

*A produção fonográfica  
da gravadora independente  
Baratos Afins e o rock dos anos 80*



Logo da gravadora Baratos Afins.

*Marcia Tosta Dias*

Doutora em Ciência Política pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Ciências Sociais e dos cursos de graduação e pós-graduação em Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo/Campus Guarulhos (Unifesp). Autora do livro *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008. [mt.dias@uol.com.br](mailto:mt.dias@uol.com.br)

## A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o *rock* dos anos 80\*

The phonographic production of the independent record company Baratos Afins and the 1980s rock

Marcia Tosta Dias

### RESUMO

Este artigo apresenta a primeira floração de discos de *rock* produzidos pela gravadora independente Baratos Afins na década de 1980, com o intuito de identificar os elementos fundamentais de sua dinâmica em seus anos de formação. A análise se apoia em dados de pesquisa empírica, em debate mais amplo sobre as gravadoras independentes e em características do caso brasileiro próprias de um momento marcado por distinta intensificação das trocas mundializadas de referências e produtos culturais.

**PALAVRAS-CHAVE:** gravadoras independentes; *rock*; Baratos Afins.

### ABSTRACT

This article presents the first set of rock records produced by the independent record company Baratos Afins in the 1980s in order to identify the main elements in its formation years. My study is based on empirical data, on a wider debate about independent record companies, and on characteristics of the Brazilian case in a period marked by a clear intensification of globalized exchanges of cultural references and products.

**KEYWORDS:** Independent record companies; *rock*; Baratos Afins.

\* Este artigo toma como base resultados parciais de pesquisas em andamento que contam com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Processos 2013/26424-1 e 2015/10860-2, a quem a autora agradece o apoio. Incorpora passagens, ideias e referências de material que irá integrar os seguintes relatórios científicos a serem apresentados a essa fundação: DIAS, Marcia Tosta. *Música gravada no Brasil: estudo do desenvolvimento e da produção fonográfica da gravadora Baratos Afins – ‘a pioneira dos independentes’* (1981-2013). Rel. 1 (Auxílio à Pesquisa), e *idem*, *Por uma Sociologia da música gravada: o debate sobre as gravadoras independentes*. Rel. 2 (Bolsa de Pesquisa no Exterior: estágio pós-doutoral no Kings College London). As primeiras sistematizações sobre o tema aqui desenvolvido foram expostas no X Coloquio Internacional Tradición y Modernidad en el Mundo Iberoamericano, em Cádiz/Espanha, em 2014, e no 38º Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação em Ciências Sociais (Anpocs), em Caxambu, no mesmo ano.



Neste tempo em que as gravadoras de todos os tamanhos e tipos tem perdido o protagonismo que usufruíram por mais de um século no mundo da música, este artigo convida a uma volta aos últimos anos 80, em busca de experiências de produção e difusão de música gravada cunhadas em momento decisivo da expansão e consolidação da indústria fonográfica brasileira, realizadas em âmbito complementar ao das grandes companhias: o da produção independente.

Retoma-se, portanto, por um lado, um conjunto de temas anteriormente tratados<sup>1</sup>, e por outro, contempla-se um aspecto de pesquisa mais ampla que tem procurado examinar a produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins, buscando aprofundar a análise de um repertório de questões já presentes na obra citada.

Ligada à loja de discos de mesmo nome fundada em 1978, como empreendimento fonográfico a Baratos Afins está em atividade desde 1982, instalada no edifício Grandes Galerias, no centro da cidade de São Paulo. Desde então, foram lançados 142 discos entre álbuns e *singles* em suporte de vinil e em CD (neste último, entre lançamentos e relançamentos) e relançamentos exclusivos de álbuns feitos inicialmente por grandes gravadoras; totalizam 95 os títulos originalmente lançados até 2013, período coberto pela pesquisa. São discos de *rock* (de vários estilos), jazz e música

instrumental brasileira e MPB oriunda da chamada Vanguarda Paulista. Os relançamentos trouxeram de volta ao mercado álbuns considerados emblemáticos saídos por grandes gravadoras que permaneceram longo tempo fora de catálogo. Foram relançados LPs de artistas como Jorge Mautner, Os Mutantes, Walter Franco, Arnaldo Baptista, Rita Lee, Tom Zé, Itamar Assumpção, dentre outros, sendo alguns deles feitos com tiragens exclusivas para a loja-gravadora.<sup>2</sup>

A ideia de aprofundar a análise da trajetória fonográfica da gravadora, se guia pelo interesse de reunir dados e memórias sobre a produção de discos feita num tempo de poucas facilidades técnicas e políticas, digamos assim. Longe do risco de romantizar a atividade das independentes e tendo já apontado a maneira completar às grandes companhias como atuaram, sobretudo aquelas que surgiram no Brasil dos anos 80 e 90, trata-se de buscar a possibilidade da existência de frestas nesse sistema, operadas e ocupadas pelas independentes. Assim, é preciso questionar a medida em que elas contribuíram para a inserção de novos artistas no cenário musical e fonográfico, sua capacidade de renovar e ampliar o espectro de formas, gêneros e estilos musicais, suas condições de promover o exercício da autonomia artística e de aprimorar as relações formais, institucionais e culturais entre músicos e produtores fonográficos.<sup>3</sup>

No esquadro deste artigo, busca-se apresentar o catálogo de discos de *rock* feitos nos anos 80 – a maioria dos títulos lançados no período – como forma de conhecer elementos da formação da gravadora e da dinâmica de seu funcionamento em seus primeiros anos, que acabaram por coincidir com a fase mais intensa de sua atividade, como demonstra esse balanço da primeira fase da pesquisa. Frente a dados encontrados sobretudo na bibliografia estrangeira sobre as independentes, que apresenta subsídios para a compreensão desses anos de formação, essa amostra da produção da Baratos Afins parece revelar, além de peculiaridades da expansão do business fonográfico no Brasil, dimensão específica do processo de mundialização da cultura.<sup>4</sup>

## Ideias e experiências sobre “independência”

O pesquisador interessado na análise da produção musical independente no Brasil e no mundo conta atualmente com um conjunto consolidado de referências científicas, experiências e ideias exemplares produzidos inicialmente nos EUA e na Europa, que forneceram bases importantes para a compreensão do surgimento e formação desse tipo de gravadora. Aqui, orienta a pesquisa a necessidade de analisar e identificar o que considero ser o movimento fundamental para o exercício de uma Sociologia da música gravada: “o conjunto de relações socioculturais e condições materiais envolvidas na trajetória específica que conduz uma determinada manifestação musical a um agente fonográfico instituído habilitado a registrá-la e difundi-la”.<sup>5</sup> Tais relações, consideradas de maneira ampliada e tendo como matéria primordial a produção do que Walter Garcia chamou de “canção popular-comercial”<sup>6</sup> são constituintes da atividade fonográfica e nosso objeto primordial de pesquisa.

No que diz respeito às referências teóricas sobre as independentes em suas experiências nos anos 1970, 80 e 90, é possível identificar duas “tradições” de reflexão que apontam para diferentes dimensões da sua atividade: a que participava, interagia e buscava parcerias com o sistema

<sup>1</sup> Refiro-me especialmente a DIAS. Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

<sup>2</sup> O número de lançamentos aparece aqui atualizado e, portanto, corrigido com relação ao que consta em *idem*, *Singim' alone* (1982) nas trilhas da música gravada brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 61, ago. 2015, p. 45. No entanto, tendo tomado como base a informação disponível no site da gravadora e em material de imprensa, é admissível que esse cômputo geral ainda sofra alterações.

<sup>3</sup> Tais variáveis resultam da inspiração trazida pelo trabalho de HESMONDHALGH, David. *Post-punk's attempt to democratize the music industry: the success and failure of Rough Trade*. *Popular Music*, v. 16/3, Londres, 1998, e de questões presentes em DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*, *op. cit.*, esp. cap. O espaço da produção independente.

<sup>4</sup> Tal como vemos em ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>5</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Música gravada no Brasil*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>6</sup> GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

<sup>7</sup> Ver PETERSON, Richard e BERGER, David. Cycles in Symbol Production: the case of popular music. *American Sociological Review*, v. 40, Thousand Oaks, April, 1975.

<sup>8</sup> ROTHENBUHLER, Eric W. & DIMMICK, John W. Popular music, concentration and diversity in the industry, 1974-1980. *Journal of Communication*, 37, New Jersey, 1982.

<sup>9</sup> LOPES, Paul. Innovation and diversity in the popular music industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, v. 57, n. 1, Thousand Oaks, 1992.

<sup>10</sup> CHRISTIANEN, Michael. Cycles in symbol production? A new model to explain concentration, diversity and innovation in the music industry. *Popular Music*, v. 14/1, Londres, 1995.

<sup>11</sup> ALEXANDER, Peter J. Entropy and popular culture: product diversity in the popular music recording industry. *American Sociological Review*, v. 61, n. 1, Thousand Oaks, 1996.

de trabalho instituído pelas grandes gravadoras e aquela que a ele se contrapunha e criticava, procurando delas se diferenciar.

A primeira dessas tradições tem como marco a publicação, em 1975, do artigo dos sociólogos R. Peterson e D. Berger, “Cycles in symbol production: the case of popular music”, que tem posição de vanguarda entre os estudos sobre produção de música gravada, sendo por eles amplamente referido.<sup>7</sup> Buscaram os autores compreender as relações então existentes entre “concentração de mercado e homogeneidade do produto cultural” e sua variação no decorrer de determinado intervalo de tempo (entre 1948 e 1973). Examinaram dados relativos ao número de empresas fonográficas americanas que conseguiam posicionar seus *singles* nas paradas de sucesso publicadas semanalmente pela revista *Billboard*. Procuraram conhecer índices de concentração, as variáveis pelas quais eles poderiam ser medidos e as situações que poderiam revelar níveis de diversidade e inovação nos respectivos produtos.

Identificaram a existência de ciclos de concentração e distensão em torno dos quais variavam os índices de diversidade e inovação nos produtos – à intensa concentração, correspondia situação de baixa diversidade e inovação. A demanda insatisfeita estimulava o surgimento de lançamentos feitos por companhias independentes que apresentavam novidades ao mercado. O ciclo tendencialmente se completaria na medida em que as grandes empresas fonográficas incorporavam essa diversidade, comprando *casts* dessas pequenas companhias ou contratando artistas por elas revelados, movimento que poderia levar a uma reconcentração. Partiu-se, portanto de uma situação de alta concentração que caracterizava o fim dos anos 40 do pós-guerra, que foi lentamente se distendendo até o início da segunda metade dos anos 50 quando de fato começou a cair significativamente. De 1948 a 1955, o mercado americano era dominado por quatro firmas. O período que levou à distensão retratava o surgimento do *rock'n roll* nos EUA e mostrava a importância que tiveram as gravadoras independentes na sua revelação e difusão. Além do número de firmas e selos, os autores mapearam a presença nas listas, de *hits* lançados por artistas já estabelecidos, por novos e por estrelas ocasionais ligadas a “modas” específicas, apontando o período 1960-1963 como sendo o de maior competição entre firmas.

Em torno dos temas mobilizados por Peterson e Berger, vários autores tem se reunido, desde os que apenas estenderam no tempo suas variáveis e dinâmica de análise, como fizeram Rothenbuhler e Dimmick<sup>8</sup>, indo para os que nele se inspiraram mas inovaram em termos de procedimentos e conclusões, como fizeram P. Lopes<sup>9</sup> e M. Christianen<sup>10</sup>, até aqueles que se dedicaram a análise formal e do conteúdo musical das canções presentes nas paradas de sucessos, como fez P. Alexander<sup>11</sup>, em busca de maiores evidências sobre a relação concentração *versus* diversidade. A contribuição de Lopes foi decisiva ao mostrar a mudança de sistema adotada pelas grandes, quando incorporaram ou inauguraram selos específicos que trabalhavam com autonomia relativa, dirigindo-se a segmentos específicos de mercado, acompanhando o cenário cultural em busca de produtos potencialmente interessantes às companhias. O conceito de “sistema aberto” que propõe, expressa esse movimento e rompe com a ideia de “ciclos de produção simbólica”, proposta pelos autores fundadores do debate. O trabalho de Christianen chegou a conclusões similares às de Lopes quando analisou o mercado holandês nos anos 90, tendo desenvolvido metodologia de análise especialmente complexa.

Autores como T. Dowd<sup>12</sup> e P. Ross<sup>13</sup> refletiram sobre o legado daquilo que Ross chamou de “Cycles in Symbol Production Research” e, mais especificamente, sobre a operação do conceito de “production of culture”, como lembra Dowd quando traz para a análise o conjunto da obra de Peterson e Berger sobre o assunto. Ross vislumbra novas variáveis a serem incorporadas à discussão com a emergência das trocas e da cultura digital. E, problematizando – como também fizeram alguns dos autores citados – as pesquisas que se apoiam em dados coletados nas paradas de sucesso, D. Hesmondhalgh critica o fato de que os estudos vinculados a essa “tradição”, ao considerarem as gravadoras independentes como parte do sistema, com capacidade de alterá-lo substancialmente (mesmo que o input dependa da grande empresa), alimentaram uma visão romântica sobre a atuação das independentes, além de não considerarem a situação de exploração a que era submetida grande parcela dos músicos revelados por elas no *boom* do *rock’n roll* e do *soul* americanos.<sup>14</sup>

Encontramos a segunda “tradição” de estudos sobre as independentes em desdobramentos da cena cultural ligada ao *rock* dos anos 70 e 80, surgidos com o *pub rock*, o *punk rock* e o pós-*punk* na Grã-Bretanha. Em algumas de suas características é possível identificar pistas importantes para a compreensão da dinâmica inicial da gravadora Baratos Afins e do processo mais amplo de mundialização que promove, não apenas as trocas de referências estético-cultural-musicais, mas também a das formas alternativas ou independentes de produção de música gravada.

Autores como D. Laing, S. Frith e D. Hesmondhalgh apontam, a partir de objetivos variados, para a grande atividade observada no panorama da música gravada na Inglaterra nos anos 70 e 80 provocada pela produção independente, ou seja, aquela vinda de fora do grande raio de ação das grandes companhias fonográficas.<sup>15</sup> O impulso inicial teria sido dado pelo *pub rock*. No começo dos anos 70, executivos, produtores musicais e caça-talento em geral circulavam pela vida noturna londrina em busca de artistas que trouxessem de volta o vigor promovido pelos Beatles no conjunto da produção fonográfica inglesa dos anos 60. Por outro lado, jovens insatisfeitos com os caminhos do *mainstream* na música popular daquele momento se organizaram em torno do que veio a ser o *pub rock*.

A pouca originalidade do material musical produzido, centrada na retomada de elementos do *rhythm and blues*, segundo Laing, poderia explicar o desinteresse das grandes gravadoras pelo *pub rock*, o que teria estimulado as bandas a fazerem seus próprios discos. Produções realizadas em condições técnicas as mais elementares e de baixo custo, constituíram uma economia específica na qual passaram a funcionar muitas independentes do período. A forma tomada por tais gravações deu sentido ao interesse de músicos e produtores em desconsiderar as paradas de sucesso e desbravar novos caminhos que levassem os discos ao seu público; essa rota veio a ser adensada logo a seguir pela cultura do *do it yourself* e todo o ideário estético e político promovido pelo movimento *punk*.<sup>16</sup>

Três outras características desse contexto de expansão e efervescência musical que acontecia mesmo que em tempos econômica e politicamente sombrios na Grã-Bretanha que rumava para a dureza da era Thatcher, ajudam especialmente a elucidar o caso que nos ocupa. O primeiro deles dizia respeito ao papel que desempenhavam as lojas de discos especializadas, principalmente aquelas que integravam o “mercado de colecionadores”. Além de venderem discos antigos, tiragens especiais e coleções de *jazz* e

<sup>12</sup> DOWD, Timothy J. Innovation and diversity in cultural sociology: notes on Peterson and Berger’s classic article. *Sociologica: Italian Journal of Sociology Online*, v. 1, n. 1, Bolonha, 2007.

<sup>13</sup> ROSS, Peter G. “Cycles in symbol production research: foundations, applications, and future directions. *Popular Music and Society*, v. 28, n. 4, Londres, 2005.

<sup>14</sup> Cf. HESMONDHALGH, David, *op. cit.*, p. 271.

<sup>15</sup> Ver LAING, Dave *One chord Wonders: power and meaning in punk rock*. Oakland: PM Press, 2015, esp. p. 9-54, FRITH, Simon. *Sound Effects: youth, leisure, and the politics of rock’n’roll*. New York: Pantheon Books, 1981, e HESMONDHALGH, David, *op. cit.*

<sup>16</sup> Ver LAING, Dave *op. cit.*, p. 18 e 19. Ver também THOMPSON, Stacy. *Punk productions: unfinished business*. Albany: State University of New York Press, 2004.

<sup>17</sup> Ver TAYLOR, Neil. *An intimate history of Rough Trade: document and eyewitness*. Londres: Orion Books, 2010.

*blues*, tais lojas faziam relançamentos de títulos considerados não comerciais pelas grandes gravadoras e que se mantinham fora de catálogo. Laing lembra que a Chiswick, que era loja de discos novos e usados e, posteriormente também gravadora, foi a primeira a identificar o *rock* como segmento para o mercado de colecionadores, tendo se tornado um dos mais importantes pontos de venda de discos produzidos por selos independentes ligados a esses três estilos, assim como foram também, entre outras, a Beggars Banquet e a Rough Trade.<sup>17</sup>

A segunda característica continha também uma estratégia: a da venda dos discos produzidos pelos próprios artistas, feita prioritariamente nos *shows*, prática largamente utilizada em vários segmentos da produção independente. A Stiff Records, que teve em seus quadros Nick Lowe, Ian Dury e Elvis Costello, se notabilizou por promover turnês em que os discos eram vendidos nos shows; um ônibus percorria cidades do Reino Unido (num tipo de “circuito universitário”) com o *cast* e equipe de produção.

A terceira decorre do que foi observado por Hesmondhalgh, em artigo citado, com relação à loja de discos especializada Rough Trade, que se tornou também gravadora: o trato com o comércio de discos dirigidos a um público particular, foi mostrando aos donos de lojas os meandros das formas de produção fonográfica e, de frente das possibilidades existentes, várias delas abriram seus próprios selos. Outros conhecimentos específicos como os relativos às cenas culturais existentes, dos nichos de mercado, dos interesses musicais de consumidores, das casas de shows onde eram buscadas as novidades musicais, ajudaram a consolidar gravadoras independentes ligadas a lojas como a Beggars Banquet, Raw, Zoom, além das já citadas Chiswick e Rough Trade. Nessa dupla atividade, a ideia comum era a de que a loja ancorava a gravadora, ou seja, os lucros da área comercial financiavam a área “industrial”.

Até meados dos anos 80, muitas dessas empresas, e outras parceiras destas, como a Factory e a Mute Records, desenvolveram propostas de atuação consideradas ousadas, algumas com claras orientações políticas. Contratos eram feitos à base de 50%-50% com os artistas, uma rede profissional de distribuição de discos independentes foi montada e empresas como a Rough Trade instituíram um sistema participativo de gestão. Quando viram que podiam disputar artistas com as grandes, perceberam que seu ideal de tentar interferir no modo de trabalho dessas empresas a partir de fora, não era de todo impossível. As grandes precisavam das pequenas para poderem entender e atuar nesse complexo campo de novidades musicais. Tais experiências, no entanto, por mais substanciais e impactantes que tenham sido do ponto de vista cultural, se mostraram como sendo apenas pontuais e não permitiram a manutenção do “poder” das independentes por muito tempo. A história subsequente evidenciou que o movimento inverso à expectativa desses independentes se realizou, tendo eles sido absorvidos pela lógica das grandes, momento em que ou se reformularam totalmente ou desapareceram como agentes produtores de música gravada.

Essas duas tradições de reflexão sobre as independentes, apresentadas em suas linhas mais gerais, têm esclarecido e oferecido pistas interessantes e promissoras para o entendimento da dinâmica da produção fonográfica da gravadora Baratos Afins. Da mesma forma, a ideia da fina sintonia existente entre a expansão da indústria fonográfica brasileira, o processo de modernização da sociedade aliado à expansão daquele de mundialização da cultura, estudado anteriormente, ganha novos elementos e impulso. O



trabalho de conexão entre esse conjunto de ideias está em pleno curso e seus principais componentes, sobretudo os relativos aos anos de formação e da primeira década de trabalho da gravadora, são pontuados a seguir.

### O momento do *rock* brasileiro

De um conjunto de autores e obras que têm enfrentado o *rock* brasileiro como objeto de estudo, do qual pequena parte é citada adiante, cabe destacar apenas alguns elementos que informam a compreensão do caso em foco.

A questão de fundo diz respeito ao “caráter tardio” do *rock* brasileiro, ideia que se sustenta no fato de ter sido somente nos anos 80 que se constituiu um mercado massivo para o *rock* produzido no Brasil, 30 anos depois do surgimento do gênero no circuito EUA-Europa.<sup>18</sup> Para a discussão, vale inicialmente lembrar a proposição de Simon Frith, que em seu clássico estudo sobre Sociologia do *rock*, afirma que tão importante quanto as questões musicais, artísticas, históricas e sociais que caracterizam esse gênero musical, é o seu caráter de “cultura de massa”, inseparável, desde a sua concepção, do “mercado de massa”, assim como veio a ser toda a cultura *pop*. Para o autor, mesmo tendo que submeter-se às gravadoras, uma vez estando nas mãos de ouvinte tecnicamente habilitado, não haveria mais controle possível sobre a difusão desse material musical (salvo aquele operado pelos grandes meios como o rádio e a televisão). Essa capacidade original permitiu à *rock music* expandir-se para além de suas fronteiras, desde os anos 50, encontrando e se identificando com uma juventude historicamente predisposta a produzi-lo, ouvi-lo, consumi-lo e reproduzi-lo em conjunturas as mais complexas e contraditórias.<sup>19</sup>

No Brasil dos anos 60 e 70, as grandes companhias fonográficas foram seguindo de perto a efervescência cultural e musical característica do período (sobretudo nos 60), atuando decisivamente lançando discos de artistas conhecidos e inéditos, promovendo espetáculos, transferindo melhorias técnicas aos produtos e, sobretudo, construindo sua institucionalização, conhecendo mais o rico panorama musical brasileiro, testando produtos, refinando suas estratégias de atuação. Relembrando dados essenciais, temos que entre 1965 e 1972 as vendas de discos no Brasil cresceram em média 400%. Nos anos 70, o crescimento se manteve em 20% ao ano e em 78/79 o Brasil chegou à quinta posição no mercado mundial de discos.<sup>20</sup> Em 1979, o montante de 64,104 milhões de unidades vendidas, posicionou o país na quinta posição no mercado mundial de discos. Na primeira metade dos anos 80, esse número cai para 51 milhões e na segunda, 65 milhões de unidades vendidas levam o Brasil ao 13º lugar no mercado mundial. O aumento verificado refletia a consolidação do *pop* e do *rock* como segmentos do mercado de música gravada no país.<sup>21</sup>

O movimento pôde ser notado a partir do final dos anos 70, na iniciativa decisiva das gravadoras, empenhadas em trazer o *rock* para centro da cena cultural, renovando e rejuvenescendo o perfil do consumidor brasileiro de discos. Marcos Napolitano mostra, no entanto, que a disputa por um “mercado jovem, que crescia no ritmo do desenvolvimento urbano-industrial”, já estava posta no início dos anos 60<sup>22</sup>, quando as gravadoras Odeon e Philips acolheram novas vertentes da música popular brasileira: “Ao abrir espaço para uma canção engajada, marcada por uma renovação do Samba, as gravadoras procuravam consolidar e diversificar suas posições

<sup>18</sup> O problema foi posto inicialmente por PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - ECA/USP, São Paulo, 1994.

<sup>19</sup> FRITH, Simon, *op. cit.*, p. 6-11.

<sup>20</sup> PAIANO, Enor, *op. cit.*, p. 196, e DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da vez, op. cit.*, p. 58 e 81.

<sup>21</sup> Ver os dois autores citados na nota anterior, bem como MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, e VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - ECA/USP, São Paulo, 2002.

<sup>22</sup> Como o faz também ZAN, José Roberto. *Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, jul.-dez. 2013.

<sup>23</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001. Versão digital, p. 20.

<sup>24</sup> Ver ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Sobre a questão, Rita Morelli vê operando na interpretação de Ortiz a ideia de substituição do nacional-popular pelo internacional-popular. Ver MORELLI, Rita C. L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 10, n. 16, Uberlândia, jan.-jun. 2008.

<sup>25</sup> Ver ABRAMO, Helena W. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta/Anpocs, 1994.

<sup>26</sup> Seguindo inspiração encontrada em ORTIZ, Renato, *op. cit.*

<sup>27</sup> Ver PAIANO, Enor, *op. cit.*, ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago, 2014. JANOTTI JR., Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro, E-pappers, 2003. ZAN, José Roberto, *op. cit.*, e FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

num mercado onde o *rock* entrava com toda a força. O ano de 1960 não por coincidência, marcou a consolidação deste gênero no mercado brasileiro, com o estouro comercial de Celly Campello.<sup>23</sup> A citação traz exemplo primoroso da maneira como as referências do nacional-popular passam a se relacionar, de maneira complexa e contraditória, com aquelas do internacional-popular, tal como estudado por Renato Ortiz.<sup>24</sup>

Helena W. Abramo enfrenta o tema da constituição sociocultural da “juventude”. Para além de designar uma faixa etária específica da população, a juventude, a partir dos anos 1950 no Brasil, via inserção no mundo trabalho e do consumo, se torna um dos segmentos mais ativos social, econômica e culturalmente das sociedades contemporâneas. As cenas juvenis que analisa na São Paulo do anos 80 são emblemáticas do movimento que aqui se busca apreender.<sup>25</sup> Davam substância ao panorama a tendência de distensão na vida política brasileira, as transformações socio-econômicas em curso, a consolidação da presença dos meios de comunicação de massa na vida social e o processo de mundialização da cultura.

A trajetória do *rock* brasileiro como manifestação cultural e massiva e como segmento de mercado não apenas segue vinculada intimamente à ação das gravadoras. Seu diferencial, das primeiras versões dos *twists* e *hally gallys* feitas no final dos anos 50 ao *boom* nos anos 80, está no fato de que, em termos de *rock*, a indústria fonográfica foi revelando produtos culturais expressivos do seu próprio processo de desenvolvimento no país. Visto dessa forma, o panorama da produção dos 80 conteria um retrato do ponto em que pudemos chegar em termos de modernização da sociedade, com toda sua incompletude e contradições. Daquela altura, já era possível olhar para trás e identificar produções de discos de *rock* que corresponderiam a diferentes etapas deste amplo processo, revelando por que apenas nos 80 eles passaram a ter alcance de massa.<sup>26</sup>

Consideremos um sumário dos seguintes consensos tendo em vista tais pressupostos: primeiramente a produção baseada em versões de canções americanas feitas por intérpretes de música popular (Nora Ney e Agostinho dos Santos são exemplos) e de jovens como Celly e Tony Campello, nos anos finais da década de 50. Em seguida, a Jovem Guarda, que fazia, num primeiro momento, a sua tradução da produção musical da primeira fase dos Beatles e variáveis afins, rumou para um tipo de *rock* romântico, cada vez mais mesclado à canção romântica (Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléia, Paulo Sérgio, Wanderley Cardoso, dentre muitos outros). No final dos anos 1960, as referências se adensam, sintonizadas com as dimensões vultuosas que o *rock* adquiria nos países centrais. O Tropicalismo procurou capitalizar de forma mais conceitual essas influências dando destaque para a presença dos Mutantes no movimento. São distintas as experiências realizadas e lançadas em disco nos anos 70 como, por exemplo, as de Raul Seixas, Secos e Molhados, Rita Lee e Tutti Frutti, O Terço, Arnaldo Baptista, O Som Nosso de Cada Dia, Casa das Máquinas e a do *rock* produzido no norte-nordente do país por Belchior, Fagner, Alceu Valença, Zé Ramalho, Ednardo, dentre outros. Tudo isso sem que o gênero tivesse ainda se constituído como um segmento de mercado, o que passa a acontecer com o chamado BRock nos anos 80, que revelou grupos como Legião Urbana, Capital Inicial, RPM, Paralamas do Sucesso, Titãs, Magazine.<sup>27</sup>

Esse era o caminho para que ocorresse o que André Barcinski chama de “explosão da música *pop* no Brasil” entre os anos 1974-1983.<sup>28</sup> Ana Ma-

ria Bahiana lembra que, com relação ao BRock “a força dessa eclosão foi tamanha que acabou ofuscando a primavera do *rock* dos anos 70, criando na mente de duas gerações a ilusão de que tudo começa em 1982.”<sup>29</sup> Mas é preciso considerar essa distinta densidade dos 70; ela pode ser aferida, por exemplo, num completo repertório do *rock* brasileiro já citado apresentado por Jeder Janotti.

Bahiana fala de importação, cópia e assimilação de padrões do *rock* americano por grupos musicais e artistas em produções que alcançaram público muito reduzido nos 70, mas que se tornaram notáveis e que deixaram marcas na música brasileira. Sua prática estava especialmente ligada ao ideário oriundo da cultura hippie, de um conjunto de hábitos, interesses e comportamentos de difícil transposição para uma sociedade que amargava tempos de restrição das liberdades imposta pela ditadura vigente. Mesmo assim proliferaram grupos espelhados nos padrões estéticos estrangeiros, padrões esses que aos poucos se entranharam nas formas tomadas pela cultura musical local fazendo surgir sínteses e, delas, produções *sui generis* tais como as dos Novos Baianos, Sá, Rodrix e Guarabira, Fagner, Walter Franco, Raul Seixas; incluo Alceu Valença no rol apresentado pela autora.

A trajetória dos Mutantes, por exemplo, teria a especificidade de haver transitado da síntese à cópia (conceitos operados por Bahiana), considerando que partiram da fusão do *rock* com a música popular brasileira, tendo rumado para o *rock* progressivo, próximo ao que se fazia no estrangeiro.<sup>30</sup> O processo pode ser aferido na análise que Daniela Vieira dos Santos faz de canções escolhidas em álbuns do grupo, procurando mapear suas características estético-musicais e as peculiaridades de sua produção. Na obra do grupo se pode perceber o *rock* entrando pelos poros da música popular produzida no final dos 60 e no começo dos 70.

Com relação ao BRock e/ou a outras manifestações do *rock* dos anos 80, alguns autores tem buscado compreender suas particularidades, procurando mostrar a inadequação das comparações que são feitas entre essas produções e a MPB dos anos 60 e 70. Marcos Napolitano, aliás, recupera os meandros do debate, ocorrido em 1966, sobre os dilemas da “modernização” da chamada “linha evolutiva” da música popular brasileira, num panorama cultural em que a Jovem Guarda e o *rock* específico que era por ela produzido já ocupavam posições bem definidas.<sup>31</sup> Helena Abramo, já mencionada, e Erica Magi<sup>32</sup> mostram que tais comparações tendem a produzir enfoques que consideram preconceituosos e a reproduzir o debate tal como ocorria nos anos 60, em que o *rock* era frequentemente tratado como prática cultural estrangeira, e enquanto tal, alienado e despolitizado. Abramo apresenta um conjunto de particularidades que orientou a geração dos roqueiros dos 80. Não teriam, por exemplo, tomado para si o dever de se organizarem em um movimento e nem de serem críticos da realidade brasileira, mas mesmo assim o teriam feito.

De todo modo, da nova geração, formada por “filhos dos anos de chumbo”, como a eles se refere Samantha Quadrat<sup>33</sup>, podem se distinguir pelo menos dois grandes grupos a que corresponderam diferentes estratégias seguidas em busca da profissionalização: um que foi significativamente acolhido pelas grandes gravadoras a partir de referências e interesses claros e precisos; e outro que incrementou sua atividade a partir do ambiente *underground*, na expectativa de galgar melhores posições na cena musical instituída. Produções desse segundo grupo é que foram sendo capitalizadas pela gravadora Baratos Afins.

<sup>28</sup> BARCINSKI, André. *Parvoles misteriosos – 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas, 2014, p. 39.

<sup>29</sup> BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: *rock, soul, discothèque*. In: NOVAES, Adauto (org.) *Anos 70. Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio, 2005, p. 40.

<sup>30</sup> Ver opinião de Sergio Dias Baptista em *idem, ibidem*, p. 56 e 57.

<sup>31</sup> Ver NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.

<sup>32</sup> MAGI, Erica. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo: Alameda, 2013.

<sup>33</sup> QUADRAT, Samantha. El BRock y la memoria de los años de plomo em Brasil democrático. In: Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid, Siglo XXI, 2005.

<sup>34</sup> Neste item, utilizo fontes variadas de pesquisa, inclusive informações constantes nas 47 entrevistas realizadas sobre a gravadora Baratos Afins. No entanto, dado o estágio em que se encontra o trabalho de estudo e seleção de trechos exemplares desse material, me permito não citá-lo especificamente, fazendo apenas referências gerais, salvo em situações excepcionais.

<sup>35</sup> Ver ABRAMO, Helena W., *op. cit.*

O *rock* tornou-se definitivamente presente na cultura brasileira, em vários estilos, propostas estéticas e formas de difusão. No conjunto da produção fonográfica, no entanto, a década de 80 é de instabilidade que abre caminho para a grave crise que se verificou na primeira metade dos anos 90.

### **Baratos Afins e a mundialização das formas alternativas de produção de música gravada**

Luiz Carlos Calanca, brasileiro, natural de Flórida Paulista/ SP, trabalhava numa farmácia quando, em meados dos anos 70, foi concebendo o projeto de abrir uma loja de discos. Aficionado por música e por discos e interessado no assunto, questionava a razão pela qual vários discos que considerava importantes da música popular brasileira estivessem esgotados sem receber a devida atenção das gravadoras no sentido de trazê-los de volta ao mercado. Em 1978, levou a cabo a ideia e, reunindo parte de sua própria coleção com outra, adquirida de segunda mão, comprada com todas as suas economias, abriu sua loja no edifício das Grandes Galerias no centro da cidade de São Paulo, com um acervo de 3.000 discos. O edifício, que era antes ocupado por escritórios, foi aos poucos dando lugar à lojas de roupas, discos e outros itens ligados à moda, cultura e beleza, tendo se transformado num polo de consumo desses setores.<sup>34</sup>

As lojas de discos foram atraindo público até se transformarem no que talvez tenha sido para a época o espaço mais importante de trocas culturais e de produtos ligados à música na São Paulo do final dos anos 70 e de toda década de 80. Músicos, ouvintes, interessados de toda sorte, buscavam nas lojas Grilo Falante, Baratos Afins, Wop Bop e Punk Rock Discos – exemplares do que seria no Brasil o “mercado de colecionadores” de que fala Dave Laing e que, com exceção da primeira, tornaram-se também gravadoras, tal como vemos em Hesmondhalgh – as novidades sobre os discos do momento, as encomendas feitas via importação, e no seu entorno, as dicas sobre instrumentos musicais, informações sobre acessórios técnicos e equipamentos de som (todos, então, raros), notícias sobre a agenda de shows, dentre outros assuntos que envolviam a juventude da época. Os sábados pela manhã eram especialmente intensos: encontrava-se os amigos e de posse de novos discos, grupos decidiam o que fariam à noite, onde se reuniriam para ouvir as novidades. A audição de discos era prática coletiva nessa altura.

No início da década de 80, essa cena efervesceu ainda mais a partir da intensificação das trocas de discos, livros, revistas, jornais vindos dos EUA e Europa, sobretudo da Inglaterra e grupos de fãs e de músicos interessados foram se organizando em tipos de grupos identitários, em movimentos e/ou em grupos musicais. A produção e circulação de fanzines multiplicava a difusão das novas ideias e informações. Roqueiros adeptos do *rock* “tradicional”, do progressivo e de outras derivações, como o *heavy metal*, o *hard rock*, o *punk rock*, o *pós-punk* e mesmo os que se remetiam às origens cinquentistas do gênero, como o *rockabilly*, sorviam, de alguma forma, a substância que derivava das lojas de discos, considerando inclusive que a dimensão presencial constituía a única forma de acesso aos produtos.<sup>35</sup>

De maneira complementar, outro importante conjunto de aparatos foi se instituindo: nas grandes cidades, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro, proliferava um circuito de casa de *shows* e espetáculos ligados

à cena musical. Acresciam-se outras atividades que aconteciam em centros culturais, cines clubes – que apresentavam, por exemplo, vídeos com gravações de shows que aconteciam fora do país com as bandas do momento – programação de filmes sobre música/ músicos nos cinemas, saraus, feiras de cultura alternativa (como as da Vila Madalena e da Pompéia, em São Paulo), dentre outras. Destaque deve ser dado à Praça do Rock, evento que promovia apresentações de novas bandas de *rock/ heavy metal* que se realizavam uma vez por mês no Parque da Aclimação em São Paulo, revelando e divulgando várias bandas desse estilo musical<sup>36</sup>. No meio da década, o Brasil entrava definitivamente no circuito dos shows internacionais de *rock*, com o Rock in Rio, em 1985. Uma imprensa especializada em música e nos segmentos pop/ rock se constituiu, como as revistas *Bizz* e *Pop*, ou as que já existiam, como a *Somtrês* (1979-1989), ganhavam força no período.<sup>37</sup>

Foi no início dos 80 que Luiz Calanca começou a considerar a possibilidade de trabalhar com produção fonográfica. Não imaginava que a década seria a primeira e a mais intensa em termos do número de lançamentos de toda a história da gravadora, como já foi dito. O primeiro trabalho realizado foi a de colaborar com a banda Patrulha do Espaço, confeccionando a capa e embalando um álbum que tinha sido fabricado de forma independente pelo grupo. Em seguida, em 1982, respondendo a um pedido de ajuda para lançar um álbum já gravado do ex-integrante dos Mutantes Arnaldo Dias Baptista, produziu o LP *Singin' alone*, o primeiro lançamento da gravadora Baratos Afins.

O disco pode ser visto como um emblema da produção da gravadora, sua carta de intenções, a começar pelo título. É carregado de sentido que o começo da atividade fonográfica da Baratos Afins tenha se dado com o trabalho de um músico revelado pelas grandes companhias – que era cultuado por muitos, inclusive por Calanca –, autor de projeto precursor do *rock* brasileiro. O momento era o do descenso do artista, envolto em graves problemas pessoais, depois de ter experimentado a toda brida as benesses e agruras da contracultura. As 12 canções que integram o álbum trazem um angustiado balanço dessa trajetória.<sup>38</sup>

I – Discos e artistas de *rock* – Gravadora Baratos Afins – Anos 80  
Estilos variados\*

Ano	Artista/ Banda	Álbum (A) / Single (S)	Estilo
1982	Arnaldo Baptista	<i>Singin' alone</i> - A	Rock
1983	Coke Luxe	<i>É rockabilly!</i> - S	Rockabilly
1984	Coke Luxe	<i>Rockabilly pop</i> - A	Rockabilly
1984	Bagga's Guru	<i>Pirata</i> - A	Rock
1987	Arnaldo Baptista	<i>Disco voador paz</i> - A	Rock - MPB

Fonte: [www.baratosafins.com.br](http://www.baratosafins.com.br). Acesso em 16 abr. 2014.

\* As referências ao estilo tomam como base as informações oferecidas pela gravadora, pelas próprias bandas ou via material de imprensa.

Os lançamentos imediatamente seguintes envolveram, de alguma forma, músicos próximos a Arnaldo Baptista. A Patrulha do Espaço tinha sido a primeira banda de Baptista depois de sair dos Mutantes; músicos de grupos como Mixto Quente e Bagga's Guru também integravam o mesmo círculo. Conforme as notícias dos lançamentos circulavam, crescia a pro-

<sup>36</sup> Ver Praça do Rock, uma viagem à década de 60. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30 jul. 1984, p. 19.

<sup>37</sup> Ver ALEXANDRE, Ricardo, *op. cit.*, p. 243-245, por exemplo.

<sup>38</sup> Para maiores detalhes sobre o lançamento, ver DIAS, Marcia Tosta. *Singin' alone...*, *op. cit.*

<sup>39</sup> Apud ALMEIDA, Miguel de. Baratos Afins, a gravadora do novo som paulistano. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 27 dez. 1985, p. 55. Nas várias entrevistas concedidas à autora deste artigo por Luiz Calanca, o assunto foi reiterado.

<sup>40</sup> Ver FENERICK, José Adriano. *Façanha às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 19.

cura por uma chance de fazer um disco pela gravadora. Calanca diz que recebeu centenas de fitas *demo* sobretudo nos meados da década. Foi nessa altura que definiu e publicizou o seu critério, repetido muitas vezes, como revelou, por exemplo, a pesquisa realizada em material de imprensa. “A gente grava o que gosta. É chato falar disso, mas sofremos pressões para dirigir o som da gente para um único gênero. Não gosto disso.”<sup>39</sup>

Dessa perspectiva, seria praticamente redundante caracterizar tal postura como “personalista”, como apontam alguns críticos em entrevistas, como sendo esse um traço especial da Baratos Afins. No caso das grandes companhias, o personalismo é face do jogo político; é “aparência socialmente necessária” daquele que conduz como sendo pessoal uma ação que é, na realidade, corporativa, como forma de imprimir-lhe distinção. Em se tratando de pequena empresa que tem apenas um agente que acumula todas as funções, como aliás parecia acontecer em muitas independentes do período, o exercício de uma atitude personalista parece não explicar muita coisa. No entanto, essa é uma questão primordial de todo business cultural: a da tomada de decisão, compartilhada ou não, sobre os produtos que farão parte do repertório de bens culturais de determinada sociedade. O que importa, portanto, é o conjunto de variáveis que incidem sobre o “gosto” do empresário.

#### II – Discos e artistas de *rock* – Gravadora Baratos Afins – Anos 80 – Pós-*punk*

Ano	Artista/ Banda	Álbum (A) / Single (S)
1984	Voluntários da Pátria	<i>Voluntários da Pátria</i> - A
1984	Esquadrilha da Fumaça	<i>Tora! Tora! Tora!</i> - A
1985	Akira S e as Garotas que Erraram/ Muzak/ Chance/ Ness	<i>Não São Paulo</i> - A - Coletânea
1985	Akira S e as Garotas que Erraram	<i>Akira S e as Garotas que Erraram</i> - A
1985	Smack	<i>Ao vivo no Mosh</i> - A
1986	Smack	<i>Noite e dia</i> - A
1986	Fellini	<i>O adeus de Fellini</i> - A
1986	Fellini	<i>Fellini só vive duas vezes</i> - A
1986	Mercenárias	<i>Cadê as armas?</i> - A
1986	Ratos de Porão	<i>Descanse em paz</i> - A
1987	Fellini	<i>Três lugares diferentes</i> - A
1987	Nau/ Gueto/ 365/ Vultos	<i>Não São Paulo II</i> - A - Coletânea
1987	Kafka	<i>Musikanervosa</i> - A
1989	Kafka	<i>Obra dos sonhos</i> - A
1989	Vultos	<i>Filme da alma</i> - A

Fonte: [www.baratosafins.com.br](http://www.baratosafins.com.br) . Acesso em 15 abr. 2015.

Retornando aos lançamentos realizados, temos que os músicos pertencentes ao segmento conhecido como pós-*punk* formavam grupo que guardava certa coerência e unidade: eram em sua maioria estudantes universitários, sendo parcela significativa da Escola de Comunicação e Artes da USP, instituição pela qual passaram também vários artistas ligados à Vanguarda Paulista, dessa mesma época, como mostra José Adriano Fenerick.<sup>40</sup> Em meados da década, já como jornalistas, atuavam em órgãos da grande imprensa paulista e em revistas especializadas, como a *Bizz*. Frequentavam a Galeria e a loja Baratos Afins e dispunham de um conjunto



de conhecimentos previamente adquiridos sobre os movimentos *punk* e pós-*punk*, tanto o inglês quanto o americano, bem como as experiências principalmente britânicas de produção independente. Como músicos, procuravam Luiz Calanca de posse de trabalhos já gravados, pré-gravados ou concebidos, em busca de sua gravação ou finalização, produção física e lançamento. Musicalmente, podemos dizer que iam da adaptação literal de referências do *punk rock* e do pós-*punk* de Manchester de Joy Division, passando por apropriações mais experimentais, com inspiração em The Fall, ou ao uso de sintetizadores, guitarras *synth* e flertes com o *rock* progressivo, como com o do King Crimson da fase 1981-1984<sup>41</sup>. Trabalharam tais referências de diferentes formas, grupos como Akira S e as Garotas que Erraram, Mercenárias, Voluntários da Pátria e Smack. Algumas sínteses distintas foram criadas buscando aproximar elementos do pós-*punk* a referências da música popular brasileira como o samba e a bossa nova, tal como se encontra na produção dos grupos Fellini e Chance. No geral, as letras eram cantadas em português.

Bastante prestigiada na imprensa e por fãs, parcela desse catálogo da gravadora ficou marcada pela polêmica de terem seus músicos – que eram ao mesmo tempo editores e jornalistas da então recém-criada Bizz e de outros órgãos da imprensa especializada – alcançado privilégios, divulgando seus próprios discos na revista ou criticando negativamente outros de fora de seu círculo ou que se apresentavam como “concorrentes”.<sup>42</sup>

É preciso ainda notar a presença da banda Ratos de Porão nessa parte do catálogo. Por mais que destoe de outras formações aí agrupadas, foi exatamente a sua condição de pertencente ao “pós movimento *punk*”, adeptos do estilo *hardcore*, que fez com que seus integrantes se interessassem pela Baratos Afins como gravadora.<sup>43</sup>

### III – Discos e artistas de *rock* – Gravadora Baratos Afins – Anos 80

#### *Hard rock e heavy metal*

Ano	Artista / Banda	Álbum (A) / Single (S)	Estilo
1982	Patrulha do Espaço	<i>Patrulha</i> – A	<i>Hard rock</i>
1983	Mixto Quente	<i>Mixto Quente</i> – A	<i>Hard rock</i>
1983	Patrulha do Espaço	<i>Patrulha do Espaço IV</i> – A	<i>Hard rock</i>
1984	Avenger – Centúrias – Salário Mínimo – Vírus	<i>SP Metal I</i> – A – Coletânea	<i>Heavy metal</i>
1984	Ave de Veludo	<i>Elétrico blues</i> – A	<i>Hard rock</i>
1985	Patrulha do Espaço	<i>Patrulha 85</i> – A	<i>Hard rock</i>
1985	A Chave do Sol	<i>A Chave do Sol</i> – A 45 rpm	<i>Hard rock</i>
1985	Harppia	<i>A ferro e fogo</i> – A	<i>Heavy metal</i>
1985	Santuário – Abutre Performances – Korzus	<i>SP Metal II</i> – A – Coletânea	<i>Heavy metal</i>
1985	Platina	<i>Platina</i> – A 45rpm	<i>Hard rock</i>
1986	Centúrias	<i>Última noite</i> – A 45 rpm	<i>Hard rock</i>
1986	Alta Tensão	<i>Metalmorfose</i> – A	<i>Heavy metal</i>
1986	Golpe de Estado	<i>Golpe de Estado</i> – A 45 rpm	<i>Hard rock</i>
1988	Golpe de Estado	<i>Forçando a barra</i> – A	<i>Hard rock</i>
1988	Controlle	<i>Sinto muito em dizer</i> – A	<i>Hard rock</i>
1988	Cherokee	<i>Pegando fogo</i> – A	<i>Hard rock</i>
1988	Centúrias	<i>Ninja</i> – A	<i>Heavy metal</i>
1989	Patrulha do Espaço	<i>Patrulha 85</i> – A 45 rpm	<i>Hard rock</i>

<sup>41</sup> Sobre o pós-*punk* ver REYNOLDS, Simon. *Rip it up and start again: post-punk, 1978-1984*. Londres: Faber and Faber, 2005.

<sup>42</sup> Como se pode conferir na seguinte crítica, para citar apenas um exemplo: “Discos. ‘Filme Da Alma’ – Vultos (Baratos Afins)”. *Bizz*, 54, jan. 1990, p. 60. São Paulo. O autor é referido pela sigla A.G.C.D.

<sup>43</sup> Segundo entrevista realizada com João Gordo, vocalista da banda, em São Paulo, em 23 set. 2014.

<sup>44</sup> Sobre a experiência de Geoff Travis, da Rough Trade, ver TAYLOR, Neil, esp. caps. 2 e 3.

<sup>45</sup> Sobre o *heavy metal*, ver WALLACH, BERGER & GREENE (eds.). *Metal Rules. The globe: heavy metal music round the world*. Durham: Duke University Press, 2011.

A produção ligada ao *heavy metal* e ao *hard rock* procurou seguir a risca os protocolos estético-musicais professados sobretudo por grupos como Black Sabbath, e Deep Purple e, em menor medida, por Led Zeppelin, e toda produção deles derivada. Apesar da discutível diferença entre tais variantes, os discos dividem-se entre os que se aproximam de alguma forma da tradição do *blues*, produzindo material mais melódico, daqueles que escolheram o caminho do *rock* mais pesado. Cantado quase que exclusivamente em português, o estilo era referido como “*rock pesado*” ou ainda “*rock pauleira*”, como preferiam os músicos, a partir de professado interesse na nacionalização do segmento.

Consideradas marcos da história do *rock* brasileiro, as coletâneas *SP Metal I* e *II* trazem uma amostra dessa vertente da cena nos anos 80; constituem as primeiras coletâneas do estilo realizada com bandas brasileiras o que lhes garantiu caráter emblemático (e, atuamente, vários lançamentos piratas em diferentes países do mundo). Segundo Luiz Calanca, havia grande número de grupos em atividade no momento em que planejou os discos e o formato de coletânea procurava justamente tornar o projeto exequível. Um espaço específico, a já citada Praça do Rock, permitiu a sua seleção. Aliás, vale lembrar que a frequência ao circuito de *shows* em busca de bons grupos para serem registrados em disco era prática comum entre produtores musicais, como já foi mencionado, especialmente os independentes.<sup>44</sup>

Ressaltem-se algumas de suas características constituintes: apropriação praticamente literal do que era feito no estrangeiro em termos estético-musicais, tipo de formação das bandas, instrumentos utilizados, produção visual dos músicos e dos discos, assim como o esforço de apresentar em português temas clássicos derivados da obra dos “fundadores”, em geral ligados ao ocultismo e outros temas sombrios e afins.<sup>45</sup> Um dos grupos revelados na Coletânea *SP Metal* foi o Korzus, que conquistou projeção internacional. Tendo se especializado no estilo *trash metal*, mantém até o presente agenda regular de shows em vários países.

Os esforços de síntese das várias referências estiveram mais à mão de grupos como Golpe de Estado e Centúrias. O primeiro, a partir de inspiração nos cânones do *hard rock*, tentava um diálogo mais próximo ao contexto brasileiro, como pode se ver nos temas das letras das canções. Foi a banda desse *cast* que mais se aproximou do *rock mainstream* então produzido, tendo, por exemplo, marcado presença em vários programas de televisão. As duas bandas, acrescente-se, receberam a atenção dos críticos da revista *Bizz*.

No que diz respeito aos registros fonográficos, nota-se que grande parte das gravações dessa fase da produção da Baratos Afins foi feita nos Estúdios Vice-Versa. Se os recursos financeiros e tecnológicos não eram abundantes, sobretudo se comparados com o momento atual, contava-se com plena liberdade de criação e execução daquilo que havia sido planejado, de acordo com o que se apreende de vários depoimentos. Tal condição, aliás, parecia constituir uma característica da atuação da gravadora. Mais do que isso, a criatividade e espontaneidade das propostas era precisamente o que se queria revelar, era o substrato essencial de todo o processo. A única limitação era a do tempo de uso do estúdio. Em algumas ocasiões, como a da gravação dos álbuns *SP Metal I* e *II*, reservava-se uma semana de estúdio, sendo as bandas escaladas uma após a outra, ficando para cada grupo, em média, uma noite de gravação para a gravação de duas faixas.

Nessas ocasiões o produtor fonográfico podia atuar também como produtor musical e acompanhava todas as etapas do trabalho, dirigindo a cena.

Nessa área e no caso dos discos de *rock*, um saber específico e até então desconhecido, foi sendo gerado nas experiências de gravação, em que os músicos traziam exemplos de sonoridades nas quais desejavam que sua música se encaixasse, se adequasse, como contou em entrevista à pesquisa o então técnico de gravação dos Estúdios Vice-Versa, de São Paulo, José Luiz Carrato.<sup>46</sup> O alto preço das horas de estúdio teria também informado a decisão do produtor fonográfico de realizar alguns lançamentos em mini-LP de 45 rpm. Tal suporte oferecia maior e específica qualidade às gravações e estava sendo muito usado nos EUA e Europa para discos de *rock*. No entanto, no Brasil sua instituição trouxe problemas para a divulgação e audição, pois muitos aparelhos reprodutores não dispunham dessa opção de rotação.

Uma vez lançados os discos, eles eram vendidos na loja própria e atendia-se pedidos feitos por carta ou telefone para envio via correio, inclusive de lojas. A gravadora não contava com um esquema instituído de distribuição de seus discos para outros pontos de venda. Os próprios músicos encarregavam-se de distribuir exemplares de sua cota de discos à outras lojas bem como se incumbiam de buscar espaços para shows e estabelecer formas de divulgação. No entanto, a loja Baratos Afins funcionava como centro agregador dos contatos, de difusão das informações, bem como participava da promoção dos shows e da venda de discos a eles associada. Os lançamentos eram enviados a jornalistas conhecidos ou não; os espaços na grande imprensa foram surgindo com mais frequência a partir de meados da década.

Com relação aos procedimentos formais que amparam legalmente a atividade, a década de 80 foi tempo de aprendizado tanto para o produtor como para os músicos. Quando os primeiros discos foram feitos, muito pouco se conhecia sobre contratos, registro e pagamento de direitos, relações destes com os custos de produção, divisão de responsabilidades, participação nos custos de produção e cotas advindas de prováveis lucros obtidos com vendas. Depois de vários lançamentos realizados inicialmente sem contrato, um modelo padrão então utilizado pelas editoras em geral foi sendo adotado. Os direitos dos músicos eram relativos a 10% de cada tiragem, sempre pagos proporcionalmente em exemplares de discos. Uma vez instituídos os procedimentos, ajustes, decorrentes de uma maior organização, foram se fazendo necessários. Alguns músicos reclamam, no entanto, de falta de transparência com relação às informações sobre tiragens e montantes de vendas, ao que o produtor argumenta que todos os dados estão disponíveis para consulta. Ele afirma que a gravadora nunca foi lucrativa, tendo seguido sempre ancorada à loja. Dos números relativos às tiragens que podem ou não estar esgotadas) ao longo dessa trajetória de mais de 30 anos, destacam-se: *SP Metal I e II* com 8.000 LPs de vinil e 2.000 CDs de cada um; do Patrulha do Espaço, *Patrulha, Patrulha do Espaço IV e Patrulha 85*, 6.000 LPs e 2.000 CDs cada um; *Descanse em paz* do grupo Ratos de Porão, 8.000 cópias entre discos de vinil e CD; os títulos do grupo Golpe de Estado, *Golpe de Estado e Forçando a barra*, 3.000 LPs e 4.000 CDs de cada um; Harppia, *A ferro e fogo*, 3.000 LPs e 3.000 CDs; Ave de Veludo, *Elétrico blues*, 2.000 LPs e 2.000 CDs; e 3.000 cópias do CD homônimo de Lanny Gordin.

Impressiona a presença da Baratos Afins em matérias publicadas em jornais como a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* na década de 80.

<sup>46</sup> Entrevista concedida por José Luiz Carrato em São Paulo, 3 set. 2015.

<sup>47</sup> GUEZZI, Daniela R. *“De um porão para o mundo”: a Vanguarda Paulista e a produção independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH-UNICAMP, Campinas, 2003, FENERICK, José Adriano, *op. cit.*, e MULLER, Daniel G. M. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-Unicamp, Campinas, 2005.

<sup>48</sup> Luiz Calanca, entrevista realizada em São Roque, em 24 jul. 2005.

São reportagens sobre a gravadora, entrevistas com o produtor, (a quem se recorria frequentemente para opinar sobre assuntos polêmicos como a defesa do disco de vinil como suporte e sua visceral resistência ao CD), resenhas de discos, entrevistas com bandas e notícias de shows envolvendo músicos e bandas ligadas à gravadora e ainda sobre discos raros que poderiam ser encontrados na loja.

O grande movimento da produção da gravadora nesses seus primeiros anos fez com que ela chegasse ao final da década com certo esgotamento de sua política de atuação e de seu sistema de trabalho sobretudo com relação ao *rock*. Duas razões são alegadas pelo produtor para seu “desânimo”. Primeiramente, um mal-estar com as alegações que eram feitas sobre o privilégio supostamente dado pela revista *Bizz* à promoção dos discos de seus próprios jornalistas-músicos gravados pela Baratos Afins. A Luiz Calanca era creditado o pagamento de “jabá”, o que ele nega. Na realidade, a rede de interesses presente nessa situação era *sui generis* na medida em que a ação de privilégio teria sido promovida pelos próprios músicos por sua posição profissional e influência, não tendo aparentemente envolvido questões de natureza econômica.

Uma segunda causa estaria na migração de vários grupos para outras independentes ou mesmo para grandes gravadoras. Por mais que não estivessem sob contrato que não fosse pontual (disco a disco), Calanca viu vários dos “seus” artistas migrarem para outras independentes e mesmo para grandes gravadoras. O Harppia foi para a Rock Brigade (1987), o Ratos do Porão, para a Cogumelo Records (1987), o Salário Mínimo para a RCA (1987), as Mercenárias para a EMI Odeon (1988), o Golpe de Estado foi para a Eldorado (1989), o Fellini para a Wop Bop (1989), o Chave do Sol para a Devil (1989). Depreende-se dos depoimentos que os artistas buscavam chances e possibilidades diferentes de ingressarem no grande mercado da música. Para o produtor fonográfico, o movimento trouxe grande insatisfação e provocou mudanças na condução do catálogo, levando à diminuição do número de lançamentos de discos de *rock* e dirigindo-se ao *jazz*, à música instrumental brasileira e à MPB vinculada à Vanguarda Paulista. Aliás, é interessante notar como a Baratos Afins, que já tinha feito cinco discos do trombonista Bocato em meados dos 80, deu guarida a Itamar Assumpção e vários outros músicos a ele ligados e que pareciam, de certa forma, desamparados depois do fim das atividades do núcleo Lira Paulistana em 1986, fato que em si também parece expressar a exaustão do modelo de produção independente de música vigente na época, como mostram os trabalhos de Daniela Guezzi, J. Adriano Fenerick e Daniel Muller.<sup>47</sup> Nas palavras do próprio Luiz Calanca:

*No momento em que a Warner estourava no mercado, a cena independente deu uma estagnada, por exemplo, o Lira Paulistana. A indústria filtrou o que era comercial dos independentes. Eu continuava no meu ritmo. Ali eu aprendi que não dava para “fabricar” um artista, seguir o artista em sua carreira. Ali eu aprendi que o mais importante para o independente é fazer o *début* mesmo, o disco bom, mesmo que seja o único. Na época do Coke Luxe eu achava que ia fazer estourar algum grupo desses que eu lançava, que dentre eles poderia ter algum que seria um tipo de Beatles... [risos] Então eu caí na real e entendi que isso jamais aconteceria...<sup>48</sup>*

Nas décadas seguintes o ritmo e o número de lançamentos diminuiu consideravelmente, mas foi apenas nos anos 90 que aqueles relativos aos

outros gêneros musicais superaram em número os de discos de *rock*. Somente a partir de 2000 é que surgem lançamentos de novos artistas nesse gênero ligados, de alguma maneira, à volta dos Mutantes à cena musical. Mesmo que de maneira esparsa, é nessa linha que segue a produção da gravadora.

Nesse olhar lançado em perspectiva para essa década da produção de *rock* da gravadora Baratos Afins, tendo a bibliografia específica como amparo, nota-se a grande identidade que ela apresenta com casos clássicos de gravadoras independentes. Tal identidade, no entanto, se situa mais na tradição que sorveu da experiência do movimento *punk* do que aquela que seguiu próxima às parcerias estabelecidas com as grandes companhias. Enquanto tal, supreende a maneira como se constituiu em um agente da mundialização das formas independentes ou alternativas de produção de música gravada, integrando um “mercado de colecionadores”, enquanto loja de discos especializada e, a seguir, como loja-gravadora com práticas de produção e difusão próprias ao circuito independente.

Sem ter chegado a alguma situação que justificasse a parceria com as grandes, o produtor fonográfico considerava ir incrementando seu *cast* aos poucos, de acordo com suas possibilidades e interesses, mas sem que fossem oferecidas maiores oportunidades e esperanças aos artistas. Seu potencial, seu alcance em termos de difusão, seus limites técnicos e administrativos, enfim, suas condições de exercício do que Hesmondhalgh chamou de “política estética e institucional”<sup>49</sup>, podem ser sintetizadas em duas dimensões. De um lado, a capacidade de iniciativa que lhe permitiu registrar e lançar um tipo de produção que ficaria provavelmente incógnita, e que integra conjunto significativo e representativo de um momento específico e marcante da cultura brasileira. De outro, a maneira como, mesmo na condição de independente que critica o rígido esquema no qual funcionavam as grandes gravadoras, correu o risco e foi reproduzindo questões inexoráveis ao negócio da música gravada, das relações entre artistas e produtores, e daquelas existentes entre música e mercadoria. A produção de discos de *rock* feitos pela gravadora na década de 80 é rico exemplo desse processo. Participando ativamente do circuito ampliado de trocas de bens, conteúdos e referências culturais mundializadas, a Baratos Afins se constituiu, nos anos 80, como agente sociocultural destacado do tardio, contraditório e muitas vezes resistente processo de modernização brasileiro.

*Artigo recebido e aprovado em dezembro de 2015.*

<sup>49</sup> Cf. Hesmondhalgh, David. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular genre. *Cultural Studies*, 13 (1), Londres, 1999.