

RELAÇÕES DE TRABALHO, REMUNERAÇÃO E AUTONOMIA ARTÍSTICA NA MÚSICA SERTANEJA

Diogo de Souza Brito¹

Resumo:

Motivo de debates acalorados, brigas e ressentimentos desde os primórdios da atuação da indústria fonográfica no Brasil, a relação entre artistas e gravadoras é analisada neste artigo, concentrando a discussão em três de seus principais aspectos: as relações de trabalho, a remuneração dos artistas e a autonomia criativa.

Palavras-chave: música sertaneja, mercado fonográfico, relações de trabalho artístico.

Abstract:

Cause of intense debates, fights, and resentments since the early days of music industry in Brazil, the relationship between artists and record companies is the subject matter of this paper. It focuses on its three main points, namely, work relations, artists' remuneration, and creative autonomy.

Keywords: *sertaneja* music, record market, work relations in the artistic field.

Ao narrarem memórias relativas à carreira artística, intérpretes da música sertaneja são categóricos ao ressaltar como um dos principais aspectos de sua experiência profissional as relações de trabalho que os ligavam às empresas fonográficas. Assim, por meio

¹ Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia – INHIS/UFU. Este artigo contempla parte das discussões desenvolvidas na dissertação de mestrado *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo (1954-1981)*, defendida no ano de 2009 sob a orientação da Prof^a. Dr.^a Maria Clara Tomaz Machado.

de depoimentos orais de artistas do gênero, buscaremos percorrer algumas questões referentes às negociações, conflitos e acertos entre intérpretes e gravadoras nas décadas de 1960 e 1970.

Como vimos, esse foi o período de *consolidação de um mercado de bens culturais* no Brasil,² a exemplo do mercado fonográfico, movido por uma indústria do disco. Segundo Ortiz, grande parte desse crescimento pode ser vinculado à facilidade oferecida no mercado à aquisição de aparelhos eletrodomésticos; o resultado foi um aumento de 813% na venda de toca-discos entre 1976 e 1980 e de 1.375% no faturamento das empresas fonográficas entre 1967 e 1976 — fruto do crescimento na venda anual de discos, que durante a década passou de 25 milhões para 66 milhões.³

Outros fatores foram centrais para esse fenômeno. No estudo sobre a indústria fonográfica brasileira, *Os donos da voz*, Márcia Tosta Dias cita quatro: 1) a consolidação da produção e do mercado de música popular brasileira — que incorporava os gêneros MPB, rock, sertanejo e romântico popular; 2) a inserção definitiva do LP no mercado brasileiro — que teria permitido às gravadoras *restringir gastos e otimizar investimentos* e ajudado a se formarem *casts* regulares com vendas estáveis em segmentos diversos do mercado; 3) a fatia ampla do mercado preenchida pela lucrativa música estrangeira — que tinha parte do custo de produção reduzido, pois as despesas com gravação do disco eram custeadas no exterior; 4) a interação dos setores da indústria cultural (rádio, publicidade, cinema, novelas brasileiras, sobretudo com as trilhas sonoras e outros)⁴ — que facilitou a divulgação e comercialização dos produtos. O estudo de Eduardo Vicente sobre essa expansão aponta que a produção no setor, entre 1965 e 1980, obteve taxas positivas de crescimento nesse período todo e só em quatro anos foi inferior a 10%, mas foi compensada por um crescimento geral de 40% de 1968 a 1976.⁵

Certas características centrais da atuação da indústria fonográfica no país incluem pontos discutidos por Vicente: presença das *majors* transnacionais e nacionais, que *iniciaram ou ampliaram* sua atuação no Brasil; maior organização institucional dessas

² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 113.

³ *Ibid.*, p. 127-128.

⁴ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 55-59.

⁵ VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2002. 335f. Tese (Doutorado em Comunicação) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 52. Ver também: VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista Eptic*. www.eptic.com.br, Vol. VIII, n° 3, sep.–dic., 2006, p. 114-128.

empresas; busca pela consolidação de um mercado consumidor massificado e formado majoritariamente por jovens; *racionalização da produção* musical: controle sobre a produção, investimento na divulgação dos artistas, pesquisas e segmentação do mercado consumidor de discos.⁶

Algumas questões ajudam a compreender a relação entre artistas e gravadoras e as experiências vividas por intérpretes de música sertaneja nesse contexto de profissionalização e racionalização do mercado fonográfico. Para os fins de nossa análise, privilegiamos **duas**[???]: as relações de trabalho e remuneração dos intérpretes com as gravadoras e a autonomia artística na produção musical.

Diferentemente dos compositores ligados ao mercado fonográfico pelas editoras musicais, os intérpretes — caso não fossem autores — vinculavam-se às gravadoras mediante assinatura de contrato artístico para gravar interpretações musicais. Embora o contrato imposto aos compositores diferisse do contrato firmado entre intérpretes e gravadoras, este não era menos vil que aquele. O contrato padrão, cujo modelo a Associação Brasileira de Produtores Fonográficos indicava às gravadoras *chega a ser o que a gíria brasileira denomina de “malandro”, tomando direitos e cedendo, como ato de benevolência, deveres seus*, como ressalta Jambeiro.⁷ Por ele, os cantores cediam os direitos artísticos de sua interpretação às gravadoras:

CLÁUSULA TERCEIRA – Neste ato, e em caráter irrevogável e irretratável, o ARTISTA cede e transfere ao PRODUTOR os direitos que lhe possam competir sobre as interpretações fixadas na vigência deste contrato, ficando certo e ajustado que o PRODUTOR detém a plena e total propriedade dessas interpretações — tão logo fixadas — e dos suportes materiais que a reproduzam, tais como matrizes, discos, fitas magnéticas e, em geral, qualquer material apto à reprodução sonora.⁸

Como remuneração, os intérpretes recebiam um percentual sobre o valor de faturamento de cada disco vendido e direitos conexos referentes à execução pública das obras gravadas, cujo pagamento seguia o critério para pagamento de direito autoral: filiação a uma

⁶ VICENTE, 2002, p. 52-77.

⁷ JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Editora Pioneira, 1975, p. 110.

⁸ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES FONOGRÁFICOS. Contrato civil de cessão dos direitos sobre interpretação gravada e de exclusividade para gravações. In: JAMBEIRO, 1975, p. 71.

sociedade arrecadadora.⁹ Na remuneração paga pelas gravadoras aos intérpretes para retribuir a cessão de direitos autorais das interpretações, eram elas que distribuíam os valores, o que, com frequência, gerava conflitos entre contratantes e contratados. Com base no depoimento dos artistas entrevistados para esta pesquisa, o valor recebido sobre o lucro da venda de discos variava de 2,5% a 6%, e os percentuais mais altos sempre resultavam de negociações intensas com as empresas — intérpretes de mais projeção tinham prestígio maior na gravadora, por isso conseguiam percentuais mais altos. O relato dos intérpretes sempre inclui menções a ganhos irrisórios e tensões advindas do não-cumprimento das cláusulas contratuais estabelecidas.

As memórias desses artistas nos ajudam a percorrer as experiências vivenciadas no trabalho artístico e a avaliação que hoje fazem de suas trajetórias. Amaraí narrou sua experiência com as empresas fonográficas com base na gravação dos dois primeiros discos da dupla que formava com Belmonte:

Na época me disse o Nenete, inclusive antes dele partir para o andar de cima, que os dois primeiros vinis nosso lá, os dois Lp vendeu um milhão e seiscentas mil cópias. Só que naquela época cê assinava um contrato de 2,5%. Então tocava o que pra cada um? Só que o seguinte, né? “A turma do correio passou a mão”. Você conhece aquela piadinha? “O cara escreveu uma carta pra Deus pedindo 500 reais, aí os funcionários do correio viram e ficaram com dó. Então eles resolveram mandar uma ajuda pro cara. Só que eles não tinham os 500 e mandaram só 450. Quando o cara recebeu o dinheiro e tava faltando, ele escreveu de volta pra Deus falando que ele pediu 500, mas o pessoal do correio tinha passado a mão em 50” [Gargalhadas]. Não mandou tudo. Então a coisa era por aí. Mas é o tal negócio, praticamente a gente nunca pensou em ganhar dinheiro com disco, né? Por que disco simplesmente é uma apresentação da dupla, é um divulgador da dupla, é um empresário da dupla que só mesmo pra somar um pouco. Mas depender de venda de disco, isso aí até hoje não vira nada, né? Não é que eu sou cético não, é que a realidade é essa. Não tem assim um controle com as coisas, porque se tivesse um pouquinho mais rígido, mas hoje... Aqui não, o cara faz o que quer, não tem problema. Pega música do outro sem autorização e já grava, vai nessas editoras..., mas tudo bem.¹⁰

⁹ Direitos conexos são concedidos a músicos, intérpretes e produtores fonográficos como pagamento pela execução pública de suas obras; têm esse nome porque, legalmente, não são tidos como direitos autorais, e sim “direito conexo” aos direitos do autor. Sobre a distinção entre um e outro, ver: MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 91-93; MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 2000, p. 128-129; JAMBEIRO, 1975, p. 106-108.

¹⁰ ENTREVISTA com Domingos Sabino da Cunha, o Amaraí. São Sebastião do Paraíso - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro. Formou as duplas Belmonte e Amaraí e Tibagi e Amaraí; sua produção musical esteve, em ambos os casos, ligada ao que é conhecido como “mexicanização” da música sertaneja, devido a gravação de versões de canções originárias daquele país.

Parceiro de Dorinho, então diretor musical do selo Camden, da RCA (destinado à produção musical sertaneja), Nenete esteve à frente das primeiras gravações da dupla Belmonte e Amaraí e, segundo este, revelou-lhes os números referentes à vendagem dos dois primeiros LPs da dupla. Não cabe duvidar da veracidade ou não desse número, que parece algo fantasioso para os padrões de venda da época (o primeiro disco da dupla, *Saudade de minha terra*, foi lançado em fins da década de 1960).¹¹ Mas Amaraí lembra dessa passagem para ilustrar que, mesmo com a vendagem alcançada pela dupla, o retorno financeiro obtido com a gravação do álbum foi pouco. Em parte, porque eram iniciantes; em parte, porque as gravadoras quase nunca honravam o compromisso de pagar 2,5% sobre as vendas. Assim, embora esperasse rendimento proveniente da vendagem de LPs, os artistas viam o disco mais como um passaporte para o reconhecimento do público e, logo, para os shows, dos quais esperavam auferir a maior parte de seus ganhos.

Também Zalo ponderou sobre o relacionamento entre artistas e gravadoras, aprofundando o problema da falta de controle sobre a quantidade de discos vendidos:

As gravadoras também não foram muito sinceras com nós artistas, porque naquele tempo já tinha tipo uma pirataria também. Porque se vendesse 20 mil discos, eles não pagavam, e você ia receber no máximo 5 mil discos. Não teve um artista que recebeu, que ia receber. Porque o disco é pelas notas. Por exemplo, o cara tem uma loja e fala assim: “me dá 200 discos do Zilo e Zalo com uma nota de 50”. É interessante pra gravadora e pra loja, não é isso? A loja paga menos imposto, a gravadora vai pagar sobre 50 e não sobre 200. Então naquele tempo já tinha. E o artista só interessa pra gravadora enquanto ta vendendo, depois não interessa mais.¹²

O relato de Zalo sugere que as gravadoras são as mães da pirataria. Para ele, antes da venda ilegal de cópias em fitas magnéticas e CDs, as gravadoras já faziam um tipo de pirataria ao venderem discos sem emitir nota fiscal ou emití-la com dados adulterados. Para Zalo, tal estratégia favorecia gravadoras e revendedores e prejudicava os intérpretes, pois a contabilidade dos discos vendidos e o cálculo de repasses se baseavam nas notas fiscais

¹¹ BELMONTE E AMARAÍ. *Saudade de minha terra*. São Paulo: RCA/Camden, 1969.

¹² ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro. A dupla formada pelos irmãos Zilo e Zalo foi uma das parcerias mais duradouras da música sertaneja – iniciada em na década de 1950 a dupla só foi desfeita com o falecimento de Zilo em 2002. A pesar do amplo repertório de boleros, são considerados, pelos fãs, expoentes de uma suposta “música caipira de raiz”.

emitidas. Zalo é tão incisivo que chega a afirmar que nenhum artista de sua geração recebeu seus direitos devidamente. Por isso não causa espanto saber que esse era o ponto focal de desentendimentos entre as partes envolvidas, nem que a remuneração de direitos artísticos — ou a falta dela — resultara, muitas vezes, em quebras de contrato.

Em entrevista ao *website* Gafieiras, Inezita Barroso, a *madrinha da música caipira* — como a chamam artistas e fãs do gênero —, questionou os abusos de gravadoras que editavam obras dela no exterior sem nunca lhe comunicarem nem pagarem seus direitos autorais e artísticos. Segundo ela, também no Brasil seus discos eram reeditados e coletâneas eram lançadas sem que lhe comunicassem. Essas reclamações são constantes e provêm de artistas dos mais variados gêneros musicais. Convém dizer, as gravadoras não agiam sem proteção legal, pois os artistas haviam cedido os direitos sobre as interpretações às produtoras. Eis por que Inezita afirma que não odeia *esses caretas que vendem discos na 25 de março. A maioria das gravadoras não paga direitos*.¹³

Inezita aprofunda a questão da falta de defesa dos artistas ante as estratégias usadas pelas gravadoras para falsear dados:

Eu fui fuçar, sou xereta. Devagarzinho vou indo, vou indo. Chegava na Avenida São João: “Tem disco da Inezita?” “Ah, tem. Tem uns três aqui no escaninho.” “Três, só três?” “Não, porque já vendeu tudo.” “E quantos o senhor vendeu?” “Ah, vendi isso, vendi aquele.” Aí vem a conta, vendeu quatrocentos, é assim, seis, oito discos. Uma vez eu gravei “A Moça e a banda” com a Banda da Força Pública, cuja banda eu adoro de paixão. Canto com eles toda hora. Agora é a Banda da Polícia Militar. Eram os hinos brasileiros. E aí saiu o disco perto de 7 de setembro por aí. (...) O residente era o Juscelino, que eu amava de paixão. Ele gostava de mim também. Toda hora me chamava pra cantar em Brasília. Brasília não tinha nada, apenas uns quatro prédios. E era muito gostoso isso. Aí falei: “Meu Deus do céu, manda uma caixa desse disco com a banda pra ele”. Porque são os hinos brasileiros, Hino à Bandeira, Hino da Independência, da Proclamação da República, Cisne Branco. Era lindo esse disco. Vende até hoje. E eles mandaram uma caixa desse tamanho pras autoridades. “Agora você autografa e nós vamos distribuir pra eles.” Veio com um selo branco: “Exemplar especial para divulgação. Invendável”. “Não posso mandar um disco desse para o presidente, para o governador de um estado.” Aí eu comprei mais duas caixas. Chegou com o rótulo normal, de público, de vender na rua. Aí eu autografei, foi entregue, eles amaram e pediram mais. Chegou a conta. Eu havia comprado quase cem discos. E o relatório dizia “A moça e a banda, 21 discos”. Aí fui lá, né? Falei: “Vinte e um discos?”

¹³ ENTREVISTA com Inezita Barroso. Disponível em: <<http://www.gafieiras.com.br>>. Consultado em 19/10/2007. Cantora e apresentadora do programa “Viola, minha viola”, exibido pela Tv Cultura – SP, Inezita é considerada pelos artistas das novas e antigas gerações como a “madrinha da música caipira”.

Será que eu comprei... Está ao contrário, né? Foram cento e vinte e um e não vinte e um!” Tirava um sarro também, fazer o quê? Você não tem defesa. Não tem nota fiscal. Nota fiscal é tudo misturada. O lojista mostrou pra mim: tantos discos da Copacabana, tantos discos da RCA Victor. “Desses, quantos foram meus?” “Ah, não sei, está misturado, não sei se são os da senhora?” É uma coisa triste... Essa história de mexer com dinheiro acaba com tudo, acaba com tudo.¹⁴

Como se vê, a pirataria aparece em muitos depoimentos: Zalo apontou as gravadoras como as responsáveis primeiras pela pirataria porque vendiam discos sem nota fiscal; Inezita admitiu não sentir raiva de *caretas* que vendem discos piratas na avenida 25 de Março em São Paulo; Marrequinho acredita que artistas cuja discografia está fora de catálogo há mais de 20 anos *deveriam agradecer aos vendedores de discos piratas*, pois ao porem esses discos no mercado paralelo, criam a possibilidade de retomada de um circuito de shows que, de outra forma, seria impossível ante o desinteresse das gravadoras em reeditar certos repertórios tidos como pouco lucrativos.¹⁵ Davi afirmou algo parecido:

Então aí vem a história da pirataria. Por que eu e meu irmão, Durval e Davi, não é muito contra a pirataria? Porque nós já não ganhava mesmo. E se continuar não ganhando tanto faz, não vai fazer diferença nenhuma. O lado positivo que a gente está tendo da pirataria é a divulgação. Eles divulga, divulga demais. Eles divulgam muito mais do que as gravadoras.¹⁶

A experiência vivida por esses artistas quanto ao recebimento de direitos autorais e artísticos nos desautoriza a tomar tais considerações como expressão de mero ressentimento com as gravadoras por estarem fora do mercado fonográfico hoje. Esses relatos não contradizem a estrutura comercial estudada por diversos pesquisadores que analisaram a indústria fonográfica no Brasil. De fato, nesse período os artistas tinham motivos de sobra para se sentirem indefesos diante dos desmandos das gravadoras e da falta de controle sobre os discos produzidos e comercializados no país.

Rita Morelli compreendeu bem esse sistema e afirma que a luta de autores e intérpretes pela numeração dos discos produzidos no mercado fonográfico brasileiro começou

¹⁴ ENTREVISTA com Inezita Barroso. Disponível em: <<http://www.gafieiras.com.br>>. Consultado em 19/10/2007.

¹⁵ ENTREVISTA com Francisco Ricardo de Souza, o Marrequinho. Goiânia - GO, 17 de julho de 2007. 2 cassetes sonoros. Intérprete e compositor, foi integrante da dupla Marreco e Marrequinho.

¹⁶ ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

na década de 1970. Com a numeração, os artistas visavam obter mais transparência no controle da venda de fonogramas, o que levaria a uma remuneração mais justa por seus direitos. À época, a organização classista dos produtores fonográficos estava consolidada e seus interesses eram bem representados no governo federal. Quando, em 1973, o Estado optou por uma intervenção autoritária no campo autoral brasileiro, encarregando o então procurador-geral da República de elaborar sozinho o projeto que viria a ser a nova lei de direitos autorais, o interesse de grandes usuários de música (gravadoras e emissoras de rádio e TV) foram resguardados em detrimento das reivindicações de autores e intérpretes.

Dada a rápida tramitação no Congresso, os deputados fizeram poucas emendas no projeto. A que impunha a obrigatoriedade da numeração¹⁷ fora derrubada pelo veto do presidente militar Garrastazu Médici, a pedido da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD). Mesmo com a pressão contrária dos artistas, a ementa foi suprimida da lei 5.988, de 14/12/1973, e compositores e intérpretes se frustraram quanto à perspectiva de controlarem minimamente a remuneração dos direitos fonomecânicos e artísticos. Conforme acentua Morelli,

À ABPD não interessava este artigo porque, instituindo a numeração de discos no país, instituía um mecanismo de controle por parte dos autores e dos intérpretes sobre a vendagem desses discos e sobre a adequação dos montantes que lhes eram pagos a título de direitos fonomecânicos e direitos artísticos.¹⁸

Casos como esse ilustram uma relação em que as forças das partes envolvidas são desiguais, ou seja, ilustram conflitos entre os interesses de autores e intérpretes, de um lado, e das gravadoras, de outro. Por mais que a remuneração do trabalho artístico se vincule ao faturamento maior ou menor que gerar para a gravadora (dados os contratos de remuneração por porcentagem sobre as unidades fonográficas vendidas), muitos fatores sugerem ser inapropriado ver tal relação como produto de uma *sociedade*, como se autores e intérpretes fossem *sócios* do empreendimento fonográfico.¹⁹

Dentre tais fatores, indicamos, a seguir, os principais. Do ponto de vista dos compositores como portadores de direitos autorais, essa condição incluía a falta de vínculos diretos com as gravadoras (exceto quem possuía editoras musicais) — pois a intermediação

¹⁷ MORELLI, 2000, p. 225-226.

¹⁸ Ibid., p. 306.

¹⁹ MORELLI, 1991, p. 95-96.

entre estas e aqueles cabia às editoras; a inexistência de direitos legais sobre o gerenciamento da obra — visto que transferiam essa competência às casas editoras via contrato; e a ausência de prerrogativa para controlarem minimamente a arrecadação e distribuição de direitos fonomecânicos — ainda que os estatutos das sociedades arrecadadoras lhes garantiam esse direito, muitos foram punidos por dirigentes truculentos quando ousaram fazê-los valer.

Do ponto de vista dos intérpretes, tais fatores incluíam o lucro menor da empresa fonográfica ao lhes pagar uma remuneração maior — pois a indústria do disco lucrava não com parcerias comerciais conjuntas, mas racionalizando a exploração econômica do potencial criativo e artístico de intérpretes e compositores. Embora participem dos riscos do negócio, atrelando a remuneração de seu trabalho ao lucro da gravadora com a venda dos fonogramas (o que, para Morelli, anulava, entre artistas e gravadoras, *aquela contradição fundamental existente entre trabalho e capital que se manifesta justamente através de uma relação inversa entre salário e lucro*),²⁰ não se pode perder de vista que artistas e gravadoras não têm bens em comum. Artistas da música não detêm os meios de produção fonográfica, não possuem as interpretações registradas e comercializadas nem controlam a venda de seus fonogramas e o cálculo da remuneração destinada a eles, pois a rejeição do decreto que instituiu a numeração dos discos produzidos fez valer a relação obscura entre lucro das gravadoras e repasse de direitos ao artista.

Nesse sentido, concordamos com Márcia Tosta Dias quando diz que:

(...) o artista não tem um *lugar* na empresa; o *cast* não existe espacialmente nela. Apesar de conferir a necessária essencialidade ao processo, o artista, paradoxalmente, não faz parte da indústria. Ele passa por ela, negocia, grava seu disco, trabalha muitas vezes arduamente na divulgação do produto. Oferece contratualmente seu *savoir faire*, seu talento, sua personalidade artística, seu nome, sua imagem, até quando o negócio se mantenha interessante para todas as partes envolvidas, caso contrário, será substituído.²¹

Essa caracterização das relações trabalhistas entre intérpretes e gravadoras parece ser mais realista e se aproximar mais do relato dos artistas que apresentamos até aqui. Zalo se referia a isso ao dizer que *o artista só interessa pra gravadora enquanto tá vendendo*,

²⁰ MORELLI, 1991, p. 95.

²¹ DIAS, 2000, p. 72.

*depois não interessa mais.*²² Mas convém reiterarmos que notar a ausência de um lugar para os artistas na empresa fonográfica, não se confunde com apontar a *total perda de autonomia e criatividade do artista sertanejo em sua obra.*²³ Pelo contrário, nosso ponto de vista segue a proposta de Ortiz quanto a se pensar na criatividade na cultura de massa: *o espaço de criatividade na indústria cultural deve estar circunscrito a limites bem determinados*, porém isso não corresponde a dizer que *a criatividade não possa se expressar mais, que ela desaparece diante da produtividade do sistema*, e sim que *sua manifestação se torna cada vez mais difícil, encontra menos espaço, e está agora subordinada à lógica comercial.*²⁴

Essa questão cria o contexto para tratarmos da autonomia do trabalho artístico-musical. Desde já, vemos como enganosa a suposição de o artista conceber e executar sua produção com total autonomia na indústria fonográfica do país, sobretudo a partir da década de 1970, quando se exprime mais acentuadamente a *racionalização da atuação*²⁵ das gravadoras.

Tomemos como exemplo o compositor Goiá. Tal artista, ao pretender lançar-se como intérprete em carreira solo, mesmo quando obteve patrocínios para a gravação de seu Lp, não se viu livre das interferências da gravadora como ainda observou o crescimento da rede de poderes atuantes sobre seu trabalho. Ao optar por interpretar ele próprio a primeira e a segunda voz na gravação do disco, pelo sistema de *play-back*, Goiá necessitava editar e mixar as faixas do álbum; como não dominava as técnicas de produção, dependia diretamente dos profissionais de estúdio, e isso assinala outro tipo de intervenção e cooperação que a produção musical massiva requer. Conforme afirma Dias, a produção musical é *processo coletivo de trabalho, onde as várias esferas da produção antes de serem autônomas, são interdependentes.*²⁶ No caso de Goiá, atuaram a área comercial — na escolha do repertório para ampliar o público consumidor do álbum — e a técnica — na edição e mixagem das canções interpretadas por Goiá.²⁷

²² ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

²³ CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: sociologia da comunicação, música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979, p. 17.

²⁴ ORTIZ, 1991, p. 147-148.

²⁵ VICENTE, 2002, p. 61.

²⁶ DIAS, 2000, p. 71.

²⁷ Sobre o compositor Goiá ver: BRITO, Diogo de Souza Brito. *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo (1954-1981)*. 2009. 176 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

Portanto, se um disco cujo compositor arcava com os custos da produção contém tais sobreposições, o que pensar de intérpretes que assinavam contratos convencionais com as gravadoras que assumiam o investimento na produção e divulgação dos LPs? Ora, sujeitavam-se ao mesmo sistema de divisão coletiva do trabalho. A autonomia artística iria variar conforme o prestígio e poder de negociação de cada artista com produtores e diretores de gravadoras.

Como frisa Vicente, não só o desenvolvimento das técnicas de gravação intensificava as interferências na área da produção artística; também a racionalização das ações das empresas fonográficas exigia que as estratégias da área comercial influenciassem mais nos resultados pretendidos com as atividades de produção. Para esse autor, desde então as *exigências de mercado perpassavam e direcionavam todas as áreas de modo que, a par da crescente divisão e especialização das atividades, torna-se obrigatório também um processo oposto — o de maior integração entre os aspectos artísticos, técnicos e comerciais de trabalho.*²⁸ É o produtor artístico — afirma Vicente — o profissional cuja atuação exemplifica a sobreposição de áreas distintas na produção musical, porque ele atua como *mediador* entre as demandas artísticas e as de mercado.

O tema da autonomia das duplas no trabalho artístico veio à tona nas entrevistas com intérpretes de música sertaneja. Com base em nossa análise do que disseram, esses artistas vêem como autonomia no trabalho de produção musical a suposta liberdade para escolher o repertório de seus álbuns. A princípio, todos negaram a interferência da gravadora: deram os créditos de seus sucessos à figura do compositor — na maioria dos casos, visto como o grande responsável pelo *estilo* de cantar das duplas. À medida que o diálogo se intensificava, surgiam as primeiras menções à interferência das gravadoras e ao caráter coletivo do trabalho. Zalo narrou um trecho ilustrativo do papel dado aos compositores pelos intérpretes sertanejos:

Desde o primeiro LP que nós gravamos, eu com o Zilo mesmo que escolhia o repertório. Todos LPs nosso, todos os discos nós mesmo que escolhia. Também, começamo com o Benedito Sevierio, um grande compositor; depois Goiá, já tinha dois; depois veio o Leo Canhoto. Então só desses três compositores nós gravamo noventa e oito do Goiá, gravamo setenta e seis do Benedito Sevierio e sessenta e sete do Leo Canhoto. Duzentas e tantas

²⁸ VICENTE, 2002, p. 63-64.

músicas gravamos. Só desses três compositores é duzentas e tantas músicas.²⁹

Se, num contexto de mais racionalização da atuação das empresas fonográficas, os artistas tinham cada vez menos autonomia na execução de seus projetos, estaria Zalo falando de uma situação que não ele vivenciou? Talvez não! Uma vez mencionada pelo intérprete a liberdade da dupla para escolher o repertório dos discos, sua justificativa para a existência de tal autonomia se alicerça no nome de compositores com que trabalhou durante a carreira, e não no prestígio alcançado pela dupla. Para ele, o nome dos compositores e a quantidade de músicas gravadas de cada um asseguravam a autonomia. Ao afirmá-lo, ele deixa entrever que, de seu ponto de vista, a parceria com grandes nomes da composição facilitaria a aprovação do repertório selecionado pela direção artística da gravadora. Com domínio de certos padrões de gosto, tendências de mercado e com a introdução dosada das experimentações estéticas, dificilmente não se agradariam aos produtores fonográficos e ao público. A trajetória de Goiás, analisada noutra lugar³⁰, evidencia como os compositores buscavam adequar, ao menos em parte, sua produção ao gosto de um público ampliado.

Curiosamente, os depoimentos não mencionam a atuação de produtores artísticos na concepção e execução dos discos que esses artistas lançaram nas décadas de 1960 e 1970. Mesmo artistas que registraram a participação de produtores artísticos na contracapa de seus discos vêm a atuação desses profissionais como típica da cena musical contemporânea, e não da época em que iniciaram a carreira. Segundo Davi:

Naquela época quem escolhia o repertório era o próprio artista juntamente com o empresário, né? O pessoal que assessorava ali, então era mais... o pessoal da gravadora nem sabia o que a gente ia gravar. Já chegava com o repertório pronto, aí passava pro maestro, o maestro fazia os arranjo, aí com 10, 15 dias, chamava a gente: “tá pronto, vamo fazê!”. Aí cê fazia. Era assim. Mas o repertório quem realmente escolhia, até hoje, é o artista. É que hoje já tem os produtores que cuidam disso, né? A gente arruma o repertório, joga na mão dos produtores e eles selecionam o melhor do melhor que a gente já escolheu, pra gravar os arranjo, pra fazer a gravação.³¹

²⁹ ENTREVISTA com Benizário Pereira de Souza, o Zalo. Mogi Mirim - SP, 13 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

³⁰ Ver: BRITO, 2009.

³¹ ENTREVISTA com Expedito José Rocha, o Davi. Campinas - SP, 22 de fevereiro de 2008. 2 cassetes sonoros.

Pela fala de Davi, se a atuação dos produtores artísticos no início da carreira dele era restrita, então havia mais liberdade artística. Porém, mesmo que de viés, Davi aponta a interferência direta do maestro contratado pela gravadora nas gravações da dupla: uma vez selecionado o repertório, os arranjos ficavam aos cuidados dele — como sabemos, o maestro era, desde aquela época, contratado pelo produtor artístico, que lhe dava orientações sobre objetivos estéticos e comerciais a serem alcançados com cada artista pertencente ao *cast* da empresa. Eis de novo o caráter coletivo do trabalho e a interferência das gravadoras na produção musical, que não deve ser tida como criação autônoma.

Amaráí fora o primeiro a apontar intervenções das gravadoras na ação do *grupo de produção*:

Aconteceu sim, aconteceu porque, o que eu disse, né? A gente, não era praticamente a dupla que mandava. A dupla não é que não mandava, a dupla tinha seu palpite também, mais quem mandava era a parceria, né? Era esse grupo de produção, que produzia: “não, nós não vamo fazer isso agora por causa disso, por causa daquilo”. E as veis também o problema de verbas, né? Por que quantos LPs, vinis nesse mundo, de artistas de grandes gravadores que gastam milhões no investimento daquele trabalho — graças a Deus que não foi o nosso caso, mas de outros artistas — que ficou lá encaiado. Não saiu. Não vendeu por causa, as veis, de um capricho pessoal de cada um ou de “não, por que tem que ser assim”. Isso foi várias gravadora, disco sair, montar uma sinfônica lá pra gravar um disco e depois o disco não vender, não aparecer. Isso aconteceu. Agora, nós gravamos, antes do Belmonte partir, até o Belmonte partir, gravamos seis volumes e esses seis volumes tem no mínimo quatro sucesso em cada volume desses, que é cantado hoje ainda no Brasil, né?³²

Esse relato sugere que as intervenções iam além da escolha do repertório a ser gravado, pois começavam na definição do orçamento para gravar cada artista, o que tinha conseqüências diretas no resultado final. Mas esses artistas tinham ambições definidas e, em muitos casos, seus projetos se associavam aos das gravadoras. Vendo a produção como parceria, Amaráí se gaba de que seus discos foram sucessos de vendas e de que nenhum *capricho pessoal* atrapalhou esse desempenho. O lucro visado pelas gravadoras significava o sucesso deles.

³² ENTREVISTA com Domingos Sabino da Cunha, o Amaráí. São Sebastião do Paraíso - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.

A gravadora sempre pensou em vendas né? Na minha concepção eu acho assim, né? Que sempre pensou em venda. Eles nunca pensou, vamos dizer assim, em fazer um gosto pessoal. Quer dizer, um gosto pessoal lógico, mais no geral, né? De um povo, de repertório, tudo. Eles somava muito a qualidade da dupla, o repertório, os vendedor já sabia que música ia..., quer dizer, ia agradar o..., vamos dizer assim, o radialista. (...) Mas a gente tinha uma preocupação, a gravadora e a gente também, de agradar muito ao radialista. O radialista tocava uma música por gostar, né?³³

Pelas palavras do próprio Amaraí, a preocupação comercial precede a liberdade artística dos intérpretes; noutros termos, havia certa liberdade, mas esta tinha de ser viável comercialmente. Além de sabermos que a atuação do radialista não era tão desinteressada assim, em seu relato está implícito que, ao agradar ao radialista, a possibilidade de agradar ao público era maior, por isso sua opinião contava tanto. Com esses objetivos em comum, tendemos a considerar que as interferências não eram sentidas pelos artistas como imposições graves sobre sua liberdade artística, mas sim como orientações a serem seguidas para alcançarem o tão esperado sucesso.

³³ ENTREVISTA com Domingos Sabino da Cunha, o Amaraí. São Sebastião do Paraíso - MG, 12 de fevereiro de 2008. 1 cassete sonoro.