

SOMA

BARATO

Barato

Serviço: DJ 440 apresenta: Projeto Vinil e Outras Cozinhas/Quintas de abril no Bar Burburinho/R.Tomazina, 106 - Recife Antigo/ a partir das 19hs/ Couvert: R\$ 3,00 (com caipirinha inclusa). "Com mesas nas calçada, boa música e um ambiente agradável, o DJ 440 comanda o happy hour às quintas-feiras do Burburinho, em seu projeto VINIL E OUTRAS COZINHAS.



DJ 440 apresenta:

VINIL E OUTRAS COZINHAS

Todas às quintas o projeto VINIL E OUTRAS COZINHAS continua no Burburinho, animando o happy hour, a partir das 19hs.

E nos meses de maio e junho, tem forró com o Trio Estrela do Baião no 1º piso, a partir das 23hs.

Quintas no Bar Burburinho R.Tomazina, 106 - Rec. Antigo.
A partir das **19hs.** Informações: 3224-5854 Twitter: @Barburburinho

Logos: DNA DISCOTECA NACIONAL, SOM BARATO, carteiro, VELOZ, VOXI



DJ 440 apresenta:

Terça do Vinil

Tem lugar melhor nas terças para encontrar a patota?

Bodega de Véio
R. do Amparo - Cidade Alta, Olinda
A partir das 19hs.
www.tercascodovinil.multiply.com

Logos: Bodega de Véio, SOM BARATO, DNA DISCOTECA NACIONAL

TERÇA DO VINIL - BODEGA DE VÉIO - R.DO AMPARO – CIDADE ALTA – OLINDA
TODA TERÇA - A PARTIR DAS 19HS - DE GRAÇA E NA RUA

Interface do www.sombarato.blogspot.com



SOM BARATO

TUESDAY, APRIL 1, 2008

SomBarato - a festa (05/04)

TUESDAY, MARCH 18, 2008

Os Mutantes - Cavaleiros Negros (compactos e raridades)[1978]



BUSCA

COMO PROCURAR UM DISCO

- Arrigo Barnabé (11)
- Arthur Moreira Lima (9)
- Arto Lindsay (3)
- Ary Barroso (4)
- Asas da América (1)
- Asdrúbal Trouxe o Trombone (1)
- Assisão (2)
- Asteróide B-612 (1)
- Ataulfo Alves (3)
- Augusto Calheiros (1)
- Augusto de Campos (1)
- Augusto Macedo [Natal/RN] (1)
- Augusto Martins (1)
- Aurinha do coco (1)
- Ave Sangria (3)
- Azabumba (1)
- Azulão (4)

SOM BARATO

SOMBARATO.COM

FEEDBACK

ARTISTAS

DISCOS

REVIEWS

REPORTAGENS

RELAÇÕES

RECIFE

ROCK

SAMBA

SAMBAREVISTA

SANGUEBOAT

TÍTULOS

TRACKER

WIKI

YOUTUBE

Não vá se perder por ai

- Artista/Banda (844)
- Artistas no Video (68)
- Etiquetas (709)
- Fórum (10)

Login do usuário

Usuário: *

Senha: *

Logar

Criar nova conta

Recuperar senha

Mais acessados

Desde sempre:

- O barato do som
- Eddie - Carnaval no Inferno [2008]
- Otto - Certa Manhã Acordel De Sonhos Intranquilos [2009]
- Tutorial - Aprenda a baixar arquivos via torrent!!!
- Céu - Vagorosa [2009]
- Vários - MTV Apresenta: Sintonizando Recife [2008]
- João Gilberto - Na Casa de Chico Pereira [1958]
- Como Participar?
- Termos de Uso
- The Charque Side of the Moon - The Charque Side of the Moon [2007]

Twitter

- @rdetlaxaudormir Você gatinho, você gatinha que sai essa noite! Volte mais cedo pois hoje rola o @Mombajo no @AltasHoras. — 21 horas 47 minutos ago
- Show "Um grito de urgência" Divulguem!! >> http://tinyurl.com/z69nxcz — 2 dias 17 horas ago
- Sergio Mendes Trio - Bossa Nova York [1964] http://bit.ly

Início

O barato do som

Ver Rastrear

Estamos de Volta!

Uma idéia nunca morre. Derrubam um blog, derrubam um link, derrubam casas, mas a idéia continua lá. E o Som Barato voltou, e voltou porque ele é uma **idéia**. Uma idéia de **partilha**, uma idéia de que os bens podem ser **comuns**, uma idéia de uma **festa permanente** embalada pela diversidade de sons que a natureza humana é capaz de produzir mas que a indústria insiste em abafar com suas técnicas monopolistas.

E o melhor de tudo é que **idéias** quando são atacadas tendem a se aperfeiçoar em suas lutas. E aqui estamos, três meses depois, agora em **p2p**. Pessoa pra Pessoa. Ponto para Ponto. E não há Google, Biscoito Fino ou Grosso que nos derrube. Porque a Idéia se espalhará pelos discos rígidos e cabeças pensantes de todos nós.

Participe, seja um **semeador de música e de idéias!**

Domingo, 21 de Setembro de 2008

Heste mês de setembro de 2008 foi fechado o blog Som Barato que disponibilizava músicas para download gratuitamente. Responsável por um dos maiores e mais respeitados trabalhos de resgate, divulgação e preservação da música brasileira. Oportunidade para pensar nossas manifestações culturais em face de poderes absolutos de particulares. Não é acabar com gravadoras. Mas e quanto a acabar com trabalhos como o do Som Barato? Uma atitude unilateral, arbitrária, autoritária e INCONSTITUCIONAL! Ninguém do blog foi ouvido!

Uma atitude dessas está longe de compreender a real conjuntura em que está a distribuição gratuita de música pela internet. De onde vem esse poder? Eu digo que como hoje é posto em debate, deixou de ser inquestionável. Mais de 2.000 discos disponíveis! Mais de 1 milhão de downloads! Visitado por pesquisadores, músicos (uns que até proibem suas músicas na internet!!!), estudiosos, saudosistas desamparados, professores, donas de casa, policiais, malabaristas, donos de gravadoras em busca de idéias, padres, padeiros, putas, ciclistas, bichas, punks, pobres, milionários, seres mutantes até grandes moluscos vermelhos! Quando a máscara vai cair? A maioria do material publicado no Som Barato nem tinha distribuição! Muita coisa nem existia em cd! E as entrevistas, textos, biografias, críticas, comentários, informações e opiniões lá postadas? Também são "ilegais"? Ponto de divulgação de festas e de shows de ótimos artistas muitas vezes nem citados na grande mídia. Isso também é proibido? O blog transformou-se numa referência para encontros de fãs de música e de colecionadores de vinhos. TUDO FOI SUSPENSO! TUDO ISSO É CRIME? Centenas de artistas aplaudem e tem suas carreiras renascidas graças a trabalhos como esse. Outros músicos iniciantes (muitos de soberbo talento SEM ESPAÇO NA INDÚSTRIA FONOGRAFICA) passaram a ter uma via direta e honesta para mostrar seus trabalhos.

Então eu pergunto: Por que todos tem de pagar se uma Biscoito Fino da vida não quer "seus discos" lá? Ao povo brasileiro (e de todo o mundo) mais uma vez ficam os valores, muito além dos mensuráveis em dólar, nos cofres dos "proprietários da arte". Lembra-me de casos como a Discos Marcus Pereira com suas centenas de discos sob guarda da EMU. O maior projeto fonográfico brasileiro quase não conhecido de seu povo. Quem tem as chaves desses porões? Muitos desses discos estavam postados no Som Barato. Prá você leitor o que é mais importante? Vale lembrar que moramos num país sem memória cultural! De quem é a culpa? Antes de apontar o dedo ou (ainda pior) proibir, vetar e executar por conta própria, vamos discutir. TODOS NÓS! TODO O POVO BRASILEIRO. Nossa arte maior está apodrecendo nas gavetas de mercenários protegidos por leis caducas. Todos podem ganhar. Novas alternativas tornam-se imprescindíveis. Quem deve se submeter? Um tempo retrógrado que insiste em negar o presente defendendo interesses próprios (e de músicos que não querem largar o ossso) ou o agora que pode sim trazer empregos, desenvolvimento econômico (não é essa a desculpa "deles" quando na verdade sonham em ser milionários?) e acima de tudo liberdade e acesso irrestrito a cultura? Este sim, um bem irrenunciável e indisponível de qualquer povo que valoriza e defende sua identidade como patrimônio essencial de sua dignidade.

SHARE

50432 leituras

Busca

Buscar neste site:

Buscar

Alimente-se

Ouca

ze ramallo

Chico Buarque de Hollanda DJ 440 Itamar Assumpção B Negão Caetano Veloso Jorge Ben Júlia Says Mundo Livre S/A Karina Buhr DJ Dolores Vários Gilberto Gil Eddie Mombajo

mais tags

Etiquetas

recife

Brasildades pop mpb pernambuco rock soul samba samba-rock regional maracatu manguebeat jazz Música Brasileira funk

mais tags

Tópicos ativos do fórum

- Haja Viagra para suportar tanta constrangimento e insegurança!
- Pedidos
- Dia da Semeação!
- [ATENÇÃO] Som Barato lança tracker próprio!
- Como faço pra criar um Torrent ?

mais

Comentários recentes

- E plantando que se cultiva... Unesco

Comunidade do Sombarato no orkut (<http://www.orkut.com.br/Main#Community?rl=cpp&cmm=28240305>)

som barato
Início > Comunidades > Música > som barato

descrição: Som barato era um espaço colaborativo de pesquisa acerca da música brasileira. www.sombarato.org

este é um espaço para sugestões e câmbio de idéias. www.sombarato.org

*posts com links para download de disco serão louváveis.

Português (Brasil)

Idioma: Português (Brasil)
categoria: Música
dono: flávia
tipo: pública
privacidade do conteúdo: aberta para não-membros
local: Brasil
criado em: 22 de fevereiro de 2007
membros: 2.721

fórum

tópico	postagens	última postagem
☐ Pedido	4	25/07/10

[novo tópico](#) [denunciar spam](#) [ver todos os tópicos >>](#)

o que voces acham do cantor e compositos acioly neto
fiz essa enquete para saber o que voces acham do meu tio avo
Criado por: [@Akire](#)

☐ bom
☐ ruim
☐ pessimo
☐ otimo
☐ excelente
☐ mais o menos
☐ outro o q ???

☒ Meu voto está visível para os outros usuários

[votar](#) [denunciar spam](#) [mostrar resultados e comentários >>](#)

enquetes

pergunta	votos	fecha
☐ votar o que voces acham do cantor e compositos acioly neto	35	
☐ votar Qual desses artistas ou banda de PE, tem maior expressividade atualmente?	563	
☒ O que vocês acham do cenário musical atual de PE.	146	
☐ O que vocês acham das músicas que rolam nas rádios hoje em dia?	373	fechado

[nova enquete](#) [denunciar spam](#) [ver todas as enquetes >>](#)

membros (2721)

[ver membros >>](#)

comunidades relacionadas

[Criança no CALAF \(480\)](#) [RARIDADES MP3 Vídeos Bootlegs \(8.165\)](#) [Eu Oiro MP3 \(532\)](#)

Sombarato no Twitter (<http://twitter.com/sombarato>)

sombarato
Location: internet
Web: <http://www.sombarato.org>
BIO: Serenando Cultural

948 following 2,440 followers 155 listed

Tweets 864

RT @deixaedormir Você gatinho, você gatinha que sai essa noite: Volte mais cedo pois hoje rola @Momojo no @AltasHoras.

Show "Um grito de urgência" Divulguem! >> <http://tinyurl.com/Q69nxc>
9:10 PM Aug 5th via web

Sergio Mendes Trio - Bossa Nova York [1964] <http://bit.ly/cFDM3o>
8:21 PM Aug 5th via twitterfeed

Estão transmitindo o show do grupo Saracota na Casa de Seu Jorge: <http://tinyurl.com/284744k>
11:32 PM Aug 4th via web

RT @bnogueira: E agora Serra vai acabar com a TV Cultura: <http://bit.ly/cGFV7>
4:50 PM Aug 4th via web

Caído de Piaba - Volume dois [2010] EP <http://bit.ly/asPqjF>

Sombarato no Myspace (<http://www.myspace.com/sombarato>)

Som Barato
Masculino
60 anos de idade
Recife, Pernambuco
Brasil

Último Login: 7/8/2010

Som Barato: em sua rede estendida
[exibir mais](#)

Som Barato: Entrada Mais Recente do Blog [Inscriver-se neste Blog]
www.sombarato.blogspot.com ([exibir mais](#))
[Exibir Todas as Entradas do Blog]

Som Barato: Comentários
Sobre mim:
Quem eu gostaria de encontrar:

Espaço do Amigo do Som Barato (Superior 15)
Som Barato tem 616 amigos.

Som Barato: Interesses

Som Barato: Detalhes
Status: Solteiro
Orientação: Hetero

Dos Registros Sonoros Compartilhados (www.sombarato.org):
Acessado em 08 de ago. De 2010

A

- A Banda de Joseph Tourton (1)
- A Divina Encrência (1)
- A Roda (1)
- AD (1)
- Academia da Berlinda (2)
- Accioly Netto (2)
- Acervo Cachuera (1)
- Achados e Perdidos (1)
- Adoniran Barbosa (2)
- Adriana Calcanhotto (1)
- Adão Dãxalebaradã (1)
- Aerotrio (1)
- Afrobeat (1)
- Alberto Marsicano (1)
- Alceu Valença (10)
- Alcione (1)
- Aldir Blanc (1)
- Alessandra Leão (4)
- Alexandre Da Maia (1)
- Alexandre Grooves (1)
- Alexmono (1)
- Aline Calixto (1)
- Aline Muniz (1)
- Almaz (1)
- Almira (2)
- Alvinho Lancellotti (2)
- Amelinha (1)
- Amelinha e Belchior (1)
- Amnese (1)
- Amplexos (1)
- Ana Carolina (1)
- André Abujamra (2)
- André Balaio (1)
- André Bedurê (2)
- André Penazzi (1)
- Andréa Marquee (2)
- Andréia Dias (2)
- Anelis Assumpção (2)
- Antonio Adolfo & Brazuca (1)
- Antonio Carlos & Jocaifi (1)
- Antonio Carlos Jobim (3)
- Antônio Nóbrega (2)
- Antônio Pinto (1)
- Aparelhagem (1)
- Apolo9 (1)
- Araci de Almeida (1)
- Araketu (1)
- Aratanha Azul (1)
- Ari Colares (1)

- Arlindo Cruz (1)
- Arnaldo Antunes (5)
- Arnaldo Baptista (5)
- Arnaud Rodrigues (4)
- Arraial do Pavulagem (1)
- Arrigo Barnabé (3)
- Artistas Diversos (1)
- As Frenéticas (2)
- Assis Valente (1)
- Ataulfo Alves (1)
- Aurélio & Seus Cometas (1)
- Avan Samba (1)
- Ave Sangria (3)
- Azambuja & Cia. (1)
- Azymuth (2)

B

- B Negão (1)
- B Negão (5)
- BOOGALOO COMBO (1)
- Baby Consuelo (1)
- Bacalhau (1)
- Bacamarte (1)
- Baden Powell (6)
- Baia (1)
- Baiano e os Novos Caetanos (3)
- Banda Black Rio (3)
- Banda Gentileza (1)
- Banda Glória (1)
- Banda Malê (1)
- Banda Sabor de Veneno (1)
- Banda de Pau e Corda (4)
- Banda de Pifanos de Caruaru (1)
- Bande Ciné (3)
- Bandeira 2 (1)
- Bangalafumenga (1)
- Barrosinho & Maracatamba (1)
- Batatinha (3)
- Bazar Pamplona (1)
- Beat Boys (2)
- Bebel Gilberto (6)
- Beбето (3)
- Bedeu (1)
- BelaHorta (1)
- Belchior (3)
- Benedito do Rojão (1)
- Benjamim Taubkin (1)
- Berna Vieira (1)
- Beto Guedes (1)

- Beto Só (1)
- Beto Villares (1)
- Bezerra da Silva (1)
- Bid (1)
- Biliu de Campina (1)
- Black Alien (1)
- Bloco da Saudade (1)
- Bola (1)
- Bongar (1)
- Bonsucesso Samba Clube (3)
- Bossa Nova Marley (1)
- Bossacucanova (1)
- Bruce Slim (1)
- Buguinha Dub (1)
- Burro Morto (1)
- Bárbara e os Perversos (2)
- bezerra e dicró (1)
- boTECOeetro (2)
- breculê (1)

C

- C.C.E.B. (1)
- Cabelo (1)
- Caboclada (1)
- Caboclos do Serro (1)
- Cacai Nunes (1)
- Caetano Veloso (17)
- Caio Bosco (1)
- Caiçara (1)
- Caju e Castanha (1)
- Caldo de Piaba (1)
- Canastra (3)
- Canhoto da Paraíba (1)
- Carlos Careqa (1)
- Carlos Dafé (2)
- Carlos Fernando (1)
- Carmen Miranda (1)
- Carne de Segunda (1)
- Cartola (3)
- Cascabulho (4)
- Cassio (1)
- Casuarina (2)
- Ceguinhos de Campina Grande (1)
- Celso Moretti (1)
- Ceumar (4)
- Chambaril (3)
- Charme Chulo (1)
- Che (1)
- Chiar (1)
- Chicas (1)

- Chico Anysio (2)
- Chico Anísio (1)
- Chico Buarque (3)
- Chico Buarque de Hollanda
(42)

- Chico Correa (2)
- Chico César (7)
- Chico Pinheiro (1)
- Chico Science (4)
- Chico Science & Nação

Zumbi (8)

- China (7)
- Chiquinho (1)
- Choro Brasil (1)
- Chão e Chinelo (2)
- Cibelle Cavalli (2)
- Cidadão Instigado (5)
- Cidadão Quem (1)
- Cidadão da Mata (1)
- Cila do Coco (1)
- Cinval Coco Grude (1)
- Circo Vivant (1)
- Cirino (1)
- Ciro Monteiro (1)
- Clandestinos (1)
- Clara Moreno (1)
- Clara Nunes (1)
- Claudia Dorei (1)
- Claudio N (1)
- Claudionor Germano (1)
- Clube do Balanço (4)
- Cláudia (1)
- Coisa Linda Sound System

(1)

- Coletivo Rádio Cipó (1)
- Comadre Florzinha (2)
- Comadre Fulozinha (4)
- Comunidade Azougue (1)
- Conjunto D'Angelo (2)
- Conjunto Roque Moreira

(1)

- Copa 7 (1)
- Coral de Merluza (1)
- Cordel do Fogo Encantado

(7)

- Cristina Buarque (1)
- Curumin (2)
- CéU (7)
- Cérebro Eletrônico (1)
- cabruera (4)
- chegada (1)
- clemente & sua gente (1)
- codona (3)
- congada do bairro são

francisco (1)

D

- DJ 440 (14)
- DJ Bruno Pedrosa (2)
- DJ Click (1)
- DJ Dolores (9)
- DJ Guga de Castro (1)
- DJ Lucio K (1)
- DJ Marcelinho da Lua (1)
- DJ Patife (1)
- DJ Patricktor4 (1)
- DJ Tata Ogan (2)
- DJ Tudo (1)
- Dadi (1)
- Dalva de Oliveira (5)
- Damião Experiencia (1)
- Daniel Bózio (1)
- Danilo Caymmi (1)
- Davi Moraes (2)
- De Leve (3)
- Dengue (3)
- Devotos (6)
- Di Melo (2)
- Diana (1)
- Didi (1)
- Digital Groove (2)
- Diogo Nogueira (3)
- Dj Cheech-MixTape 21 (1)
- Djavan (1)
- Documento Sonoro (1)
- Dois do Samba (1)
- Dom Salvador (1)
- Dom Salvador Trio (1)
- Dom Um Romão (1)
- Domenico (3)
- Dominguinhos (1)
- Donida (1)
- Doris Monteiro (1)
- Dorival Caymmi (2)
- Dr. Raiz (1)
- Drumagick (2)
- DuSouto (2)
- Duca Leindecker (1)
- dasilva e a usina dub (1)

E

- Ed Lincoln (1)
- Ed Mota (1)
- Ed Motta (2)
- Eddie (15)
- Ederaldo Gentil (1)
- Edgard Scandurra (1)
- Ednardo (4)
- Edu Krieger (2)
- Edu Lobo (6)
- Egberto Gismonti (2)

- Egberto Gismonti & Nana Vasconcelos (1)
- Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos (1)
- El Mocambo (1)
- Elba Ramalho (7)
- Eletronic Band (1)
- Elis Regina (3)
- Elomar (2)
- Elza Soares (1)
- Emicida (1)
- Emília Santiago (1)
- Engenheiros do Hawaii (1)
- Eramos Carlos (1)
- Erasmo Carlos (2)
- Erasto Vasconcelos (6)
- Erlon Charles (1)
- Estrela Brilhante (1)
- Ex-Exus (1)
- emboscada new reggae (1)
- escurinho/banda labacé (2)
- escurinho/labacé (1)

F

- Fabio Trummer (1)
- Faces do Subúrbio (1)
- Fagner (4)
- Fagner & Cirino (1)
- Familiar (1)
- Farofa Carioca (1)
- Farufyno (1)
- Felipe Machado (1)
- Fernanda Abreu (1)
- Fernanda Takai (2)
- Fernando Catatau (1)
- Fernando S. (1)
- Fim de Feira (3)
- Fino Coletivo (2)
- Flor de Cactus (2)
- Flora Matos (1)
- Francis Hime (2)
- Frank Jorge (1)
- Franklin e Paulinho (1)
- Fred (1)
- Fred 04 (3)
- Funk Como Le Gusta (1)
- Funkessencia (1)
- Fórmula 7 (1)
- flaviola (2)

G

- Gabriel Thomaz (1)
- Gal Costa (6)
- Garotos Podres (1)
- Gato Félix (1)

- Gato Zanolho (1)
- General Frank (2)
- Geraldo Azevedo (10)
- Geraldo Maia (1)
- Geraldo Vandr  (4)
- Germano Mathias (1)
- Gero Camilo (1)
- Gerson King Combo (1)
- Gigante Brazil (1)
- Gilber-T (1)
- Gilberto Gil (14)
- Gilberto Monte (1)
- Gisa Nogueira (1)
- Giva e a Tuia (1)
- Glauber Rocha (1)
- Gonzaguinha (6)
- Graforr ia Xilarm nica (1)
- Graveola e o Lixo polif nico

(1)

- Grupo Capote (2)
- Grupo Rumo (3)
- Guardaloop (1)
- Gui Amabis (2)
- Gui Mendonça (2)
- Guimaraes e o Grupo Som

Sagrado (1)

- Guinga (1)
- Guio De Moraes E Seu

Conjunto (1)

- Guizado (2)
- Gustavo Ruiz (2)
- Gustavo Souza (2)
- ganja man (1)
- gordurinha (1)
- gr.cultural filhos de nagô

(1)

H

- Heitor Villa-Lobos (1)
- Henrique Macedo (1)
- Hip hop (1)
- Hugo Gila (4)
- Hurtmold (4)
- Hélder Vasconcelos (1)
- hermeto pascoal (1)
- hidrocor (1)
- <http://www.helium-music-manager.com/> (1)

I

- Iara Renn  (2)
- Inhame Jam (1)
- Inumanos (1)
- Isaar (2)
- Isaar França (6)

- Isabella Taviani (1)
- Isca de Polícia (1)
- Itamar Assumpção (10)
- Ivan Lins (4)
- Ivor Lancellotti (1)
- Ivson Wanderley (1)
- inquilinus (1)
- instituto (1)

J

- Jacinto Limeira (1)
- Jacinto Silva (2)
- Jaguaribe Carne (1)
- Jair Rodrigues (1)
- Jam da Silva (1)
- Jards Macalé (3)
- Joaquim Izidro (1)
- Jonas S  (1)
- Jorge Aragão (1)
- Jorge Ben (37)
- Jorge Cabeleira (1)
- Jorge Du Peixe (2)
- Jorge Mautner (1)
- Jorge Veiga (1)
- Jorge Vercilo (1)
- José Miguel Wisnik (1)
- João Bosco (2)
- João Donato (4)
- João Gilberto (3)
- João Gordo (1)
- João Nogueira (1)
- João do Morro (2)
- João do Pife & Banda de
- Pifanos Dois Irmãos (1)
- João do Vale (3)
- Jr. Areia (1)
- Jr. Black (1)
- Jr. Espínola/cine parahyba

(1)

- Juca Bala (1)
- Juca Chaves (1)
- Junio Barreto (3)
- J  Soares e o Sexteto (1)
- Júlia Says (4)
- Júpiter Maçã (5)
- jackson do pandeiro (5)

K

- Kamau (2)
- Karina Buhr (7)
- Karine Alexandrino (1)
- Kassin (5)
- Kelvis Duran (1)
- Kiko Dinucci (1)

- Kiko Dinucci e Bando
- Afromacarr nico (1)
- Kátia B (1)

L

- Lacertae (1)
- Lado 2 Ester o (1)
- Lafayette e Os Tremend es

(2)

- Lailson (1)
- Latuya (2)
- Leandro Sapucahy (2)
- Lei di Dai (1)
- Lenine (17)
- Leo "Massacre Completo"

(1)

- Leon Hiszman (2)
- Letieres Leite e Orkestra

Rumpilezz (1)

- Lirinha (1)
- Little Joy (1)
- Living in The Shit (1)
- Lo-Fi (1)
- Loop B (1)
- Los Hermanos (2)
- Los Sebosos Postizos (1)
- Los Sebosos Postizos (1)
- Luca Mundaca (1)
- Lucas Santtana (3)
- Lucio Maia (4)
- Luck Luciano (1)
- Ludov (6)
- Luiz Gonzaga (3)
- Luiz Melodia (2)
- Luiza Possi (1)
- Lula Alencar (1)
- Lula Côrtes (7)
- Lula Queiroga (9)
- Lunares (1)
- Lurdez Da Luz (1)
- L  Borges (1)
- legião urbana (1)
- luiz tatit (4)

M

- MINISTEREOPUBLICO (1)
- MPB (1)
- MPB-4 (1)
- MPB4 (1)
- Macaco Bong (1)
- Maciel Melo (1)
- Maciel Salu (6)
- Maestro Duda (1)
- Mallu Magalhães (2)
- Mamel  Sound System (1)

- Mamonas Assassinas (1)
- Manacá (1)
- Mantooletro (1)
- Maquinado (3)
- Marcela Bellas (1)
- Marcelinho da Lua (3)
- Marcelo Camelo (1)
- Marcelo Lavrador (1)
- Marcelo Machado (1)
- Marcelo d2 (2)
- Marcia Maria (1)
- Marcio Mello (1)
- Marcio Miranda (1)
- Marconi Notaro (1)
- Marcos Suzano (1)
- Marcos Valle (2)
- Marcus Ribas (1)
- Maria Bethania (8)
- Maria Gadú (1)
- Maria Rita (5)
- Mariana Aydar (2)
- Marília Medalha (1)
- Marina Adeodato (1)
- Marina de La Riva (1)
- Marinês (1)
- Marisa Monte (6)
- Marissa (1)
- Mariá Portugal (2)
- Marku ribas (2)
- Martinho da Vila (1)
- Matalanamão (1)
- Max Sette (2)
- Max de Castro (5)
- Mental-abstrato (1)
- Mestre Aldo Sena (1)
- Mestre Ambrósio (5)
- Mestre Curica (1)
- Mestre Salustiano (1)
- Mestre Vieira (1)
- Mestres da Guitarrada (1)
- Meus 15 anos (1)
- Millor Fernandes (1)
- Miltinho (3)
- Milton Banana Trio (2)
- Missionário José (1)
- Mo'Horizons (1)
- Moacir Santos (7)
- Moares Moreira (1)
- Mombojó (10)
- Monobloco (1)
- Mopho (2)
- Moptop (1)
- Moraes Moreira (3)
- Moreira da Silva (1)
- Moreno (3)
- Moreno Veloso (4)
- Mpb 4 (1)

- Mr.Jam (1)
- Mula Manca & A Fabulosa Figura (2)
- Mula Manca & A Triste Figura (2)
- Mulheres Q Dizem Sim (1)
- Mundo Livre S/A (16)
- Musikantiga (1)
- Mussum (2)
- Mutantes (5)
- Márcia (2)
- Márcio Local (1)
- Mário Castro Neves & Samba S.A. (1)
- Móveis Coloniais de Acaju (2)
- Mônica Salmaso (2)
- Música Popular Brasileira (1)
- marco polo (1)
- maysa (1)
- moreira (1)

N

- Naná Vasconcelos (2)
- Naná Vasconcelos (6)
- Nara Leão (7)
- Nação Zumbi (11)
- Negroove (2)
- Neguinho do Coco (2)
- Nelson Barreto (1)
- Nelson Cavaquinho (1)
- Nena Queiroga (1)
- Nenhum de Nós (1)
- Nereu (1)
- Nervoso (2)
- Ney Latorraca (1)
- Ney Matogrosso (4)
- Nilze Carvalho (4)
- Noel Rosa (2)
- Nonato Buzar e o País Tropical Via Paris (1)
- Novelli (1)
- Novos Baianos (10)
- Nuda (1)
- Numismata (1)
- novanguarda (1)

O

- O Rappa (3)
- O Teatro Mágico (2)
- O Terço (1)
- Odair Cabeça de Poeta (3)
- Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote (1)

- Odair José (3)
- Orchestra Santa Massa (1)
- Originais do Sample (1)
- Original Olinda Style (1)
- Orlandivo (3)
- Orlando Silva (1)
- Orquestra Contemporânea de Olinda (2)
- Orquestra Frevo Diabo (1)
- Orquestra Imperial (2)
- Orquestra Manguefônica (2)
- Orquestra Popular da Bomba do Hemetério (1)
- Ortinho (3)
- Os Afro-Sambas (1)
- Os Mulheres Negras (2)
- Os Mutantes (6)
- Os Mutreteiros Grilados (1)
- Os Originais do Samba (3)
- Os Paralamas do Sucesso (1)
- Os Populares (2)
- Os Sambacanas (1)
- Os Tincões (2)
- Os diagonais (1)
- Osvaldo Nunes (2)
- Otto (9)

P

- PESCOSSO COLORIDO (2)
- Pagode Jazz Sardinha's Club (1)
- Papudinho (1)
- Parafusa (1)
- Paralamas do Sucesso (2)
- Pato Fu (1)
- Patrulha do Espaço (2)
- Paula Lima (1)
- Paulinho Boca de Cantor (1)
- Paulinho da Viola (2)
- Paulo Diniz (1)
- Paulo Lepetit (1)
- Paulo Moura (1)
- Paulo Mourta (1)
- Paulo Rafael (2)
- Paulo Ró (1)
- Paulo Sérgio (1)
- Pavilhão 9 (1)
- Pedro Luís E A Parede (6)
- Pedro Osmar (2)
- Pedro Parini (1)
- Pelé (1)
- Pepeu Gomes (3)
- Pereira da Viola (1)

- Pernambuco do Pandeiro e seu regional (1)
- Perry Riberio (1)
- Pio Lobato (1)
- Pipodélica (7)
- Planet Hemp (4)
- Pocilga DeLuxe (1)
- Poeira D'água (2)
- Poeta Galvão (1)
- Poly e Seu Conjunto (2)
- Profiterolis (4)
- Projeto +2 (1)
- Projeto Atelier do Samba (1)
- Psilosamples (1)
- Pullovers (1)
- Pupillo (4)
- Pública (1)

Q

- Quanta Ladeira (2)
- Quarteto 004 (1)
- Quarteto Olinda (1)
- Querosene Jacaré (4)
- Quinteto Violado (2)
- qUEbRApEdRA (1)
- quarteto de trombones (1)

R

- ROGERMAN E OS SANTOS DE GUERRILHA (1)
- Racionais Mc's (1)
- Rafael Castro (1)
- Ramiro Musotto (2)
- Rappin Hood (1)
- Raul Seixas (3)
- Raul de Barros (1)
- Raulzito e Os Panteras (1)
- Recombo (2)
- Renata Lu (1)
- Renato Martins (1)
- Retrofoguetes (2)
- Riachão (1)
- Rica Amabis (5)
- Ricardo Uchôa (1)
- Rio Maracatu (1)
- Rita Lee (1)
- Rita Ribeiro (2)
- Roberta Sá (1)
- Robertinho de Recife (4)
- Roberto Carlos (2)
- Roberto Menescal (1)
- Roberto Ribeiro (1)
- Rodamundo (1)
- Rodger (2)

- Rodger e Teti (1)
- Rodolfo e ET (1)
- Rodrigo Maranhão (2)
- Roger Moore (1)
- Rogerman (2)
- Rogério Flausino (1)
- Ronei Jorge e os ladrões de bicicleta (3)
- Ronnie Von (10)
- Rosalia de Souza (1)
- Rossanna Decelso (1)
- Rubinho Jacobina (1)
- Rumo (3)
- rabecado (1)
- reginaldo rossi (3)

S

- S.U.P.R.A. Vida Secular! (1)
- SAMBA DE COCO RAÍZES DE ARCOVERDE (1)
- Sabotage (1)
- Sacal (1)
- Salvador Santo (1)
- Samba (1)
- Samba 4 (2)
- Sambacanas (1)
- Samuel Rosa (1)
- Sapoty da Mangueira (1)
- Saravah Soul (1)
- Saul Barbosa e convidados (1)
- Secos e Molhados (3)
- Selma do Côco (1)
- Semente de Vulcão (1)
- Sergio Ricardo com Piri (1)
- Sergio Sampaio (3)
- Seu Jorge (2)
- Sexo Explícito (1)
- Sheik Tosado (2)
- Siba (4)
- Siba e Roberto Corrêa (1)
- Siba e a Fuloresta (7)
- Silvia Machete (1)
- Silvio Caldas (1)
- Silvério Pessoa (8)
- Simone Julian (2)
- Sivuca (1)
- Ska Maria Pastora (2)
- Skuba (1)
- Slim Rimografia (1)
- Sobrado 112 (1)
- Sobrado112 (1)
- Som Três (1)
- Sonantes (2)
- Songo (1)
- Songoro Cosongo (1)

- Sonia Santos (2)
- Sonic Júnior (1)
- Spok (1)
- Stela Campos (3)
- Stephane Grappelli (1)
- Suba (2)
- Sunga Trio (2)
- Super Stereo Surf (1)
- Sururu na Roda (3)
- Suvaca (1)
- Suvaca diPrata (1)
- Sydney Miller (1)
- Sérgio Cassiano (1)
- Sérgio Mendes Trio (1)
- Sérgio Ricardo (8)
- Sérgio Ricardo+Alceu Valença+Geraldo Azevedo (1)
- Sócrates (1)
- samba chula de são braz (1)
- samba de roda amor de mamãe (1)
- samba tradicional da ilha (1)
- seychelles (1)
- são sebastião (1)

T

- Taciana Barros (1)
- Tanga de Sereia (2)
- Terno do Terreiro (2)
- Teti (1)
- Tetty (1)
- Textículos de Mary (1)
- Thaide & Dj Hum (1)
- The CHARQUE Side of the Moon (1)
- The Playboys (1)
- The Pop's (9)
- The wink (1)
- Thiago Correa (1)
- Think of One (2)
- Tia Surica (1)
- Ticumbi de São Benedito (1)
- Tim Maia (10)
- Tiné (4)
- Titãs (1)
- Tm Jobim (1)
- Tom Jobim (2)
- Tom Zé (6)
- Tonho Crocco (1)
- Toni Bizarro (1)
- Toninho Horta (1)
- Toquinho (2)
- Toró de Palpite (1)
- Totoin (1)

- Totonho & Os Cabras (1)
- Tremendões (1)
- Trio Bonavita (1)
- Trio Mocotó (7)
- Trio Pouca Chinfra e a

Cozinha (1)

- Tulipa Ruiz (1)
- Turbo Trio (1)
- terezinha de Jesus (1)

U

- UAKTI (1)
- Unidade (2)
- Universo Juquinha Genial (1)

V

- VOLTAIR (1)
- Validuaté (1)
- Vamoz! (1)
- Vanessa da Mata (4)
- Vanguard (1)
- Variant (2)
- Velha Guarda da

Mangueira (1)

- Velhinhos Transviados (1)
- Vermute (1)
- Via Sat (4)
- Victor Assis Brasil (1)
- Video Hits (1)

- Vincent Gemignani (1)
- Vinicius Enter (1)
- Vinicius de Moraes (3)
- Vital Farias (2)
- Vitor Araújo (1)
- Vitor Pirralho (2)
- Volta Sêca (1)
- Volver (1)
- Vários (13)
- Véio Mangaba (1)

W

- Wado (5)
- Waltecno (1)
- Walter Franco (1)
- Walter Smetak (3)
- Wanda Sá & Miele (1)
- Wando (1)
- Wilson Simonal (5)
- Wilson Simoninha (1)
- Wilson das Neves (1)
- Wilson das Neves E Seu

Conjunto (1)

X

- Xangai (2)

Z

- Zabumbeiros Cariris (1)

- Zeca Baleiro (6)
- Zeca Viana (1)
- Zelia Barbosa (1)
- Zignal (1)
- Zito Righi E Seu Conjunto

(1)

- Zizi Possi (2)
- Zuco 103 (2)
- Zé Cafofinho (3)
- Zé Cafofinho e Suas

Correntes (1)

- Zé Ketí (1)
- Zé Manoel (1)
- Zé Maria e seu Orgão (1)
- Zé Povinho (1)
- Zé da Flauta (2)
- Zélia Duncan (1)
- zabé da loca (2)
- ze ramalho (11)

É

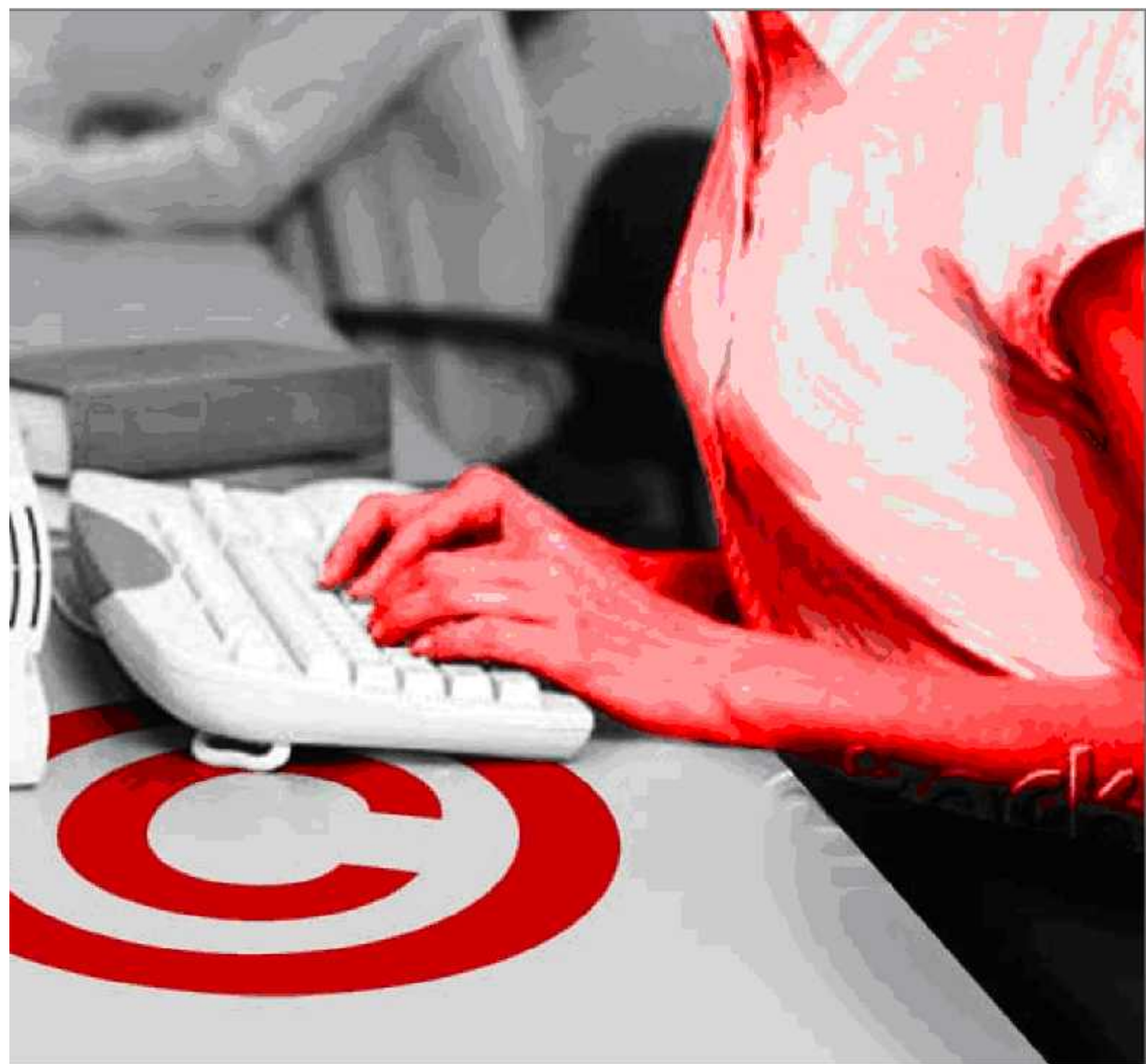
- Érika Machado (1)

3

- 3 na Massa (4)

5

- 5 só (1)



GUIA SOBRE SEGURANÇA E PROTEÇÃO À PROPRIEDADE INTELECTUAL EM COMPUTADORES

Sua empresa/instituição está correndo sérios riscos caso existam, em sua rede de computadores, arquivos contendo músicas, filmes ou outros conteúdos protegidos pelas leis de Direito Autoral, adquiridos através de *downloads* ilegais e não autorizados pelos respectivos titulares de direito e/ou por cópia igualmente não autorizada, a partir de CDs ou DVDs piratas.

QUAIS SÃO OS RISCOS?

**VOCÊ ESTÁ COM ALGUM
DESSES PROBLEMAS?**

O QUE PODE SER FEITO?

QUAIS SÃO OS RISCOS?

RISCOS LEGAIS E DE SEGURANÇA

Músicas, filmes e outros materiais protegidos por direito autoral não devem ser instalados no seu sistema de computadores, ou disponibilizados na Internet, sem autorização do titular.

A legislação de direito autoral brasileira protege os criadores contra este tipo de distribuição não autorizada.

Sem as precauções adequadas, as redes de computadores da sua organização podem se transformar num centro de distribuição ilegal de conteúdo pertencente a terceiros.

Isto aumenta os riscos legais e de segurança para a sua organização e os seus funcionários.

MEDIDAS LEGAIS

A legislação vigente no Brasil penaliza a cópia, a distribuição ou a disponibilização na Internet de conteúdo pertencente a titulares de direito de autor sem a sua devida autorização.

A utilização de redes de compartilhamento de arquivos (os chamados Peer to Peer), ou outros mecanismos ilegais para disponibilização e download de músicas, filmes e outros tipos de conteúdo protegido pelas leis autorais, vem causando prejuízos significativos a todos os respectivos titulares de direito. No caso da música, autores, editores, artistas e produtores fonográficos.

Vem sendo fartamente noticiada na imprensa a adoção de medidas legais de produtores fonográficos e/ou associação que os represente, contra usuários de redes P2P e outras fontes ilegais de disponibilização e downloads não autorizados, em vários países, como por exemplo EUA, Inglaterra, Irlanda, Alemanha, Itália, Portugal, Suíça, Suécia, Japão e Argentina, para citar apenas alguns. Em todo o mundo, quase 30 mil ações judiciais já foram iniciadas contra quem disponibiliza ou baixa conteúdo ilegal contendo arquivos musicais não autorizados.

FALHAS NA SEGURANÇA

Caso exista material não autorizado nos sistemas da sua instituição, a privacidade e a segurança da rede da sua empresa poderão também estar correndo sérios riscos. entos destrutivos podem

As redes de compartilhamento de arquivo (Peer to Peer) e os demais sistemas de disponibilização ilegal e não autorizada de arquivos musicais são também notoriamente fontes de:



Vírus. Esses elementos destrutivos podem acabar com os PCs individuais e se disseminar pela rede da sua instituição. Um estudo conduzido pela firma de segurança TruSecure constatou que 45% dos arquivos

baixados dos sites não autorizados de serviços de “troca de arquivos” (peer-to-peer) mais populares continham vírus de computador, do tipo “worm” ou outros códigos nocivos.



Spyware. Os programas de troca de arquivos incluem com frequência “espões” não documentados que fazem relatórios sobre o uso do computador, além de enviar publicidade e outros arquivos não solicitados. Um estudo do Grupo NPD constatou que 40% dos

usuários de serviços P2P disseram ter problemas com a quantidade de espões, de adware e de vírus que podem ser encontrados nesses serviços.



Firewall comprometido. Os programas de troca de arquivos requerem sempre que permaneça uma porta aberta entre o computador do usuário e a Internet. Isto é naturalmente um gap no firewall que você está usando para segurança na rede, e deixa os seus sistemas abertos a milhões de usuários anônimos.



Drenagem de recursos. Os arquivos não autorizados de música e outros arquivos protegidos podem ocupar espaço gigantesco no seu servidor e nos discos rígidos dos seus PCs.

A troca de arquivos também permite que usuários de dentro e de fora da sua organização utilizem os recursos do seu sistema para fazer downloads, uploads e indexação de arquivos ilícitos que podem drenar grande quantidade da capacidade da banda da sua rede e na Internet.

VOCÊ ESTÁ COM ALGUM DESSES PROBLEMAS?

Um ou mais dos sinais seguintes poderão indicar que a sua organização está correndo riscos decor

✓ **Você não sabe quais são os programas e arquivos que estão instalados nos seus computadores e redes.**

Você deverá então fazer um inventário dos programas, músicas, filmes e outros materiais protegidos que porventura constem nas redes e computadores da sua instituição. Verificar os servidores e os PCs procurando diretórios de material protegido que não tenham a ver com o seu negócio. Verificar se os usuários têm instalado programas de troca de arquivos sem autorização da instituição.

✓ **Você não possui um firewall para Internet, ou você descobriu tráfego não autorizado na sua conexão de Internet.**

Para pôr fim às atividades não autorizadas, toda instituição deve instalar um firewall. As regras sobre tráfego interno e externo nos equipamentos de Internet devem ser capazes de bloquear portas e protocolos que possam em geral provocar usos não autorizados.

✓ **As suas conexões de Internet e de rede estão muito lentas.**

Uma conexão lenta pode indicar que a sua banda larga está sendo utilizada para fins de tráfego não permitido, como os

O QUE PODE SER FEITO?

Existem muitos passos práticos que podem ser tomados para evitar que computadores e sistemas da sua instituição contribuam com atividades ligadas à infração de direitos autorais. **Evite problemas legais e de segurança que podem acontecer.**

ADOTAR UMA POLÍTICA NA INSTITUIÇÃO

Os usuários, gerentes e o staff de TI deveriam compreender que a cópia não autorizada e a transmissão da música pertencente a terceiros constituem uma violação ao direito autoral, que a organização não deveria aprovar. Isto poderia fazer parte do manual de políticas de utilização de computadores e da Internet de qualquer instituição.

FAZER INVENTÁRIOS DE MATERIAL PROTEGIDO

Muitas organizações já fazem auditorias dos seus sistemas com relação a certos tipos de material protegido, particularmente nos programas. Os inventários devem também incluir música e outros tipos importantes de material protegido. Os arquivos musicais pesam aproximadamente 3-5 megas, estão armazenados em formato mp3, .wma ou .wav, e são encontrados em diretórios tipo \my music ou \shared directories (diretórios compartilhados).

MONITORAR NÍVEIS DE TRÁFEGO

Os programas para monitoramento de redes, que podem vir junto com o seu equipamento, permitem verificar se outros usuários ou dispositivos estão monopolizando a sua banda larga. É recomendado verificar os pontos "quentes" do tráfego a fim de constatar se existe algum problema no sistema ou se está acontecendo alguma atividade ilícita.

CONTROLAR O ACESSO SEM FIOS

Você deverá assegurar-se de que as conexões sem fio da sua rede sejam criptografadas e seguras, evitando que sejam utilizadas para fins ilícitos.

DELETAR O MATERIAL NÃO AUTORIZADO

As gravações comerciais de DVDs de música e filmes quase nunca estão licenciadas para distribuição pela Internet, salvo através de serviços reconhecidos e legítimos. Deve-se perguntar e manter as provas que demonstram que as cópias do material protegido são legais.

"Cópia privada", "uso legítimo", "cópia de avaliação" ou qualquer outro pretexto ou desculpa não são aplicáveis para os arquivos baixados de forma ilegal pela Internet.

CONTROLAR TROCA DE ARQUIVOS

Muitas organizações proíbem a instalação de software não autorizado e a atividade envolvendo "compartilhamento de arquivos" nos seus computadores, como uma maneira simples de reduzir os problemas de segurança e aqueles derivados do direito autoral. Os programas, como por exemplo o freeware do tipo **Digital File Check**, disponível no site da **ABPD - Associação Brasileira dos Produtores de Discos** (www.abpd.org.br), podem fazer o scan, bloquear ou eliminar os softwares de troca de arquivos dos PCs.

REGRAS PARA OS FIREWALLS

O seu firewall pode ser configurado para descobrir os arquivos infratores e os serviços ilícitos de várias maneiras. Os endereços particulares da Internet, assim como as portas e protocolos nos quais tipicamente acontece a troca de arquivos podem ser bloqueados. Os fornecedores específicos poderão também oferecer programas sofisticados que podem filtrar seletivamente o material protegido pelo direito autoral.

ATUALIZAR ANTIVÍRUS

Os programas antivírus podem descobrir arquivos piratas carregando vírus, espões ou qualquer outro material ilícito, e devem ser instalados em todos os computadores. Os fornecedores atualizam estes programas regularmente a fim de detectarem novos vírus. A instituição deve cuidar para que todas as cópias dos programas antivírus funcionem regularmente e estejam atualizadas.

MANTER PROTEÇÃO CONTRA SPYWARE.

Do mesmo modo, vários programas disponíveis no mercado podem encontrar e deletar os espões e outros programas ilícitos dos computadores da sua empresa tipo spyware, adware e programas similares. Os programas anti-espões devem funcionar regularmente e estar atualizados.

rentes de problemas ocasionados por *upload/download* de conteúdo protegido pelo direito autoral:

serviços de troca de arquivos ilegais. Também pode indicar que o uso de tais serviços ou de sites ilícitos tenha trazido vírus, spyware ou outros elementos destrutivos para dentro do seu sistema.

✓ **Você sempre está com problemas de vírus.**

Se seus sistemas e computadores estão cheios de vírus, ou se os clientes ou outros contatos externos pegam vírus das suas máquinas, pode ser devido ao fato de que os usuários estão contraindo tais vírus em sites e serviços ilícitos que oferecem ilegalmente material protegido.

✓ **Você não tem uma norma ou controles indicando o que os usuários podem fazer nos seus sistemas.**

Além de significar um problema em termos de produtividade, o uso não controlado dos computadores muitas vezes assume a forma de *downloads* e *uploads* ilícitos e a utilização indevida de material de propriedade de terceiros.



A finalidade deste folder é lembrar as normas da Legislação Brasileira no que tange ao uso de material protegido pelas leis de Direito Autoral em computadores de instituições públicas e privadas no Brasil, que têm seus sistemas de comunicação integrados à Internet.

O uso e a cópia não autorizados de material protegido são ilícitos e poderão expor qualquer Instituição/Organização, instalada no Brasil, à responsabilidade civil e/ou criminal conforme as normas de Direito Autoral.

Isto se aplica a todo tipo de material protegido, incluindo músicas, filmes, jogos, programas e outras obras.

Digital File Check (Revisor de Arquivos Digitais) é um programa que está disponível, sem custo, para todos os usuários de computador. Ele pode ser baixado na versão em português no site da **ABPD** (www.abpd.org.br) ou na versão em inglês no site da **IFPI** (www.ifpi.org). Esta ferramenta, quando executada, pode ajudar a eliminar ou bloquear qualquer programa indesejável de compartilhamento de arquivos, utilizado geralmente para distribuir arquivos protegidos de maneira ilegal. O Digital File Check - DFC - pode ser útil para evitar que os consumidores sejam involuntariamente transformados em indivíduos envolvidos na atividade ilegal de compartilhamento de arquivos ilícitos.



Rua Marquês de São Vicente, 99,
1º andar - Gávea - CEP 22451-041
✉ abpd@abpd.org.br
🌐 www.abpd.org.br
☎ + 55 21 2512 9908
📠 + 55 21 2259 4145



IFPI Secretariat
54 Regent Street London
W1B 5RE United Kingdom
🌐 www.ifpi.org
🌐 www.pro-music.org
☎ + 44 (0) 20 7878 7900
📠 + 44 (0) 20 7878 7950



Rua Haddok Lobo, 585
3º andar - Cerqueira Cesar
São Paulo SP CEP 01414-100
✉ apdif@apdif.org.br
🌐 apdif.org.br
☎ + 55 11 3061 1221
📠 + 55 11 3061 1990

Publicado pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), Agosto de 2006.
Copyright 2005, International Federation of Phonographic Industry (IFPI).
Todas as informações e imagens estão sujeitas a copyright e não podem ser reproduzidas, transmitidas ou disponibilizadas sem a permissão da IFPI/ABPD.

OS JOVENS, A MÚSICA E A INTERNET

Há maneira de adquirir
música na internet
e permanecer na
legalidade e em
segurança...

Isso é
música
para os
meus
ouvidos...



Um guia para os pais sobre
P2P, compartilhamento de
arquivos, e o download



O que é P2P?

Como pai ou encarregado de educação, provavelmente você já ouviu falar em "compartilhar arquivos", "fazer download de arquivos" ou "P2P" ("peer-to-peer" em inglês). Trata-se de um tema que está na moda entre os jovens e a razão é simples: tem a ver com música!

As pessoas de todas as idades sempre gostaram de compartilhar músicas e, da mesma forma que acontece com as fotografias digitais, a internet veio facilitar muito o compartilhamento de músicas com amigos (e desconhecidos) em qualquer lugar do mundo. Serviços como o Kazaa, o LimeWire, o BitTorrent, o E-Mule, etc. que oferecem o compartilhamento de arquivos, conhecido como P2P na sua forma abreviada, têm milhões de usuários em todo o mundo.

O P2P tem estado na mira da mídia por causa das questões jurídicas associadas ao compartilhamento de músicas e filmes protegidos pelo direito de autor, apesar de este ser apenas um dos muitos riscos associados ao compartilhamento de arquivos. Neste guia, vamos analisar questões mais amplas relacionadas com os conteúdos perigosos, a privacidade e a segurança, bem como as questões jurídicas.

Esperamos ajudá-lo a perceber como e que a sua família pode se divertir com música digital, mantendo-se simultaneamente em segurança e sem cometer atos ilícitos.

**"Como é
que os meus filhos
podem se divertir
com música digital
na Internet com
segurança e sem
cometer atos
ilícitos?"**

Parece que
Ainda agora c
que é essa co
me aparece



Como é que funciona o P2P?

As redes de compartilhamento de arquivos são ligeiramente diferentes umas das outras, mas basicamente uma pessoa que quer compartilhar arquivos vai a um website e "baixa" o software de P2P para o seu computador.

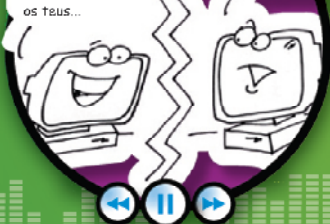
Parece que é de propósito!
Ainda agora acabei de entender o
que é essa coisa de "www" e agora
me aparece este tal de "P2P"!

Normalmente, o software cria uma pasta de arquivos compartilhados (shared media) no seu computador, que pode ser dividida pelas parcelas de compartilhamento de arquivos. Isto permite trocar fotografias e vídeos, bem como músicas, softwares e jogos, diretamente entre o seu computador e os computadores dos outros usuários do mesmo programa.



Eu te mostro os
meus arquivos se
você me mostrar
os seus...

Nada de
intimidades!



Quais são os riscos para os meus filhos?

O compartilhamento de arquivos tem vantagens: por exemplo, pode disponibilizar a música criada por uma pessoa a milhões de consumidores. Mas, infelizmente, os riscos são bem reais...

CONTEÚDOS PERIGOSOS / CONTATOS MAL INTENCIONADOS

O maior perigo para os jovens que recorrem ao P2P são os conteúdos indesejados, tais como imagens pornográficas ou violentas. Na verdade, os estudos realizados demonstram que a pornografia é objeto de troca generalizada nas redes P2P e que as pessoas mudam o nome dos arquivos de propósito para induzirem outras pessoas a "baixá-los" da internet. Os filtros que bloqueiam endereços de websites e palavras-chaves de páginas da web raramente bloqueiam imagens e vídeos pornográficos e violentos das redes P2P. Já chegaram a ser encontrados arquivos chamados "Winnie the Pooh" ou "Pokemon" com conteúdo pornográfico.

Como pai, você também deve ter conhecimento de que o software que permite o compartilhamento de arquivos permite também que os utilizadores conversem (chat, em inglês) com outras pessoas que compartilham arquivos, a maioria desconhecidas, de forma que as mesmas preocupações e regras que se aplicam às conversas na Internet (chatting, em inglês) devem aplicar-se também neste caso. Para mais informações sobre este tema, consulte o site: www.chatdanger.com

**"Os
meus filhos
conseguem
ter acesso à
pornografia
através do
P2P?"**

PRIVACIDADE E SEGURANÇA

O software de compartilhamento de arquivos abre "portas" no seu computador, o que põe em risco a sua privacidade e segurança.

Spyware. A maior praga é constituída pelo spyware - pequenos programas informáticos que são "baldados" juntamente com os arquivos de imagem ou de som, ou que estão "misturados" no software de compartilhamento de arquivos. Alguns tipos de spyware chegam a registrar as teclas que você utilizou para fornecer as suas senhas (passwords), à pessoa que controla o spyware.

Privacidade. Sem querer, você pode acabar compartilhando com outras pessoas mais arquivos do seu computador do que desejaria. Estudos realizados demonstraram que esta atividade pode abranger a divulgação de informações confidenciais, como dados clínicos ou bancários.

Vírus. Os computadores que compartilham arquivos ficam vulneráveis aos vírus que infestam outros computadores das redes P2P e às pessoas que tentam controlar computadores a distância, assim como as Spammers (pessoas e entidades que recorrem à publicidade indesejada na Internet), que tentam ganhar dinheiro utilizando milhares de "computadores-fantasma" para enviar anúncios sobre hipotese ou medicamentos a preços do saldo. Um estudo realizado demonstrou que quase metade dos arquivos de software de uma rede de P2P continha vírus ou qualquer outro tipo de código mal-intencionado. Se o computador de sua casa está funcionando mais devagar do que o normal, a "culpa" pode ser do P2P.

"Os nossos arquivos particulares podem ser acessados por estranhos?"

DE E

RISCOS JURÍDICOS

Arquivos abre "portas" no seu computador, o que põe em risco a sua privacidade e segurança.

da pelo spyware - pequenos programas informáticos que são "baldados" juntamente com os arquivos de imagem ou de som, ou que estão "misturados" no software de compartilhamento de arquivos. Alguns tipos de spyware chegam a registrar as teclas que você utilizou para fornecer as suas senhas (passwords), à pessoa que controla o spyware.

o acabar compartilhando com outras pessoas mais arquivos do seu computador do que desejaria. Estudos realizados demonstraram que esta atividade pode abranger a divulgação de informações confidenciais, como dados clínicos ou bancários.

utilizam arquivos ficam vulneráveis aos vírus que infestam outros computadores das redes P2P e às pessoas que tentam controlar computadores a distância, assim como as Spammers (pessoas e entidades que recorrem à publicidade indesejada na Internet), que tentam ganhar dinheiro utilizando milhares de "computadores-fantasma" para enviar anúncios sobre hipotese ou medicamentos a preços do saldo. Um estudo realizado demonstrou que quase metade dos arquivos de software de uma rede de P2P continha vírus ou qualquer outro tipo de código mal-intencionado. Se o computador de sua casa está funcionando mais devagar do que o normal, a "culpa" pode ser do P2P.

"Os nossos arquivos particulares podem ser acessados por estranhos?"

Milhares de pessoas que compartilham arquivos já foram processadas e muitas pagaram pesadas multas. Quase todos os arquivos com músicas e filmes que existem nos serviços de compartilhamento de arquivos estão protegidos pelo direito de autor e, em consequência, as pessoas que os colocam à disposição ou enviam os mesmos (uploading) correm riscos jurídicos.

Adquirir músicas de um P2P é ilegal na maior parte dos países, mas as pessoas que compartilham ou colocam à disposição (upload) músicas através da Internet correm riscos maiores de serem perseguidos pela Justiça, especialmente se disponibilizarem muitos arquivos. Os pais podem ser responsabilizados pelo que os filhos fazem no computador de suas casas, mesmo que eles próprios não tenham se envolvido em nenhuma atividade ilícita. Em média, as pessoas que chegaram a acordo sem ir a julgamento tiveram que pagar uma considerável quantia em moeda local.

"É verdade que o meu filho pode ser processado por adquirir música de uma rede de P2P?"

Os meus filhos economizam muito dinheiro ao adquirir música de graça na Internet.

Pois é!... Isso também era o que eu pensava antes de pagar uma indenização e ser processado...

Então, o que é que os pais podem fazer?

Há três medidas práticas que podem ser aplicadas desde já:

1. Fale com a pessoa que compartilha arquivos na sua casa!

O compartilhamento de arquivos e outras formas de tecnologia criam oportunidade para aumentar a comunicação entre pais e filhos. Peça aos seus filhos que lhe mostrem como é que utilizam o computador e que arquivos costumam compartilhar. Fale sobre o direito de autor e mostre-lhes quem é que perde quando as músicas são distribuídas na Internet: não serão os intérpretes e os autores das canções!! Não lhes está sendo negada a possibilidade de viverem do seu trabalho?! E, agora, quem é que vai pagar a conta se alguém da casa for processado?!

Espero que você não esteja compartilhando informações pessoais da nossa família...

Não seja egoísta, pois 60 milhões de pessoas já se acabaram de rir com a sua declaração do IR?

2. Verifique o seu computador

Procure saber o que está dentro do computador de sua casa e quem colocou o que lá. Existe informação gratuita disponível que o ajuda a identificar e desativar passo a passo o software de P2P, por exemplo, no seguinte endereço: www.ifpi.org (Digital File Check - DFC) ou www.abpd.org.br (para versão em português do mesmo programa - DFC).

Também é importante assegurar-se de que o seu computador está protegido contra vírus e spyware e que o mesmo tem instalado software de firewall (programas que atuam como barreiras contra acessos indesejados). Em geral, pode-se obter um software anti-vírus, gratuito, junto ao seu provedor de acesso à Internet. Um software anti-vírus atualizado pode ajudar a buscar no seu computador tudo o que seja descarregado das redes P2P. Consulte o site www.getnetwise.org para mais informações sobre ferramentas que podem ajudar a proteger o seu computador.

"Como é que posso saber se tenho arquivos que estão sendo compartilhados no meu computador?"

3. Explore a música legalizada que existe na Web

No mundo todo existe hoje uma enorme quantidade de música legalizada na Internet - mais de um milhão de temas de todos os gêneros e períodos tanto a venda, como gratuitas. Pelo preço de um bilhete de estacionamento, você pode baixar uma faixa de um site legalizado de música e guardá-la para sempre. Existe na web uma enorme quantidade de oportunidades legalizadas de música em sites seguros que garantem a qualidade do som. Para obter os links desses serviços no mundo todo, consulte o site: www.pro-music.org/musiconline.html

Também existe uma enorme quantidade de música legalizada gratuita na web - sites em que os músicos querem que os fãs ouçam amostras de seu trabalho e tenham acesso a informações sobre concertos e álbuns que estão divulgando. Para encontrar estas músicas, procure o site do seu músico ou grupo preferido, ou então da respectiva editora fonográfica. A qualidade do som é variável, mas há muito para explorar!

Os novos sites de música são como ter uma loja de discos no quartal

Isso era se alguém se atrevesse a entrar no seu quartal!

Informação e aconselhamento



Para tudo o que queira saber sobre música online consulte www.pro-music.org



Para orientações sobre segurança no Instant Messenger, chat, jogos, celulares e correio eletrônico, consulte o site da Childnet www.childnet.org.uk



Sobre informação adicional para pais e educadores consulte o site da Childnet www.childnet-int.org/music

Sobre este guia

O presente guia para pais e educadores foi escrito pela Instituição de solidariedade para crianças Childnet International e pela Net Family News, Inc., com o apoio da Pro-music. Ilustrações de John Ulyne.

As posições do presente documento são de responsabilidade exclusiva da Childnet. A Childnet é uma organização sem fins lucrativos que visa a ajudar a tornar a Internet um meio melhor e mais seguro para os jovens. Encontra-se registrada como organização de solidariedade no Reino Unido sob o nº 1080173. Consulte www.childnet-int.org

A Pro Music é uma campanha internacional de educação sobre música digital. O presente guia foi financiado pelas organizações representativas de artistas, músicos, empresas fonográficas multinacionais e independentes, publishers e retalhistas da indústria fonográfica.

Copyright Childnet International 2005

