

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BIBLIOTECA E ECONOMIA
INFORMÁTICA DE POS-GRADUADO EM CIÊNCIAS DA
INFORMÁTICA

Nísio Teixeira

Nísio Teixeira

“Um rock no meio do caminho”

**“Um rock no meio do caminho”
subsídios para a proposição de um sistema de
informação artístico-cultural em Belo Horizonte**

002.6: 98
T266r
T

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BIBLIOTECONOMIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA
INFORMAÇÃO**

Título da Dissertação: "Um rock no meio do caminho": subsídios para a
Proposição de um sistema de informação artístico-
Cultural em Belo Horizonte.

Nísio Teixeira

Nome do aluno: NÍSIO ANTONIO TEIXEIRA FLOREIRA

Data: 25 de fevereiro de 1999

**"Um rock no meio do caminho"
subsídios para a proposição de um sistema de
informação artístico-cultural em Belo Horizonte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Ciência da Informação da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Ciência da
Informação.

Linha de pesquisa: Informação Gerencial e Tecnológica
Orientadora: Prof^a Bernadete Santos Campello
Universidade Federal de Minas Gerais

OK
64

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

1879902
NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

OK.02
OK/06

OK/20

**Belo Horizonte
Escola de Biblioteconomia da UFMG
1999**

BIBLIOTECA "PROF^a ETELVINA LIMA"

FOLHA DE APROVAÇÃO

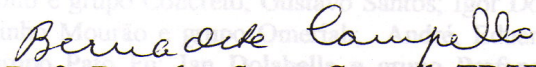
Título da Dissertação: *“Um rock no meio do caminho”*: subsídios para a Proposição de um sistema de informação artístico-Cultural em Belo Horizonte.

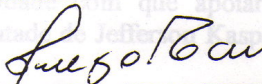
Nome do aluno: NÍSIO ANTÔNIO TEIXEIRA FERREIRA

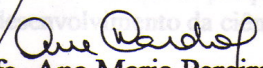
Data: 25 de fevereiro de 1999

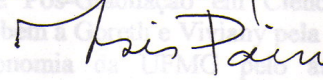
Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFMG, aprovada pela banca examinadora, constituída pelos professores Bernadete Santos Campello, Hugo Mari, Ana Maria Pereira Cardoso e Isis Paim.

Belo Horizonte(MG), 25 de fevereiro de 1999.


Prof. Bernadete Santos Campello/EB/UFMG
Orientadora


Prof. Hugo Mari/FALE/UFMG


Prof. Ana Maria Pereira Cardoso/EB/UFMG


Prof. Isis Paim/EB/UFMG

Agradecimentos

Sempre acreditei que todo mérito individual resulta de uma conspiração coletiva. Por isso, eu gostaria de agradecer às seguintes pessoas:

À querida Ana Luiza, pelo apoio e compreensão ao longo dessa jornada.

À professora Bernadete Santos Campello, por todo o seu interesse, empenho e pela orientação precisa e minuciosa.

Aos amigos e familiares – especialmente aqueles com quem convivo diariamente no “clã” e, muito especialmente, para minha mãe, Marina, que me deu meus primeiros livros e à minha irmã Camila, a quem este trabalho - espero - possa interessar nos caminhos da música que pretende trilhar.

Aos colegas do Núcleo de Estudos sobre Conhecimento, em especial ao professor Hugo Mari, pelos esclarecimentos e pelos preciosos diálogos.

Aos professores Alcenir Soares dos Reis, Ana Maria Cardoso, Beatriz Cendón, José Márcio Barros (PUC/MG), José Milton Santos (PUC/MG), Maria Aparecida Moura, Maria Eugênia, Maria Guiomar e Ricardo Barbosa pela disponibilidade das conversas e observações que desaguaram em rumos cruciais à consolidação de meu trabalho.

À socióloga Wanja dos Santos Oliveira, pelo interesse demonstrado e pelas elucidicações indispensáveis à pesquisa de campo desta dissertação.

Aos entrevistados Nado, Zezório e grupo Attack Epiléptico; Daniel e grupo Blitzkrieg; Marco Túlio e grupo Concreto; Gustavo Santos; Igor Dominick; Alessandro e grupo No Hands; Dinho Mourão e grupo Omeriah; André, Eduardo e grupo O Verso; Ricardo Koctus e grupo Pato Fu; Ian Dolabella e grupo Profana; Tânia e Sérgio do Semisericórdia; Gustavo e grupo Zippados: a todos agradeço a receptividade, interesse e, principalmente, pela sinceridade com que apoiaram e responderam a este trabalho. Agradeço também à boa vontade de Jefferson Kaspar, Israel do Vale e Marcos Boffa em conversar sobre o tema.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro à pesquisa num tempo onde a ingratidão gera tantas crises e ataques ao desenvolvimento da ciência e da tecnologia nacionais.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, em especial à professora Ísis Paim, também à Goreth e Viviany pela postura atenciosa e bem-humorada e à Escola de Biblioteconomia da UFMG pelo auxílio constante, especialmente às funcionárias de sua biblioteca, ao Eliezer e ao Neri.

Por fim, mas não sem menos importância, agradeço ao apoio, aos debates e à convivência saudável com todos aqueles que, mestrandos ou mestres, foram (sinceramente) comparsas fundamentais dessa caminhada; em especial ao João Márcio, Leo Cunha, Douglas Garcia (Filosofia), Delano Chaves, Carlos Henrique, Janete Fernandes, Cléia, Lucinéia Bicalho, Arcenio Lobato, Luiz Lanari e ao saudoso Rui Campos Perez.

Sumário

1 Introdução 01

1.1 Ciência da Informação e Cultura 06

1.2 Metodologia *Descrever um sistema, fazer dele um modelo, já não é reduzi-lo a um tipo geral após ter eliminado as singularidades; é antes tentar calcular em que condições estas singularidades poderão produzir efeitos*
1.3 O percurso **Ilya Prigogine e Isabelle Stengers**

2 Sistemas de Informação 13

2.1 Sistemas: uma abordagem conceitual 13

2.1.1 Relação teoria/modelo x método *Mas não se esqueça das canções que o fizeram chorar e nem das canções que salvaram sua vida*
2.1.2 Relação simples x complexo **Morrissey**
2.1.3 Relação ordem x desordem
2.1.4 Relação qualidade x quantidade
2.1.5 Relação controle/restricção x autonomia

2.2 Sistemas: uma síntese 27

2.2.1 O sistema: uma aproximação
Embora seja um exilado antigo e por convicção, o editor das páginas que seguem torna uma e outra vez a visitar a cidade de que se rejubila de ser nativo. Há poucas coisas mais estranhas, mais dolorosas ou mais salutares que tais visitas. No exterior, em lugares estrangeiros, ele chega de surpresa e desperta mais atenção do que esperava. Em sua própria cidade, a relação se inverte e ele fica espantando de que se lembrem tão pouco dele. No exterior, sente-se revigorado por ver fisionomias atraentes, por distinguir amigos possíveis. Em sua própria cidade, percorre as longas ruas, com uma dor no coração, por causa dos amigos que já não vivem mais. No estrangeiro, delicia-o a presença do que é novo. Em sua cidade, atormenta-o a ausência do que é velho. Fora do país, ele se contenta em ser aquilo que a vida o tornou. Em sua cidade, abate-o a lembrança do que foi e do que esperou ser.

2.2.1.1 O global e o local **Robert Louis Stevenson**

2.2.2 História da sociedade da informação 56

2.2.3 Rock: produto da história (e da indústria) cultural 56

2.2.4 Indústria cultural 56

2.2.4.1 Rock: etimologia *Amanhã eu vou entrar na cidade em que nasci. Tenho que estar preparado.*
2.2.4.2 Rock: resumo **Jim Morrison**

2.2.4.3 Rock: moda e comportamento 61

2.2.4.4 Rock: moda e comportamento 61

2.2.4.5 Rock e bibliotecas: fatores de interrelação 85

Sumário

1 Introdução	01
1.1 Ciência da Informação e Cultura	06
1.2 Metodologia	08
1.3 O percurso	12
2 Sistemas de Informação	13
2.1 Sistemas: uma abordagem conceitual	13
2.1.1 Relação: teoria/modelo x método	13
2.1.2 Relação: simples x complexo	19
2.1.3 Relação: ordem x desordem	20
2.1.4 Relação: qualidade x quantidade	23
2.1.5 Relação: controle/retroação x autonomia	25
2.2 Sistemas: uma síntese	27
2.3 Sistema e informação: uma aproximação	29
2.3.1 Sistemas e ciência da informação	31
2.3.2 Ciência da informação: foco no usuário	40
2.3.3 Serviços de informação: tipologia institucional	43
3 Rock: cultura híbrida em novo panorama global	48
3.1 Sociedade da informação e cultura	48
3.1.1 O global e o local	48
3.1.2 Retóricas da sociedade da informação	52
3.2 Rock: produto da história (e da indústria) cultural	56
3.2.1 Indústria cultural	56
3.2.2 Rock: elementos para uma abordagem estética	61
3.2.3 Rock ressonância histórica e influência industrial	69
3.2.4 Rock: moda e comportamento	80
3.2.5 Rock e bibliotecas: fatores de interrelação	85

4 Rock: cenário & análise	90
4.1 Rock e Brasil: a indústria cultural e o lugar nacional.....	90
4.1.1 Rock e juventude: lugar e circuito sócio-cultural	101
4.1.2 Belo Horizonte: “um rock no meio do caminho”.....	108
4.2 Análise dos dados.....	111
4.2.1 Universo da pesquisa: súmula descritiva.....	112
4.2.2 Um panorama das dificuldades encontradas pelos grupos para a realização de shows.....	113
4.2.2.1 Local para realização de shows.....	114
4.2.2.2 Produção de shows	117
4.2.2.3 Ausência de iniciativa entre as bandas	121
4.2.2.4 A sazonalidade do público.....	122
4.2.2.5 Outras dificuldades.....	123
4.2.3 Um panorama das dificuldades encontradas pelos grupos para a produção de CDs.....	124
4.2.3.1 Produtores.....	125
4.2.3.2 Estúdios.....	126
4.2.3.3 Alocação de recursos.....	129
4.2.3.4 Produção artística	129
4.2.3.5 Questões jurídicas.....	130
4.2.3.6 Prensagem.....	133
4.2.3.7 Distribuição.....	133
4.2.4 Principais fontes de informação mencionadas pelos grupos para solucionar problemas referentes à produção de shows, CDs e mercado fonográfico.....	136
4.2.4.1 Shows.....	137
4.2.4.2 CDs.....	141
4.2.4.3 Mercado Fonográfico	144
5 Convergências e perspectivas	147
6 Referências bibliográficas	159

Resumo

Esta dissertação justifica-se diante da necessidade de uma aproximação maior entre o campo da ciência da informação e os universos artístico-culturais, sempre relegados a um segundo plano em pesquisas desenvolvidas no próprio campo. Tem como objetivo a proposição de linhas diretrizes de ação que possam subsidiar a criação de um sistema de informação artístico-cultural junto aos grupos de rock na capital mineira. O trabalho compreende quatro etapas, sendo as duas primeiras produtos de extensa revisão bibliográfica: *sistemas de informação*; *o rock e a mundialização da cultura*; seguidas de uma *pesquisa de campo* sobre as dificuldades dos grupos de rock de Belo Horizonte para produção de shows e CDs, e indagações sobre quais fontes os grupos recorrem para solucionar tais dificuldades; e, por fim, uma *conclusão* para a qual convergem todas as anteriores. Na primeira etapa (capítulo 2), o termo *sistema* é apresentado a partir da correlação de outros conceitos, como *simples x complexo* e *ordem x desordem*. Este estudo comparativo facilita o entendimento da outra metade do capítulo em que se demonstra como os sistemas de informação deslocaram o seu eixo da esfera dos dados (*data*) para o dos usuários (*users*). Uma rápida tipologia institucional dos serviços de informação ainda é fornecida. O capítulo 3 e parte do 4 examinam a questão da cultura mundializada e como o rock nela se insere através de três aspectos que se interrelacionam: produto de uma indústria cultural; fenômeno estético e manifestação/movimento sócio-cultural, com forte presença nos grupos jovens - com a contextualização, sempre que possível, para o caso brasileiro (notadamente nos itens *a* e *c*). Fatores que possibilitaram a inclusão do rock pelas bibliotecas e um rápido histórico sobre a música em Belo Horizonte e, nessa, o aparecimento de grupos expoentes do rock da cidade também são fornecidos. A segunda metade desse capítulo apresenta os resultados da pesquisa de campo junto a 12 grupos da capital mineira, organizados por categorias de dificuldades e divididos entre os dois itens pesquisados: produção de shows e CDs em Belo Horizonte. Como resultados, são apresentadas possíveis peculiaridades na proposição de sistemas de informação na área artístico-cultural (como a pluralidade, o dinamismo e a estratégia modular de implementação); a relação entre os três aspectos mencionados e as categorias de dificuldades elencadas pela pesquisa (como ausência de local para shows, problemas junto a produtores e alocação de recursos, sazonalidade do público, questões jurídicas, estúdios, distribuição, dentre outros). E, conforme proposto, o apontamento de diretrizes de trabalho para a criação de sistema junto ao grupo pesquisado, além de outras linhas de trabalhos necessários ou recomendados.

Summary

This thesis vindicates the need of an approach between Information Science (IS) and the cultural and artistic fields, which hasn't received much attention by IS researchers. The main objective of this investigation is a proposition of guidelines of action which can feed the development of a cultural and artistic information system aimed to Belo Horizonte's (BH) rock bands. It has four parts (the two first as a resulting of an extended bibliographic review): *information systems*; *the rock in a world culture*; followed by *a field research* on the problems that rock bands meet in producing their shows and CDs and what are the resources they use; and, at last, *a conclusion* that aglutinates the other three. On the first part (chapter 2), the word *system* is analysed through a correlation of several concepts as, for example, *simple x complex* and *order x disorder*. This comparative study helps the comprehension of the chapter, where the trend of IS displacing its axle from *data* to *users* is also shown. A short institutional tipology of information services is also given. Chapter 3 and part of the 4 look into the question of a world culture and how rock insert itself into it through the analysis of three items which are interrelated: a) the rock as an industrial cultural product; b) as an aesthetic phenomenon and c) as a sociocultural movement with a strong presence among youth. A Brazilian context (especially at the *a* and *c* items) is also examined. The facts that justify the inclusion of rock in library collections and a short historical description of the music scene in BH are also given. The rest of the chapter presents the results of the interviews carried out with 12 rock bands from BH: their difficulties for the production of shows and CDs are methodically presented and divided by categories. In the conclusion, peculiarities in a proposition of a cultural and artistic information system (like plurality, dynamism, and a modulate strategy of its implementation) are presented as well as the relation between the three items mentioned before and the results of the interviews (like the lack of a place for shows; problems with producers and how to raise funds; the scattered public; juridical questions; studios; distribution etc). It concludes with the indication of guidelines for the creation of a system aimed to Belo Horizonte's rock group demands as well as suggestions for further studies.

1 Introdução

Este trabalho de dissertação pretende contribuir para uma interlocução maior entre o campo da ciência da informação e o dos processos artísticos-culturais. Em um primeiro momento, elabora-se uma revisão histórico-conceitual do termo sistemas de informação. Em seguida, realiza-se um estudo sobre a questão cultural e seu processo de mundialização, para que possamos, a partir daí, estabelecer um tripé conceitual para o entendimento de uma das manifestações culturais mais importantes deste século, o rock. Vamos verificar que um entendimento amplo do rock - pelo menos para os objetivos desta dissertação - deve estar associado, no mínimo, à compreensão de três elementos: 1) o rock como produto de uma cultura mundializada pela mídia e pela indústria cultural; 2) fenômeno estético musical; 3) manifestação sócio-cultural contemporânea, preponderante entre grupos jovens.

A compreensão de cada um desses itens será fundamental para o entendimento das dificuldades encontradas pelo universo pesquisado por esta dissertação - o dos grupos de rock em Belo Horizonte - a partir das quais será proposto um sistema de informação artístico-cultural voltado para a profissionalização desse segmento e a potencialização do mercado cultural belo-horizontino. Em alguns dos itens apresentados anteriormente será oferecido, sempre que possível, uma rápida contextualização na situação brasileira.

Portanto, inicial e modestamente este projeto pretende contribuir, de um lado, para a implantação de políticas públicas que não se restrinjam a um paradigma econômico-financeiro e incluam uma dimensão de ação cultural, que julgo essencial para uma releitura das possibilidades de desenvolvimento em uma cidade ou nação. Por outro lado, também espero reforçar a necessidade de uma revisão científica a partir da reconceitualização de termos importantes na história da ciência.

Ainda com relação ao primeiro item, a necessidade dessa não-restrição foi inclusive apontada por uma comissão especial criada recentemente pela Unesco, a Comissão Mundial para a Cultura e o Desenvolvimento (CMCD), chefiada pelo peruano Javier Pérez de Cuellar. A versão resumida do primeiro relatório dessa comissão já deixa claro que se deve

aprofundar a relação entre a cultura e o desenvolvimento de maneira prática e construtiva, sem abandonar o viés econômico, mas indo além dele¹.

“No mundo próspero, a noção de ‘progresso ilimitado’ havia se tornado uma ilusão. Parecia que os sistemas de valores e vínculos de solidariedade estavam se desintegrando. O abismo entre ricos e pobres parecia estar se alargando e o flagelo da marginalização social e econômico perturba as águas plácidas da satisfação superficial.” (PÉREZ DE CUELLAR et al., 1996:7. Tradução do autor)

O objetivo mais importante da CMDC é constituir um mecanismo permanente para investigar e esclarecer algumas questões-chave da cultura e do desenvolvimento. A partir de um conceito de cultura entendido como “maneiras de viver juntas”, a CMDC reitera que o desenvolvimento cultural não pode ser só crescimento econômico, porque pode-se acabar por instrumentalizar a cultura. “As dimensões culturais da vida humana são possivelmente mais essenciais que o crescimento econômico (...) A cultura tem que entrar em cena de forma mais fundamental - não a serviço de alguns fins, mas sim como a base social desses próprios fins.” (PÉREZ DE CUELLAR et al., 1996:11. Tradução do autor)

Para Alpha Omar Kouaré, presidente de Mali, “a negação da especificidade cultural de um povo equivale à negação de sua dignidade” (PÉREZ DE CUELLAR et al., 1996:7). De acordo com o relatório, muitos fracassos e desastres do desenvolvimento devem-se ao não-reconhecimento das complexidades culturais e étnicas dos povos. Por isso, “é mais necessário do que nunca cultivar a criatividade humana, porque o indivíduo, a comunidade e a sociedade podem se adaptar ao novo e transformar sua realidade unicamente mediante a imaginação criativa e a iniciativa”. (PÉREZ DE CUELLAR et al., 1996: 15). Em sintonia com o disposto nesta dissertação, a CMCD também defende um trabalho interdisciplinar para que possam interagir variáveis de diversas disciplinas.

“As artes são certamente a forma de criatividade mais imediatamente reconhecida e temos que considerá-las representantes por excelência do próprio conceito de criatividade, posto que emanam da imaginação. Também se nutrem do húmus que abastece as rotinas mais modestas da vida cotidiana. Em um mundo de cultura mercantilizada, sem dúvida, constantemente se tem a criatividade por evidente ou se a menospreza, talvez porque nem sempre ela é compreendida e também porque é difícil de medir, uma situação que se produz especialmente quando sua expressão não é um ato individual e sim coletivo. A bem da verdade, a maioria das tradições culturais atribuem à expressão individual um papel menos destacado no processo criativo. Muitos grandes feitos artísticos seguem sendo criações de

¹ Participaram como membros da CMCD: Javier Pérez de Cuéllar, Lourdes Arizpe, Yoro K. Fall, Kurt Furgler, Celso Furtado, Niki Goulandris, Keith Griffin, Mahub ul Haq, Elizabeth Jelin, Angeline Kamba, Ole-Henrik Magga, Nikita Mijalkov, Chie Nakane, Leila Takla.

grupo, como as catedrais góticas o foram séculos atrás. Em tais contextos, artistas ou artesãos são pessoas, mas não necessariamente 'personalidades', o que contrasta também com a ênfase da cultura mundial de massas, em que as 'estrelas' do dia, sejam celebridades cinematográficas ou campeões do esporte, são tratados como ídolos em forma desproporcional à sua contribuição criativa. A participação ativa do povo na expressão cultural segue estando subvalorizada. E ela se expressa tanto através do artista aficionado como também se deve a outros esforços, fazendo com que muitas vezes se passe despercebida a criatividade como força social." (PÉREZ DE CUELLAR et al., 1996:17. Tradução do autor)

O cenário atual, segundo o relatório, produz um curioso paradoxo. Governos centralizados acumulam poderes cada vez mais amplos, mas tornam-se demasiadamente pequenos para as grandes coisas e demasiado grandes para as pequenas (PÉREZ DE CUELLAR et al., 1996:18).

"A informação ou, mais precisamente, o direito de estar informado, pode ser, ao mesmo tempo, uma bênção e uma maldição. Temos sede de mais informação, mas ao mesmo tempo nos sentimos abarrotados, invadidos e privados de todo controle. A questão essencial para o futuro é assegurar que o verdadeiro usuário final tenha o controle do produto. É o consumidor - e não qualquer expert em tecnologia - que deve seguir sendo o único juiz da demanda e do consumo neste mundo rico em meios de comunicação que está para nascer." (SPINDLER apud PÉREZ DE CUELLAR et al., 1996:19. Tradução do autor)

Com relação ao segundo ponto, esta dissertação, em sintonia com as novas revisões conceituais da ciência, espera contribuir com uma releitura de alguns termos fundamentais para a consolidação da própria ciência da informação - que pelo simples fato de seu interesse multidisciplinar já se torna, ela própria, um campo fecundo e propício à essa investigação. A epígrafe de Prigogine e Stengers não só assinala essa possibilidade, como também lembra tais importantes reconceitualizações na área científica, especialmente em termos como *sistemas, modelo, ordem, organização*, dentre outros. A epígrafe também parece responder afirmativamente a um velho desafio, que também parece ser o desta dissertação: poderia, então, uma concepção restritiva, ainda que reconceitualizada, como sistemas de informação, ser aplicada ao universo cultural, que sempre se caracterizou por sua dimensão difusa, múltipla e diversa?

Já com referência ao último ponto, podemos adiantar que aos poucos foi-se verificando uma quebra dessa resistência, no sentido de que mesmo os estudos mais amplos e complexos necessitavam de alguns indicadores como suportes - e não como fins - para uma ação efetiva junto ao desenvolvimento de vários grupos humanos. Associada à

vivência, à observação e à compreensão da experiência dos grupos, a sistematização de indicadores obtidos através das pesquisas, por exemplo - especialmente os qualitativos - pode alcançar um novo perfil, sendo as pesquisas entendidas mais como pontos de partida para a construção de uma ação e não como vértice de chegada de todo um difuso e intrincado processo social. }

Setores das áreas de ciências humanas passaram a adotar as pesquisas dentro desse prisma não exclusivista e não determinista junto às suas ações de campo: educadores, sociólogos, pedagogos, assistentes sociais, tinham, diante dessa releitura da pesquisa, um novo instrumento de trabalho. Cabe adiantar também que, se no campo da produção ou mesmo das políticas artístico-culturais, as tentativas nesse sentido foram muito tímidas, na ciência da informação uma compreensão mais ampla dessa investigação de dados sobre universos artístico-culturais, aliada a uma proposta específica de sistematização de informação, parece não ter escapado, quando muito, de um formato (às vezes insuficiente) de biblioteca - ou de instituições que muitas vezes operam tal formato de maneira inadequada. }

Se hoje estatísticas de analfabetismo, repetência, produção agrícola e industrial, dentre outros dados, são fundamentais para se obter desde uma boa política educacional até sistemas de informação eficientes como, por exemplo, aqueles voltados para a metalurgia, siderurgia, agricultura, o mesmo não ocorre na área artística que, até muito recentemente, não contava sequer com uma pesquisa desse tipo que orientasse as ações públicas na área municipal de Belo Horizonte - ao contrário do que ocorre por exemplo, nos governos norte-americano, inglês, alemão e francês.

Voltando à lacuna político-cultural brasileira (ao mesmo tempo causa e consequência da inexistência dessa abordagem sistêmica da informação no campo artístico-cultural), essa falta de orientação, além de produzir políticas equivocadas de ação cultural, repercutiu muito na desorganização dos grupos culturais. Repercutiu também na maioria das unidades de informação (aqui entendidas sob suas diversas tipologias, inclusive a tradicional biblioteca) que, por razões diversas, não souberam adotar uma metodologia para

canalização da contribuição potencial desse campo artístico-cultural. Para o professor Teixeira Coelho,

“Um conjunto de tragicômicas circunstâncias explica esta situação. Na universidade, ainda é grande o preconceito contra as pesquisas empíricas nesta área, o que oculta, não raro, a soberba de ‘cientistas sociais’ que julgam suas deduções teóricas de gabinete superiores às descobertas feitas ‘no campo’. Os dados duros da realidade são na verdade temidos como contestadores quase certos das reflexões abstratas - e de fato o são. De seu lado, empresários da cultura ocultam zelosamente o número de ingressos vendidos para um filme, o preço real de quadros, a quantidade efetiva de exemplares das edições de livros por estarem em jogo óbvios interesses econômicos e fiscais. E os administradores da cultura, por sua vez, também recusam o caminho dos bancos de dados porque receiam, com razão, que estes os contestariam igualmente em suas decisões, não menos de gabinete, sobre ‘aquilo que o povo quer, aquilo que o povo gosta, aquilo de que o povo precisa’ - e se não há dados confiáveis, então cada administração se sente de mãos livres para derrubar tudo o que a anterior fez ou tentou fazer para iniciar do zero uma construção que, por não ter fundamentos fincados no passado, está não menos condenada à destruição no prazo de quatro anos. Todo mundo sabe disso e quase ninguém se importa com isso.” (TEIXEIRA COELHO apud SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA/VOX POPULI, 1996: 26)

Se já deixamos claro que este trabalho procura rever a reconceitualização do termo sistema de informação à luz de outras revisões conceituais na Ciência, cabe agora também esclarecer que essa sistematização deve ser definida com base na função que ela deve cumprir. Uma forma de abordagem que “contribui para a definição da missão institucional da unidade de informação, ou, em outras palavras, a que tipos de necessidade de informação de seu público-alvo ela se propõe a atender” (AGUIAR, 1991).

Dito de outra forma, um sistema de informação é definido não só pelo criador do sistema, mas se estabelece através de uma relação com o usuário, com o meio que o cerca e com o próprio acervo de que tal unidade de informação dispõe. Por isso queremos deixar claro que esta dissertação procura investigar tão somente as dificuldades do segmento cultural analisado e onde esse segmento busca informação para tentar resolver tais dificuldades. Embora a inclusão dos documentos de que tal modelo sistêmico irá dispor, seja em acesso remoto ou imediato, torne-se inevitável ao final do trabalho, não é pretensão desta investigação a consolidação plena desse sistema, mas sim o encaminhamento de uma proposta básica para sua configuração. Com isso queremos reforçar que o modelo de sistema de informação aqui proposto vai se esforçar para ultrapassar, de um lado, seu embasamento a partir de questionários de cunho behaviorista-comportamental, que fornece um perfil vago do usuário; e, de outro lado, espera propor uma abordagem do documento

que não se restrinja à mera taxionomia classificativa, embora reconheçamos que ambos os processos são obviamente essenciais, mas apenas em um primeiro momento de organização do sistema.

Assim, resguardadas ainda as possíveis intervenções instrumentais de procedimentos tecnológicos, que considero secundários - não necessariamente em importância, mas na construção de um processo de implantação de um sistema - creio que, para tecer uma estrutura ampla de sistema de informação, conforme o aqui proposto, deve-se considerar a estrutura discursiva do segmento estudado, refletindo o seu modo de ver e pensar o mundo. Por isso a configuração esquemática de um sistema como esse não pode antever um modelo de equilíbrio prévio, mas de constante adequação a desequilíbrios contínuos, provocados exatamente pelas múltiplas interpretações, leituras e as conseqüentes intertextualidades que podem incorrer entre o proponente, o usuário e os documentos de um sistema.

1.1 Ciência da informação e cultura

Creio que contextualizar toda essa preocupação com a finalidade de se propor um modelo de sistemas de informação artístico-cultural também se configura em uma importante contribuição para o estudo da ciência da informação. Convém reforçar as razões que levaram este trabalho a uma escolha direcionada ao universo cultural a partir do campo da ciência da informação. Se, mesmo diante da ampla diversidade cultural brasileira, pouco se tem feito no sentido de entender, compreender e sistematizar melhor esse potencial cultural e artístico, conforme visto anteriormente, o mesmo se observa dentro do próprio campo da ciência da informação. Ou, como aponta Lena Pinheiro e outros em artigo que destaca o pioneirismo do IARA, um sistema de informação da Funarte para a área cultural e artística:

“enquanto o Brasil apresenta razoável experiência em redes e sistemas de informação científica e tecnológica, na área da arte e cultura iniciativas desse porte são praticamente inexistentes. Constatam-se projetos de automação incipientes, muito pontuais ou dentro de limites institucionais (...) Ao lado da ausência de uma política nacional mais definida e de uma política interna, constata-se, no campo da informação em arte e cultura, a dispersão e o isolamento das poucas iniciativas existentes e até o seu desconhecimento. Em congressos e eventos das áreas estão ausentes projetos de informação em arte e cultura, assim como na

literatura e, conseqüentemente, nas bibliografias de biblioteconomia, documentação e ciência da informação. (...) Não há, ainda, um fórum específico no qual sejam discutidas questões da informação em arte e cultura." (PINHEIRO et al., 1994: 329-330)

Além disso, essa lacuna entre a ciência da informação e o campo artístico-cultural através de sistemas de informação pode ser verificada ainda por outro caminho: a própria infreqüência, na ciência da informação, de levantamentos das necessidades de informação de profissionais das mais diversas áreas (inclusive produtores e artistas), que não sejam necessariamente acadêmicos. Como ressalta Leckie e outros (1996), durante muito tempo tais levantamentos ficaram centrados nesse público acadêmico-científico e só recentemente se observou o interesse por grupos profissionais específicos, como os engenheiros, assistentes de saúde e advogados, analisados pelos autores.

Os autores apontam ainda alguns fatores relacionando os dois campos: no campo acadêmico-científico, por exemplo, a ênfase de seu trabalho estaria, *stricto sensu*, na produção do conhecimento, enquanto que a ênfase do trabalho profissional estaria na produção de serviços. Avançando nessa comparação, os autores também apontam que, no caso acadêmico-científico, um modelo mais geral pode contemplar as várias áreas de ação acadêmicas enquanto que, no caso dos profissionais, esse modelo será definido pelas particularidades não só de cada profissão, mas também dos vários papéis que o profissional desempenha ao longo do dia - aspecto que faz com que também oscilem as suas necessidades de informação. Vale lembrar também que muitos desses estudos de grupos profissionais se pontuaram no levantamento das necessidades e fontes desses grupos, mas poucos avançaram no sentido de integrar o levantamento com a proposição de um modelo de sistema de informação - como pretende fazer este trabalho.

A existência dessa lacuna no campo da ciência da informação também é confirmada por Susie Cobbledick, que pesquisou fontes e necessidades de artistas plásticos nos Estados Unidos (uma comunidade formada por cerca de 921 mil pessoas) - um grupo profissional, lembra a autora, mais numeroso do que o dos advogados (821 mil), dos cientistas naturais (535 mil) e sociais (440 mil) naquele país (COBBLEDICK, 1996).

“Se considerarmos apenas estes números, os artistas já deveriam merecer a atenção dos profissionais da informação. No entanto, suas necessidades de informação têm sido negligenciadas – o que é um cenário surpreendente face à atenção dispensada a outros profissionais.” (COBBLEDICK, 1996: 344. Tradução do autor)

Diante do que foi proposto até aqui, os objetivos deste projeto acalentam pelo menos duas possibilidades: contribuir para a inclusão definitiva do campo cultural, com todos os seus desafios e inquietações, ao campo de pesquisa da ciência da informação. E, além disso (até como uma espécie de concretização prática dessa ponte entre produção cultural e ciência da informação), fornecer subsídios e confirmar, junto ao universo pesquisado, o interesse na possível institucionalização do sistema proposto que, a partir das informações levantadas poderia consolidar-se, por exemplo, em um núcleo de informações, um simples banco de dados, um espaço físico, um site na Internet - podendo, ao mesmo tempo, ser uma fonte de consultas e pesquisas para novos projetos junto aos interessados na área.

1.2 Metodologia

Os capítulos 2, 3 e a primeira metade do 4 constituem-se em ampla revisão bibliográfica sobre cada um dos assuntos abordados. À segunda metade do capítulo 4 corresponde a análise e apresentação de dados levantados em pesquisa de campo realizada para esta investigação. Como foi dito anteriormente, o segmento cultural escolhido como universo da pesquisa é o dos grupos de rock em Belo Horizonte. A escolha desse universo da pesquisa teve como base levantamentos sistematizados sobre a área cultural da cidade, publicados em 1996 e 1997, além de uma vivência profissional do autor deste trabalho como jornalista e assessor junto à área cultural por mais de seis anos.

A necessidade dessa troca de experiências e profissionalização também foi discutida em alguns seminários durante o BHRIF, (BH Rock Independente Fest) que, em agosto de 1994, reuniu bandas independentes da cidade e de vários lugares do Brasil e do mundo. O evento movimentou a cidade não só com os shows, mas com a divulgação de fanzines, fitas demo e a realização de debates que reforçaram a intenção de se criar um núcleo de produção na cidade. Um movimento realizado por essa época, conhecido como Rockforte,

reunindo grupos, empresários, jornalistas, chegou a organizar algumas reuniões, mas acabou por se desintegrar alguns meses mais tarde.

Um dos levantamentos citados acima refere-se a uma pesquisa produzida e divulgada pela Vox Populi, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura (Secretaria Municipal de Cultura/Vox Populi, 1996), o Primeiro Diagnóstico Cultural da Cidade de Belo Horizonte - uma iniciativa inédita no país. O trabalho fornece uma radiografia de vários aspectos da produção cultural belo-horizontina e destaca, por exemplo, a visão de ação cultural do grupo dos cineastas, videomakers, dentre outros, além dos próprios roqueiros. No caso dos músicos de rock, apesar da ampla visão que têm do mercado e da produção culturais, pôde-se entrever algumas das observações e críticas que fazem - mesmo acerca de seu próprio desempenho:

- altos custos de produção de discos e eventos;
- falta de profissionalismo dos produtores culturais da área (que, vale lembrar, muitas vezes se confundem, especialmente no início da carreira, com o próprio artista);
- falta de organização entre os produtores, especialmente os independentes, que possibilite “o intercâmbio de informações e experiências e evite a presença de oportunistas”;
- maior divulgação na mídia e em outros eventos.

Como parte da solução desses problemas, no mesmo diagnóstico municipal, eles sugerem as seguintes medidas:

- uma política que vise à maior formação do público na área cultural, aproximando a cultura dos hábitos da população, especialmente a partir das escolas;
- o Estado como fomentador de projetos de incentivo regulares que funcionem como vitrine para o artista através de agendas e não com verbas diretas;
- profissionalismo e política de esclarecimento junto à iniciativa privada das vantagens acerca do investimento cultural. Organização. “Pensar a banda como uma empresa”;

- projetos “onde músicos que estão começando abrem eventos para músicos conhecidos, que atraem público; shows a preços populares em dias de semana; agenda de estúdios pela Secretaria Municipal de Cultura para saber quem está gravando; divulgação; criação de espaços públicos para shows ou para o aproveitamento melhor dos que já existem”. (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA E VOX POPULI, 1996: 96-103)

As dificuldades de informação, apesar de apresentadas no bloco dos problemas, continuam incógnitas no bloco das proposições. Daí o interesse em investigar melhor quais as dificuldades de informação encontradas pelos grupos de rock, aqui direcionadas para a produção de shows e CDs na capital mineira - para que, a partir delas, possamos ter subsídios para esboçar um sistema de informação que possa otimizar esse mercado na capital, bem como a relação entre os grupos.

Para a pesquisa de campo, foram feitas entrevistas individuais junto aos grupos escolhidos para detectar tais dificuldades de informação, utilizando um modelo padrão de perguntas (ver anexo 01). Por compartilharem dificuldades comuns, o número dos grupos a serem entrevistados foi determinado pela metodologia dos grupos focais. De acordo com David L. Morgan, se o entrevistador não pode antecipar claramente o que será dito em um grupo e se o objetivo é fazer uma análise de conteúdo detalhada com grupos relativamente não estruturados (como é o nosso caso), então serão necessários de seis a oito grupos. Outro indicador importante para estabelecer o número de grupos a serem abordados é o número de diferentes populações de subgrupos possivelmente existentes (MORGAN, 1988:43). Ainda segundo Morgan, uma taxa de 20% sobre essa faixa – seis a oito grupos - para recrutamento extra pode ser considerada.

Graças a outro levantamento cultural, publicado em 1997 pela Fundação João Pinheiro, o primeiro *Guia Cultural da Cidade de Belo Horizonte* pôde-se obter uma lista com 64 grupos (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1997:117-134) perfazendo uma visão quantitativa inicial acerca da quantidade de grupos existentes na capital mineira.

Ao universo obtido pelo *Guia...* foi somada uma pesquisa complementar junto aos roteiros culturais de dois dos cinco principais jornais diários da capital mineira – *Hoje em Dia* e *O Tempo*. Diante do dinamismo dos processos culturais - no caso, a alta rotatividade com que surgem e terminam grupos de rock na capital - tal pesquisa complementar foi necessária porque o *Guia...* foi publicado em 1997, mas tem a maioria de seus dados provenientes de 1996. A pesquisa de complementação limitou seu universo aos grupos de rock (com composições próprias) que fizeram shows durante o período de novembro de 1997 a março de 1998. Grupos exclusivamente *cover*, que procuram imitar ao máximo o repertório, a postura, o ritmo, a interpretação e a voz de outros grupos existentes não foram considerados (inclusive ao se obter os 64 grupos junto ao *Guia...*), menos porque não trabalham com uma produção essencialmente original, mas principalmente porque, ao investigar a dificuldade de produção de CDs, uma sondagem junto aos grupos seria pouco significativa, pois, ao contrário dos shows, é extremamente raro - e quase um óbvio contrasenso, embora de todo não impossível nesses tempos contemporâneos - que um grupo *cover* grave um CD com músicas idênticas às do grupo original.

Com base nesses dados (*Guia...* + levantamento complementar), a pesquisa chegou a uma atualização significativa do número de grupos de rock existentes no primeiro semestre de 98 na capital mineira: 81 grupos. Sobre esse universo foram aplicados os critérios de Morgan e escolhidos dez grupos a serem entrevistados pela pesquisa. Devido à boa qualidade, duas entrevistas previamente realizadas como verificação de amostragem também acabaram sendo incorporadas ao universo da pesquisa, elevando para doze o número de entrevistados. O processo de entrevista junto aos grupos - realizado entre os meses de junho e agosto - também considerou todos os gêneros de rock (*heavy metal*, *reggae*), porque esse critério, como veremos, não foi determinante nas questões centrais a serem abordadas: as dificuldades e a busca de informação para produção de shows e CDs foram terrenos comuns a todas elas.

1.3 O percurso

Fica, portanto estabelecido o percurso deste trabalho. No capítulo 2 foi apresentado um panorama conceitual sobre o termo sistema, para que possamos entender, posteriormente, suas implicações no campo da ciência da informação. Ainda nesse campo, veremos como se passa de uma abordagem centrada no dado e na tecnologia para uma abordagem voltada para o entendimento das dificuldades e da rotina do usuário, aspectos que irão pontuar a proposição do sistema aqui estudado.

No capítulo 3, a partir de algumas considerações sobre uma cultura que se mundializou - notadamente pela ação da indústria cultural - a questão do rock foi apresentada e, a partir dela, foram desfiados cada um dos três itens dispostos no início dessa introdução.

O capítulo 4 procura contextualizar a questão da indústria cultural no Brasil para que também se possa avançar no terceiro item do tripé - o rock como manifestação e comportamento sócio-cultural - relacionando-o com o público jovem. Em seguida, esse capítulo apresenta uma análise dos resultados de uma pesquisa de campo feita junto a grupos de rock em Belo Horizonte.

Por fim, o capítulo 5 procura elaborar uma síntese dos anteriores, tendo como objetivo a proposição de um sistema de informação em arte e cultura para o segmento cultural escolhido por este trabalho.

2 Sistemas de Informação

"We construct the reality that construct us"

Edgar Morin

Com base em uma revisão bibliográfica, apresentaremos um panorama conceitual sobre o termo sistema, enumerado a partir de algumas relações cruciais para sua compreensão. Em seguida, vamos contextualizar ainda mais a discussão no campo da ciência da informação, buscando apreender como a evolução dos enfoques sistêmicos repercutiu na abordagem da informação por esse campo. Afunilando ainda mais, abriremos um rápido parêntese e apresentaremos as modalidades de serviços de informação tradicionalmente existentes, segundo a Biblioteconomia.

2.1 Sistemas: uma abordagem conceitual

Consideramos que só a partir do estabelecimento das relações a serem apresentadas abaixo é que poderemos chegar a um entendimento mais apropriado de sistema - pelo menos para os objetivos desta dissertação. As relações que vão ajudar a definir melhor o termo sistema serão as seguintes: a) teoria/modelo x método; b) simples x complexo; c) ordem x desordem; d) quantidade x qualidade; e) controle/retroação x autonomia.

2.1.1 Relação teoria/modelo x método

A primeira característica que defendemos em nossa noção de sistema é o seu entendimento menos como teoria e modelo, e mais como método. Ao longo da história da ciência, a primeira noção de sistema aparece justamente como modelo, sendo proposta já pelos filósofos pré-socráticos, especialmente Parmênides: sistemas eram modelos que pudessem refletir a forma plena e organizada da natureza. A concepção de Parmênides tornou-se sofisticada nas idéias de Aristóteles e Ptolomeu, tendo - como todo o *corpus* do pensamento grego - ecos consideráveis no pensamento medieval da Europa ocidental, no qual se destaca o italiano Giordano Bruno.

Com o surgimento das teorias de Galileu Galilei, a visão de sistema como reflexo de um ideal de conhecimento é substituída por outra: os sistemas se tornam uma gestão intelectual e prática do real. Galileu introduz um observador ativo e verificador em detrimento do observador passivo que buscava refletir uma noção cosmogônica da Natureza. Mas, curiosamente, o pressuposto manteve-se: as coisas estão postas - cabe desvendar quais formas de apreensão possibilitam melhor compreensão das mesmas.

É claro que a transição proposta por Galileu não acontece de maneira plena. Divididos pela agnose e pela crença, cientistas como Newton ou Joule encontram dificuldades para expor algumas de suas teses. Afinal, de origem divina ou não, a Natureza permitia que a verificação científica avançasse não só sobre a matéria, mas cada vez mais também sobre aquilo que ela talvez apresentasse de mais intangível: a energia. Newton desenvolve suas teses sobre a termodinâmica, relacionando pesquisas de Galileu aos estudos sobre o calor. A termodinâmica sugere que, diante de processos que ocorrem em um sistema isolado, é possível a manutenção de um estado de equilíbrio, mesmo face às perturbações constantes, tanto internas quanto externas.

Com base nessas leis, Carnot, no século XIX, afirma, por exemplo, que a eficiência da máquina deve evitar, ao máximo, choques, atritos e demais variações. Hipótese que, por sua vez, é uma antecipação curiosa da teoria matemática da informação de Shannon e Weaver, que defendiam que a eficiência de um sistema de transmissão de informação estaria diretamente associada à capacidade desse sistema transmissor em diminuir os ruídos e distorções durante a transmissão de uma mensagem em um processo de comunicação. Outro importante cientista, Lavoisier, com o método empírico de procura de provas - no qual procura dar palavra à natureza - e guiado pelo sucesso de Newton, cria o espírito e o *corpus* da verificação científica. “Todas as grandezas que se decide serem necessárias e suficientes para definir o sistema são controladas (...) [Então] já não se tentará compreender, mas relacionar.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 189)

Mas aqui já surgem dois problemas: poderiam as idéias sobre sistemas fechados, como a termodinâmica, ser aplicadas a sistemas abertos? Além disso, a superação de uma concepção de sistema que reflete a natureza para outro que consagra o observador como aquele que revela e compreende a natureza não seria apenas uma troca de paradigmas centralizantes? Afinal, não seria o sistema apenas um instrumento eficaz e retórico de ajustar os fatos da natureza ao bel-prazer do observador? Ou como reforçam os cientistas Prigogine e Stengers:

“Propor um sistema não será cair na armadilha, denunciada por Bacon, de julgar a priori a natureza, de impor-lhe as nossas categorias e os nossos conceitos? Mas como considerar o sistema imposto pela física mecânica a partir do século XVIII? E como justificar a imensa tarefa de recolha, classificação, ordenamento, em resumo, de submissão, ao espírito de sistematização que define a tarefa da *Encyclopedie*? Como interpretar, enfim, os resultados - a tabela em afinidades químicas, a classificação das espécies biológicas - que indicam uma possibilidade de coerência e, portanto, de investigação racional que ultrapassa a recolha de fatos empíricos?” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 177-178)

De sua parte, Kant já havia antecipado que o conhecimento sistemático que deciframos na natureza é de fato apenas o resultado de nossa própria atividade sintética *a priori*.

“O conhecimento objetivo não é um conhecimento passivo, mas constitui os seus objetos. O mundo fenomênico, o mundo que o homem de ciência descreve, é também um mundo que ele estrutura. A interrogação sistemática encontra uma resposta sistemática porque o sujeito se antecipou sempre a si mesmo no objeto que interroga (...) O homem é autor do sistema.” (KANT, 1781 apud PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 186)

O mundo dos homens de ciência ao qual Kant se refere é o da física matemática e, por extensão, o universo fechado dos laboratórios. Para Kant, parecia óbvio que, quando a descrição se refere ao objeto vivo, ela torna-se mais complexa. Sua *Crítica do juízo* (1790) faz justamente do elemento vivo, assim como do objeto de arte, “o local em que o espírito humano parece querer confrontar-se com uma ordem da qual ele não é pura e simplesmente a fonte, mas uma ordem que deve reconhecer como intrínseca.” (KANT, 1781 apud PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 186) Ou seja, já se procura relativizar aqui o papel do observador.

“Os sistemas dinâmicos instáveis são tais que a incerteza de previsão não diminui à medida que a precisão do observador aumenta. (...) uma comunicação com a natureza pode ser idealizada, mas não eliminada. A dinâmica pensou poder fechar a sua descrição sobre si própria, expulsando qualquer referência ao que não é o sistema.” (PRIGOGINE e STENGERS: 181-182)

Essa característica, que seria um problema para a concepção clássica do sistema, passa a ser considerada na metodologia científica necessária para sua elaboração:

“Quando construímos na nossa própria cabeça um desses sistemas que exigem ser verificados pela experiência, não devemos apegar-nos a ele com obstinação, nem abandoná-los com leviandade (...). À força de multiplicar as tentativas, se não encontramos o que procuramos, pode sempre acontecer que encontremos algo de melhor. O tempo gasto a interrogar a natureza nunca é completamente perdido. As idéias absolutamente bizarras merecem apenas uma primeira tentativa. É, pelo contrário, necessário atribuir algo mais às que se apresentam como verossímeis e apenas renunciar quando se chegar às que prometem uma importante descoberta. Parece que não são necessários preceitos acerca disto. Dedicamo-nos naturalmente às pesquisas consoante o interesse que temos nelas.” (DIDEROT, 1753 apud PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 183)

Essa é uma importante distinção: o sistema não é mais definido como algo inerente à natureza, mas ligado à própria inferência do homem sobre ela. Daí a necessidade de se diferenciar fato (um evento presente no domínio da natureza, cuja consciência é alcançada mediante uma descoberta) e a teoria (uma especulação humana sobre a natureza, ou seja, uma invenção).

“Porque é problema de teoria do real o de decidir se tal objeto ‘constitui um sistema’, possui uma coerência intrínseca, ou é um simples estado de coisas, existente de fato e delimitado por efeito de uma decisão por parte do observador ou do manipulador. As categorias puramente epistemológicas de descoberta (de um dado objetivo) e de criação (subjativa) não parecem, pois, adequadas. Foi exatamente por isso que se falou de inventores de sistema. A categoria de ‘invenção’, se a palavra conserva o seu antigo significado de redescoberta de tesouros arqueológicos ou de relíquias, pode permitir evitar decidir a priori entre o subjativo e o realista. ‘Inventa-se’ um tesouro porque se decidiu cavar num determinado local, com base em lendas, tradições, numa convicção ‘subjativa’. Mas se, cavando, se encontra, o que se encontra existe ‘objetivamente’ seja qual for o contexto cultural que determinou o seu aparecimento e que continua eventualmente a fazer parte de sua interpretação.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 186. Grifos nossos)

O problema surge quando alguns cientistas tentam transpor o método clássico de construção de sistemas para os vários campos do conhecimento. Cientistas esses,

“decididos a seguir os passos de Newton e Lavoisier, a aplicar cegamente o método experimental, a isolar uma entidade natural, a submetê-la a certas entradas, a medir as saídas e estabelecer correlações entre as duas. Ora, em todos os casos em que um estado atrator não pode ser rigorosamente definido, não estamos perante uma teoria, mas perante um simples modelo tipo caixa negra, em que não se trata de conhecimento, mas simplesmente de controle. É o caso das manipulações skinnerianas, em relação às quais não se hesitará em dizer que a possibilidade de controlar e mesmo de prever um comportamento é no melhor dos casos o sinal da eficácia de uma intervenção que transforma um ser e não de uma definição completa dos parâmetros do comportamento em questão. O rato skinneriano não constitui um sistema senão graças ao arbitrio do experimentador.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 190)

Por isso, uma concepção de sistema deve considerar essa dimensão inventiva, isto é, que parte do próprio homem, permitindo a sua flexibilidade e relatividade e não um mero espelho da natureza, uma descoberta imponderável, permitindo o controle e muitas vezes reduzindo-se à mera taxinomia. Essa concepção exalta o objeto isolado e justifica seus especialistas, mas a concepção anterior de sistema busca uma espécie de interconexão ao considerar o problema da seleção, do recorte e suas conseqüências, contudo, necessárias à sua construção. Convertendo-se de modelo em método, a abordagem sistêmica torna-se metodologia necessária no rumo de uma compreensão holística de problemas que não cabem em um laboratório, conforme sugerido por Kant. Afinal, sistemas biológicos são abertos, encontram-se em constante fluxo, ao passo que os sistemas mecânicos são fechados e estáticos.

“Podemos sempre, com muito poder, levar um rato a comportar-se segundo as normas de Skinner - pelo menos em certa medida. Isto não implica qualquer conhecimento do próprio rato. É, pelo contrário, muito mais difícil e muito mais interessante compreender como se comporta um rato verdadeiro, ainda que este conhecimento abra outras possibilidades de manipulação.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 192)

Edgar Morin reforça alguns argumentos anteriormente expostos. Para Morin, uma teoria não é o conhecimento: permite o conhecimento. Não é uma chegada: é a possibilidade de uma partida. Também não é uma solução: é a possibilidade de tratar um problema. Em outras palavras, uma teoria só realiza o seu papel cognitivo, só ganha vida com o pleno emprego da atividade mental do sujeito. É esta intervenção do sujeito que dá ao termo método o seu papel indispensável (MORIN, 1982).

Morin também diz que o método degrada-se em técnica porque a teoria se tornou um programa. Pelo contrário, na perspectiva complexa, a teoria é engrama e o método, para ser estabelecido, precisa de estratégia, iniciativa, invenção, arte. Estabelece-se uma relação recorrente entre método e teoria. O método, gerado pela teoria, regenera-a. O método é a práxis fenomenal, subjetiva, concreta, que precisa de generatividade paradigmático-teórica, mas que, por sua vez, regenera essa generatividade. Assim, a teoria não é o fim do conhecimento, mas um meio-fim inscrito numa recorrência permanente (MORIN, 1982).

Para Morin, a teoria corre perigo quando recai em três tipos de degradação: 1) A degradação tecnicista: na qual conserva-se da teoria aquilo que é operacional, manipulador, aquilo que pode ser aplicado; ou seja, a teoria deixa de ser *logos* e torna-se *tecné*. 2) A degradação doutrinária: a teoria torna-se doutrina, ou seja, torna-se cada vez menos capaz de abrir-se à contestação da experiência, à prova do mundo exterior e resta-lhe então abafar e fazer calar no mundo aquilo que a contradiz. 3) A degradação pop: eliminam-se as obscuridades, as dificuldades, reduz-se a teoria a uma ou duas fórmulas de choque: assim, a teoria vulgariza-se e difunde-se, à custa dessa simplificação de consumo (MORIN, 1982).

Prigogine e Stengers destacam outros dois pontos cruciais para a necessidade de uma nova concepção de sistemas: “Um sistema não existiria se não tivesse como propriedade primeira, ou mesmo como propósito, a manutenção de sua existência” (...) “Um sistema não designa as modalidades de classificação de um conjunto de coisas, mas as *modalidades de descrição* de uma coisa” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 195, 198. Grifo nosso).

Vemos então surgirem duas encruzilhadas para o termo sistema. Uma é o sistema como um esquema utilizado por uma teoria/modelo para a compreensão do mundo. É o sistema entendido como um protótipo, um exemplar ideal, espécie de filtro que estabelece critérios de pertinência, definindo “condições abstratas e ideais da existência possível de uma classe de objetos, onde as circunstâncias específicas que marcam certos acidentes individuais devem ser desprezadas.” (MARI, 1994:1) Outra é o sistema entendido enquanto abordagem sistêmica. Ainda segundo Mari,

“Numa abordagem menos informal, o conceito de modelo pode ser apresentado como se segue: dada uma situação (X) enigmática (povoada de problemas a serem resolvidos), formulamos questões (Q) para as quais podemos obter alguma forma de resposta (R). O conjunto que reúne X (Q,R), chamamos de um Modelo (M). Então, M é um construto abstrato capaz de fornecer soluções para problemas que são propostos, a partir de regras, de procedimentos internos (mas que podem ser externamente determinados) que operam algum tipo de cálculo e que foram inscritos na construção de M, na forma de um algoritmo, isto é, um procedimento formal que permite, dado um número qualquer de Q_n , calcular R_n correspondentes. Esse formato de apresentação de um modelo expressa, em grande parte, os mesmos fatos que a formulação intuitiva anteriormente mencionada: um modelo tem sempre um caráter projetivo em relação às soluções que pode prover e tem um teor imersivo, em relação ao tipo de questões que aceita como estímulo.” (GEYMONAT e GIORELLO apud MARI, 1994:2)

2.1.2 Relação simples x complexo

Vimos que, para Prigogine e Stengers, qualquer modo de conhecimento deve se abrir sobre uma possibilidade de manipulação sistemática. Mas, à medida em que se avança na construção de um sistema, ele se torna mais complexo ou mantém sua simplicidade? De acordo com os autores, o termo simples pode ser compreendido através de duas contraposições:

Simplex x Complicado	Simplex x Complexo
(simples obtém conotação positiva);	(simples obtém conotação pejorativa);

“A questão da simplicidade coloca, de fato, toda a questão da relação entre ciência e real, relação essa que vem a ser descoberta e fabricada ao mesmo tempo (...) A simplicidade pode não corresponder à verdade das estruturas do real, mas apenas a uma estratégia deliberada do cientista, que seleciona os problemas aos quais pode ser dada uma resposta simples” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 98-99)

Na história das ciências, a simplicidade sempre esteve no bojo da física e química (ex.: a gravidade) e a complexidade, na biologia e nas ciências sociais (ex.: o ser vivo). Vimos que a ciência se notabilizava por sua essência laboratorial: buscava se constituir como disciplina e não como missão, ou seja, sair do isolamento laboratorial para uma abordagem múltipla e irreduzível, onde a complexidade não escondesse nenhuma simplicidade². Mas, segundo os autores, mesmo as ciências naturais aprenderam que é necessário sair dos laboratórios, dos lugares protegidos onde seus paradigmas se elaboram.

“O problema já não consiste hoje em reduzir a complexidade ou evitá-la, mas em procurar os meios para a descrever, para compreender de que maneira a evolução para uma complexidade crescente, ainda por definir, pertence propriamente à história natural da natureza (...) todas as nossas teorias são relativas às questões que escolhemos colocar; e não podem, portanto, negar sob pena de chegar a um absurdo, as condições desta escolha. Ela marca finalmente o fim da posição de extraterritorialidade que os cientistas demasiadas vezes reivindicavam em relação às culturas (...) *Descrever um sistema, fazer dele o modelo, já não é reduzi-lo a um tipo geral após ter eliminado as singularidades; é antes tentar calcular em que condições essas singularidades poderão produzir efeitos. Trata-se pois de determinar com precisão quais as singularidades que nos interessam e o que nos arriscamos a desprezar, sabendo que a validade desta escolha nunca será mais do que uma questão de circunstância. A modelização implica, pois, a simplificação, como uma arte e não como um método: sempre necessária, mas sempre por inventar em função das*

²Uma notória divisão que permeou mesmo a origem da Biblioteconomia e da Documentação: enquanto os bibliotecários (pesquisadores, colecionadores), defendiam o primeiro ponto (a ênfase laboratorial), os documentaristas (com ênfase na exploração, na busca) defendiam o segundo (v. SHERA e EGAN, 1961).

circunstâncias. A modelização já não pode ser uma maneira de proceder generalizadora, abstrata, mas exige uma familiaridade concreta com o problema.” (PRIGOGINE, e STENGERS, 1993: 108-109,113. Grifo nosso)

2.1.3 Relação: ordem x desordem

Para Priogine e Stengers, o termo ordem, segundo a física moderna, aparece como sendo o “equilíbrio entre forças contrárias em cada ponto do sistema” (o que remete à idéia de um sistema fechado), enquanto a desordem vem a ser o “objeto privilegiado do conhecimento no século XX” (pois já aposta em uma perspectiva mais ampla e inclusiva).

Para ilustrar como a relação entre ordem e desordem passa a ser não mais de excludência, Edgar Morin utiliza a imagem noturna das estrelas: assistimos a um universo que se organiza enquanto se desintegra. Pensar ordem e desordem juntas é uma maneira a compreender a organização e a evolução da vida. A história do homem tem sido vista como uma sucessão de guerras, batalhas e assassinatos. É a visão shakesperiana do som e fúria. Segundo Morin, é impossível reduzir nossa visão do conhecimento do mundo natural, bem como do mundo histórico e social, à questão da ordem e da desordem.

“Historicamente, a concepção do idiota shakespeariano, que dizia ‘a vida é uma história, contada por um idiota/Cheia de som e fúria, que nada significa’ não é idiota: revela uma verdade histórica. Mas a visão de uma história inteligente, uma história que obedece a leis racionais, é idiota. Na história, como na vida, temos que considerar as direções, desvios, perdas e destruições não somente de recursos ou da vida, mas também do conhecimento, do know-how, do talento e da sabedoria.” (MORIN, 1984: 99. Tradução do autor)

Desde que a antiga visão determinista se rompeu, a ciência tem-se esforçado para incluir o difícil binômio ordem/desordem. Para Morin, conceber conjuntamente as noções de ordem e desordem em sua complementaridade, concorrência e antagonismo coloca-nos exatamente o problema da complexidade da realidade física, biológica e humana. Ordem não é um conceito monolítico e simples. Se o velho determinismo entendia ordem como uma lei suprema, anônima e impessoal, governando todas as coisas no universo, não só idéias como determinismo e lei, mas o conceito de ordem foi incluindo também os de determinação e ainda de estabilidade, constância, regularidade, repetição e estrutura. Mas justamente por inserir tantas categorias distintas, a ordem acabou por revelar-se, por si só, complexa. Algumas razões: 1) vários são os tipos de ordem; 2) não se trata apenas de uma

ordem mais anônima e geral, mas conectada a singularidades (inclusive às do universo); 3) conectada à idéia de interação; 4) e à idéia de organização. A ordem singular de um sistema deve ser concebida enquanto a estrutura que o organiza. Atualmente, a idéia de sistema é o outro lado da idéia de organização, mas a idéia de estrutura está a meio caminho entre as idéias de ordem e organização (MORIN, 1984:100-101).

Da mesma forma que a organização não pode ser reduzida à ordem, embora a contenha e a produza, uma nova concepção de sistema não pode ser reduzida à desordem, embora também a contenha e a produza. Para o autor, as organizações ativas (máquinas e homens) podem estabelecer sua própria regulação e produzir seus próprios movimentos. A noção de ordem não dissolve a idéia de organização, mas, ao contrário, força-nos a reconhecê-la. Finalmente, uma idéia enriquecedora de ordem clama por um diálogo com a idéia de desordem. Essa é uma concepção que o autor considera mais rica do que a anterior, atrelada ao determinismo. Ao considerar a idéia de desordem, Morin a julga mais rica do que a de acaso, embora essa sempre a contenha. É mais enriquecedor porque necessariamente parte de um pólo objetivo (agitações, colisões, distorções instabilidades, choques, acidentes, erros, ruídos - sejam retirados da física ou da teoria da informação) e de um pólo subjetivo.

Desordem é um macroconceito que engloba diferentes realidades, mas que sempre contém o acaso - a desordem invadiu, mas não conquistou o universo. A desordem está na energia, na partícula subatômica do universo, no acidente original e na própria evolução de nosso universo. A onipresente desordem não só se opõe à ordem para a criação de desorganização, mas estranhamente, também colabora com ela. A desordem coopera com a criação da ordem organizacional. Morin ainda diz que a desordem, presente na origem das organizações, continuamente as trata como desintegração. Este tratamento se origina tanto da dimensão externa (acidente destrutivo) quanto da interna (aumenta a entropia). Acrescentaria que a auto-organização, que caracteriza o fenômeno vivo, contém ela própria um permanente processo de desorganização que a transforma em um permanente processo de reorganização até, é claro, a morte final.

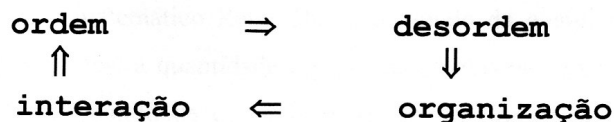
A idéia de desordem não somente clama por uma concepção de organização, mas também por ambiente. “Sabemos que uma maneira clássica de exorcizar o acaso ou desordem foi por definir acaso como um encontro de séries deterministas e independentes” (MORIN, 1984: 101-102). A idéia de desordem não pode ser eliminada do universo, pois ela está vinculada à sua evolução.

“O acaso sempre clama por sua polarização, o homem observador/conceituador naquilo que ela provoca incerteza. E é esta introdução da noção de incerteza que eu acho enriquecedora (...) Não sabemos se o acaso é uma desordem objetiva ou é simplesmente o produto de nossa ignorância (...) O velho determinismo foi uma afirmação ontológica da natureza da realidade. O acaso introduz uma relação entre o observador e a realidade.” (MORIN, 1984: 103. Tradução do autor.)

Mas não devemos enxergar só de um lado ou de outro, pois pensar um mundo exclusivamente determinista ou um mundo absolutamente ao acaso é tornar o pensamento pobre e mutilado: o primeiro, porque incapaz de evoluir (ordem total), o segundo, porque incapaz de nascer (caos total).

A vitória do determinismo a partir do século XVII aconteceu porque indeterminação, contingência e liberdade eram tópicos relegados a um segundo plano e em conexão com subjetividade, mente humana, homem - eles próprios tópicos excluídos do discurso da ciência. E esse determinismo impôs-se a si mesmo como uma absoluta moda na ciência clássica. Mas um determinismo pode somente ser imposto como moda absoluta porque extrai seu objeto de uma visão experimentalista, operando o objeto fora de seu ambiente, retirando-lhe as causas e leis que o governam.

A ordem está ligada a uma dimensão relativa e relacional. A desordem, a uma dimensão incerta. Morin exemplifica: “A explosão de estrelas é fisicamente determinada e obedece a leis físicas e químicas; mas, ao mesmo tempo, constitui-se em um acidente, uma deflagração, desintegração, agitação, dispersão, logo, desordem.” (MORIN, 1984: 105) Outro exemplo é fornecido por Morin através de um tetragrama, que, segundo o autor, deve ser entendido como um problema e não como uma fórmula paradigmática.



Para Morin, se há algum tempo era a morte que nos causava espanto, hoje sabemos que ela corresponde à normalidade de interações físicas. Segundo o autor, o que é fisicamente espantoso é a ordem das organizações vivas.

“O real campo do conhecimento não é o puro objeto, mas o objeto visto, percebido e co-produzido por nós. O objeto do conhecimento não é o mundo, mas a comunidade ‘Nós/Mundo’, desde que este mundo seja parte de nossa visão do mundo - ela própria parte dele próprio. Em outras palavras, o objeto do conhecimento é a fenomenologia e não a realidade ontológica.” (MORIN, 1984: 106. Tradução do autor.)

Assim, o autor chega a três conclusões que nos parecem indispensáveis na elaboração de sistemas: 1) depois de ter a certeza como objetivo científico, a presença dialética da ordem e da desordem nos mostra que o conhecimento deve tentar negociar com incerteza. Isso prova que o conhecimento não é para descobrir a fórmula mágica ou o segredo do mundo, mas para dialogar com ele; 2) um universo que só trabalha com a ordem não é um universo racional, mas um universo racionalizado; 3) trabalhar com a incerteza nos remete a trabalhar com o pensamento complexo.

2.1.4 Relação qualidade x quantidade

Ao contrário do que se pode imaginar, mesmo o mundo da quantidade pura, como a matemática, permite considerações qualitativas. Por outro lado, é notório que muitas qualidades também permitem se mensurar em advérbios quantitativos. O impacto dessa relação na ciência (e daí à concepção de sistemas) produziu duas abordagens: a pitagórico-platônica que “tenta reduzir a diversidade qualitativa dos fenômenos à diversidade quantitativa endógena dos entes matemáticos” e a fechneriana, “espécie de colagem bastante arbitrária, por representar as entidades qualitativas, definidas subjetivamente, por meio de entidades definidas quantitativamente”. (THOM, 1988: 226)

De acordo com o matemático René Thom, o mundo da quantidade apresenta-se segundo duas formas distintas: a quantidade representada pelos números inteiros naturais (quantidade discreta) e a quantidade contínua representada, por exemplo, pelas noções intuitivas de grandezas físicas, como “comprimento”, “área”, “peso” (quantidade contínua). Já a qualidade pode ser definida, grosso modo, como “uma certa modalidade subjetiva que afeta a percepção de um objeto ou de um processo exterior”, sendo gramaticalmente representada pelos adjetivos. (THOM, 1988: 229)

Como se pôde perceber anteriormente, especialmente a partir de Galileu a física e a química consagram o quantitativo em detrimento do qualitativo. “*Qualitative is nothing but poor quantitative*”, conforme sintetiza Rutherford (apud THOM, 1988: 234). Os estudos sobre a dinâmica qualitativa de Henri Poincaré no final do século XIX são uma exceção à regra e só mesmo a partir da segunda metade do século XX, com uma série de reformulações ocorridas no pensamento científico, é que a abordagem qualitativa se reencontra com outros campos científicos tradicionalmente quantitativos, como a matemática ou a física. Assim, voltando ao século XIX e à vitória do quantitativo,

“os teóricos da qualidade deverão - justamente com uma boa parte da filosofia acadêmica - retrair-se para a fortaleza da subjetividade, único reduto que agüentará os assaltos do cientismo triunfante. Mas (...) não poderia deixar de ressurgir como uma persistente lacuna do pensamento científico. Mesmo se as qualidades não são senão os efeitos da nossa estrutura fisiológica, nem por isso deixam de ser fatos vividos, que podem ser objeto da ciência. Assim nasce com Helmholtz e depois com Fechner a psicologia experimental. Se esses primeiros esforços parecem consagrar o sucesso do quantitativo no século XIX, o fracasso relativo do movimento behaviorista no século XX conduz a repor o problema.” (THOM, 1988: 234)

Segundo Thom, a abordagem pitagórico-platônica visa engendrar a diversidade qualitativa do mundo pela diversidade qualitativa endógena das matemáticas, diversidade obtida, ela própria, da generatividade ilimitada da aritmética. (THOM, 1988: 240). Ao se definir uma grandeza matemática – especialmente através de adjetivos como muito, pouco – já se sinaliza uma característica qualitativa. Em outros casos, ela pode ser notada através de uma análise de singularidades, nas quais um ponto recebe um tratamento diferenciado de pontos vizinhos sobre o qual podem ser aplicadas dimensões qualitativas de fenômenos (em termos como superfície lisa). Para Thom, o problema da abordagem pitagórico-platônica consiste exatamente na

“redução da diversidade qualitativa dos fenômenos à diversidade qualitativa endógena das matemáticas. Afirma-se classicamente que o ‘reducionismo’ isto é, a modelização de todo o fenômeno físico pela interação de partículas elementares que o comporiam, constitui a base de toda a redução da qualidade à quantidade.” (THOM, 1988: 237)

Como vimos anteriormente em teoria/modelo x método, a referência do pensamento científico revolucionário criado por Galileu e consolidado através de outros nomes como Newton e Lavoisier, influenciou outros cientistas à aplicação de técnicas análogas no estudo de fenômenos psicológicos e sociais. Thom diz que o filósofo alemão Herbart pode ter sido o primeiro a propor de maneira sistemática uma modelização dos fatos mentais fundada na mecânica. Dentre outros, como Bernhard Riemann, Helmholtz, Wundt, os trabalhos iniciais de Freud sobre a censura (e acrescentaríamos aqui Skinner), o autor destaca o trabalho de Fechner como sendo um dos mais representativos dessa relação, que denomina abordagem fechneriana.

“Não há domínios onde não seja possível tentar empregar os métodos de análise numérica: repetir as experiências conduz à avaliação de frequências, logo ao emprego de métodos estatísticos. Assim fazendo, as disciplinas ‘moles’ esforçam-se por imitar a física, e aspiram assim a uma exatidão comparável à das ciências exatas (...) mas é arriscado, senão ilegítimo, extrair de um comportamento frequentista conclusões qualitativas certas quanto à sintaxe causativa dos fenômenos (...) Quer os dados de base sejam ‘subjetivos’ (conceitos como o medo, a prudência, a agressividade...) ou, ao contrário, já numéricos, como em economia (preços, produtos, populações etc) só se poderá encontrar um modelo predicativo se as leis subjacentes à dinâmica do fenômeno forem explicitadas.” (THOM, 1988: 239)

Entre uma abordagem e outra, Thom estabelece uma síntese:

“o realce posto na quantidade em detrimento da qualidade procede de uma vontade filosófica unificadora. Explicar a diversidade dos fenômenos a partir de um único princípio gerador foi sempre a ambição das religiões e das metafísicas. Ao contrário, insistir na diversidade das aparências, na heterogeneidade fundamental das diferenças qualitativas, é próprio da abordagem empirista, menos ambiciosa e mais prudente.” (THOM, 1988: 240)

2.1.5 Relação: controle/retroação x autonomia

Mesmo considerando as diferenças entre diversas concepções de sistemas, vimos que incorrem em um problema comum: o controle e a necessidade de propor sistemas isolados ou fechados (que só trocam energia) em detrimento dos sistemas abertos (que trocam energia e matéria).

“A possibilidade de definir um estado ou uma série de estados privilegiados num sistema constitui a condição mínima para que se possa afirmar que nele se exerce um controle. Não

se controla qualquer estado ou qualquer sucessão de estados, controlam-se estados particulares, quer essa particularidade resulte de uma escolha tecnológica, quer tenha uma origem puramente natural. O caso do equilíbrio termodinâmico é, a este respeito, exemplar (...). A idéia de controle pode assim ser associada à de equilíbrio termodinâmico. Observe-se que o mesmo não se passa em relação aos estados de equilíbrio descritos pela dinâmica; com efeito, neste caso, qualquer perturbação faz oscilar o sistema em torno do estado de equilíbrio dinâmico, e esta oscilação continuaria indefinidamente se as fricções não amortecessem gradualmente a sua amplitude.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 150)

A retroação é causada pelas fricções que impedem a oscilação constante em setores dinâmicos. O termostato é um exemplo de retroação - ruído gerado pelo próprio sistema, mas por ele absorvido e definitivamente incorporado.

“é necessário pensar que o ambiente `controla` o sistema, determina a estabilidade dos seus regimes de funcionamento, até mesmo quando o sistema possui uma certa autonomia, uma certa independência, dado que vários regimes estáveis de funcionamento são geralmente possíveis para um dado regime de trocas com o ambiente.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 173)

Na combinação entre retroação e sociedades humanas, os autores destacam dois pontos: o problema do poder é diferente dos problemas de comunicação e de escolha, e os abusos de poder nascem justamente a partir das operações que ele controla (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 174). Após a II Guerra Mundial, Norbert Wiener unificou sob o nome de `cibernética`, todo o campo do controle e da comunicação, quer na máquina, quer no animal. A cibernética interessava-se por qualquer sistema material na medida em que esse manifesta um mecanismo de regulação, construído ou não pelo homem, privilegia um tipo de estado ou de funcionamento e garante a sua estabilidade. O símbolo desta nova abordagem é a “caixa negra” (blackbox),

“estrutura acerca da qual nada se sabe, exceto aquilo que se faz entrar e aquilo que dela sai. A caixa negra estudada pela cibernética pode ser tanto um relé mecânico como um órgão fisiológico ou uma administração. O que conta é apenas o funcionamento global, determinado pela disposição das caixas. (...) A metodologia cibernética interessa-se, portanto, pelo objeto biológico não mais como sistema fisico-químico estável, mas como conjunto de dispositivos exercendo uma ação sobre o ambiente (interior ou exterior), dispositivos que, do ponto de vista cibernético, nada distingue dos dispositivos tecnológicos, visto que o mesmo conceito operacional, o de retroação, permite descrever tanto a regulação biológica como a tecnológica.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 154-155)

Ou seja, o controle dá-se pela retroação, porque o mecanismo regulador determina a sua ação em função da diferença entre o estado efetivo do sistema, que já é um resultado dessa ação, e o estado que o dispositivo deve realizar ou manter. Wiener conclui dizendo que, no limite, “controlar a ação de um indivíduo, dar-lhe uma ordem, dar uma ordem a

uma máquina, é sempre transmitir uma mensagem; a obediência às ordens não é mais do que uma classe particular do sinal de boa recepção da mensagem.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993:156). Na verdade, os autores acabam por fazer uma pergunta reversa: se qualquer mensagem cibernética não é, em última análise, uma `ordem` que provoca a execução ou não-execução de um programa de ação preestabelecido.

“Muitos dos comportamentos humanos e animais são perfeitamente descritos nesses termos. As analogias a que a cibernética recorre de preferência no campo do comportamento dos seres vivos testemunham-no: manifestam a submissão do organismo aos sinais que lhe transmite o ambiente e o caráter automático das suas respostas aos estímulos do ambiente.” (PRIGOGINE e STENGERS, 1993: 156-157)

2.2 Sistemas: uma síntese

Vimos que a noção de sistema está umbilicalmente ligada à história da ciência. Foram as várias etapas de reestruturação das revoluções científicas, em seus mais diversos campos que permitiram uma transitoriedade do conceito, que hoje pode ser resumido no constante embate existente entre o que chamamos de sistemas-modelo (partes integradas que se ajustam a um modelo teórico) e modelos de sistema (na definição de Mari, um construto abstrato capaz de fornecer soluções para problemas propostos a partir de procedimentos internos ou externos integrados por uma abordagem diversificada). Para ilustrar essa contraposição, vamos apresentar um esquema que sintetiza o disposto até agora, considerando a tendência de cada uma das noções de sistema abordadas. (Afinal, seria paradoxal não incluir este esquema em sua potencial relativização, bem como cada uma das categorias a ele relacionadas).

- Considera a complexidade
- Tende a desconsiderar limites
- Tende à autonomia
- Ordem e Desordem
- Alcance local

Quadro 1
Esquema comparativo entre sistemas-modelo e modelos de sistema

SISTEMAS-MODELO

- Paradigmático
- Visa ao genérico
- Isolado
- Procura modos de compreensão e/ou entendimento do mundo que possam refleti-lo
- Almeja a descoberta
- Busca a classificação de um conjunto de coisas
- Busca soluções simples
- Tende a cair no reducionismo
- Tende ao controle
- Ordem x Desordem
- Alcance global

MODELOS DE SISTEMA

- Sintagmático (abord. sistêmica)
- Visa ao particular
- Aberto
- Procura modos de apreensão do mundo, a partir da reflexão em diversos campos
- Considera seu caráter inventivo
- Busca as modalidades p/ descrição de uma coisa
- Considera a complexidade
- Tende a desconsiderar limites
- Tende à autonomia
- Ordem e Desordem
- Alcance local

Como veremos adiante, a segunda noção de sistema aqui proposta e suas categorias não só se aplicam de maneira mais adequada ao estudo de grupos humanos, especialmente aqueles existentes em um determinado local geográfico (como é o caso abordado por esta dissertação), mas também procura interagir de maneira plena com os mesmos, para que essa interação determine os esquemas representativos do sistema. Para que isso possa acontecer, uma abordagem sistêmica deve considerar a complexidade das situações apresentadas, para que o(s) modelo(s) proposto(s) para cada uma delas possa descrevê-las da melhor maneira possível. Também é necessário considerar o aspecto inventivo do sistema, isto é, não se trata de algo que reflete a natureza, mas uma intervenção humana sobre ela - o que reforça o seu caráter projetivo e a necessidade de interação plena, mas também de um alcance local, facilitando considerações sobre o(s) modelo(s) proposto(s).

Ao campo cultural notadamente se atribui a categoria de diversidade, enquanto que, ao campo dos sistemas se atribui as categorias de uniformidade, homogeneidade. Destarte, um projeto que vise à proposição de um sistema de informação para grupos artísticos só pode estabelecer essa relação a partir das categorias estabelecidas na segunda noção: modelos de sistemas que permitem o desdobramento, a interação e uma representação mais coerente e contínua do que os sistemas-modelos, que procuram atingir a globalidade de uma dada situação cultural, evitando a sua localidade e procurando imprimir uma categoria

geral a partir da particularidade.

Poderíamos citar como exemplo para modelos de sistema, os centros de informação comunitários e como sistemas-modelo os esquemas distributivos de produtos, inclusive os culturais, em escala mundial. No primeiro caso, uma relação de interação visa à interferência no próprio modelo (poder de decisão), enquanto no segundo essa mesma interação fica restrita a esquemas gerais que se aplicam aos vários locais em que o sistema atua, apesar de considerar suas particularidades (como projetos de *marketing*). Enquanto no primeiro caso há uma ênfase maior nas potencialidades do que nas possibilidades, no segundo caso, essa relação se inverte claramente e as potencialidades do poder de decisão reduzem-se às possibilidades do poder de escolha. Como se vê, a dualidade entre sistema-modelo e modelos de sistema acima proposta não é excludente: as noções/relações propostas se interrelacionam - o que só aumenta a responsabilidade daqueles que o propõem.

2.3 Sistemas e informação: uma aproximação

Durante muito tempo, o termo sistemas de informação ficou amplamente associado à área científica e tecnológica, em função do papel inegável dessas áreas para planos de desenvolvimento de um país. A própria idéia de sistema começou a se consolidar a partir do século XVI com os progressos das ciências exatas e biológicas. Autores como Vânia Araújo consideram que um dos principais representantes do pensamento sistêmico é o biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy, que com seu trabalho sobre a **Teoria Geral dos Sistemas** difundiu uma abordagem baseada nos "todos integrados". (ARAÚJO, 1995).

Trecho selecionado pela professora Suzana Martins é bastante ilustrativo:

"É necessário estudar não somente partes e processos isoladamente, mas também resolver os decisivos problemas encontrados na organização e na ordem que os unifica, resultante da interação dinâmica das partes, tornando o comportamento das partes diferente quando estudado isoladamente e quando tratado no todo." (BERTALANFFY, 1975 apud MARTINS, 1991: 594)

Para explicar melhor sua teoria sistêmica, Bertalanffy faz uma releitura de modelos holísticos que vão desde Heráclito até Hegel. Mas, conforme vimos anteriormente, ao tratar o sistema como modelo, Bertalanffy dá um importante passo no aspecto filosófico, mas não

avança na abordagem sistêmica como um método científico, fato também observado por Mattessich. (MATTESSICH apud ARAÚJO, 1995). Churchmann, Katz e Kahn são alguns teóricos que vão tentar suprir essa lacuna de Bertalanffy, procurando aproximar a teoria geral dos sistemas mesmo junto ao campo das Ciências Sociais.

Portanto, talvez seja importante apresentar desde já algumas críticas à abordagem sistêmica:

- ao se utilizar a abordagem sistêmica como metodologia científica em Ciências Sociais, especialmente uma de suas características, a circularidade sistêmica, explica-se como um sistema se mantém, funciona, se desequilibra, convive com atritos, mas, de qualquer maneira, persiste no tempo. (DEMO apud MARTINS, 1991: 594)
- os sistemas, tomados isoladamente, caracterizam-se mais pela resistência à mudança que pelo dinamismo. Sua teoria, portanto, explica como os sistemas se mantêm, resistindo à mudança. (GABORIAU apud MARTINS, 1991: 595). “Por isso parece ainda correto afirmar-se que a superação de um sistema é um fenômeno não captável pela metodologia sistêmica, porque isto lhe escapa como objeto.” (DEMO apud MARTINS, 1991: 595);
- uma abordagem sistêmica acaba também sendo “a metodologia da instauração e legitimação do poder que é muito mais sistêmico que dialético, pois esconde a circularidade do sistema que apenas se repete e se confirma. Nenhum poder se coloca para superação de si.” (MARTINS, 1991: 595);
- “A Teoria dos Modelos, integrante da Teoria dos Sistemas, naturaliza a razão técnica condicionada historicamente, otimiza o atual como sendo o desejável, projeta ao futuro a lógica da industrialização automatizada sob o capitalismo monopolista; tão transitória quanto o fora a lógica da industrialização mecanizada, constitui-se na mais sofisticada representação ideológica produzida pela pequena burguesia intelectual: a ideologia no fim das ideologias por quem não possui ideologia alguma. Em outras palavras, cultiva a neutralidade científica como o ethos ideológico da Ciência, num universo administrado burocraticamente pelos financiamentos das grandes *foundations* com o *white-collar* às suas ordens.” (TRAGTENBERG apud MARTINS: 1991: 596)

Como vimos no item anterior (e veremos adiante), exatamente os impactos, provocados pelas heranças positivistas, empiristas, cibernéticas e pelos esquemas termodinâmicos e matemáticos nas ciências humanas produziram um correto ceticismo. Entretanto, considerando todos os problemas desses impactos - especialmente a retórica fagocitosa da visão sistêmica acima criticada que diz ser capaz de analisar tudo - o uso de técnicas e tecnicismos restritivos e empíricos contribuem para um mapeamento da geografia e produção humanas, cuja evolução pertence a causas múltiplas e diversas.

Mas se resgatarmos o que foi apresentado no item anterior, podemos constatar que o que chamamos de abordagem sistêmica não é nenhum modelo capaz de gerenciar (e de autogerenciar) todas as coisas (embora ainda exista uma forte produção retórica nesse sentido), mas um método, notadamente transdisciplinar, que procura entender como a soma das partes pode ser maior (ou menor) do que o todo. Nessa perspectiva, um modelo de abordagem sistêmica deve considerar a transdisciplinaridade em sua construção e refleti-la em sua elaboração e proposição. A própria e emergente ciência da informação deve lidar, ao mesmo tempo com uma eficiente regulação técnico-operativa da informação, o compromisso com a memória e a ampla difusão do conhecimento humano que acabam por atuar em um palco potencial de busca, às vezes cooperativa, às vezes excludente, de cada uma dessas dimensões. A partir de agora, portanto, vamos procurar contextualizar o impacto dessa abordagem sistêmica junto ao campo da ciência da informação.

2.3.1 Sistemas e ciência da informação

Partindo de sua experiência com bibliotecas, Leila Cunha diferencia os termos sistemas (que têm ênfase nos esquemas associativos internos) e redes (que prevêem uma integração externa dos sistemas). Segundo a autora, devido a essa concepção horizontal, as redes definiriam uma possibilidade de permuta entre sistemas. Como essa permuta só se consolida através da saída de um sistema e da entrada em outro, os sistemas envolvidos em uma determinada rede têm de ser compatíveis entre si ou pelo menos apresentarem um mecanismo conversível que possibilite a comunicação.

“Sistema ou rede é um conjunto de componentes interrelacionados que, de comum acordo, promovem a transmissão da informação dos produtores aos usuários da mesma, de conformidade com normas e procedimentos idênticos ou compatíveis. Cada componente pode, por sua vez, ser tido como um sistema, em relação à sua integração interna (vertical) ou como um subsistema, com relação a suas conexões externas (horizontais).” (CUNHA, 1977: 33)

Escrevendo em uma época onde a Internet parecia ser um sonho distante, a autora já advertia para o fascínio das novas tecnologias: para Leila não basta verificar suas vantagens, mas suas conveniências, como custo e eficácia. Mais uma vez, não basta comprar o melhor equipamento eletrônico, mas certificar-se de que ele corresponde à demanda do sistema e, por conseguinte, da organização ou dos indivíduos nela envolvidos.

Marcos Dantas procura analisar a evolução dos enfoques que o termo sistemas de informação vem sofrendo ao longo deste século. O núcleo central de sua análise é que os sistemas, de agentes que buscam o equilíbrio em um determinado contexto de entropia, passaram a agentes perturbadores, de mudança, do ambiente. Ou seja, o sistema não pode ser entendido como um ponto de chegada para um ambiente organizacional, mas como ponto de partida que se situa nas tensões que circulam os esquemas organizativos e o ambiente que o cerca (DANTAS, 1992).

“Um sistema é um conjunto de elementos governados pelas relações que estabelecem, todos, entre si. É percebido como tal porque qualquer mudança no comportamento de um dos elementos afeta o comportamento de todos os demais. Por isso é um conjunto complexo e ordenado: complexo porque os seus elementos constituintes não são necessariamente idênticos em suas estruturas e comportamentos; organizado porque suas situações não são necessariamente aleatórias, antes parecendo obedecer a regras e planos.” (DANTAS, 1992: 192)

Segundo o autor, o conceito de interação passou a ser incluído nos procedimentos científicos somente a partir da década de 20. Antes, os elementos da pesquisa científica eram estudados a partir de seu isolamento e não de sua interação com outros elementos e com o ambiente que o cerca. Advém também daí, ainda segundo Dantas, as primeiras concepções de sistemas, que surgem não propriamente como uma teoria, mas como uma metodologia ou perspectiva de análise.

Os primeiros sistemas foram concebidos seguindo uma linha orgânica, presente na maioria do espírito científico de então. Essa concepção aponta o sistema como algo que propõe o equilíbrio do todo em relação às suas partes, as quais, uma vez “perturbadoras” do sistema a que pertencem, são por ele absorvidas em um estado de equilíbrio. Algo extremamente parecido com a segunda lei da termodinâmica e, por extensão, ao estado inercial de um corpo. Esse estado inercial seria a meta de todo e qualquer sistema. Posteriormente, verificou-se que essa homeostase não pode ser aplicada a leis dinâmicas, cujo objetivo não é a redução, mas a criação de tensões. O processo é revertido e a exceção torna-se regra.

“O que permite a um sistema aberto organizar-se é a informação. Ela é o meio que lhe possibilita dispor das fontes de energia livres necessárias ao seu projeto neguentrópico. (...) Basicamente, o que um sistema busca é capturar energia livre. Deixada em liberdade, essa energia tende a degradar-se entropicamente. Capturada pelos sistemas, ganha uma direção; uma, por assim dizer, ‘missão’ determinada pelo objetivo do sistema.” (DANTAS, 1992: 193)

Dentro do sistema, a energia é canalizada e distribuída a fim de atingir o equilíbrio e negar a entropia (daí “neguentropia”, termo proposto por Briouillin), processo que está fundamentalmente relacionado à organização. Quanto mais organizado for o sistema, maior será a necessidade de energia livre. E é uma ação que desequilibra o ambiente e também uma ação sobre esse ambiente. Ou seja, determinado por suas condições internas, o sistema é mais ativo que reativo sobre o ambiente. É um processo cujo limite está na vitória da entropia sobre a neguentropia - é onde o sistema começa a entrar em decadência e morrer.

Para Dantas, a primeira idéia de um sistema de informação se forja em um paradigma no qual o usuário parece não ser parte do sistema,

“Mas o agente ‘perturbador’ a lhe afetar o equilíbrio que homeostaticamente recupera ao liberar um ‘documento’. Admite-se porém, já que o ‘sistema de informação’ tem por objetivo atender a uma demanda de informação documentada, que o usuário - em uma apropriação das palavras de Thompson referidas à organização - seja uma ‘parte ofensora’ que produza uma contribuição líquida positiva para a sobrevivência do sistema. Se não, a parte ofensora é desligada, ou o sistema deixa de existir (...) O sistema de informação, mesmo sendo exclusivamente um artefato técnico, é um sistema aberto, pois está em intervenção e afetando o meio que lhe é externo. O ‘retorno do documento’ não é um movimento mecânico, mas uma relação dialética entre o usuário e o ‘sistema’ ambos se modificando na construção do objetivo que o modelo supõe ser apenas do ‘sistema’.” (DANTAS, 1992: 194-195)

Observa-se que, em um primeiro momento, o usuário é uma espécie de agente perturbador do sistema. Posteriormente, sua interação com o mesmo é permitida. Mas, segundo o autor, as duas propostas pecam por considerar o usuário como um agente externo a um sistema fechado de lógica. Para Dantas, um modelo mais eficiente seria caminhar em direção a uma terceira proposta onde o usuário seria o núcleo de um sistema de informação, “promovendo o progresso e gerando o desequilíbrio, injetando informação no ambiente e dele retirando suas necessidades.” (DANTAS, 1992: 195)

De acordo com Vânia Araújo, tradicionalmente os sistemas de informação (SI) pretendem corrigir as falhas e satisfazer aos usuários. “Sistemas de informação são aqueles que, de maneira genérica, objetivam a realização de processos de comunicação”. Em seu texto, a autora considera os SI como Sistemas de Recuperação da Informação (SRI), uma vez que “objetiva dar acesso às informações potencialmente contidas em documentos neles registrados e serem usados indistintamente (...) [pois] eles lidam com um tipo de informação: a que está potencialmente contida nos documentos.” (ARAÚJO, 1995: 54)

A autora concorda com Dantas sobre o processo de evolução da abordagem holística da ciência, que passou do estudo isolado de um objeto para a sua interação com outros elementos do ambiente. Também faz referência às leis da Termodinâmica - “o conteúdo total de energia do Universo é constante e a entropia (perda de energia) total cresce continuamente” - e suas repercussões nas teorias de comunicação de Shannon e Weaver (quanto maior a entropia de uma mensagem, menor será sua comunicação, porque menor é sua previsibilidade), Wiener (perda de informação implica em ganho de entropia) e Brillouin, também já visto por Dantas, em cujo núcleo de análise está a neguentropia (informação necessária para mudar um sistema de um estado para outro mais ordenado). “O que os SRI e teorias de sistemas não viram, não consideraram, é que a ‘entropia informacional’ não é equivalente à entropia no sentido da termodinâmica” (ARAÚJO, 1995: 55). Os homens deveriam lutar contra a desordem, a fúria, a entropia - que é um princípio inerente à matéria - e não independente dela. Para a autora, “matéria, espaço, tempo, movimento e organização estão em conexão recíproca.” (ARAÚJO, 1995: 56)

Para exemplificar melhor o que define como sendo informação e sua inserção em um ambiente múltiplo, a autora recorre a Belkin e Robertson: a informação está baseada na categorização, na estrutura - que é a concepção mental que temos de nosso ambiente e de nós mesmos nesse ambiente. As estruturas podem ou não representar o mundo real e devem ser vistas mais como categorias do que como conceito. A autora também procura apresentar uma tipologia de sistemas:

“A noção de sistema engloba uma série de abordagens, tais como filosofia de sistemas (voltada para a ética, história, ontologia, epistemologia e metodologia de sistemas), engenharia de sistemas (sistemas artificiais, como robôs, processamento eletrônico de dados), análise de sistemas (desenvolvimento e planejamento de modelos de sistemas, inclusive matemáticos) e a pesquisa empírica sobre sistemas (abrangendo a descoberta de leis, adequação e estudos de simulação de sistemas). (...) Abordagem sistêmica: sempre um continuum de percepção e ilusão, uma contínua revisão do mundo, do sistema total e de seus componentes. É a essência da abordagem sistêmica. É tanto confusão quanto esclarecimento. (CHURCHMANN apud ARAÚJO, 1995: 58-59)

Uma outra classificação nos é fornecida por Davis, na qual o sistema pode ser abstrato (arranjo ordenado de idéias ou construtos interdependentes), físico (conjunto de elementos tangíveis e materiais que operam juntos para atingir um objetivo), determinista (é o que funciona de maneira possível, isto é, o estado do sistema em um dado ponto e a descrição de sua operação levam idealmente à previsão do próximo estado, sem erros), probabilista (é o que opera dentro de condições prováveis de comportamento, ou melhor, há uma margem de erro associada à previsão (DAVIS apud ARAÚJO, 1995:59).

Katz e Kahn ainda apresentam os sistemas fechados ou autocontidos (não trocam material, informação ou energia com o ambiente) e os sistemas abertos (fazem essa troca com o ambiente e, portanto, com outros sistemas). A dupla de autores destaca como característica principal dos sistemas abertos a adaptabilidade (incluindo aqui especialmente os seres vivos) e enumeram ainda outras nove: importação de energia (pois não existe autosuficiência), transformação (transformam a energia que têm à disposição), produção (exporta elementos para o meio-ambiente, quer como mentefato ou artefato), ciclicismo (como vimos nas duas categorias anteriores, seus eventos são cíclicos: vão e voltam), neguentropia (ou entropia negativa, ligada à capacidade e, acima de tudo, à necessidade de organização), insumo de informação: realimentação negativa e processo de codificação (desvios informativos corrigidos por mecanismos existentes no interior do próprio sistema),

estado estável e homeostase dinâmica (pois tais sistemas não refletem equilíbrio ou imobilismo, mas um estágio amplo de troca), diferenciação (busca contínua por funções mais especializadas), equifinalidade (o mesmo estado final pode ser alcançado por um sistema a partir de diferentes condições iniciais e por caminhos distintos). (KATZ e KAHN apud ARAÚJO, 1995: 59,60)

Um outro núcleo básico da análise da autora que podemos ressaltar são as duas formas de contextualização dos sistemas de informação, entendidos enquanto armazéns estáticos de documentos (visam dar acesso aos documentos) e sistemas dinâmicos de processamento e disseminação dos documentos (visam maximizar o uso da coleção). A autora faz aqui duas observações: os sistemas de informação não percebem que lidam com documentos, ou seja, com simulacros de informação e não com informação. Também fica em consonância com Dantas quando diz que o usuário é mal atendido.

Teixeira Coelho procura responder parte dessas questões em um texto no qual sugere que o esquema comunicativo presente em uma biblioteca deva ser estendido para outros sistemas de comunicação. Reforçado por um contexto histórico específico (foi escrito durante o regime militar brasileiro) e suas repercussões nas políticas de comunicação do país, o texto de Teixeira Coelho propõe a troca do tradicional modelo *Fonte* → *Receptor* para *Fonte* ← *Receptor* ou *Receptor* → *Fonte*, com o objetivo de corrigir as distorções feitas pelo emissor e conhecer as verdadeiras necessidades do receptor.

O autor parte do modelo da biblioteca porque lá a informação fica estocada e por isso o receptor trabalha por seu acesso de acordo com seus interesses e motivações. Seguindo essa premissa, vários sistemas de informação e comunicação existentes deveriam lançar mão dessa estratégia apresentada pela biblioteca, daí sua necessidade de exportação - bandeira que obrigatoriamente deveria ser levantada pela própria biblioteca. Mas esse modelo traz em si um desafio exatamente por sair de um esquema paternalista e exigir maior interação do receptor.

“É bem conhecida uma lei básica de economia segundo a qual a moeda fraca expulsa a forte do mercado. Ou uma outra ‘lei’ de psicologia, a do menor esforço: diante de todos os

outros sistemas e processos que conduzem totalmente o receptor, mastigando informações a lhe serem fornecidas e que lhe dão uma falsa sensação de realização, o processo de comunicação por biblioteca exige o contrário, exige do receptor que ele passe à frente e abra seu próprio caminho." (TEIXEIRA COELHO, 1978)

Teixeira Coelho, apesar de partir de uma situação ideal ou localizada (algumas bibliotecas, infelizmente e ao contrário, retificam o esquema paternalista atacado pelo autor) não só reforça a importância do papel dos usuários (endossado por Dantas e Araújo), como também descarta a construção de sistemas como "saídas fáceis" para a solução de suas demandas, chamando a atenção - como queria Churchman - para seu estado de permanente construção.

Mas tomemos agora um novo ponto de vista: o do documento. Em artigo, o finlandês Vesa Suominen reforça a advertência sobre uma apologia despreparada aos sistemas de informação, mas vai mais longe. Se para Dantas, Araújo e Teixeira Coelho há uma disfunção evolutiva e/ou comunicativa do sistema em relação ao usuário, para Suominen a "ilusão dos sistemas de informação" acontece exatamente por sua própria opção de referência: o núcleo dos sistemas de informação deve estar centrado no documento e não no usuário. De acordo com o autor, a ideologia do "estudo de usuário" dominou o campo da pesquisa e da prática do bibliotecário, ao ponto de ser dito que

"as bibliotecas existem para os usuários, ou melhor, para satisfazer as necessidades dos usuários. (...) Não há nada de mal nisso. O problema é quando isso é condicionado à criação de sistemas de informação (...) Alguma coisa está sendo esquecida e é exatamente a consideração do mundo histórico e cultural dos documentos". (SUOMINEN, 1996: 24. Tradução do autor.)

O autor aponta para uma combinação inadequada entre o caráter fluído que pontua a demanda do usuário e o caráter eterno que constitui o documento - casamento que procura ser levado a cabo por sistemas de informação que praticamente só consideram o primeiro elemento. Para Suominen, eles acabam por privilegiar uma dimensão quantitativa e esquecer uma dimensão qualitativa, e lembra a própria ambigüidade do termo: sistemas de informação. Afinal, trata-se da própria biblioteca ou de ferramentas a serviço da biblioteca, como computadores, catálogos, bibliografias ou base de dados? Em todo caso, existe a dúvida de que um sistema de informação, especialmente telemático, tenha capacidade de traduzir e armazenar o espírito humano que vive guardado nos documentos, sem o risco de

cair em uma simplificação grosseira e superficial (SUOMINEN, 1996: 25)³.

Para Suominen, o sistema de informação pode ser entendido de duas maneiras, que levam a dois caminhos bem distintos: 1) pode se concentrar no usuário, tornando-o o objetivo central da pesquisa, onde os sistemas serão criados para servir bem ao usuário ou dar um passo além, e 2) concentrar-se naquilo em que o usuário se concentra: os documentos.

“Os usuários (sim, aquelas pessoas que vão à biblioteca) (...) estão interessados em documentos (com um grau maior ou menor de precisão) que possam ser utilizados por eles naquele momento. (...) Por esse ponto de vista, concentrar-se nos documentos - ao invés de nos usuários, suas necessidades de informação e maneiras que buscam informação - pode ser mais amigável ao usuário. Pode dar oportunidade aos usuários de uma ajuda profissional sobre aquilo que é seu objeto de interesse em qualquer momento - o que não é fácil de simplificar através de sistemas de informação, seja no seu planejamento ou no seu uso.” (SUOMINEN, 1996:26. Tradução do autor.)

Embora autores como Teixeira Coelho, Araújo e Dantas também reiterem que a prática de um sistema de informação via usuário também está longe de ser um processo fácil, para Suominen a prática bibliotecária é claramente um exercício de comunicação: alguém ocupa um ambiente que é comunicativo por natureza e fortemente definido pela tradição histórica e cultural. É um exercício de “conversação sobre os documentos” e transformar toda essa prática no uso de um simples mecanismo de atendimento ao usuário é reduzi-lo a um desastre. “É algo que necessita de uma competência difícil de definir, mas que inclui o conhecimento do universo dos documentos e de sua diversidade em conteúdo e forma e ainda a habilidade para guiar o cliente através deles.” (SUOMINEN, 1996:26)

Como já se pôde entrever em trechos dos textos acima citados – especialmente da primeira seção deste capítulo, que tratou *sistema* à luz de um processo de reconceitualização científica - também não por acaso foi nesse reencontro do procedimento científico com outras categorias, como a desordem e a complexidade, que se renovou o impacto do conceito de sistema junto às ciências sociais: de um modelo semi-esquemático a

³ Apesar das colocações de Suominen, especialmente em um momento em que a ciência da informação procura consolidar o usuário como o foco principal de seu trabalho (conforme será discutido), esta dissertação não tem como objetivos primordiais a discussão sobre o documento, mas justamente sobre o usuário. Até porque, conforme vimos, não partimos de um sistema ou serviço de informação já consolidado no campo da expressão cultural, mas apresentamos diretrizes para a proposição de um.

ser atingido, com funções definidas e organizadas, que buscam separar o sistema do meio que o cerca, atingiu-se um modelo de compreensão e de interação mais ampla com o ambiente.

Das influências do antigo modelo termodinâmico, que visava ao equilíbrio e à eliminação da entropia; do modelo matemático, que buscava eliminar o ruído e entender a comunicação por meios da clarificação de sinais; ou mesmo do modelo cibernético, calcado na dualidade de controle e retroação informativa em um sistema onde a diversidade era resolvida por meio de “caixa negra” e de estratégias tipo input/output, passou-se a compreender sistema como um modelo aberto, amplo e em constante reformulação todas as vezes que procura resolver os problemas informativos de uma organização onde a ação humana é mais constante e evidente em todas as etapas de sua criação.

Não queremos com isso menosprezar as conquistas desses campos em várias áreas de atuação. Afinal, a garrafa térmica, o radar e o computador são sistemas fechados que derivam do sucesso aplicativo dessas teorias. Mas se mesmo tais sistemas sucumbem à flecha do tempo - vide os vários modelos de garrafa térmica, radar e computadores aprimorados ao longo de décadas - que dirão aqueles que incluem a presença mais direta do ser humano nas etapas de elaboração, captação, organização e difusão (para nos atermos a um esquema bem simples) e principalmente “objeto” de sua informação! Por muito tempo desconsideramos o impacto de importantes descobertas da física moderna nas ciências humanas, como a relatividade (Einstein) ou mesmo a termodinâmica do desequilíbrio (Prigogine) que já rediscutem mesmo os sistemas mais simples e fechados que o homem tem diante de si - o que se dirá então desses sistemas mais complexos!

Creio, portanto, que além de uma simples revisão, o horizonte conceitual dos sistemas de informação é perpassado por essa reformulação que acontece simultaneamente com outras categorias da ciência, conforme descrito na seção anterior, tais como a desordem, a complexidade, a incerteza - campos que devem ser incorporados para uma definição mais substancial de sistemas de informação, especialmente na área da ciência da informação. Reiterando, deve-se entender a abordagem sistêmica como um método

transdisciplinar que, a partir do entendimento das partes que o compõem, pode ser maior (ou menor) do que o todo; um modelo de abordagem sistêmica deve considerar essa transdisciplinaridade em sua construção e refleti-la em sua elaboração e proposição.

No caso específico da ciência da informação, discutiu-se até agora o papel preponderante dos documentos e do usuário na construção de um sistema. Como o objetivo desta dissertação parte de um estudo sobre dificuldades de usuários, cabe avançar um pouco mais na fase crucial para a ciência da informação: o momento em que o paradigma técnico-operacional cede lugar ao do usuário e as razões que determinaram o deslocamento desse eixo de preocupação.

2.3.2 Ciência da informação: foco no usuário

É sabido que a ciência da informação possui uma dimensão voltada para a técnica e outra para o usuário. A aplicação do termo sistemas de informação passou a ser vista com maior cautela, exatamente pela influência, como vimos, que o termo trazia como herança do sucesso das aplicações científicas de Isaac Newton (termodinâmica) e Norbert Wiener (cibernética). A ciência da informação, durante muito tempo, tentou transpor esses paradigmas para o seu campo, obtendo um certo êxito no que diz respeito à sua dimensão técnica, mas quase nenhum com relação ao usuário - que deveria ser o foco principal de um sistema de informação. Os autores criticam a adequação do usuário a um sistema modelo, processo feito *a posteriori*, que deixa de pensar o usuário como um usuário, para pensá-lo como apenas uma parte do sistema.

Brenda Dervin enumera algumas diferenças a partir de contraposições entre o paradigma tradicional e o alternativo: 1) a informação objetiva x subjetiva (o paradigma tradicional não consegue acompanhar o processo dinâmico de produção da informação); 2) visão mecanicista, passiva dos usuários x visão construtivista, ativa (o usuário como centro do sistema); 3) visão trans-situacional x visão situacional (sistemas modelo são vistos como algo que ultrapassa o tempo e o espaço, ao passo que deveriam ser ditados e acompanhar o movimento desses); 4) visão atomista x visão holística (falta uma complexidade aos

sistemas de informação que lhes dêem maior movimento, maior capacidade de abordagem) 5) comportamento externo x cognições internas (o paradigma tradicional torna-se muito limitado ao restringir o usuário a uma mera taxionomia de seu comportamento, quando deveria tentar entender as razões que o levam a escolher um certo tipo de necessidade diante de outro); 6) individualidade caótica x individualidade sistemática; 7) pesquisa quantitativa x pesquisa qualitativa. (DERVIN, 1986)

Dervin está interessada em criar um paradigma onde o usuário seja o foco central para a construção de um sistema de informação. Taylor, de certa forma, quer entender mais a fundo o tipo de usuário sobre o qual o sistema deve ser construído, buscando assim uma maior especialização da proposta de Dervin. Belkin, por sua vez, está preocupado com o “estado anômalo do conhecimento”, isto é, em categorizar as dificuldades encontradas pelo usuário na identificação dos problemas com que se depara na formulação de uma questão junto ao sistema. Obviamente, Belkin não está interessado só na análise técnica dessa dificuldade, mas também nos processos cognitivos que levaram o usuário a formulá-la. (DERVIN, 1986).

Outro autor, Bryce Allen, em premiado livro, começa fazendo justamente uma comparação entre sistemas com foco no usuário (*user centered systems*) e sistemas com foco em dados (*data centered systems*).

“Tem havido muito pouco progresso na investigação de como fatores humanos influenciam o uso de diversos sistemas (...) A preferência deste livro por sistemas de informação com foco no usuário pode ser entendida como uma indicação de que as necessidades de informação dos usuários desempenham um papel mais fundamental em seu design do que dados ou tecnologia (...) Hoje, a maioria dos serviços de informação parecem ter sido criados pelo princípio: ‘se você o construir, eles virão’, no qual ‘eles’ correspondem ao usuários imaginados.” (ALLEN, 1997: 2. Tradução do autor.)

Para Allen, apesar do levantamento das necessidades dos usuários ser importante, um sistema de informação não pode se restringir a isso. Uma abordagem de sistemas centrados nos usuários produzirá melhores serviços e instituições do que abordagens burocráticas tradicionais. Allen reitera, portanto, que a necessidade de informação dos usuários desempenha um papel de maior influência no *design* do sistema de informação do que dados ou tecnologia. Destarte, uma perspectiva da solução de problemas em sistemas de informação requer mais um centro com foco no usuário do que um centro focalizado em

banco de dados, pela simples razão, apresentada de maneira irônica pelo autor, de que os usuários é que têm problemas, mas os dados não. Em seguida, Allen também enumera as diferenças entre os sistemas com foco nos dados e os sistemas com foco nos usuários.⁴

Quadro 2.

O esquema comparativo de Allen

Foco nos dados

- baseado na *informação-enquanto-coisa*;
- a coleta de dados, sua organização, acesso, recuperação e uso são as etapas fundamentais;
- enfoque é feito sobre os dados (ponto de partida para a construção do sistema), ou seja, prioriza a informação tecnológica, incluindo a estrutura dos dados e formatos;
- É um sistema classificado por Allen como sendo "opaco ao usuário".

Foco no usuário

- baseado na *informação-enquanto-processo*;
- ênfase na maneira em que os sistemas de informação encontram as necessidades dos usuários (ponto de partida para a construção do sistema);
- enfoque é feito nos perfis que os usuários possuem, juntamente com outras características dos usuários;
- "Centros de informação com foco no usuário enfatizam o processo através do qual os usuários se informam, ao invés de enfatizar o suporte informacional (*informação-enquanto-coisa*) utilizada no processo (...) O primeiro passo é detectar quais os tipos de problemas que os usuários gostariam de resolver".

Fonte: Allen, 1997:16. Trad. do autor

Allen identifica alguns pressupostos para a criação de sistemas de informação com foco no usuário: identificar um grupo de usuários, investigar as necessidades de informação deste grupo, descobrir que tipo de tarefa o usuário desempenha ao encontrar estas necessidades, investigar fontes que os usuários recorrem para completar essas tarefas e sintetizar os passos anteriores para forjar uma proposta de modelo referencial que possa orientar a construção de um sistema de informação.

⁴ Os conceitos apresentados no primeiro item de cada das colunas foram retirados por Allen de um estudo feito por Michael K. Buckland. De acordo com Buckland, o termo informação comporta três categorias: 1) Informação-enquanto-processo, que se caracteriza pelo ato de informar e, com isso transformar uma idéia junto a quem solicitou a informação; 2) Informação-enquanto-conhecimento, que se refere ao conhecimento sobre um fato particular, objeto ou evento - um conceito muito próximo ao de inteligência e 3) Informação-enquanto-coisa, que é atribuído aos objetos, como dados ou documentos, que abrigam conteúdos potencialmente informativos - o tipo de suporte, digamos, em que é veiculada a informação. (BUCKLAND, 1991)

“Para cada grupo a ser beneficiado com um sistema de informação, haverá um número de necessidades de informação a que o sistema se propõe a encontrar. Para cada uma destas necessidades de informação há uma lista de tarefas e funções que serão necessárias e, para cada uma delas, uma lista de fontes. Integrar estes elementos em um modelo de usuário que possa ser usado como guia para decisões ou, se implementado como parte do sistema de informação, direciona como o sistema vai responder aos usuários.” (ALLEN, 1997: 48, 49. Tradução do autor.)

Discutimos até aqui uma trajetória dos conceitos de sistemas e informação, como eles se interagem no campo da ciência da informação e o tipo de ênfase que hoje lhes é atribuída: o foco no usuário. Cabe descrever agora uma última consideração importante antes de avançarmos em nossa dissertação: uma rápida súmula das diversas tipologias institucionais de serviços de informação apresentadas pela ciência da informação a partir da biblioteconomia, para que uma ou várias dessas tipologias institucionais possa ser posteriormente trabalhadas conforme os resultados e apontamentos obtidos pela pesquisa de campo.

2.3.3 Serviços de informação: tipologia institucional

Para descrever cada um dos formatos de unidades institucionais organizadoras da informação que hoje se sobressaem no campo da ciência da informação, faremos uma releitura de texto de Cesarino, cujas noções introdutórias parecem satisfazer às necessidades desta seção. Em seu texto, Cesarino aponta que a explosão de terminologias no campo da ciência da informação está associada ao desenvolvimento técnico-científico e à notória influência da terminologia norte-americana, cujos estudos na área de sistematização da informação, *strictu sensu*, tornaram-se referência para o restante do mundo.

A autora caracteriza como marco o relatório “*Science, Government and Information*”, publicado em 1963 por Alvin M. Weinberg e que “ênfatiza a criação de centros especializados na análise da informação e os caracteriza como instituições técnicas, distintas de bibliotecas técnicas, pois nela devem trabalhar cientistas e pesquisadores encarregados de criar uma nova informação.” (CESARINO, 1978: 219)

A divisão entre biblioteconomia, documentação e ciência da informação - e, por conseguinte, entre bibliotecas, centros de documentação e centros de informação - seria, para alguns, mera questão semântica. Para outros, seriam campos aproximados, porém com funções absolutamente distintas. “Não é só uma questão de ter conhecimentos, mas uma questão de poder dialogar com os leitores na linguagem de suas especializações e, até mesmo, de assumir atitudes similares.” (HAVARD-WILLIAMS apud CESARINO, 1979: 220)

Poderíamos deslocar o eixo desse embate biblioteconomia/documentação até mesmo bem antes do pós-guerra. Trata-se da cisão, já mencionada, ocorrida no século XIX, à época da expansão colonialista, diante da qual os caminhos ficaram bem definidos: as bibliotecas, em um exercício interno, permaneceram em sua tarefa de organizar e classificar acervos diversos, enquanto a documentação, em uma estratégia externa, saía à procura de obras variadas ao mesmo tempo em que se preocupava com a disseminação do conhecimento (SHERA e EGAN, 1961).

Contextualizando essa questão ao texto de Cesarino, a autora, de fato, critica (o texto é de 1978) a ausência de aproximação do bibliotecário brasileiro com a realidade social e econômica do país, incluindo-se aí as novas possibilidades oferecidas pelos recursos tecnológicos emergentes. Em seguida a autora começa a elencar as tipologias diversas, classificando-as como fontes intermediárias de informação, a partir de uma definição de sistemas de informação visivelmente calcada no paradigma cibernético. Vimos que, ao ser transposta para um universo onde seres humanos estão na ponta do processo de produção e recepção de informações, esse sistema deve incluir essas dimensões, ampliando a dimensão “aberta” e atenuando os limites entre “sistema” e “ambiente externo” (herança termodinâmica), como a autora parece propor. Entretanto, além das descrições sobre cada uma dessas tipologias, Cesarino ressalta, em seu texto, a aproximação do sistema com a comunidade de seu entorno, bem como suas peculiaridades sociais, econômicas e tecnológicas - aspecto que consideramos fundamental em qualquer modelo tipológico que venha a ser adotado. Para a autora, os sistemas de informação poderiam ser agrupados em seis subsistemas.

- bibliotecas especializadas, bibliotecas técnicas, bibliotecas de pesquisa;
- centros de documentação, centros de informação, serviços de informação;
- centros de análise da informação, centros especializados de informação;
- banco de dados, centros especializados de dados;
- centros ou serviços de disseminação da informação;
- *clearinghouse* e centros referenciais (*referral centers*). (CESARINO, 1978: 231).

“As definições para bibliotecas especializadas e centros de documentação são muito semelhantes. Ambos são considerados como unidades pertencentes a instituições governamentais, particulares ou associações formalmente organizadas com o objetivo de fornecer ao usuário a informação relevante de que ele necessita, em um campo específico de assunto. Para atingir esse objetivo, são executadas as tarefas da seleção e aquisição, processamento técnico e disseminação da informação.” (CESARINO, 1978: 231)

Seguindo sua linha comparativa, a autora esclarece que o termo *centros de documentação* é típico da literatura brasileira e quase ausente em textos ingleses e norte-americanos, nos quais é normalmente substituído por *centros de informação*. Já os *centros de análise da informação* destacariam a função avaliativa da informação, “que é apresentar ao usuário não o documento que contém a informação, mas a própria informação já analisada, avaliada como relevante e sintetizada” (CESARINO, 1978: 232). Reiteramos aqui a importância do texto de Cesarino como um balizador introdutório dessas tipologias, sobretudo diante da última afirmação da autora, que impõe ao documento uma esfera de “dado bruto”, hoje reavaliada - ou seja, é como se a chamada “leitura técnica” do documento, que precederia essa leitura sintética, fosse um fenômeno neutro e asséptico, seja nessa ou em outras terminologias. Outro levantamento interessante feito pela autora diz respeito ao *centros especializados de informação*, que

“para serem verdadeiramente eficientes, devem funcionar com estrito contato com cientistas e especialistas da área. As atividades do centro são parte intrínseca das atividades da ciência e da tecnologia. Os centros não somente recuperam e disseminam informações, mas *criam* novas informações.” (CESARINO, 1978: 232)

Os bancos de dados, segundo Cesarino, funcionariam de maneira semelhante ao centros de análise da informação, lidando exclusivamente com dados. Tais bancos “não fazem estudos do tipo *state-of-the-art*, nem apresentam relatórios avaliativos ou críticos.

São na sua maioria, implantados menos como fonte auxiliar ao desenvolvimento de projetos de pesquisa e mais como suporte a decisões administrativas.” (CESARINO, 1978: 232)

Apresentando um perfil de “fonte terciária”, os “centros ou serviços de disseminação da informação”, ao contrário das tipologias anteriores, não atuam junto às necessidades de um grupo específico de usuários em uma determinada organização. Vendem serviços existentes em seus bancos de dados, como pesquisas bibliográficas retrospectivas, que são geradas, por sua vez, a partir de fontes secundárias, como índices e resumos.

Da mesma forma, as *clearinghouses* e os centros referenciais (*referral centers*) também “não substituem os sistemas de informação específicos de cada instituição, apenas complementam suas atividades de acesso à informação (...) Os centros referenciais também atuam como elemento de ligação. Concentram suas atividades nos serviços do tipo pergunta-resposta, em áreas específicas.” (CESARINO, 1978: 233-234) Com relação aos *referral centers* ainda poderíamos acrescentar que, após uma revisão bibliográfica realizada em periódicos especializados sobre o tema, pudemos constatar um perfil predominantemente de serviço social nestes centros. Os *refferal centers* teriam portanto uma notória linha de apoio à comunidade onde estão inseridos ou a setores específicos desta comunidade (os indígenas, aposentados, deficientes etc.).

Partindo da definição de Cesarino, no caso específico das *clearinghouses*, a própria autora encontrou idéias opostas ao tentar traduzir o termo: centro disseminador de informação e centro depositório de documentos. Além do já exposto no parágrafo acima, Cesarino aponta que

“uma *clearinghouse* coleta, processa, distribui e dissemina documentos (e eventualmente informações) de um determinado tipo ou sobre um assunto. Atua como elemento centralizador e coordenador de informações em determinada área, por exemplo, a *National Clearinghouse for Mental Health Information*, que coleta, reproduz e dissemina relatórios de pesquisa na área.” (CESARINO, 1978:233)

Harvey Marron lembra duas definições para o termo: 1) estabelecimento mantido pelos bancos para agrupamento de títulos e contas e 2) uma agência central para coleta,

classificação e distribuição de informação. Esta última é a que obviamente é incorporada pela Ciência da Informação e se aproxima das características defendidas por Cesarino (MARRON, 1971).

Marron, entretanto, afirma que essa segunda definição abrange todos os centros de informação (ou documentação, conforme lembrou Cesarino para o caso brasileiro) e a maioria das bibliotecas convencionais e especiais. Ou, como lembra o autor, “não é de se espantar que várias atividades informacionais voltadas para a coleta, classificação e disseminação tragam a palavra ‘clearinghouses’ em seus títulos”. (MARRON, 1971). Por isso o autor acha um pouco mais esclarecedor entender como ocorre o processo de disseminação da informação em algumas instituições que operam sob essa terminologia, destacando o trabalho da *Clearinghouse of Federal Scientific and Technical Information* (CFSTI).

Para Marron, boa parte das *clearinghouses* estão preocupadas em um atendimento mais profundo, a partir da atuação em campos bem delimitados e relativamente pequenos. Suas atividades visam à preparação de produtos documentarísticos, retorno às questões de profissionais do campo em que estão estabelecidas e freqüentemente oferecendo serviços de consultoria. Cita outros exemplos como a National Clearinghouse for Mental Health e National Clearinghouse for Poison Control Center (MARRON, 1971). Ao ter como campo de atuação a educação, as *clearinghouses* norte-americanas, no dizer do autor, assumem mais um perfil de centro de análise da informação, criado para servir à comunidade educacional. Ou seja: além das funções habituais das *clearinghouses*, essas unidades preparam bibliografias, revisões de “estados-da-arte” e sumários interpretativos.

Exatamente em virtude dessa gama variada de ações que podem ser desenvolvidas por instituições que tragam o termo *clearinghouse* em seus títulos, o autor sugere uma verificação que vá além do título em cada instituição. Apesar disso, para Marron uma coisa é clara: “este termo não identifica as funções específicas da atividade informacional - incluindo-se aí os tipos de produtos e serviços - que produz.” (MARRON, 1971)

3 Rock: cultura híbrida em novo paradigma global

Conforme vimos no capítulo anterior, se hoje já é necessário analisar a ciência sob um prisma transdisciplinar, que dirá dos fenômenos culturais, como o rock! Neste capítulo, veremos como a natureza híbrida do gênero é por demais evidente ao estudá-lo como resultado de um cruzamento entre uma poderosa indústria cultural, sua influência na provocação estético-musical, na moda e no comportamento.

O entendimento dos três pontos apresentados acima, que caracterizam o fenômeno rock - produto da indústria cultural, fenômeno estético-musical e manifestação sócio-cultural - além de uma abordagem que explica como o rock conquistou terreno dentro da biblioteca - o mais tradicional dos serviços de informação - preparam o terreno ao facilitar a proposta de algo mais específico, objeto de trabalho desta dissertação: um sistema de informação artístico-cultural voltado para os grupos de rock da capital mineira.

3.1 Sociedade da informação e cultura

Para antecipar a análise dos pontos citados anteriormente, torna-se mister tratá-los a partir de uma ótica mais genérica. Ou seja, a partir de algumas considerações sobre uma cultura que se mundializou, poderemos estabelecer a conexão com a indústria cultural e, nesta, sua correlação com os fenômenos estéticos e de comportamento. No capítulo seguinte avançaremos nessa correlação e, mais particularmente, como a história dessa indústria cultural se desenvolveu no Brasil e como a história desse gênero musical se desenvolveu em Belo Horizonte.

3.1.1 O global e o local

O acirramento do projeto iluminista rompe com a idéia de um Estado centralizador e marca uma nova etapa de desenvolvimento do progresso industrial, cujo mais atual *leitmotiv* é a informatização, contribuindo cada vez mais para a formação de uma aldeia global homogênea e, ao mesmo tempo, consumidora. Homogênea e consumidora talvez

porque, como nos adverte Renato Ortiz, essa nova aldeia global celebra a chamada sociedade da informação, vinculando o conceito de cidadão do mundo não mais à sua experiência através da troca, do deslocamento espacial ou de sensações com aquilo que lhe está distante, mas, principalmente, pelo compartilhamento de um mesmo cotidiano através do consumo de produtos comercializados em escala planetária (ORTIZ, 1994). O geógrafo Milton Santos complementa, lembrando que as infra-estruturas globais presentes em cada lugar encontram em grande parte explicação e justificativa *fora* dele. Assim,

“uma vez que o consumo local depende de uma produção distante, a cuja lei se submete, uma distribuição dos produtos termina por influir no tipo, na quantidade, forma e disposição das infra-estruturas correspondentes cuja existência, desse modo, torna-se igualmente autônoma, em relação às condições próprias do lugar.” (SANTOS, 1997)

Hoje somos cidadãos do mundo não mais pelas viagens e compreensão das diversidades, mas unificados pelo consumo industrial - como o da indústria cultural e o da tecnologia de informação - os quais, aglutinados em uma intrincada rede global, são conceitualmente denominados por Milton Santos como um *meio técnico-científico-informacional* que está

“na base de todas as formas de utilização e funcionamento do espaço, da mesma forma que participam da criação de novos processos vitais e da produção de novas espécies (animais e vegetais). É a cientificização e a tecnização da paisagem. É também, a informatização, ou antes, a informacionalização do espaço. A informação tanto está presente nas coisas como é necessária na ação realizada sobre essas coisas. Os espaços assim requalificados atendem sobretudo ao interesse dos atores hegemônicos da economia e da sociedade e são incorporados plenamente às correntes de globalização.” (SANTOS, 1997: 51)

O meio técnico-científico-informacional é exatamente aquilo que Wilbert Moore considera um *supersistema*. “A extensão territorial, reduzida antes às sociedades nacionais, pode assim se prolongar no interior de um espaço muito mais amplo. O mundo torna-se um *supersistema* englobando outros *sistemas* menores, em tamanho e complexidade.” (apud ORTIZ, 1994:19. Grifo nosso). Mas, conforme complementa Ortiz, a história desse *supersistema* mundial se confunde com a história da evolução do capitalismo, ao passo que a história cultural das sociedades capitalistas não se confunde com as estruturas permanentes do capitalismo (ORTIZ, 1994: 22).

“Os economistas podem inclusive mensurar a dinâmica desta ordem globalizada por meio de indicadores variados: as trocas e os investimentos internacionais. A esfera cultural não pode ser considerada da mesma maneira. Uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela cohabita e se alimenta delas (...) Historicamente uma civilização se estendia para além dos limites dos povos, mas se confinava a uma área geográfica determinada. Uma cultura mundializada corresponde a uma

civilização cuja territorialidade se globalizou. Isto não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade (...) Há de fato uma estandardização de diferentes domínios da vida moderna. Isso se deve em boa parte ao próprio industrialismo que penetra a própria esfera cultural. A fabricação industrial de cultura (filmes, séries de televisão etc) e a existência de um mercado mundial exigem uma padronização dos produtos.” (ORTIZ, 1994: 26-30)

Portanto, uma interessante bipolaridade estabelece-se entre o *local* e o *global*. A dimensão global é aplainadora e horizontalizante porque homogênea. É nela que se desenvolve o meio técnico-científico-informacional pelo qual passam os interesses organizacionais supranacionais, movidos pela competitividade financeira. Do outro lado está a dimensão local, sobre a qual o meio-técnico-científico informacional vai exercer sua influência - mas que aqui assume uma função dialética, como nos ensina Bosi: a horizontalidade do meio técnico-científico-informacional se verticaliza no lugar, espaço das tribos, da convivência e da organicidade. Orgânico e não organizacional, difuso, heterogêneo e nunca homogêneo, o lugar torna-se espaço visceral e palco principal dos diversos confrontos e dubiedades produzidas pelas estratégias homogêneas da globalização.

“Em que medida cada sociedade local poderá incorporar os vetores verticais sem recusar sua participação no mundo e sem comprometer a realização de seu próprio *telos*? Tal é a verdadeira questão moral e política colocada pelo processo e pelas realidades da globalização.” (SANTOS, 1997:56)

Esse lugar pode ser Miami, New Orleans, Londres, Belfast, Berlim, Liverpool, Baltimore, Bangkok, Tóquio, Belo Horizonte, Passa Quatro ou Ngoro Karabad. Mas são nesses lugares que, diante da homogeneização do mundo globalizado, todas as fragmentações sociais, humanas, econômicas são colocadas a partir dos diversos grupos - união de homens por suas semelhanças - que ali habitam e interagem. De acordo com Santos, o lugar deve ser o local no qual a união dos homens deve buscar a cooperação na diferença. O próprio tempo dispõe-se na cidade como espaço privilegiado e como principal exemplo dessa dubiedade: há a competitividade do tempo rápido, global, mas há a contrapartida do tempo lento, local. “O mundo da globalização doentia é contrariado no lugar, que, se nos engana, é por conta do mundo. Nestas condições, o que é global separa e o que é local permite a união.” (SANTOS, 1997: 36)

Partindo dessa premissa, Milton Santos diz que a tecnociência globalizante atual marca o estágio máximo de uma evolução que pode expandir o medo e a ignorância. Depois do tempo dos deuses, do tempo do corpo e do tempo das máquinas, entramos no tempo dos símbolos, catalisado pelas acelerações constantes da chamada sociedade da informação - termo que parece ser, como nos indica Roszak, a nova *Godword* da história (ROSZAK, 1988). Para Santos, a primeira tentação é uma estonteante sedução à velocidade para depois ter-se a impressão de que o presente escapa e cria outra vertigem trazida com o império da imagem.

“O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo, senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais, mas não há *espaço mundial*. Quem se globaliza, mesmo, são as pessoas e os lugares (...) Sem a aceleração contemporânea, a competitividade que permeia o discurso e a ação dos governos e das grandes empresas não seria possível, nem seria viável sem os progressos técnicos recentes e sem a correspondente fluidez do espaço.” (SANTOS, 1997: 31,34. Grifo nosso)

Essa espécie de fricção da distância, que nos dá a impressão de uma Terra cada vez menor, mais encolhida, também é abordada pelo geógrafo norte-americano David Harvey. Para Harvey essa compressão simultânea do espaço e do tempo contribuiu para “privilegiar a espacialização do tempo (Ser) em detrimento da aniquilação do espaço por meio do tempo (Vir-a-Ser)” (HARVEY, 1989), através de um processo de aceleração compatível em uma sociedade capitalista, que, em busca de uma competitividade cada vez mais arrojada, na qual o capital deve ter um tempo de giro muito menor. Por isso a *velocidade* e a *virtualidade* tornam-se características no atual estágio de troca de mercadorias, sejam elas *chips* de computador ou produtos da indústria cultural, devendo respeitar esse novo ritmo do capital, além de serem processados em mecanismos de comunicação telemáticos cada vez mais eficientes.

Santos lembra que a competitividade hoje toma como discurso o lugar que pertencia ao progresso e ao desenvolvimento. Mas essas duas categorias incluíam uma dimensão moral, como a preocupação com o desenvolvimento humano. Já a busca da competitividade,

“tal como apresentada por seus defensores - governantes, homens de negócio, funcionários internacionais - parece bastar-se a si mesma, não necessita de qualquer justificativa ética, como aliás, qualquer outra forma de violência. A competitividade é um outro nome para a guerra, desta vez uma guerra planetária, conduzida, na prática, pelas multinacionais, as chancelarias, a burocracia internacional e com o apoio, às vezes ostensivo, de intelectuais de

dentro e de fora da Universidade. Como podemos, mesmo assim, admirar-nos de que, aqui e ali, estourem guerras e corra o sangue, já que a Nova Ordem Mundial que se constrói é baseada numa competitividade sem limites morais? As tentativas de construção de um mundo sempre só conduziram a conflitos, porque se tem buscado unificar e não unir. Hoje, o que é federativo no nível mundial não é uma vontade de liberdade, mas de dominação, não é o desejo de cooperação, mas de competição (...) Com tais desígnios, o que globaliza falsifica, corrompe, desequilibra, destrói.” (SANTOS, 1997:35,36)

Em vários momentos da história, técnicas distintas sobrepuseram-se a outras em diálogo constante. Para Milton Santos, no entanto, dada a competitividade mundial, as normas globais, induzidas por organismos supranacionais e pelo mercado, acabam por configurar as outras: à medida em que um processo de globalização se aprofunda no lugar, mais forte se torna a tensão global x local.

“Na hora atual, e para a maior parte da humanidade, a globalização é sobretudo fábula e perversidade: fábula, porque os gigantescos recursos de uma informação globalizada são utilizados mais para confundir do que para esclarecer: a transferência não passa de uma promessa. Como as notícias decorrem da interpretação, e não da leitura dos acontecimentos, os relatos podem ser ao mesmo tempo grandes e mesquinhos. A imprecisão que daí resulta impõe muitas vezes que se encontrem as orientações necessárias. Perversidade, porque as formas concretas dominantes de realização de globalidade são o vício, a violência, o empobrecimento material, cultural e moral, possibilitados pelo discurso e pela prática da competitividade em todos os níveis.” (SANTOS, 1997: 56)

3.1.2 Retóricas da sociedade da informação

Se nas outras fases histórico-industriais da humanidade, a ideologia que sustentava as estruturas de poder detentoras das condições de produção afirmava-se por meio da imposição direta da força e da retaliação armada, hoje a profusão e difusão do meio técnico-científico-informacional tem um novo aliado: o cansaço, uma espécie de letargia *blasé* provocada por uma *information overload* (sobrecarga informativa), sempre associada à idéia de progresso e desenvolvimento que acompanha a maioria dos discursos produzidos sobre as excelências desse meio.

A emergência dessa atitude *blasé* é por exemplo um fenômeno facilmente perceptível a partir da intensificação de uma contínua especialização a que são submetidas as pessoas, acentuando-se a departamentalização das atividades. Assim, quando se afirma que as estratégias de segmentação de consumo cultural (inclusive transnacionais) hoje existentes são um avanço em detrimento daquelas anteriores, *de massa*, tais estratégias na verdade são apenas exigências diante da multiplicação do meio técnico-científico-

informacional que transparecem através de metáforas do chamado *marketing* global e de forma alguma pressupõem um retorno à individualização. Ou como nos lembra Ortiz ao tratar a desmassificação do consumo como exemplo máximo destas metáforas:

“A desmassificação do consumo é vista como a realização da liberdade individual, sinônimo de democracia. Por isso [tais] metáforas dão um retrato incompleto e nebuloso do que se está querendo apreender (...) A emergência desta modernidade centrípeta, na qual fica difícil localizar a centralidade das coisas, não significa a ausência do poder, ou sua partilha em termos democráticos. Pelo contrário, as relações de autoridade, ao se tornarem descentralizadas, adquirem outra abrangência.” (ORTIZ, 1993: 15-104)

Um dos aspectos que implicou mudanças profundas na sociedade contemporânea foi, sem dúvida, o processo de informatização. Através dele, o conhecimento passou a ser determinado como sendo a capacidade de ser traduzido em *bits* de informação - um dos núcleos centrais da análise da então emergente ciência cibernética nos anos 40 (ver capítulo 1). E, daí, conseqüentemente, quanto maior for esse nível de organização, maior será a capacidade informacional, porque maior será a diferenciação entre formas e funções. Ou, como diria Norbert Wiener, um dos pioneiros dessa ciência, “o que importa não é a quantidade de informação, mas a quantidade de informação disponível *suficiente* que, armazenada em um dispositivo de comunicação, sirva como gatilho para a ação.” (WIENER, 1968. Grifo nosso)

Lyotard, por sua vez, afirma que, em uma época onde os grandes relatos se fragmentam, o saber nas sociedades informatizadas define ainda o tipo de pesquisa, exatamente porque acaba sendo obrigatoriamente traduzido nos *bits* de informação. Observamos a presença do mesmo em todas as áreas do conhecimento humano, sempre associado a uma idéia de progresso e aperfeiçoamento - inclusive do próprio processo de informatização (LYOTARD, 1988).

Mas o meio técnico-científico-informacional abraça todos os níveis da transferência da informação eletrônica - inclusive redes comunicacionais como a TV a cabo e a Internet - e que vem crescendo progressivamente nos últimos dez anos, acompanhando a evolução tecnológica dos equipamentos, bem como sua difusão junto a um número cada vez maior de usuários. Estudo coordenado por Ciro Marcondes Filho reitera que o incrível poder de simultaneidade do fenômeno “está na compressão do tempo, na instantaneidade, na

supressão do espaço, na instituição da velocidade no vetor da cultura, na interatividade absoluta entre pessoas, instituições e burocracias” (MARCONDES FILHO et al., 1994). Tal fenômeno recai em um exemplo-padrão, o das telecidades, que é apontado como a duplicação da cidade real nas redes.

“Elas são a síntese da formação tecnológica comunicacional, síntese de todo o conjunto de máquinas que interagem simultaneamente. Estão na origem do despovoamento do espaço urbano, do desinvestimento do espaço e na transferência desse investimento para o tempo (...) Pode-se entrar em qualquer cidade via fax, telefone, televisão, satélite e tal fenômeno acaba mudando o panorama de nossa vida. As telecidades e as redes são o novo espaço para atuação, na medida em que a sociabilidade abandona seu circuito real e transfere-se para as redes (...) A cultura das redes torna-se uma cultura sem esse componente cultural de massa, sem esse tipo de vinculação com qualquer tipo de regionalidade. É uma cultura do imediato, do rápido, do instantâneo, da troca (...) Trata-se de outra realidade, que já não tem vínculos com o passado, com a história, como tinha, de certa forma, a cultura de massa, mesmo que na forma do *kitsch*, depreciativa das culturas originais das regiões onde elas surgiram. As redes têm uma cultura, mas é de outra natureza, já descaracterizada: é a cultura planetária que circula no mundo inteiro e não corresponde a nenhuma cultura mais. Não se trata de troca de experiências, ações, idéias e pensamentos, mas de dinamização de algo que não se vincula mais a realidades nacionais específicas.” (MARCONDES FILHO et al., 1994:21)

João Almino reforça o contraponto crítico à expansão do meio técnico-científico-informacional. Para o autor, esse cenário contribui para que a venda da informação-mercadoria no nível internacional aconteça de maneira significativa. Em um plano ético-político, pareceria em princípio que o acesso às informações ou a circulação dessas deveria ser livre, mesmo num plano internacional. Nesse cenário, as empresas deveriam ter a liberdade de produzir e estocar informações, desde que não tivessem poder de vedar aos Estados o acesso a elas.

“Mas devemos também estar conscientes para o fato de que esse liberalismo reforçará de maneira extraordinária o poder daqueles que estocarem informações, dos detentores dos bancos de dados (...) Quem detiver os bancos de dados, quem puder apresentar maior eficiência e acúmulo de informações, reforçará também seu poder econômico, tendo inclusive maiores ingressos pela venda da informação-mercadoria. (...) Não se pode dizer, contudo, que a informática altere os ingredientes da questão ético-política do segredo. Amplia, sim, as possibilidades manipuladoras e de controle das informações e por isso sua chegada e expansão realçam a importância dessa questão. Na medida em que permite um maior acúmulo de informações (e seu processamento, que pode ser considerado como produtor de novas informações), é também geradora de segredos. A informática pode facilitar ao mesmo tempo a invasão do segredo na esfera privada (a invasão da privacidade, por exemplo, com a coleta e cruzamento, pelos bancos de dados, de informações pessoais, sem o conhecimento daqueles que são objeto da informação) e a produção do segredo na esfera pública (na medida em que gera informações de uso restrito).” (ALMINO, 1986:22)

O autor, entretanto, não dispensa um cenário onde a informação possa transcorrer de maneira múltipla:

“Não se trata de recusar a massa de informações veiculada pelos meios eletrônicos - eles valem por si e dizem sempre alguma coisa - mas nem sempre desvendam o segredo ou a mentira e nem mesmo os instrumentos para processá-las: a informática poderá estar a serviço do direito de informação de cada um. Recusamos a ideologia da informação como substância do mundo.” (ALMINO, 1986:24)

Theodore Roszak apresenta uma crítica ainda mais aguçada, direcionada especialmente ao culto quase dogmático dos tecnólogos da informação. Não só relembra que a revolução informática é apenas mais um movimento industrial, uma nova fase de rearranjos e adaptações do modo capitalista de produção, mas também que tal tecnologia, infelizmente, está atrelada aos interesses de vigilância, controle, centralização financeira e administrativa, de manipulação da opinião pública e da realização da guerra. O autor fala sobre uma retórica dos computadores, que também acaba sendo a da informação.

“Dois elementos distintos aparecem juntos no computador: a capacidade de armazenar grandes quantidades de informação e a capacidade de processar essa informação de acordo com procedimentos lógicos bem determinados (...) Uma vez que a capacidade de armazenar dados corresponde, de certo modo, àquilo que chamamos *memória* nos seres humanos e uma vez que a capacidade para seguir procedimentos lógicos corresponde, de certo modo, àquilo que chamamos *raciocínio* nos seres humanos, muitos membros desse culto concluíram que aquilo que fazem os computadores corresponde, de certo modo, ao que chamamos *pensamento*.” (ROSZAK, 1988: 13. Grifos nossos)

O autor reforça essa retórica, identificando outras características: a rapidez com que se processa e se tem acesso às informações e a visibilidade das máquinas, que são leves e silenciosas, como o próprio cérebro. Mas ao contrário deste, o computador pode ser desmontado, examinado minuciosamente, medido e claramente entendido – embora os entusiastas insistam em afirmar que a linha divisória entre computador e cérebro esteja rompida.

“É sensato confiar a guarda da sociedade (bancos/jornais/aviões/ passagens) de forma tão ampla a uma tecnologia tão vulnerável ? (...) O esforço usual é para introduzir o microcomputador em quantos aspectos da vida cotidiana for possível, de forma que nossas casas, locais de trabalho e escolas sejam em breve bastante dependentes do fluxo de informação eletrônica. Sem uma provisão constante, as crianças não poderão aprender, os talões não serão conferidos, compromissos não serão marcados, impostos não serão pagos (...) possivelmente o jantar não chegará à mesa.” (ROSZAK, 1988: 59)

Como nos lembra Fausto Colombo, por trás do fenômeno dessa explosão informacional trava-se outra impressionante batalha: a do homem do século XX com sua própria memória. Uma evolução cada vez mais intensa, que recai em um paradoxo: a transformação dos objetos de hoje em ontem e do ontem em hoje. Cria-se uma obsessão

pela gravação e pelo arquivo, tornados fragmentos da memória, sem os quais ela não seria possível. “Os suportes da técnica eletrônica não são mais confiáveis que os outros mais clássicos sob o ângulo da durabilidade, mas é natural que o sejam dentro da perspectiva da acessibilidade e da rapidez na localização de informação” (COLOMBO, 1989: 100). Ou seja, quanto menor o desgaste, maior o risco de desastre. Chega a ser curioso como ninguém nunca havia notado essa obviedade do frágil na era do silício.

3.2 Rock: produto da história (e da indústria) cultural

“Nós viemos a descobrir, e não foram precisos anos para isso, que toda a massa que dávamos a ganhar à Decca ia para o fabrico de umas caixinhas pretas que eles metiam nos bombardeiros da American Air Force para rebentar com o Vietnã do Norte. Pegavam a grana que nós fazíamos para eles e enfiavam-na toda nos seus negócios de radar. Quando demos por isso, ficamos em brasa. Era isso mesmo. Porra, um cara descobrir que ajudou a matar sabe Deus quantos milhares de pessoas sem saber! Antes quero lidar com a Máfia do que com a Decca”

Keith Richards, guitarrista dos Rolling Stones

O rock, bem como outras formas de expressão cultural da contemporaneidade, foi cooptado por um processo industrial de produção, circulação e consumo. Nesta seção vamos procurar estreitar os laços que aproximam a dimensão musical de sua produção histórico-industrial em escala mundial e o tipo de influência sócio-cultural que estabelece com o público fruidor/consumidor. Esta seção vai também incluir uma análise estético-musical que, conforme antecipamos, será crucial para balizarmos nosso trabalho.

Para isso, vamos nos basear em uma rápida – e talvez por isso correndo o risco de ser superficial – exposição das idéias centrais de uma das mais importantes referências para a compreensão da indústria cultural: a Escola de Frankfurt. Em seguida vamos procurar contextualizar a discussão da indústria cultural no campo da música para, em seguida, discutir uma possível dimensão estética do rock e, voltando ao campo histórico, contextualizar o gênero dentro da escala de produção industrial global da música e sua relação com o público.

3.2.1 Indústria cultural

A Escola de Frankfurt, da qual teóricos como Adorno e Horkheimer são os principais representantes, parte do ponto em que a proposta iluminista deveria avançar.

Combinando teorias marxistas e freudianas, analisa a história da cultura sob o ponto de vista de sua reificação e lamenta a não-realização da promessa iluminista: a emancipação do homem diante da indústria cultural e seus produtos como Victor Mature ou Mickey Mouse (ADORNO E HORKHEIMER, 1986).

Bárbara Freitag reitera que através de uma “revolução tecnológica foram redefinidas as condições de produção e reprodução da cultura, fazendo com que qualquer conteúdo artístico ou cultural se torne mercadoria” (FREITAG, 1989: 56). Assim, a indústria cultural afirma-se como “forma *sui generis* pela qual a produção artística e cultural é organizada no contexto das relações capitalistas de produção, lançada em circulação no mercado e por este consumido.” (FREITAG, 1989: 56)

A indústria cultural retira a dimensão aurática da cultura, experimentada antes da era de sua reprodutibilidade técnica em massa. Seus produtos não engrandecem e nem mesmo ela democratiza o acesso cultural. Sua função é entorpecer, comercializando bens culturais como se fossem uma outra mercadoria qualquer, de baixa qualidade, alienando as pessoas das mazelas exploratórias do sistema capitalista de produção e criando a ilusão de que os indivíduos vivem no melhor dos mundos. Uma sinfonia de Beethoven, exemplo de alta cultura no século XIX, torna-se um simples produto como qualquer outro no século XX, ao ser tocada em bares e vendida como sabonete. O nome Teoria Crítica, normalmente dado à proposição frankfurtiana comandada por Adorno e Horkheimer, tem esse nome porque, segundo seus postulantes, a única dialética restante foi a dialética negativa – conforme ilustrada por Goethe (FREITAG, 1989):

der geist der stets verneint
(o espírito que nega sempre)

Os mitos e as grandes narrativas - como uma sinfonia de Beethoven ou um texto de Shakespeare - apesar de suas vinculações ao poder, propiciavam um desfrute do belo ou produziam inquietação estética que culminava em algum processo de reflexão. Os mitos e narrativas contemporâneas não são mais capazes de provocar tal efeito, uma vez que, através da indústria cultural, foram transformados em mercadoria. Para estes teóricos, o

próprio fato da cultura ter se incorporado à industrialização mostra apenas mais um sinal de fraqueza da sociedade atual, que adia o retorno ao seu estágio de emancipação apostando em um processo inverso: o da coisificação do espírito. Para Adorno, o xamanismo dotava as coisas de alma; hoje o industrialismo, ao contrário, coisifica as almas.

Em certa medida, os teóricos da Escola de Frankfurt acabam contradizendo-se e se tornando conservadores porque defendem o consumidor culto, o único capaz de desfrutar o belo - o que pode conduzir a uma visão elitista, típica da burguesia do século XIX, que eles próprios atacam. Habermas complementa essa crítica, em três níveis. Para ele, a Teoria Crítica é: 1) *tradicional* (arte não pode ser só uma promessa de felicidade); 2) *limitada* (visão burguesa da arte) e 3) *idealista* (não admitem a expressão artística no capitalismo tardio) (HABERMAS apud FREITAG, 1989).

Mesmo uma importante referência para o pensamento frankfurtiano, Walter Benjamim, em um de seus brilhantes ensaios, afirma que a obra de arte perde gradativamente seu valor de culto para um valor de exposição (BENJAMIM, 1993). Assim, em um mundo onde a arte ganha o *status* (sic) de diversão e não de conhecimento, não há limites entre o produto artístico e a mercadoria e, portanto, deve-se partir para a construção de uma nova percepção estética. Benjamim também afirma que as mudanças tecnológicas criam novos padrões de consumo e percepção das novas formas culturais e artísticas, pontuado pelo Mal-Estar na Civilização, famosa tese de Freud, segundo a qual, ao longo da história da humanidade toda forma de progresso carrega em si perdas e ganhos. A maneira como esse processo da indústria cultural opera e se consagra na música, especialmente no gênero focado por este trabalho, o rock - inclusive através das estratégias globais desencadeadas pelo meio técnico-científico-informacional - passa a ser analisada neste momento.

Segundo Adorno, a própria música sofreu um processo de racionalismo técnico em sua estrutura, ao ser incorporada pela indústria cultural ao longo de sua história.

Racionalismo que também foi necessário para sua transformação em mercadoria. Ou como cita o autor em estudo sobre Schönberg e Stravinski:

“O processo pelo qual se passou à produção calculada da música, que desde Schopenhauer a remeteu à filosofia irracionalista, fê-la contrária à *ratio* da vendibilidade. Somente na era do cinema sonoro, do rádio e das formas musicais de propaganda, a música ficou, precisamente em sua irracionalidade, seqüestrada pela *ratio* comercial.” (ADORNO, 1989: 15)

Ao retomar a problemática instaurada por Walter Benjamim sobre o papel da arte diante das possibilidades de sua reprodução técnica, Adorno duvida do retorno à aura nesse novo cenário musical. A nova sociedade de consumo, instaurada com o progresso capitalista, também lançaria mão da música ou dos produtos musicais produzidos pela indústria cultural.

Ao ser inserida no mercado, a música perde sua dimensão simbólica real. O mercado coloca em um mesmo nível tanto aquilo que Adorno chama de música erudita (música clássica) e a música ligeira, de entretenimento, uniformizando-as sob o prisma do consumo.

“Para quem a música de entretenimento serve ainda como entretenimento? Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação.” (ADORNO apud SILVA FILHO, 1997: 1)

Thadeu Silva Filho acrescenta que para Adorno uma das principais características dessa música é sua função como *fundo musical* “se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio que já ninguém é capaz de ouvir” (ADORNO apud SILVA FILHO, 1997: 1). O mercado uniformiza a fruição clássica e a fruição ligeira e, ao torná-las acessíveis a todos por meio da indústria cultural, contribui para a decadência do gosto.

“A música perdeu o seu valor de uso, ‘ganhou’ um valor de troca e, o que é ainda pior, o valor de troca se fantasiou de valor de uso, fazendo com que a música tenha apenas o valor dado pela sua produção. Quem fez tudo isso foi a indústria cultural, a qual fetichizou e mercantilizou a música. Isso, para Adorno, é uma regressão no modo de percepção.” (SILVA FILHO, 1997: 02)

Em *A economia das trocas simbólicas*, lembra o autor, Pierre Bourdieu avança sobre a distinção erudito x popular. Para Bourdieu, importa menos a questão da produção do que a questão da reprodução cultural e social das artes.

“A classe dos objetos de arte seria definida pelo fato de que exige uma percepção de sua forma muito mais do que de sua função. O problema é que não há meios para se fazer uma

determinação científica, portanto precisa, do momento em que um determinado objeto tornou-se uma obra de arte. Assim, mais um questionamento se faz presente: 'Quer dizer que a linha de demarcação entre o mundo dos objetos técnicos e o mundo dos objetos estéticos depende da 'intenção' do produtor destes objetos?' Sim, mas esta intenção constitui ela própria o produto das normas e convenções sociais que concorrem para definir a fronteira sempre incerta e historicamente mutável entre os simples objetos técnicos e os objetos de arte" (BOURDIEU, 1992 apud SILVA FILHO, 1997: 2)

Para Bourdieu, a única maneira de entender como os diversos graus de socialização apreendem tais objetos consiste em "abordar a percepção estética da obra de arte como um fato social cuja necessidade deriva de uma instituição arbitrária" (BOURDIEU, 1992 apud SILVA FILHO, 1997: 2). Ou seja, o *status* artístico é imposto pelas instâncias socializantes a que se submete o indivíduo. Conforme nos lembram Berger e Luckman um processo de socialização primária inclui de maneira mais forte e evidente as instâncias da família e a escola. Em seguida, há as instâncias do processo de socialização secundária, definidas pelos novos setores e grupos sociais de convivência do indivíduo (BERGER e LUCKMAN, 1985).

"Tanto a família quanto a escola, na medida em que reproduzem uma cultura a qual não é nada mais que a interiorização do arbitrário cultural, têm mascarado de maneira cada vez mais bem acabada o arbitrário das significações inculcadas e das condições de sua inculcação (...) Bordieu trata a arte como um bem simbólico. Isso é fundamental porque ela só existirá para aqueles que possuírem os meios para sua apropriação, isto é, só se constituirá em bem simbólico para os que detiverem o código de interpretação em questão (...) Não são, contudo, quaisquer pessoas que podem ter acesso às vias de conhecimento da arte de seus códigos. Para Bourdieu, nível de instrução e prática cultural caminham juntos (...) Em outras palavras: a aprendizagem tanto da percepção quanto a prática dependem em alto grau do domínio que o sujeito tem dos instrumentos de apropriação disponíveis ao aprendiz da mesma. Até a transmissão dos valores e dos códigos dependerá da proximidade que a família tem da cultura dominante (...) Quando o processo de aculturação utilizado para se aproximar do modelo dominante chega ao ponto de se confundir com ele, pode-se dizer que ele é o próprio sistema de aculturação. Isso ocorre freqüentemente nas camadas mais altas da sociedade, as quais trazem para si o direito exclusivo de decifração dos códigos, além de fazerem da prática de julgamento propriedade única sua entre o que é bom e o que é ruim, entre o que é erudito e o que é popular, fazendo uso de instrumentos cada vez mais escassos nas camadas mais baixas para construir um modelo legítimo por ser cada vez mais raro e por isso mais seletivo. Um círculo vicioso está instalado, porque o capital cultural retorna à mão do capital cultural e o monopólio desses códigos significa o monopólio da cultura local." (SILVA FILHO, 1997: 3,4)

Mas Néstor Canclini procura avançar essa leitura da percepção estética nas instâncias socializantes que caracterizam a produção e o consumo da obra de arte. Para Canclini o processo de departamentalização do conhecimento, o fenômeno da urbanização e as diversas etapas necessárias para a construção de um bem cultural apontam caminhos que desenharam uma teia produtiva.

“O que é a arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na interseção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museólogos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia.” (CANCLINI, 1997: 23)

De um lado temos o problema da construção, da apropriação e da fruição da música provocado pela indústria cultural junto ao público. De outro, as matrizes e categorias que caracterizariam uma apreensão estética da música. De que maneira podemos avançar nessas questões, contextualizando-as sob o ponto de vista das peculiaridades de um gênero como o rock? Começemos pelo segundo ponto, o da percepção estética, para depois recairmos no primeiro, entender o rock como um produto da indústria cultural em um contexto de mundialização, correndo o risco de separar duas dimensões que devem ser consideradas interdependentes, como duas faces de uma mesma moeda.

3.2.2 *Rock: elementos para uma abordagem estética*

*“Quem escreve sobre rock quase sempre
é alguém que não sabe escrever,
escrevendo sobre quem não sabe tocar,
para muita gente que não sabe ler.”*

Frank Zappa

Quais elementos deveríamos elencar para uma abordagem estética do rock? O filósofo Bruce Baugh diz que o rock deve ser analisado sob parâmetros diferentes daqueles relacionados à música clássica. “Qualquer tentativa de avaliar ou compreender a música do rock usando a estética da música tradicional está condenada a resultar em um mal-entendido.” (BAUGH, 1994: 15-16) Segundo o autor, a música tradicional é compreendida através de critérios como forma e composição, enquanto o rock deve ser entendido enquanto *matéria*, ou seja, como o ouvinte *sente* a música e como ela afeta o seu *corpo*. Daí a importância da performance musical, do tom estabelecido pelo intérprete na execução de uma música do rock. O sucesso dessa performance é determinado pelas sensações que a música produz no corpo do ouvinte - e é exatamente nesse ponto que o rock é considerado uma música produzida em um nível mais baixo do que outras.

Para Baugh, a raiz dessa polêmica estaria em Kant que em sua *Crítica do juízo*, estabelecia a distinção entre o *belo* e o *agradável*. O belo estaria vinculado ao juízo e, portanto, aos padrões éticos estabelecidos por Kant: algo capaz de requerer validade universal. Se algo me dá prazer pelas sensações que produz em mim, então ele será apenas agradável.

“O ouvinte que procura sensações prazerosas ou excitantes na música forma juízos relativos ao valor musical que estão condicionados por seu corpo e seus sentidos, já que estão baseados em prazeres e dores experimentados passivamente. Esses juízos sobre a beleza musical são heterônomos: a razão que julga, livre e ativa, fica subordinada às reações involuntárias do corpo passivo. A beleza da arte, por outro lado, não está baseada em sensações, mas no juízo livre e autônomo sobre a adequação de uma forma à percepção. Em consequência, a música, já que muito de seu encanto depende das sensações reais que produz no ouvinte mais do que apenas da composição, ‘ocupa o lugar mais baixo entre as artes’.” (KANT apud BAUGH, 1994: 17)

O puro divertimento, diria Kant, deixa a alma embotada e a mente insatisfeita. A arte não deve reduzir-se ao mero entretenimento, porque a minha sensação não pode ser estendida aos outros: ela causa um encantamento, produz um deleite particular - que de maneira alguma pode atingir a universalidade da beleza.

Eduard Hanslick, em *O belo musical*, reverte a posição da música segundo o julgamento de Kant: a beleza estética estaria inteiramente baseada nas relações tonais, não devendo haver uma separação definida entre forma e conteúdo - e como essa divisão é praticamente tênue na música, ela passaria a ocupar, agora, o lugar mais alto entre as artes. Mas para operar essa inversão, passando a música de um nível mais *baixo e material* para um nível mais *elevado e formal*, Hanslick manteve o pressuposto de Kant: a beleza musical não está ancorada em qualquer tipo de sensação ou emoção provocada pela música.

“Quanto maior, porém, é a intensidade com que um efeito artístico age sobre o físico, portanto, quanto mais patológico é este efeito, mais diminuta é a sua quota estética, frase esta impossível de se inverter. Na criação e na concepção musical deve-se, por conseguinte, destacar um outro elemento, que representa o que há de puramente estético nesta arte e que, contrapondo-se ao poder específico da música, de provocar sentimentos, aproxima-se das condições especiais de beleza das outras artes. Este elemento é a pura contemplação.” (HANSLICK apud COLI, 1997)

Tal contemplação estética, desvinculada de qualquer dimensão patológica, só seria alcançada à medida em que se conhecesse a fundo as interseções e os procedimentos tonais da música. Como nos resume Coli, o artista passa a ser aquele que entende os

procedimentos musicais. É o auge de uma revolução estética iniciada com a Revolução Industrial e com o fim do mecenato, no qual o artista cada vez mais procurou expressar sentimentos individuais determinados por ele próprio e não comandados pelos anseios de um terceiro.

Como nos lembra Coli, diante desse novo quadro - e especialmente a partir da ópera - o músico tentou de tudo para produzir obras que pudessem persuadir, exaltar, acalmar, enfim comover - *mover-se com* - o público. Haydn tenta associar cada instrumento a uma ação (queixas de ciúmes para os violinos, entusiasmo guerreiro para o tambor etc); Beethoven apresenta em algumas obras um texto cantado em coro no último movimento que contamina com as palavras a construção musical; Berlioz concebe obras sinfônicas acompanhadas de roteiro; Wagner - o que teve a solução mais genial, segundo Coli - através da "concomitância e recorrência do som com a situação dramática ou com a fase poética, onde aprendemos que tal tema, tal acorde - ou por vezes mesmo tal timbre - significa um cisne, uma espada, um rio." (COLI, 1997).

Mas Hanslick é irreduzível: trata-se de concepções muito específicas. O verdadeiro objetivo da arte não está, repetimos, nessa aproximação com o prazer patológico ou com o público - está em se tornar um iniciado para poder desfrutar "não mais de efeitos sobre o público, mas sistemas combinatorios novos" (COLI, 1997). Como vimos, a tese de Hanslick será potencializada por Adorno - daí seu elogio a Schönberg - que dignifica a posição do perito musical, o ouvinte absolutamente consciente, em detrimento do consumidor de cultura, um ouvinte emocional "para quem a música serve essencialmente para liberar instintos habitualmente recalcados ou reprimidos pela civilização (...) que lhe permita sentir ao menos alguma coisa" (COLI, 1997); um indiferente musical, que utiliza a música como fundo, dentre outros tipos por ele estratificados até alcançar a forma suprema, já desenhada por Hanslick: quem realmente sente prazer com a música é o douto, aquele que *conhece* - o que talvez lhe reforce a crítica feita por Habermas no item anterior.

O surgimento do rock veio contrapor-se a esses dois pressupostos até agora colocados, o prazer estético como sendo privado de qualquer tipo de sensação corporal e, como conseqüência, o distanciamento do público e a elitização da apreciação musical.

“De maneira geral, a música do rock é desqualificada como insignificante devido à simplicidade de suas formas, uma simplicidade que é real, e não um erro de percepção por parte daqueles que não estão familiarizados com o gênero. Por outro lado, a maior parte dos críticos ‘liberais’ tenta descobrir forma significativa onde há pouca forma, e às custas de negligenciar o que está realmente em jogo no rock (...) é altamente condescendente supor que o rock só tem valor quando se aproxima das formas de composição do barroco ou da música romântica (...) Será que ‘Penny Lane’ (Beatles) é uma canção de rock melhor do que ‘Strawberry Fields Forever’ (idem) porque a primeira contém floreios de trompete barroco e a última não?” (BAUGH, 1994: 19)

Por isso, Baugh sugere uma espécie de inversão total do pressuposto kantiano para a proposição de uma estética do rock: ela julga a beleza da produção artística a partir dos movimentos produzidos sobre o corpo, sobre a matéria da música. Por isso há tanta controvérsia em análises críticas sobre canções de rock: o componente subjetivo, por ser extremamente forte, nem sempre pode ser generalizado - exatamente porque uma canção de rock está diretamente associada à performance e ao ritmo obtido pela combinação entre os músicos e os instrumentos. Afinal, como veremos adiante, o berço do rock está na África e nas canções populares européias e norte-americanas, que têm como objetivo final a dança, o movimento do corpo e a integração do público.

“Uma canção com batida e ritmo é aquela que é bem executada, e não a que tem uma boa composição; essa ênfase na performance é partilhada pelo rock com outras formas de música popular. É menos uma questão de tempo do que de *timing* (...) o traço que identifica uma banda de rock ruim é que a batida não está muito certa, ainda que as marcações corretas de tempo e o tempo sejam obedecidos.” (BAUGH, 1994: 20)

Pode-se objetar que essas são características presentes em algumas obras clássicas e mesmo na dança de corte, mas aí “matéria e corpo são subordinados à forma e ao intelecto (...) em contraste, o efeito da música sobre o corpo é de importância primordial para o rock e seus antecessores (*blues*, *jazz*) de modo que a música é regulada pelos dançarinos.” (BAUGH, 1994: 21)

Outro grande diferencial do rock está no uso da voz como principal veículo de expressão - e aqui, de novo, “o que importa é se a interpretação é convincente e não se é fiel a alguma (em geral inexistente) partitura” (BAUGH, 1994: 21). Enquanto a música

clássica deve seguir estritamente o que está disposto pelas partituras, o rock deve procurar variações que fujam de um simples *cover* do original.

“Os padrões de performance para os vocalistas do rock têm muito pouco a ver com o virtuosismo de um cantor de ópera ou com a habilidade para alcançar a nota indicada na composição no tempo indicado. Alguns dos melhores vocalistas de rock, de Muddy Waters a Elvis ou Lennon e Joplin, são tecnicamente cantores muito ruins. Os padrões têm a ver com a totalidade do sentimento investido e com as nuances do sentimento exprimido. É uma espécie de virtuosismo visceral” (BAUGH, 1994: 22).

Acrescentem-se aí os instrumentos, que muitas vezes ocupam esse lugar da voz nas canções de rock, como a guitarra. De novo, o que conta não é o simples virtuosismo, não é a simples execução da guitarra, mas que se pode transmitir, comunicar ao público, com ela.

“Por outro lado, nem [Eric] Clapton, nem [Jimi] Hendrix, nem outros bons instrumentistas de rock adotam uma relação intelectualizada com a música. Ambos tocam com uma intensidade que ainda se liga diretamente com o corpo, e, como os bons cantores de rock, ambos não são muitas vezes tão bons assim do ponto de vista técnico; arriscam-se e cometem erros. É por isso que são imprevisíveis e excitantes de uma maneira que os músicos impecáveis nunca são.” (BAUGH, 1994: 23)

A escritora Ana Elisa Ribeiro também caminha na defesa de uma postura mais universal com relação à expressão musical. Comparando a música com a escrita, ela observa como o músico passa a ser levado a sério e mesmo atingir um *status* social mais elevado à medida em que sabe ou não ler música.

“Nós, que crescemos sob o pensamento ocidental, temos a mania de entender que a literatura só é séria e válida, digna de estudos inclusive, se for escrita e consagrada como tal. O mesmo fazemos com a música, apesar de sabermos que o som apresenta muito menos barreiras para ser apreciado do que a arte que depende do idioma. Músico, para a maioria de nós, é aquele que sabe ler partitura e toca em orquestra. O rapaz cabeludo que toca guitarra em uma banda de rock é apenas ‘roqueiro’ (...) É importante lembrar que a partitura representa e não é a própria música. Música é algo que existiu para ser admirado muito antes da invenção de maneiras de registrar qualquer som, seja a voz ou o instrumento.” (RIBEIRO, 1998: 22)

A autora lembra que a maioria das canções de rock são compostas e avaliadas de maneira intuitiva a partir de *riffs* ou frases musicais tiradas e combinadas dos instrumentos.

“A escrita musical, o registro daquela composição, se ocorrer realmente, é preocupação para uma fase posterior do processo. Os músicos talvez transformem a canção em cifras e quem sabe peçam a alguém que passe para partitura (que eles mesmos não poderão ler).” (RIBEIRO, 1998: 23)

Voltando a Baugh, o autor canadense aponta um terceiro item que deve ser considerado em uma análise estética do rock. Além do ritmo e da citada expressividade virtuosística e visceral, outro aspecto fundamental que está conectado a uma boa análise

estética do rock diz respeito ao volume, à altura do som utilizado nas performances, que se deve adequar aos outros itens anteriores e à acústica do local.

Esses três itens se opõem à premissa citada anteriormente por Hanslick, Adorno e mesmo Kant: a música deve operar um drible contra o processo de elitização quase técnico e reaproximar-se do público ouvinte, que não necessariamente deve se tornar um douto musical para poder desfrutá-la. Embora se refira à música de uma maneira geral e não especificamente ao rock, Coli endossa o argumento.

“A arte dos sons não poderia se fechar sobre si mesma e seus privilegiados (...) pode-se desejar que ela seja a mais múltipla e diversa possível. Pode-se pensar também que retomar o público como seu objetivo - público heterogêneo e ‘impuro’ - sem que isso signifique abdicar da complexidade da qualidade das obras; ou reconsiderar o papel de uma semântica, ela também impura, em que os sons surjam carregados de sentido pela cultura coletiva, pelo teatro, pela poesia, pela palavra, sejam atitudes fecundas. De qualquer modo, é por meio da impureza - palavra em verdade tão bela e rica - que a cultura dos homens se faz.” (COLI, 1997)

É partindo dessas premissas que Antônio Marcus Alves de Souza propõe, em seu livro *Cultura rock e arte de massa*, a verificação das possibilidades do rock como arte de massa, ou seja, em que medida o rock diminuiu (ou refez) as fronteiras entre a estética e a cultura de massa. Para o autor, o rock “tem dado alguma ênfase ao reencantamento do mundo” (SOUZA, 1995: 26). Sua análise ressalta aspectos positivos na cultura rock, embora não seja devidamente equilibrada pelo seu contraponto: o rock como vetor de desencantamento. Souza prefere não categorizar o rock. Em uma análise acertada, pretende generalizar todas as suas variações como sendo “uma expressão cultural da juventude urbana” (SOUZA, 1995: 27). O autor lembra que, além de estilo, o rock é também audição e atitude.

“O roqueiro, não sendo especificamente o artista de rock, desde a sua mais tenra idade (hoje o público de rock tem uma idade média que varia de 12 a 30 anos), vai moldando uma nova sensibilidade e forma de percepção que se desdobram em modos de falar, de andar, de olhar e de dançar ligados, muitas vezes, à sua própria música. A cultura rock seria tanto uma modulação do ouvido que estaria aberto a diversas sonoridades da nova música comercial, como o modo de vestir a camisa, uma maneira relaxada de jogar o corpo na rua - de passear no meio da multidão, ainda que tenha à mão uma pasta carregada de promissórias para pagar no banco (...). Evidente que todas essas pequenas manifestações são sinais do sistema cultural que o rock vem construindo ao longo destes anos. Uma mobilização a princípio musical, que deixa marcas nas representações, na percepção e no entendimento que o jovem tem de si próprio e do funcionamento do próprio mundo. A cultura rock pode ser definida, então, para além de um estilo musical: como um sistema que inicia o adolescente na sociedade e pode desde modular suas pequenas atitudes até orientar sua compreensão e postura política no mundo.” (SOUZA, 1995: 28-29)

O autor reforça que não se esquece do contexto industrial em que o rock é produzido e não pretende fazer apologias a tal indústria, mas entendê-la em um processo dialético. Partindo da proposta de Benjamin por uma nova estética, verificada anteriormente, Souza defende a arte de massa sob um prisma diferente do que até então é compreendida - análise que, como vimos, desaguou nas propostas de Baugh e Coli - a música como matéria, a fecundidade dos sons impuros e sua aproximação com o público. A compreensão desse novo contexto exigiria utilização de novas categorias de análise, que não podem excluir a autocrítica:

“Será que, ao pretender retomar as idéias de Benjamin em um trabalho sobre o rock, não estaria apenas impondo uma elegância intelectual a obras que só têm traços de mercadoria? É possível. (...) Arte de massa se realiza na sujeira do mercado. (...) Porém, diferentemente dos peixes, a arte de massa não precisa ser limpa para o consumo. É do ruído sonoro, imagético, do gesto bruto do artista no palco, dos clichês cinematográficos e musicais que ela se nutre” (SOUZA, 1995: 32)

Em dado momento do livro, usando argumentos de Jameson e Blikstein, Souza apresenta outras categorias, comparando os conceitos de clichê e estereótipo. O estereótipo é uma espécie de clichê, de “carimbo mental, ou melhor, uma idéia padronizada que se solidificou em nossa mente e que utilizamos em nossa percepção para reconhecer ou identificar os indivíduos, os acontecimentos e os objetos.” (SOUZA, 1995: 37) E será esse clichê que irá aproximar a arte de massa do seu público, mas, conforme lembrou Benjamin, sem o mesmo sentido político da obra de arte, embora sob os olhares de uma nova estética. Segundo o autor, Benjamin associa as formas de coletivização da arte à perda de sua aura, como no cinema e que, no caso, pode ser estendida aos grupos de rock:

“Existe um grande apelo à massa, ao coletivo, mesmo quando se trata do pequeno grupo. Observe-se que, na historiografia de muitas bandas de rock, é o simples agrupamento de jovens adolescentes, moradores do bairro ou amigos de escolas, que dá impulso às primeiras composições, fanzines, montagem de shows e viagens. É impossível se pensar a cultura rock sem esse aspecto coletivo, que muitas vezes ultrapassa o simples agrupar-se fisicamente: existe como que uma quebra de fronteiras nesse agrupamento através da troca de informações, revistas, clubes de fãs em diversas regiões. A mesma coisa poderíamos falar da recepção da música rock, que apela ao coletivo. (...) É no ginásio esportivo ou na praça que o público adere mais eficazmente à música e realiza essa necessidade tátil: ao mesmo tempo é aí também que as imagens do rock tocam sua pele e ele (público) se toca.” (SOUZA, 1995: 40)

O autor relembra que Benjamin proclamou o fim da aura, no sentido em que se relaciona a uma vertente ritualística, inexistente nas manifestações artísticas

contemporâneas. “O roqueiro nem pode pensar em perseguí-la porque sua arte já nasceu no espírito pós-declínio.” (SOUZA, 1995:41) Mas Souza procura relativizar essa inexistência do ritual hoje, citando o autor Gillo Dorfles, para o qual a perda da aura implica nova ritualização, que não deve ser afastada de seus feitiços e subencantamentos.

Em uma segunda parte do livro, o autor desfila críticas compiladas sobre o gênero de vários autores. Dentre eles está o maestro Júlio Medaglia, que critica o declínio do potencial criativo do rock desde 1975, com a ascensão da discoteca.

“Essa grosseira e repetitiva máquina roqueira que impiedosamente martela em todos os meios de comunicação, não só acabou criando dependência psicológica - semelhante à do tóxico - como, por ser inteiramente destituída de qualquer motivação, condiciona a um tipo de absorção passiva. Em outras palavras, torna o adolescente atual o mais careta das últimas gerações, já que um de seus mais fortes motos vitais não o leva a nenhuma ação criativa ou reflexiva. Esse rock é, ao contrário, bloqueador, instrumento de imbecilização coletiva. Como a força dos meios de comunicação de hoje é astronômica e penetra em qualquer universo, seja ele ocidental ou oriental, rico ou pobre, capitalista ou comunista, essa espécie de vírus atua de forma castradora, quebrando impiedosamente as resistências regionais, urbanas ou não, mandando-as todas, num só golpe, para o museu e legando qualquer atividade criativa à submissa condição de marginalidade.” (MEDAGLIA, apud SOUZA, 1995: 61)

Antes de mais nada, é curioso perceber que, se de um lado a crítica de Medaglia peca por insistir em analisar o rock sob uma estética tradicional, que não é a do gênero - conforme indicado por Baugh - de outro, torna-se pertinente ao se associar aos movimentos de globalização do gênero, cujo meio-técnico-científico informacional abriga uma série de instituições que vão desde as grandes gravadoras (*majors*) até a MTV. Souza, é claro, vai relativizar os argumentos de Medaglia, dizendo que eles não cabem em um paradigma que pertence ao passado, conforme anteriormente nos mostrou Baugh, e acrescenta que muitas bandas de rock trabalham com a categoria do divertimento. Além disso, o autor defende que, depois de duas décadas de ditadura, a noção de cantar à toa, por divertimento, deve ter espaço nessa tradição postulada por Medaglia, de base modernista e de perspectiva rebelde.

O próximo autor examinado por Souza é Tupã Gomes, que afirma haver um descompasso entre sistemas de comunicação e conteúdos da comunicação:

“ou seja, a qualidade ensejada pelos avanços técnicos não se deixa acompanhar pela qualidade de conteúdo da comunicação. E isto vem, sobremodo, ocorrendo no mercado de discos, onde as últimas incorporações da mais avançada tecnologia não correspondem em qualidade de lançamentos.” (GOMES apud SOUZA, 1995: 65/66)

Para Gomes, a qualidade estaria indefinidamente associada ao talento e mesmo aos custos de produção. Ainda segundo Gomes, o valor cultural do rock decaiu com o tempo. Também falta rebeldia. É igualmente rebatido por Souza, porque tenta colocar a cultura *naturalmente impura* do rock sob velhas roupagens puras e tradicionais. O autor afirma que os críticos querem cobrar do rock atual um papel que o gênero, bem como a MPB, tinha em épocas passadas: a rebeldia, a denúncia etc. Hoje não se busca a aura, mas a fugacidade do instante - fato que pode estar estritamente associado à compressão do espaço-tempo produzida pelo meio técnico-científico-informacional, de que falamos anteriormente.

3.2.3 Rock: ressonância histórica e influência industrial

Recapitulando: a história do rock não poderia seguir rumo diferente nesse processo cada vez mais intenso entre globalização e consumo. De fato, como aponta Roberto Muggiati no primeiro livro de uma clássica trilogia sobre o tema,

“a sociedade de consumo usa o novo som para industrializar os anseios da juventude. Os pais aspiravam secretamente ao estrelato (Greta Garbo, Clark Gable etc). Os filhos sonham em ser estrelas de rock. E, assim como Hollywood capitalizou o mito através do *star system*, a indústria do rock acabou criando, em dimensões ainda mais espetaculares um *Superstar System*”. (MUGGIATI, 1973: 72)

Convém lembrar que o próprio mercado fonográfico internacional já se encontrava bem articulado antes mesmo do advento do rock, difundindo, por exemplo, sucessos de Cole Porter, as *Big Bands* norte-americanas de Glenn Miller, Tommy Dorsey (e posteriormente Ray Coniff), dentre outras e intérpretes como Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Bing Crosby e Frank Sinatra.

O autor lembra um curioso caso do cornetista Freddie Keppard que declarou, em 1912, que o gramofone traria a morte do jazz. Keppard receava gravar porque temia que sua música, uma vez fixada em disco, pudesse ser copiada por imitadores. De fato, foram os brancos quem difundiram o jazz nos EUA e na Europa. O mesmo aconteceu depois com as *Big Bands*, que estouraram após a guerra. Benny Goodman obteve sucesso a partir de *King Porter Stamp*, composição do negro Jelly Roll Morton, arranjada por outro negro, Fletcher Henderson, que recebia US\$ 37,5 por cada arranjo que fizesse para Goodman. Da mesma

forma, os negros Sy Oliver e Jimmie Lunceford acabam tendo seus arranjos “emprestados” a Glenn Miller.

Muggiati faz uma distinção entre o *rock and roll* (fenômeno norte-americano) e o *rock* propriamente dito. Para o autor, o rock foi inaugurado pelos Beatles (Inglaterra) e Bob Dylan (EUA). Curiosamente, a explosão do rock no nível global ocorreu em plena expansão da contracultura presente nos anos 60, ou seja: o rock se consagra justamente através da inclusão de seus primeiros produtos - muitos com fortes letras e atitudes de protesto ao *establishment* - no processo de mundialização, que depois derivaram em outros gêneros como o *soul*, *heavy metal*, *reggae*, *rap*, *poprock*, *hardrock* etc, que, apesar das particularidades, escondem-se perfeitamente atrás do termo *rock*. É claro que tal processo não teria razões para excluir o *rock and roll*, fenômeno de vendas e comportamento, consolidado nacionalmente nos EUA nos anos 50, através de nomes como Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly e Elvis Presley. E aqui é importante lembrar que quando falamos do rock ao longo de toda esta dissertação, falamos desse termo universal e não do fenômeno local norte-americano dos anos 50.

O rock, criado a partir do *blues* norte-americano, cuja origem remonta ao lamento do escravo africano nas grandes plantações de algodão do sul dos Estados Unidos, foi um gênero maldito nos anos 50, recusado pelas *major*s que, juntamente com setores da sociedade dos EUA, o associavam à delinquência juvenil. Nos anos 60, década de sua difusão em escala global, passa a ser associado ao movimento *hippie*, às drogas etc. compondo o tripé básico da contracultura da época: sexo, drogas e rock'n'roll. “O rock é o resultado da aplicação da tecnologia (entendida como técnica e como processo global de comunicação) do século XX sobre formas musicais originalmente simples e de raízes folclóricas.” (MUGGIATI, 1973: 49)

Temos, portanto, três vetores que se interrelacionam e explicam a extraordinária evolução do rock no mercado fonográfico, a partir dos anos 50: o gênero como reflexo de uma mudança comportamental, a explosão de pequenas gravadoras e rádios independentes que produzem e divulgam em escala cada vez maior o novo gênero, colocado, à época, em

segundo plano pelas *majors* – antes o *rhythm and blues* era restrito aos guetos negros (alguns inclusive tornaram-se donos de rádios e gravadoras) e o *rockabilly* à juventude pobre rural, destacando-se aqui também os imigrantes irlandeses, os *hillbillies* (“caipiras”).

Por fim, a proliferação dos aparelhos de rádios, televisores e toca-discos a partir de 1950, quando ocorre a privatização da escuta de discos com o aumento do consumo de toca-discos, bem como do de aparelhos de rádios. Isso porque a forma de audição musical mais comum até então era feita nas *jukeboxes* dos bares e cafês que começam a escapular para dentro das salas e quartos através das *pick-ups*. Em 1940, 350 mil *jukeboxes* existiam nos EUA, consumindo cerca de 44% do total de discos fabricados. Em menos de 25 anos, sobe para 450 mil o número de toca-discos portáteis vendidos. Em 1966, o número subiu para um milhão (CHAPPLE e GAROFALO, 1973, GOMES, 1989). Mas, voltando ao campo comportamental, Muggiati lembra que o rock não só torna-se contracultura, mas também *instrumento* da mesma. “Nas duas grandes explosões da música jovem - o *rock'n'roll* em meados da década de 1950 e o rock na década de 1960 - é a juventude da classe média branca que, colocando-se oprimida em relação à sociedade estabelecida de seus pais, assume a cultura negra como bandeira.” (MUGGIATI, 1973: 30)

Para Muggiati, além das novas possibilidades e facilidades tecnológicas, a difusão mundial do rock teve o impulso da contracultura norte-americana graças não só ao movimento *hippie* (setorizado em algumas regiões do país), mas, como veremos adiante, também ao movimento literário *beatnik*, que a antecedeu em pelo menos dez anos, ao advento do *new journalism* nos EUA - que acabam contribuindo para a criação das primeiras publicações especializadas no assunto. Acrescente-se a isso o extraordinário crescimento da taxa de natalidade nos anos 50 nos EUA, fenômeno conhecido como *baby boom*, que conforme Luiz Carlos Soares “forjou o despertar de uma consciência branca anti-*wasp* com um gosto diferente dos seus pais, inclusive musical”. Soares lembra que a imagem da rebeldia juvenil ganhou inclusive as telas, tendo em James Dean o seu principal ícone (SOARES, 1997).

Conforme dito anteriormente, no princípio as seis principais gravadoras - CBS (Columbia Broadcasting System), RCA (Radio Corporation of America), Decca, Capitol, MGM (Metro Goldwyn Mayer) e Mercury negavam-se a gravar o gênero. Como lembram Chapple e Garofalo, o máximo que faziam, sem êxito, eram regravações das canções *rockabilly* e *rhythm and blues* adaptadas ao estilo de seus *crooners*, como Frank Laine ou Bing Crosby. Posteriormente, mesmo cedendo ao rock, muitas preferiram optar por artistas *covers* – cujo ícone maior foi Pat “Mr. Chevrolet” Boone - que, de alguma maneira, se adequassem a um mercado composto principalmente por uma classe média branca (CHAPPLE e GAROFALO, 1973). De fato, o problema segregacionista nos EUA pesava muito para os artistas negros. Não só para aqueles que trabalhavam nas *big bands* citadas anteriormente, mas mesmo para artistas que consolidaram o rock’n’roll, como Chuck Berry, Little Richard, Fats Domino. “As mães se lembravam do que sentiam por Bing Crosby e arrancavam retratos de Fats Domino das paredes dos quartos das filhas” (CHAPPLE e GAROFALO, 1973:77). Como se não bastasse, a conotação sexual de algumas letras também influenciava o receio das grandes gravadoras pelo novo gênero. “O cardeal Stritch, de Chicago, disse a uma congregação quaresmal que a dança e o ‘tribalismo’ do *rock’n’roll* ‘não poderiam ser tolerados pela juventude católica’” (CHAPPLE e GAROFALO, 1973:76)

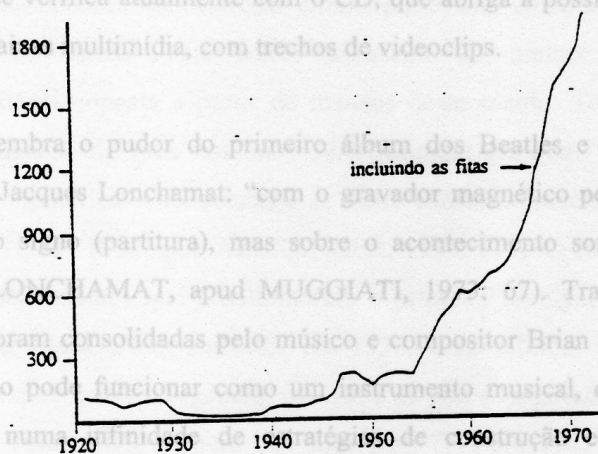
Contudo, a evolução das técnicas de gravação e o barateamento de seu custo, possibilitaram uma explosão de gravadoras nos meados dos anos 50. Toda essa nova produção obteve ressonância nas novas estações radiofônicas e mesmo em alguns *disc-jockeys* de rádios tradicionais. A ousadia desses novos programadores encontrava, por sua vez, simpatia entre os jovens. Afinal, era impossível segregar as ondas hertzianas e com um giro de botão podia-se sintonizar com o novo gênero (CHAPPLE e GAROFALO, 1973).

É necessário reforçar estes pontos como fundamentais para a difusão do rock: a possibilidade de acesso e o baixo custo de produção de gravação na década de 50. Graças a isso foi possível que várias pequenas gravadoras independentes, como a Sun Records, de Memphis (que lançou Elvis Presley) e a Chess, de Chicago (que lançou Chuck Berry) pudessem apostar nos artistas desse novo gênero musical.

Nesse ponto, os dados relativos ao mercado fonográfico são bastante ilustrativos: em 1933 o mercado norte-americano faturou US\$ 6 milhões. Em 1939 já se verifica um impressionante salto de US\$ 44 milhões, em 1954, fatura cerca de US\$ 200 milhões, em 1968 dá um impressionante salto para US\$ 1 bilhão e, quatro anos depois, para US\$ 2 bilhões (somente nos EUA) e cerca de 3,3 bilhões no mundo inteiro (CHAPPLE e GAROFALO, 1973; MUGGIATI, 1973 - ver Quadro 3).

Quadro 3

Vendas totais nos EUA de discos e fitas gravadas (1921-1973), em milhões de dólares



Fonte: CHAPPLE e GAROFALO, 1973:37

Entre os fatores que possibilitaram o baixo custo de produção de discos estão a introdução da fita magnética e do LP. A introdução desses elementos,

“mais o disco de 45 rpm, o aparecimento da alta fidelidade e a continuação da expansão do fonógrafo conjugaram-se com o início da modernização do negócio de venda de discos para preparar economicamente a indústria e o público para as explosões de música que estavam a ganhar calor fora do alcance das empresas da velha guarda” (CHAPPLE e GAROFALO, 1973: 38)

Como reitera Muggiati, o aparecimento do rock'n'roll coincide com o surgimento dos compactos de 45 RPM, depois o *single* (ou compacto simples, que geralmente traz o *hit*) e depois o LP, que agrega várias faixas. Curioso perceber que, justamente a partir de

1967, com *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, o disco em formato LP é trabalhado como um álbum conceitual. O LP não é mais mera compilação de *hits* e canções lançados em *single* em um único suporte, mas passa a ser trabalhado como um todo. Aqui o autor fala em subversão. Talvez fosse mais lícito dizer que se trata, ainda que involuntariamente, de forma de adequação a um novo formato, necessário para os padrões de mundialização (o autor lembra que antes esse aproveitamento do LP acontecia em alguns álbuns de jazz, porém mais devido à sua característica peculiar de ser gravado ao vivo do que propriamente a uma deliberação criativa). Posteriormente, novas estratégias de aproveitamento máximo do espaço do suporte técnico que abriga a música vão estar presentes, como se verifica atualmente com o CD, que abriga a possibilidade da inclusão, por exemplo, de faixas multimídia, com trechos de videoclips.

O autor lembra o pudor do primeiro álbum dos Beatles e a revolução de *Sgt. Peppers*, citando Jacques Lonchamat: “com o gravador magnético pode-se hoje trabalhar não mais sobre o signo (partitura), mas sobre o acontecimento sonoro completo, real, transformável” (LONCHAMAT, apud MUGGIATI, 1973: 67). Trata-se do *rockstudio*, cujas premissas foram consolidadas pelo músico e compositor Brian Eno já na década de 70: todo o estúdio pode funcionar como um instrumento musical, desagregando partes, mixando outras, numa infinidade de estratégias de construção e colagem musicais. Antecipando uma análise sobre o contexto industrial de produção do rock e seus consumidores/fruidores, Theodore Roszak estabelece uma interessante trajetória comparativa:

“Se nós investigarmos um pouco mais a fundo as origens da contracultura - voltando ao final dos anos 50 e início dos anos 60 - vamos encontrar o que pode ser uma reveladora conexão entre os valores saudosista e tecnófilo. No começo era a música - sempre o maior condutor do movimento: música *folk*, depois rock and roll, depois rock com todas as mutações. Logo de início, a música, da maneira que era apresentada em concertos e nos novos clubes daquela época assumiu um modo especial, hoje comum no cenário da música popular: era amplificada eletronicamente. Seu poder vinha do equipamento. A jovem audiência que lotava os clubes podia estar portando emblemas de não filiação à sociedade industrial, mas queria a música explosivamente amplificada e modulada com perícia através dos melhores meios disponíveis; queria sentir a pulsação em seus poros. A música precisava de máquinas. E conforme ia chegando a década seguinte, a música passava a necessitar cada vez mais de máquinas, pois o gosto estético da época clamava por uma tecnologia de gravação totalmente nova, substituindo os músicos e seus instrumentos pela mais complexa engenharia de som e finalmente com vários tipos de realces digitais. Por vezes, o estilo do músico procurava ser cru, sem adornos, ‘natural’. (...) Os técnicos assumiam com firmeza o controle da música. Queriam ter a certeza de que o som sairia ‘profissionalmente’, sem

polimento, 'peritamente' singular. O rock era apenas uma experiência sonora, nada além disso, e esperava-se que produzisse uma explosão na mente (...) Logo a audiência queria (...) êxtase para os olhos quanto para os ouvidos. Assim, em toda a parte, os shows de luzes se tornaram um acessório para as apresentações de rock. Os shows eram mais que um acompanhamento visual para a música. Eram absorvidos de um só gole, como uma forma de reproduzir e/ou criar a experiência psicodélica" (ROSZAK, 1988: 227,228)

Um estudo do economista Peter Alexander reforça como muitas inovações tecnológicas produziram importantes mudanças na indústria da música, em seus produtos e possibilitando o desenvolvimento de empresas independentes – como as pequenas gravadoras responsáveis pelo lançamento dos primeiros artistas de rock. Alexander observa que há uma tendência generalizada entre os economistas para ver em cada mudança tecnológica apenas fatores de concentração e monopólio. Mas embora isso seja evidente no período que vai do século 17 ao início do século 20, muitas tecnologias recentes apresentam a tendência oposta a partir de meados deste século. Tomando justamente o contexto de propagação do rock nos anos 50, Alexander diz que “os inovadores fazem coisas que não são genericamente aceitas e às vezes conscientemente desafiam posturas e gostos comuns” (TOLL, 1982 apud ALEXANDER, 1994: 118). O autor afirma que foram as gravadoras independentes que possibilitaram a primeira divulgação da música negra, como a gravadora Black Swan Records, em 1920. Para reforçar o exemplo do rock, Alexander lembra que, graças ao gênero, em 1956 as gravadoras independentes detinham 52% do mercado fonográfico, número que sobe para 75% em 1962 – embora nesse ano tenha início uma nova retração e extinção das independentes, repetindo o que acontecera no final dos anos 20 (ALEXANDER, 1994: 120).

Alexander diz que no início da história do mercado fonográfico, o suporte necessário para as gravações – cilindros de cera - era um fator que restringia o mercado. Cada cópia exigia uma nova sessão de gravação, o que elevava sobremaneira o custo de manutenção (para as gravadoras) e o de gravação (para os artistas interessados). A primeira revolução, ou seja, a primeira explosão de firmas de gravação acontece a partir do período em que esse processo se tornou mais fácil com a introdução da técnica fitográfica em 1916. Com ela era possível criar uma cópia master e dela retirar cerca de 25 novas cópias – em consonância com a ousadia da Black Swan. A partir desse período, verifica-se um crescimento exponencial de produtoras de discos e fonógrafos, o que também contribuiu para o aumento de empregos no setor (ALEXANDER, 1994). (Ver **Quadros 4 e 5**)

Quadro 4
Número de empresas produtoras de discos e fonógrafos nos EUA (1909-1929)

ANO	NÚMERO DE EMPRESAS
1909	18
1914	18
1919	166
1921	154
1923	111
1925	68
1927	60
1929	59

Fonte: Departamento de Comércio dos Estados Unidos, 15º Censo dos EUA/1929, vol. 2 Relatórios Industriais, p. 1342, tabela 1. Resumo para os EUA: 1899-1929 (ALEXANDER, 1994: 117).

Ao final da década de 20, muitas das pequenas gravadoras saíram do negócio ou foram compradas pelas grandes – as quais também não hesitavam em imitar as estratégias das pequenas para si próprias. A crise de 1929 só acabou por consolidar o quadro. O período de 1930-45 é apontado por Alexander como o das vacas magras na produção fonográfica: resquícios da Depressão Econômica e a II Guerra Mundial (que dificultavam a importação do Shellac, importante material para a produção de discos) esfriaram a produção e consumo (ALEXANDER, 1994:119).

Quadro 5:
Número de empresas pelo número de empregados assalariados (1914 e 1919)

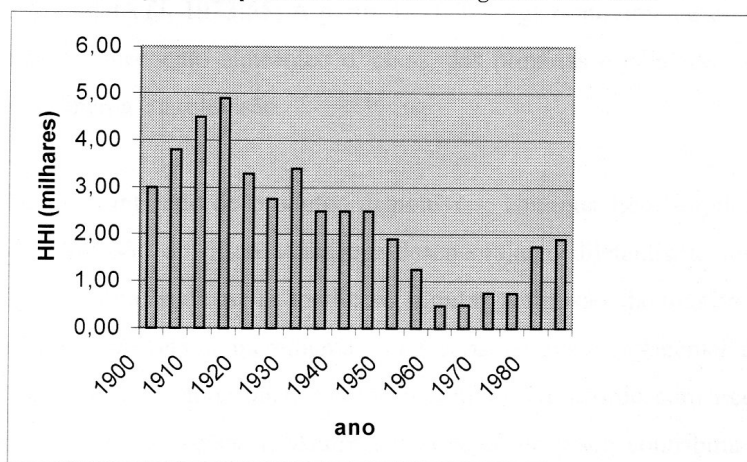
Número de empregados assalariados	Número empresas 1914	Número empresas 1919
1-5	02	30
6-20	09	34
21-50	01	35
51-100	02	17
101-250	00	24
251-500	00	05
501-1000	01	06
mais de 1000	03	04

Fonte: Departamento de Comércio dos Estados Unidos, 14º Censo dos EUA/1920, vol. 10. Manufaturados, 1919. Relatórios para indústrias, p. 989, tabela 27. Tamanho das empresas por número de empregados assalariados, 1919 (ALEXANDER, 1994: 118).

É na década de 50, portanto, que o mercado fonográfico irá ressurgir com base em novo crescimento econômico nos EUA e, conforme dissemos, com a inovação tecnológica das fitas magnéticas e dos LPs. O número de gravadoras salta de 11 (1949) para mais de 200 (1954). Esse *baby boomer* de gravadoras, como vimos, foi crucial para a difusão de um gênero inovador como o rock. Mas a partir dos primeiros anos da década de 60, as *majors* novamente recuperaram o mercado, comprando as pequenas gravadoras ou o *cast* das mesmas.

Durante algum tempo as independentes tentaram então atuar no mercado de distribuição, com algum sucesso em nível regional, mas quase nenhum em nível nacional, até também serem cooptadas pelas *majors*, que se estabelecem em todos os ramos por volta dos anos 80 e, através de uma estratégia de fusões empresariais, observadas desde os anos 60, apresentam-se em seis grandes grupos: Time/Warner, Sony/CBS, Thorn/EMI, Philips-Polygram/PMG, Bertelsmann Music Group/BMG e Matsushita/MCA que detêm 80% dos US\$ 38 bilhões do mercado de música global. O quadro, assinala o autor, limita o poder competitivo da indústria (ver **Quadro 6**). Não é à toa, observa Alexander, que “a distribuição tornou-se uma significativa barreira para uma entrada na indústria musical.” (ALEXANDER, 1994: 121)

Quadro 6:
A concentração de empresas na indústria fonográfica 1900-1985.



Fonte: Alexander, 1994. O indicador HHI é a soma de participação no mercado de todas as empresas desta indústria.

Após movimentos revolucionários, ocasionados pelas mudanças tecnológicas da década de 20 e 50, Alexander crê na possibilidade de inovação semelhante nos dias atuais, agora conduzida pela digitalização e sua distribuição via Internet, aumentando a oferta de produtos e diminuindo os custos de produção⁵.

Entretanto, convém agora retomar alguns pontos chave da produção musical. Citando Umberto Eco, Muggiatti aponta alguns tópicos. O primeiro deles refere-se ao mecenato eletrônico dos *media*: antes mesmo de adotarem certos estilos e optarem por uma especialização, os meios de comunicação tornam-se mecenas dessa música nova. Adotam a divulgação e a difusão do produto cultural musical. Curioso perceber que, em 1920, a convivência não era tão pacífica - havia um verdadeiro duelo da rádio contra o disco:

⁵ Algumas iniciativas estão sendo feitas para a remessa digital de música e, claro, já vêm sendo acompanhadas de perto pelas *majors*. De acordo com reportagem publicada no jornal Gazeta Mercantil em 17/08/98 (p. C-10) - "IBM busca alianças para a remessa eletrônica de música" - pelo menos dois importantes projetos estão em andamento. O projeto *Music on Demand*, da empresa alemã Deutsche Telekom envolve 50 empresas do setor fonográfico, inclusive a Polygram, mas ainda não foi lançado comercialmente. Também está em fase de testes projeto semelhante desenvolvido pela IBM (International Business Machines): o *Madison Project*, que já vem sendo sondado pela Warner e pela Sony. De acordo com a reportagem, através do sistema de remessa digital "os consumidores comprarão música por meio de pedidos via correio eletrônico das versões digitais das melodias". A mesma reportagem atesta que preocupações com a qualidade do serviço, a segurança e a pirataria continuam sendo questões que devem ser resolvidas antes de se lançar o sistema comercialmente.

“As gravadoras temiam que se ouvintes ouvissem a música no rádio, não comprariam o disco.” (ECO, apud MUGGIATI, 1973:55) A partir de 1950 surge o movimento contrário: é o início da parceria, do mecenato eletrônico e, claro, das propinas e jabaculês, depois estendidos também ao cinema e à televisão.

Tal mudança na quantidade de produtos disponíveis, continua Eco, implica uma mudança qualitativa: a difusão do disco acaba por desencorajar o diletantismo musical, encorajar as execuções públicas de nível medíocre, limitar a difusão da música a um repertório comercialmente universal, incrementar uma certa preguiça intelectual e uma certa desconfiança com relação a toda música fora do comum. De acordo com Eco, que aqui endossa algumas das observações de Adorno, o advento do disco contribuiu ainda para tornar a música não tanto um objeto de escrita *consciente*, mas tornou-a um *funcionamento*, um fundo sonoro percebido para o acompanhamento habitual de tarefas cotidianas tais como leitura, conversa, idílio sentimental etc. (ECO apud MUGGIATI: 1973: 55).

Muggiati faz contraponto a alguns tópicos de Eco, procurando relativizar o papel do *hit*, que poderia levar a outras músicas, mais difíceis, presentes no mesmo álbum. Muggiati também diz que, se a música acaba tornando-se fundo musical, pelo menos o disco serve para atacar a multidão solitária.

“se o rock pode formar a base do gosto musical da juventude de grandes concentrações urbanas como Tóquio, Paris, Rio de Janeiro e Chicago (...) os *media* ampliam a faixa de consumo, levando, por exemplo, a música da macumba brasileira ao ouvinte francês, a música japonesa de teatro Nô a um brasileiro, a música árabe a um compositor de jazz americano e assim por diante. Lado a lado com a uniformidade existe também uma forte tendência para a diversificação.” (MUGGIATI, 1973: 56)

Embora tenha razão ao propor um movimento mais pendular de distribuição do produto musical, o autor recai no problema da padronização de um consumo em escala mundial, defendida por Renato Ortiz: ou seja, o acesso a tal diversificação só é possível mediante o consumismo. Além do mais, se o problema da diversificação pode ser contornado de alguma maneira, como, por exemplo, a possibilidade, nem sempre visível, de uma eficiente distribuição pelo braço fonográfico da indústria cultural, raramente tal diversificação é alcançada através de uma divulgação plena nos veículos de comunicação.

O processo de distribuição e difusão, acelerado pela tecnologia e multiplicado pela quantidade de obras disponíveis, cria um novo escopo de produção cultural, cuja seleção se baseia na orientação dada pelos mercados consumidores e nas estratégias estabelecidas sobre esses mercados. Se existem produtos diferentes do estabelecido por tais estratégias, o acesso torna-se possível, mas com um nível de dificuldade e de preço bem mais elevado do que aqueles oferecidos usualmente pelo esquema de distribuição e difusão das gravadoras e meios de comunicação.

3.2.4 *Rock: moda e comportamento*

Tupã Gomes lembra outros fatores intrínsecos à difusão do rock: a moda e o comportamento. Para o autor, tal relação entre o rock e a moda torna-se possível através de uma identidade visual comum aos dois gêneros. Os marqueteiros são articulistas fundamentais desse mercado, que é constituído por bens que devem ser consumidos sem parar. A articulação do consumo cultural ou de moda tem uma base histórica comum com os outros: o lançamento de produtos no mercado não ocorre por uma demanda natural, as compras ultrapassam a mera necessidade⁶.

Assim, a contracultura dos anos 60 tornou-se posteriormente um objeto de consumo, descartável e desnecessário. O que seria uma peça de resistência transforma-se em conformismo. “O uso continuado e efêmero passa a ser o identificador não mais de uma manifestação contrária ao sistema, mas fundamentalmente de adesão a ele” (GOMES, 1989: 20). Como exemplo disso, o autor lembra que o corte punk, símbolo de contestação em meados dos anos 70, tornou-se um dos cortes de cabelo mais caros nos anos 90.

⁶ Tese corroborada pela professora Gisela Taschner, que cita Marx ao iniciar interessante artigo sobre o consumo. “O próprio Marx, no entanto, deixa uma abertura (que ele pessoalmente não explora) para se perceber que o consumo, ainda que determinado pela produção, é um momento que tem seus desdobramentos e condicionantes: por exemplo, na *Contribuição à crítica da economia política* ele afirma: ‘o objeto [de consumo] não é um objeto geral, mas um objeto determinado, que deve ser consumido de forma determinada, à qual a própria produção deve servir de intermediário. *A fome é a fome, mas fome que se satisfaz com carne cozinhada, comida com faca e garfo, não é a mesma fome que come a carne crua, servindo-se das mãos, das unhas, dos dentes*’. É nesses termos que Marx abre as possibilidades de se perceber a dimensão simbólica que os processos de consumo envolvem e, portanto, sua relação com a dimensão cultural da sociedade.” (MARX apud TASCHNER, 1996-7: 28. Grifo da autora)

Em consonância com os teóricos da Escola de Frankfurt, o autor diz que os avanços da qualidade tecnológica não implicaram, em igual proporção, um avanço da qualidade dos trabalhos apresentados, apesar de se tornarem um fator crucial para a divulgação e produção dos mesmos. Depois de especular se essa desproporção da qualidade estaria ligada a uma crise de talentos ou aos altos custos de produção, Tupã apresenta sua própria hipótese: a internacionalização do rock supera a mera difusão musical e trafega através da imagem do protesto.

“[Trata-se de] uma apropriação pela indústria do disco e da moda dos elementos de origem e identidade de alguns movimentos sociais (que têm na música seu principal veículo de difusão). Essa apropriação em si constitui um poderoso instrumento que transforma em mero produto de consumo não apenas o disco, mas a própria música e os gêneros musicais que difunde.” (GOMES, 1989: 26)

O autor apresenta algumas razões para a dominância do rock: pouca idade do gênero, que praticamente tem início a partir dos anos 50, difundindo-se pelo mundo em larga escala a partir dos anos 60; ruptura com todos os gêneros tradicionais anteriores, modificando os padrões de criação, produção, interpretação e audiência na música popular; um caráter auto-transformador que possibilita uma estreita identidade com novas gerações, ao mesmo tempo em que produz um diferencial etário com as anteriores; forte vínculo entre uma particularidade do gênero e um artista ou grupo de artistas que o representam ou interpretam, uma vez que falar de rock é sempre particularizar uma de suas características, necessariamente associada a quem a representa.

Joaquim Berendt (BERENDT, 1975 apud GOMES, 1989:28) diz que o rock, ao romper com o círculo da harmonia tradicional, rompe com as antigas formas de se ouvir música e com as convenções sociais que o cercam. O rock está associado à facilidade com que se processam as rupturas, daí sua identificação quase imediata com os jovens, que, por sua vez, constituem um filão ambicioso da publicidade.

“Se de um lado a facilidade de ruptura em si mesmo é uma característica que o aproxima das gerações mais jovens, por outro é o contato com essas gerações que o aproxima dos interesses da publicidade, tornando-o um gênero adequado à divulgação de produtos jovens. E como são os jovens ávidos por coisas novas, é natural, então, que o rock, constantemente modificado, esteja sempre associado a produtos novos ou da moda. Entre esses, como se percebe, os do vestuário são os que mais se prestam aos interesses da publicidade.” (GOMES, 1989: 29)

O próprio mercado de discos, dirá o autor, orienta sua produção seguindo tendências

do consumo. Tupã Gomes volta ao tema: todas as práticas sociais, inclusive a do consumo, são culturais. A compra de uma calça jeans, por exemplo, muitas vezes está associada a uma orientação que ultrapassa as necessidades do usuário.

“O mercado cultural é dimensionado, principalmente, pela carga desses elementos circunstanciais, que fazem dele o espaço onde o consumo de produtos ocorre, menos em função da materialidade das mercadorias do que em função do sentido que elas assumem ao serem adquiridas” (GOMES, 1989: 34).

Na relação entre disco e moda, a preocupação do autor está em entender essa articulação sob o ponto de vista da produção da roupa destinada ao consumo de massa, e da origem do modelo que resultou nessa produção. Lembra que, como ponto comum a ambos está o caráter editorial: ambos emergem de uma seleção. Além disso, em ambos estão presentes a identidade da origem e a reprodução de exemplares que garantam, na distribuição, a multiplicação do modelo desejado. “Quanto mais o rock é usado com esse propósito, independente de sua origem e finalidade, mais ele deixa de ser um gênero musical para tornar-se, exclusivamente, um produto.” (GOMES, 1989:89)

Para o autor, a contracultura foi a responsável pela criação, na publicidade, do cliente jovem e, conseqüentemente, dos festivais. Antes, como vimos, havia uma espécie de mercado à margem do mercado, com um sem-número de gravadoras independentes, rádios e filmes, depois incorporadas aos trustes industriais. Citando Yves Picard (1987), não é à toa que o rock funcionou como estopim também para a revolução visual na tevê (PICARD, 1987 apud GOMES, 1989:72). Seu livro reforça a tese de que “a recriação comercial do protesto” contribuiu para o sucesso comercial da indústria fonográfica nos anos 60. “A indústria do disco, como qualquer outra, é submetida a acordos mundiais entre os fabricantes do produto, seja para evitar concorrência, seja para desenvolver padrões de consumo equivalentes. Uma razão, por exemplo, pela qual, determinado gênero é mais gravado enquanto que outro não.” (GOMES, 1989: 96)

Segundo Tupã Gomes, o sucesso do disco estaria condicionado a três fatores: condições do mercado, capacidade de compra e interesse do consumidor. O autor insiste: não é só o produto que é comprado, mas tudo aquilo que ele representa. Conseqüentemente, o cantor de rock transforma-se em um símbolo de identidade, não só pelo que diz, mas por

aquilo que sente e pela maneira como se apresenta. A moda refletiria, portanto, uma forma de exploração do mercado fonográfico, “tudo a partir da exploração pelo mercado, refletindo a recriação desprovida de sua essência original, vazia de conteúdo. Ou seja, sem representar mais, de maneira espontânea e natural, o que desencadeou o movimento.” (GOMES, 1989: 103) E, citando Codo, complementa, “graças a alienação, somos levados a ver o consumo como algo desligado da produção.” (CODO apud GOMES, 1989: 105) Isso significa que, quando surge uma proposta de contestação, como o rock, ela já traz em si a semente para a formação de um novo padrão e desencadeia uma série de estratégias que possibilitem um consumo amplo. E o rock tem um enorme poder de disseminação, ao mesmo tempo em que é veículo de difusão dos estilos do gênero e elo entre a indústria da música e a indústria da moda.

Ao final de seu trabalho, Tupã Gomes estabelece alguns fundamentos do mercado do disco enquanto veículo de difusão de música popular e enquanto instrumento de aceleração do consumo, no que se refere ao universo do rock. Em primeiro lugar, caracteriza o público jovem como faixa etária prioritária para circulação e difusão dos novos estilos. Para o autor, inexistente uma condição de excelência no tocante à qualidade subjetiva do som para fazer com que um disco seja vendido: basta apenas que ele represente o novo estilo. A explosão consumista do rock decorre de um cenário de inconsistência social e da facilidade de alteração dos padrões, o que implica na renovação e na extensão dos estilos. Tal característica encontra terreno devido a dois fatores: primeiro, a ausência de tradição (nenhum padrão musical consegue estabelecer-se definitivamente no rock) e, como decorrência, uma constante renovação que estabelece formas alternativas que se sobrepõem às outras. Em segundo lugar, o caráter de interdependência criada entre o disco e todos os demais produtos afins que o circundam.

“O disco de rock não seria o mesmo produto atrativo numa indústria em que predomina a transitoriedade não fosse a capacidade que ele apresenta de associar os estilos que difunde a outros elementos que, no período dessa transitoriedade, transformam-se em produtos de consumo em escala. Significa também dizer que tanto reforça a disseminação desses produtos quanto é por eles reforçado.” (GOMES, 1989: 115-116)

A afirmação acima implica dizer que o rock deixa de ser um novo gênero musical e se torna produto que se consome numa escala posterior ao que de fato representa na origem. Transformado em produto, aquele que fora o gênero mediante o qual se estabelecera a

linguagem de expressão do desacordo passa a ser o lugar comum da publicidade, na velocidade e voracidade do consumo; objeto de compra e venda de uma maneira de ser em nada compatível com sua origem. Em suma, mais do que um gênero musical, torna-se um produto de consumo, perfeitamente inserido nos critérios e diretrizes anteriormente comentadas, pela veia globalizante do meio técnico-científico-informacional.

Tal como os outros movimentos de vanguarda da pós-modernidade, o rock surge como contracultura e depois sofre um processo de presentificação e assimilação do *establishment*. Inserido no processo industrial, o rock torna-se um produto e alimenta indústrias diversas, direta (entretenimento) ou indiretamente (advogados, publicidade etc.).

Ou como afirma o jornalista Mark Kramer:

“O assalto ideológico sobre os *media* através do *underground* é, em muitos aspectos, energia desperdiçada. Fatos denunciadores por si só raramente geram revolta em uma sociedade tão complexa como a nossa. O *establishment* vai continuar vendendo nossa cultura, enquanto ela estiver à venda.” (KRAMER, apud MUGGIATI: 1973,78)

É curioso perceber como a difusão do rock em escala mundial acontece em um período e no seio de um movimento que desprezava o dinheiro, como foi a contracultura do movimento *hippie* norte-americano. Estabelecendo um paralelo com a juventude inglesa da mesma época, representada em boa parte pelo movimento dos *mods*, observa-se na Inglaterra um movimento contrário: uma tendência ao consumo sofisticado. Por outro lado, no caso inglês o próprio cinema se encarregou de fazer a crítica aos reveses da sociedade capitalista. É o movimento *angry young men*, que cultuava a figura dos heróis das classes trabalhadoras, com destaques para filmes como *Look Back in Anger* (1958), de Jimmy Porter; *Saturday Night, Sunday Morning* (1960), de Arthur Seaton; *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (1962), de Colin Smith. Tais filmes prenunciam a construção de um novo comportamento de desilusão e contestação emergente na Inglaterra, exportado para o resto do mundo em meados da década de 70: o movimento *punk* – mesma época em que se consolida o rock nacional, e a emergência da história do rock em Belo Horizonte, a qual vamos guardar para o próximo capítulo.

3.2.5 Rock e bibliotecas: fatores de interrelação

Voltemos ao início da globalização do rock, ocorrido na década de 60 nos Estados Unidos. Se no caso inglês o cinema traduzia e influenciava a emergência da rebeldia *punk* nos anos 70, dez anos mais cedo a contracultura norte-americana, emergente com o movimento *hippie*, foi resultado direto de um movimento literário: o *beatnik*, que teve início em meados dos anos 50, no qual alguns escritores, com raízes nos pensamentos libertários da poesia dos conterrâneos Whitman e Thoreau no século 19, vivia o desconforto de habitar em um país que, em nome da democracia, havia lançado uma bomba atômica e promovido uma série de intervenções militares em países do Terceiro Mundo.

Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs dentre outros escritores e poetas, eram expoentes desse movimento e não hesitavam em atacar a política dos EUA, em buscar modelos alternativos de sociedade, mesmo aqueles construídos através de drogas como a mescalina e o LSD. Seus textos traduzem essas características a partir da experiência cotidiana de seus autores. Os *beatniks* não só antecipam assim, em cerca de dez anos, algumas das bandeiras hasteadas pelo movimento *hippie*, mas em termos de estilo narrativo, antecipam algumas das técnicas empregadas pelo *new journalism*. Sucedendo aos *beatniks* e paralelamente aos *hippies*, o movimento do *new journalism*, encabeçado por nomes como Tom Wolfe, Gay Talese, Joan Didion, Truman Capote, dentre outros, também criou uma reviravolta no tratamento da notícia, trocando a premissa do repórter observador e imparcial pela do sujeito ativo e até mesmo engajado, protagonista da história e que recria os diálogos, lança mão de simbolismos, enfim, considera o entrecruzamento das várias subjetividades envolvidas na reconstrução narrativa de um fato.

O australiano Paul Genoni comenta que o *new journalism* é uma expressão pós-moderna, onde, na década de 60, artistas e escritores se preocupavam com a representação de um mundo vasto e em transformação. Os *hot media*, como televisão e rádio, tornavam-se amplamente acessíveis e os consumidores esperavam que um impacto semelhante acontecesse no mundo escrito, o que foi possível graças ao *new journalism*. “Ele forneceu, pela primeira vez, um estilo de escrita não-ficcional, apto a transmitir a energia e a

instantaneidade da cultura popular, incluindo o rock” (GENONI, 1994: 125). Não é por acaso que nessa época começam a surgir as primeiras publicações sobre o gênero, como a *Crawdaddy* (1966) e a *Rolling Stone* (1967). Por isso o autor defende que, assim como o rock é parte integrante da cultura musical, a sua literatura pertence a um mundo literário amplo, como o do *new journalism*.

É baseado nessa premissa que Genoni tece a primeira relação entre o rock e o mais tradicional dos serviços de informação: a biblioteca. Retomando outro autor, Bob Pymm, Genoni diz que a principal razão para inclusão do rock em uma biblioteca deve-se ao fato de esse gênero ser uma genuína forma de expressão das opiniões e valores populares, além do crescente interesse acadêmico pelo estudo dos *media*. Sua exclusão estaria relacionada a uma deficiência no ensino e na pesquisa das áreas de música e/ou cultura popular. Portanto, uma inclusão do rock nas bibliotecas justificar-se-ia por, pelo menos, dois pontos: seu valor como importante meio de expressão literária e sua capacidade de representação de valores sociais contemporâneos, muitos deles expressos além da simples letra-e-música, como a crônica, a crítica e as reportagens musicais de discos, shows, eventos etc. O autor, entretanto, faz uma ressalva seletiva:

“antes de discutir esse material, é importante diferenciá-lo de uma ampla categoria de publicações relacionadas à indústria do rock, que é a vasta quantidade de livros e revistas de qualidade indiferente que cuidam do culto à personalidade. Tais publicações são usualmente designadas para suprir a demanda dos fãs de um artista em particular ou de um grupo e se caracterizam por material fotográfico e textual que raramente ultrapassam a esfera de uma simples hagiografia. É claro que tais publicações são artefatos genuínos da cultura pop, mas geralmente estão mais para um perfil de colecionador do que para uma pesquisa em biblioteca. Foi esse tipo de publicação que, infelizmente, aos olhos seletivos do bibliotecário, estendeu seu efeito negativo para todas as outras publicações relacionadas ao rock.” (GENONI, 1994: 124. Tradução do autor.)

Além das duas proposições sugeridas por Genoni, que esclarecem o valor informacional de produtos relacionados ao estilo musical rock, poderíamos agregar um terceiro: trata-se também de seu valor como expressão de uma cultura oral, dimensão esta esquecida na maioria das bibliotecas (convém contrapor essa afirmação com um dado: em um *survey* realizado em 1994 nas 33 principais bibliotecas australianas, apenas sete não tinham um acervo específico de rock e música popular).

Em uma edição totalmente voltada para a investigação sobre a relação entre música popular e bibliotecas, a *Drexel Library Quarterly* apresenta textos sobre a história do rock, inclusive do ponto de vista dos negros, sugestões de aquisição, armazenamento, recuperação e catalogação dos mais diversos estilos - do jazz à folk music. E, na sua introdução, o editor Tim LaBorie comenta que

“o papel da biblioteca como distribuidor e preservador de artefatos culturais tem sido objeto de debates periódicos. Tais argumentos vêem a biblioteca, em um extremo, como uma fonte de materiais de passatempo e ‘populares’ para as massas e, em outro, como um depósito para produtos de investigação intelectual. (O fato é que) registros de música popular são apropriados para o acervo da biblioteca não importando qual extremo dessa argumentação seja favorecido.” (LaBORIE: 1983, 13. Tradução do autor)

Como já dissemos anteriormente, em um cenário onde quase todo o *mainstream* da música pop foi cooptado pelo rock e onde os suportes de registros são múltiplos, John Politis diz que:

“a disseminação de modernos processos de gravação levantou uma nova cultura oral, distinta da tradição popular antiga, devido à semipermanência dos registros e de sua distribuição (...) Enquanto bibliotecas sempre reconheceram a importância da coleta e preservação dos registros escritos da cultura humana, a cultura oral permanece sem essa coleta, com exceção da Biblioteca do Congresso. Enquanto é relativamente fácil para um estudante encontrar um poeta ou dramaturgo fora de catálogo em qualquer biblioteca, será bem mais difícil e frequentemente impossível encontrar um trabalho fora de catálogo de algum nome inovador do rock. Mais do que isso: um leitor que lê uma crítica favorável de ficção pode encontrá-la na biblioteca local, mas aquele que busca uma obra da cultura oral pode se desapontar (...) Só porque o rock ocorre em sons, textos e expressão oral para se comunicar não significa que sua comunicação seja menos válida ou importante, apesar de sua avaliação ser mais difícil”. (POLITIS, 1983: 83,84. Tradução do autor.)

Outro possível fator de inclusão apontado por Politis é o próprio fator de globalização alcançado pelo rock, que “se mostrou mais eficiente do que qualquer outro meio para a difusão da cultura norte-americana e ocidental, até mesmo a propaganda de governo” (POLITIS, 1983: 86). Mas, segundo o autor, além de divulgar a língua inglesa em nível mundial, o rock também foi diluído em formas de expressão locais, dos mais diversos países, em um fenômeno observável desde a União Soviética até a América Latina, “onde os *hits* mundiais estão longe de serem desconhecidos e onde os ritmos locais ainda exercem um domínio musical.” (POLITIS, 1983.: 85)

Na mesma publicação, Sheldon Tarakan constata que a exclusão sofrida pelo rock nos tempos atuais é parecida com a que ocorreu no século passado com a obra, por exemplo, de Charles Dickens - que hoje tem lugar especial em qualquer biblioteca de

língua inglesa. “A música, bem como a literatura, é, infelizmente, *a class-conscious art.*” (TARAKAN, 1983: 126). Tanto para Politis quanto para Tarakan, a razão para esse movimento de exclusão do universo musical popular estaria na concepção artística daqueles que selecionam e organizam o material. Se anteriormente havia uma nítida divisão entre a cultura “alta” (*high culture*) e a cultura “baixa” (*low culture*), sendo a primeira ligada à esfera da erudição e a segunda à esfera popular, como os cânticos da corte e os cantos profanos, hoje, lembra Tarakan, a divisão procura apenas manter-se recaindo para “uma elite” (*cult*) e “as massas” (*masses*) - embora possamos afirmar que mesmo o limite entre essas duas categorias tornou-se excessivamente tênue.

De fato, Politis polemiza ainda mais ao lembrar que essa concepção é equivocada: nem todas as formas de arte popular têm essa tendência para as massas. E, para voltar no caso do rock, ele lembra que muitos dos melhores artistas de rock não vendem mais que os clássicos. De fato, basta, por exemplo, compararmos as vendas de Bob Dylan nos anos 60 e hoje. Ou seja: o fato de pertencer a uma “esfera” cultural não exime a obra de seu compromisso com a excelência. E, voltando às palavras de Tarakan, a análise dessa qualidade reflete o compromisso do bibliotecário com sua época e sua biblioteca. Politis completa:

“Hoje, em um tempo onde a pluralidade cultural é respeitada, a diversidade é valorizada e as mudanças tecnológicas vêm permanentemente alterando as formas comunicativas de uns com os outros, restringir dinheiro e recursos para a preservação do rock e de qualquer outra forma de cultura oral é cada vez uma perda vergonhosa e frívola (...) As bibliotecas não podem alienar e excluir o grande número de pessoas que pelo mundo afora têm no rock a sua forma dominante de expressão cultural e artística.” (POLITIS, 1983: 92. Tradução do autor)

A cultura popular deve receber a mesma atenção que a da elite, exatamente porque ela é uma das melhores formas de representação de uma época, de um evento ou de uma reconhecida faixa cultural: somente o tempo pode definir o que permanece e o que é esquecido (TARAKAN, 1983: 126,127).

Até agora, procuramos traçar o painel de uma sociedade contemporânea que se encontra altamente permeada pela produção e disseminação de informação, em um processo de escala global. Dentro desse espectro, procurou-se enfatizar a produção, circulação e consumo dos processos culturais, especialmente aqueles entendidos sob a égide da evolução da indústria cultural, recortando, por sua vez, alguns pontos de vista associados à música e, especificamente, à evolução do rock. Como vimos, além de ser importante indicador desse processo de evolução do consumo cultural em escala mundial, o rock, simultaneamente a esse processo (e em parte por causa dele), foi conquistando também espaço junto a diversos centros de informação, notadamente as bibliotecas, inclusive por suas ligações com a literatura (como ficou claro no caso do *new journalism*) e como uma forma de expressão da cultura oral, cuja importância também começa a encontrar um espaço favorável nesses centros. Apesar dessa correlação emergente entre o rock e as unidades de informação reforçar os objetivos deste trabalho, volto a afirmar que os fatores de interrelação aqui expostos operam em uma esfera específica de atuação: os pontos que justificam as possibilidades do rock ser incorporado pelas esferas institucionais já existentes, como as bibliotecas.

4 Rock: cenário & análise

Neste capítulo, vamos procurar contextualizar o caráter do rock como manifestação sócio-cultural. Ao contrário do ocorrido nos anteriores, vamos tentar aproximar este terceiro item junto a um prisma brasileiro, estabelecendo alguns pressupostos locais para a análise dos resultados obtidos com a pesquisa realizada junto aos grupos de rock em Belo Horizonte. Para isso, convém contextualizar também o que há de peculiar na indústria cultural brasileira e apresentar uma rápida síntese histórica do gênero na capital mineira.

4.1 Rock e Brasil: a indústria cultural e o lugar nacional

*Somos os filhos da revolução
Somos joguetes sem religião
Somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola*
Renato Russo

Bosi reafirma uma das posições já tomadas nesta dissertação: o entendimento de uma dialética da colonização pela contraposição *local x global* e não pelo *nacional x cosmopolita*.

“Não há condição colonial sem um enlace de trabalhos, de cultos, de ideologias e de culturas (...) A dialética da colonização (...) não é tanto a gangorra de nacionalismo e cosmopolitismo (que se observa também em culturas européias), quanto a luta entre modos de pensar localistas, espelho dos cálculos do aqui-e-agora, e projetos que visam à transformação da sociedade recorrendo a discursos originados em outros contextos, mas forrados de argumentos universais.” (BOSI, 1992: 377,382)

Como complementa Renato Ortiz, o desenvolvimento da esfera cultural brasileira, ao contrário da européia, não é posterior ao crescimento das forças produtivas, mas simultâneo. Por isso, mediados por um capitalismo frágil, os pólos de produção cultural brasileiros acham-se misturados, o que implica uma fraca divisão do trabalho intelectual e uma confusão de fronteiras entre as diversas áreas culturais. Busca-se uma ruptura entre literatura e investigação científica com *Os Sertões*, mas o advento do Modernismo procura, nos anos 20 e 30, unir as duas categorias, através de uma literatura universalmente válida, caracterizada pela “harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e ciências sociais.” (ORTIZ, 1986: 25)

Ainda na década de 40 essa falta de autonomização corresponde a uma baixa escolaridade e um elevado índice de analfabetos (57%). Até a década de 30, lembra Ortiz, a produção e o comércio de livros eram inexistentes em termos de mercado – por isso o escritor não podia viver da literatura: tinha que ser funcionário do Estado ou professor e além disso, muitas vezes jornalista, contribuindo para que os meios de comunicação se tornassem o veículo através do qual se poderia iniciar uma relação entre intelectual e público. Ou seja, no Brasil, a cultura artística e a de mercado não eram antagônicas. Processo semelhante verificou-se na década seguinte, quando a literatura, o teatro e o cinema contribuíram para o início da televisão. Ortiz vê como decorrência desse fenômeno um ponto positivo - abertura de espaço de criação que em alguns períodos será aproveitado por determinados grupos culturais – e outro restritivo: os intelectuais passam a atuar dentro da dependência da lógica comercial: por fazer parte do sistema empresarial, têm dificuldade em construir uma visão crítica com relação ao tipo de cultura que produzem (ORTIZ, 1986: 27-29).

Da mesma forma que o ideal liberal chega ao Brasil antes das forças sócio-econômicas que o originaram no continente europeu, o conceito de moderno também pode ser colocado como "fora do lugar": o da cultura ornamental, que aponta para uma falsidade, a vontade da classe dominante de se perceber enquanto parte da humanidade ocidental avançada, o que em princípio asseguraria o pertencimento da burguesia nacional aos ideais de civilização e acomodaria na consciência da classe dominante o atraso brasileiro em relação aos países centrais. Da mesma forma como há o termo "arte cinematográfica" para as elites burguesas, "orgulhosas de seu contraste frente à ignorância da maioria" (XAVIER, 1978 apud ORTIZ, 1986:30), há a euforia do urbanismo carioca contrastando com a miséria das favelas e com o peso de uma herança colonial paupérrima. A idéia de modernismo era perfeitamente associada à de progresso, civilização e à pergunta "o que os estrangeiros diriam de nós?", que está perfeitamente associada a uma dependência dos valores europeus, revelando um retrato do Brasil condizente com o imaginário civilizado⁷.

⁷ No prefácio elaborado por Mauro Santayana em livro de Arthur José Poerner, há um trecho que resume essa idéia: "O movimento paulista de 1922 representara orgulhosa afirmação da identidade nacional. Até então, a nossa forma de ver o mundo e de expressar os sentimentos era dividida: as elites faziam de conta que eram

O Modernismo acontece num país sem modernização - não é por acaso que os críticos do Modernismo dizem que ele antecipa mudanças de anos posteriores. O descompasso é um elemento da sociedade brasileira periférica e não da genialidade dos homens da arte. O autor o compara com o Modernismo de um Baudelaire, feito numa posição crítica e num país onde a modernização ocorreu junto com a modernidade: preza as conquistas trazidas pela sociedade industrial, mas percebendo também a dimensão que isto produz com relação à arte, por exemplo – argumento que não pode, por outro lado, ser usado para desmerecer o movimento de 1922:

"Não tenho dúvidas de que historicamente esta forma de equacionar os problemas desempenhou no passado um papel progressista; a luta pela construção nacional pôde se contrapor às forças oligárquicas conservadoras e ao imperialismo internacional. Pagou-se porém, um preço: o de termos mergulhado numa visão a-crítica do mundo moderno." (ORTIZ, 1986: 36)

Como vimos, foi nos anos 40 que uma cultura popular de massa iniciou-se no Brasil. Ortiz lembra que já nessa década se consagraram o jornal diário, revistas ilustradas e histórias em quadrinhos, com um relativo aumento de circulação de jornais, revistas e livros. Mas, para o autor, não é a realidade concreta dos modos comunicativos que institui uma cultura de mercado: é necessário que toda a sociedade se reestruture para que eles adquiram novo significado e uma amplitude social através da combinação de processos diversos como industrialização, urbanização, transformação do sistema de estratificação social, com expansão da classe média e operária. Analisando os diversos ramos de produção de massa brasileiros na época, Ortiz tece rápidas considerações:

- Rádio: começou em 1922 e, dez anos mais tarde, já se estrutura sob bases comerciais: anunciantes transformam-se em verdadeiros produtores de programas, aumentando ainda mais em 1952, quando o percentual de publicidade passa para 20%. Nesse interim, durante a década de 1940, ocorre a febre das radionovelas.

européias, enquanto o povo já assumia, com sua autenticidade, a face cultural brasileira, bem mestiça, com a presença preponderante dos ibéricos, dos africanos e dos ameríndios no espírito nacional. Com a Semana, os atores de teatro abandonaram o acento lusitano, liberando as vogais; os artistas plásticos desprezaram a disciplina das linhas e os motivos acadêmicos, em sua rebeldia tropical. Os pronomes mudaram de posição na frase, em franca insurreição contra a puríssima gramática de Camilo e Garret. A aristocracia de São Paulo se via na contingência de colocar à mesa a plebeíssima banana, ao lado das peras e maçãs importadas da Argentina (...) Mas a iconoclastia dos semanários não recusava as modinhas, nem rejeitava o barroco." (SANTAYANA apud POERNER, 1997:09)

- Cinema: torna-se um bem de consumo nas décadas de 40 e 50, resultado do domínio americano no pós-guerra, fato que não é exclusivamente brasileiro, mas uma decisão econômica do mercado cinematográfico americano em exportar e uma decisão política do governo dos EUA. Mas é também nessa época que acontece o momento nacional de cinema: 1941 com a Atlântida e 1949 com a Vera Cruz. Entre 1951 e 1955 são produzidos 27 longas por ano no Brasil.
- Televisão: introduzida nas principais capitais a partir da década de 50, com a criação da TV Tupi.
- Publicidade: criação de agências e associações de propaganda; relação intrínseca da publicidade internacional com a mídia.

No entanto, Ortiz lembra que a "indústria cultural" e a cultura popular dessa época caracterizam-se mais pela sua incipiência do que pela sua amplitude: o mercado de livros expande-se, mas o índice de analfabetismo continua alto e o escritor segue a mesma linha dita anteriormente, ou seja, não se torna um profissional. A própria produção oscila no mesmo patamar durante essa década, em parte devido ao papel de alto custo, importado e subsidiado apenas para os jornais. O rádio não possuía um desenvolvimento paralelo junto à população: o índice de aparelhos por cabeça do país (62) era o 13º da América Latina. O cinema brasileiro não se impõe no mercado e em fins de 1950 ocorre a falência da Vera Cruz e da Maristela. A TV tinha problemas semelhantes aos do rádio, como baixo índice de aparelhos, possuía uma programação marcadamente regional e uma estrutura pouco compatível com a lógica comercial.

Conforme vimos no Capítulo 2, se para os frankfurtianos a indústria cultural é a extensão do processo industrial, fabril, para a esfera da cultura, com o objetivo do lucro, fica difícil aplicar o conceito de indústria cultural frankfurtiano no Brasil dessa época, na qual as empresas tentavam expandir suas bases culturais, mas tropeçavam nos obstáculos apresentados pelo capitalismo brasileiro. Faltava à cultura popular de massa brasileira o traço mais característico das indústrias de cultura: o seu caráter integrador (ORTIZ, 1986: 45-48).

“A padronização promovida por e através dos produtos culturais só é possível porque repousa num conjunto de mudanças sociais que estendem as fronteiras da racionalidade capitalista para a sociedade como um todo. Na verdade, todo o raciocínio de Adorno e Marcuse procura mostrar que na sociedade moderna os espaços individualizados são invadidos por esta racionalidade e integrados num mesmo sistema. A sociedade industrial passa a ser um espaço integrador das partes diferenciadas da sociedade (...) Poderíamos pensar que o governo Vargas já promovesse isto, com toda a política de Capanema. Mas, na verdade, tratava-se de colocar o Estado como fator integrador da cultura, o espaço privilegiado por onde passa a questão cultural. Há causas econômicas, onde o Estado não poderia arcar com a construção de uma rede nacional e acabavam por ser eminentemente locais.” (ORTIZ, 1986: 49-50)⁸

Citando Fernando Henrique Cardoso, o sociólogo, Renato Ortiz diz que os empresários no Brasil são de dois tipos: o capitão da indústria e o *manager*. O capitão da indústria é marcado mais pela usura do que pela exploração metódica e racional da força de trabalho: é o empresário pioneiro, mas que atua na base do empirismo, buscando tirar proveito das facilidades oficiais. O *manager* é preocupado com a reorganização técnica e administrativa dos empreendimentos e com o aumento de sua eficácia. É aquele que busca adequar a produção à situação real de mercado. Para Ortiz, o tipo de empresário em voga nos anos 40 e 50 é justamente o capitão de indústria e cita como exemplo Paulo Amaral Machado (TV Rio) e Assis Chateaubriand (TV Tupi).

“O dr. Machado (...) passava no caixa, via quanto tinha, anotava cuidadosamente na caderneta” (COSTA apud ORTIZ, 1986:56. Grifo nosso) Prática que lembra mais uma contabilidade de armazém do que a estrutura de uma grande empresa. Estudos provam que esse irracionalismo empresarial foi uma das causas que levaram a TV Tupi a falência. Basta olharmos para a figura de Chateaubriand e, mais ainda, trechos de seu discurso inaugural: *‘Esse transmissor foi erguido com as pratas da casa, isto é, com os recursos de publicidade que levantamos das pratas Wolff (...) a Sul América é o que pode haver de bem brasileiro, as lãs Sams, do Moinho Santista, arrancadas do coiro das ovelhas do Rio Grande e, mais que tudo isso, o guaraná Champagne da Antártica, que é a bebida dos nossos selvagens. (...) Atentai e verei mais fácil do que se pensa alcançar uma televisão: com Prata Wolff, lãs Sams bem quentinhas, Guaraná Champagne borbulhante de bugre e tudo isso bem amarrado e seguro na Sul América, faz-se um bouquet de aço e pendura-se no alto da torre do Banco do Estado, um sinal da mais subversiva máquina de influenciar a opinião pública’.*” (SIMÕES apud ORTIZ, 1986: 56. Grifo nosso)

⁸ O prefácio de Sergio Solmi para a edição italiana de *Minima Moralia*, livro de Adorno, procura entender o fenômeno da indústria cultural na Itália, cuja industrialização também foi tardia, se comparada aos casos francês e inglês. Para Solmi, “o nosso país apresenta, em mais de um aspecto, um panorama muito diferente do que está sob os olhos de Adorno quando escreve estas páginas. Por outro lado, seria errôneo subestimar tudo o que há de comum entre uma sociedade monopolista avançada como a dos EUA e uma sociedade burguesa *sui generis* como a nossa. Apesar de todas as diferenças de nível estrutural, existe alguma coisa como um espírito do tempo. E isso é ainda mais verdadeiro hoje, quando o aparato técnico e os instrumentos da difusão da cultura de massa determinam uma *koiné* cultural que muitas vezes se antecipa ao desenvolvimento da economia. A exportação do *american way of life* americano encontra um terreno particularmente favorável justamente onde não existem – e talvez não existam nunca – as condições econômicas onde se desenvolveu” (SOLMI apud BOSI, 1992: 362).

Citado por Ortiz, Perry Anderson sugere que o modernismo ocorre, no contexto europeu, devido a três pontos básicos: a) um passado clássico, altamente formalizado nas artes visuais e institucionalizado pelo Estado, que é fonte de tradição artística e referência obrigatória para críticos do academicismo oficial; b) as inovações tecnológicas (telefone, telégrafo, automóvel, avião, fotografia), mas que ainda se encontram restritas a um pequeno grupo da sociedade; c) proximidade imaginativa da revolução social; ou seja, havia "no ar" uma esperança de transformação política que habitava diferentes setores sociais (ANDERSON apud ORTIZ, 1986: 103).

Comparando-o com o caso brasileiro, Ortiz diz que: no ponto a) não ocorre, pois existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e autonomização de uma esfera de cultura universal. Exemplos: a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e o advento da TV. Foi esse fenômeno que permitiu um livre trânsito na aproximação entre grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, movimentos de música popular, a bossa-nova – aproximação que pode ser vista desde a incorporação de elementos do jazz, internacionalmente importável até em pequenas mudanças na apresentação gráfica dos discos (capas bem produzidas, nomes concisos - economia lingüística publicitária – etc.)

O próprio Tropicalismo é caracterizado pelo autor como uma manifestação tardia. Quanto ao ponto b): possuíamos em demasia, mas ainda indeterminado pela insipiência do consumo e pela precariedade da indústria cultural e no ponto c) de fato, havia algo "no ar". O período em questão é marcado por uma utopia nacionalista que busca concretizar a saída de uma sociedade subdesenvolvida de sua situação de estagnação. Cientistas políticos afirmam que de 1946 a 1964 o Brasil realmente viveu um período democrático. Cultura e política caminhavam juntas, nas suas realizações e nos seus equívocos (ORTIZ, 1986: 103-110).

Assim, se para o autor os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 definem-se pela consolidação de um mercado de bens culturais. Primeiro a TV, depois o cinema. O golpe

de 64 foi fundamental para a concretização dessa mudança: de um lado, a sua implicação política, onde a censura era dirigida contra os livros, os filmes, as peças de teatro, mas não contra o mercado editorial, o cinema, o teatro. Um pacto de auto-censura, assinado pelos diretores de TV ainda garante esse aspecto da censura política.

De outro lado, podemos acrescentar que o regime militar implementa a política desenvolvida por JK, criando um mercado de bens de consumo não-duráveis e, através do "milagre econômico", levando esses bens até a classe média. Ao mesmo tempo que escondia a face repressora, autoritária e censora do governo com uma explosão de consumo, facilitava a superação de obstáculos necessários para que empresários estabelecessem empresas culturais – com a conseqüente expansão das vendas de discos, fitas, aparelhos de rádio e TV. Sem mencionar ainda que o empenho do regime militar em patrocinar sistemas de integração, tinha como base o caráter nacional-integrador da Lei de Segurança Nacional. Os meios de comunicação de massa, como rádio e TV, nas mãos certas, consolidavam-se como veículo de manutenção da política proposta pela lei. Em mãos erradas, era obviamente perigoso – afinal, pergunta Ortiz, por que a *Última Hora* e a TV Excelsior, que se modernizaram, não deram certo como indústria no pós-64? Motivo: estavam do lado dos derrotados do golpe. "Éramos viáveis economicamente, mas não politicamente." (Walter Simonsen - TV Excelsior apud ORTIZ, 1986: 153) Rene Dreifuss, em estudo sobre a articulação entre empresários e militares para o golpe, incluiu também os empresários da esfera cultural. Hallewel observa que, entre o grupo de livreiros que financiaram o IPES, estão a AGIR, a Globo, José Olympio, Vecchio, Saraiva, Cruzeiro etc. (HALEWELL apud ORTIZ, 1986: 117).

Não é à toa que o papel, um produto de importação, recebe incentivos para sua produção nacional, que inclui a importação do maquinário necessário. Mas é no âmbito da televisão que isto é mais marcante: em 1965 o Brasil integra-se ao INTELSAT, em 1967 é criado o Ministério das Comunicações e em 1968 inaugurado um sistema de microondas que integra todo o território nacional (Amazônia-70). Para Ortiz, isto significa que as dificuldades econômicas da década de 50 podem ser resolvidas. O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural,

pressupõe um suporte tecnológico que no Brasil, ao contrário de outros países como os Estados Unidos, é resultado de um investimento do Estado. Assim, enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado. É claro que a censura excessiva é certamente um incômodo para o crescimento da indústria cultural, mas esse é o preço pago pelo fato de ser uma ditadura militar a incentivadora do próprio desenvolvimento brasileiro (ORTIZ, 1986: 117-120).

Assim, o que caracteriza a evolução da indústria cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Através de dados estatísticos, pode-se perceber que a produção de livros triplicou; o mercado de revistas quadruplicou. No período 1957-1966 chegou-se a 50 filmes produzidos contra aqueles 27 de 1951-1956. Em 1975, 89 filmes foram produzidos e em 1980, 103 (mas, como também reforça o autor, não esperemos qualidade. Em 84, por exemplo, 71% dos filmes produzidos eram de chanchada e/ou pornografia).

A indústria fonográfica aumenta consideravelmente. O consumo de LPs multiplica-se, atingindo até as classes mais baixas, através de estratégias de mercado, como a dos álbuns compilares - ou seja, uma seleção de faixas de diferentes gravadoras, como foi adotado pela Som Livre, da Globo para trilhas sonoras de novelas, começando em 70 pela novela *O Cafona*. Há profusão de agências e também a criação de escolas de publicidade. O rádio não fica para trás: acompanha as mudanças em vista da deslocação da verba publicitária para a TV e também integra-se em redes, enquanto as revistas começam a procurar públicos específicos. É a era dos *managers* culturais que, ao delegar funções a braços direitos (como Roberto Marinho fazia com Boni, Wallach, Arce e Clark) transformam a relação de trabalho. Na TV, a questão dos atores, por exemplo, era planejada: para que não houvesse saturação do artista, ele ficava de molho por três ou quatro meses até outra telenovela.

"Planejamento da exposição da aura, elemento fundamental para o funcionamento do sistema de ídolos do *mass-media*. Uma aura diferente da desejada por Benjamin, mais se aproximando de uma estratégia para provocar no consumidor a ilusão de unicidade da 'obra de arte'."(ORTIZ, 1986: 143)

Como contrapartida ao processo de racionalização empresarial, temos uma crescente profissionalização da produção cultural (cenógrafos, cabeleireiros etc.). A discussão proposta pelo autor reforça a idéia de uma releitura do caso frankfurtiano. Para Ortiz, ao ver a ideologia exclusivamente como técnica, o que significa assimilar a cultura à mercadoria,

“a perspectiva frankfurtiana tem o mérito de chamar a atenção para certos problemas, mas impede de compreendermos outros. Diria que a cultura, mesmo quando industrializada, não é nunca inteiramente mercadoria. Ela exerce um valor de uso que é intrínseco à sua manifestação. Há uma diferença entre sabonete e ópera-sabão. O primeiro é sempre o mesmo, e sua aceitação no mercado depende desta eternidade que garante ao consumidor a qualidade de um padrão. A segunda possui unicidade, por mais que seja um produto padronizado (...) As esferas se revertem: se antes partia-se do teatro para a telenovela, depois partiu-se da telenovela para o teatro. O que implica que, a criatividade, anteriormente mais freqüente, se torna mais difícil, encontra menos espaço e agora está subordinada à lógica comercial.” (ORTIZ, 1986: 143-147)

Citando Habermas, Ortiz lembra que a burguesia perde seu caráter político-libertador (século XVIII e primeira metade do XIX) a partir de meados do século XIX, justamente quando a transformação da cultura em consumo se acentua e onde o que é produzido se fundamenta na demanda do mercado, - exemplo típico disso é o da imprensa, que passou de um jornalismo político para um jornalismo empresarial. Para o autor, no Brasil essa despolitização teve particularidades: foi o Estado militar quem promoveu o capitalismo em sua forma mais avançada. O processo do golpe e sua hegemonia provocaram, na "geração AI-5", uma ênfase no sujeito alienado, que busca na droga, no misticismo ou na psicanálise a forma de expressar sua individualidade, a desarticulação do discurso, a reificação da linguagem, o que equivaleria a uma desvalorização e a recusa em se encarar o elemento político.

A partir das considerações de Ortiz é interessante percebermos dois pontos. Primeiro, o fato de que o cenário do rock nacional se forma durante a transição dos anos 60 para os anos 70 – considerando-se aqui o papel da Jovem Guarda, Mutantes e, por que não, do Tropicalismo (sem desconsiderar precursores como Raul Seixas e Tim Maia) - anos em que a indústria cultural brasileira começa a se estruturar como tal, sendo capitaneada por um regime político militar. Tais circunstâncias locais, inseridas em um contexto internacional balanceado pelo *do it yourself* do movimento punk - “mesmo quem não é músico pode fazer música”, ou seja, propiciar a expansão da expressão musical aliada ao

protesto político - favoreceram a explosão do rock no Brasil a partir da segunda metade dos anos 70, cenário que se consolidou nas décadas seguintes. Alves de Souza sintetiza com propriedade essa trajetória:

“a emergência de uma abertura e fortalecimento do sistema democrático; a organização de eventos massivos com orientações empresariais (como o *Rock in Rio*, *Hollywood Rock*); um certo esgotamento e conseqüente abertura da cultura rock norte-americana e européia para outras tendências musicais; implantação de uma rede de publicações nacionais; a existência de movimentos culturais anteriores aos anos 80 (Jovem Guarda, Tropicalismo, Punk etc) criaram condições para a formação do que se pode se chamar de Rock Brasil. Como está delineado, não gosto da idéia segundo a qual foi um evento ou um movimento específico que pode ter gerado tal fenômeno. Prefiro observá-lo como um resultado de tensões, contradições e acúmulos de manifestações culturais, econômicas e políticas ao longo dos últimos 30 anos (...) a cultura rock é universal e, como tal, o Brasil tem algum direito sobre ela, podendo mesmo renová-la. (...) Um rock com ‘sotaque brasileiro’, se é que isso tem alguma importância, vem justamente das misturas de sons e dos conteúdos e da afirmação da natureza internacionalista deste trabalho. É extremamente desnecessário saber se o som de uma banda é mais ou menos integrado à realidade nacional porque sua natureza está integrada a um processo industrial, moderno e articulado aos segmentos jovens da sociedade, que é ‘estrangeiro’ por excelência (e a cultura rock tem a ver com o Brasil menos por sua temática e mais pela conquista desse processo de modernidade). O importante é observar se uma peça musical, nos limites da cultura rock, cumpre esse desejo de afirmação do divertimento, aliado ao rigor de uma crítica qualquer, que conduziria essa cultura à categoria benjaminiana de arte de massa.” (SOUZA, 1995: 129-130/77-80)

A análise de Ortiz também nos revela, em segundo lugar, uma relação intrínseca entre contexto de época, a produção musical e a juventude. Apesar do protesto político do *punk*, o autor não hesita em caracterizar a juventude pós-regime militar como sendo a Geração AI-5, característica compartilhada por um dos representantes do rock nacional⁹. Há, portanto, uma necessidade de se compreender melhor essa relação antes de apresentarmos a análise de nosso trabalho de campo, ou seja, como ela se configura em uma manifestação sócio-cultural das mais significativas da atualidade. Assim, prefiro condicionar um histórico do gênero no Brasil a esse aspecto, especialmente a partir dos anos 80, deixando a tradicional narrativa cronológica desse gênero musical limitada a nosso campo de atuação: a cidade de Belo Horizonte.

Mas antes mesmo de avançarmos nesse percurso, cabe lembrar outro conceito de Ortiz, que vincula essa relação à mundialização da cultura (alcançada inclusive pelo rock), através do conceito de *memória internacional-popular*. Lembrando as instâncias sócio-

⁹Renato Russo, letrista e vocalista do grupo Legião Urbana, falecido em 1997 reitera: “Dizem que não temos caráter. Crescemos em meio a uma ditadura, vendo National Kid e os Três Patetas. Como eles querem que eu

educacionais de Berger e Luckmann (família, escola), a *memória internacional-popular* (e dentro dela, o já quinquagenário rock) constitui-se e se consolida dentro delas como parte de um universo simbólico compartilhado por uma cultura que se planetarizou através das mídias.

“A memória internacional-popular funciona como um sistema de comunicação. Por meio de referências culturais comuns, ela estabelece a convivência entre as pessoas. A ‘juventude’ é um bom exemplo disso. T-shirt, rock and roll, guitarra elétrica, ídolos da música *pop* e pôsters de artistas (ou até mesmo de Che Guevara, *hay que endurecer, pero con ternura*) são elementos partilhados planetariamente por uma determinada faixa etária. Eles se constituem assim em cartelas de identidade, intercomunicando os indivíduos dispersos no espaço globalizado. Da totalidade dos traços-souvenirs armazenados na memória, os jovens escolhem um subconjunto, marcando dessa forma sua idiossincrasia, isto é, suas diferenças em relação a outros grupos sociais (...) No Brasil, o conflito entre rock x samba revela a mesma contradição [observada em outros países, como a França ou o Japão em que a *pop music* supera as *chansons* e as *enkas*]. Enquanto símbolo da identidade nacional, isto é, um valor aceito internamente, o samba vê-se ameaçado por uma musicalidade estranha às suas raízes históricas. Na verdade, nos encontramos diante de um fenômeno mundial, no qual as novas gerações, para se diferenciarem das anteriores, utilizam símbolos mundializados. A idéia de sintonia surge assim como elemento de distinção social. Escutar rock and roll significa estar sintonizado com um conjunto de valores, vividos e pensados como superiores. Preferir outros tipos de canções é sinônimo de descompasso, de um comportamento inadequado aos tempos modernos. Samba, enka, canção francesa são desta forma relegados ao pretérito, sinal de um localismo limitante da comunicação ‘universal’ (...) Não se trata, porém, de uma mera preferência dos jovens, ela se associa a todo um modo de vida – frequência às casas noturnas, concertos, shopping centers etc. As rádios FM que massivamente as veiculam, não são apenas um meio de comunicação, mas instâncias de consagração de determinado gosto.” (ORTIZ, 1994: 129, 202)

Esse contexto pode ser reforçado com um interessante depoimento do jornalista

José Augusto Lemos:

“Quem ouve rock hoje, certo de que está tendo acesso a uma música inovadora, diferente da careta MPB, pode não estar sendo tão moderno assim. Mesmo porque, desde seus primórdios, os artistas mais avançados da música brasileira são acusados, pelos puristas, de fazer ‘música americana’. O problema é que justamente nós, que ouvimos rock, já não temos mais acesso às iguarias emebísticas que fizeram a cabeça de outras gerações. Nem sabíamos das várias fusões que ocorreram no passado, que poderiam indicar atalhos para um futuro musical mais próspero. Nem sabíamos da comum identidade do Brasil com Cuba, Caribe e Angola. São informações importantíssimas - fundamentais para quem quer se situar num universo despojado de pudores rítmicos ou melódicos. A América Latina, por exemplo, tem um imenso campo musical vazio - mantido improdutivo e ocioso pelos latifundiários do éter e do vinil - à espera de posseiros ousados. Não seria exagero afirmar que as novas gerações, apesar de terem crescido em clima de ‘distinção’ política, correm o risco de ser mais alienadas e cercadas do que as que foram à força nas décadas passadas, graças ao desinteresse e às imagens borradas divulgadas pelos nossos meios de difusão musical. A MPB não é ‘chata’, a música latino-americana não é apenas ‘chorosa’ e a influência dos ritmos negros pode ir muito, mas muito além do samba. O rock nacional estará vivendo um novo período, se posicionarmos nossas antenas para outras regiões e elas captarem os débeis sinais que nos chegam” (LEMOZ apud SOUZA: 1995, 91)

samba o que foi a Coluna Prestes etc? Quer dizer, nega-se o alimento para uma pessoa e depois reclama-se que ela é malnutrida.” (RUSSO apud SOUZA, 1995:108)

Podemos retirar algumas considerações em consonância com o que já foi exposto no capítulo dois: 1) apesar de ser um gênero movido por uma indústria cultural poderosíssima e, portanto, estar submetido a todas as regras de produção industrial da cultura - e aí percebe-se uma consonância histórica da emergência do gênero no Brasil com a indústria cultural brasileira, ou melhor, com a consolidação das multinacionais fonográficas no país - o rock também pode ser entendido como um movimento que dialoga e captura, ao mesmo tempo em que é capturado, por formas de expressão locais; 2) nesse aspecto, é curioso ver sua aproximação com o público jovem, estabelecendo um interessante paradoxo: ao mesmo tempo em que os roqueiros são taxados de alienados, eles não hesitam em afirmar que o rock é uma forma de protesto, inclusive político; 3) nos termos de uma estética musical, ele definitivamente rompe com a estética tradicional, tornando-se, como sugere Souza, uma arte de massa, dentro de uma proposta de reformulação estética já antevista por Walter Benjamin na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte. “A arte de massa, quatro décadas após Walter Benjamin, nos autoriza a afirmar assim: encerra um *carpe diem* trágico que sintetiza a crítica e o consumismo, o divertimento, a pose.” (SOUZA, 1995 :89 Conforme dissemos, os itens 1 e 3 já foram analisados no capítulo 2 desta dissertação. Cabe investigar, como também já antecipamos, como e porquê o rock se sedimenta junto ao público jovem (item 2), considerando-se inclusive as questões suscitadas pelos dois outros itens.

4.1.1 Rock e juventude: lugar e circuito sócio-cultural

Para entender o que se passa no cenário brasileiro, cabe introduzir esse item com uma abordagem paralela: trata-se de interessante estudo de Sergei Yerofeyev divulgado pela Internet no qual o autor procura entender como um produto da indústria cultural, o rock, é recebido pela juventude russa. Para Yerofeyev, a essência do rock consiste justamente na exploração das necessidades dos adolescentes através de uma criação comercial deliberada da cultura jovem. Citado pelo autor, Holbrook diz que “o público de rock não é uma massa passiva, que consome discos como quem consome suculhões, mas uma comunidade ativa que produz música como um símbolo de solidariedade e uma inspiração para a ação.” (HOLBROOK apud YEROFEYEV, 1998: 10. Tradução do autor)

Também em sintonia com o que foi disposto no capítulo dois dessa dissertação, Frith, igualmente citado por Yerofeyev, afirma que “o que distingue mais claramente o rock de outros produtos da cultura de massa não é somente seu público, mas sua forma. O rock é uma forma de comunicação musical e sua ideologia como cultura de massa deriva não somente da organização de sua produção, não somente das condições de seu consumo, mas também das intenções artísticas de seus criadores e da estética de suas formas musicais.” (FRITH apud YEROFEYEV, 1998: 10. Tradução do autor)

Segundo Yerofeyev, a população russa jovem começou a se interessar pelo rock já a partir dos anos 50, com o declínio do stalinismo e o aumento de bens de consumo eletrônicos como o rádio e a TV. No final dos anos 60, grupos como os Rolling Stones, Deep Purple e os Beatles tornaram-se bastante conhecidos do público jovem - embora seus ritmos se tornassem execráveis para pessoas mais idosas - o que não impedia a proliferação de grupos locais.

Curiosamente, o início da expansão roqueira na Rússia também se dá na década de 80 movido pelo menos por um elemento comum ao caso brasileiro: a abertura democrática. Segundo Yerofeyev, a partir da *perestroika* vários grupos compartilhavam o cenário *underground* russo, com destaque para os grupos The Machine of Time e Aquarium. Aqui o autor observa um fenômeno interessante: para a maioria dos adolescentes dessa década, só o *heavy metal* representava o rock genuíno, não conformista. Através de uma pequena pesquisa realizada junto a 200 estudantes da Universidade de Kazan, o autor constatou que 29% consideravam o rock como uma forma de entretenimento, 25% como uma linguagem artística, 20% como uma forma de música séria e 11% como forma de protesto. O estudo de Yerofeyev levou à divisão da juventude russa em três grupos: intelectuais, politicamente ativos ou delinquentes, ligados a grupos sociais diversos, desde a juventude operária russa até os filhos da burocracia estatal (*nomenklatura*). Em todos eles o rock exerce uma função distinta, seja como algo a ser criticado, uma forma de protesto político ou um veículo libertário. Mas, segundo o autor, o limite dessas tipologias é muito tênue e ainda insuficiente para explicar a complexidade de atitudes frente ao rock: sua conexão

permanece de um lado com os problemas da cultura jovem e, de outro, com o problema da cultura de massa (YEROFEYEV, 1998: 15. Tradução do autor).

Verifiquemos o caso brasileiro. Em pesquisa realizada por ocasião do festival *Rock in Rio*, em 1985, a agência McCann desenhou o perfil do que pensam os jovens roqueiros brasileiros¹⁰. Através de uma amostragem de 1.800 questionários, a pesquisa apresenta alguns pontos interessantes:

- apesar de uma visão sonhadora, os roqueiros não perdem de vista a situação concreta de suas vidas;
- os mais abastados reconhecem ter boas condições de vida e os menos favorecidos têm consciência de suas dificuldades. Ambos, no entanto, não possuem a sensação de minoria isolada: vêem-se como membros de um grande grupo da sociedade;
- valorizam conceitos humanitários: boa vontade, compreensão e solidariedade são qualidades sentimentais que procuram estimular em si próprios; ambição e posse, ao contrário, são tidas como defeitos;
- temperamento: mais alegres, afáveis e extrovertidos são bem recebidos, os mais explosivos, impetuosos e agressivos não agradam. Como defeito também aparecem pessoas com traços autoritários, intolerantes e intransigentes (AGÊNCIA McCANN, 1986: 31).

Entre os entrevistados, a posse de um instrumento musical é alta (47%), bem como a preferência pela música e, nesta, pelo rock.

“Tudo sobre rock interessa. Por isso, estão sempre atentos às notícias sobre músicos, cantores, conjuntos etc. Jornais e revistas especializadas são avidamente consumidas. Ressentem-se, no entanto, de mais espaço para o rock nos jornais, revistas e TV, sendo esta a principal fonte de informação dos roqueiros. Através dela os roqueiros têm acesso rápido e fácil aos seus ídolos nacionais e internacionais. É nela que eles encontram seu padrão de vida e buscam suas identificações (...) principalmente às novelas, videoclips e programas especiais (...). Livros e filmes são reconhecidos como formadores de opinião, mas não competem com a música, nem com a TV. (...) O hábito de assistir televisão [mencionado por 64% dos entrevistados] independe da classe social ou idade e apresenta uma característica especial: a de que os roqueiros não assistem à TV. Eles a percebem. Isto é,

¹⁰ A pesquisa foi encartada na revista *Rock in Rio*, criada para divulgar o festival. 15.200 questionários voltaram respondidos. 78% dos entrevistados pertence à faixa etária de 15 a 23 anos, 21% pertence à classe A, 33% (classe B), 28% (C), 18% (D/E). 70% são do sexo masculino. 39% moram em São Paulo, 37% no Rio de Janeiro. 94% são solteiros, 82% moram com os pais e 48% trabalham fora de casa (AGÊNCIA McCANN, 1986: 30).

eles não se concentram diante da tela como num cinema, mas sim dividem a atenção com outras atividades. Eles nasceram com a TV. Portanto, têm percepção suficientemente rápida para registrar tudo o que se passa na TV sem precisar entregarem-se a ela de corpo e alma.” (AGÊNCIA McCANN, 1986: 31-32. Grifo nosso)

Segundo a pesquisa, as principais preocupações do jovem estão relacionadas ao dinheiro (47%), perspectivas para o futuro (44%), segurança pessoal (27%), trabalho (26%). É pouco relevante com relação ao sexo, drogas e saúde. A inquietação com o futuro está associada ao ganho financeiro, este por sua vez relacionado não só ao acúmulo de posses, mas, principalmente, “ao desenvolvimento pessoal e profissional (...) a imagem profissional que eles têm de si mesmos no futuro está ligada predominantemente à arte, ao esporte e ao mundo moderno.” (AGÊNCIA McCANN, 1986: 34)

Fora de casa, os roqueiros preferem frequentar lanchonetes, boates ou danceterias, locais onde há concentração de pessoas. Não é à toa que bater papo - seja com os pais, seja com os amigos - é apontado como uma das atividades que mais dá prazer aos roqueiros. Com relação ao sexo, 58% disseram que “é a coisa mais íntima e individual da pessoa, cada um transa como quiser sem dizer nada a ninguém”. O uso de drogas independe da classe social e seu consumo declarado inicia-se aos 17 anos e concentra-se entre 21 e 25 anos, sendo a maconha a droga mais consumida (AGÊNCIA McCANN, 1986: 35). Ainda segundo a pesquisa, uma das características mais importantes dos roqueiros é a consciência grupal: 32% tem turma de até 5 pessoas; 28% de 5 a 10 pessoas, 22% com mais de 10 pessoas, 15% dizem variar, enquanto apenas 3% dizem não ter turma.

“Tudo, ou quase tudo, é feito em grupo. Em turma, a grande curtição é bater papo, fofocar e curtir música. Este comportamento grupal é que determina as preferências e até mesmo o vocabulário. Para falar em turma, é preciso sintetizar o pensamento em poucas e pequenas palavras, daí as gírias. (...) O comportamento grupal também se reflete na amizade. Poucos têm apenas um amigo verdadeiro. A maioria tem três, quatro ou mais. Amizade, para eles, é pacto, afeto, amor um pelo outro. Quanto à família, o ideal dominante é o desejo de viver bem com os pais, embora reclamem das broncas, das ordens, da falta de maior liberdade. (...) É grande a troca de informações e, conseqüentemente, a influência do roqueiro sobre a família. Com relação à política, metade dos entrevistados a considera importante. Mas a outra divide-se entre suja, perigosa e complicada.” (AGÊNCIA McCANN, 1986: 36)

Outro apontamento interessante da pesquisa refere-se à forma como os roqueiros vêem seus ídolos.

“Não existe mais o ídolo como antigamente, que criava fidelidade e galvanizava multidões. Agora eles são muitos. E efêmeros. Para os roqueiros, ídolo é aquele que aparece mais vezes nos vídeos e nas paradas de sucesso. 93% deles declaram ter vários ídolos, sendo os cantores e músicos de rock os mais focalizados. É tão grande o número de ídolos que

nenhum alcança expressiva preferência. John Lennon foi o mais citado, mas obteve apenas 13% das respostas." (AGÊNCIA McCANN, 1986: 36)

De acordo com a pesquisa, as principais características dos roqueiros poderiam ser resumidas nas seguintes:

- atitude hedonista frente à vida;
- cosmopolitismo;
- convivência precoce com o mundo adulto;
- agilidade na captação de informações;
- valorização dos conceitos universais;
- predisposição para aderir à novidade, produtos e modas internacionais;
- sintonia com os aspectos mais modernos da sociedade, como informática;
- valorização das idéias grupais;
- forte predisposição às mudanças (AGÊNCIA McCANN, 1986: 37).

À luz desta pesquisa, gostaria de retomar alguns problemas colocados até agora no consumo/fruição roqueira pelos jovens. Vimos que, tanto no caso brasileiro quanto no russo, o forte caráter do rock como um movimento aglutinador de expressões da juventude, especialmente aquelas expressões de caráter contestatório, de diversão e, principalmente, de associação - muitas das quais determinados pela proliferação e rotatividade em que circulam pela indústria cultural. Daí o caráter politeísta da relação entre roqueiros e seus astros, conforme verificada pela pesquisa, e a notável influência exercida pelos meios de comunicação, especialmente eletrônicos.

Gostaria de deter a análise em dois pontos: primeiro o de uma cultura política, aparentemente alienada, em um gênero que se apresenta como contestatório e de protesto. Segundo, o caráter grupal que caracteriza a maioria dos consumidores/fruidores do rock. Sobre esse aspecto, vale buscar o conceito *societal*, trabalhado pelo sociólogo francês Michel Maffesoli. A preferência do sociólogo francês por esse termo foi explicada através da seguinte fórmula: **societal** = **social** + **imaginário**. Em sintonia com o disposto no Capítulo 1 desta dissertação, Maffesoli diz que os séculos XIX e XX são séculos que finalizam a civilização moderna e provocam um desafio epistemológico. O vetor da cultura

moderna não funciona mais. Os valores foram relativizados por outros valores. Daí a preferência de Maffesoli pelo termo *societal*, que integra as práticas sociais à dimensão do imaginário, do onírico e às práticas grupais. Para Maffesoli, a sociedade moderna, representada principalmente pela “ocidentalização do mundo”, foi a responsável pela exclusão desse fator imaginário e agora percebe a importância da compreensão imaterial para entender o material. Maffesoli sugere o caminho do meio, o dionisiaco: não é confusão, mas também não é fusão. Seria uma espécie de equilíbrio em permanente conflito. (E aqui suas teorias estão em consonância com aquelas citadas por Edgar Morin também no Capítulo 1 desta dissertação. (MAFFESOLI e TACUSSEL, 1997)

A razão do século XIX, prossegue Maffesoli, é uma modulação da racionalidade, um racionalismo. Maffesoli defende que a saturação da cultura moderna é a saturação do racionalismo moderno, o que não quer dizer o fim de sua racionalidade: “significa que essa modulação não funciona mais”. Para Maffesoli, toda forma de sentido implica em uma significação e que durante muito tempo foi “um projeto com uma finalidade bem definida”. Segundo o sociólogo, isso fez com que, durante muito tempo, consideramos insensato todos aqueles atos que não têm finalidade - como a crítica religiosa feita ao ato sexual que não visa à reprodução, mas ao prazer. “Todas as coisas estão integradas na vida social, mesmo aquelas que consideramos frívolas”. Outra contraposição deriva do social x sociabilidade. É o antagonismo identidade x identificação. A identidade estaria vinculada a uma expressão do social, sendo formada por diversas e conflitivas relações de identificação, produzidas nos mais variados contextos sociais pelos quais trafega o indivíduo (MAFFESOLI e TACUSSEL, 1997).

Outro ponto emergente na teoria de Maffesoli é o presenteísmo, que não pode ser confundido com o hedonismo. O presenteísmo tem consciência do presente na sua intensidade, mas, ao contrário do hedonismo, faz com que o presente fique cheio de sentido. “A interpretação pára no mensurável exigido pela realidade. Mas enquanto isso o imaginário já permitiu identificar as pessoas e toda a sua pluralidade de versões e gostos.” (MAFFESOLI e TACUSSEL, 1997)

À luz desses conceitos e retomando a análise sobre a juventude brasileira, interessante estudo do professor Teixeira Coelho aponta a cultura e a política dos jovens estudantes da USP. Para o professor,

“a idéia do político, da coisa política, não está morta entre os jovens. Talvez se mostre apenas sob outra forma - na verdade, uma forma entre eles recorrente. Estaria em declínio a política entendida tradicionalmente e, em ascensão, um modo urbano da política: a política enquanto relação de convivência na cidade (apesar da violência), a política enquanto estar junto, enquanto socialidade. A pesquisa com os estudantes da USP mostrou que, se é expressivo o número daqueles que em seu tempo livre optam pelas práticas culturais tradicionalmente entendidas (ir ao cinema ou teatro, assistir a um espetáculo musical), um número ainda mais significativo prefere as práticas societais, aquelas relacionadas aos modos de estar junto: sair com os amigos, conversar com os amigos ou mesmo ficar em casa com os amigos ou com a família. E a distância entre as práticas culturais e as societais, em favor destas, torna-se mais acentuada entre os formandos, que se dedicam ainda menos à ‘cultura’ do que os calouros e bem mais à convivência.” (TEIXEIRA COELHO, 1996-97: 159-160)

Portanto, quando pensamos na juventude e em seus modos de expressão contemporâneos, especialmente junto à cultura e à política, temos que levar em conta instrumentos como seu caráter presenteísta e societal. Segundo Teixeira Coelho é essa nova forma de *socialidade* e não mais o *social*, legado do século XIX que

“revela um traço importante para a compreensão de um eventual ‘novo estatuto político’: as relações preferidas pelos jovens são as que se dão de modo direto e imediato, sem a mediação de alguma coisa ou objeto como a obra de cultura, eventual pretexto para a troca simbólica, e sem a mediação de um agente, como no quadro político-institucional tradicional. O que parece interessar-lhes mais é o que está ao seu redor imediato, ao alcance da vista e do corpo. Esse traço do comportamento jovem esboça outra tese com circulação atual, a da decadência das idéias de delegação e representação, base da forma política republicana clássica.” (TEIXEIRA COELHO, 1996-97: 160-161)

A pesquisa sugere que a entrada dos jovens para a cultura política parece dar-se hoje exatamente pela porta da cultura. Os entrevistados foram perguntados a respeito do que esperavam da cultura. Dos calouros, apenas 5% afirmaram desconhecer aquilo que a cultura pode lhes oferecer, enquanto entre os formandos a situação se alterou sensivelmente.

“Se mais de 50% [dos formandos] disseram esperar, de obras de cultura, apenas ‘prazer estético’ (contra um índice de pouco mais de 10% entre os ingressantes, nesse quesito) – o que pode ser um índice de maturidade cultural ao apontar para o abandono de um entendimento funcionalista da cultura - 30% deles, ou seis vezes mais que os ingressantes, disseram não saber o que esperar da cultura. Se tinham, quatro ou cinco anos antes, alguma idéia clara quanto ao que a cultura poderia lhes dar, a passagem pela universidade derrubou suas eventuais certezas. Isso pode ser positivo, se considerada a hipótese de que mais tarde, em suas vidas, esses jovens não mais tão jovens reconstruirão, por si mesmos e para si mesmos um sentido para a cultura (...) mas também pode ser um sinal de alarme. Pode ser que os jovens não saibam *como* retirar o que da cultura - problema de educação. E pode ser que a cultura que está por aí pouco ou nada de relevante esteja dizendo aos jovens. (...) Mas não há no momento, no Brasil, uma política cultural que caminhe no sentido da tendência societária dos jovens (o que não os impede de providenciar, ou tentar providenciar, para si

mesmos, aquilo de que sentem precisar). O melhor que fazem as políticas existentes, as políticas culturais *remanescentes*, é apoiar práticas culturais que podem talvez, mas não necessariamente, servir de pretexto indireto para a cultura societária." (TEIXEIRA COELHO, 1996-97: 163-164)

Assim, podemos entender o rock não só como produto de uma indústria cultural e de uma nova estética, mas também como movimento e atitude incorporada às características e aos modos de viver e de se relacionar da juventude contemporânea. Entender esse gênero musical sem compreendê-lo sobre esse tripé referencial será cair em um equívoco de análise, ou pelo menos, em uma análise incompleta. A compreensão desse tripé do rock, aliás, será fundamental para que possamos entender os motivos e as razões das dificuldades levantadas pela pesquisa de campo desse trabalho, a ser exposta posteriormente. Antes da análise, cabe a descrição de um breve histórico do rock na capital mineira.

4.1.2 *Belo Horizonte: um rock no meio do caminho*

Ao contextualizarmos a discussão cultural no Brasil, facilmente descobriríamos um cenário extremamente favorável a uma política cultural ampla e incisiva, dada a diversidade cultural brasileira, cujas raízes históricas de festa, mas também de sangue, dispersaram-se pelos quatro cantos desse país de dimensões continentais. Minas Gerais não foge à regra. Se considerarmos, apenas a título ilustrativo, os limites geográficos da ação cultural no estado, temos o Barroco colonial de um Aleijadinho à herança afro-mineira nos cantos dos Negros do Rosário, passando pela influência de Guignard e Amílcar de Castro e várias gerações de artistas plásticos, pelos modernistas do Grupo da Estrela (como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura), os aspirantes da *Revista Verde* (Guilhermino César, Rosário Fusco), de Cataguases (cidade que também nos apresentou Humberto Mauro) e outros escritores como Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Murilo Rubião, pelo núcleo de crítica cinematográfica do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos) ao pólo produtor de vídeo que se tornou Belo Horizonte, sem mencionar o movimento de teatro da capital, o estado aglutina, para si, uma cartografia cultural bastante diversificada.

Na área da música não poderia ser diferente: da veia colonial de Lobo de Mesquita aos chorinhos inéditos do sr. Bellini de Andrade, do Clube da Esquina à música contemporânea da Fundação de Educação Artística e à antropofagia do *bandoneon* de Rufo Herrera - que une o tango ao chorinho - a vocação da “tradição do novo”, apregoada pelos modernistas, vive presente e convergente, especialmente em Belo Horizonte, inclusive no campo do rock. O texto de apresentação do BHRIF - BH Rock Independente Fest - é primoroso ao resumir tais inquietações, incluindo aquelas produzidas pela relação entre o global e o local, entre a indústria cultural da música e os grupos existentes em Belo Horizonte:

“Um dos traços mais característicos da vida cultural de Belo Horizonte é o aparecimento, em vários momentos, desse primeiro século de existência da cidade, de um fenômeno que alguém já chamou de ‘a tradição do novo’. Uma espécie de vocação profunda, no plano das idéias, da cultura e da criação estética, para a invenção e a ruptura de códigos. Como se aqui o ímpeto e o apelo do novo fossem tão permanentes que acabassem por configurar também uma cultura, um clima espiritual, uma ‘tradição do novo’. (...) Uma das expressões hoje mais intensas, em Belo Horizonte, desse fenômeno é o rock independente. Há aqui um grande número de bandas que, mesmo à margem das grandes gravadoras, conseguem não só retornar e reinventar a dimensão da celebração e ao mesmo tempo ‘crítica da vida’ própria do rock, mas também criar toda uma indústria e mercado cultural com características locais, com gravadoras independentes, fanzines e um número impressionante de aficionados. (...) O rock independente hoje em Belo Horizonte é uma das expressões culturais que traduzem essa tradição do novo entre nós (o que já levou alguém a observar, referindo-se ao famoso poema de Drummond, que se, seis décadas atrás, havia uma pedra, hoje há com iguais direitos, e com o mesmo poder de embaraço e estranha iluminação, um rock no meio do caminho) (...) o rock independente hoje feito aqui, a exemplo de algumas outras experiências estéticas desenvolvidas por cá, mais do que uma particularidade da cidade, é um modo de inserção e participação desta cidade na experiência contemporânea.” (BHRIF/Comissão BH 100 anos: 1994, 04)

Em Belo Horizonte, como em todo o Brasil, o histórico da música acompanha a evolução da indústria cultural, notadamente a partir dos processos de gravação e de radiodifusão - que na capital mineira teve início mais exatamente a partir de abril de 1931, com a inauguração da Rádio Mineira (PRC-7). Seguem-se a Rádio Guarani (1936), ligada às Emissoras Associadas de Assis Chateaubriand, e a estatal Rádio Inconfidência, inaugurada pelo governador Benedito Valadares (DOLABELA, 1993: 2). Paralelamente à difusão radiofônica que funciona como principal meio de divulgação musical até os anos 60 (quando surge a televisão), um circuito de festivais de música popular era organizado em várias cidades no interior do estado. Entre os principais intérpretes desta época estão Celso Garcia, Rômulo Paes, Elias Salomé, Eunice Fialho, Nívea de Paula, Nadir Lima, dentre outros, onde se destacam o samba, a marchinha, o chorinho e o samba-canção.

De acordo com Marcelo Dolabela, com o surgimento da Bossa-Nova, cujo marco principal é o disco *Chega de Saudade* (1958) de João Gilberto, a música brasileira ganha uma versão mais intimista e harmônica, combinando a cadência do samba com o ritmo do jazz e um vocal despretenso. Em Belo Horizonte, Pacífico Mascarenhas & o Sambacana foram os representantes desse estilo, especialmente a partir do lançamento do álbum *Passeio Musical* (1959). Também vale lembrar o papel de Célio Balona e Gilberto Santana e, na década de 70, Bob Tostes. A década de 70 também foi responsável pela explosão de um dos mais importantes momentos da música nacional: o Clube da Esquina, tendo como expoentes os músicos Lô Borges, Toninho Horta, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Ronaldo Bastos, dentre outros, cujo álbum homônimo, de 1972, causa um impacto tão grande na MPB quanto “o disco de João Gilberto e o *Tropicália - ou Panis Et Circenses*. Se João Gilberto é um Mário Reis construtivista e zen, se a *Tropicália*, um Oswald de Andrade brutalista e pop; o Clube da Esquina é um Carlos Drummond de Andrade barroco e beatlemaníaco multifacetado como os apóstolos de Aleijadinho.” (DOLABELA, 1993:19)

No campo do rock, a influência começa através da comercialização de discos e filmes dos principais cantores norte-americanos dos anos 50, como Elvis Presley, Fats Domino, Jerry Lee Lewis e, posteriormente, Beatles e Rolling Stones. Alguns poucos shows com os principais expoentes do movimento aconteceram na capital mineira, como Bill Halley and His Comets (de *Rock Around The Clock*) no auditório da Secretaria de Saúde e Assistência (atual Minascentro) em 1958. Os filmes eram exibidos nos cinemas, enquanto as televisões traziam retransmissões dos programas da Jovem Guarda paulistana de Roberto e Erasmo Carlos e as versões locais nos programas “Pare! Há música”, de Sérgio Luís, “Brasa 4”, de Dirceu Pereira, o que acabou consolidando um disco com os principais expoentes do movimento na capital mineira: Agitadores, Analfa Bitles, Jamal, dentre outros - sem mencionar Vic Barone, The Wood Faces e Jungle Cats, que também fomentavam a vertente belo-horizontina da Jovem Guarda (DOLABELA, 1993: 27-28).

A releitura do ritmo norte-americano continuou na década seguinte, na qual uma nova geração de artistas belo-horizontinos já incluía tendências musicais de origem inglesa como experimentalismos sob a influência do rock progressivo (Marcus Vianna) e o

movimento punk (Insolentes), combinando, em alguns casos, com a vertente melódica do Clube da Esquina. A geração dos anos 80 teve uma forte influência dos chamados movimentos pós-punk, especialmente da *new wave* (Sexo Explicito, Último Número) e do *heavy metal*, gênero no qual a capital mineira apresentou vários grupos, notadamente através do selo Cogumelo, como Sepultura, Witchhammer, Overdose, The Mist.

Nos anos 90 essa releitura de fontes externas sofreu um *boom* com a consolidação da MTV no Brasil, a facilidade em se importar e até se viajar para o exterior, a diversidade de publicações, novas publicações e estratégias editoriais no jornalismo cultural e, por fim, a Internet. No cenário do rock nacional da segunda metade desta década, o principal pólo de produção roqueira ficou consolidado no Recife com o *mangue beat* de Fred 04 e mundo livre S.A. e de Chico Science e Nação Zumbi, que “colocando a parabólica na lama do mangue” se antenou com novas possibilidades do rock a partir de uma confluência com ritmos nordestinos como o maracatu.

Ao contrário do cenário pernambucano, a capital mineira têm um perfil mais fragmentado, apresentando releituras de vários estilos musicais, inclusive daqueles consolidados pelo rock: do *rockabilly* de Jerry Lee Lewis (Baratas Tontas) ao *disco* (J. Quest), passando por um experimentalismo pop (Pato Fu), pelo *punk* (Tia Anastácia), pelo *reggae* (Skank, Omeriah) enquanto outras incluem, de maneira mais pontual, alguns ritmos típicos de Minas Gerais, como o congado (o já extinto Virna Lisi), respectivamente associados ao rock pesado e ao *reggae*, em um movimento recém-batizado pela mídia impressa nacional como sendo o Clube da Esquina 3, que reúne grupos diversos, como, além dos citados, Zippados, Concreto, Attack Epilético, No Hands, Pau de Arame, Zoom-Bee-Doo, Cartoon, Charanga Vudu etc.

4.2 Análise dos dados

Uma vez percorrido os caminhos que possam fundamentar uma análise do objeto de estudo desta dissertação, vamos abordá-lo de maneira mais direta, com o objetivo de levantarmos junto aos grupos de rock de Belo Horizonte suas principais dificuldades de informação junto à produção de shows e CDs.

4.2.1 Universo da pesquisa: *súmula descritiva*

Os grupos entrevistados nesta pesquisa têm origem relativamente nova: em média, cinco anos de existência. O mais antigo data de 1986, enquanto o mais recente é de 1996. No universo de pesquisa foram considerados todos os gêneros musicais possíveis (do *punk* ao *reggae*), bem como as expectativas de relação com o mercado – desde grupos que declaradamente têm uma postura mais crítica e “independente” até aqueles que admitem ter no mercado um horizonte de atuação e, em menor escala, mesmo os grupos que hoje estão com um trânsito bem favorável dentro do mercado fonográfico nacional. Outro critério foi o de que os grupos entrevistados tivessem composições próprias e não trabalhassem unicamente com projetos *covers*, pois, nem sempre, necessariamente, estes desembocam em produção de CDs. A diferenciação também foi feita para procurar estabelecer, à luz dos depoimentos, como os entrevistados enxergam e dividem com as bandas *covers* o mercado de shows em que atuam – no caso, o circuito de casas existentes na região metropolitana de Belo Horizonte¹¹.

Nas entrevistas foi ouvido um representante que pudesse falar pelo grupo com relação às experiências e às dificuldades encontradas diante da produção de shows e CDs. Em alguns casos, dois integrantes participaram das entrevistas. Essa diferenciação, contudo, desaparece ao longo dos depoimentos, que serão creditados unicamente ao grupo. O próprio nome dos grupos aparece de forma codificada ao longo do capítulo, para preservar a identidade dos entrevistados. (A devida referência aos mesmos e uma lista geral dos entrevistados pode, contudo, ser encontrada nos agradecimentos). Entre os grupos entrevistados, a média de integrantes que constituem o grupo ficou em quatro pessoas.

Apesar de alguns integrantes dos grupos terem como residência fixa bairros na periferia ou fora da mancha centro-sul da cidade, esta região de Belo Horizonte também é a principal referência para localização dos grupos. Alguns, porém, têm sua “sede” em bairros

¹¹ O tratamento dado à linguagem, nas entrevistas, procurou manter a informalidade e as expressões utilizadas pelos entrevistados, procurando, sempre que possível, manter-se fiel ao universo discursivo dos entrevistados.

próximos a essa região, como Caiçara, Floresta ou Cidade Nova. Um grupo com sede no bairro Ouro Preto foi o mais distante dessa região.

Apenas um dos entrevistados disse viver exclusivamente da renda obtida com o grupo em que atua. Nos outros casos, todos afirmaram depender, inclusive o próprio grupo, de outra fonte de renda. Mas mesmo nesse caso, três entrevistados ressaltaram que esses rendimentos provêm de atividades ligadas à música, como aulas de instrumentos, produção de *jingles* publicitários etc.

A média de CDs produzidos pelos entrevistados nos últimos dois anos foi de um CD. Muitos estão produzindo o primeiro álbum, enquanto outros já estão no segundo ou mesmo no quarto disco. Outro dado importante é que mesmo entre aqueles que só produziram um CD existem grupos que já possuem boa experiência em estúdio, gravação e distribuição, pois gravaram em vinil, participaram de coletâneas ou ainda produziram fitas-demo. Os estúdios belo-horizontinos mais citados foram o Gênesis e o 108, com alguma referência também ao Polifonia e ao Bemol. À medida que o grupo possui maior recursos financeiros, como será revelado nos depoimentos, também possui maiores domínios de sua produção no estúdio (porque não precisa preocupar-se com os custos por período) e também pode diversificar as etapas de produção, realizando, por exemplo, a gravação em um estúdio e a mixagem em outro.

Apesar de dois grupos não saberem precisar a data de início, verificou-se que não há um hiato muito grande entre o ano de origem do grupo e o ano de sua primeira apresentação. Aliás, muitos consideram essa primeira apresentação como sendo a referência para a origem do grupo, embora outros depoimentos apontem que essa origem estaria no momento em que o grupo começa a apresentar suas primeiras composições próprias. A média de shows apresentada por ano pelos grupos desde o início de sua fundação foi de 25 shows/ano.

4.2.2 Um panorama das dificuldades encontradas pelos grupos para a realização de shows em Belo Horizonte

De acordo com as entrevistas realizadas, verificou-se quatro categorias de dificuldades para a realização de shows em Belo Horizonte. Elas são as seguintes (da mais para a menos lembrada): local, produção, ausência de iniciativa entre bandas e apatia do público. A divisão aqui apresentada pretende apenas atender à tentativa do didatismo, uma vez que as categorias estão estritamente relacionadas entre si. Para reforçar essa dimensão tênue dos limites entre essas quatro categorias, algumas subcategorias serão fornecidas no sentido de se identificar melhor o grau dessas dificuldades e, ao mesmo tempo, tecer uma aproximação entre os quatro itens.

4.2.2.1 Local para realização de shows

A maioria dos entrevistados fez algum tipo de menção à dificuldade de um local para a realização de shows. Essa dificuldade abriga duas acepções: 1) o local é inexistente, isto é, não existe nenhum lugar adequado para a realização de shows em Belo Horizonte e 2) os lugares existem, mas não oferecem condições que permitam uma realização adequada. Um dos entrevistados chega a lembrar que “um *lugar-rock* não tem que ser um *lugar-lixo*” (*Grupo E*). Aliás, a noção de ser vendável sem ser um vendido ao mercado é uma noção que perpassa praticamente todos os depoimentos. O grau dessa negociação com o mercado é que vai variar, saltando desde posturas mais radicais até outras, mercadologicamente, mais abertas.

“A principal dificuldade é o lugar, o espaço. Olha, isso é o mais difícil, sem dúvida nenhuma. Uma banda, quando se forma, pelo menos possui uma bateria e a maioria dos instrumentos. Então ficam faltando coisas fáceis de conseguir: o amplificador, o P.A. Para bandas que estão começando mesmo, nem esse tipo de coisa faz falta, porque elas fazem shows para grupos de pessoas relativamente pequenos. Se a banda é uma banda que está iniciando, aí vale qualquer coisa.” (Grupo F)

“A primeira dificuldade com a qual a gente se depara na hora de produzir um show em Belo Horizonte é o local. Belo Horizonte é a única cidade do Brasil que não tem uma casa noturna de tradição rock, que é o estilo da banda, como o Rio de Janeiro tem o BallRoom ou teve o Circo Voador ou São Paulo, que tem o Aeroanta e o Tom Brasil e outras casas.” (Grupo D).

“São várias dificuldades, mas a principal é a ausência de um lugar bacana para se dar um show. Em Belo Horizonte não existe um local específico para isso. Os locais que existem são descaracterizados porque misturam tudo.” (Grupo K)

Com relação à primeira acepção, o principal argumento é a insuficiência dos espaços físicos para a platéia. Ou seja: dada a diversidade existente de gêneros musicais na cidade seriam necessárias casas que pudessem receber um público médio de show, estimado pelos próprios entrevistados como algo em torno de 700 a mil pessoas. Para a maioria dos entrevistados, não existe hoje, em Belo Horizonte, uma casa com esse perfil - um cenário diferente do que acontecia há dez anos atrás. Na opinião de um entrevistado, o cenário de casas que permitem a freqüência de shows para um público acima de 500 pessoas reduziu-se drasticamente. O cenário permitia acontecer shows conjuntos, facilitando a troca de informações entre os grupos.

"Antes o cenário era melhor, mas muitas casas, como o Drosophyla, fecharam. (...) É preferível tocar em lugares menores porque quaisquer 300 pessoas enchem o lugar e você faz um show mais agradável." (Grupo E)

"Algo em torno de 1500 a duas mil pessoas. (...) Um espaço como a Estação 767, por exemplo, inviabiliza shows para bandas pequenas porque lá cabem de quatro a cinco mil pessoas - o que é muito para uma banda que está começando. (...) A produção fica cara, porque o espaço é grande e aí tem que ser o som e a luz para esse espaço, para que você tenha uma qualidade de show." (Grupo A)

Um entrevistado lembrou que uma possível solução seria a criação de espaços moduláveis para shows, *"uma proposta semelhante ao que você tem na Pedreira Paulo Leminski, em Curitiba: a modulação do espaço, dependendo do show."* (Grupo F). Alguns entrevistados chegaram a mencionar que alguns desses espaços voltados para o público médio existem em Belo Horizonte, mas seus proprietários não estão interessados em investir em bandas de rock que tenham composições próprias. Ao contrário, preferem trazer bandas que se pautam pelo modismo (do pagode, do forró etc) ou mesmo bandas de rock *cover* (cuja execução procura ser a mais idêntica possível ao repertório de grupos internacionais ou nacionais já existentes) - dificuldade também lembrada por alguns entrevistados como não sendo exclusiva de Belo Horizonte. Afinal, segundo os roqueiros entrevistados, os donos das casas têm maior retorno com bandas desse tipo - o que nos leva ao segundo ponto: lugares existem, mas não são adequados. Aí podemos destacar três subcategorias de dificuldade: ingressos caros; equipamento precário; cachê inexistente.

a) Ingressos caros. De acordo com os entrevistados, alguns fatores fazem com que o preço dos ingressos fique extremamente elevado e possa dificultar a realização do show, afastando o público. O que os entrevistados chamam de caros são ingressos situados a partir

da faixa entre R\$ 12,00 e R\$ 15,00¹². Entre os fatores identificados pelos entrevistados estão: repasse do valor do aluguel da casa, custos tributários, custos de preparo do local (equipe para montagem de palco, som e luz e respectiva alimentação). Mas aqui se estabelece um curioso paradoxo, que se relaciona com a terceira subcategoria – o cachê inexistente: um ingresso muito baixo pode significar também um prejuízo para os grupos, uma vez que a maioria deles ganham a partir do que é arrecadado com a bilheteria.

“Não adianta você ter um lugar legal, um público legal, se você tem que pagar caro por iluminação, segurança e repassar tudo isso para o ingresso: custo caro, ingresso caro, aí fica inviável. Cobrar R\$ 15,00 é deixar o show fora do alcance do pessoal que gosta, infelizmente. Mas também não dá para ser mais barato, porque aí não dá para produzir (...) Mas dificuldade tem que existir mesmo para que a gente possa quebrar a cabeça, reformular e romper com esses padrões, sacou?” (Grupo J)

“Aparelhagem de difícil acesso, casa de difícil acesso, pagamento de vários impostos, especialmente se for um show internacional, Ecad, OMB, ISS para a casa, legislação impede que menores vão ao show (...) O público de hardcore, punk, metal, é constituído em torno de 40% de menores (...) Preço de ingresso tem que ser acessível, popular (...) Público é jovem, formado por gente que não trabalha ou que não tem grana.” (Grupo J)

b) Equipamento precário. Outro fator que dificulta a realização de shows em espaços já existentes é a precariedade dos equipamentos, apesar das facilidades de importação verificadas nos últimos anos. Se no começo é consensual uma espécie de vale-tudo, à medida em que o grupo progride e se aproxima de uma posição mais profissional diante do mercado, também aumentam os níveis de exigência. Mas existem grupos que afirmam ser “o tesão de tocar” maior do que qualquer aparelhagem.

“Quem entende mesmo diz que depois de todo show você tem que fazer uma verificação porque sempre queima um fiozinho daqui, estoura um twiter ali e eles não fazem essa manutenção, então sempre dá problema de som (...) É outro problema sério, porque além de já não ter espaço, quando tem você chega lá e com um som ruim, passa uma impressão ruim também.” (Grupo E)

“Não acho que isso seja estrelismo, mas uma maneira de mostrarmos o nosso trabalho. Não pedimos nenhum efeito especial: usamos luz branca e nosso mapa é bem simples: mostra onde ficam os amplificadores, onde ficam as pessoas, onde ficam os retornos. Bandas que estão começando na música é que ainda não têm essa experiência e essa postura por um trabalho melhor.” (Grupo F)

¹² Apesar do Primeiro Diagnóstico Cultural de Belo Horizonte, em sondagem junto ao público consumidor, declarar que o fator preço não é empecilho para os consumidores, ter entrada gratuita e/ou cobrar entre R\$ 5 a R\$ 10 pela entrada (para 83% dos entrevistados) são fatores significativos para frequência. Aqui deve-se lembrar que o quesito shows foi tratado de maneira genérica pelo diagnóstico e não exclusiva ao rock. (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA/VOX POPULI, 1996: 51)

“Para música em geral a aparelhagem tem que ser boa, o equipamento tem que ser bom, até mesmo para a anti-música, que é o nosso caso (...) Mas o que vale mesmo é o tesão de tocar: aí qualquer aparelhagem que aparece na nossa mão já está legal.” (Grupo J)

“Hoje em dia só tocamos [por exemplo] com um tipo determinado de amplificador. Se não for esse tipo, não tocamos. A gente já conquistou, em termos de experiência e conhecimento, um know-how para pedir algumas coisas. Isso varia muito com a experiência da banda: afinal, ela não vai ficar tocando eternamente em garagens”. (Grupo F)

“Hoje está mais fácil porque os recursos estão mais disponíveis. Lembro que, quando fui comprar minha primeira guitarra, tive que ir aos Estados Unidos comprá-la, porque não existia aqui no Brasil e hoje as facilidades de importação são enormes, os equipamentos ficaram mais baratos. Hoje você pode montar um pequeno estúdio em casa. Dificulta você às vezes achar quem opere isso, como dissemos, mas, em termos de equipamentos ficou mais fácil.” (Grupo B)

“É a mesma filosofia para os shows: depois que você fez um ótimo trabalho, como você vai dar shows em lugares onde não se tem cuidado com a microfonia ou com amplificadores? Então é isso: à medida que vão aumentando as complicações, aumentam também as prioridades dentro da banda. Planejamento, portanto, é crucial. Não é sair e apostar tudo de uma vez. (...) Falta as bandas conhecerem toda essa infra-estrutura: as possibilidades de gravação, de um show, release, ou estar com uma fita para fazer. E aí, só o músico não dá conta” (Grupo C)

c) Cachê inexistente. Como a maioria dos grupos dependem do que é arrecadado na bilheteria, muitos criticam a postura de produtores e/ou proprietários de casas de show em Belo Horizonte que não investem em remuneração ao grupo.

“Às vezes os donos acham que estão fazendo um favor para a banda. A porcentagem de bilheteria quase não adianta nada. A casa deveria pagar o cachê e arcar com o prejuízo em caso de pouco público. Hoje sempre o prejuízo recai sobre a banda.” (Grupo B)

Para entender melhor como os grupos enxergam essa postura dos produtores e dos proprietários das casas é necessário detalhar ainda mais outras dificuldades referentes à produção de shows na capital mineira.

4.2.2.2 Produção de shows

Os entrevistados também relacionaram algum tipo de dificuldade quanto à produção de shows. Aqui os proprietários das casas e os produtores artísticos recebem as maiores críticas, sendo seguidos de perto pela dificuldade em se alocarem recursos para uma produção.

a) Proprietários das casas/Produtores artísticos. Nesta subcategoria as críticas aos proprietários das casas e aos produtores artísticos misturam-se no quesito investimento em

bandas novas. Espécie de complemento do item A, essa falta de investimento se caracteriza por uma preferência explícita às bandas *cover* e ritmos da moda e ainda pela ausência de bandas locais na abertura de shows de bandas mais famosas em Belo Horizonte.

“Muitos produtores, quando trazem bandas de fora para cá, não colocam uma banda nova para abrir o show delas. Preferem uma banda cover, quando colocam. Ou seja, banda para animar a festa.” (Grupo B)

“É difícil manter um cenário com bandas de BH com músicas próprias, músicas novas, porque você tem que investir um tempinho: tocar um dia, aí volta, toca de novo – é o contrário das bandas cover, que todo mundo já conhece. É uma coisa de longo prazo.” (Grupo B)

Além da falta desse investimento, dessa aposta de proprietários e produtores atuantes no cenário com as bandas locais, uma crítica decorrente ao produtor artístico (e estendida aos empresários das bandas) é que às vezes ele assume o papel de mero gerenciador ou atravessador da banda, quando deveriam desempenhar um papel semelhante ao de um sócio, reforçando o espírito de investimento.

“Esse é outro problema que existe em Belo Horizonte: aqui não tem produtor musical, produtor de estúdio.” (Grupo A)

“Muitas vezes o produtor encarece o cachê de uma banda, que poderia tocar por muito menos.” (Grupo J)

Muitos grupos vão além e apontam a própria ausência de produtores na capital. Uns vêem esse dado como ponto positivo e outros vêem como ponto negativo. Alguns entrevistados explicam que, como ponto positivo, a ausência de produtores permite maior conhecimento das necessidades de uma produção, aumentando a experiência das bandas para quando se confrontarem com um mercado mais freqüente e profissional. Outra vantagem (detalhada mais adiante) é que essa ausência permite maior intercâmbio e maior parceria entre as bandas para a viabilização de shows comuns. Além disso, em menor grau, a ausência desses produtores é vista por alguns grupos como garantia de independência: ceder às exigências de um produtor significa ceder às pressões do mercado e perder o valor artístico. Como ponto negativo, alguns entrevistados (em paradoxo face ao primeiro ponto positivo) criticam exatamente o acúmulo de funções entre os membros da banda.

“Quando o objetivo da banda passa a ser não mais só ganhar dinheiro ou se encontrar com os amigos, mas sim a música, você começa a ficar mais exigente com relação à infra-estrutura. Então as principais dificuldades são essas: organização e infra-estrutura.” (Grupo C)

"Fazemos tudo aquilo que seria papel do produtor, que geralmente vira as costas para as bandas daqui. Por isso que eu acho que a união das bandas é o futuro. Deve-se tirar o atravessador do negócio, sacou?" (Grupo G)

"Em BH, então, 99% é lugar. E 1% é você dividir a vontade de produzir shows com bandas que tenham trabalho próprio. Porque a banda que tem trabalho próprio não chama público, não tem muito apelo massivo, como têm outros grupos como "É o Tchan" etc." (Grupo F)

"Quando a gente vai tocar em algum lugar, a gente deveria atuar somente como músicos. Mas a gente acaba atuando como produtor, divulgador etc" (Grupo B)

"Isso é contato. Só existe duas maneiras de uma banda independente de uma banda chegar. As duas envolvem, claro, talento e um som bacana. Tirando isso, você tem que ter conexões. Se você não tiver conexões, ter como se manter sem ganhar dinheiro na banda. Alguém que invista na banda como produtor executivo. (...) Se você não tiver alguém bancando para que você passe os dois primeiros anos correndo atrás, aí fodeu. Ou então tem que manter dois trabalhos: e aí a música não chegou a ser profissão, é hobby." (Grupo D)

"Sempre vamos bater em algum ponto: se temos o lugar, acontece que o som é bom, mas sua acústica é péssima. Tem-se luz, mas não há ninguém adequado para operá-la. Não existem pessoas de fora da banda que estejam pensando nisso, como o dono da casa ou o organizador do evento. Geralmente quem pensa nisso são os próprios membros da banda ou algum integrante." (Grupo C)

A "ganância" e o "desencontro de informações" também foram lembrados:

"Produtores de BH pensam primeiro no dinheiro e depois em fazer uma coisa legal. Acho que isso atrapalha. Tenho certeza que quase 100% das bandas que você entrevistou produziam o seu próprio show e não chamavam produtores. Eles querem saber primeiro da grana e não se é um projeto duradouro, para se investir.(...) Mas está aparecendo uma safra nova aí..." (Grupo D)

"Às vezes acontece de ter dois shows em lugares diferentes que visam o mesmo tipo de público." (Grupo J)¹³

b) Alocação de recursos. Além da crítica aos produtores, proprietários e empresários, outra dificuldade indicada pelos grupos refere-se à obtenção de recursos para a viabilização

¹³ Como mediador de mesa-redonda com produtores e proprietários de casas de shows de Belo Horizonte, realizada durante o festival de produção independente VibeZ no dia 23 de setembro de 1998 no Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais tive a oportunidade de apresentar alguns resultados deste capítulo e obter a opinião do "outro lado". Para os produtores, quem reclama por espaços que comportem um público médio está fora da realidade. "Já é difícil manter uma casa para 150 pessoas que apreciam o gênero", revelou um dos presentes. Defendem o revezamento de estilos musicais nas casas como forma de ajudar no aluguel, atacando a postura romântica de quem quer um espaço só para o rock. Mas reconhecem a presença de oportunistas no negócio, sugerindo que as bandas busquem referência e principalmente procurem se inteirar de todo o processo de produção, que envolve não só os produtores, mas empresários, marqueteiros, agenciadores. Também foi apontado de forma quase unânime a falta de circulação de informações na cidade como um dos elementos responsáveis pelo problema. Outra sugestão apontada foi a necessidade do poder público subvencionar alguns espaços para o gênero, a exemplo do que ocorre em países como a França. Participaram da mesa-redonda os produtores Marcos Boffá (Motor Music) e Ivan Chagas, a jornalista Clara Arreguy (Estado de Minas), o diretor Lino (casa A Obra), além de representantes do movimento artístico-mineiro e da rádio comunitária Santê FM.

de shows. Alguns entrevistados lembraram a importância das leis de incentivo e o papel fundamental que elas têm desempenhado para a solução desse problema. Mas, em compensação, apontaram duas dificuldades com relação a este ponto: o excesso de burocracia, a desinformação ou mesmo o desinteresse de potenciais empresas da cidade para o patrocínio da produção de um show. Um entrevistado lembrou que os recursos também devem ser investidos para a capacitação de bandas e produtores, para saber como obter maior apoio e realizar uma boa divulgação *“mal explorada e mal elaborada pelas bandas independentes.”* (Grupo K)

“Para você produzir um show legal e que esteja à altura do seu trabalho, você tem que ter grana e tem que arrumar dinheiro de alguma forma. O público já apóia e vai aos shows. Mas, para você produzir uma mídia e uma divulgação adequada, bate no dinheiro. Tudo é dinheiro hoje, né? Infelizmente, uma coisa que eu insistia em não acreditar, mas...” (Grupo D)

“Na alocação de recursos, a burocracia é a dificuldade número um. A gente está na lei estadual e federal de incentivo à cultura há três ou quatro meses para fazer uma gravação de CD e uma excursão às principais capitais do Brasil. É uma lei superlegal, a banda é séria a ponto de ter o respaldo de empresas grandes, o projeto foi aprovado, mas ainda não podemos ir captar patrocínio, ainda estamos dependendo de uma espécie de homologação. Agora, as leis de incentivos de cultura são uma grande sacada (...). Então, se você chega com uma certa coerência no que você está falando e com um bom material, o pessoal te recebe de maneira mais interessante.” (Grupo D)

“Apesar da demora da lei, penso em uma loja como a Vide Bula, por exemplo, que trabalha com um segmento totalmente urbano, com a cara das bandas de rock e deve pagar uma boa grana de ISS que vai para o governo sem nenhuma garantia de nada. Se ela quisesse investir em um festival de rock com um produtor interessado, seria um sucesso.” (Grupo K)

Conforme os depoimentos abaixo, quase todos relativizaram as críticas, não se colocando frontalmente contra as bandas *cover*, mas contra a postura de proprietários e produtores com relação a elas. Os entrevistados também lembram-se das exceções junto aos proprietários e produtores. Ao mesmo tempo em que criticam, muitos reconhecem o risco de uma produção e antecipam outra dificuldade a ser demonstrada adiante: a imprevisibilidade do público mineiro.

“Hoje é um risco você fechar um lugar e cobrar R\$ 10,00 a entrada. Não há garantia de público (...) Veja bem, não é uma concorrência com outras bandas cover, mas é a dificuldade de se garantir um evento que custa R\$ 5 a 10 mil que pague e gere lucro para o produtor. Hoje, por mais mídia que você faça, você corre esse risco (...) Não adianta você contratar um artista por R\$ 20 mil e colocar mais R\$ 5 mil de produção para que mil pessoas assistam pagando R\$ 10,00. Você vai estar tomando um prejuízo de R\$ 15 mil. Então você tem que colocar 3 ou 4 mil pessoas. E, hoje, em Belo Horizonte, aconteceu um fenômeno que é difícil explicar. Esse público tornou-se difícil - a menos que você faça um show na rua ou fora da cidade.” (Grupo H)

“Eu acredito que muitas dificuldades surgem da própria postura das bandas com relação aos donos das casas de shows. A gente reparou que, aqui em Belo Horizonte a gente sempre conseguiu um lugar para tocar. É claro que não da forma como a gente gostaria. Não é que eu esteja defendendo as casas, mas acho que existe uma certa apatia das bandas com relação ao mercado (...) Então a gente prefere correr atrás, mas também é claro que os produtores daqui poderiam arriscar mais.” (Grupo B)

4.2.2.3 Ausência de iniciativa entre as bandas

Conforme antecipado, uma produção própria de bandas que se reúnem para a produção de um evento em todas as suas etapas é vista positivamente. Mas muitos reclamam que essa ainda é uma exceção à regra: falta iniciativa junto às bandas que possam reuni-las. Para alguns entrevistados, a ausência de casas adequadas não inviabiliza uma produção: é possível alugar um espaço e fazer um show sem tomar prejuízo. Além do problema do espaço, iniciativas como a cobrança do cachê (“sem cachê, sem show”) poderia ser mais efetivada se houvesse uma decisão unânime por parte das bandas da capital.

“Isso é em todo lugar: a gente liga para São Paulo, Rio e está mal também. Mas espaço a gente tem que criar.” (Grupo G)

“Falta um festival independente que reúna todas as áreas além da música, mas, nesse caso, que o povo possa ir para lá entendendo que vão escutar coisas que não conhecem. É meio como querer que voltem os anos 70, que volte aquela surpresa toda, o que é difícil nos dias de hoje com essa detonação de informações. Te garanto que, se tivesse uma viagem desse tipo ia aparecer muito mais talentos do que aparecem hoje.” (Grupo L)

“O Rockforte [movimento por uma união das bandas de BH proposto após o BHRIF] não deu certo por falta de uma clareza nos objetivos e no papel que cada um iria desempenhar. Falta articulação. Uma vez tentou-se, no CurráZine, estabelecer um sistema de distribuição de fitas demos. A idéia era trocar demos: [por exemplo] o grupo Ragnarock mandava uma fita para o Dead Fish. O Dead Fish mandava para o No Hands - sabe, um círculo - com a obrigação de que cada um teria que fazer dez cópias de sua fita demo com a demo do outro [juntar a gravação de duas fitas numa só], devolveria para o CurráZine, que se incumbiria de redistribuir. Mas aí começam os problemas: como se assume isso? Será possível fazê-lo? E para quem vamos entregar [as fitas]?” (Grupo C)

“Até que os mineiros estão aparecendo, mas é uma coisa que explode daqui, explode dali, como acontece agora no Recife. Mas não adianta chegar e falar que o estilo de música daqui fica delimitado como sendo BH Beat. Não é isso. É cada um, com sua formação ter a possibilidade de mostrar isso para o Brasil de uma forma maior. E que isso não seja uma coisa feita em escritórios (...) Não, que isso seja uma coisa espontânea, própria, mas que exista a iniciativa. O problema é que... bem, a desonestidade é muito grande no ser humano. Então você fala num negócio desses e ele acaba descambiando.” (Grupo L)

“Acho que uma palavra que resume tudo isso é respeito. Mas para que você exija respeito, você tem que saber respeitar, então eu acho certo que você tome uma atitude dessas, mas outras 30 bandas continuam a desrespeitar e queimar o filme de todo mundo (...) Acho que espaço tem, mas falta entrosamento: todo mundo está querendo a mesma coisa: todo mundo

está querendo que a casa encha, que dê dinheiro e que se movimente o cenário de rock.” (Grupo B)

“A maioria das bandas daqui não têm proposta musical, ideológica, política. Hardcore é atitude, é questionar, é fazer, não é só falar (...) Aqui é meio coisa de menininho: o pai paga o estúdio para ele, ele vai lá, depois o pai vai buscar ele de carro. É incoerente. Falta personalidade (...) Acho que as bandas deveriam cuidar do aluguel da casa, arrumar os instrumentos, cobrir as despesas e render uma grana.” (Grupo J)

“A banda tem que fazer um certo investimento, senão fica difícil. Se os caras não trabalham, não têm grana nenhuma, aí fica difícil (...) Então se os caras vivem só de música, o grupo tem que dar dinheiro (...) Conheço casos de bandas em que um ou dois integrantes não querem investir, enquanto outros já investem mais. Então ou esses outros carregam aqueles que não investem ou vão arrumar outros para colocar no lugar. Então as pessoas têm que estar sintonizadas com a mesma idéia” (Grupo A)

4.2.2.4 A sazonalidade do público

Muitos elogiam, chegando a creditar o sucesso ou o potencial sucesso à receptividade do público. Mas, ao mesmo tempo, afirmam que essa receptividade não é fácil de ser conquistada e que a freqüência (e o gosto) do público de shows em Belo Horizonte é extremamente sazonal. Este item complementa 4.2.2.1-A, quando se discutiu como a natureza do público-alvo interfere no preço do ingresso (ver também 4.2.2.2-B).

“O público busca uma coisa que está na moda, que já está consagrada pela mídia e pelo gosto popular (...) a noite de Belo Horizonte tornou-se uma concorrência de pagode nos últimos dois anos (...) É interessante um público que tenha uma opinião própria, um estilo, que escuta, compra disco e vai ao show para ver uma banda tocar. Porque ou esses outros vão para uma faixa etária que sai para a noite, vai para uma casa onde se tem música ao vivo e pouco se importa com quem está tocando. Importa se está cheio o local, se tem paquera.” (Grupo H)

“Outra coisa estranha de BH é que a cultura daqui faz com que a galera vá aos shows não para ver bandas com música própria. Você vai aos shows para tomar uma cerveja ou dar uns beijos. O pessoal não tem essa cultura musical. Não quero generalizar (...), mas no começo foi bastante desgastante tocar para 50 pessoas ou só para uma mesa do bar, como já nos aconteceu. A gente já passou por muita roubada mesmo. Acho que já temos uma estrada boa. (...) Essa coisa do público é interessante e até renderia uma pesquisa: o público mineiro é fiel, só que ele precisa de alguma coisa para ser fiel. (...) Fiquei um tempo no exterior e vi que lá não existe banda cover. Existem bandas diferentes que tocam na quinta, sexta, sábado e domingo e o público vai e curte. Aí voltei com essa idéia de fazer música própria e enfiar a cara.” (Grupo D)

“Vão sempre as mesmas pessoas, os mesmos grupos, um mundinho onde todos se conhecem.” (Grupo K)

“Hoje não se pode prever quantas pessoas vão a um show: se você faz shows em locais grandes, você pode ter prejuízo. Se fizer em locais pequenos, corre o risco dos locais ficarem pequenos e acontecer a superlotação do espaço.” (Grupo K)

“A efervescência poderia ser maior. Nada contra as covers, mas poderia surgir um movimento pelo entendimento e pela paciência em se escutar o novo.” (Grupo L)

4.2.2.5 Outras dificuldades

Três dificuldades, menos citadas, mas de relevante lembrança, emergiram durante algumas entrevistas. A primeira delas refere-se ao papel do Festival BHRIF de 1994 na minimização dessas dificuldades de realização de shows e na movimentação do cenário local. A outra diz respeito a alguns problemas apresentados por grupos locais para a realização de shows em outras cidades. Uma terceira pode ser interpretada como dificuldade comum ao CD (cujas dificuldades específicas de produção serão apresentadas em seguida): trata-se da falta de um local para ensaios do grupo, crucial para aqueles que estão em início de carreira ou prestes a gravar um disco.

a) **BHRIF.** Na opinião de alguns grupos, o BHRIF foi uma experiência interessante e necessária ao cenário belo-horizontino, mas pecou por sua descontinuidade. Houve também críticas aos critérios para seleção e apresentação das bandas no festival.

“É lógico que ajudou, mas não foi periódico. Falta mais espontaneidade e menos armação nos movimentos daqui.” (Grupo L)

“Foi legal, mas faltou continuidade. Poderia até ter sido uma coisa menor, que garantisse essa continuidade.” (Grupo B)

b) **Realização de shows fora de Belo Horizonte.** Dentre as principais dificuldades apontadas por alguns entrevistados para a realização de shows fora da capital mineira estão: 1) o conhecimento das condições técnicas e do espaço da cidade anfitriã; 2) a organização e o envio prévio das informações referentes à apresentação; e 3) uma boa divulgação. Houve também quem se lembrasse até das condições das estradas mineiras: *“elas são terríveis.”* (Grupo H)

- O conhecimento das condições técnicas e do espaço da cidade anfitriã. O desconhecimento desses aspectos geralmente implica maiores custos para o evento, representado pelo deslocamento de equipamentos da capital. A solução para o problema estaria menos na aquisição de equipamentos por parte da cidade solicitante (um entrevistado lembra que hoje o acesso a tais equipamentos é bem mais fácil que antigamente), mas sim na carência de mão-de-obra específica nesses locais não só para dar o suporte, mas também para se detectar e evitar falhas nos equipamentos

disponíveis no local, para que isso futuramente, não surpreenda a banda em sua apresentação.

“Outra maneira é trabalhar em cima de limitações: certa vez, fomos convidados a dar um show na Bahia. Ótimo, mas qual a aparelhagem de som que existe lá? As passagens estão inclusas? Não ou não se sabe, então não fomos tocar na Bahia.” (Grupo C)

- **O cumprimento de quesitos necessários à apresentação.** Conectada à anterior, aqui se pontua um procedimento comum em diversos grupos: o envio do mapa de palco e dos equipamentos necessários à apresentação. Descuidar-se e não cobrar pelo cumprimento desse ponto pode comprometer o trabalho do grupo.

“Mandamos mapa de palco, luz... E eles sabiam exatamente como a banda se colocaria no palco, que tipo de luz usa, instrumentos e que tipo de amplificação precisa. Chegamos lá e tudo estava certinho.” (Grupo F)

- **Divulgação.** Para um entrevistado, obter prévia divulgação na cidade em que se vai apresentar é essencial para, por exemplo, estipular a cobrança de cachê.

“O principal problema é não ser conhecido.(...) A partir do momento em que você não é conhecido, você também não consegue bancar um cachê. Então você tem que tirar uma grana do bolso para pagar uma viagem etc. (...) O problema é grana: uma banda de música própria não tem uma receita que uma banda de cover tem.”(Grupo D)

c) Lugar para ensaios. Para um entrevistado, é importante ter-se o próprio espaço para ensaio. A falta de espaço também pode se configurar em dificuldade, porque vai implicar alocação de recursos financeiros para pagar o aluguel de estúdio.

4.2.3 Um panorama das dificuldades encontradas pelos grupos para a produção de CDs em Belo Horizonte

O objetivo inicial desta seção era detectar quais as dificuldades encontradas pelos grupos no processo de produção dos CDs, aqui entendido como a etapa de gravação, mixagem e masterização do mesmo. Nas entrevistas, porém, o leque abriu-se, revelando, em linhas gerais, que hoje está muito mais fácil gravar um CD do que, por exemplo, distribuí-lo. Outras dificuldades ligadas às questões jurídicas e, em alguns casos, à produção artística, também aparecem nos depoimentos coletados.

Assim, de acordo com as entrevistas realizadas, identificou-se quatro categorias de dificuldades para a produção de CDs em Belo Horizonte: produtores, estúdios, questões

jurídicas e processos pós-gravação (prensagem, divulgação e especialmente a distribuição). Da mesma forma como nos shows, a divisão aqui apresentada visa apenas a didatizar a leitura, uma vez que também aqui as categorias estão muito relacionadas entre si, e, como veremos adiante, em muitos pontos as próprias dificuldades de shows e CDs aproximam-se. Para facilitar a compreensão, também aqui algumas subcategorias serão fornecidas.

4.2.3.1 Produtores

Apesar de alguns entrevistados notarem uma certa movimentação e mudança, a carência ou mesmo a ausência de produtores, especialmente aqueles com visão independente ou mais voltados para um investimento no grupo do que para um rápido retorno financeiro, são novamente apontadas pelos entrevistados no cenário de Belo Horizonte. Essa carência acabaria retomando a situação exposta anteriormente: a acumulação de funções dentro da banda. Ou seja, além da música, deveriam cuidar do acerto com o estúdio, da divulgação (produção de *releases* e contato com a mídia), com os responsáveis pela produção etc. De novo, uns vêem nisso um ponto positivo - reforça a experiência e uma compreensão ampla da banda sobre os processos - e outro negativo: acúmulo de problemas.

"No exterior tem gente que vive do mercado independente. Falta um produtor nesse perfil aqui e com o tempo vai aparecer. Acho que a gente também poderia dar conta de fazer tudo sozinho, se tivéssemos condições. (...) Faltam mais pessoas para trabalhar em cima disso, mas é o tempo que vai mandar. Aos poucos mais gente vai estar interessada e vai trabalhar nisso." (Grupo I)

Essa carência de produtores aumenta a preocupação do grupo em fazer um trabalho de qualidade. Afinal, conforme lembram alguns entrevistados, uma vez ultrapassado o momento de composição e escolha do repertório, falta exatamente a definição de alguém que possa auxiliar a banda no trabalho de gravação, alguém que possa oferecer maior segurança. Se o produtor executivo (conforme visto anteriormente para shows e CDs) se torna uma figura às vezes dispensável em alguns depoimentos, aqui o produtor artístico é visto como uma presença quase essencial. Ter boas referências ou conhecer bem o produtor e os técnicos que o acompanham são condições essenciais para a realização de um bom trabalho.

“Cada problema é resolvido no seu tempo. Cada membro do grupo vem com sua informação. Por exemplo, no caso de um produtor, eu prefiro alguém daqui mesmo, como alguém do Virna Lizi [banda de BH muito elogiada por público e crítica, mas que acabou no ano passado]. Já outro integrante da banda prefere alguém de fora para produzir, como o Herbert Vianna [vocalista e guitarrista do Paralamas do Sucesso].” (Grupo L)

“Se você está em uma gravadora, ela se encarrega de fazer tudo. A primeira dificuldade, acho que é compor, escolher o repertório com outro compositor, o parceiro e criar as músicas. Depois vem a pré-produção, na qual você precisa de um produtor para a produção musical do disco, definir os timbres a serem utilizados, instrumentos para compor melhor os arranjos da música. Esse processo, de produção executiva, uma gravadora também se encarrega: uma sala de estúdio, agenda de gravações, o produtor define o que vai ser gravado primeiro: metais etc, a voz por último... (...) A produção executiva também cuida de coisas como capa, GRA, autorizações, editoração, coisas que têm que ser feitas.” (Grupo H)

“Acho que o mais importante é a banda ficar pronta para gravar. Pronta é estar com tudo pronto mesmo: música, material (...) A dificuldade básica é que, a gente vai conquistando espaço e algumas sofisticadas são necessárias (...) mas hoje em dia está muito fácil gravar um CD (...) é claro que você tem escalas na gravação e a própria gravadora sente isso e procura investir. (...) É sempre legal ter alguém que dê uma direção às bandas que estão começando. É legal quando alguém diz alguma coisa, mas a banda tem que ter a curiosidade também. Acho que é o que mais falta em uma banda que está começando: a própria curiosidade, correr atrás, perguntar. Você vê bandas boas com idéias equivocadas sobre como atingir uma determinada meta.” (Grupo A)

“O problema nosso é mais na hora de gravar mesmo, porque não estamos em um mercado que exija muitas cópias. Estamos em um mercado pequeno, tipo mil cópias, então a idéia é distribuir nos próprios shows ou correio. O problema está aí: a gente compõe as músicas e demora uns dez meses para gravá-las e, quando vende, vende rápido, porque o pessoal conhece a gente. (...) Se a gente tivesse condição, em dez meses a gente faria uns dez discos.” (Grupo I)

4.2.3.2 Estúdios

Conforme antecipado no item anterior, além de se ter um conhecimento sobre o produtor e os técnicos que vão operar no trabalho, conhecer o estúdio, suas condições acústicas e, principalmente, fazer algum tipo de planejamento minimiza as dificuldades de gravação - planejamento crucial em virtude dos gastos com o estúdio. Não segui-lo implica contratação de maiores períodos de estúdios, o que algumas bandas em início de carreira vêem como uma desvantagem em relação à tranquilidade oferecida pelas grandes gravadoras. Por outro lado, como se verá adiante, as gravadoras também serão criticadas pelo tratamento não adequado à distribuição de CDs e na formulação de contratos.

“Hoje um CD sai pra gente por R\$ 4,00 ou R\$ 5,00. Se a gente estivesse na mão de uma Sony sairia por R\$ 1,00 - um CD que é depois vendido a R\$ 20,00 ou 23,00 nas lojas. O maior problema e dificuldade é o dinheiro mesmo, porque a gente não tem como fazer

sozinho, então vai acabar tomando muito tempo. Já estamos enrolando com o CD já há uns dois meses.” (Grupo I)

“O CD tem um valor de produção. As gravadoras dão um suporte do tipo: ‘você tem 200 mil para fazer o CD. Ai você pega e faz o orçamento com tudo. No caso nosso, de bandas independentes que não têm ligação nenhuma com gravadoras, evidentemente é o recurso que pesa. Em nosso primeiro CD, levantamos recursos próprios, sem incentivo de empresa nenhuma e, no segundo CD, que pretendemos gravar ano que vem, estamos com essa lei de ISS da PBH e estamos negociando com uma empresa patrocinadora. (...) Tendo a grana no bolso a nossa primeira dificuldade a ser resolvida seria a escolha de um bom produtor, como referência de fora e... na realidade, tendo dinheiro você não tem dificuldades. É o próprio astral do negócio: chegar no estúdio e gravar. (...) Se o estúdio for bom, o técnico bom, vai e grava. Na época da produção e masterização tivemos maior segurança com os produtores Alexandre Lopes e Marcelo Sussekind, mas todo o resto fomos nós quem fizemos ou contratamos. Então com essa experiência hoje em dia você já é capaz de fazer uma coisa bem mais sólida e consistente. Você teve a experiência de como foi.” (Grupo L)

“O CD, hoje em dia, está muito fácil para gravar. Você gasta R\$ 1,50 por cada cópia prensada em lote de mil cópias, capa quatro cores, com oito páginas. Pacote de empresas. Você entrega o fotolito e eles fazem. Em Belo Horizonte você encontra estúdios muito bons nos quais você pode negociar parcerias.” (Grupo K)

“Uma coisa a gente aprendeu: cada estúdio tem um som. Então é importante demais pegar um CD que você ouve muito e gosta para ver como ele vai soar no estúdio que você vai gravar, porque é a partir dele que você vai ter toda a referência. Levamos um CD do Rage Against the Machine lá no Gênesis e de cara a gente falou: “nossa, o CD tá agudaço!”. Então sabíamos: vamos meter agudo, porque o estúdio daqui puxa o grave. Então a gravação nossa tem que soar como esse CD está soando. (...) E aí a gente ficava alternando a escuta do nosso som com o do CD por bateria, voz, até achar a frequência certa. Perdemos dinheiro porque não tivemos essa sacada antes em outro estúdio e o trabalho ficou muito grave.” (Grupo G)

Alguns grupos chegaram a fazer uma leitura comparada entre a gravação em CD, em vinil e em *fita demo* (fita de demonstração), tentando explicar porque os processos de gravação no CD tornam-se mais complexos que os outros dois.

“Basicamente, não há diferenças entre as dificuldades técnicas encontradas para produção de um CD, vinil ou fita-demo. Uma vez dentro do estúdio, direcionar o trabalho para um CD, vinil ou fita-demo é a mesma coisa. Detalhes vão orientar a gravação para esse tipo de opção. Porque, se você for gravar por guia ou ao vivo, tanto faz. Se puder fazer masterização com a fita-demo e vinil, maravilha. Mas com o CD, é quase obrigatório. Então certos aspectos técnicos não são imprescindíveis para uma fita-demo, são inquestionáveis para o vinil e são imprescindíveis para o CD (...) Essa plataforma final vai diferenciar o custo. Se você for fazer uma fita demo, com um real você compra uma fita e em quinze minutos você grava. O vinil não. Mil vinis estão custando aí em torno de R\$ 500,00. Já o CD, mil CDs, hoje, no Brasil, estão a R\$ 1500,00 a R\$ 2000,00.” (Grupo F)

“Olha, hoje as coisas estão mais fáceis: tem grupo que já faz CDs-demo. Mas eu continuo pensando nas três instâncias: demo, vinil, CD. Porque aí o público que vai atingir, o compromisso e mesmo o descompromisso são coisas completamente diferentes. O processo se torna mais complicado à medida que você exige mais na tecnologia, na qualidade de som - isso demanda grana ou um companheirismo muito grande. Gravar demo é muito fácil: você aluga o período do estúdio, dali já sai a matriz, cada membro da banda compra dez fitas, um colega faz uma arte, tira xerox, e aí vende, distribui. Com vinil e CD já é mais

complicado.(...) Então começamos a depender de outras figuras: quem faz vinil no Brasil? Quem pode fazer CDs? Vai fazer lá fora? Então você precisa ter preço para isso e começar a pensar na qualidade e no compromisso para fazer um CD. Vai ter que ir pro estúdio, pagar vários períodos de gravação. Isso é caro. Um período de gravação hoje está R\$ 100,00 e você não vai matar tudo em menos de dez dias. E aí quem está envolvido é o dono do estúdio, o mesário. Tudo bem, tem estúdio que é mãe, mas têm outros que são madastras.” (Grupo C)

“O período é caro e varia de estúdio para estúdio: pode chegar a quatro ou seis horas. Então, se uma banda tem quatro músicas, ele pode gravar uma fita-demo, um cassete, um vinil ou um single CD. Para gravar essas quatro músicas, dependendo do número de integrantes, do produtor, do tipo de música, você vai ter que gastar um certo tempo dentro do estúdio. Se for uma banda experiente e que tem um relacionamento bom, vai querer um produtor. Se tiver um relacionamento bom com esse produtor, ele vai de graça. Se não, tem que pagar. Se a banda tiver um relacionamento bom, ela não vai ter que pagar pelo técnico de som, se não, também vai ter que pagar. E os gastos vão só aumentando.” (Grupo F)

A necessidade do planejamento está associada ao custo e, principalmente, às possibilidades oferecidas pelos estúdios. Os recursos técnicos durante a gravação aumentam as perspectivas de trabalho sobre a música do grupo.

“Tivemos problemas no estúdio, porque planejamos que o CD iria ficar em R\$ 8000,00. Planejamos 20 períodos de estúdio, duas semanas diretas. Só que aí o perfeccionismo da banda falou mais alto. No estúdio a gente quis colocar mais instrumentos, viajar em detalhes e, como foi a primeira gravação nossa, a nossa inexperiência em participar de gravação também contribuiu.” (Grupo D)

“Aí vem o estúdio. Você tem a gravação e a mixagem. Duas coisas distintas. Em nosso total deu uns R\$ 2500,00. Uns 20 períodos de quatro horas. E esquema corrido, porque tempo é dinheiro. Se tivesse uma gravadora bancando, não estaríamos com tanta pressa assim. Uma das coisas que fizemos foi o seguinte: o batera, que geralmente é o mais lento de gravar porque não tem jeito de emendar, levou uma fita cassete tocada dentro de um walkman como guia. Nessa fita, tinha a ordem das músicas todas, com metrônomo em cima, marcando o compasso certinho e, ao fundo, violão e voz para servir de guia para ele. Então ele apertou o PLAY [tecla reproduzir] dele lá no walkman e o cara do estúdio apertou o REC [tecla record: gravar] e gravou as 17 músicas direto, em dois períodos. Só voltou em uma ou duas músicas (...). Outra coisa: planejamos essa gravação toda uma semana antes de entrar no estúdio. Colocamos tudo no papel para não chegar no estúdio sem saber o que fazer. E já conhecíamos o estúdio Gênesis, o cara de lá, o Rui. Então, mesmo se você for gravar em um estúdio que nunca viu na vida, deve pegar o cara que você conhece aqui e levar para lá, porque ele já conhece o nosso som e sabe como é o esquema. E o cara do outro estúdio vai fazer de tudo para enrolar. Nem é por sacanagem não, mas se um cara está ganhando por hora, até para pegar um cabo no chão ele vai mais lento. Então, o ideal é você gravar em um estúdio que você já tenha gravado antes. (...) Depois de gravado a outra etapa é a masterização, que geralmente você faz em estúdios recomendados pelo estúdio em que você fez a gravação [nem sempre o mesmo estúdio cobre as duas etapas]. Nunca pegar um cara sem referência. Gastamos R\$ 400,00 para masterizar tudo, choramos com o cara e conseguimos pagar em dois cheques de R\$ 200,00 - pré-datados.” (Grupo G)

“A gente gravava sem saber se ia dar conta de pagar: foi uma corrida contra o tempo e o dinheiro. Não tivemos tempo para ficar experimentando sons e tivemos que fazer o melhor possível no tempo possível. A gente tinha medo do dinheiro acabar e a gravação ficar pela metade. Então é um negócio meio chato você mexer com criação dependendo de dinheiro. É que, por mais que você pensa que já está tudo meio que preparado, ensaiado, quando você

chega no estúdio ele te dá muitas possibilidades: você quer fazer mais arranjos, fazer um solo melhor, botar uns efeitos... Você fica tentado a experimentar alguns recursos que o estúdio te oferece. Bandas maiores podem se dar ao luxo de chegar em um estúdio sem tempo determinado para sair, podem experimentar tudo, inclusive o canto da sala em que se obtém um som melhor. Nós entramos no estúdio em dezembro de 1997 e saímos em janeiro de 1998. Devemos ter gastado uns 20 períodos (período de quatro horas), contando tudo: gravação, mixagem, que toma um certo tempo e masterização.” (Grupo E)

Críticas também são feitas a uma certa padronização e à pouca ousadia de produtores e técnicos de estúdio no trabalho com os grupos.

“Se a gente tivesse fazendo um tipo de rock mais tradicional, eles teriam maior facilidade. Mas a gente não segue essa linha, então não tem essa facilidade. (...) O pessoal é muito padronizado. Falta gente que queira experimentar, explorar. (...) Também porque as bandas mais pops são muito parecidas, não têm muita ousadia.” (Grupo B)

4.2.3.3 Alocação de recursos

O problema dos custos de produção de um CD também fez com que as bandas mencionassem a dificuldade de alocação de recursos como um dos empecilhos à produção. De novo as leis de incentivo são consideradas como forma de resolução do problema, mas aí aparecem de novo o desinteresse de potenciais empresas patrocinadoras e a demora para a aprovação do projeto.

“Quando a gente estava com tudo escolhido, o repertório todo ajustado para gravar o CD, nós precisávamos de patrocínio. Não chegamos a usar as leis de incentivo, fizemos um sistema de cotas e tentamos vender, mas só conseguimos apoio de uma escola de inglês no sentido de fazer camisetas etc. Patrocínio financeiro, nenhum. Aí a gente adiou essa gravação, conseguimos fazer uma série de shows com um cachê legal e entramos no estúdio. Mas o dinheiro ainda era pouco (...) Na questão de incentivos, acho que as leis têm funcionado bem e eu tenho um livretinho sobre a lei, mas não fui por ela porque a gente estava meio apressado e a lei demorava uns quatro meses para ser aprovada e, em caso positivo, a gente ainda tinha que ter um prazo para correr atrás da empresa.” (Grupo E)

“As leis de incentivo são importantíssimas, mas deveriam ser de fácil acesso e rigorosas. Eu diria o seguinte, se não fosse essa lei, nosso grupo estaria em sérias dificuldades. A gente não saberia o que fazer, sendo que já existe muita gente que conhece o nosso trabalho. (...) Outro problema que impede o pessoal ter acesso à lei é o excesso de burocracia. No caso do patrocínio, já temos a carta da PBH que autoriza o nosso projeto, mas está difícil de arrumar empresas! Olha, elas não vão ter que pagar nada, isto é, ao invés de pagar imposto para o governo, poderiam investir em um projeto como o nosso. (...) Todo mundo paga ISS, só as construtoras é que não. Curioso, né? A nossa empresa, eu não vou nem te falar qual é, porque é até engraçado (risos) Mas nós seremos patrocinados pelos bordéis de Belo Horizonte (risos), são alguns ‘hotéis’ ali na rua São Paulo ou Guaiçurus. E daí? Vamos receber como se fosse de uma outra empresa qualquer. (risos) Vamos gravar com o dinheiro do sexo e do prazer (risos).” (Grupo L)

4.2.3.4 Produção artística

No quesito produção artística, aqui abordando a produção de fotos da banda, produção da capa e fotolitos para a confecção dos CDs, muitos lembraram a presença de amigos artistas, fotógrafos ou publicitários que fazem o trabalho por um preço bem mais acessível que o vigente no mercado ou de graça, por amizade ou mesmo por um simples crédito no encarte do CD. Alguns apontam a ausência desses contatos como um fator que dificulta a produção de um CD, porque a contratação de profissionais da área para todos os itens da produção certamente irá encarecer o produto. Muitos, porém, também lembram que algumas gravadoras oferecem pacotes com o serviço completo de confecção de capa, fotolito, encarte, o que é visto como um facilitador pelas bandas.

“Com o CD você tem que produzir foto, cuidar da capa, do silk interno do CD e também tem que entregar tudo isso sob fotolito para quem estiver editando. Então, se a banda não conhecer ninguém - porque aquele amigo do xerox da esquina não vai mais dar conta do recado - vai ter que pagar muito.” (Grupo F)

“Nosso CD todo poderia ter custado R\$ 30.000,00 mas vai sair por R\$ 12.000,00, porque o artista que fez a arte gráfica da nossa capa, entrou no projeto de coração e confiança. O cara que está fazendo o projeto gráfico também não está cobrando, entrou de coração. Todas as participações especiais do CD tocaram sem cobrar cachê. A única coisa que a gente pagou foi estúdio, produção musical, nosso técnico de som e prensagem das cópias. O resto, desde fotolito, alimentação, equipamento a gente conseguiu apoio.” (Grupo D)

“Paralela [à etapa de pós-produção], você tem que estar com a idéia da capinha. Passamos o nome do CD para um amigo meu lá de João Monlevade e fizemos permuta com ele em troca da divulgação no CD. Aí vem fotógrafo, amigo nosso, foto com desconto, mais uns R\$ 150,00. Depois a gente entregou isso para um pessoal conhecido que mexe com arte gráfica e computador e mais uma revisão de português (minha mãe é professora). OK para tudo isso, então colocamos o CD em um disquete.” (Grupo G)

“No que se refere à produção artística, você realmente tem esses pacotes que incluem isso. Acho que o custo disso para um CD não é exorbitante. (...) Tem um monte de CD independente com capas superbonitas (...) Acho que a grande dificuldade não é produzir - isso também não é fácil - mas o pior é o que vem depois do CD.” (Grupo B)

“No caso de produção artística, não é difícil você arrumar uma pessoa para fazer um trabalho gráfico, um fotolito. Passamos por isso com nosso primeiro CD.” (L)

“No que se refere à produção artística, mesmo para os CDs foi fácil. O pacote inclui a prensagem gráfica. E a criação da capa fizemos à parte, não houve problema, aliás, o problema foi decidir qual idéia seria a melhor. Um amigo publicitário fez a capa e não saiu muito caro para nós.” (Grupo E)

4.2.3.5 Questões jurídicas

Todos citaram com maior ou menor ênfase os problemas financeiros e burocráticos enfrentados para a solução de questões jurídicas como o registro do nome do grupo no INPI (Instituto Nacional de Propriedade Industrial), no cartório e na OMB (Ordem dos Músicos

do Brasil), registro das letras e partituras na Biblioteca Nacional (através da Biblioteca Pública), editoração das músicas e arrecadação de direitos autorais.

“Nessa coisa jurídica, a gente registrou as letras no cartório e na biblioteca pública. Agora, a gente conversou com algumas figuras que disseram que, para você registrar as músicas, não é tão complicado como todo mundo acha. Com o CD pronto, você pode mandar para a Ordem dos Músicos do Brasil que eles batizam o fonograma. Não precisa de mandar partitura ou letra. Eles põem o ‘CPF da música’ (GRA) e batizam. Isso nós vamos fazer depois da masterização, lá no Rio. Já vou sair de lá e vou direto na OMB para fazer o processo. O cuidado tem que ser tomado com a editora, porque é ela que vai te dar o royalty. A editora quer tirar o máximo de você. Você tem que ficar ligado no contrato que você assina com a editora. Se no contrato estiver lá que a editora tem 80% e você tem 20% aí você dança. (...) Também já registramos o nome da banda lá no INPI. Pagamos uns RS 50,00 ou RS 60,00 para eles registrarem efetivamente.” (Grupo D)

“Para quem quer fazer um CD independente, sem depender de gravadoras, apresentar um produto pronto e ver o que acontece a primeira dificuldade é o registro das músicas no cartório. Depois registrar todas as partituras na OMB para assegurar a sua obra e, antes disso, registrar o nome da banda lá no INPI (esse foi um processo que a gente acompanhou durante meses). Aí tivemos o direito de uso do nome por dez anos. Mas só para fazer essa busca foi uns RS 300,00. O registro no cartório é como uma obra, as poesias cifradas com as letras, outros RS 50,00. O registro das músicas na Biblioteca Nacional pode ser feito pela Biblioteca Pública, onde se cobra uma taxa simbólica de uns RS 10,00. (...) Para registrar as partituras, você, que não tem a manha de fazer essa transferência, tem que chamar um cara que geralmente cobra RS 50,00 por partitura. Se fizer um pacotão sai por menos. Mas tivemos um amigo que fez pra gente. Próximo passo: o número das músicas, o GRA, que é por onde você vai receber o direito autoral. Para se ter acesso a esse negócio, o Ecad, você tem que ter um produtor fonográfico, senão você não entra no negócio de jeito nenhum. Eles nem atendem ao telefone se você não tiver um produtor fonográfico. É porque produtor fonográfico dá dinheiro. Eles querem arrecadar de coisas grandes. Então, para registrar cada música tivemos que chamar um produtor fonográfico que cobra por cada música registrada. Gastamos RS 400,00 para registrar tudo.” (Grupo G)

“As músicas de nosso grupo estão registradas. A dificuldade que deve acontecer é que muitas pessoas, para editar a música, têm que editar a letra junto com a partitura. Então, o que pode trazer complicações é que algumas bandas têm que fazer essa transposição para partitura. E aí tem que ter formação musical, senão vão ter que pagar para fazer isso. No nosso caso isso não é problema porque a gente tem essa formação (...) Vamos gravar o nosso primeiro CD agora, mas pelo que ouço junto às pessoas e leio por aí é que essa questão dos direitos autorais no Brasil é horrível. As pessoas não recebem, a coisa não funciona e, pra falar a verdade, essa acaba sendo uma questão menor diante de tantos problemas do CD. (...) Uma vez levamos uma proposta de contrato que veio de São Paulo ao Hildebrando Pontes Neto [especialista em direitos autorais no Brasil, com escritório em MG] que nos aconselhou a não aceitar uma cláusula sobre editoração, em que eles praticamente ficariam com os direitos sobre nosso trabalho. (...) Ele nos aconselhou a suprimir a cláusula e, caso o pessoal de lá insistisse, a gente deveria argumentar dizendo que nós já havíamos editado as músicas pela Amar (Associação dos Maestros e Arranjadores).” (Grupo B)

“No caso dos direitos autorais, é uma dificuldade, mas te dá uma “segurança” (em aspas porque não recebemos nada ainda). Mas o músico tem que estar filiado a uma associação que proteja os seus direitos, como somos à Amar. Então todo mundo que participou do nosso CD tem uma porcentagem a receber. Hoje está mais complicado, porque não existe mais o escritório da Amar em BH. O registro também é importante junto à Biblioteca

Pública, apesar da gente ainda não ter feito. Outra coisa importante é editar a música, e a Amar foi nossa editora.” (Grupo L)

“Se você for lançar uma banda no mercado, você tem que passar por diversos procedimentos burocráticos, como aquela pesquisa de nomes pelo Brasil inteiro - uma pesquisa que custa acho R\$ 200,00. Depois, os músicos têm que ter habilitação, ou seja, carteira da Ordem dos Músicos. As pessoas não sabem, mas isso é sério: se a OMB vai em um show e um músico não tiver carteira, ela pode apreender o instrumento e cobrar multa. O que eu já vi de bandas pagando multa... Mas há os benefícios: pela lei, todo estabelecimento é obrigado a pagar um lanche aos músicos após o show. Então se alguém der um show lá na Trash, eles têm que dar lanche. Só que pra tirar carteira tem que saber ler partitura - a carteira profissional, que é a melhor. Existe uma carteira de amador, que é muito restrita e vale apenas por cinco meses. Já o registro da letra e da música pode ser feito pela Biblioteca Pública, que sai muito barato” (Grupo K)

Alguns entrevistados também lembram que, no mercado independente pode não haver problema, embora outros reconheçam que, ao se gravar um CD, o cuidado tem que ser maior do que no caso de uma simples fita demo.

“A gente registrou nosso nome, mas dentro do mercado independente não tem muito problema não, até porque é caro.” (Grupo I)

“Na lei norte-americana, o próprio disco torna-se uma espécie de editora da música, em termos de direito autoral. No Brasil, a lei não admite isso: então o pessoal grava a fita, coloca dentro de um envelope, lacra, registra em cartório e manda a fita para você mesmo. Fica sendo a prova que você tem, o famoso jeitinho. Se bem que, para editar não é muito caro. Em Belo Horizonte, para se editar dez músicas cobra-se R\$ 4,00. O problema é passar isso para pauta, porque a maioria dos músicos de banda de rock não sabem. Já é um dinheiro a mais. (...) Só para transpor uma música, cobra-se R\$ 75,00. Uma pesquisa de registro e patentes, hoje custa o equivalente a cinco salários. Com a fita demo, com o vinil esse jeitinho até acontece, mas com o CD não pode” (Grupo F)

De novo, críticas às gravadoras também são incluídas na questão de contratos que envolvem a editoração das músicas de um grupo:

“A tendência que vejo é que as gravadoras se pulverizem em termos de contratos. Acho que você poder usar a máquina da gravadora para chegar a uma coisa mais importante, mas o trabalho, a base de tudo, é sempre o artista que vai ter, porque acho que a era dos produtores vai acabar. O artista deve ter cada vez mais o poder de trabalho dele e seu direito na mão. Porque, por onde é que o artista ganha dinheiro hoje? É em show. Royalty de CD, eu acho que é o Skank que detém o maior no Brasil das bandas: algo em torno de 12%! Quer dizer, se eles vendem 600 mil cópias, cada integrante do Skank leva pouco mais que 2%. Imagina quanto que as gravadoras não devem ganhar nisso!” (Grupo D)

“A parte de editoração é mesmo um problema, porque ninguém edita suas músicas (...) É um problema seríssimo (...) É caro. No contrato que eu vi de uma gravadora, você assina dois contratos: um para editora (por cinco anos) e outro para a parte musical (com três anos). Ela contrata os músicos e não a banda: então, se a banda acabar, todas as músicas feitas pelos integrantes pertencerão à gravadora. O direito do artista é dela. Esses contratos são renovados automaticamente após o prazo final. Então, se uma banda não se organiza para detalhes como esse - se a banda não mandar uma carta para o dono desta gravadora um mês antes do prazo expirar, ele se renova e para rescindir têm que pagar uma multa caríssima.” (Grupo K)

“Então se essa gravadora é a editora de uma banda, se uma música deles for executada nas rádios, as rádios são obrigadas a pagar o direito autoral ao Ecad que deve repassar às editoras das músicas. Aí a gravadora pega essa grana e divide junto com o artista. Mas é tudo mesmo: capa de revista que sai com o nome da música etc. Só que o Ecad brasileiro não funciona. O dono da Cogumelo [uma gravadora local], reconhece que, se ele ganhasse todos os direitos dos três primeiros discos do Sepultura, editados pela gravadora, estaria milionário. O mercado musical é uma palhaçada geral.” (Grupo K)

4.2.3.6 Prensagem

Além dos custos maiores de prensagem de CDs aqui do que no exterior, os grupos reiteram a necessidade de entregar o máximo de material possível, evitando novos custos. Um entrevistado lembrou que o grupo dificilmente tem controle das cópias prensadas, o que pode prejudicá-lo na arrecadação. Outro lembrou que a vantagem maior surge com a reprensagem e nova tiragem do material, pois a matriz já está pronta e não há mais todas as despesas com estúdio, registro, masterização etc.

“Aqui mil cópias pela Sonopress saem a R\$ 2000,00. Lá, a mesma quantidade e com uma produção gráfica e sonora bem mais legal sai a US\$ 800,00.” (Grupo I)

“Aí vem a hora de prensar. Contatamos o pessoal para prensar, que foi a Sonopress. Você entrega o material pronto para eles e... Ah, tem mais um código que deveria sair no CD. A mulher da Sonopress disse que está faltando um código e aí pensamos que seria mais código para ser comprado. Mas ela disse que não, que era mais para controle de gravadora e, como a gente não estava em gravadora nenhuma, a gente poderia colocar o que quiser. (...) Então você pode chegar nessas empresas com o seu material de estúdio que eles fazem tudo no pacote. Mas aí fica em R\$ 2600,00. Como entregamos já tudo pronto, pagamos R\$ 1000,00. Aí eles mandaram para São Paulo, conferiram tudo - a não ser por um detalhe que o nosso intervalo de músicas não respeitava o padrão de três segundos, então tivemos que pedir isso ainda, sem custo algum, [categorizando] o disco ‘conceitual’. Aprovado, foi levado até Manaus, porque lá fica 15% mais barato por causa da isenção de IPI da Zona Franca. Em compensação, demoram mais 15 dias, mas estamos esperando. Queremos vender esse nosso CD, com 17 músicas, a R\$ 10,00. Cada CD saiu para gente por R\$ 5,00 a R\$ 6,00, com tudo, para prensar mil CDs. Acho que a gente vai reembolsar algum. Agora, o bicho é a reprensagem: você paga os mesmos R\$ 1000,00 só que aí sem os custos anteriores de estúdio, masterização. Aí cada CD sai por R\$ 1,50 e você vende por R\$ 10,00. Aí é lucro.” (Grupo G)

“Outro problema está na quantidade de prensagem de CDs. Muitas gravadoras apresentam no contrato uma quantidade ‘x’, mas acabam fazendo mais. [Quer dizer, eles acabam recebendo por um lote inferior ao que foi verdadeiramente prensado].” (Grupo J)

“Entregamos então o master e o fotolito da arte - outros R\$ 400,00. O detalhe é que o pessoal das prensadoras oferecem pacotes com tudo isso: arte, masterização, fotolito. Mas nós resolvemos fazer tudo separado. Acho que esse é o canal, a não ser que você não tenha nenhum amigo que possa fazer, por exemplo, a arte. Então, optamos em só pagar para essa empresa a prensagem. A gente também não editou com ela porque futuramente pensamos em fazer isso. Geralmente cada artista tem sua própria editora.” (Grupo G)

4.2.3.7 Distribuição

Neste item, a principal dificuldade é a ausência de uma rede de distribuição eficiente no país, especialmente independente, reforçando de novo a crítica às gravadoras, especialmente às multinacionais, que detêm os sistemas de distribuição fonográficos no Brasil.

"Acho que o CD hoje tem como principal problema a distribuição e a divulgação. O CD independente hoje tomou um espaço que era das fitas demo: toda banda que está começando e já se preocupa com uma iniciativa, já grava o seu CD e manda para fanzine, para as pessoas etc. Como a demanda aumentou muito, tornou-se necessário criar uma rede de distribuição legal e uma divulgação legal. Os fanzines têm leitores muito exigentes, já são pessoas que se preocupam com música. Tem que divulgar com outras publicações, com rádios, lojas. Não adianta você fazer o CD e não vender. Hoje eu acho que a melhor forma é você fazer o CD, botar debaixo do braço, sair na estrada, fazer os shows e vender os CDs depois. Muitas bandas estão fazendo isso [outra possibilidade de ação: onde essas bandas irão se apresentar em cidades que desconhecem?] O Little Quail fez isso. Ele fez um roteiro e os lugares escolhidos pagavam a gasolina e a hospedagem. Eles tocavam e vendiam 30 cópias, em média, por apresentação, chegaram a vender quase seis mil cópias de seu primeiro CD, sendo que isso, em loja, não se vende nunca, para um CD independente. Então, se a banda se propõe a fazer um CD, ela tem que se preocupar com essas coisas. É o que o Ragnarock está fazendo: já tocou o Brasil inteiro. Faz o show, toca, aí sempre tem alguém que gosta do som e quer comprar o CD." (Grupo K)

"Hoje quem detém essas estratégias são as gravadoras grandes, multinacionais, que não têm uma prioridade com relação às bandas. (...) É a questão do retorno rápido. Então, para que vou investir nelas? Antigamente acho até que era diferente. Quando as gravadoras investiam em um Chico Buarque, sabiam que não estavam investindo em um "verão", mas para uma vida. Hoje se investe em um grupo de pagode não se importando muito com isso: afinal, ganha-se uma boa grana com um "verão". A gente sente que não se tem mais interesse em se investir numa coisa mais duradoura. É a busca por um retorno que aconteça de uma hora para outra, arreatador e não um processo mais lento. (...) Existem selos aqui que têm essa visão, mas que não dão conta da distribuição. Nos EUA, por exemplo, existem várias gravadoras independentes e um distribuidor de selos independentes. Aqui tem-se um monte de gravadoras independentes sem distribuição. Então fica só tudo em cima das grandes. (...) Os selos independentes poderiam ter uma função maravilhosa, mas não conseguem. Não têm muito dinheiro. Então existem aí uns 200 mil selos, todos fraquinhos... Não têm muita força no mercado. (...) Então pode até ser meio radical o que eu vou dizer, mas eu prefiria como era antigamente: existiam "x" gravadoras fortes, não tinha uma democratização da coisa, mas quem caísse nessas gravadoras tinha uma garantia que ia estar no mercado. (...) O problema não é só fazer o CD e distribuir, falta toda uma parafernália de marketing em cima disso e as pequenas não tem dinheiro para fazer isso. Então não adianta o meu CD chegar no Amapá, se o cara de lá não conhecer a gente." (Grupo B)

"Muitas vezes as gravadoras não aceitam que as bandas andem com as próprias pernas. [Fazem pacotes obrigando produtores a levar outros artistas de quebra além do que foi solicitado]. (...) Olha aqui, isso aqui é um disco produzido por uma iniciativa que veio lá do Japão. Tem bandas do Japão, Croácia, Canadá, Dinamarca: pediram que as bandas enviassem músicas e depois elas receberiam 15 CDs desse para vender. São 80 músicas. Nada com multinacional, com gravadora. Comprei por R\$ 15,00." (Grupo J)

"A diferença básica das grandes gravadoras para um selo como o nosso é que elas têm um poder de mídia, de divulgação, muito maior e, dependendo da gravadora, de distribuição. (...) Em nosso caso, temos parceiros que fazem a divulgação, a assessoria de imprensa, promoção de produtos. E estamos oferecendo esse serviço para as bandas: visual, diretrizes

de marketing, releases (...) A dificuldade então está mais nessa produção executiva, nessa papelada, providenciar toda a documentação, a escolha da empresa que vai fazer a prensagem, a questão da capa, como vai ser. Porque hoje você tem facilidade de gravar o CD. O problema, para o artista, é essa pós-produção e o posicionamento desse produto no mercado. (...) Por isso que usamos nossa pequena munição de maneira forte, eficiente.” (Grupo H)

“São gravadoras multinacionais. Os filhos dos donos não estão aqui, não estão preocupados com a cultura do país, estão preocupados com dinheiro rápido. Mas existem gravadoras como a 4AD, a Dischord que gravam bandas estranhas e que até hoje existem. Conseguiram montar uma rede de distribuição para vender aquelas bandas em que acredita. O Fugazi, banda da Dischord, é o cúmulo do alternativo: já receberam propostas milionárias de grandes gravadoras, mas não assinam. São alternativos, mas se preocupam com as vendas. (...) O conceito de alternativo não está dissociado do conceito de qualidade, do conceito de ser comercial. Aqui no Brasil as pessoas acham que ser alternativo é não ser comercial, é não ser vendável. (...) A gente quer ser alternativo ao mercadão, alternativo ao “É o Tchan!”, a gente quer ser alternativo a isso - o que não quer dizer que a gente não vai vender, vai fazer show com qualidade horrível... (...) É o alternativo como não-comercial, não-vendável, não-profissional, acho que não é por aí (...) Acho que você só pode ser alternativo a uma estética-padrão.” (Grupo B)

Por outro lado, os entrevistados também enfatizam a necessidade de identificar contatos e pessoas que façam a ponte entre o CD e o público: de representantes comerciais a amigos no exterior. O que importa é que nessa escolha, a distribuição seja não só eficaz, mas também eficiente, ou seja, que o CD possa chegar à mão desse intermediário e realmente ser divulgado. Como mediadores também aparecem aqui as agências de comunicação, além da necessidade de a própria banda se profissionalizar para uma divulgação bem sucedida. Outra alternativa apontada seria a realização de turnês nas quais, logo após os shows, os CDs seriam vendidos diretamente ao público interessado, sem os atravessadores.

“Depois tivemos a idéia de gravar um CD por ano juntando uma faixa de cada banda. Mas é o mesmo problema: para quem vamos entregar esse CD? Eu não sei, mas tem gente que sabe. (...) Mas o músico não tem tempo para assumir isso, acho que aí desgasta demais. Mesmo quando assume, assume de maneira muito precária: você não vai vender mil cópias de um CD independente com a mesma facilidade do que se você passasse para alguém que ganhasse uma comissão sobre esse trabalho.” (Grupo C)

“Você tem que ter contato, saber quais são os agitadores de cada cenário musical e distribuir por essas pessoas. No Rio a gente conhece a Elza Cohen que tem uma distribuidora, é uma figura que ajuda e é onde a galera do independente vai procurar. Em São Paulo tem o Turco Louco, vereador, sócio da griffê do Grupo C Cavalera (do Sepultura), tirando isso tem as pessoas daqui: João Eduardo, da Cogumelo, que falou que vai mandar para as lojas dele lá no Recife. É aquela coisa: não é complicado. Se fosse, os Racionais não teriam vendido 800 mil cópias. Não pode achar que é só mandar o CD e pronto.” (Grupo D)

“Aí vem a distribuição. Chamamos um cara que tem acesso a lojas, tem nota fiscal e tudo. E nós vamos vender em show, que é o melhor negócio. Se você vende 100 CDs a R\$ 10,00, você embolsa R\$ 1000,00, sem atravessador. Teve uma banda aí, a Chaparral, que fez 500

CDs e só no primeiro show venderam 300 CDs. Já mandaram repensar. Muitas bandas estão fazendo isso, bandas que tinham gravadoras antes e agora optaram pelo independente. Eu prefiro fazer esse trabalho de base antes de ir para um gravadora grande." (Grupo G)

"CD? Você tem uma grana vai lá e faz o CD. Você está com o CD na mão. E aí? Bom, então é o que vem depois. Muitas pessoas recebem o CD, mas não valorizam. (...) Então isso rola: você fazer o show e depois vender o CD." (Grupo J)

"Hoje as coisas chegaram a um tal nível de facilidade que não é mais de responsabilidade de um selo a gravação de um CD, mas sua distribuição. E aí a gente já cai em outro problema, que é distribuir. Hoje, com certeza, fazer um CD ficou muito fácil. Claro que há CDs e CDs, mas chega uma hora que você não consegue chegar no mercado, mesmo com o CD sendo independente ou não. Acho que hoje é mais fácil fazer o CD do que distribuir, porque não é só distribuir. Chegar e deixar o CD em Manaus ou no Rio Grande do Sul. Deve estar acompanhado de uma estratégia de marketing para ele chegar lá." (Grupo B)

"No que se refere à distribuição, fizemos 1000 CDs. No nosso caso, não fizemos o pacote, mas fizemos cada item - produção, arte etc - separado. Foi bom assim. Quando você faz isso tudo por meio de uma gravadora, você fica mais largado. E participar desse processo foi importante para nosso aprendizado, aprendemos com isso. Bom, teoricamente, distribuir 1000 CDs é fácil. Mas a nossa distribuição, por ser independente, teve que ser bem direcionada. Contratamos um divulgador carioca, que divulgou nosso disco na ExpoCD no ano passado, rádios no Rio, interior de Minas e BH. Nas lojas, tivemos um apoio da Sem Nome. Só em BH ele foi vendido em lojas. Assim, quem tem o nosso cedê fora de BH adquiriu de outra forma. Em lojas só foi vendido aqui. (...) Com a distribuição é o seguinte: a gente viaja e deixa o disco em algumas rádios do interior. Daí a gente volta a três, quatro meses e eles estão tocando lá." (Grupo L)

"Bom, depois que o CD chega até você, você tem que resolver o problema do lançamento, da divulgação. E é difícil para o músico falar de seu próprio trabalho, mas a gente acaba tendo que fazer essa parte de divulgação e, depois, ficar na dependência e na expectativa de que alguma gravadora possa te dar um retorno." (Grupo E)

"Só porque é um CD alternativo, não quer dizer que tenha que ser de qualidade ruim (...). Vendemos camisetas, fitas-demo, fizemos shows, juntamos grana de nossas outras fontes de renda e conseguimos o dinheiro para essa primeira etapa. Vamos vencendo etapas sem saber se vamos vencer. A etapa de masterização a gente não conseguiu e o CD ficou parado quase seis meses porque a gente não tinha grana. Afinal, se você for levar um produto não masterizado em um rádio, você pode ir embora." (Grupo C)

4.2.4 Principais fontes de informação mencionadas pelos grupos para solucionar os problemas referentes à produção de shows, CDs e mercado fonográfico.

Antes de mais nada, foi curioso perceber em quase todas as entrevistas a associação imediata da busca de fontes de informação para solução de problemas com os veículos potenciais para divulgação. Uma primeira explicação deve-se à vinculação inevitável entre as fontes de informação e mídia, almejadas pelo grupo para os propósitos de divulgação dos trabalhos do mesmo, propósitos nem sempre bem sucedidos. Outra explicação se dá

exatamente porque as mesmas mídias que apresentam programas ou seções para divulgação dos trabalhos, apresentam outros programas ou seções para o esclarecimento e orientação das bandas.

4.2.4.1 Shows

Neste ítem podemos agrupar as fontes de informação mencionadas em quatro grupos: fontes pessoais, impresso, radiofônico, televisivo ou eletrônico-digital (*sites* na Internet). Alguns entrevistados apresentam uma preocupação explícita com a ausência de circulação de informações mais sistematizada para se minimizarem essas dificuldades. Referências a um mercado potencial no interior do estado também são lembradas.

“Então sobram como fontes, as rádios comunitárias, lojas de discos, mas aí eu acho que a produção local pára em um padrão e não consegue evoluir. Tevês, rádios, publicações, não acho que tem nada que elucide isso. Existem programas em algumas rádios comunitárias, existe a loja de discos Motor, mas, assim, um lugar onde você vai procurar uma informação, um centro de referência. A idéia do Motor era mais ou menos ser isso.(...): uma série de etapas burocráticas que a banda precisava saber ou romper para se afirmar [no mercado]: desde as novidades do mercado independente até como se fazer um release para a imprensa.” (Grupo K)

“O que acho que pode resolver esse problema é juntar essas pessoas que se interessam por esses assuntos e criar um espaço, ainda que pequeno, porém periódico, para essa divulgação nos meios de comunicação. E que os fanzines fossem melhor divulgados. Muitas vezes o que mata por completo esse movimento é que vem uma montanha de informações, um festival e aí acaba-se o festival, acaba-se tudo. O próprio [fanzine] Currá foi criado depois do BHRIF: tomamos essa decisão quando ouvimos uma das palestras do festival. Todo mundo que consumiu o BHRIF iria consumir o Currá. Consumir no sentido literal: era preciso esgotar aquelas informações para que outras pudessem aparecer e não ficar naquela maresia. O excesso de informação fugaz demais, mata por completo.” (Grupo C).

“Olha, na verdade, existe um monte de gente querendo discutir isso. A gente fez um show no Butecário que foi no mesmo dia em que estava tendo lá um encontro de fanzines que estavam discutindo essa questão do mercado, o que se podia fazer para se fortalecer o cenário, essa coisa das bandas poderem trabalhar juntas. Mas, na verdade, é complicado você conseguir reunir todo mundo. Então as coisas acabam ficando isoladas: nosso grupo acaba resolvendo essas questões isoladamente, a banda X isoladamente. Talvez se existisse uma maneira de concentrar os interesses de todo mundo em um lugar pudesse melhorar. Eu tenho medo de dizer o que poderia ser feito, porque posso falar coisas que são lindas de sair nos papéis, mas que não funcionam (...) Em termos de lugares disponíveis para shows e troca de idéias você tem o Butecário, a Obra, o Calabouço.” (Grupo B)

a) Fontes pessoais. O conhecido contato boca-a-boca com empresários, donos de casas, amigos e/ou colegas, seja pessoalmente nos locais de realização dos shows, lojas de disco

ou seja via telefone, carta ou *e-mail*, foi um dos recursos mais utilizados para resolver as dificuldades referentes aos shows: desde a obtenção de um local apropriado até mesmo a indicação de técnicos, produtores e equipamentos.

“Esse circuito underground é formado por pessoas que se conhecem e as pessoas trocam informações entre si. A rede de informação gira no boca-a-boca e através de pessoas que têm facilidade de alcançar essa informação. Então, se alguém faz um show em lugar bacana, me liga aqui: ‘olha, vamos fazer um show em tal lugar’. ‘Mas como vocês conseguiram?’ ‘Ah, é só falar com tal pessoa...’ Então a informação circula dessa forma. Não existe nenhum veículo oficial, nenhum programa de televisão, nenhuma publicação que resolva isso.” (Grupo F).

“Mas é mais no boca-a-boca que você conhece operador, iluminador, roadie, porque a maioria é autônomo e free-lancer (...) A parte de divulgação também acaba que a gente faz. Eu acho que as casas de show tinham obrigação de fazer (...) Então a gente corre atrás e consegue alguma coisa, mas acho que, para conseguir mais, deveríamos contratar um jornalista ou um assessor.” (Grupo E)

“É o boca-a-boca, ligar para o pessoal, unir as bandas. Às vezes rola umas picuinhas entre bandas, de não fazer shows. Tem que acabar com isso. O mais importante é você ter uma outra banda junto com você que esteja disposta a trabalhar mesmo. Não tenha aquela visão romântica do músico, do cara que só fica lá trancado, tocando. Hoje o mercado traz uma concorrência muito maior: além de fazer o seu trabalho de músico, no começo de sua carreira você tem que fazer seu trabalho como produtor, empresário. Se eu fizer um show, não vou chamar uma banda fodida, pior que a minha com medo deles roubarem nosso som. Tem que se pensar o oposto, pensar o evento, estourar o negócio para que as pessoas pague para ver as bandas. Isso é difícil.” (Grupo G)

“Conversando. É o boca-a-boca, com pessoas que trabalham no meio, batendo nos locais que julgássemos se aproximar mais ou menos de nosso perfil de banda de porta em porta.” (Grupo K)

“Tocando, muita gente falando com você. Não é questão de levantar a bandeira e sair atrás. É ir cavando espaço.” (Grupo L).

“Gravamos o nosso primeiro disco em um estúdio [de outro grupo, já com nome no mercado] e lá já buscávamos as primeiras informações. Eu vivia lá pedindo ajuda ao empresário desta banda (...) Então é no boca-a-boca. (...) Acho que a mídia local sempre deu apoio, no que concerne à divulgação (...). Mas não adianta você estar só na mídia e a banda não conseguir viabilizar um show. E eu não sei até que ponto elas estão sentadas, chorando sobre o leite derramado e sobre até que ponto elas estão trabalhando. A gente não tinha tempo ruim: fazíamos qualquer show, show de graça. Além da experiência desse empresário, que nos ajudou a dividir o que é fazer um som pop de um som underground, havia também a experiência do guitarrista, que veio de uma banda cenário underground de BH [dos anos 80] (...) Essa troca de informações também acontecia nos shows e nos balcões de lojas, como a Cogumelo, que hoje, por exemplo, já está sumindo. Tudo muda, o mercado muda, mas as pessoas têm que queimar fosfato para buscar saídas. Deve-se procurar algo para poder oferecer aos donos de estabelecimentos.” (Grupo A)

b) Impressos. Muitos também lembraram o papel dos fanzines, sites e guias (muitos deles aglutinam as duas funções mencionadas acima: divulgação e informação). Um guia bastante citado foi o *Underguide*, de circulação nacional. Outras fontes impressas bastante

citadas foram os fanzines. Alguns jornais foram esparsamente lembrados, bem como outros guias e/ou catálogos especializados no mercado cultural.

"A gente continua fazendo o que sempre fez: ligando para as casas, mandando material, consultando guias, como o Underguide, que cobrem inclusive outras cidades. (...) Tem o Rock News, que é mais ou menos novo, que parece que vai abrir esse espaço: onde está rolando espaço para rock. Não vi o segundo número, mas no primeiro eles deram algumas dicas." (Grupo E)

"Fanzines, freqüentar os espaços, ligar pra outras bandas, trocar demo tapes. Nada de MTV ou mídias do tipo. É trocar cartas, manter contatos (...) O underground, por não estar na mídia, ele anda com muito maior velocidade. (...) Ai, quando cai na mídia, para o underground já está ultrapassado. É pouca grana e muita criatividade. (...) Ser underground é o jovem ter posição política no mundo em que vive." (Grupo J)

"Tem fanzines, guias como o Underguide que traz até projeto de trabalhos para as bandas colocarem no papel esses formatos de como propor um show, fazer um contrato. E alguma coisa da Internet." (Grupo G)

"O Guia Cultural de BH, recém-publicado, traz uma lista com produtores." (Grupo K)

"Acho que os fanzines ainda são uma mão na roda. Trabalhei no Currá-Zine e chegávamos a receber uma média de quatro fitas demo por mês. Além da experiência do Currá, acho que a Underguide veio com uma proposta boa, mas que não tem funcionado. É porque no fundo o seu objetivo é ganhar dinheiro e não divulgar as bandas. Acho até que, se tivesse mais dinheiro o trabalho da publicação poderia ser melhor, mas ele está investindo em um público que não tem grana. E as bandas grandes já têm outros meios e não estão interessadas em investir nisso. E acho que a idéia dos fanzines é fundamental. O Guia do BHRIF foi uma idéia muito boa, mas acabou virando endereço de mala direta para muita bafoseira." (Grupo C)

"Existe até uma publicação de São Paulo, a Underguide, que traz uma relação de lugares, tanto de lá como aqui, mas os dados não são atualizados e, pior, não são adequadamente indicados. Tem lugares que a publicação indica para você fazer shows que, quando você chega lá com sua fita demo, eles nem te ouvem falar. Então é no boca-a-boca mesmo. Eu vejo isso da seguinte forma: se você quer ter uma publicação, um programa ou um veículo qualquer para falar desses lugares, esses lugares têm, primeiro, que existir. Então é mais ou menos o problema do ovo ou da galinha: quem nasceu primeiro. O que será que é preciso ter primeiro: ter uma publicação para que os lugares possam existir ou vice-versa? Creio que é o segundo caminho, porque é mais óbvio." (Grupo F)

"Essa troca de informações acontece por fanzines, como o Muitas Palavras (não musical, mas que inclui música) ou o Friendship e endereços. Falta mais apoio da mídia, apesar de estarmos muito próximo das rádios comunitárias." (Grupo I)

"Acho que fanzines, apesar da divulgação pequena, ajudam bastante, como o Needle, o Lacucaracha, o What's Up.(...) Lembrando que o zine é mais para divulgação do que para fomentar essa discussão em busca de uma postura unificada das bandas." (Grupo B)

"Mas aqui você ainda tem O Tempo, Estado de Minas, Hoje em Dia, quer dizer, o cara que conversa direito consegue qualquer coisa em termos de mídia. Se você chega em um Hoje em Dia e não conhece ninguém e tem um prospecto legal da banda, deve procurar conversar com o cara, ligar, nunca pode ter medo de correr atrás (...) Eu estou com um projeto pelo Espaço Livre que é de lançar, no final do ano, um fanzine que contivesse todas as informações básicas para a divulgação de uma banda ou show. Por exemplo: Estado de

Minas. *Aí vem endereço, telefone, fax, a pessoa que você tem que fazer contato, o que você precisa de mandar e por aí vai. Um fanzine que também traga o nome das bandas. É um catálogo com um aspecto de fanzine. (...) Acho que também uma enciclopédia com termos necessários que ele pudesse consultar, algo do tipo spot. Aí aparece lá: "inserção em uma rádio comercial de 30 segundos a um minuto no formato tal e tal...", quer dizer se o músico tivesse isso nas mãos ele perderia um pouco mais o medo de fazer as próprias produções.* (Grupo D)

c) Radiofônico. Neste item, houve uma referência muito grande às rádios comunitárias da cidade

"Falta mais apoio da mídia, apesar de estarmos muito próximo das rádios comunitárias. Outras mídias, só mesmo as rádios comunitárias de BH." (Grupo I)

"Tem a Rádio Savassi (100,5 FM), formada pelo pessoal que trabalhava na Rádio 107 e que têm um programa chamado Espaço Livre LTDA, apresentado inclusive por um roqueiro, o Ziller, dos Zippados, e que é um programa que divulga tudo isso." (Grupo E)

"Rádios comunitárias, tem-se que assumir isso. Ninguém é proprietário do ar. Fazer uma rádio pirata, TV pirata, fazer panfletos." (Grupo J)

"Nosso grupo é tocado em algumas rádios, apesar de ser independente, como nas rádios Inconfidência e Gerais, que acabam apoiando a gente. (...) Muitas rádios têm boa vontade para nos tocar, inclusive no interior e também nas rádios comunitárias." (Grupo L)

"Então, sei lá, acho que as rádios comunitárias, como a rádio Santê ou Savassi, poderiam ajudar, fazendo grupos de discussões, pelo menos para unificar o discurso das bandas, por exemplo: a partir de hoje nenhuma das bandas vai tocar de graça." (Grupo B)

d) Televisivo. Programas de emissoras locais e especialmente a MTV (já criticada no item A e muito freqüente nos itens posteriores) foram mencionados pelos entrevistados.

"Hoje em dia, as empresas querem gastar menos dinheiro com retorno maior. Exemplo: a MTV BH tem um escritório grande, elaborado que pode abrigar produções locais superbacanas, mas a única coisa que a MTV BH faz ali é produzir publicidade local para ser veiculada aqui. Quando quisemos fazer um show para lançar um selo, fomos até lá, explicamos que queríamos criar uma espécie de cooperativa de rock em BH, que pudesse divulgar os shows, botar a banda no estúdio, gravar o disco, distribuir os discos dessas bandas, botar a banda na estrada, trazer outras para cá, fazer intercâmbios... A MTV não se interessou porque teria que desembolsar dinheiro em uma coisa que ela não acredita e prefere desembolsar dinheiro em festas com som mecânico, com DJ's, techno, festas mirabolantes, caras, com divulgação nacional, para cerca de mil pessoas. Ela prefere se vincular a um público jovem - espero não ser agressivo aqui - desinteressado por produção musical, do que investir em projetos como esse. As grandes mídias não dão muito apoio." (Grupo K)

"Belo Horizonte tem algumas coisas interessantes. Por mais que o pessoal negue, o Canal 23 e o Canal 30 são essenciais para divulgação de uma banda. Muita gente diz que não é bom, que não gosta de Fulano etc, mas o trabalho deles é digno de se bater palmas. Porque abrir as portas como elas fazem, depois da perda da Rádio 107, só mesmo esses canais mais o programa Alto-Falante (TV Minas). Também há um programa na rádio comunitária Savassi, Espaço Livre, com a mesma idéia de se apresentar bandas novas." (Grupo D)

e) Eletrônico-digital (sites na Internet). Aqui muitos citaram o próprio *site* da banda, ainda movidos, evidentemente, pela relação fontes de informação = divulgação.

"Internet? O cara não tem acesso. Não tem dinheiro para comprar nem CD. (...) É interessante manter uma página para divulgação da banda. Mas o público não tem condição." (Grupo J)

"Temos um site na Internet para divulgar o grupo, enviamos material para a rádio" (Grupo E)

"Tem a Internet, inclusive com um site nosso através do qual até queremos usar para vender nosso futuro CD." (Grupo G)

"Tem o site do Currá Zine, que falam de lugares, mas são lugares que já aconteceram e acabaram." (Grupo F)

"Fanzines na internet, como o zine eletrônico Incision, também ajudam a movimentar o cenário." (Grupo B)

4.2.4.2 CDs

Podemos agrupar igualmente as fontes de informação mencionadas em quatro grupos: pessoais, impresso, radiofônico, televisivo e eletrônico-digital (*sites* na Internet). Apesar de algumas semelhanças facilmente verificadas com o item anterior, aqui a referência a locais e a cobrança é maior junto à mídia. Isso talvez explique também porque alguns apresentam preocupação explícita com a ausência de circulação de informações mais sistematizada para minimizar essas dificuldades. Referências ao mercado potencial no interior do estado também são lembradas.

a) Fontes pessoais. O boca-a-boca com empresários, técnicos, donos de estúdios, amigos e/ou colegas seja pessoalmente ou nos estúdios, lojas de disco, gravadoras, prensadoras ou seja via telefone, carta ou *e-mail*, também foi um recurso utilizado para resolver as dificuldades referentes a produção de CDs: desde a obtenção de um local apropriado até mesmo a indicação de técnicos, produtores e equipamentos. Aqui também percebe-se uma recorrência maior aos estúdios, gravadoras, associações e instituições que possam, de alguma maneira, prestar maior orientação em alguns aspectos relacionados à produção de CDs.

"Para obter os GRAs foi uma indicação da empresa que iríamos pensar que indicou. Então é uma coisa que leva a outra. Telefonar, ligar para as pessoas. (...) Produção artística foi na base do boca-a-boca, na amizade, na permuta. Você tem que procurar gente

que está a fim de te ajudar, que fazem um bom trabalho e, a partir disso, tocar o trabalho.” (Grupo G)

“É essa parte de pós-produção é aquilo: ou você tem que ter um contato muito bom ou conhecer alguém que tenha esse contato, senão fica sem suporte.” (Grupo K)

“O Squat era um lugar que tinha bebida, música, estúdio e um lugar para tocar. Era um lugar onde as idéias circulavam e onde bandas grandes e pequenas tocavam.” (Grupo C)

“Nessa parte de apoio temos a OMB e a Amar (Associação dos Músicos, Maestros e Regentes).(…) É, mas nunca fizeram nada pela gente não, não dão suporte. O suporte é um desconto para fazer um tratamento de dente, um curso de música.” (Grupo L)

“Cada problema é resolvido no seu tempo. Cada membro do grupo vem com sua informação. (...) Outra coisa importante são mesmo os amigos que compram da gente, divulgam.” (Grupo L)

“É o boca-a-boca. É perguntar para quem já fez, para quem está fazendo, as pessoas irem aos shows, trocar informações, fora a própria pesquisa: procurar nos catálogos telefônicos, por exemplo, estúdios. ‘Ah, mas eu não entendo nada de estúdios’, então vai procurar quem já fez pra tocar uma idéia. Tudo se resume nessa iniciativa, de correr atrás.(…) Você pode pegar também capas dos CDs. Lá tem o nome das pessoas que fizeram a capa, a produção, onde foi gravado, também é um caminho (...) Com quem que o Skank edita? É com a Sony? Deixa eu ligar pra lá para saber como é? Quer informação maior, procurar a Ordem dos Músicos (...) É se informar, reciclar, pesquisar, estudar (...) Está tudo aí, Internet (...) Acho que o termo é esse: ser profissional. Sejam bandas pop ou independentes, essa preocupação com a qualidade é essencial.” (Grupo A)

“São amigos que você nunca viu a cara, mas que estão lá no exterior e vão dando dicas, distribuindo nossos discos, tudo via carta, e-mail, telefone. Conheço poucos, mas dá tudo certo. Rola uma honestidade porque eles também têm bandas, fanzines lá e precisam de mim aqui para distribuir o material. (...) Para encontrar esse pessoal precisaria de um esforço seu mesmo. Hoje já tenho um número legal de correspondentes no mundo inteiro, até na África do Sul. (...) Só que aqui em Belo Horizonte não tem muita gente trabalhando no mercado independente, como tem em São Paulo.” (Grupo I)

“Associações, como a OMB deveriam cumprir essa parte jurídica, mas não fazem. (...) Então é o boca-a-boca, um amigo, ouvir um CD” (Grupo B)

b) Impressos. O papel de fanzines, revistas especializadas, cartazes e guias (de novo, às vezes trazendo em si a dupla funcionalidade de divulgação e informação) foram novamente bastante citados. Contudo o recurso a cada uma dessas fontes varia muito de acordo com o interesse do grupo. Um deles, por exemplo, mesmo encontrando a informação de que precisava - a melhor prensadora de CDs - em um dos guias mais citados - o *Underguide* - preferiu ficar com a referência de um cartaz visto no estúdio em que gravavam e, a partir dali, trocaram o critério *custo baixo* - que balizara a escolha anterior - pelo critério que chamaram de *alta qualidade* - que estaria implícito através dos números e dos títulos dos CDs impressos pela gravadora escolhida.

"Underguide, Showbizz (seção Democracia), RockNews." (Grupo E)

"Para essa questão de registro, vimos no guia ShowBusiness, que chamava a atenção para o fato de que as bandas deveriam registrar-se no INPI. Ai pegamos o catálogo, verificamos e fomos lá." (Grupo G)

"No caso das empresas que pensam, consultamos o Underguide, mas acabamos ficando com a Sonopress descoberta em um panfleto no estúdio. Aqui a referência é ver quais os CDs que essa empresa produziu. Até o orçamento não era tão barato, havia outro mais em conta, mas preferimos ficar com esse controle de qualidade." (Grupo G)

"Uma associação municipal editou uma cartilha sobre esses pontos todos, produzida por duas advogadas com esses detalhes sobre direitos autorais: o que se precisa e o que não se precisa. Todo mundo tinha que ler isso. Explica inclusive como os próprios músicos podem editar suas próprias músicas, sem depender da gravadora para isso. É muito interessante. Já a parte mais pesada de produção, não existe. Não existem publicações voltadas para essa questão do ponto de vista do músico. Existem do ponto de vista do técnico, do mesário(...) O Guia do BHRIF também era interessante para se fazer divulgação, mas está totalmente desatualizado. O Guia Cultural também pega um pouquinho disso, dá endereço de produtores etc. É útil, mas é muito diversificado: é mais um catálogo do que propriamente um guia." (Grupo K)

"Nem sempre um fanzine pode ter a melhor informação. Mas afinal é aquela história: se você tem um CD, um disco, mas não tem onde tocar, o que vai fazer? Mas, enfim esses veículos alternativos dão muito certo, como os fanzines, a própria Underguide, funcionam precariamente, mas funcionam. Falam sobre festivais etc (...) Uma crítica se faz às revistas internacionais que se transformaram em nacional, perdendo muito em qualidade na transição." (Grupo C)

"Olha, por incrível que pareça, em termos de equipamentos, são jornais e publicações evangélicas... esses caras vão dominar o mundo... Tem também uma publicação da Ordem dos Músicos e ainda tem O Correio Musical. Mas a gente lê mais para buscar uma eventual informação, dicas em termos de conhecimento musical, estúdios em promoção. No âmbito internacional, as publicações são melhores, trazem tudo: desde o preço de um período no estúdio até contatos, preços de prensagens, editoração, os lugares que fazem shows. A Kerrang é um exemplo. Olha, fora do Brasil são os lugares que fazem show que colocam anúncio pedindo banda para tocar. Não é a banda que sai correndo atrás não." (Grupo F)

"Hoje existem cartilhas sobre direito autoral, associações, sociedades que cuidam dessa parte.(...) Tem a União Brasileira de Compositores, mas existem outras, como a Amar. Não vejo muita divulgação na mídia sobre esse aspecto da produção executiva." (Grupo H)

"Guias como o Underguide. Recebemos telefonemas do sul ao norte do país porque aparecemos na Underguide."(Grupo B)

"Mas, publicação nacionalmente falando existe a Underguide, que acabou, a ShowBizz, a Rock Brigade, o Rock News e o Boca-a-Boca, que circula aqui, os jornais gratuitos que circulam (Jornal da Pampulha, Jornal de Casa, Jornal da Cidade Nova) - e só chegar com um trabalho sério que eles ajudam - alguns fanzines são legais." (Grupo D)

c) Radiofônico. Neste item, também houve uma grande referência às rádios comunitárias da cidade.

“Programa Espaço Livre e a própria rádio Savassi, rádio Santê, rádio Favela. Elas informam e, também, divulgam. Afinal, essas rádios são tão independentes quanto as bandas que elas ajudam a divulgar.” (Grupo E)

“Programa de rádio existe na Rádio Santê (102,5 FM), que é o RádioRock, toda segunda-feira, de oito às dez da noite, voltado para a distribuição e produção de shows de bandas independentes brasileiras.” (Grupo K)

“Com a distribuição é o seguinte: a gente viaja e deixa o disco em algumas rádios do interior. Daí a gente volta a três, quatro meses e eles estão tocando lá.” (Grupo L)

d) Televisivo. Programas de emissoras locais e especialmente a MTV (já criticada no item A e muito freqüente nos itens posteriores) foram mencionados pelos entrevistados.

“Programas da MTV, como Democlipe, apesar de já não ser tão fácil como era antes.” (Grupo C)

“Agora, uma coisa que você tem que fazer hoje e que é uma porta de entrada é o videoclipe. Se você faz um videoclipe na raça, qualquer que seja o formato, e manda para a MTV e ela roda o clipe lá, aí pronto. A MTV é uma potência para fazer ou destruir uma banda. É igual à rede Globo. Então videoclipes te abre contrato para shows em outros estados, para ser conhecidos. E basta que o videoclipes tenha uma idéia legal, de vanguarda, não é necessário uma super-produção. E aí produtores vão te ver... Então, por mais que a MTV tenha muita boabeirada, é a emissora que dita o comportamento da moçada jovem, que está atendida em música. (...) Nosso clipe rodamos em Super-8.” (Grupo D)

e) Eletrônico-digital (sites na Internet). Aqui muitos também citaram o próprio site da banda, sempre associando-o a uma ferramenta para divulgação das músicas e venda de CDs. Mas um grupo chegou a apontar o site como sendo também um potencial instrumento para a troca de informações e orientação entre as bandas de rock em BH:

“Acho que se rolasse uma organização e menos rivalidade entre as bandas a gente poderia ter mais espaço. Uma organização que, sei lá, resultasse mesmo num site que trouxesse páginas de várias bandas, que trouxesse um cast com as bandas daqui, já seria um começo.” (Grupo E)

“Temos um site que queremos tentar vender nosso CD através dele também.” (Grupo G)

“Na própria Internet têm sites que têm essas informações. Nada que aqui uma [loja] como a Urban Cave ou o Motor tenham.” (Grupo F)

“Não sei se há sites na Internet sobre esses esclarecimentos de produção.” (Grupo H)

4.2.4.3 Mercado fonográfico (preços, novidades, lançamentos etc)

Aqui gostaríamos de manter as referências pelos grupos e não através da classificação das fontes possíveis, para permitir maior visualização de como as fontes de

informação em seus mais variados suportes são exploradas e priorizadas pelos grupos. As posições apresentadas de maneira genérica ao vislumbrar o “mercado fonográfico” praticamente reforçam as posturas e as referências anteriormente citadas pelos grupos na busca de informações para situações mais específicas, como produção de shows ou CDs. O destaque vai para a MTV, as revistas especializadas (importadas e nacionais) e, por outro lado, a tímida referência a alguns jornais diários de circulação nacional.

“Guitar Player, MTV, algumas poucas rádios, jornais como Folha de S. Paulo, Estado de Minas, Rolling Stone”. (Grupo E)

“ShowBizz, RockBrigade, revistas especializadas. Vale fixicar acervo dos estúdios como Guitar Player, MTV (MTV no Ar, Banda Antes), sites da Internet e intercâmbio com outras bandas - isso é fundamental. Uma banda sempre tem uma coisa pra te passar e você não sabe. As vezes você não dá nada pela banda dele e o cara te liga e te dá uns toques, te abre um canal. Tem que investir nessa troca de informações entre as bandas.” (Grupo G)

“Gravadoras, fanzines e respectivos sites na internet. Existe um site carioca bastante ativo, feito por um cara que trabalha na MTV e tem uma rádio comunitária no Rio. Tem a Maximum Rock'n'Roll, um fanzine que começou com dez páginas, que hoje, depois de 15 anos tem quase 200 páginas. Então já não é nem um fanzine: é uma cepa bimensal de tudo o que acontece na produção independente mundial, tudo o que saiu em disco, em todos os gêneros e dá muitas dicas de produção: como colocar o CD na roda” (Grupo K)

“CDSucesso, International Magazine, ShowBizz, MTV, jornais de maneira geral.” (Grupo H)

“São os amigos, como o Lobão [não é o roqueiro...], que está aqui do meu lado e conhece todas as novidades de equipamentos e, quando sobra um dinheirinho, a gente compra aí a Guitar Player, o programa do Tutti Maravilha fala das novidades, rádio Inconfidência.” (Grupo L)

“Guitar Player (nacional), Backstage (nacional) que fala sobre equipamentos de som, estúdio, fora os técnicos de som que a gente tem aqui em BH, Bruno, Dênio Costa, Fabrício, gente que vem, dá uns toques e troca informações. Mas as revistas são fáceis. Tem a Bass Player, o Correio Musical, uma publicação mais voltada para esclarecimentos técnicos para atingir grupos que tocam em baile e a International Magazine, jornal carioca, que é a versão mais voltada para técnicos mesmo. Alguns documentários no Multishow trazem algumas informações sobre o making of de discos de bandas internacionais.” (Grupo A)

“Fanzines, boca-a-boca e shows. Se ouço falar de uma banda, vou e compro o CD, vinil. Exemplo: pego um fanzine da Inglaterra onde não conheço ninguém, vejo um nome, leio o comentário de um cara que fala umas ondas que eu gosto e fala de uma banda que não conheço. Mando a grana e ele me manda o disco para eu ouvir. Se não gostar, passo para alguém conhecer. No caso de instrumentos, equipamentos, a gente tem que procurar por diversas mídias.” (Grupo I)

“ShowBizz, Guitar Player, MTV (MTV no Ar/Banda Antes), lojas como a Motor, Urban Cave, daqui de BH - lá eles não só atendem, mas dão assessoria ao cliente, falando do que está acontecendo - fanzines, outros programas no Eurochannel e Multishow sobre o tema. A rádio 89, lá de São Paulo, também nos deu uma boa repercussão.” (Grupo B)

5 Após consolidados o cenário e os parâmetros que balizam nossa análise sobre o rock, bem como expostos os principais resultados de nossa pesquisa de campo junto ao universo da pesquisa, vamos fazer a conexão com o disposto nos capítulos anteriores propondo as diretrizes para o que poderia se configurar em um serviço de informação para o campo artístico-cultural de Belo Horizonte, ou, mais propriamente, para os grupos de rock da capital mineira.

5 Convergências e perspectivas

De um lado, temos a aceção de que o desenvolvimento exclusivamente econômico não é sinônimo de progresso, assim como progresso técnico não é sinônimo de progresso humano. De outro, notamos a ausência de indicadores para políticas de planejamento e gestão culturais, bem como de projetos e iniciativas que fomentem a produção cultural local em meio à relação, ora incisiva, ora antropofágica, com as influências globais. Paralelamente à essa exposição inicial, percebemos como a abordagem sistêmica proporcionou melhor entendimento no processo de reconceitualização científico, ele próprio também inserido no meio das mudanças globais (processo erroneamente interpretado por muitos como sendo o “fim da ciência”). Procuramos entender os ecos desse processo de reconceitualização científico junto ao termo *sistemas* e aí vimos que, de um modelo genérico e inflexivo (*Sistemas-modelo*) passou a caracterizar por uma estrutura particularista e reflexiva (*Modelos de sistema*) – conforme se apreendeu no **Quadro 1** (ver página 28). Creio que essa disposição inicial possibilitou uma assimilação mais clara de como a evolução da contraposição *Sistemas-modelo x Modelos de sistema* terminou por resvalar para os fundamentos da ciência da informação, contribuindo para o deslocamento do eixo de referência dos sistemas com foco nos dados (*Data Centered Systems*) para sistemas de informação com foco no usuário (*User Centered Systems*), conforme abordado por autores como Bryce Allen no **Quadro 2** (ver página 42).

De acordo com o exposto no capítulo 1, a segunda noção de sistema, apresentada pelo **Quadro 1**, é a que se aplica de maneira mais adequada aos propósitos desta dissertação, que é estabelecer diretrizes para um sistema de informação voltado para os segmentos artísticos-culturais. Uma primeira característica, já reforçada anteriormente, é a extrema interação entre os mesmos. O campo da cultura, devido à sua notória mutabilidade e o seu dinamismo, exige um sistema que reflita, ou pelo menos procure acompanhar essa transitoriedade. Por isso dissemos que *modelos de sistemas* permitem com maior facilidade o desdobramento, a interação e uma representação mais coerente e contínua do que os *sistemas-modelo*, que procuram atingir a globalidade de uma dada situação cultural,

evitando a sua localidade e procurando imprimir uma categoria geral a partir da particularidade.

Outro aspecto importante confirmado pela pesquisa de campo é a necessidade de que todo sistema deve focar o usuário e as funções desempenhadas pelo mesmo. Só diante dessa contextualização um modelo de sistema de informação em arte e cultura pode ser mais eficiente. Lembramos ainda que, nesse caso, há notória ausência de centros semelhantes em âmbito nacional, o que não permitiu estudo mais aprofundado também sobre o acervo desses sistemas - embora alguns apontamentos e a importância dos mesmos não tenham sido desconsiderados. Vamos analisar cada um desses itens a partir do relacionamento dos capítulos 3 e 4, considerando-se as diferenças apresentadas no **Quadro 2**.

Cabe lembrar que foi justamente através de uma abordagem sistêmica e transdisciplinar que conseguimos estabelecer o tripé para análise de nosso segmento artístico-cultural: o rock. Assim, ao retomarmos o tripé estabelecido no capítulo 3 - ou seja, o rock como produto da indústria cultural; fenômeno estético-musical e manifestação sócio-cultural - vimos uma interrelação evidente entre cada um desses três itens. Por exemplo, ao mesmo tempo que o acesso relativamente fácil a equipamentos e artigos através e da indústria cultural encontra amplo terreno no rock, seus músicos independem (a princípio) de um conhecimento mais profundo sobre instrumento, proporcionando uma explosão de artistas e grupos que se expressam através desse gênero musical. Também pode-se estabelecer correlação entre os dois itens anteriores e o terceiro: enquanto produto de uma indústria cultural, tem-se empréstimo de discos, gravação de fitas, o "programar-se" para ir a um show e enquanto fenômeno estético observa-se uma discussão sobre a originalidade das bandas, da "natureza do som", a performance, o ritmo. Todas essas situações se configuram em experiências compartilhadas por grupos, principalmente jovens. Vimos que exatamente a necessidade dessa experiência compartilhada, desse "estar junto" - apontado por Maffesolli como fenômeno *societal* - vem caracterizando, para o bem ou para o mal, muitos dos conglomerados urbanos contemporâneos.

Mas o trabalho de campo desta dissertação demonstra como os ecos do tripé se manifestam justamente nas dificuldades e nas fontes de informação reveladas pelos entrevistados. Correndo o risco de uma divisão inadequada, podemos então associá-los da seguinte forma às categorias apresentadas no capítulo 4:

- **Produto da indústria cultural**: associado ao problema de gravação, distribuição, prensagem, divulgação, casas e produtores;

- **Fenômeno estético-musical**: ensaios (busca do *timing* da banda, da *performance*), questões jurídicas que envolvem, por exemplo, o registro em partitura e o fato de a maioria dos roqueiros serem músicos “de ouvido”;

- **Manifestação sócio-cultural**: o problema da sazonalidade do público, o “boca-a-boca” e o circuito de informações com base na amizade e na correspondência, tendo os shows e algumas lojas como ponto de encontro.

Portanto, o percurso realizado até agora mostra como a abordagem sistêmica foi crucial tanto para embasarmos o nosso conceito de sistema de informação como também para estabelecer nossa estratégia de abordagem junto ao fenômeno do rock. De fato, só este entendimento amplo permitiu que se vissem refletidos, na pesquisa, todos os itens estudados. Cabe agora direcionar o disposto até aqui para a proposição de um sistema de informação artístico-cultural destinado aos grupos de rock em Belo Horizonte.

Assim, prosseguindo em nossa análise, retomaremos o esquema proposto por Bryce Allen no capítulo 2. A proposta de Allen não só está em consonância com os objetivos de nosso trabalho - foi criada justamente a partir do deslocamento da ênfase dada pelos sistemas de informação ao usuário e não aos dados (ver **Quadro 2**), mas também apresenta uma série de etapas cujo cumprimento acredito necessário para se estabelecerem diretrizes para um sistema com maior foco no usuário. Além disso, a proposta de Allen permite a aproximação com o campo da cultura justamente porque considera a particularidade do usuário na complexidade do ambiente no qual está inserido. Ou seja, Allen propõe um sistema de natureza flexível, que permite acompanhar de perto as variações e mudanças dos grupos de usuários que atende. Vamos retomar então os pressupostos e etapas apontadas

pelo autor para a criação de sistemas de informação com foco no usuário (ver páginas 42 e 43):

- a - identificação de um grupo de usuários;
- b - investigação das necessidades de informação do grupo escolhido;
- c - identificação de funções desempenhadas por esses usuários diante de suas necessidades;
- d - investigação das fontes que os usuários recorrem para completar estas tarefas;
- e - síntese dos passos anteriores numa espécie de guia que possa criar modelos para os usuários, servindo de referência para a construção do sistema;
- f - acompanhamento permanentemente das necessidades dos usuários.

Os itens de *a* até *d* já foram contemplados no capítulo anterior. Cabe agora buscarmos justamente uma síntese dos resultados, tendo em vista a proposta de um guia, ou melhor, algumas diretrizes para um sistema de informação voltado para o segmento de rock da capital mineira. Desde já uma primeira conclusão torna-se evidente: a pluralidade de soluções e alternativas possíveis para a criação desse sistema. Os resultados nos levam à proposição de um serviço de informação que, diante das necessidades, dificuldades e ações apontadas, acaba por abrigar, na verdade, mais de um sistema de informação. Curiosamente, da mesma forma que o termo cultura deve ser entendido em sua pluralidade, um sistema de informação voltado para essa área deve acompanhar e considerar a fundo essa peculiaridade dinâmica do processo de (re)organização da cultura e de seus grupos. Veremos como uma análise meticulosa dos resultados apresentados no capítulo 4 nos leva a essa acepção. No campo das dificuldades apontadas pelos grupos na produção de shows, observamos quatro dificuldades bem distintas: falta de locais para shows, relação com produtores e proprietários das casas, problemas com o público. No campo dos CDs, algumas dessas dificuldades reaparecem, enquanto outras novas surgem – muitas reforçam o que foi demonstrado pelo Primeiro Diagnóstico Cultural de Belo Horizonte (ver página 9) – o que mostra que pouco ou nada foi feito nos últimos dois anos para minimizar os problemas – enquanto outras dificuldades surgem como novidades ou como complementares, desvelando a possibilidade de ações mais efetivas.

No que concerne ao problema do local, o primeiro sistema de informação deve considerar a necessidade urgente de se catalogarem todos os espaços existentes, tanto em nível comercial (casas habituais) como potenciais (galpões, espaços alternativos). Esse processo deve envolver não só os responsáveis pelo primeiro grupo (proprietários, gerentes), como também as próprias bandas de rock e que se tornam ainda mais fundamentais para o levantamento de espaços pertencentes ao segundo grupo apresentado. Esse levantamento deve levar em consideração:

- o nome do responsável pelo espaço;
- endereço;
- CEP,
- telefone, fax, e-mail (sempre que possível)

E, o mais importante, incluir um campo que contenha as condições de apresentação oferecidas pelo espaço, como:

Condições físicas:

- dia da semana, horário;
- a capacidade de lotação do local;
- o ambiente (se o local da apresentação é independente ou conjugado com o bar);
- equipamentos existentes e periodicidade de manutenção (som, luz etc);

e ainda como itens adicionais decorrentes, poderíamos acrescentar possibilidade de estacionamento e condição dos banheiros.

Condições financeiras:

- valor do cachê e/ou porcentagem de bilheteria;
- valor do aluguel;
- valor dos impostos (Ecad, ISS, OMB etc);
- bar: preço chopp, preço cerveja, preço refrigerante, preço porção mais cara e preço da porção mais barata.

Uma listagem incluindo locais para ensaios também pode ser proposta pelo sistema de informação.

Creio que um trabalho mais profundo poderia ser realizado junto ao grupo de produtores, tendo como base as mesmas perguntas feitas pelo autor desta dissertação junto aos grupos de rock: quais as dificuldades para produção de shows e CDs em Belo Horizonte? A quais fontes de informação recorrer para tentar solucioná-las ou minimizá-las? Algumas considerações dos produtores foram apresentadas de maneira muito incipiente no capítulo anterior. Assim, de acordo com os resultados obtidos junto aos grupos de rock, algumas posturas precisam ser melhor trabalhadas pelos produtores e quiçá investigadas nesse trabalho:

- critérios para escolha de grupos que fazem abertura de shows;
- visão empresarial que tenha a banda como um sócio e um parceiro de negócio e não como um produto;
- maior sintonia com a programação de outros produtores para que não se produza um choque de calendários de apresentações;
- maior transparência ao se estabelecerem valores de preços de ingressos;
- visão holística do evento, que combine som, luz e local de qualidade;
- pagamento de cachês aos músicos;
- modelos para contratos de apresentação.

Os entrevistados deixam claro que essa postura depende muito da união dos grupos e da necessidade de criação de uma espécie de fórum no qual se possa compartilhar as experiências. Sem mencionar aqui o paradoxo mencionado pelos grupos de que atuar como produtor é bom porque traz experiência, mas é ruim porque ocupa um tempo que poderia ser dedicado à música.

O quesito alocação de recursos apareceu como dificuldade comum tanto para a produção de shows como para a produção de CDs. Aparentemente, portanto, suas soluções também são bastante comuns:

- maior conhecimento das leis de incentivo, de suas possibilidades de uso e dos canais institucionais necessários para se ter acesso às mesmas;

- levantamento e mapeamento de empresas interessadas em patrocinar projetos e/ou grupos de rock da capital através da renúncia fiscal;
- cobrar do poder público iniciativas nesse sentido, uma vez que a ação do mesmo também não pode ficar restrita às leis de incentivo culturais e, mesmo com relação a essas, aprimorar o atendimento e a facilidade de compreensão das leis.

No que se refere à sazonalidade do público, de novo se constata a necessidade de produção maior de indicadores culturais para o planejamento e a gestão nessa área. Mas além dos instrumentos tradicionais – como as pesquisas de opinião – creio que se deva fazer também um investimento maior por parte da mídia, capacitando os veículos e, nesses, potencializando o jornalismo cultural, o qual, além de exercer papel crucial na informação e na divulgação dos trabalhos, também não pode descartar sua importância como formador de opinião, tanto sob o ponto de vista da reportagem, quanto o da crítica cultural.

Da mesma forma como foi apresentado com relação aos produtores de shows e proprietários de casas, com os CDs é necessário trabalho semelhante de pesquisa e levantamento junto aos produtores artísticos e executivos – que muitas vezes desempenham o mesmo papel. Mas o trabalho também aponta carências elementares na capital mineira, como uma necessidade de um levantamento e listagem atualizada dos produtores e dos estúdios. Nesses também importa saber as condições técnicas, o valor e a duração dos períodos, além das condições de pagamento.

Sem cair no mérito da distribuição, que mereceu destaque, as gravadoras precisam deixar mais claro quais são os critérios para entrada no *cast*. Também seria interessante a obtenção e discussão dos contratos apresentados pelas gravadoras junto a especialistas. Com relação aos locais para prensagem, muitas bandas querem saber o diferencial, as vantagens de cada um antes de optar por determinada gravação. Em ambos, há também uma demanda por um mapeamento permanente e periodicamente atualizado. Cartilhas que orientem os músicos, incluindo preços e locais para efetivação de todos os procedimentos legais necessários para a produção de um CD tornam-se necessárias. Também há uma cobrança por retorno maior dos órgãos responsáveis pela arrecadação dos direitos autorais.

Criar roteiro de distribuição baseado nos shows foi uma idéia bastante mencionada, mas que carece de maior troca de experiências entre as bandas para se mapearem as possibilidades e as condições para a criação desse roteiro de apresentações pelas capitais e pelo interior do país. A questão da distribuição também deve ser mais efetiva e direcionada. Devem-se verificar experiências semelhantes e bem-sucedidas tanto dentro quanto fora do Brasil para se criar uma rede de distribuição que possa não depender tanto das grandes gravadoras. Aliás, um item que deriva do que já foi exposto até aqui é a necessidade de um trabalho de mídia e contato com agências de comunicação que possam fornecer desde a infra-estrutura necessária para a produção de fotos, releases e contatos junto à imprensa, gravadoras e patrocinadores potenciais até o desenvolvimento de estratégias de mídia mais complexas, como o posicionamento de marketing, monitoramento ambiental etc.

Até agora, percebemos que, dentre as soluções apontadas pelos grupos para as dificuldades encontradas, algumas podem ser abrigadas por um sistema de informação, outras não necessariamente - como políticas públicas para cultura mais eficientes - dependeriam mais de uma postura unificada dos grupos, embora se houvesse uma referência institucional por detrás, esse processo poderia ser facilitado, ou seja, um serviço de informação para os grupos de rock em Belo Horizonte não só teria que abrigar diversos sistemas de informação, mas também atuar, sempre que possível, como um porta-voz dos grupos diante de suas dificuldades. Muitas referências foram feitas com relação à necessidade de criação de um serviço como esse que, somado ao que foi apresentado acima, poderia abrigar sistema(s) de informação(ões) artístico-cultural (is) voltado(s) para os grupos do rock em Belo Horizonte sintetizados nas seguintes diretrizes:

a) deve funcionar como local de esclarecimento às bandas sobre todas as etapas e as dificuldades que devem ser superadas para que o grupo possa fixar-se no mercado;

b) deve buscar espaço periódico na mídia para reiterar o aspecto apresentado acima - já têm, por exemplo, o apoio das rádios comunitárias, "tão independente quanto as bandas" - além, é claro, de procurar criar e promover os seus próprios veículos;

- c) deve concentrar os interesses das bandas, buscar uma postura unificada diante de alguns problemas comuns e, para isso, também deve proporcionar a troca e o compartilhamento de experiências;
- d) deve funcionar como um núcleo de consulta de fanzines e publicações, (especialmente daquelas mencionadas pelos grupos nessa dissertação, que incluem desde revistas importadas até capas de CD), mas também abrigar a possibilidade dessa troca de experiências;
- e) deve fornecer dados constantemente atualizados e completos sobre shows, gravadoras, locais para prensagens, contatos de produtores, músicos, advogados e várias instituições jurídicas, culturais, jornalísticas, produtoras de vídeo-clips etc;
- f) deve manter um *site* na Internet, reunindo todas essas informações e também funcionando como vitrine da produção de rock local;
- g) se possível, seu espaço físico poderia abrigar também um local para shows, estúdio para ensaios e gravações, acompanhado de especialistas, que - juntamente com uma infraestrutura de bar e loja de discos e afinidades - poderia constituir o coração financeiro que pudesse bombear projetos diversos identificados por uma espécie de cooperativa entre os músicos locais.

Considerando-se os serviços de informação apresentados pela tipologia institucional exposta ao final do capítulo 1, poderíamos dizer que a biblioteca poderia incorporar perfeitamente alguns itens listados anteriormente às suas estratégias de ação política, cultural e de acervo, como os itens *d* e *e*. Considerando-se a provável inexistência, no Brasil, de iniciativa semelhante de serviços de informação voltados para um segmento como esse, talvez um serviço de informação institucional que permita uma estratégia de incorporação gradativa e modular dos itens *a* até *g* (não necessariamente nessa ordem, podendo inclusive apresentar simultaneidade) mais próximo seja o centro de referência, uma vez que ele nasce de uma preocupação comunitária e, ao privilegiar tanto a *posse* do

documento quanto o seu *acesso* (indica onde estão fontes já existentes), facilita uma estratégia modular - pode começar como um *site* na Internet, de baixo custo e retorno rápidos - e, aos poucos, ir incorporando novas atividades.

Parece-nos claro que tudo pode não passar de uma mera questão semântica: diante de um projeto eficaz de planejamento e gestão da informação, qualquer uma das 'tipologias institucionais' dos serviços de informação apresentados poderia abrigar iniciativa como a que está sendo aqui desenhada. Trata-se, portanto, de uma questão de adequação e interesse dos centros já existentes ou da predisposição (inclusive financeira) em se criar um centro específico voltado para a área, que possa (por que não?), ser conjugado com outros serviços comerciais afins (como estúdios, lojas de discos, espaços de apresentação etc).

A própria estrutura de um *site*, por exemplo, pode ser modulada. Pode apresentar, no início, acesso ou a indicação das várias publicações, levantamentos e listagens sugeridos por essa dissertação - a começar pelas bandas de rock existentes na cidade - para, aos poucos, ir agregando outras iniciativas como a criação de um fórum de discussão, a indicação de fontes (eletrônicas ou não, de acesso remoto ou não) para a resolução de problemas relativos às leis de direito autoral, incentivo fiscal, registro etc. Aos poucos poderia indicar locais para realização de encontros para troca de experiências, além de funcionar como uma agenda que forneceria todos os roteiros musicais da semana, divulgando os grupos e, ao mesmo tempo, mostrando novos espaços de apresentação.

Depois da síntese, as lacunas, os horizontes. Todo esse percurso foi necessário para que, no fim, percebamos que o rock não é só um meio de expressão, mas é também construção, invenção. Por isso, um sistema de informação artístico-cultural recebe esse nome não só porque serve a um determinado grupo artístico, mas porque acompanha sua evolução e seu dinamismo.

Tal sistema, como vimos, nem sempre é constituído de informações artísticas, isto é, não tem sempre a ambição de trabalhar com partituras, discos ou videocliques, mas de facilitar a produção dos mesmos num jogo de polivalência que, ao mesmo tempo em que

deve incluir a interlocução entre diversas áreas, como o Direito, a Antropologia, a Estética, deve abrigar a mais simples informação de catálogo telefônico. Mas aí outra posição tem que ser lembrada: um sistema de informação artístico-cultural está sempre conectado a essa dimensão de *serviço*. Ele não está - e nem poderia estar - interessado em oferecer ao artista, pelo menos diretamente, fontes de inspiração para seu trabalho poético, criativo, demolidor e sensorialmente artístico. Seria um contrasenso e uma missão impossível, como provou o trabalho citado de Susie Cobbleddick: ao se enveredar por esse caminho, a autora perguntou para os artistas plásticos entrevistados quais seriam as *fontes de inspiração* de sua obra. Resposta? Nuvens, um passeio de manhã sobre os trilhos desertos de um trem, o final da tarde, memórias pessoais...

Um sistema dessa natureza, portanto, deve ter bem claras suas possibilidades de atuação: deve funcionar como um instrumento a mais para a potencialização dessa idéia criativa junto aos seus pares (compartilhar diferentes abordagens em torno de uma mesma experiência estética), junto ao mercado (compartilhar diferentes experiências profissionais), o que não quer dizer que quanto mais informação obtida maior o grau de boa qualidade no trabalho. Quantidade de informação absorvida, por si só, não determina um nível de qualidade estética maior. Este tipo de análise, aliás, ficou ausente em nosso trabalho justamente porque os caminhos para uma análise estética dos grupos aqui apresentados serão outros. Certamente, a abordagem fornecida no capítulo 2 será de muita utilidade, mas ela foi usada principalmente para se entender melhor por que algumas dificuldades apresentadas pelas bandas de rock mineiras - como por exemplo, o alto custo de transposição das músicas para partitura - estavam relacionadas a um aspecto estético de um gênero musical recente e de alcance mundial, e não como cada grupo entrevistado segue ou não os passos determinados e indicados por essa estética. Esse é um trabalho cuja investigação futura me parece bastante interessante.

Outro percurso igualmente interessante sugere um aprofundamento da conexão entre a estética, o rock e sua relação com a indústria cultural. Trata-se de um exame mais minucioso entre ambos a partir de uma análise, igualmente minuciosa, da obra de Adorno (que por ser músico e teórico da indústria cultural domina os dois temas) e de estudiosos

ainda mais contemporâneos, como Jean Baudrillard, Gilles Deleuze e Felix Guatarri. Uma abordagem igualmente interessante estaria no entendimento mais profundo do relacionamento entre a obra de Berger e Luckmann acrescido das idéias de Maffesoli para uma compreensão do espaço juvenil e suas manifestações - como o rock - na sociedade urbana contemporânea.

Reconhecer tantas perspectivas de ação em um trabalho cujo objetivo final já era justamente a proposição de um elenco de diretrizes parece ser a confissão de possível inconsistência ou coletivo de insuficiências, quase uma combinação monstruosa como o Minotauro de Dante: meio homem, meio touro, porém nem homem, nem touro. Ou, em sintonia com a já velha crítica ao pensamento complexo: o que se tem, diante de tanta transdisciplinaridade não é mais uma disciplina, mas uma boa colcha de retalhos.

Contudo, creio que, em nosso caso, tamanho leque de possibilidades reflete também os (duros) limites impostos a esta dissertação ao longo dos recortes de sua construção e do percurso de seu objeto de estudo. Pretensão seria apontar o caminho contrário: de que este trabalho encerra-se em si mesmo. Jorge Luís Borges costumava dizer que, mais terrível do que o Minotauro era a própria imagem do labirinto: uma invenção humana criada para a perdição dos próprios homens. No labirinto da ciência e da cultura contemporâneas, tecer a relação entre ambas, seja pelo fio da informação ou não, parece ser uma interessante linha de trabalho, cuja tessitura pode produzir, de fato, uma colcha de retalhos, mas, como sugere Mário Quitana - todos eles da mesma cor. Afinal, somente segurando firme o vértice impedimos que o leque não se feche, e nos permitimos enxergar e decidir que outras escolhas e decisões necessárias nos sejam colocadas em novas e oxalá difíceis encruzilhadas, cujos caminhos espero poder rever e recruzar um dia.

6 Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor, HORKHEIMMER, W. Dialética do esclarecimento. São Paulo: Jorge Zahar, 1986. ←
- ADORNO, Theodor W. Filosofia da nova música. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- AGÊNCIA McCANN. Os roqueiros: uma tribo e seus mitos. Marketing, n.148, p. 30-37 fev. 1986.
- AGUIAR, Afrânio Carvalho. Informação e atividades de desenvolvimento científico, tecnológico e industrial: tipologia proposta com base em análise funcional. Ciência da Informação, v. 20, n.1, p. 7-15, jan/jun. 1991.
- ALEXANDER, Peter J. New technology and market structure: evidence from the music recording industry. Journal of Cultural Economics. v. 18., p. 113-123, 1994.
- ✓ ALLEN, Bryce. Information tasks - toward a user-centered approach to information systems. San Diego: Academic Press, 1996. 308 p. (Library and Information Science Series).
- ALMINO, João. O segredo e a informação : ética e política no espaço público. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ✕ ARAÚJO, Vânia Maria Rodrigues Hermes. Sistemas de informação: nova abordagem teórico-conceitual. Ciência da Informação, v. 24, n.1, p. 54-76, jan./abr.1995.
- BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. Novos Estudos Cebrap, p. 15-23. mar.,1994.
- BELO HORIZONTE ROCK INDEPENDENTE FEST-BHRIF/Comissão BH 100 anos Guia do rock independente. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal/Comissão BH 100 anos, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993. ←
- BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade : tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ✕ BUCKLAND, Michael K. Information as Thing. Journal of the American Society for Information Science. v. 42, n. 5, p. 351-360, 1991.

- CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Ed USP, 1997.
- CESARINO, Maria Augusta da Nóbrega. Bibliotecas especializadas, centros de documentação, centros de análise da informação: apenas uma questão de terminologia? Revista da Escola de Biblioteconomia UFMG, v. 7, n.2, p. 218-241, set.1978.
- CHAPPLE, Steve e GAROFALO, Reebee. Rock e indústria - rock'n'roll is here to pay: a história da indústria musical. Lisboa: Editorial Caminho, 1977.
- COBBLEDICK, Susie. The information-seeking behaviour of artists: exploratory interviews. The Library Quarterly, v. 66, n. 4, p. 343-372, Oct.1996.
- COLI, Jorge. A necessidade dos sons impuros - a música precisa retomar a "miscigenação" e o público. Folha de São Paulo, p. 5-3, 6/04/97. Caderno Mais!
- COLOMBO, Fausto. Os arquivos imperfeitos. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CUNHA, Leila G. Sistemas e redes de informação. Ciência da Informação, v. 6, n. 1, p. 35-43, jan./jun.1977.
- DANTAS, Marcos. Sistemas de informação: a evolução dos enfoques. Ciência da Informação, v. 21, n.3, p. 192-195, set./dez.1992.
- DERVIN, Brenda, NILAN, Michael. Information needs and uses. Annual Review of Information Science and Technology, v. 21, p. 3-32, 1986.
- DOLABELA, Marcelo. Breve história da música em Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1993. (Coleção Minimemória).
- FREITAG, Bárbara. Política educacional e indústria cultural. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1989. (Coleção Polêmicas de Nosso Tempo, vol. 26).
- GAZETA MERCANTIL. IBM busca alianças para a remessa eletrônica de música. p. C-10, 17/08/98.
- GENONI, Paul: It's more that rock'n'roll: the literature of rock music in the research library. Australian Academic and Research Libraries, v. 25, n.2, p. 123-132, jun/1994.
- GOMES, Tupã. O rock nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural. Campinas: Papyrus, 1989.
- HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1989.

- LaBORIE, Tim: Introduction to collecting popular music. Drexel Library Quarterly, v. 19, n.1, p. 1-3, 1983.
- LECKIE, Gloria J., PETTIGREW, Karen E., SYLVAIN, Christian: Modeling the information seeking of professionals: a general model derived from research on engineers, health care professionals and lawyers. The Library Quarterly, v. 66, n. 2, p. 161-193, Apr., 1996.
- LYOTARD, Jean François. O pós-moderno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MAFFESOLI, Michel e TACUSSEL, Patrick. Epistemologia e pós-modernidade. Seminário oferecido pela disciplina Tópicos Especiais em Comunicação. UFMG/Fafich, 1997.
- MARCONDES FILHO, Ciro et al. Redes: fim da cultura de massas?. Revista Atrator Estranho, n. 6, p. 5-25, maio/1994.
- MARI, Hugo. Do enunciado à enunciação. Belo Horizonte: não publicado. Texto apresentado na Mesa Redonda: Modelos Lingüísticos em Debate, da II Semana de Estudos de Língua Portuguesa - Depto. de Letras Vernáculas - FALE/UFMG nov/1994.
- MARRON, Harvey. Clearinghouses. In: KENT, Allen, LANCOUR, Harold (Eds.) Encyclopedia of Library and Information Science, New York: Marcel Dekker Inc. v. 5, p. 196-197, 1971.
- MARTINS, Suzana Matte Silveira. Reflexões sobre a teoria de sistemas. Análise, v.1,n.5,p. 593-602, 1991.
- MORGAN, David L. Focus groups as qualitative research. Qualitative Research Methods Series, v. 16. Sage Publications, 1988.
- MORIN, Edgar: The fourth vision: on the place of the observer. In: LIVINGSTON, Paisley. Disorder and order - Symposium International Univ. Stanford, CA, set/1981. Ed. Annalibri, 1984.
- MORIN, Edgar. Ciência com consciência. Librairie Arthème Fayard, 1982. In: BOEIRA, Sérgio Luís. Seleção e comentários de textos da obra de Edgar Morin. Capturado no site da Internet file:///C:/USR/Celeste/CURSO/Morin/morin02.htm em 11/06/97.
- MUGGIATI, Roberto. Rock: o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NATALE, Edson. Guia brasileiro de produção musical 1994/1995. São Paulo: NPA Editora, 1994.
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- ORTIZ, Renato. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. ↵
- PÉREZ DE CUÉLLAR, Javier et al. Nuestra diversidad creativa - versión resumida del informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Unesco, 1996.
- POERNER, Arthur José. Identidade cultural na era da globalização - política federal de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1997. ← ↵ ↵
- POLITIS, John: Rock's Music place in the library. Drexel Library Quarterly. v. 19, n.1, p. 78-92, 1983.
- PRIGOGINE, I., STENGERS, I. Sistema. Enciclopedia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, v. 26.
- RIBEIRO, Ana Elisa. O músico "de ouvido". Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 40, p. 22-23, ago/1998.
- ROSZAK, Theodore. O culto à informação. São Paulo: Brasiliense, 1988. ↵
- SANTOS, Milton. Técnica espaço tempo: globalização e o meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1997. ↵
- SECRETARIA ESTADUAL DE CULTURA, FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. 1º Guia Cultural de Belo Horizonte. Centro de Estudos Sócio-Culturais/Fundação João Pinheiro-Secretaria Estadual de Cultura. Belo Horizonte, 1997. ↵
- SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, VOX POPULI: Primeiro Diagnóstico Cultural de Belo Horizonte - Relatório final. Belo Horizonte, 1996. ↵
- × SHERA, J.H. e EGAN, M. E. Exame do estado atual da biblioteconomia e da documentação. In: BRADFORD, S.C. Documentação. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961 p. 15-61.
- SILVA FILHO, Tadeu de Jesus e Silva. Adorno e Bordieu: distinções entre arte erudita e arte popular nos domínios da produção musical e da recepção da obra de arte Capturado do site www.abordo.com/nao/thadeu.html em 07/07/97.
- SOARES, Luiz Carlos. Música e mudança de comportamento: a trajetória do rock'n'roll nos Estados Unidos e na Inglaterra dos anos 60. Curso oferecido durante o 19º Seminário Nacional da ANPUH. UFMG, 20 a 25/07/1997.
- SOUZA, Antônio Marcus Alves de. Cultura rock e arte de massa. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

SUOMINEN, Vesa. How the professional practices are constituted in LIS? Proceedings - the first British-Nordic conference on Library and Information Studies. The Royal School of Librarianship. p. 69-73, May, 1995.

➤ SUOMINEN, Vesa. Teaching and research as formative influences on library practice. Scandinavian Public Library Quarterly, v. 29, n.2, p.24-26, 1996.

TARAKAN, Sheldon Lewis: Documenting popular musical culture in library audio collections. Drexel Library Quarterly. v. 19, n.1, p. 123-150, 1983.

TASCHNER, Gisela. Raízes da cultura do consumo. Revista USP – dossiê sociedade de massa e identidade, v, 32, p. 26-43, dez-fev. 1996-7. ←

TEIXEIRA COELHO, José Netto. A biblioteca como modelo de sistema de comunicação. ←
Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação. São Paulo, v.11,n.1/2, p. 29-32, jan/jun, 1978.

TEIXEIRA COELHO, José Netto. Cultura e cultura política dos jovens. Revista USP – dossiê sociedade de massa e identidade, v, 32, p. 156-165, dez-fev. 1996-7.

THOM, Rene. Qualidade/Quantidade. Dialectica. Enciclopedia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988, v.10, p. 226-242.

YEROFEYEV, Sergei. Youth and the system of cultural reproduction: rethinking the critique of mass culture in the Soviet Union. Capturado do site <http://lucy.ukc.ac.uk/csacpub/russian/yerofeyev.html> em 20/04/98.

WIENER, Norbert. Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos. São Paulo: Cultrix, 1968.