

## AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito dos Projetos *(Per)curso*s da graduação em História: *entre a iniciação científica e a conclusão de curso*, referente ao EDITAL Nº 002/2017 PROGRAD/DIREN/UFU e *Entre a iniciação científica e a conclusão de curso: a produção monográfica dos Cursos de Graduação em História da UFU*. (PIBIC EM CNPq/UFU 2017-2018). (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

Ambos visam à digitalização, catalogação, disponibilização online e confecção de um catálogo temático das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail [recursoscontínuos@dirbi.ufu.br](mailto:recursoscontínuos@dirbi.ufu.br).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA

**O “FAZER-SE” DOS TÉCNICOS DE SOM NO SURGIMENTO E  
TRANSFORMAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL:**

Rio de Janeiro, 1977-2016.

GABRIEL ALVES DAMACENO

UBERLÂNDIA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA

**O “FAZER-SE” DOS TÉCNICOS DE SOM NO SURGIMENTO E  
TRANSFORMAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL:**

Rio de Janeiro, 1977-2016.

Monografia apresentada ao Instituto de História, como  
requisito para obtenção do título de Graduação em  
História, sob orientação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Célia Rocha Calvo.

GABRIEL ALVES DAMACENO

UBERLÂNDIA

2017

## SUMÁRIO

Considerações iniciais ..... pág. 4

### **CAPÍTULO 1 - Um olhar sobre a Indústria Cultural: transformações e memórias.**

1.1) Cultura e Arte, um texto num contexto: surgimento de novas formas de comunicação e da indústria do entretenimento no Rio de Janeiro ..... pág. 17

1.2) A Indústria Fonográfica no contexto das transformações sociais: uma breve reflexão ..... pág. 22

1.3) Memórias e experiências na compreensão dos textos e contextos de transformações sociais ..... pág. 32

### **CAPÍTULO 2 - Refletindo sobre o fazer-se sujeitos nos processos e significados do trabalho e na vida social**

2.1) O enredo de um dialogo: percursos afetivos, sensibilidades nas escolhas pela musica ..... pág. 41

2.2) Nos enredos dos diálogos: Limites e escolhas pelo trabalho de técnico de som ..... pág. 49

2.3) Técnicos e ou engenheiros de som? ..... pág. 57

Considerações finais ..... pág. 68

Referências Bibliográficas ..... pág. 71

## *Considerações Iniciais*

Este trabalho tem intenção de analisar as maneiras como agem os sujeitos históricos dentro de seu tempo. Esses sujeitos são os trabalhadores da Indústria Cultural que estão nos bastidores das produções musicais, seja em estúdios de gravação ou em shows, em um espaço de tempo que inicia no final dos anos 1970 e se estende até tempos recentes. Essa temporalidade decorre do período de experiência de profissão dos entrevistados para esse trabalho.

A história não acontece independente das ações dos homens em seu meio, pelo contrário, ela é construída justamente pelo movimento e interação do homem com o mundo resultante das ações humanas passadas. O historiador tem como função de seu ofício a investigação das ações dos homens em seus tempos. Marc Bloch (2001) aponta que “o objeto da história é, por natureza, o homem” e que historiadores devem seguir o faro da ação do homem, da mesma forma que “o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça”.<sup>1</sup> O homem do qual estamos falando, e cuja monografia objetiva investigar e analisar suas ações em seu tempo, vive em um mundo completamente transformado pelo desenvolvimento tecnológico e científico, impactado pela Revolução Industrial orientada pelo sistema capitalista e pela explosão populacional do século XX. De acordo com Zygmunt Bauman (2001), as esferas da sociedade contemporânea - vida pública, vida privada, relacionamentos humanos - passam por uma série de transformações cujas consequências esgarçam o tecido social. Essas transformações, de acordo com o sociólogo polonês, faz com que as instituições sociais percam a solidez e se liquefaçam como uma pedra de gelo sob o sol. A modernidade líquida, assim, é tempo do desapareço, provisoriedade e do processo de individualização.<sup>2</sup>

Nesse mundo podemos compreender essas transformações por meio da luta do homem pela existência e sobrevivência que acontecem de maneiras organizadas ou em ações isoladas. Vieira et al (1989) explica que existem “formas surdas”<sup>3</sup> para as quais o investigador precisa estar atento em sua busca de compreender a história como um

---

<sup>1</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 54.

<sup>2</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 48.

<sup>3</sup> VIEIRA, Maria do Pilar; PEIXOTO, Maria do Rosário; KHOURY, Yara Aun. *A Pesquisa em História*. São Paulo: Ática, 1989. p. 10.

processo no tempo construído pelas ações e interações do humano com outros humanos e com o espaço. Compreender o social passa por investigar as formas de resistências encontradas, já que

interessam ao investigador as lutas reais; não só aquelas que se expressam sob formas organizadas como também as ‘formas surdas’ de resistência, estratégias ocultas de subordinação e controle; com isso incorpora grandes áreas da resistência humana essenciais para a compreensão do social. (VIEIRA et al, p. 10)

O trabalho busca colocar um *spot* de luz sobre essas “formas surdas” que cada indivíduo desenvolve para poder viver, pois acreditamos que o homem deve e tem a capacidade de agir sobre seu próprio destino e construir sua própria história. Não existe, por exemplo, a *História*, mas as *Histórias*. A compreensão singular de *História* evidencia, pelo que observamos, que prosperará a história das classes dominantes e que pretendem a perpetuação de sua memória em detrimento de diversas outras perspectivas relegadas ao esquecimento. Quando falamos em *Histórias*, no plural, queremos trazer a ideia de uma realidade construída pelas diversas ações de vários agentes sociais em seu meio, de maneira que seja possível observar o processo histórico sob múltiplas perspectivas e, desse conjunto, apreendê-lo consciente das formas de luta dentro de uma sociedade dividida em classes. As formas de luta que o homem encontra evidenciam sua posição social dentro de uma estrutura de classes e, dessa maneira, torna-se possível entender a experiência humana

como experiência de classe que é de luta, e valorizar a natureza política dessa luta, significa considerar então que a história real é construída por homens reais, vivendo relações de dominação e subordinação em todas as dimensões do social, daí resultando processos de dominação e resistência (VIEIRA et al, p. 17)

Portanto, cada ser humano é importante na compreensão do social e suas histórias não são irrelevantes. Assim como uma pintura impressionista, onde cada pincelada do artista é importante para a composição do quadro, na história as experiências e os saberes desenvolvidos ao longo da vida são importantes na composição do quadro do processo histórico. Devemos encarar os “homens e mulheres não como sujeitos passivos e individualizados, mas como pessoas que vivem situações e relações sociais determinadas, com necessidades e interesses e com antagonismos” (VIEIRA et al, p. 18). Daí a importância de, nesse trabalho, trazer “para a cena histórica agentes sociais antes relegados e valoriza[r]-lhes o saber e a experiência de vida” (VIEIRA et al, p. 11).

A maneira metodológica como investigaremos as “formas surdas” de resistência do homem frente ao mundo que lhe oprime a existência e suas formas de sobrevivência será por meio da história oral. Essa não é uma escolha aleatória, mas sim por encararmos o processo histórico como um conjunto múltiplo e amalgamado de ações e reações do homem que formam a realidade histórica. Nos apoiamos em Alessandro Portelli<sup>4</sup> para sustentar a História Oral como método de investigação, uma vez que

a História Oral tende a representar a realidade não tanto como um tabuleiro em que todos os quadrados são iguais, mas como um mosaico ou colcha de retalhos, em que os pedaços são diferentes, porém, formam um todo coerente depois de reunidos. (PORTELLI, p. 16)

Como consideramos que as experiências dos indivíduos são extremamente relevantes para a compreensão do processo histórico, é objetivo desse trabalho interpretar as vozes dissonantes de sujeitos que não costumam ser ouvidos, que nunca tiveram a oportunidade de contar sua história. Para Portelli (1997) a História Oral tem o propósito de trazer à tona vozes que não seriam tradicionalmente ouvidas, uma vez que

o verdadeiro serviço que, acredito eu, prestamos a elas, a movimentos e a indivíduos consiste em fazer com que sua voz seja ouvida, em levá-la para fora, em pôr fim à sua sensação de isolamento e impotência, em conseguir que seu discurso chegue a outras pessoas e comunidades. (PORTELLI, p. 31)

As vozes dissonantes nesse trabalho são as dos trabalhadores da indústria cultural posicionados em estúdios de gravação e de TV, em espetáculos teatrais e *shows* musicais responsáveis pela otimização do som, capazes de manipular por meios mecânicos e eletrônicos todos os sinais sonoros envolvidos nos ambientes citados acima para a composição do produto, que pode ser um telejornal, um disco de um cantor, um musical em um teatro ou a turnê de uma banda musical.

Estes profissionais são muitas vezes chamados no Brasil de técnicos de som, mas também são conhecidos por engenheiros de som. Na produção fonográfica de outros países, podemos observar que esses profissionais do som são chamados de engenheiros. Peguemos os profissionais que trabalham em estúdios de gravação como exemplo. No disco dos *The Beatles* lançado pela gravadora inglesa EMI-Odeon em 1967, *Sargent Pepper's Lonely Heart's Club Band*, ao lermos os dados técnicos de produção do álbum,

---

<sup>4</sup> PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História*, São Paulo, v. 15, abr. 1997.

veremos escrito que o profissional que gravou o disco é chamado de *recording engineer*,<sup>5</sup> e, neste caso, seu nome é Geoff Emerick. Em espanhol segue similar ao mundo anglófono. No disco da banda de rock argentina *Rata Blanca* lançado pela gravadora Tocka Discos em 2002, vemos que o *ingeniero de grabación* foi Mario Altamirano. Em português não temos um verbo específico para designar a ação do engenheiro. Normalmente dizemos que o engenheiro ‘construiu’ uma casa (no caso do engenheiro civil) ou uma máquina (no caso do engenheiro mecânico), mas, em inglês, é muito comum vermos nas fichas técnicas das produções fonográficas inglesas ou estadunidenses o trabalho do engenheiro de som ser designado por um verbo. Por exemplo, no disco de 1986 da banda estadunidense Bon Jovi lançado pela *Vertigo Records*, chamado *Slippery When Wet*, na ficha técnica vemos que o álbum foi *engineered by* Bob Rock, o que poderia ser traduzido livremente como *engenheirado por* Bob Rock. Não existe esse verbo em português, mas, independente da maneira como é traduzido em português, indica que o trabalho de Bob Rock é reconhecido como um trabalho de engenharia.

Quando nos deparamos com algumas produções fonográficas brasileiras, em nenhum disco pesquisado encontramos o termo engenheiro para indicar o responsável pela gravação. No disco da banda carioca Blitz lançado pela EMI-Odeon em 1983, chamado *Radioatividade*, vemos que Serginho, Renato, José Celso e Rob foram os técnicos de gravação auxiliares nos estúdios da EMI-Odeon e que Vitor Farias, Loureiro, Liminha, Claudio Farias, Billy, Mauro, Magro, Enock, Lacy e Gilmario foram os técnicos de gravação auxiliares nos estúdios Transamérica, isso porque o disco foi gravado em dois estúdios sob a Direção de Produção de Liminha. Um dos sujeitos entrevistados para essa monografia trabalhou na produção fonográfica do disco da famosa banda brasileira Legião Urbana, lançado pela EMI-Odeon em 1991. O disco se chama simplesmente V (cinco) e, na ficha técnica, vemos que o Técnico de gravação foi João Damaceno. Como deve se chamar o nome da profissão que desempenham no caso específico exemplificado? O Técnico de gravação do disco do Legião Urbana realizou o mesmo trabalho que o *Engineer* do disco do Bon Jovi! É importante salientar, todavia, que o técnico de som do qual trata essa monografia não diz respeito aos trabalhadores que fazem manutenção e

---

<sup>5</sup> Engenheiro de gravação em português.

reparos em aparelhos eletroeletrônicos como amplificadores de som domésticos, rádios, TVs, aparelhos de som portáteis, etc.

A música é tão antiga quanto a própria humanidade. Ela existe desde que nossos ancestrais aprenderam usar suas cordas vocais para emitir diversos tipos de som, que com o desenvolvimento cultural foram ganhando significados, mutáveis conforme a temporalidade. Parece muito provável que a música seja mais antiga que a própria fala. A investigação de fósseis sugere que a fala só surgiu no homem muito tempo depois da música, quando já era usada como uma das formas mais antigas de comunicação humana. De acordo com Yehudi Menuhin e Curtis W. Davis no livro *A música do homem*,<sup>6</sup>

há provas antropológicas de que a música surgiu antes da fala. Os ligamentos que há entre os músculos e os ossos deixam traços no arcabouço esquelético que nos dizem muito sobre como esses músculos eram usados, e possibilitam reconstruções de criaturas pré-históricas a partir de poucos elementos. (...). Rastros de esqueletos humanos mostram indícios de que o uso da voz para produção da fala remonta a cerca de oitenta mil anos; sugerem, ao mesmo tempo, que o canto tenha começado, talvez, meio milhão de anos antes. (MENUHIN; DAVIS, p. 7)

Mais do que a fala, a música tem uma capacidade comunicativa muito alta, sendo um meio físico através do qual se comunicam sentimentos internos humanos, muito utilizado para se ter contato com meios metafísicos. No processo evolutivo humano a música esteve presente em sua cultura, desde a era em que a espécie habitava cavernas. Menuhin e Davis (1981) explicam que

provas arqueológicas sugerem que o homem primitivo usava ossos, tambores e flautas muito antes da última Era Glacial. Não sabemos a que se destinavam esses instrumentos (...) embora possamos especular sobre cerimônias e rituais sacros e profanos. (MENUHIN; DAVIS, p. 1)

Pinturas rupestres encontradas em cavernas possibilitam inferir a utilização da música para fins religiosos e/ou de socialização. Imagens em sítios arqueológicos como, por exemplo, o da Serra da Capivara, no Piauí, mostram homens de braços levantados em

---

<sup>6</sup> MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. *A música do homem*. São Paulo: Martins Fontes e Editora Fundo Educativo Brasileiro, 1981.

uma indicação de movimento sincronizado, como se estivessem dançando.<sup>7</sup> Seriam xamãs invocando os poderes da natureza, dos espíritos? Ou seria uma comemoração em torno de uma caça bem-sucedida?

A combinação de música e fala na expressão única do canto tem um poder inigualável, transmitindo sentimentos de grande elevação ou de pungência quase insuportável. Quando nos reunimos para celebrações comuns, a música ajuda a elevar o compartilhamento de sentimentos a um tal nível de intensidade que palavras, apenas, não seriam suficientes. Não à toa, a música é um dos principais e mais importantes elementos nos rituais religiosos até os dias atuais nas mais diversas culturas. Quando entramos em uma igreja e ouvimos um órgão tocar, ou um coral cantar, e o som ecoa por toda a catedral, é possível entender como os sons ali produzidos, junto com o ambiente e sua interferência acústica, criam vibrações sonoras que os homens interpretam como o caminho para se estar em contato com o divino, para se ter experiências metafísicas. Da mesma forma, a mesma compreensão sobre essa função da música é possível quando ouvimos o ritmo intenso de tambores, atabaques e afoxés tocados com muita intensidade de maneira quase ininterrupta em rituais afrobrasileiros como forma de alcançar o mundo espiritual e ter contato com deuses e espíritos.

A música se propaga por meio de ondas que agitam o ar e se repetem em frequências até chegarem aos ouvidos das pessoas. Segundo José Miguel Wisnik, no seu livro *O som e o sentido* (1989),<sup>8</sup> a comunicação que a música estabelece com nosso corpo, com nossas frequências cerebrais, com a psique humana, ajuda a entender como o som causa impacto nas pessoas. Para ele, “o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som.” (WISNIK, p. 19)

Para Wisnik, todo nosso corpo é impactado pelo som e a harmonia frequencial (harmonizando frequência e pulsação sonora com frequência e pulsação corporal), o que

---

<sup>7</sup> Disponível em [www.terraadentro.com/2016/06/14/pinturas-rupestres-serra-da-capivara-piaui-28/](http://www.terraadentro.com/2016/06/14/pinturas-rupestres-serra-da-capivara-piaui-28/). Acesso em 05 jul. 2017.

<sup>8</sup> WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

lança luzes sobre como a música consegue se estabelecer como um meio físico utilizado na conexão com o mundo metafísico, já que os

sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram. (WISNIK, p. 19, 1989)

As frequências sonoras produzidas por um grupo percursivo dentro de um ritual religioso afrobrasileiro ou por um imenso órgão dentro de uma catedral cristã estabelecem um sistema de retroalimentação frequencial com aqueles em contato com essas vibrações sonoras. As frequências produzidas pelas músicas são apreendidas por nossos corpos e mentes, que penetrando em nossa mente, equilibram-se com as frequências corporais e ganham significado.

A religião, no mundo ocidental, cumpre um papel importante para consolidação de poderes políticos. Um rei apenas seria coroado por um representante da igreja, como símbolo de que o poder possuído pelo soberano é reconhecido pelo seu deus. Desde épocas muito antigas a música vem junto com representações de poder, como forma de afirmá-lo. Para Menuhin e Davis (1981) “à medida que nossas sociedades cresceram, nasceu a música em louvor aos líderes - procissões reais com instrumentos musicais remontam ao Egito e a Suméria” (MENUHIN; DAVIS, p. 5). A música é um forte elemento da natureza utilizado desde muito tempo na tentativa de convencimento da legitimidade do poder de um líder ou de um rei. Uma procissão com música à cerca de 5000 anos atrás devia ser uma cena de forte impacto!

Ao longo de toda Idade Média os poderes monárquicos se fortaleciam com o apoio da aristocracia. Uma forma de representação de poder da aristocracia era ser capaz de imitar a vida da realeza, o que incluía ter músicos exclusivos para todos os eventos sociais. Por volta de 1570,9 o compositor inglês Thomas Whythorne (1528-1595) escreveu sua autobiografia, em um esforço de congregar suas composições musicais e poéticas por meio de passagens sobre sua vida e as situações que o levaram a compor cada peça. Em um trecho ele expõe como evoluiu a maneira de ouvir música até o século

---

<sup>9</sup> RAYNOR, Henry. *A História Social da Música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 151

XVI, o que supõe que ouvir música não era uma atividade fácil ou de acesso à todos, já que

No passado, a música era mantida sobretudo pelas catedrais, abadias, faculdades, igrejas paroquiais, capelas, guildas, confrarias, etc., (...). Quanto à música nas casas, compreende-se que a nobreza masculina e feminina, no passado, imitando o príncipe, deviam ter organistas e cantores para servir a Deus à maneira da sua época em suas capelas privadas. (RAYNOR, p. 151)

A população mais pobre também ouvia música, já que ela era tocada em festas populares e em tavernas. Contudo, as oportunidades de se ouvir música deviam ser exíguas. Como não existiam aparelhos que reproduziam música, necessitavam-se de pessoas que soubessem tocar instrumentos ou boa capacidade de memória para ouvir e guardar melodias musicais que poderiam ser reproduzidas pelo canto, ou um simples assobio, posteriormente, em atividades cotidianas.

Raramente paramos para pensar em como os ouvintes usufruíam da música no passado e como a inovação tecnológica moldou nossas expectativas e hábitos de audição. No século XIX, ouvir música (tocada profissionalmente) exigia que o ouvinte visitasse um espaço dedicado, como uma igreja ou uma sala de concertos, num horário específico. Obviamente, o caráter de evento implicava que o ouvinte não tinha influência alguma no programa e nos artistas que se apresentavam, nos horários do concerto ou seu local.

A primeira mudança notável nos nossos hábitos de audição começou no fim do século XIX com a chegada da tecnologia para gravar e reproduzir uma performance musical. Anteriormente, a experiência de ouvir a voz de uma pessoa querida ou o som de um quarteto de cordas somente poderia ser possível pela evocação da lembrança ou da imaginação. Quando Thomas Edison fez o fonógrafo, pensou que havia criado uma máquina de ditar mais eficiente, pelo que seria abençoado tanto pelos patrões como pelas secretárias.<sup>10</sup> O fonógrafo (e seus concorrentes, o grafofone e o gramofone) permitiram, pela primeira vez aos ouvintes, apreciar a música em casa, na hora em que quisessem, e possivelmente sozinhos. O que antes era uma apresentação única, não repetível de um repertório pré-selecionado em um espaço para concertos, perdeu sua singularidade temporal e espacial.

---

<sup>10</sup> MENUHIN; DAVIS. *Op. Cit.* p. 219.

Além dessas alterações contextuais, ouvir música gravada é diferente de ouvir em um concerto; acima das óbvias deficiências técnicas do sistema de gravação e reprodução (largura de banda e alcance dinâmico limitados, acréscimo de distorção e ruído, ausência de ambientação), não há comunicação ou interação direta entre os músicos e a plateia. Isso tem consequências tanto para a gravação, quanto para os ouvintes: no estúdio de gravação não há espectadores, aplausos, o friozinho na barriga do palco, e a reprodução perde as expressões faciais e gestuais dos músicos e a interação com outros ouvintes. Uma gravação também convida o ouvinte a repetir as músicas, liberando um nível de audição analítica inédito na história.

A inovação tecnológica focou em aprimorar a qualidade da experiência de ouvir música: microfones condensadores melhoraram a qualidade da gravação e a chegada dos LPs de vinil elevaram muito a qualidade da reprodução. Ao mesmo tempo, a estereofonia aprimorou significativamente a experiência de ouvir ao criar a ilusão de localização e envolvimento espacial.

A fita cassete, apresentada pela Philips nos anos 1960, foi o primeiro meio largamente distribuído que permitiu aos consumidores copiar LPs e, posteriormente, CDs. Embora a qualidade da cópia jamais ficasse à altura da do meio original, avanços consistentes nas técnicas de magnetização e sistemas de redução de ruídos melhoraram a qualidade de áudio do cassete, passo a passo.

Mas a fita cassete tinha outra vantagem que tornava seu uso tão atraente: a música podia ser facilmente gravada de uma transmissão de rádio, sem a necessidade de uma mídia distribuída disponível. Mais importante, os usuários não eram mais obrigados às seleções e ordem de canções feitas pelos músicos, gravadoras e DJs; todo mundo podia criar suas próprias mix tapes, suas próprias playlists.

Embora da perspectiva atual isso pareça trivial, na época, a criação facilitada de uma lista personalizada de músicas, deu aos consumidores uma liberdade sem precedentes: eles podiam selecionar e combinar músicas individuais e produzir suas próprias fitas para diferentes ocasiões ou amigos. Os ouvintes não eram mais forçados a aceitarem as escolhas de um DJ ou a ordem específica de músicas de um LP.

Entretanto, o impacto da fita cassete nos nossos hábitos não parou por aí. Como a mídia era compacta e não estava suscetível a erros quando em movimento, ela finalmente

permitiu o uso de dispositivos de música portáteis com qualidade sonora razoável. Os ouvintes podiam apreciar suas músicas em qualquer lugar com seus Walkman, lançado nos anos 1980. A música podia, enfim, ser ouvida o dia todo, independentemente da atividade. Mais que isso, o crescente uso de fones de ouvido converteu o ato de ouvir música em uma experiência pessoal e íntima, não necessariamente compartilhada com os demais.

Como pretendemos analisar como se fazem trabalhadores aqueles que atuam nas produções da indústria cultural, realizamos entrevista com duas pessoas pertencentes ao mundo das produções musicais, sejam elas em estúdio ou ao vivo. Foram procurados técnicos de som para falarem sobre eles, contarem como entraram nesse mundo da indústria cultural e falarem sobre o cotidiano da sua profissão. Sempre costumamos ouvir músicas em rádios, TVs, internet, etc, mas raramente reflete-se como aquela música foi produzida, qual é o trabalho realizado para se ter a música tocando nos diversos equipamentos midiáticos de reprodução de áudio. Artistas se tornam famosos, mas poucas vezes fica evidente todos que trabalharam para viabilizar a expressão artística que ficou famosa. Fomos atrás de pessoas que trabalham nesse meio para ouvir suas histórias para esse trabalho monográfico. Os entrevistados possuem décadas de experiência na área em que atuam e já trabalharam com praticamente todos os nomes da música popular brasileira que possam vir à mente do leitor, seja realizando turnês musicais ou gravação de músicas e álbuns nos estúdios de gravação.

Para realizar as entrevistas foi necessário ir para outra cidade em outro Estado: Rio de Janeiro. O deslocamento até aquela cidade, onde se encontravam os entrevistados, foi feito utilizando-se recursos financeiros próprios em uma situação de desemprego e escassez financeira desse estudante. Já que não houve apoio financeiro da instituição de ensino para a qual realizo esse trabalho - que pretende contribuir para a produção do conhecimento pela qual a Universidade Federal de Uberlândia será reconhecida - só foi possível empreender os 2000km de deslocamento ida e volta para o Rio de Janeiro com ajuda familiar, que junta se empenha na minha formação e acredita na minha capacidade. O custo para realização das entrevistas foi muito alto levando-se em consideração a minha situação econômica na época, mas depois que as entrevistas se encerraram, percebi que valeu a pena arcar, apesar do momento financeiro difícil, com os custos de

deslocamento até o local da entrevista pela riqueza das histórias contadas e a necessidade da produção desse trabalho para um público maior poder conhecer vozes dissonantes.

Um dos entrevistados chama-se João Alves Damaceno, irmão do autor desse trabalho. Ele é carioca, nascido em 24 de junho de 1961 e criado em Laranjeiras. Filho de um importante professor de violão - Jodacil Damaceno -, logo cedo despertou para a música. João trabalhou e trabalha como técnico de som para importantes artistas da música brasileira: Blitz, Lobão, Lulu Santos, Evandro Mesquita, Legião Urbana, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Gabriel O Pensador, Lenine, Moska, Fafá de Belém, Gal Costa, Luiza Possi, Bossa Cuca Nova, entre tantos outros nomes. Outro profissional entrevistado para esse trabalho foi William Luna Junior, experiente engenheiro de som nascido na cidade de Rio de Janeiro em 13 de outubro de 1968 e que, entre outras atuações na área do áudio, trabalha no importante estúdio Cia. dos Técnicos Studios, localizado em Copacabana e frequentado por nomes populares da música brasileira e mundial para fazerem seus registros fonográficos.

O local onde a entrevista com João Damaceno ocorreu foi no apartamento de sua tia, Jaelça Caetano Lion, no bairro Maracanã, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Esse local foi o escolhido por ser onde eu estava hospedado, já que não possuo residência naquela cidade e nossa tia muito gentilmente me ofereceu hospedagem durante o período que eu precisaria permanecer no Rio de Janeiro para realizar entrevistas para o trabalho de monografia. Essas entrevistas não seriam possíveis se não tivesse tido o apoio dela para me hospedar naquela cidade.

João chegou por volta das 11:30hs e, com a sua chegada, nos reunimos na sala do apartamento para sentarmos e conversarmos um pouco. Após quase uma hora falando sobre coisas diversas, que sempre incluem histórias da família e da infância da Tia Jaelça - e, conseqüentemente, do nosso pai também - decidimos que estava na hora de almoçarmos. Até terminarmos o almoço e começarmos de fato a entrevista, já eram quase 15:00hs.

Para registrar a entrevista, foi utilizado um pequeno gravador digital da marca Olympus, modelo VN-2000PC. Já havia checado o gravador para não ter surpresas de última hora no momento da entrevista, tais como mal funcionamento ou falta de pilha; fiz na noite anterior gravações de teste e tudo estava perfeito: a qualidade e o volume de som

da gravação teste realizada e bastante espaço na memória do gravador. É importante destacar que o registro dessa gravação não possui suporte físico, como fitas K7 ou CDs. O gravador utilizado transforma o áudio captado em sinais elétricos que são armazenados em um minúsculo chip interno. O gravador não dá acesso ao chip e, se tentarmos abrir para acessar o chip, o material ali gravado será danificado. O gravador utilizado possibilita a transferência do material gravado para um computador, onde então torna-se possível armazenar o arquivo gravado em algum suporte físico, como CD, DVD ou cartão de memória, por exemplo. Os arquivos da entrevista com João Damaceno estão salvos em computador e possuem back-ups em HD externo para o caso de perda ou deleção involuntária do arquivo. Então, confortavelmente sentados e alimentados, iniciamos a entrevista.

A entrevista se estendeu por cerca de uma hora e meia quando tivemos que encerrá-la devido às condições climáticas que se prenunciavam. Era um dia atípico para os padrões cariocas pois estava nublado, ameaçando chover e temperatura baixa para os padrões do Rio de Janeiro. Em virtude da possibilidade de chuva, encerramos a entrevista ali e combinamos de continuar na noite seguinte na casa dele. A cidade do Rio de Janeiro sofre de problemas graves de estrutura urbana e quando chove a região do Maracanã costuma alagar. Portanto, João retornou para sua casa antes que pudesse ficar impossibilitado caso chovesse.

No dia seguinte fui até a casa dele para concluirmos a entrevista. Também pretendia nessa oportunidade pedir sua ajuda para que outra entrevista pudesse ser feita com algum colega dele de profissão. Entretanto, ao chegar em sua casa, fiquei sabendo que ele receberia a visita de seu amigo William, que também é engenheiro de som e trabalha em estúdios e *shows* ao vivo. Foi a coincidência perfeita para enriquecer esse trabalho, pois além de poder concluir a entrevista com João, que havia começado no dia anterior, faria naquela mesma noite entrevista com outro profissional da mesma área. Sentados confortavelmente no sofá da casa de João pudemos concluir a entrevista iniciada no dia anterior e gravar a entrevista com seu amigo, William, que muito gentilmente aceitou participar dessa pesquisa.

Esse trabalho está organizado em dois capítulos. O primeiro capítulo possui três subitens, sendo que no primeiro, *Cultura e Arte, um texto, num contexto: surgimento de*

*novas formas de comunicação e da indústria do entretenimento no Rio de Janeiro* apresenta-se uma reflexão teórica sobre a Indústria Cultural do século XX. Para essa indústria funcionar e gerar lucro, assim como qualquer outra, é necessário a exploração de trabalhadores. O Rio de Janeiro ao longo do século XX passou por intenso processo de urbanização e industrialização reunindo um imenso contingente populacional, que crescia de uma forma nunca vista antes. A esmagadora maioria das pessoas não possui capital suficiente ou praticamente nenhum para se tornar um empreendedor capitalista, mas, com necessidade urgente de sobrevivência na cidade onde passaram a ser forçados a viver, sobra-lhe apenas sua força de trabalho para ser vendida e, dessa forma, procurar garantir-lhe as questões mais básicas da sobrevivência. Ao mesmo tempo - e aí entramos no subitem *A Indústria Fonográfica no contexto das transformações sociais: uma breve reflexão* - novas formas tecnológicas de comunicação desenvolviam-se e ganhavam as massas urbanas do século XX, como o rádio, por exemplo. A indústria fonográfica aparece nesse processo histórico e pessoas são necessárias para realizar o trabalho nessa indústria cultural que emprega desde músicos que gravarão as músicas para tocarem na rádio e na TV ou se apresentarão ao vivo; passando pelos engenheiros de som que captarão toda a música e a processarão por meio de equipamentos eletrônicos para gravá-la ou transmití-la ao vivo para grandes massas; administradores que trabalham na burocracia para as emissoras de Rádio ou companhias de discos, até os porteiros dos estúdios, segurança de artistas, pessoal de serviço geral, etc. Então entramos no último subitem do capítulo 1, *Memórias e experiências na compreensão dos textos e contextos de transformações sociais*, pois, para nós, esses trabalhadores são extremamente importantes e relevantes, não só por fazerem seu trabalho, mas por poderem revelar por meio da aplicação metodológica da história oral perspectivas dissonantes dos discursos e memórias pretendidas como dominantes. Por isso é feita uma reflexão teórica sobre memória e a noção de valorização dos sujeitos históricos. Não qualquer sujeito, mas os excluídos de uma memória dominante.

No segundo capítulo é apresentada a entrevista na reflexão sobre os processos e significados de fazer-se sujeito no Rio de Janeiro do final do século XX. No primeiro subitem do segundo capítulo, *O enredo de um diálogo: percursos afetivos, sensibilidades nas escolhas pela música*, investigamos as influências que os conduziram à escolha

profissional que fizeram. As influências dos pais foram decisivas nessas escolhas, então lançamos um olhar sobre esse ambiente familiar. No subitem *Nos enredos dos diálogos: Limites e escolhas pelo trabalho de técnico de som*, através da entrevista investigaremos como se colocaram no campo profissional em que atuam e como as experiências que tiveram nessa área foram construindo quem são. Então, no último subitem, *Técnicos ou engenheiros de som?*, discute-se qual seria o termo mais apropriado para se empregar ao designar esses profissionais que precisam ser altamente capacitados para lidarem com um complexo nível de tecnologia empregado nesse meio profissional. Por último, as Considerações finais, onde concluímos esse trabalho monográfico.

## Capítulo 1

### **Um olhar sobre a Indústria Cultural: transformações e memórias**

#### ***1.1. Cultura e Arte, um texto, num contexto: surgimento de novas formas de comunicação e da indústria do entretenimento no Rio de Janeiro.***

O Rio de Janeiro é uma das cidades mais importantes do Brasil. Referência internacional, a cidade foi capital do país por 197 anos (1763-1960). Sua importância pode ser conferida na rica vida cultural, mas, também, pela sua importância econômica, disputada até hoje com São Paulo, o principal centro econômico brasileiro. Milhões de pessoas vivem em um espaço geograficamente acidentado, com montanhas literalmente surgindo abruptamente do mar e se erguendo a incríveis altitudes que facilmente ultrapassam quinhentos metros, por onde confluíram, confluem e confluirão milhares de vidas humanas. A história da cidade é a história das milhares de pessoas que por lá passaram e construíram suas trajetórias de vida. Esse movimento ininterrupto e incessante se desdobra no tecido espaço-temporal, onde em tudo que há vida, há matéria se esforçando para permanecer. Nada está parado e a história expressa esse movimento constante da perseverança humana em manter-se viva.

Sugere Kevin Lynch,<sup>11</sup> que a cidade é sempre uma

construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo. O design de uma cidade é assim, uma arte temporal, mas raramente pode usar as sequências controladas e limitadas de outras artes temporais como por exemplo a música. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes as sequências são invertidas interrompidas, abandonadas (LYNCH, p. 11)

A vida na cidade constitui-se através das relações sociais ali desenvolvidas. Ninguém está sozinho e no Rio de Janeiro dificilmente alguém conseguirá andar na rua sem cruzar por outro ser humano. A sobrevivência naquele ambiente urbano depende dos relacionamentos estabelecidos. O espaço da terra, onde se poderia produzir alimentos, foi ocupado pelo concreto, e o urbano predomina na paisagem obrigando o homem a procurar formas de sobrevivência longe da terra.

O início do século XX testemunhou a proliferação de novas formas de comunicação e a emergência de enorme indústria de entretenimento aparelhada no sentido do lucro por meio da produção e distribuição de produtos culturais.

Neste contexto, as cidades tornaram-se prioritariamente o lugar social nos quais essas novas e diferentes formas de comunicação social aconteceram. O Rio de Janeiro passou a ter como cartão postal a imagem de uma cidade atrativa a muitos jovens e agentes deste processo de produção e difusão articulados à indústria cultural.

Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) foram estudiosos que se engajaram criticamente com essas novas condições culturais no século XX, que viu uma grande transformação no espaço com crescimentos tanto de população quanto de uma nova comunicação articulada aos processos de urbanização nunca antes vistos na história da humanidade. Na visão deles,<sup>12</sup> na sociedade capitalista moderna, a crescente mercantilização da cultura transformou a própria cultura em um meio fundamental de dominação ideológica, e um meio vital pelo qual a própria ordem capitalista se mantém. Falando sobre o cinema e a rádio, os autores afirmam que esses produtos culturais “não passam de um negócio” (ADORNO; HORKHEIMER, p. 100), cuja utilidade destina-se ideologicamente a “legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais

---

<sup>11</sup> LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade - Arte e comunicação*. São Paulo : Livraria Martins Fontes Ltda, 1980.

<sup>12</sup> ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 99-138.

suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos” (ADORNO; HORKHEIMEIR, p. 100).

Nesse texto, publicado pela primeira vez em 1947, temos contato com a visão dos autores sobre a Indústria Cultural e sua atuação dentro da dinâmica das relações sociais capitalistas, como braço de um sistema que procura esvaziar de qualquer aspecto humano as subjetividades dos entes cujos corpos e almas são determinantes para a reprodução da atividade econômica, que visa, acima de tudo e qualquer coisa, acumulação e aumento de poder, bens materiais e financeiros na mão de poucos. Conforme os autores, aqueles que consomem os produtos da Indústria Cultural, não passam de simples números da perspectiva da Indústria. Os consumidores são “reduzidos a um simples material estatístico, (...) [e] distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis.” (ADORNO; HORKHEIMEIR, p. 102). Esses “manipulam” as errantes almas a agirem conforme os interesses do sistema sem se perceberem.<sup>13</sup>

Tanto Adorno quanto Horkheimer são filósofos da Escola de Frankfurt e, assim como outros pensadores da mesma escola, procuraram desenvolver uma teoria crítica do conhecimento e da sociedade inspirados na obra de Karl Marx, relacionando o marxismo com a tradição cultural moderna. A crítica gravita em torno da racionalidade técnica e instrumental que dominou a sociedade moderna com a Revolução Industrial.<sup>14</sup> Contra essa tendência, dominante em nossa época, Adorno desenvolveu sua tese, com base na crítica da dominação, levando em consideração que

o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. (ADORNO; HORKHEIMEIR, p. 100)

Alguns dos aspectos centrais dessa dominação da técnica são a Indústria Cultural e a massificação do conhecimento, da arte e da cultura que produzem, diluindo assim sua força expressiva, seu significado próprio, transformando tudo em objeto de consumo. Segundo Adorno e Horkheimer, a indústria cultural se apropria de manifestações

---

<sup>13</sup> Para Adorno e Horkheimer, a manipulação das pessoas decorre da “produção capitalista que os mantém tão bem presos em corpo e alma que elas [as pessoas ‘comuns’] sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido.” (p. 100)

<sup>14</sup> Cf. MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 264-266.

artísticas naturalmente realizadas para conduzi-las à esfera do consumo, simples e descartável. Eles afirmam que

a indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitiço das mercadorias (ADORNO; HORKHEIMER, p. 102)

No centro da ideia de Adorno e Horkheimer encontra-se um profundo desconforto com a natureza da sociedade capitalista moderna. Esse desconforto parece se evidenciar quando discorrem sobre como o artista passa a ter que olhar sua arte como uma mercadoria a ser negociada, sem diferença alguma com qualquer outra mercadoria disponível nas prateleiras dos supermercados, limitando e tolhendo os aspectos intuitivos e criativos intrínsecos que permeiam a produção artística. Eles comentam que

só a obrigação de se inserir incessantemente, sob a mais drástica das ameaças, na vida dos negócios como um especialista estético impôs um freio definitivo ao artista (...) submetidos em cada um de seus impulsos artísticos ao juízo de seus padrões iletrados. (ADORNO; HORKHEIMER, p. 110)

É possível apreender que Adorno e Horkheimer se basearam fortemente em cima de um quadro de análise marxista, enxergando a característica exploradora do capitalismo. No entanto, a teoria crítica deve ir além da ênfase marxista tradicional sobre o modo de produção em si, o que eles sentiam ser incapaz de satisfatoriamente explicar esses fenômenos.<sup>15</sup>

Adorno e Horkheimer, ao longo do século XX, testemunharam o surgimento de novas formas de comunicação e da indústria do entretenimento. Eles usam o termo *Indústria Cultural* para descrever a mercantilização das práticas culturais resultantes do crescimento do monopólio capitalista. A tamanha profundidade da especificidade técnica que passou a controlar as produções culturais caracterizam-na como *indústria* pelo domínio dessa técnica em direção a uma produção lucrativa. Para Adorno e Horkheimer a produção cultural “já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração.” (ADORNO; HORKHEIMER, p. 108).

---

<sup>15</sup> Cf. MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 265.

De acordo com os autores, a Indústria Cultural desempenha um papel central em cimentar a sua audiência ao *status quo*, e transformou a própria cultura em um meio de dominação ideológica. A indústria cultural fornece produtos para o entretenimento cultural superficial, para ocupar o tempo ocioso do trabalhador quando longe de seus postos de trabalho, para servir como espécie de válvula de escape frente à opressão do mundo do trabalho. Cultura, sob a lógica capitalista, é para distrair e não para fazer as pessoas refletirem, pensarem, principalmente os trabalhadores pensarem sobre as condições de exploração de seu trabalho. Segundo Adorno e Horkheimer, “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo” (ADORNO; HORKHEIMER, p. 109). Dessa forma, revela-se o impacto que a mercantilização teve sobre a arte, e, conseqüentemente, na sociedade. A construção da hegemonia na era da comunicação de massa se efetiva sutilmente por meio dos produtos culturais, que condicionarão os consumidores desses produtos a construir mecanismos, ativados inconscientemente, que produzirão inércia e rápida capacidade de resignar-se. Adorno e Horkheimer argumentam que isso ocorre

na medida em que os filmes de animação fazem mais do que habituar os sentidos ao novo ritmo, eles inculcam em todas as cabeças a antiga verdade de que a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual. Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem. (ADORNO; HORKHEIMER, p. 114)

Ao contrário da arte pura, realizada espontaneamente pelo seu valor intrínseco - resultado da característica manifestação natural do ser humano se expressar -, hoje a arte é uma espécie de *commodity*. Adorno e Horkheimer argumentam que a indústria cultural representa uma nova forma de dominação ideológica. Os produtos da indústria cultural não servem para desafiar os nossos pressupostos normativos existentes, pelo contrário, eles reforçam o *status quo*, representando-o como inteiramente natural e inquestionável. Essa é uma forma de pseudorealismo, uma vez que impede a análise crítica da ordem existente já que “a cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável.”(ADORNO; HORKHEIMER, p.

126). Adorno e Horkheimer acreditavam que uma função-chave da Indústria Cultural seria extinguir o potencial revolucionário das massas, proporcionando alívio das tensões da vida sob o capitalismo através de distrações breves e superficiais.

No Brasil do final do século XX, para trabalhar na Indústria Cultural nos anos 1980, o Rio de Janeiro era a cidade para onde se deveria ir. Era lá onde batia o coração da Indústria Cultural: onde estava a sede do principal e imoral monopólio de comunicação brasileira: a Rede Globo; onde as filiais das gigantes gravadoras multinacionais - como WEA, EMI, PolyGram etc. - tinham seus estúdios; onde estavam as principais emissoras de rádio FM; onde encontravam-se espaços culturais abertos à cultura juvenil oitentista, como o Circo Voador por exemplo. No livro *Dias de Luta: o Rock e o Brasil dos anos 80*,<sup>16</sup> o autor traz uma ideia da importância da cidade do Rio de Janeiro - enquanto espaço onde a Indústria Cultural possuía forte atuação - ao publicar declaração de Herbert Vianna<sup>17</sup> feita em entrevista para seu livro. Vindos de Brasília para morar no Rio de Janeiro e buscar novos e melhores horizontes para o seu grupo musical, inspirando outros agrupamentos roqueiros brasilienses a fazer o mesmo percurso, Herbert declara que

Nós já morávamos no Rio e éramos uma espécie de posto avançado das bandas de Brasília. (...) É provável até que, musicalmente, alguns deles tivessem dúvidas quanto ao que estávamos fazendo, mas nós saímos de Brasília, estávamos no Rio, conseguimos gravar, tínhamos música no rádio e íamos ao *Chacrinha*, era algo tipo 'uau, os caras conseguiram, vamos lá também'. E acabamos funcionando como uma ponte para eles. (ALEXANDRE, p. 174)

O músico deixou bem evidente que o Rio de Janeiro era a cidade onde se devia estar nos anos 1980 para fazer “sucesso”, entendendo esse “sucesso” como acessibilidade aos meios de difusão controlados pelas organizações capitalistas e espaço nos ambientes culturais juvenis da cidade.

## ***1.2. A Indústria Fonográfica no contexto das transformações sociais: uma breve reflexão.***

É impressionante como o número de habitantes do planeta Terra aumentou rapidamente desde o final do século XIX. Calcula-se que a população mundial cresceu

---

<sup>16</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA, 2002.

<sup>17</sup> Cantor, guitarrista, principal compositor e líder do grupo *Os Paralamas do Sucesso*

lentamente ao longo de vários séculos até chegar a mais de 1 bilhão de pessoas no meio do século XIX, acontecendo uma verdadeira explosão populacional no século XX.<sup>18</sup> Hoje, na segunda década do século XXI, estima-se que somos mais de 7 bilhões de habitantes em todo o planeta, um crescimento extremamente rápido em um curto espaço de tempo, já que em pouco mais de cem anos a população mundial cresceu sete vezes, algo nunca antes presenciado no planeta.<sup>19</sup>

O desenvolvimento científico e tecnológico possibilitou um aumento da capacidade de produzir alimentos e de reduzir doenças fatais resultando em taxas de mortalidade muito menores que as de natalidade. Geoffrey Blainey, no livro *Uma breve História do Mundo*,<sup>20</sup> falando sobre o incrível crescimento populacional no século XIX mostra que o aumento da capacidade de produzir alimentos ajudou para a explosão de pessoas vivas sobre a face da Terra a partir do século XIX, uma vez que

em boa parte da Europa, cada hectare de terra arável conseguia produzir mais alimentos para uma população que se multiplicava. Entre 1750 e 1850, a população da Europa deu um salto de mais de 80%, uma taxa de crescimento que foi tida como impressionante, até que as populações das nações do Terceiro Mundo começassem a crescer num ritmo ainda maior após a Segunda Guerra Mundial (BLAINEY, p. 264)

Essa explosão populacional ocorrida na Europa aconteceu em um momento histórico onde a produção atingia forte vigor com o desenvolvimento fabril fundamental para a dinamização do capitalismo industrial. A utilização do vapor para movimentar usinas de ferro por meio da fundição à base de coque criaram condições propícias para o desenvolvimento da siderurgia.<sup>21</sup> As estradas de ferro se multiplicaram alterando a

---

<sup>18</sup> “A primeira dessas mudanças foi demográfica. O número de seres humanos aumentou muito: o seu total calculado em 600 milhões por volta de 1750, elevou-se a perto de 1,2 bilhões em 1850. A Inglaterra quase triplicou sua população neste período. Com exceção de Espanha e de Portugal, a população dos demais países europeus quase duplicou.” CANÊDO, Letícia Bicalho. *A revolução industrial*. 3 ed. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1987. (Discutindo a História). p. 66.

<sup>19</sup> Conforme Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA) o crescimento populacional ocorrido nos últimos 60 anos foi algo inédito, pois saltamos de 2,5 bilhões de habitantes em 1950 para 7 bilhões de habitantes em 2011. Prevê-se que seremos quase 9 bilhões até 2050. Disponível em: <http://www.unfpa.org.br/novo/index.php/populacao>. Acesso em 04 set 2017.

<sup>20</sup> BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do mundo*. São Paulo: Editora Fundamento Educacional, 2009.

<sup>21</sup> “Até o século XVII, o ferro era fundido com o tratamento do mineral através do fogo do carvão vegetal. Várias tentativas foram feitas para tratá-lo com o carvão-de-pedra, sem resultados. A solução foi encontrada por Abraham Darby, que pertencia a uma antiga família de mestres de forjas. Ele descobriu a solução ao tostar o carvão em fornos bem altos, com sopradores potentes, até reduzi-lo a cinzas, (...). Tostar o carvão era transformá-lo em coque, descobrindo-se, desta maneira, o moderno procedimento da fundição. Isto aconteceu em 1713, mas só foi difundido em fins do século, pois o coque era um combustível de queima

paisagem e com elas a possibilidade de se cobrir maiores distâncias em menos tempo e possibilitar a comunicação rápida entre dois pontos no espaço. Em *A Era do Capital*,<sup>22</sup> Eric J. Hobsbawm refletindo sobre os impactos econômicos e tecnológicos resultantes da Revolução Industrial nos dá uma ideia da efervescência do mundo na segunda metade do século XIX, marcado pela presença da indústria modificando a paisagem, pela crescente movimentação de pessoas e pelo crescimento de cidades super populosas:

O drama mais óbvio desse período foi econômico e tecnológico: o ferro derramando-se em milhões de toneladas pelo mundo, serpenteando em estradas de ferro que cortavam continentes, cabos submarinos atravessando o Atlântico, a construção do Canal de Suez, as grandes cidades, como Chicago, surgidas do solo virgem do meio-oeste americano, os imensos fluxos migratórios (HOBSBAWM, p. 25)

Blainey (2009) também fala sobre a explosão demográfica iniciada a partir do século XIX, mostrando o crescimento desorganizado das cidades

Em toda a Europa, a maior parte das cidades cresceu e várias se tornaram tão grandes quanto as maiores da China. Em 1800, a população de Londres havia passado de um milhão. Em 1860, estava em três milhões, com certeza, a maior cidade que o mundo havia conhecido. No início do novo século, de acordo com alguns cálculos, Londres beirava a casa de 10 milhões de pessoas, que consumiam trigo, manteiga, geleia, bacon, carne de carneiro e maçãs, que vinham não só das fazendas inglesas, mas de terras distantes em navios cargueiros. A maior parte desse aumento na população da Europa Ocidental se concentrou nas cidades. Em 1600, a Europa tinha somente 13 cidades com mais de 100 mil habitantes. Em 1900, esse número chegava a 143. As cidades que cresciam eram sujas, e a maioria das casas eram pequenas. Em 1850, mesmo em algumas das melhores cidades, a maioria das casas não tinha acesso à água corrente limpa. (BLAINEY, p. 264)

Todavia, independente da maneira insalubre como se obrigava as pessoas a viverem nas cidades, que estavam se tornando gigantes superpopulosas, a necessidade de comunicação permanece e acompanha o ser humano desde que nossos ancestrais viviam em cavernas. As cidades passam a conter verdadeiras massas populacionais e o desenvolvimento de tecnologias de áudio passam a ser fundamentais para a comunicação e o controle dessas massas. Vemos nas últimas décadas do século XIX um pipocar de invenções que

---

lenta, precisando de força para a explosão adequada. A força hidráulica era utilizada, claro, mas estava sujeita aos caprichos da água e das estações. Assim, houve necessidade de se esperar a máquina à vapor, capaz de gerar uma explosão suficientemente forte e contínua, para tornar a fundição à base de coque um método eficiente para produzir ferro em barras.” CANÊDO, Leticia Bicalho. *A revolução industrial*. 3 ed. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1987. (Discutindo a história). p. 38.

<sup>22</sup> HOBSBAWM, Eric J. *A era do capital, 1848-1857*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra. 2012.

contribuíram para o homem gravar e reproduzir sons e desenvolver um tipo novo de indústria, ligada à música.

Com o desenvolvimento de tecnologias de reprodução de áudio forma-se a indústria fonográfica, que vai comercializar música gravada. As transformações técnicas relacionam-se com as relações capitalistas de produção uma vez que são necessários trabalhadores para a fabricação do produto fonográfico. No filme de promoção da empresa fonográfica RCA Victor, de 1942,<sup>23</sup> é mostrado todo o processo de fabricação do antigo LP de 78 rotações por minuto. Nele é possível perceber o grande número de pessoas envolvidas que trabalham na produção de um disco. Existiam trabalhadores na fabricação do disco matriz virgem, onde era registrado a música gravada; trabalhador responsável pelo processo do registro sonoro na matriz; tem o engenheiro de som que equalizava o som captado pelos microfones para gravação no disco matriz e, por fim, os músicos tocando a música que estava sendo gravada. Obviamente, as relações de trabalho não são mostradas no filme, mas percebe-se que muitas horas de trabalho diário foram necessários para se produzir os milhares de discos que foram vendidos.

Também, com o aumento populacional vertiginoso do século XX, as cidades crescem rapidamente e se tornam superpopulosas com sérios problemas sócioeconômicos. As pessoas precisam de um trabalho para viverem na cidade, já que não têm mais acesso à terra para realização de uma agricultura de subsistência que pudesse lhe garantir a sobrevivência básica. Para milhares de pessoas nos centros urbanos, restou-lhes vender sua força de trabalho e um grande número de pessoas fora absorvido pelas indústrias. A indústria fonográfica aproveitou-se disso absorvendo pessoas para trabalharem para ela. Em relação ao produto fonográfico, não são necessários apenas trabalhadores para fabricarem o disco. Com um disco “em baixo dos braços”, artistas costumam fazer turnês para promover o seu produto fonográfico. Nas apresentações ao vivo, mais um exército de trabalhadores se faz necessário. Músicos e equipe técnica - responsável pela produção e sonorização da apresentação musical - trabalham longas jornadas para viabilizarem a apresentação ao vivo. Portanto, acreditamos ser relevante lançarmos um olhar sobre o desenvolvimento da indústria fonográfica para percebermos como o desenvolvimento de tecnologias de reprodução de áudio foi importante na criação de postos de trabalho na

---

<sup>23</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qN0G1S0MHnU&t=308s>. Acesso em 03 out. 2017.

cidade onde as pessoas poderiam ter um meio de subsistência, contudo, acabariam inevitavelmente sujeitas a enfrentarem as relações capitalistas de produção.

Motivado pela sua esposa, que tinha problemas de audição, Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz inicia em 1859 importantes estudos sobre a propagação, transmissão e possibilidade de reforço das ondas sonoras. A produção desse conhecimento foi importante para a criação de um dispositivo capaz de converter, por meio de um transdutor, energia elétrica em energia acústica, o que ficou mais conhecido pelo nome de alto-falante.<sup>24</sup> Dessa forma, poderia-se converter, por exemplo, o som da voz humana em sinais elétricos ou converter sinais elétricos em sons acústicos. Alexander Graham Bell patenteou em 1876 o primeiro alto-falante, importante para o funcionamento de sua invenção, o telefone, crucial para as pessoas se comunicarem e para o desenvolvimento do capitalismo em um mundo que vinha crescendo rapidamente.

Por volta da mesma época em que o telefone era inventado, outro aparelho capaz de gravar e reproduzir a voz humana aparecia em 1877: o fonógrafo. Thomas Edison, o inventor da lâmpada incandescente e de várias outras invenções,<sup>25</sup> estava interessado em descobrir meios de gravar a voz humana, intencionando tornar o trabalho de secretárias mais fácil, pensando em uma forma de evitar erros nos ditados dos patrões em ambientes de escritórios. Se o patrão pudesse gravar seus recados sem precisar interromper o fluxo de pensamentos, a secretária poderia ouvir o que foi gravado e transcrever a fala do patrão sem preocupação de escapar algo, tornando a dinâmica do trabalho dentro do escritório melhor. Em um mundo onde os ambientes corporativos e o mundo dos negócios industriais cresciam, essa máquina de gravar poderia tornar seu inventor um homem rico. A invenção da lâmpada incandescente pode ter trazido riquezas para Edison, mas o fonógrafo foi sua invenção que abriu a possibilidade de desenvolvimento de uma nova indústria: a indústria fonográfica. De acordo com o site do projeto português, Mural Sonoro,<sup>26</sup> o fonógrafo que gravava e reproduzia sons através de um cilindro funciona da

---

<sup>24</sup> Disponível em <http://www.novacon.com.br/audioafca.htm>. Acesso em 03 set 2017.

<sup>25</sup> Thomas Edison (1847-1931) registrou ao longo da vida 2.332 patentes em seu nome. Além do fonógrafo e da lâmpada elétrica incandescente, também inventou o cinetógrafo, que registrava imagens animadas e a bateria de carro elétrico. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2015/10/quais-foram-invencoes-de-thomas-edison>. Acesso em 05 set. 17.

<sup>26</sup> De acordo com o site, o projeto Mural Sonoro, desenvolvido pela investigadora do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Soraia

seguinte forma;

O aparelho que congregava um cilindro com pequenos sulcos era revestido por uma folha de estanho. Uma ponta aguda era pressionada contra este cilindro e na ponta oposta estava um diafragma (uma membrana circular, cujas vibrações convertiam sons em impulsos mecânicos e vice-versa) acoplado a um bocal de grande dimensão em forma de cone. O cilindro era girado manualmente e, à medida que o operador falava para esse bocal, a voz fazia o diafragma vibrar, o que permitia a ponta aguda criar um sulco parecido na superfície do cilindro. Quando a gravação estava completa, a ponta era substituída por uma agulha e o cilindro era girado no sentido contrário: a máquina desta vez reproduzia as palavras gravadas e o cone amplificava o som.<sup>27</sup>

O grafofone foi outra invenção com a intenção de gravar e reproduzir sons que apareceu no mercado no final do século XIX em concorrência ao fonógrafo de Edison. Uma das principais diferenças em relação ao fonógrafo de Edison é que o cilindro utilizado pelo grafofone para reprodução da música pode ser trocado, abrindo viabilidade de exploração comercial do suporte de gravação. No livro que se originou da dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo,<sup>28</sup> o autor Daniel Marcondes Gohn explica o funcionamento do grafofone, a diferença com o fonógrafo, além de explicar sobre como essa invenção estimulou posteriormente o desenvolvimento de aparelhos mais sofisticados de reprodução de áudio:

O próximo degrau evolutivo foi galgado por um rival de Edison: Alexander Graham Bell. Com o auxílio de seu irmão Chichester e do professor Charles Summer Tainter, Bell patenteou, em 1886, o *grafofone*. A principal diferença em relação ao fonógrafo estava no sistema de registro, que utilizava papelão recoberto com cera ao invés das folhas de estanho. Também havia um sistema que amplificava a reprodução através de um jato de ar comprimido, assim como um mecanismo que permitia que o cilindro fosse acionado em rotações diversas. O grafofone estimulou Edison a aperfeiçoar o fonógrafo, e em 1889 um novo modelo era apresentado na Exposição Universal de Paris. (GOHN, p.53)

---

Simões, “traça o modo como os processos sociais vividos, tendo a música como vector principal, influenciaram a sua criação, a sua produção e a sua recepção, fixando distintos testemunhos e saberes - através da história oral, para memória presente e futura. Essas fontes são igualmente usadas em textos ou trabalhos de cariz ora científico ora informativo, mas também em projectos de criação, documentação, vídeos e gravações inéditos presentes nesta plataforma.” Disponível em: <http://www.muralsonoro.com/#about-1>. Acesso em 04 set 2017.

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-blog/2014/2/15/fongrafo>. Acesso em 04 set 2017.

<sup>28</sup> GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

Essas invenções não foram um sucesso nos escritórios como inicialmente se intencionava, mas isso não significou que eram inúteis, já que uma adaptação provou sua viabilidade econômica. A gravação de pequenos trechos de música ou de humor poderiam ser escutados se uma moeda fosse colocada no aparelho.<sup>29</sup> O público alvo da invenção que reproduz sons deixou de ser os patrões e secretárias dos escritórios para ser todos que gostam de música que podem comprá-lo para ter música a seu dispor na hora que quiserem ouvir.

Entretanto, foi Émile Berliner que veio com o gramofone em 1888 que impulsionou o desenvolvimento da indústria fonográfica. A questão do suporte utilizado para a reprodução de música e outros sons foi central para o sucesso comercial do gramofone e a possibilidade de existência de indústria específica para criar os discos que seriam tocados nos gramofones e outros aparelhos desenvolvidos posteriormente.

A lógica industrial capitalista impõe uma grande produção para viabilização do lucro. A utilização de cilindros para reproduzir os sons gravados apresentava limitações quanto à sua durabilidade para fazer cópias comerciáveis, algo crucial para o produto atender um mercado crescente disponível. O gramofone utiliza discos ao invés de cilindros como mídia para reprodução de som. Os discos, além de apresentarem melhores resultados sonoros por conta dos sulcos produzidos, são mais facilmente copiáveis possibilitando a produção em série de outros discos para serem comercializados.<sup>30</sup> Garcia (2004) explica a forma de funcionamento do gramofone:

Ao contrário dos aparelhos anteriores [fonógrafo e grafophone], que tocavam cilindros, o gramofone utilizava discos contendo sulcos laterais (diferentemente dos sulcos verticais presentes nos cilindros). A forma e profundidade dos sulcos representavam as características acústicas dos sons captados na gravação. O desenvolvimento de uma tecnologia apropriada para a multiplicação em massa dos discos - grande problema enfrentado pelos sistemas a cilindro - foi um fator decisivo para o sucesso do gramofone... (GARCIA, p. 49)

---

<sup>29</sup> “Estes novos aparelhos não conseguiram se impor ao mercado de então, e somente ganharam popularidade e rentabilidade a partir de 1889, quando foi desenvolvido um modelo que tocava trechos musicais ou humorísticos após a inserção de moedas.” GARCIA, Sérgio Freire. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. 2004. 215f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

<sup>30</sup> “Sempre aperfeiçoando o sistema logo aplicou a técnica de galvanoplastia, de forma a obter uma matriz, que por sua vez permitia a duplicação de uma determinada gravação em escala industrial. Para a reprodução dos seus discos, Berliner desenvolveu um rudimentar aparelho provido de um sistema de acionamento mecânico com um regulador de velocidade patenteado sobre o nome de ‘gramofone’, para distingui-lo do ‘graphophone’ e do ‘fonógrafo’ de Edison.” Disponível em: [www.fazano.pro.br/port136.html](http://www.fazano.pro.br/port136.html). Acesso em: 06 set 2017.

Gohn (2003) também sustenta que o disco usado pelo gramofone apresentou melhor viabilidade industrial pela possibilidade de realização de diversas cópias a partir de uma única matriz:

Em 1888 o alemão Émile Berliner criou o *gramofone*, registrando o som em discos metálicos. A principal inovação do novo sistema era a possibilidade de duplicar os discos a partir de uma *master*, ou seja, determinado material precisava apenas de uma gravação - as cópias seguintes seriam tiradas daquele primeiro molde. (GOHN, p. 53)

Inicialmente os discos apresentavam uma duração de tempo bastante limitada e eram produzidos em tamanho de 10 polegadas. Tinha que ser girado a velocidade de 78 rotações por minuto para se ouvir uma única música de, no máximo, 3 minutos de duração.<sup>31</sup> Os discos vinham gravados apenas em um dos lados, por questões de patente. Piccino (2005) explica em seu artigo que deveria se obter um licenciamento do detentor da patente pela impressão de música nos dois lados dos discos, o que necessitaria um investimento maior para se fazer esse produto, tornando o preço final mais caro, inviabilizando-o comercialmente.

o fato de apenas alguns fabricantes utilizarem este diferencial não se deve a impossibilidade tecnológica, mas sim a existência de uma patente proprietária obtida pelo engenheiro suíço Adhemar Napoleon Petit que negocia seu uso apenas para licenciar as empresas fabricantes. (PICCINO, p.15)

Com a expiração dessa patente, apareceram no mercado discos com gravações em ambos os lados, o que possibilitava ao comprador daquele produto fonográfico ouvir duas músicas.

O disco para tocar no gramofone tem atrativo comercial, mercado consumidor e viabilidade de produção em massa, o que prenuncia a formação da indústria fonográfica. De Marchi (2005)<sup>32</sup> afirma que a nascente indústria fonográfica seria delineada pela produção de discos:

---

<sup>31</sup> “a rotação inicial de 76 RPM, mais tarde padronizada em 78, faz com que cada disco comporte em média 3 minutos de gravação em cada lado, o que na maioria dos casos é preenchido com uma só música no tamanho padrão de 10 polegadas. A gravação dos dois lados significa portanto um produto com o dobro de duração.” PICCINO, Evaldo. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos: surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico. *Revista Sonora*, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, n.2, p.15, 2005. Disponível em: [www.sonora.iar.unicamp.br/](http://www.sonora.iar.unicamp.br/). Acesso em: 05 set 2017.

<sup>32</sup> DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. *E-Compós*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 2, abril, 2005. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/index>. Acesso em: 05 set 2017.

Com a invenção do disco de face dupla (com gravações nos dois lados), nas primeiras décadas do século XX, a indústria fonográfica organizou-se na forma como hoje se encontra - uma indústria de entretenimento massivo para consumo individualizado e preferencialmente para o lar. (DE MARCHI, p. 8)

A possibilidade do consumidor adquirir um produto fonográfico com duas músicas contribuiu para o sucesso dos discos e do gramofone. Não é difícil deduzir que se mais músicas pudessem caber em um disco, melhor seria para atrair consumidores. Portanto, novas tecnologias foram desenvolvidas para se produzir um disco que pudesse reproduzir mais músicas, aumentando o tempo de reprodução sem perder qualidade sonora.

Até então os discos eram produzidos mecanicamente, mas somente nas primeiras décadas do século XX, quando se começou utilizar eletricidade no processo de gravação e produção de discos, que se dá um passo importante na melhoria de reprodução de frequências sonoras e a possibilidade de se ter mais músicas em um único disco. Piccino (2005) explica que

A evolução mais significativa e de maior impacto tecnológico foi o do sistema elétrico de gravação. Isto não significa apenas um diferencial na manufatura da indústria do disco, mas a codificação da onda sonora em corrente elétrica. Ao contrário do que ocorria no sistema mecânico o som gerado é transformado em sinal de corrente eletromagnética e depois amplificado no momento da gravação e da reprodução (PICCINO, p.17)

O desenvolvimento de pesquisas nessa área resulta em melhores produções de sulcos que possibilitam uma reprodução sonora de melhor qualidade. Em 1948 o Engenheiro da empresa Columbia Records, Peter Goldmark, desenvolve o microsulco (cavidades bem mais estreitas por onde a agulha o toca-discos percorre) que associado à já existente rotação de 33 e 1/3 rpm permite que se grave de 15 a 20 minutos de cada lado contra os 4 minutos do sistema de 78 rpm.<sup>33</sup> Estes discos de longa duração, que giram mais lentamente e que cabem mais músicas, passam a ser conhecidos pelo nome de *Long Play*, ou simplesmente LP.

Durante o século XX, outros suportes de reprodução sonora aparecem, até que, com o desenvolvimento tecnológico, novas maneiras de reproduzir músicas por meios digitais transformam inexoravelmente a indústria fonográfica no final do século XX e início do

---

<sup>33</sup> PICCINO, Evaldo. Ibid. p.20, 2005. Disponível em: [www.sonora.iar.unicamp.br/](http://www.sonora.iar.unicamp.br/). Acesso em: 05 set 2017.

século XXI. Gohn (2005) nos apresenta a evolução dos suportes de reprodução sonora durante o século XX apresentando outras mídias desenvolvidas

Os sistemas de gravação e reprodução sonora mantiveram uma evolução constante durante o século XX, (...). Até aquele momento [final dos anos 1940], os discos de 78 rpm (rotações por minuto) eram o padrão, com um tempo máximo de gravação de três minutos em cada lado. Com o LP de 33 e 1/3 rpm, esta duração aumentou para 23 minutos. (...) Em 1963 a Philips Company introduziu a fita cassete, e em 1977, o CD (*Compact Disc*) chegava ao mercado, anunciando o início da era digital. O CD possibilitava a gravação de 74 minutos em uma única superfície, permitindo a execução de obras longas sem interrupções. Outros formatos utilizando sistemas digitais foram posteriormente criados, como o DAT (*Digital Audio Tape*) em 1987, o DCC (*Digital Compact Cassette*) e o MD (*Mini Disc*) em 1991, mas nenhum deste obteve sucesso suficiente de modo a competir com o CD. (GOHN, p. 54)

A busca por desenvolver mídias sonoras que pudessem apresentar o produto música em outros tipos de suporte para concorrer no mercado acabaram por estrangular a própria indústria fonográfica. O desejo de acumulação capital por meio de vitória sobre a concorrência com produtos mais modernos acabou por comprometer o futuro da própria indústria. O aparecimento do MP3 e da Internet revolucionaram o mundo da música, fazendo com que atualmente não necessitamos mais de nenhum suporte físico para reproduzir músicas, que podem ser facilmente copiadas, distribuídas e reproduzidas de forma digital por meios virtuais. Não à toa a indústria fonográfica encontra-se atualmente em uma encruzilhada, não sabendo mais qual é o seu papel no mundo da música. Ela está agonizando para sobreviver, já que não apresenta nenhum suporte midiático que possa ser transformado em um produto para vender a música.

Independente da evolução e dos rumos que os meios de gravação e reprodução de sons tiveram ao longo do final do século XIX e todo o século XX, e terão no século XXI, o fato é que trabalhadores foram necessários para viabilizar a existência de indústria fonográfica. O técnico de som desempenhou papel fundamental para a existência dessa indústria, já que eles são necessários por serem responsáveis, e deterem o conhecimento necessário para tal atividade, por todo o processo de gravação e produção dos discos. O desenvolvimento da indústria fonográfica também foi importante para que os artistas pudessem vender suas performances e realizar turnês apresentando as músicas lançadas em discos, sendo que o trabalho de técnicos de som também se faz necessário nas produções de espetáculos e *shows* ao vivo.

### ***1.3. Memórias e experiências na compreensão dos textos e contextos de transformações sociais.***

É na cidade do Rio de Janeiro que os entrevistados João Alves Damaceno e Wiliam Luna Junior “se fizeram” trabalhadores da Indústria Cultural. O Rio de Janeiro é o lugar de referência pois é lá onde nasceram, cresceram e moram, e onde constituíram importantes relações sociais, resultando em possibilidades de atuação profissional. O processo de “se fazer” naquele espaço urbano evidencia-se em como produzem memórias sobre suas trajetórias nas entrevistas realizadas. Mas o que entendemos por memórias?

Uma das formas para refletirmos sobre memória é não considerá-la como algo que simplesmente passou, mas um processo produzido no presente. Consideremos que ao olharmos para o relógio e vemos que horas são agora, percebemos esse instante como o momento presente. Se o tempo pudesse ser parado no instante em que olhávamos para o relógio, tudo daquele instante para trás seria o passado. Mas só sabemos que é o passado porque lembramos que estávamos vivendo até ali. No processo de lembrar, tudo aquilo que vivemos é construído pela memória, que dá sentido e significado às nossas experiências no social, no ambiente onde aquelas experiências ocorreram. Tudo isso foi feito no presente, no momento em que o relógio parou. Calvo (2010)<sup>34</sup> coloca que

A memória é composta (...) enquanto prática reflexiva sobre o modo como se está (no presente) vivendo num determinado lugar, numa cidade, num bairro, enfim nos espaços em que se configuram nas relações construídas ao longo do tempo, em determinados espaços sociais. (CALVO, p. 17)

Dessa forma refletir sobre o presente, sobre aquele instante em que o relógio parou, passa por dar sentido às experiências sociais vividas que estão sendo lembradas. Calvo (2010) ainda considera que “quem lembra está interessado em dizer o que mudou, o porquê e o como foi mudado e, dessa maneira atribuir sentido às mudanças da vida social” (CALVO, p. 17) para que seja possível, dessa forma, refletir sobre de que maneira as coisas aconteceram que o conduziram até aquele instante em que o relógio parou. A memória é resultado de uma ação tomada no presente e depende de como é ativada.

---

<sup>34</sup> CALVO, Célia Rocha. Narrativas orais, fontes para a investigação histórica: culturas, memórias e territórios da cidade. *Revista História & Perspectivas*, Uberlândia, v. 42, jan./jun. 2010. p. 11-29.

Raphae Samuel, citado por Calvo (2010), pensa a memória como uma força ativa que age sobre o tempo:

a memória (...) é, isto sim, uma força ativa, que molda; que é dinâmica (...) dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, ao invés de ser apenas uma espécie do seu negativo. (...) a memória é historicamente condicionada, mudando de cor e forma de acordo com o que emerge no momento... (SAMUEL apud CALVO, p. 18)

É muito interessante perceber que uma das características da memória é que, ainda que duas ou mais pessoas tenham vivido situações iguais no passado, suas memórias não serão as mesmas. Cada experiência é vivida de um jeito diferente pelas pessoas e elas nunca serão contadas de forma exatamente iguais. Também, o processo de lembrar nunca será o mesmo, por mais que hajam tentativas de homogeneização da memória. A memória é um recurso comum utilizado pelas pessoas, mas depende de como é ativada e seus resultados podem se mostrar diversos.

Alessandro Portelli, no artigo *Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral* (1997),<sup>35</sup> considera a memória como um processo individual realizado em um meio social. Para ele, todos tem acesso a esse recurso intelectual abstrato, mas cada pessoa apresentará um resultado distinto, dependendo da maneira como a memória foi processada. A memória não está simplesmente lá para ser consultada quando necessária, ela depende de estímulos para ser ativada apresentando sentidos e significados diferentes e não é um arquivo para consultas. Segundo Portelli (1997)

Se considerarmos a memória um processo, e não um depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem, a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas. A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso, as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas. Porém, em hipótese alguma, as lembranças de duas pessoas são - assim como as impressões digitais, ou, a bem da verdade, como as vozes - exatamente iguais. (PORTELLI, p. 16)

Apreende-se então que a forma individualizada como se processa a memória faz da História Oral um recurso metodológico rico para uma produção histórica cingida pela perspectiva da História Social. A realidade pode ser vivida de diferentes formas pelas

---

<sup>35</sup> PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História*, São Paulo, v. 15, abr. 1997. p. 13-49

pessoas. Dependendo da posição social em que o indivíduo está, haverá uma apreensão diferente do experimentado no social. Todas essas formas de apreender a realidade é de muito valor para o historiador oral, que poderá ter uma compreensão mais heterogênea e plural com as diferentes perspectivas possíveis alcançadas por estimular o processo de memória em suas fontes. Quanto mais diversas forem as fontes, mais perspectivas haverá para enriquecer a produção histórica, já que, conforme Calvo (2010) “...a História é terreno comum a muitos e diferentes sujeitos e que esta diversidade apresenta-se como dimensão necessária para a compreensão crítica da realidade social” (CALVO, p.13). Portelli (1997) afirma que todas as vozes devem ser consideradas pois elas são muito importantes para chegar a um quadro mais amplo sobre o que se está estudando. Não podemos nos dar ao luxo, ou ser presunçosos, em achar uma narrativa mais importante que outra, porque “em nossa área de atuação, a voz de todos esses indivíduos, isolados e obscuros - e, sem exceção, muitos especiais -, é *igualmente* importante e necessária.” (PORTELLI, p. 18, grifo do autor).

As distintas perspectivas que os diversos indivíduos apresentam ao historiador, que estimulou o processo de memória em suas fontes orais, evidencia a pluralidade de experiências que os indivíduos tiveram, descortinando, dessa forma, uma realidade múltipla que adquire sentido no trabalho do historiador ao juntar organizadamente as diversas memórias produzidas com suas fontes na apresentação de um quadro histórico complexo que se coaduna com a multiplicidade de experiências que formam a realidade.

Entretanto, apresentando dessa maneira, até parece que na escrita da história as memórias produzidas possuem espaços iguais e que todas terão as mesmas oportunidades de serem expostas. Além de trabalhar com suas fontes orais na produção de memórias, o trabalho do historiador também se faz na seleção das fontes, o que acaba por evidenciar princípios ideológicos e políticos em suas escolhas. O silenciamento de vozes e invisibilização de sujeitos tornam-se resultados provenientes dessas escolhas, o que não são meros resultados racionalizados de uma suposta neutralidade do pesquisador. No artigo denominado *Muitas memórias, outras histórias*, de Déa Ribeiro Felon et al,<sup>36</sup> entende-se que existem escolhas intencionais que priorizarão uma perspectiva em

---

<sup>36</sup> FENELON, Déa Ribeiro; CRUZ, Heloísa Faria; PEIXOTO, Maria do Rocsário Cunha. Muitas memórias, outras histórias. IN: *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho D'Água, 2004. p. 05-13.

detrimento de outra, em uma clara tentativa política de criação de memória que se pretende dominante. A historiografia é um campo de atuação política marcada por escolhas ideológicas onde as memórias passam a concorrer, ou como Fenelon et al (2004) enfatiza, que a memória caracteriza-se por ser força ativa “na construção histórica, portanto, no estabelecimento de forças hegemônicas (...) [e por estar em um espaço de] disputa entre sujeitos históricos diversos, produtores de diferentes versões, interpretações, valores e práticas culturais”. (FENELON et al, p. 6). Toda a diversidade de sujeitos históricos existentes possibilitando a produção de múltiplas versões do passado possuem pouca oportunidade de contrapor a memória que se pretende dominante.

Fenelon et al (2004) chama-nos atenção para um compromisso ético que devemos ter, lembrando “a importância e o compromisso de reavivar lembranças e narrativas de sujeitos excluídos e dissidentes” (FENELON et al, p. 6). CRUZ et al (2006)<sup>37</sup> em *Outras histórias: memórias e linguagens* também reflete sobre o compromisso ético dos historiadores, sublinhando que devemos “...voltar nossa atenção para outros viveres e sujeitos que a normatização e a regulação buscam silenciar, negando suas práticas, tratando-as como atrasadas, inadequadas ou obstáculos ao progresso das cidades.” (CRUZ et al, p. 14). Isso decorre do fato de que as autoras também entendem a relação entre memória e história “como um campo atravessado por lutas sociais”(CRUZ et al, p. 18).

Toda essa preocupação para que os historiadores voltem seu olhar para os silenciados e invisibilizados pode ser percebida por meio da perspectiva da influência que a academia possui na construção da memória que se pretende dominante. O papel que as universidades possuem nas sociedades é preponderante para o que o Grupo Memória Popular (2000)<sup>38</sup> denomina “produção social da memória”, um esforço competitivo coletivo na produção de sentidos para o passado onde “nesta produção coletiva, todos participam, embora de maneira desigual” (GRUPO MEMÓRIA POPULAR, p. 283). Nessa luta competitiva para domínio da versão do passado todas as armas são utilizadas. Na academia, a publicação de artigos e livros concorre fortemente na produção social da

---

<sup>37</sup> CRUZ, Heloísa Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário Cunha; KHOURY, Yara Aun. Introdução. IN: MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun. (Org.). *Outras histórias: memórias e linguagens*. São Paulo: Olho D'Água, 2006. p. 9-21.

<sup>38</sup> GRUPO MEMÓRIA POPULAR. Memória popular: teoria, política, método. Trad.: Helen Hughes e Yara Aun Khoury. IN: *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Ed. Olho D'Água, 2000. p. 283-295.

memória. Não é raro a produção acadêmica ganhar espaço de difusão na grande mídia, que é controlada pelos grupos econômicos mais poderosos, da mesma forma que os grupos dominantes se utilizam de conhecimentos produzidos na academia para fundamentarem-se teoricamente em seu processo de dominação. Valer-se de “aparatos históricos” é fundamental para o controle do campo disputado das representações públicas da história, já que

este palco público é ocupado por muitos atores que, muitas vezes, falam a partir de *scripts* contraditórios, mas denominaremos o conjunto dos elementos que constituem essa esfera histórica pública e controlam o acesso aos meios de publicação de ‘o aparato histórico’. (GRUPO MEMÓRIA POPULAR, p. 284)

O controle desse “aparato histórico” é determinante para o controle sobre a versão “oficial” do passado. Isso não ocorre aleatoriamente, mas com objetivos de dominação. A memória dominante no presente controla o sentido que o passado deve ter no campo das representações públicas da história, apontando

para o poder e a universalidade das representações históricas, suas conexões com instituições dominantes e o papel que desempenham na obtenção de consenso e na construção de alianças nos processos de políticas formais. (GRUPO MEMÓRIA POPULAR, p. 284)

São nessas “conexões com instituições dominantes” que enxergamos o papel da academia trabalhando na concorrência pela memória dominante, pela versão “oficial”, de maneira a preservar o *status quo* da sociedade capitalista, onde tão poucos tem muito e muitos tem tão pouco.

Esse papel que a academia tem desempenhado vem preocupando muitos membros da própria academia. A falta de abertura para “outras histórias” evidencia o espaço acadêmico como um local onde a disputa pela memória ocorre. Para Cruz et al (2006), desde os anos 1980 vem ocorrendo no Brasil mudanças na academia que tem cada vez mais evidenciado a necessidade de estudos sob a luz da História Social, uma vez que ela “...parecia responder de forma mais adequada às demandas colocadas pelas lutas e projetos de agenda pública de então” (CRUZ et al, p. 10). Contudo, apesar de todos os esforços desde então, ainda assim, as autoras sentem que há muito o que se fazer para inverter a vocação da academia na concorrência para impor uma única memória dominante sob interesses elitistas, pois falam do “desconforto (...) sobre os resultados de nossa escrita e da escrita da história corrente na academia, (...), [e] do desconforto frente a

história que grande parte de nós historiadores temos contado à sociedade” (CRUZ et al, p. 10).

O Grupo Memória Popular (2000) demonstra bastante preocupação em contrapor a historiografia acadêmica pela maneira como ela vem invisibilizando sujeitos históricos que compreende a complexidade da realidade, propondo que a ideia da escrita da história deve ser ampliada “bem além dos limites da escrita da história acadêmica.” (GRUPO MEMÓRIA POPULAR, p. 284), já que a busca pela compreensão de um objeto de estudo não deveria ser limitada por preconceitos ou sentimentos de superioridade. Fenelon et al (2004) também pensam a historiografia acadêmica limitadora diante da multiplicidade de memórias e da complexidade da realidade, sugerindo, inclusive, rejeição à historiografia acadêmica totalizadora. Diferentes perspectivas levam à uma compreensão mais realística do passado oferecendo múltiplas maneiras de apreendê-lo, mas ainda é necessário

aprofundarmos a dimensão crítica de nossa atividade intelectual e expressá-la na rejeição à historiografia acadêmica que se propõe como única versão autorizada dos acontecimentos e que ‘...produz a invisibilidade e inaudibilidade dos dissidentes’ - daqueles que protagonizam outras histórias... (FENELON et al, p. 7)

Felizmente, mudanças nos paradigmas da historiografia trouxeram novas abordagens que contrapuseram a “invisibilidade e inaudibilidade dos dissidentes” resultantes da produção da historiografia acadêmica.

Em *Nos caminhos da História Social: os desafios das fontes orais no trabalho do historiador*, Heloísa Helena Pacheco Cardoso (2010)<sup>39</sup> fala sobre a “crise da Historiografia” ocorrida em meio às transformações culturais dos anos 1960 e que teve “...nos anos de 1980 seu ponto mais alto, provocando um repensar e uma renovação do pensamento historiográfico” (CARDOSO, p. 33). Um novo paradigma historiográfico configurava-se com a revolução cultural dos anos 1960, trazendo o sujeito ao centro de interesse da investigação histórica. A História direciona-se para casos particulares dando visibilidade às trajetórias de grupos marginalizados pela sociedade e pela historiografia.

A mudança de paradigma é extremamente relevante e importante. Ao colocar o sujeito no centro da História, inevitavelmente são consideradas suas experiências no

---

<sup>39</sup> CARDOSO, Heloísa Helena Pacheco. *Nos caminhos da História Social: os desafios das fontes orais no trabalho do historiador*. *Revista História & Perspectivas*, Uberlândia, v. 42, jan./jun. 2010. p. 31-47.

ambiente social e os impactos que as mudanças e transformações da História causam na vida do sujeito, o que será processada “em sua consciência e sua cultura” conforme E. P. Thompson explica em *A Miséria da Teoria*.<sup>40</sup> Essa é uma obra que impactou fortemente o mundo historiográfico no final dos anos 1970. Para Cardoso (2010), a obra foi fundamental para a reflexão sobre o papel do sujeito histórico e sua experiência social cumprindo papel de provocador de novas perspectivas analíticas e investigativas, uma vez que “a publicação de *A Miséria da teoria* impactou a História Social, como demonstram tanto as adesões quanto as reações que assistimos hoje, provocando investimentos na busca de novos caminhos de análise no campo da História.” (CARDOSO, p. 35).

Em *A Miséria da teoria*, E. P. Thompson está fazendo crítica ao estruturalismo do filósofo francês Louis Althusser, demonstrando como o estruturalismo proposto por este filósofo é construído a partir de uma ordem rígida e fechada, ou seja, a teoria já estabelece os resultados do processo de pesquisa e de produção do conhecimentos científico. A crítica é expandida, também, ao marxismo, por suas análises e produção do conhecimento serem feitas tendo o aspecto econômico como objeto único estabelecendo a condição de análise. Thompson defende o trabalho do historiador, feito a partir da experiência, da necessidade, que são aspectos não somente feitos a partir da face econômica. Nós, seres humanos, não podemos ser somente analisados pela nossa face econômica, mas temos uma variedade de subjetividades, que são características humanas que não podem ser consideradas irrelevantes. Há algo que falta, que Althusser não considera, que está ausente das perspectivas de suas reflexões: a experiência do sujeito. Conforme E. P. Thompson

o que descobrimos (em minha opinião) está num termo que falta: ‘experiência humana’. É esse, exatamente, o termo que Althusser e seus seguidores desejam expulsar, sob injúrias, do clube do pensamento, com nome de ‘empirismo’. Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo - não como sujeitos autônomos, ‘indivíduos livres’, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida ‘tratam’ essa experiência em sua *consciência* e sua *cultura* (as duas outras expressões excluídas pela prática teórica) das mais complexas maneiras (sim, ‘relativamente autônomas’) e em seguida (muitas vezes, mas nem sempre, através das estruturas de classe resultantes) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada. (THOMPSON, p. 182)

---

<sup>40</sup> THOMPSON, E. P.. *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 180-200.

O sujeito se faz por meio de experiências vividas nas relações sociais, em um movimento constante de reconstrução do sujeito no social. As experiências tornam evidente a vida material e as maneiras como as subjetividades se manifestam culturalmente. O modo de viver das pessoas está intimamente ligado às experiências que tiveram, transformando a cultura e viabilizando maneiras de canalizar seus sentimentos, ou como Thompson coloca, que

as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou (como supõem alguns praticante teóricos) como instinto proletário etc. Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas. (THOMPSON, p. 189)

As experiências vividas pelos sujeitos sociais, causam impactos que serão processados de forma distinta por pessoas diferentes e transformadas em cultura. Cruz et al (2006) trazem as reflexões de Raymond Williams para entender cultura. As autoras seguem a linha de que “...cultura, conforme proposição de Williams, (...) [é] um ‘processo social constituído, que cria modos de vida específicos e diferentes’ e, portanto, a considerar modos de viver como modos culturais de luta” (CRUZ ET AL, p. 12). As experiências que os sujeitos têm ao longo de suas vidas vão moldando as maneiras como ele vai aprendendo e incorporando em sua consciência, em sua maneira de viver, formas de luta e de resistências e, dessa forma, vai conduzindo sua vida aprendendo com os impactos das mudanças e transformações.

Refletir sobre as transformações e mudanças que impactam nos sujeitos, causando-lhe experiências, é pensar de que maneira isso se torna objeto de estudo para historiadores. A maneira como memórias são produzidas em decorrência das experiências vividas pelos sujeitos no social permite apreender como esses enfrentaram e processaram as transformações e mudanças que ocorreram, e que continuarão ocorrendo. Para Cardoso (2010), o sujeito social se faz por meio de experiências vividas nas relações sociais, em um movimento constante de reconstrução desse próprio sujeito no social, ou, como a autora coloca, que

compreender como o mundo social é (re)construído pelas pessoas nas suas relações sociais traz para o campo da reflexão as experiências vividas pelos diversos sujeitos, inserindo na História os que vivem à margem da cultura dominante, não como grupos isolados a quem damos voz porque excluídos, mas como homens e mulheres que

reconstroem cotidianamente suas experiências nos debates diários com outros sujeitos, dominantes ou não. Em qualquer situação encontramos sujeitos sociais em movimento, refazendo-se enquanto grupo ou indivíduo, reelaborando valores, reivindicando direitos, lutando por hegemonia, ou seja, refazendo-se no social. (CARDOSO, p. 38)

As experiências sociais são fundamentais para os historiadores por evidenciar um mundo em transformação e estimular reflexões sobre seu objeto de estudo. Como Cardoso (2010) explica sobre a importância das experiências sociais como objeto de estudo no trabalho do historiador, pois

no momento em que pensamos experiências sociais no âmbito da cultura reconhecemos e analisamos modos de viver nas suas diversas formas, em suas contradições e embates e nos caminhos que propõem, respeitando e valorizando as pessoas nas suas diversidades. Na experiência social emergem valores, sentimentos, opções, como também ações e refletir sobre esse social nesta perspectiva significa transformá-la em questões de investigação, problematizando seus comos e porquês. (CARDOSO, p. 36)

Por fim, Fenelon et al (2004) sintetiza que a busca da multiplicidade e do diferente nas experiências sociais de sujeitos históricos excluídos da história totalizadora deve enriquecer o debate historiográfico e possibilitar utopias. O resultado esperado com o trabalho com fontes orais deve, portanto,

produzir memórias, dotando-as da mesma força de esquecimento ao qual estiveram relegadas, e dotar sua interpretação histórica de possibilidades de transformação deste presente no sentido da realização da utopia. E que nossos ‘sonhos utópicos’ de um presente melhor, mais justo e feliz advenham de nossa esperança e engajamento, nunca cedendo à tentação de resvalar para o discurso unificador e para a busca do consenso, mas que apontem para o múltiplo e o diferente e, portanto, para a rejeição categórica de projetos totalizadores. (FENELON et al, p. 13)

## Capítulo 2

## **Refletindo sobre o fazer-se sujeitos nos processos e significados do trabalho e na vida social**

### ***2.1. O enredo de um dialogo: Percursos afetivos, sensibilidades nas escolhas pela música.***

Quando procuramos informações sobre a história da música popular brasileira, normalmente nos deparamos com as histórias dos percursos dos artistas, como construíram suas carreiras, suas biografias. São evidenciados aspectos da formação musical do artista, os discos que foram gravados, *shows* importantes, prêmios recebidos, etc. Sempre encontramos muita informação sobre essa perspectiva cultural, mas pouca, ou quase nenhuma informação, sobre as relações de trabalho envolvidas nesse campo profissional ou da dinâmica capitalista de produção dentro da indústria cultural. Muitas vezes temos acesso à memória do artista, dos compositores que gravaram clássicos da música popular brasileira, o que é um conhecimento cultural relevante, mas dificilmente temos acesso à memória daqueles que trabalharam para viabilizar a carreira de um artista, daqueles que trabalham nos bastidores. Queremos acesso à memórias que evidencie os aspectos capitalistas da produção musical. Longas jornadas de trabalho, ausência de contratos de trabalhos, instabilidade financeira, acordos de trabalho feito “na boca” e toda a informalidade trabalhista que caracteriza esse meio profissional dificilmente são evidenciados nas histórias da música ou da cultura no Brasil.

Na entrevista realizada com os trabalhadores João Damaceno e William Luna Junior para realização dessa pesquisa e reflexão para conclusão do curso de graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, um dos vários interesses que tivemos foi compreender a maneira como eles aprenderam o conhecimento que possibilita a realização das tarefas inerentes ao seu trabalho. William Luna Junior citou que seu conhecimento começou a ser adquirido em decorrência do fato de vir de uma família que já trabalhava no campo específico em que ele atua profissionalmente, o que lhe possibilitou acesso aos ambientes dos estúdios de gravações. Esse mundo de música e tecnologia dos estúdios de gravações fascinou William Luna Junior, a ponto de não

querer ir à escola para poder estar nos ambientes de gravações dos estúdios e, conseqüentemente, aprender a profissão: “Eu sou filho do William Luna, que é dono do estúdio Hawaii, do extinto estúdio Hawaii e amigo do Ed Lincoln, que é um tecladista lendário também. Eu faltava aula pra ir pra esses dois estúdios...”. O que a primeira vista pode parecer como um elemento facilitador para se estabelecer como um técnico de som, é uma “faca de dois gumes”, uma vez que não seguiu um percurso hierárquico tradicional, onde iniciaria como um auxiliar, assistente e galgaria postos “superiores” até ter o conhecimento e a experiência de um técnico de som ou conforme ele mesmo coloca:

Na verdade, por ser filho do dono, eu não tive um início de um assistente, de um não sei que lá, eu fui jogado aos leões assim, mas eu sempre tive alguém que me apoiava, que era o cara que trabalhava na época, que é um técnico lá do estúdio que me apoiava e me ensinava

É muito importante destacar que um dos aspectos formativos de seu conhecimento foi a experiência que teve ao lado do técnico de som que trabalhava no estúdio de propriedade de sua família. A solidariedade talvez seja uma das mais belas características do ser humano e aprender com ensinamentos de pessoas que atuam na área pretendida de ação profissional foi parte importante para William Luna Junior se fazer como profissional que ele é. Essa experiência contribuiu inexoravelmente para o saber que possui.

Já João Damaceno, quando indagado sobre como aprendeu sua profissão, sua resposta foi direta: “Aprendi? Levou a vida inteira mais seis meses!”. Ao dizer isso, ele está querendo expressar que o processo de aprendizagem de sua profissão foi lento e precisou de muito tempo e experiências para se tornar um profissional reconhecido pela sua competência na área.

Independente da maneira como se deu o processo de aprendizagem para realização com maestria do trabalho que eles executam, a forma como esses conhecimentos foram adquiridos não são de maneira alguma análogos à forma como um computador realiza certa tarefa de acordo com o programa que foi instalado para sua execução. Em um computador, basta instalarmos, por exemplo, um programa de gravação de CD e DVD que se ele possuir as especificidades técnicas mínimas requeridas para o programa rodar, em questão de minutos um computador que originalmente não tinha a função de gravador passa a ter. Com os seres humanos não é assim que os conhecimentos para realização de

tarefas específicas são adquiridos. Ainda não temos como instalar um programa de “conhecimentos médicos” para nos tornarmos médicos, ou um programa de “conhecimentos de agricultura” para nos tornarmos agricultores. Ainda que haja necessidade incontestável de aprender a parte teórica e operacional da profissão, é preciso viver essas experiências profissionais para de fato ser um médico ou um agricultor. É um processo que leva anos e está em constante construção. Dessa forma, o processo de “se fazer” técnico de som decorre de um processo dialético que está constantemente moldando-se.

A influência dos pais, o ambiente familiar onde o ser humano cresce, o ambiente cultural e social em que está inserido, são, muitas vezes, determinantes na escolha do caminho profissional, fundamental para a interação com o mundo material que garantirá sua subsistência. Para João Damaceno, seu pai exerceu influência na determinação da escolha profissional a ser seguida. Enquanto filho de músico, teria que ser algum trabalho relacionado à música que deveria exercer para garantir sua subsistência. João disse que começou “...nessa vida da música, basicamente, por causa do papai, provavelmente. Eu acho que ele deixou isso em mim, eu herdei isso da música dele. (...) Eu nunca fiz nada na vida que não fosse com música”.

Seu pai, Jodacil Damaceno (1929-2010), é um nome reconhecido na história do violão na música brasileira do século XX. Foi um importante professor de violão - nascido na zona rural de Campos dos Goytacazes, região norte do Estado do Rio de Janeiro - que formou instrumentistas atuantes tanto na música erudita quanto na música popular brasileira. Trabalhou na ampliação do repertório para violão por meio de transcrições musicais<sup>41</sup> e, por meio de suas lutas, contribuiu para que o violão no Brasil deixasse de ser um instrumento preconceituosamente marginalizado, por sua íntima relação com as classes populares, e ganhasse espaço em ambientes elitizados como a universidade. Jodacil Damaceno teve importância crucial para que o violão se tornasse aceito dentro das academias, já que havia muito preconceito dentro desses ambientes, dito “superiores”, para aceitar o ensino do violão. Para Sandra Mara Alfonso (2009), autora de *O violão, da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno*, o protagonista

---

<sup>41</sup> Transcrição musical é o trabalho realizado em uma obra musical para adaptá-la a fim de poder ser executada por outro instrumento diferente daquele para o qual a música foi originalmente composta.

de seu livro “se tornou um agente importante em seus esforços em prol do reconhecimento e da oficialização do ensino do instrumento.” (ALFONSO, p. 65)

A música já ocupava uma parte importante na vida de Jodacil Damaceno no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, pois trabalhava no escritório de uma empresa de navegação chamada Serviços Marítimos Camuyrano S. A.,<sup>42</sup> enquanto paralelamente ia estudando música e desenvolvendo uma carreira violonística. Sendo o Rio de Janeiro um dos principais portos brasileiros, são necessários pequenos barcos rebocadores capazes de “guinchar” os grandes navios que intensamente movimentam de mercadorias e passageiros a Baía de Guanabara. Os rebocadores são necessários para guiar os navios de grande calado por águas rasas, já que seus trabalhadores navegadores conhecem os locais de águas mais fundas por onde os navios grandes podem passar para chegarem ao cais sem danos e avarias. Jodacil Damaceno trabalhava no escritório dessa empresa de navegação no centro do Rio de Janeiro quando João nasceu, em 24 de junho de 1961.

Nos anos imediatamente anteriores ao nascimento de João, Jodacil desenvolvia estudos violonísticos com seu professor, o português açoriano Antônio Rebello - que organizava recitais de alunos onde Jodacil também se apresentava -, e se apresentava em programas de rádio que eram transmitidos ao vivo. Todavia, buscou ampliar seu conhecimento sobre música e violão estudando com outros mestres, o que incluiu estudo de harmonia e morfologia musical na classe do professor Florêncio de Almeida Lima na Escola de Música da UFRJ, como ouvinte (já que a universidade não aceitava matrícula de violonistas!); entrevista com Heitor Villa-Lobos em 1957; estudo de análise musical com o austríaco George Wassermann<sup>43</sup> em 1958 e, no mesmo ano, recebeu “orientações da violonista argentina Monina Távora - Adolfinia Raitzin de Távora, que foi aluna de Andrés Segóvia”<sup>44</sup> (ALFONSO, p. 77).

---

<sup>42</sup> ALFONSO, Sandra Mara. *O violão, da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno*. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 68.

<sup>43</sup> Discípulo de Heinrich Schenker, importante compositor e teórico austríaco.

<sup>44</sup> Andrés Segóvia (1893-1987) foi um importante violonista espanhol considerado o pai do violão erudito moderno, “resgatando o violão das mãos dos ciganos flamencos”, como ele dizia e construindo um repertório clássico para dar lugar ao instrumento em salas de concerto. Uma das maiores contribuições dele para a música mundial foi justamente promover o violão - ou guitarra, como é chamado na Espanha -, no século XX, como instrumento de concerto, ou seja, com circulação por meios elitizados como o teatro. Foi a partir do célebre violonista que vários autores começaram a compor especificamente para o instrumento - casos de Joaquim Turina (1882-1949), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) e Felipe Pedrell (1841-1922).

Em 14 de dezembro de 1956 participou do programa radiofônico *Conversando com Waldemar Henrique*, na Rádio Roquette Pinto, onde apresentou um repertório ao violão composto por músicas de compositores eruditos como, por exemplo, o alemão J. S. Bach (1685-1750), o espanhol Francisco Tarrega (1852-1909) e o brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959),<sup>45</sup> tocando o violão de uma maneira que não era tradicionalmente conhecida pelo grande público ouvinte de rádio. Na década de 1950, o rádio era o principal veículo de comunicação do Brasil, com forte uso pelas camadas populares que estavam acostumadas a associar o violão em suas manifestações culturais a gêneros musicais como o choro e a seresta, sendo principalmente um instrumento de acompanhamento e não solista, como Jodacil apresentava no rádio. As pessoas que ouviram o programa de Waldemar Henrique naquele 14 de dezembro de 1956, ouviram Jodacil Damaceno tocar violão de uma maneira pouco conhecida e com um repertório desconhecido ao violão.

As apresentações nas rádios<sup>46</sup> continuavam e, além do repertório solista, Jodacil também apresentava o violão acompanhando declamações de poesias. Além de tocar na rádio, também participou e produziu programa exclusivo sobre o violão. Em 1958 participou na Rádio MEC, da produção do programa *Violão de Ontem e de Hoje*

que teve a duração de dez anos. O objetivo da programação era abordar a história e a literatura do instrumento em uma série de programas na Rádio Ministério da Educação, inicialmente produzidos por Hermínio Bello de Carvalho, utilizando a discoteca de Jodacil Damaceno, que assumiu a direção em 1962. (ALFONSO, p. 75)

Um ano antes de João nascer, Jodacil participa do *1º Concurso Fluminense de Violão*, promovido pela Prefeitura de Niterói-RJ e pelo Jornal Última Hora. Em 17 de agosto de 1960 vence esse evento cultural que foi muito importante na carreira de Jodacil. Jornais como Última Hora, Diário Carioca e Jornal do Brasil cobriram o Concurso e deram manchetes saudando a vitória de Jodacil. O Última Hora escreveu que a performance de Jodacil Damaceno foi “na opinião do júri, a que mais se aproximou da técnica moderna” (Última Hora apud ALFONSO, p.81).

A vitória no Concurso de Niterói ajudou Jodacil a fazer mais apresentações, dessa vez fora do Rio de Janeiro, tocando ao longo da década em que seu filho João crescia, em

---

<sup>45</sup> Ibid. p. 74.

<sup>46</sup> As apresentações na segunda metade da década de 1950 em estúdios das emissoras de rádio aconteceram, por exemplo, cf. Alfonso (2009), na Rádio Globo, Rádio Jornal do Brasil, Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (que viria a ser a PRA-2) e Rádio Ministério da Educação.

outros estados brasileiros e no exterior. Em sua primeira experiência internacional, em abril de 1961, Jodacil parte do Rio de Janeiro de navio para se apresentar em Montevideu, capital do Uruguai às margens do Rio da Prata, acompanhado de sua esposa, Ignez Alves Damaceno, grávida de 7 meses do João! Contudo, ainda precisava manter paralelo à carreira musical, que estava crescendo naquele momento, seu emprego na empresa de navegação, que apoiava seu lado artístico. Com a vitória no Concurso de Niterói, além da premiação oferecida ao vencedor<sup>47</sup> recebeu

um prêmio extra dos seus amigos da empresa de navegação, que lhe ofereceram uma quantia de vinte mil cruzeiros (...). O violonista sempre foi reconhecido na empresa, tanto que o presidente Antonio Camuirano tinha o hábito de parar o trabalho no escritório e pedir que ele tocasse o seu repertório. (ALFONSO, p 82)

Quando João tinha 5 meses de idade, em dezembro de 1961, Jodacil participou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do *Festival de Música Contemporânea*. Nos anos seguintes, enquanto João crescia, Jodacil se apresentava pelo interior do Rio de Janeiro, participava de festivais,<sup>48</sup> de espetáculos culturais<sup>49</sup> fazia recitais solo na Argentina e Uruguai,<sup>50</sup> em associações de imigrantes,<sup>51</sup> inauguração de salas de concertos<sup>52</sup> e desenvolvia outro trabalho: o de transcrição musical.

Boa parte do repertório que Jodacil apresentava, tratava-se de transcrições por ele realizadas de obras compostas originalmente para outros instrumentos, como piano, violoncelo, violino, etc, e adaptadas para o violão. Esse trabalho resultou na ampliação da literatura específica do violão, que mostrava-se também como um instrumento solista de complexa execução, demandando dedicação para estudá-lo e que é extremamente

---

<sup>47</sup> Jodacil recebeu “10 mil cruzeiros em dinheiro, medalha de ouro, dez partituras Andrés Segóvia, um violão modelo Segóvia da Casa Del Vecchio de São Paulo, uma viagem ida e volta a São Paulo e convites para a realização de dois concertos, um no Teatro Municipal de São Paulo e outro na Associação de Cultura Artística”. (ALFONSO, p.81-82)

<sup>48</sup> Participou da terceira edição do Festival Villa-Lobos em 1962.

<sup>49</sup> Jodacil Damaceno participou em abril de 1966, nas cidades do Rio de Janeiro e Porto Alegre, do espetáculo “*Pasárgada - Poesias de Manuel Bandeira*, promovido pelo Conselho Nacional de Cultura” (ALFONSO, p. 98)

<sup>50</sup> Na Argentina tocou no Teatro del Pueblo em Buenos Aires em 16 de junho de 1965, dia 19 em Bahia Blanca e dia 22 em Rosário, No Uruguai se apresentou no dia 30 de junho de 1965, em Montevideu “sob o patrocínio da embaixada do Brasil, na Sala de Actos Del Club Brasileiro, com a promoção do Instituto Cultura Uruguayo - Brasileño” (ALFONSO, p 93)

<sup>51</sup> Toca em setembro de 1966 na Casa dos Açôres faz “uma audição em homenagem póstuma de portugueses e brasileiros à memória do professor Antonio da Costa Rebello” (ALFONSO, p. 100)

<sup>52</sup> Jodacil participou da inauguração da Sala Cecília Meireles em primeiro de dezembro de 1965 - importante sala de concertos carioca localizada aos pés dos Arcos da Lapa, centro do Rio de Janeiro.

sensível às emoções musicalmente comunicadas pelo violonista por meio de sua performance, diferente do maldoso discurso perpetrado ao longo da primeira metade do século XX de que o violão no Brasil era, principalmente, um instrumento musical “...nas mãos dos seresteiros, dos chorões e dos boêmios ligados à cultura popular, e, com isso, ele tornou-se símbolo de malandragem e vulgaridade, sendo considerado um instrumento sem qualidades artística” (ALFONSO, p. 32).

Quando João tinha 6 anos de idade, Jodacil participa na TV Globo do programa *Concertos para a Juventude* em julho de 1967. Esse era um programa ao vivo que também era simultaneamente transmitido pela rádio, o que quer dizer que não era permitido errar ou parar e recomeçar a música. O músico tinha que “estar com a música nos dedos”.<sup>53</sup>

Também nos anos 1960 Jodacil teve oportunidade de registrar em disco de vinil sua performance em estúdios de gravação. Primeiro, em 1965<sup>54</sup> e, depois, em outubro de 1967, quando é lançado o álbum *Villa-Lobos: Prelúdios e Canções* onde apresenta de um lado cinco prelúdios de Heitor Villa-Lobos para violão e do outro lado do disco canções do mesmo compositor para violão e voz. Jodacil Damaceno tocou o violão em ambos os lados do LP e a cantora chama-se Ludna M. Biesek.

João cresce enquanto seu pai ia se tornando um importante nome do violão no Rio de Janeiro. Em 1969<sup>55</sup> resolve deixar o emprego na empresa de navegação para se dedicar exclusivamente à música, difícil decisão que Jodacil teve que tomar, ainda mais que João estava com 8 anos de idade e precisaria abrir mão do salário fixo que recebia todo mês na empresa de navegação. A fonte de seus ganhos passou a vir da música, realizando concertos musicais e dando aulas particulares, o que resultava em ganhos mensais instáveis e imprevisíveis, mas que naquele momento de sua carreira, com muito trabalho, poderia garantir a sobrevivência de sua família. Ele resolve fundar sua própria escola de violão, que se chamou *Curso Livre de Violão Jodacil Damaceno*, “por onde passaram músicos que alcançaram projeção nacional e internacional, tanto na MPB quanto na

---

<sup>53</sup> Expressão musical utilizada para indicar alguém que pode tocar perfeitamente a música decor, sem auxílio de partituras.

<sup>54</sup> “Jodacil participou do disco intitulado *Recital*, de Waltel Blanco, pela CBS, nº 60121. O duo de violões apresenta as transcrições realizadas por Waltel das cirandas de Villa-Lobos: Assim Ninava Mamãe, o Cravo e a Rosa e Vamos Todos Cirandar” (ALFONSO, p. 98).

<sup>55</sup> “No ano de 1969, Jodacil deixou o emprego na empresa de navegação Serviços Marítimos Camuyrano...” (ALFONSO, p. 105)

música erudita” (ALFONSO, p. 105). Na década de 1970, sua atuação como professor foi bastante intensa. Participou de “eventos, seminários e festivais em várias regiões do país” (ALFONSO, p. 106), enquanto, ao mesmo tempo, participava de recitais como, por exemplo, “ao lado dos atores Maria Fernanda e Paulo Padilha, de uma homenagem a Cecília Meireles. O espetáculo aconteceu na sala Cecília Meireles, em 9 de novembro de 1971” (ALFONSO, p. 106).

No final de 1972, Jodacil se muda para a França, onde se dedicou a ensinar e apresentar concertos de violão. João, com 11 anos de idade não foi com o pai e Alfonso resume bem a trajetória profissional de Jodacil na França:

Em Paris, lecionou no *Conservatoire Municipal du Luxembourg*; no *Conservatoire du Saint Cloud*; no *Conservatoire de Xème. Arrondissement*; no *Conservatoire Municipal de Saint Denis* e, como assistente de Oscar Cáceres, na *Université Musicale Internationale de Paris*, além de fundar e dirigir, de outubro de 1972 e junho de 1973, a Academia de Guitarra “*Lês Anis de L’Orchestre de Chambre de Paris*”. (...). No dia 10 de abril de 1973 ele participou do recital *L’Heure de Musique*, no Centro Musical Internacional D’Annecy, apresentando obras de Bach e Villa-Lobos. (...) Em Amian, França, Jodacil realizou um recital no dia 08 de junho para alunos. (ALFONSO, p. 112)

Enquanto no Brasil o violão enfrentava o preconceito absurdo das academias universitárias e conservatórios, que fechavam suas portas ao violão por sua ligação com o popular - algo abjeto da perspectiva elitista brasileira -, na Europa, conservatórios e universidades recebiam Jodacil Damaceno, já que viam o violão de maneira menos preconceituosa do que a retrógrada e escravagista classe dominante brasileira. Alfonso (2009) expõe que pouco antes de embarcar para Paris, França, Jodacil foi entrevistado pelo *Jornal Correio da Manhã* no dia 6 de outubro de 1972, onde fala sobre o crescimento

do violão no Brasil e no mundo, enquanto a América Latina [inclusive o Brasil] ainda lutava contra o preconceito de considerar o violão como popular, o que, em consequência, dificultava a sua entrada [do violão] nos currículos dos conservatórios. (...) havia a resistência de professores de outros instrumentos considerados ‘nobres’ em aceitar o violão (ALFONSO, p. 109)

Por ser um instrumento musical ligado à manifestações artístico-culturais populares, os professores de outros instrumentos não o consideravam ‘nobre’ e as instituições de ensino superior não o aceitavam. Em país fortemente marcado pela escravidão na maior parte de sua História e cuja sociedade a menos de 100 anos atrás - contando a partir da

década de 1970 - achava normal conviver com a presença de pessoas legalmente escravizadas, então podemos ter um lampejo de compreensão do por quê de tanto preconceito frente a um instrumento musical popular.

No final de 1973, Jodacil decide que não continua mais na França e retorna ao Brasil, onde continua seus esforços para que o violão seja instrumento oferecido em cursos superiores de música, já que até a década de 1970 “não havia no Brasil nenhum violonista formado e os professores que assumiram os cargos nos cursos de graduação receberam autorização do Conselho Federal de Educação ou por meio do título de Notório Saber” (ALFONSO, p. 117). Ao longo da segunda metade da década de 1970, o violão foi paulatinamente ganhando espaço nos cursos superiores de música, já que “a batalha pela valorização do instrumento quanto pela sua oficialização foram frentes de luta da comunidade violonística.” (ALFONSO, p. 132).

O pai de João, após o retorno de Paris, intensifica as aulas particulares em sua residência no bairro de Laranjeiras, na Zona Sul do Rio de Janeiro, trabalhando desde manhã cedo até de noite, recebendo ao longo do dia diversos alunos e alunas, redundando no crescimento de João em ambiente onde a música era presença constante. João via e ouvia diversas pessoas irem à sua casa para terem aula com seu pai. Entre os vários alunos que estudaram com Jodacil Damaceno vários desenvolveram carreiras bem sucedidas na música erudita e na música popular. Nomes que se tornaram famosos na música popular brasileira, frequentaram a casa de João para aprenderem e desenvolverem técnica violonística com seu pai. São hoje nomes reconhecidos da música popular do Brasil que estudaram com Jodacil como Jards Macalé, Milton Lima dos Santos (o Miltinho do *MPB-4*), Joyce, Vital Farias, Heitor T.P. (que tocou no grupo inglês de soul music *Simply Red*), Hélio Delmiro, Guinga, Cecelo Frony entre outros.

## ***2.2. Nos enredos dos diálogos: Limites e escolhas pelo trabalho de técnico de som.***

Crescendo em ambiente musical, João Damaceno tentou aprender violão por conta própria, mas falta de disciplina e as críticas do pai não o motivaram a empreender um estudo mais sistemático do violão, conforme o instrumento musical demanda. João diz que

Eu acho que eu não virei músico pela preguiça de ensaiar e pela pressão que papai me dava de estudar. Toda vez que eu pegava num violão ele me dizia duas frases: “para sacanear o violão!” e... Como que era? “O violão é o instrumento mais fácil de tocar mal!”. Entende? Então, talvez por causa disso, e talvez por gostar de equipamento, eu virei uma pessoa que fazia som.<sup>56</sup> Enquanto meus amigos ainda estavam ensaiando, aprendendo a tirar música, eu já tava ganhando dinheiro fazendo som.

Possivelmente o lado professor de música do pai prevaleceu, e João não se tornou um violonista ou guitarrista, mas canalizou toda a energia musical, tão forte dentro de si, para a área que estivesse mais próxima da música, que, de fato, envolvesse música na realização da profissão. Seu primeiro contato com um dos ambientes de trabalho do técnico de som foi quando um dos alunos de seu pai, que frequentava sua casa para aulas particulares, o convidou para assistir um *show* do Kleiton & Kleidir, por volta de 1977. Nesse ambiente teve contato pela primeira vez com uma mesa de som, que o fascinou. João diz que

Aos 16 anos teve um aluno do papai - que hoje é um grande músico e eu trabalho com ele de vez em quando -, chamado Cecelo Frony,<sup>57</sup> que um dia ele foi na aula lá em casa em Laranjeiras e [depois] me levou pra ver um *show* dos *Almôndegas*, que eram o Kleiton e Kleidir. E eu fui ver o *show*... Eu nunca tinha visto um *show* assim na vida. Eu fiquei louco por uma mesa de som, eu sempre gostei de equipamento, papai gostava..

A produção do *show* musical chamou muito a atenção de João, que ali encontraria uma forma de trabalhar com música sem precisar ser músico de fato. Contudo, ao procurar aprofundar suas memórias sobre esse primeiro contato com o ambiente da profissão e a tecnologia envolvida para sua realização, revelou-se que, enquanto adolescente em uma cidade culturalmente rica e diversa como o Rio de Janeiro do final dos anos 1970, sua real intenção ao aceitar o convite do aluno de violão de seu pai, foi poder sair de casa para fazer algo diferente de seu cotidiano. Enquanto adolescente, almejava liberdade para sair e interagir no meio social:

---

<sup>56</sup> *Fazer som* é como ele expressa a ação do profissional do áudio em balancear as ondas sonoras que saem das caixas acústicas, adquirindo inteligibilidade por meio da equalização e mixagem dos sinais eletroacústicos que chegam à mesa de som.

<sup>57</sup> Músico, compositor e guitarrista que estudou com o pai de João, Jodacil Damasceno. Acompanhou artistas como Erasmo Carlos, Fagner, Baby Consuelo, Sá & Guarabyra entre outros e teve composições suas gravadas por artistas como Erasmo Carlos (“100% de chance de chover”), Tavito (“Dela”), Angélica (“Guarde para os dias de chuva”, com Sylvia Patrícia), Maurício Mattar (“Muito romântico” e “Será que ela ainda me ama”, esta com Arnaldo Saccomani), Orlando Moraes (“No trânsito”, parceria de ambos) e Dulce Quental (“Quinze minutos”), entre outros artistas. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/cecelo-frony/dados-artisticos>, acesso em 27 jun 2017.

**(Gabriel):** Então o Cecelo [Frony], que era aluno do papai, lhe convidou para ir lá no *show*...

**(João):** Ir lá em um *show*...

**(G):** Quando você foi, o que você lembra? Quando você foi nesse *show* que ele te convidou, o que mais te chamou a atenção, a música ou o trabalho dos técnicos ou o que? O que você lembra que te chamou mais a atenção?

**(J):** Eu não fui para ouvir nada. Eu saí de casa só para sair de casa, só pra ver... Mas o que aconteceu foi o seguinte: eu entrei no Teatro João Caetano, dei dois passos para dentro...

**(G):** Isso foi no Teatro João Caetano?

**(J):** Foi no Teatro João Caetano, eram seis e meia. E a primeira coisa que eu vi foi a mesa de som dos caras, que era uma mesa de som Cotempo velha, que era uma mesa feia pra c\*\*\*\*\*... Mas quando eu vi aquela quantidade de botões, eu fiquei louco com aquilo. “Pô, que coisa maneira, que coisa bacana...”

**(G):** A tecnologia te chamava a atenção?

**(J):** Me chamou a atenção a mesa, não diria nem se era a tecnologia, eu nem sabia o que era isso, eu achei o máximo aquela mesa cheia de botões, aquilo ali daquele jeito.

Foi a paixão pela música que o conduziu pelo caminho profissional eleito. João Damaceno diz que não sabe exatamente se ele foi

correr atrás ou se as coisas foram acontecendo. Eu nunca ganhei um real na minha vida que não viesse da música, agora, mais do que nunca. Hoje em dia na vida, eu sei que eu estou nessa vida por causa da música e não por ser um técnico de som...

Ao afirmar que está “nessa vida por causa da música e não por ser um técnico de som”, João se refere às circunstâncias de sua profissão que a tornam penosas para sua realização. Se o produto de seu trabalho não resultasse em música, apenas os aspectos técnicos e financeiros da profissão não seriam atrativos suficientemente fortes para motivá-lo a sair de casa para essa profissão. Toda a profissão tem suas dificuldades de realização e problemas que aparecem pelo caminho que torna necessário a constante capacidade de superação. Ser um técnico de som que trabalha em espetáculos e *shows* ao vivo, por exemplo, exige um constante deslocamento, viajando para as apresentações que podem ocorrer em qualquer lugar do mundo. A primeira vista pode parecer algo prazeroso viajar para vários lugares a trabalho. Por mais que possam surgir oportunidades de conhecer o

local onde se está trabalhando, na realidade a dinâmica do trabalho faz com que o pouco tempo livre disponível seja, muitas vezes, aproveitado descansando.

É evidente a sensibilidade para a música de João, pela presença que ela sempre teve em sua vida desde criança. Em casa, música era sempre tocada, seja pelo seu pai praticando seu instrumento, seja por pessoas tocando o violão nas aulas de música ministradas pelo pai, seja por meio da tecnologia disponível para reprodução de mídias musicais da época, como discos de vinis, fitas cassetes e de rolo. Seu pai adorava ouvir música, possuía ampla discoteca com diversas mídias e procurava, dentro de suas condições financeiras, adquirir novos equipamentos para reprodução de áudio. Durante a adolescência de João Damaceno, no final da década de 1970, a forma como se ouvia música era diferente das maneiras atuais.

Nos anos 1970, parar e sentar para ouvir música era um hábito da família Damaceno, e um aspecto da cultura ocidental, na qual buscavam-se tecnologias que oferecessem a experiência sonora mais fidedigna possível. João nos conta sobre o contato que tinha com as tecnologias de reprodução de áudio quando ainda era adolescente morando com os pais:

eu sempre gostei de equipamento, papai gostava.. É, tinha esse negócio de comprar som e eu herdei isso dele... Eu ficava louco quando chegava a época que ele ia trocar de som e ele ficava lendo, embora nessa época não tivesse nada pra ler, eu não sabia ler em inglês, então ficava olhando figurinha...

Música sempre ocupou um importante espaço dentro de seu ambiente familiar por conta do pai de João Damaceno, então buscar atualizar as tecnologias disponíveis para melhorias na reprodução do áudio em casa era algo considerado importante e que ocorria com certa frequência, desde que coubessem dentro do orçamento.

O primeiro contato que manteve com aquela que seria sua profissão lhe mostrou um mundo novo que o agradou muito, principalmente no relacionamento com as pessoas envolvidas na produção do *show* musical do Kleiton & Kleidir, que assistira convidado pelo aluno de seu pai. Seu fascínio por aquele ambiente profissional foi algo incomum, pois logo nos primeiros contatos com esse ambiente já buscou se envolver profissionalmente. Vejamos em um trecho da entrevista como foi essa experiência inédita em sua vida, importante para se inserir profissionalmente no campo almejado:

Sentei pra ver o *show*, e amei as músicas. As músicas eram maravilhosas... As letras, as coisas eram um negócio que eu não estava acostumado a ouvir... Aí eu fui no

camarim falar com eles e eu me lembro de como eles eram bacanas, de como eles foram agradáveis de conversar. E aí eles foram tocar no Teatro Galeria, que era do lado da minha casa. Isso era no Natal, passou o ano novo, em janeiro eles estrearam lá e eu fui lá. Meu pai me deu dinheiro pra ir no primeiro dia, no segundo dia, no terceiro ele não quis me dar a grana para voltar [lá], porque ele falou que eu já tinha visto duas vezes. E eu fui lá e fiquei parado na porta do Teatro e um cara<sup>58</sup> me puxou pra dentro. E aí eu passei a ir em todos. Arrumei um gravador do meu pai. Enchi o saco do papai, porque ele tinha um gravador de rolo. Eu levei ele lá e gravei o *show* e comecei a fazer isso. Aí eu fiquei trabalhando no Teatro com eles.

Essa primeira oportunidade de trabalhar em um *show* musical lhe rendeu experiências que o ajudou a se desenvolver profissionalmente. É muito interessante como no mundo do trabalho se busque mão de obra para ocupar postos de trabalho mas que se exija experiências anteriores. A abertura de postos de trabalho não leva em consideração o número de profissionais existentes e, mesmo abrindo postos de trabalho em número que supera o de profissionais com experiência, se exija experiência. Não parece haver uma relativização no mundo do trabalho que na contratação de pessoal, haverá a necessidade de prepará-lo para a execução da tarefa. Para se ter experiência em qualquer meio de trabalho é preciso começar, e o mundo do trabalho parece querer exigir experiência logo no começo, como se também não fosse responsável em lhe proporcionar as experiências necessárias para moldar o profissional desejável. Alguns costumam entender e ter paciência com aqueles profissionais que estão no início da carreira, mas outros, aparentemente pelo simples incômodo de seu ego, não admitem que aqueles iniciando uma carreira profissional estejam mais suscetíveis à erros.

Logo após começar a trabalhar no *show* do Kleiton & Kleidir, surge a oportunidade para João Damaceno trabalhar no espetáculo musical do sambista Cartola. O equipamento com o qual trabalhava no Kleiton & Kleidir foi alugado para o *show* do Cartola, e João acabou ficando responsável pela engenharia de áudio do *show*, quando tinha apenas cerca de 17 anos de idade! Como João contou:

o Kleiton & Kleidir alugaram o equipamento para o Cartola e eles mesmos ficavam operando porque eles não tinham dinheiro. Eles [os gaúchos Kleiton & Kleidir] moravam no Rio, mudaram para o Rio e para conseguir a vida aqui eram muito duros... E eles operavam, eles sabiam como operar a mesa deles lá... O João Batista da produção, o Kleidir também, o Kleiton, eles se dividiam, eles eram quatro e cada dia iam dois e eu estava com todos os dois porque eu ia a pé e ficava lá com eles, montava os microfones, ajudava (...) Aí eles fizeram a temporada inteira do Cartola, três semanas, não sei, quatro? Quando foi chegando na última semana ou penúltima ou

---

<sup>58</sup> Essa pessoa da produção do *show* ele conheceu no primeiro show que assistiu com o aluno de seu pai.

alguma coisa assim, eles iam para o Sul porque eles iam no casamento do [José] Fogaça, que é aquele deputado, aquele político de Porto Alegre que era amigo deles. Aí eles tinham um técnico chamado Eliser Varela (...), e esse cara era o técnico dos Almôdegas, mas não tava fazendo a temporada do Cartola porque eles [Kleiton e Kledir] estavam fazendo eles mesmos por causa da grana. Mas como eles viajaram, chamaram o Eliser. O Eliser foi lá e me encontrou. Eu conhecia o Eliser, eu já tava lá, eu sabia onde eram os microfones e tal, e fiquei com o Eliser na coisa. O Eliser era uma pessoa extremamente do bem, parecia um hippie com cabelo cumprido... Um cara do bem, trabalhava na Polygram... E começou a fazer o *show* comigo, me ensinava as coisas, me explicava... E aí o Eliser tinha um negócio com a Nara Leão, ele era louco pela Nara Leão, ele tinha essa onda, e a Nara Leão chamou ele para fazer um *show* no último fim de semana no Teatro Casagrande, no Leblon. O Eliser ficou louco para fazer o *show*. Me ligou lá em casa: “João, eu vou fazer a Nara, porque eu tenho que fazer, não sei que... Você faz o Cartola?”. Eu virei e falei: “Faço”, na cara e na coragem e fui fazer. Ele foi lá comigo me deu uns toques de tarde e eu fui. No primeiro dia eram duas mesas e eu só liguei uma. Pra começar, metade não funcionou... Eu me lembro disso...

**(G):** Isso, desculpa eu lhe interromper, era para fazer som para o público ou para o músico?

**(J):** É para o público e para o músico. Não tinha mesa de monitor, não tinha diferença, tinha só uma viazinha de monitor, um negócio simples, que eu me lembre. Era um negócio muito simples, eram duas mesas, uma para a percussão a outra para não sei o quê, a parte da percussão era escrava da parte da outra e tinha que ligar as duas no *power*, na tomada. Eu só liguei uma, não sabia que tinha que ligar a outra, metade já não funcionou, enfim, ficou assim mesmo...

**(G):** Você ficou trabalhando só com metade...

**(J):** Enfim. Aí começou o *show* e eu me lembro que eu ficava com a mão no [volume] Master e quando apitava eu diminuía, foi um pânico, enfim, o *show* tinha um intervalo. Quando acabou essa primeira parte e eu entrei no camarim tinha um cara, um pandeirista da banda Galo Preto, que chamava Camilo, ele saiu assim na minha direção que eu achei que ele ia me dar uma porrada, ou um empurrão [João emite sons simulando que o pandeirista está enraivecido com ele], eu falei: “o que que houve cara? O que que houve?”. [fala a reposta que o pandeirista lhe deu] “O que que houve? Eu vou lhe dar o meu pandeiro e vou te colocar sentado na linha do trem pra você tocar, pra você ver o que que é bom...”. [risos] Só que ele falou isso gritando de verdade...

**(G):** Ele tava com raiva...

**(J):** Ele era um cara já alterado por natureza e ele tava muito alterado. E aí aconteceu uma coisa muito séria, que talvez tenha feito uma diferença muito grande na minha vida, eu sempre dei muita sorte como eu tô te falando, eu fui abençoado... O Cartola botou a cara pra fora do camarim dele, com aquele óculos escuros sempre, e falou: “Aí, deixa o garoto em paz, todo mundo já começou um dia.” O Cartola tinha certeza que aquele ali era o meu primeiro, que aquilo ali era minha cobaia, ele falou: “deixa o cara!”

**(G):** Você tinha o quê, 16 anos?

(J): 16 anos. Ele falou: “deixa o cara! Todo mundo já começou um dia.” Eu nunca mais esqueci isso, o Cartola falou isso. Ai nego calou a boca, vai falar o quê também?

(G): Vai discutir com o patrão?

(J): Aí eu voltei para a segunda parte e já foi mais tranquila, mais rápido e tal. O que teria acontecido: poderiam... Tinha sábado e domingo, eram os dois últimos dias, poderiam ter me posto pra fora nessa noite mesmo. Não fizeram nada disso, o Cartola mandou seguir. Aí, no dia seguinte, o Eliser voltou lá comigo de tarde [e falou]: “É aqui animal! Tem que ligar essa mesa aqui também!” [risos] “Isso aqui é assim, não mexe em nada, vai dar certo!”

A vontade de buscar a autossuficiência aos 16 anos de idade, lhe impôs escolhas que resultaram no abandono dos estudos. O imediatismo buscado por jovens muitas vezes os conduzem à escolhas que podem não ser as mais recomendáveis, mas foi com as escolhas que teve que fizeram João Damaceno ser quem ele é. Para João, era necessário, diante de sua realidade familiar, buscar formas de garantir a sobrevivência fazendo algo próximo à música que lhe possibilitasse, também, estar inserido no mundo do consumo imposto pelo capitalismo. Ele não vislumbrava de que maneira sua presença nos bancos da escola naquele momento poderia lhe ajudar a alcançar seus objetivos a curto prazo. Ao questionar se ele havia gostado das primeiras experiências trabalhando na Indústria Cultural, ele respondeu:

Gabriel, eu precisava ficar vivo de alguma maneira, fazer alguma coisa, eu não tinha nada. Papai trabalhava, era professor de violão, a vida era difícil para ele, sustentar família. Eu aprendi muito cedo que se eu quisesse ter as coisas... Eu queria ter muita coisas. Tudo que eu queria não podia ter, não por maldade, por não sei o que, mas pela condição real da coisa, entende? Papai era um cara, (...) que pensava no amanhã, ele não saía gastando o dinheiro hoje porque ele sabia que iria precisar no dia seguinte, tinha escola, tinha colégio, não sei o que, tinha a [filha] Rachel, tinha você [o outro filho], enfim, um monte de coisa. Então eu aprendi que as coisas que eu quisesse ter na vida eu ia ter que ter por mim mesmo, aprendi nesse momento da vida. E fui tentar com isso... Eu odiava estudar. Papai me pagava por hora pra estudar e nem assim...

Já para William Luna Junior, ainda que o ambiente familiar tenha influenciado para que ele se tornasse um técnico de som, o fato de estar na mesma profissão que o pai foi um dificultador inicial na sua formação profissional. O fato do pai ser dono do estúdio de gravação em que começou gerou alguns problemas quanto à credibilidade do seu conhecimento na área em questão. Nas entrelinhas de sua fala, percebe-se que em seu começo profissional as pessoas deviam achar que ele estava trabalhando naquela área

profissional exclusivamente por seu pai ser da área, e não pela inclinação que demonstrou ter:

esse título de filho do dono, na verdade, não me ajudava, me atrapalhava um pouco né. Mas com os anos eu fui tendo a oportunidade de várias pessoas que já tinham trabalhado lá com meu pai foi me ajudando, me indicando pra coisas, pra não sei o que, e aí eu, por mim, pude vir provando que eu era capaz de alguma coisa e ir trabalhando

Para os técnicos de som, a mão, assim como o ouvido, é fundamental para o exercício de sua habilidade profissional que lhe garantirá a subsistência. Ela é importantíssima para executar os comandos cerebrais decorrentes da análise do som produzido. Mas o que um técnicos de som faz?

Atualmente os técnicos de som que trabalham em produções artísticas da indústria cultural, podem exercer a profissão em estúdios ou em espetáculos ao vivo. Os espetáculos ao vivo onde podemos encontrar o trabalho dos técnicos de som podem ser em peças teatrais, *shows* musicais, etc. Dos técnicos de som que trabalham nos eventos ao vivo, podem ser encontrados três tipos: engenheiro de sistema, engenheiro de áudio FOH e engenheiro de monitor.

O engenheiro de sistema é o responsável pelo sistema de sonorização que deve, além de montar e ligar, planejar e desenhar todo o sistema a ser utilizado. Ele também é responsável pelo alinhamento técnico, momento onde vai deixar o sistema com as amplitudes entre os componentes em harmonia e vai colocar o sistema em fase e, também responsável por toda a inteligência na interligação de todos os *hardwares* que fará parte do processo de sonorização.

O engenheiro FOH, ou engenheiro *Front of House*, é responsável pelo som que a plateia ouve. Uma série de caixas acústicas, conhecidas como PA, são direcionadas para a audiência para que tenham a experiência de áudio resultante da mistura de frequências sonoras realizadas por esse engenheiro. É esse o engenheiro que conhece exatamente a sonoridade do artista que ele trabalha. A princípio é ele que assina o *rider* técnico - documento enviado ao contratante do evento onde estão descritos os *hardwares* que ele precisa para alcançar a sonoridade desejada - e alcança a sonoridade mais fiel da música como foi concebida. É muito importante que esse engenheiro de áudio tenha o conhecimento das referências dos músicos com os quais ele trabalha, para que possa sonorizar de forma mais fiel o trabalho realizado por cada músico. Ele tem que ter muita

intimidade com os arranjos musicais para que possa sonorizar todas as nuances e trabalhar a dinâmica correta para cada artista e para cada música.

O Engenheiro de Monitor é o responsável por mixar o som que o músico ouve, levando ao músico uma ótima referência e também, musicalidade. Mixar quer dizer misturar, e o que esse engenheiro faz - assim como o engenheiro FOH faz também - é equilibrar o som e os timbres de cada instrumento e seus efeitos. O engenheiro de monitor tem a mesma responsabilidade do engenheiro FOH no que diz respeito ao conhecimento nas referências de cada músico e no conhecimento do arranjo musical.

Como podemos perceber, cada tipo de técnico de som que trabalha em um espetáculo ao vivo precisa muito de suas mãos para executar seu trabalho. O cérebro dos engenheiros processam os sons captados por seus ouvidos e fornecem os comandos intelectuais necessários para se alcançar a sonoridade pretendida. A viabilização dos comandos cerebrais são executadas pelas mãos, que operam diversos *hardwares* como equalizadores, compressores, processadores de efeitos, mesas de som, etc. Toda essa tecnologia é manipulada por muitos botões e os botões são ajustados pelos dedos das mãos dos técnicos de som, que saberão a medida certa de ajuste de cada botão. Conforme Plehkânov<sup>59</sup> explicou, percebemos aqui como as mãos dos engenheiros são imprescindíveis para manipular o mundo material a fim de garantir sua subsistência.

### ***2.3. Técnicos ou engenheiros de som?***

Devemos ressaltar que os profissionais que chamamos de “engenheiros” não são necessariamente, por formação acadêmica, engenheiros. No Brasil não há curso superior específico para formação de engenheiros de áudio como acontece em países centrais. Muitas vezes, os profissionais dessa área não se reconhecem como engenheiros e se definem, ou aceitam ser definidos, simplesmente como “técnico de som”, apesar do trabalho demandar mais do que apenas conhecimentos técnicos ou, como João diz: “eu sei que eu estou nessa vida por causa da música e não por ser um técnico de som, porque *eu não sou um técnico de som*” (grifos nossos). Todavia, acreditamos que a melhor

---

<sup>59</sup> PLEKHÂNOV, Guiorgui. *A concepção materialista da história: da filosofia da história, da concepção materialista da história, o papel do indivíduo na história*. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

denominação para a profissão que executam é “engenheiro de áudio”. Não pensamos que o “técnico” é inferior ou menos importante que o “engenheiro” apenas porque o primeiro passou por uma formação de nível “médio” e o segundo por formação de nível “superior”. Contudo, preferimos nos referir a esses profissionais da indústria cultural responsáveis pela operacionalização do áudio em eventos musicais, teatrais, etc, como “engenheiros” pela natureza intrínseca da profissão.

Engenharia é uma palavra originária do latim *ingeniu*, que significa faculdade inventiva, talento,<sup>60</sup> o que coaduna mais precisamente com a dinâmica daquilo que executam em seu cotidiano profissional. Como exposto acima, os engenheiros de monitor e FOH precisam ter intimidade com a arte musical, entenderem a linguagem, para sonorizar e mixar o espetáculo em harmonia com a expressão musical. É um trabalho que, além da necessidade de conhecimento técnico específico, necessita de pesquisa e criatividade. João conta como chegou ao som da guitarra elétrica utilizada por Paulinho Moska (que não costuma usar a guitarra elétrica com frequência), na sua mais recente turnê, chamada “Violoz” (2016):

ele toca uma guitarra no *show*. Ele comprou um amplificador para essa guitarra. Era uma p\*\*\* de um Vox desse tamaninho. Primeira vez que ele ligou, *bbllllééééémmm!!* Eu falei: “Isso não vai dar meu irmão! Sai mais um violão elétrico!” Aí eu arrumei um outro amplificador, botei três microfones no amplificador, ou seja, tem quatro microfones de guitarra em um *show* que não é de guitarra. Eu levanto quatro canais de guitarra pra ter uma guitarra, entende? E tiro um som de guitarra cavala. Aí entrou o Samuel Rosa, do Skank, no camarim, lá em Belo Horizonte e falou: “Uau, que som de guitarra é esse!? É aquele amplificadorzinho?” Aí o Moska: “Não, que não sei o que, agente timbra”. Agente timbra é o c\*\*\*\*\*! Eu timbro! Quem vai lá no amplificador de guitarra lá e tira o som, enfia a mão, sai lá da mesa e vai lá, sou eu todo *show!* Ele chega e faz [na guitarra] *vvreeemmm* [e pede]: “Aumenta! Abaixa! Tá bom!”

Como podemos perceber, a produção do som executado pelo artista não é criação apenas do artista, o engenheiro de áudio é o responsável por se atingir a sonoridade pretendida.

Não necessariamente o engenheiro precisa ser músico, mas com sua intervenção no processamento do áudio ele aprofunda, sublinha a linguagem musical, viabilizando e contribuindo para o estabelecimento de comunicação entre o artista e o público com a aplicação, por exemplo, de ecos e efeitos sonoros para complementar a linguagem expressa musicalmente pelas vozes e pelos instrumentos musicais. É preciso talento,

---

<sup>60</sup> Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAANcsAC/que-engenharia>. Acesso em 19 jun. 2017.

criatividade e conhecimento científico para processar todos os sinais que passam por vários canais da mesa de som, de maneira que o perfeito controle eletroacústico do espetáculo torne-se inteligível à audiência e a sonoridade se aproxime o máximo possível do som que se ouve nos álbuns em estúdio, que é um ambiente onde tudo está sob controle.

Cada *show*, cada espetáculo, pode acontecer em um local diferente. É comum as turnês musicais passarem por diversas cidades em vários países. Dessa forma, cada local, cada apresentação vai ser diferente. Os engenheiros de áudio não encontrarão as mesmas condições acústicas, elétricas, climáticas em todos lugares, então ele precisa ser criativo para superar dificuldades e ser capaz de sonorizar o *show* ou espetáculo com os equipamentos tecnológicos disponíveis e as condições climáticas naturais existentes.

No texto de Marcos Portnoi, *O que é engenharia?*,<sup>61</sup> o autor expôs cronologicamente algumas definições cunhadas ao longo do final do século XIX e boa parte do século XX, sobre como podemos entender o que significa ser engenheiro. Por exemplo, S. E. Lindsay (1920) disse que engenharia é “a prática da aplicação segura e econômica das leis científicas que governam as forças e materiais da Natureza, através da organização, design e construção, para o benefício da humanidade” (PORTNOI, 1999). Ora, o engenheiro de áudio lida com a manipulação do fenômeno físico da acústica e da eletricidade, construindo com a tecnologia disponível a sonorização do *show* ou espetáculo o entendimento, a compreensão e a intelegibilidade da linguagem musical manifestada pelos músicos no palco. T. J. Hoover e J. C. L. Fish (1941) dizem que “engenharia é a aplicação profissional e sistemática da ciência para a utilização eficiente dos recursos naturais a fim de produzir riqueza” (PORTNOI, 1999). Bem, o engenheiro de áudio tem que entender de acústica e do funcionamento das tecnologias utilizadas para o processamento dos sinais de áudio a fim de alcançar a sonoridade que os artistas apresentam em estúdio o mais fidedigno possível, já que a música e o espetáculo em si é o produto que se está vendendo, sobre o qual se pretende o lucro e, dessa forma, a produção da riqueza financeira para os financiadores/contratantes do *show* ou espetáculo. O trabalho dos engenheiros de áudio é parte do processo de fabricação dos produtos

---

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.eecis.udel.edu/~portnoi/academic/academic-files/eng-whatisit.html>. Acesso em 19 jun. 2017.

comerciáveis da Indústria Cultural como, por exemplo: o disco de vinil, o CD, o DVD, o *show* musical, o espetáculo teatral, a música e a trilha incidental que se ouve nos filmes de cinema e programas de TV, etc. Entretanto a melhor definição que justifica o emprego da palavra engenheiro, em vez de “técnico de som”, para quem realiza a profissão de sonorização e mixagem de espetáculos e *shows* é a cunhada pelo Comitê de Certificação de Engenharia e Tecnologia dos Estados Unidos (1982). Para esse Comitê, engenharia

é a profissão na qual o conhecimento das ciências matemáticas e naturais, obtido através do estudo, experiência e prática, é aplicado com julgamento no desenvolvimento de novos meios de utilizar, economicamente, os materiais e forças da Natureza para o benefício da humanidade (PORTNOI, 1999).

Essa definição não considera que engenheiro só pode ser considerado aquele que cursou nível superior específico na área, mas que sua experiência e prática são também considerados para que o profissional seja engenheiro.

Ademais dessas questões acerca da melhor nomenclatura para definição de uma profissão, existem os problemas decorrentes das relações capitalistas de produção que, para realizarem os lucros almejados, exploram o trabalho dos profissionais do áudio. O emprego do termo “técnico de som” para definir uma profissão que executa conhecimentos de engenharia, pode ajudar na desvalorização do trabalho, de forma que se possa remunerá-lo por um valor inferior ao que poderia valer.

A experiência que João Damaceno adquiriu nessa área é atravessada pela informalidade nas relações de trabalho. Falando sobre os seus primeiros anos na profissão, evidenciou que, até hoje, os trabalhos são combinados de maneira muito informal. Assinar contrato de trabalho com direitos e deveres dos contratantes e dos contratados não foi algo que constou em sua experiência nessa área de trabalho, que já passam das três décadas:

**(G):** Você tinha muitas dificuldades para receber pelos trabalhos que você fazia?

**(J):** Nenhum, nunca tive.

**(G):** As pessoas que trabalhavam com você eram honestas nessa parte?

**(J):** Sempre me pagaram.

**(G):** Você só sabia quanto você ia receber quando pagavam ou você sabia antecipado?

**(J):** Não, quando você vai e coisa, o trabalho tá acertado, você sabe quanto vai pagar. Mas todo esses negócios desse começo da época, durante anos...

**(G):** Mas esse acerto que você faz é verbal.

**(J):** É verbal.

**(G):** Não assina contrato de trabalho com ninguém?

**(J):** Nunca assinei um contrato de trabalho com ninguém.

**(G):** Todos esses anos, você tem mais de 30 anos de trabalho, você nunca trabalhou com contrato?

**(J):** Não. Uma vez eu já tive que dar notas. Mas sempre é uma coisa verbal, acertada assim. E durante toda essa vida, até uma boa parte do mundo, eu recebi meu trabalho em grana e depois do *show*. O cara acabava e me dava.

João deixa claro que para receber, existe uma cadeia de pessoas por onde o dinheiro passa até chegar às suas mãos. É preciso que o produtor do evento musical pague o artista para esse pagar aqueles que trabalham em seu espetáculo musical. O seu pagamento vai depender que os compromissos contratuais estabelecidos entre os artistas e aqueles que os contratam sejam honrados. Se houver atraso, o engenheiro de som terá seu pagamento atrasado.

Durante os anos 1980 um prolífero movimento de bandas de rock, formadas por músicos jovens que haviam nascido e vivido durante o período da Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985), teve forte difusão na mídia brasileira, impulsionados pelos investimentos capitalistas da indústria fonográfica nesse movimento musical juvenil oitentista. Bandas como *Os Paralamas do Sucesso*, *Barão Vermelho*, *Titãs* e *Legião Urbana* tinham forte veiculação pelos meios de comunicação da época, tendo suas músicas executadas à exaustão em rádios e TVs do Brasil inteiro, sendo excelentes vendedores de discos. Várias outras bandas de rock surgiram na época aproveitando-se da alta popularidade que o estilo musical vinha alcançando entre a juventude nos anos 1980. Com vendagem de discos menor que as bandas supracitadas, artistas como *Metrô*, *Nenhum de Nós*, *Uns e Outros*, *Dr. Silvana e Cia.*, *Hanói-Hanói*, entre outros, também tiveram músicas veiculadas nos meios de comunicação que aproveitaram a janela aberta para o Rock no mercado musical brasileiro para emplacar alguns sucessos musicais em rádios e TVs, possibilitando que esses artistas vendessem seus *shows* para todo o país.

O *Hanói-Hanói* foi uma banda carioca formada em 1985 pelo baixista e principal compositor, Arnaldo Brandão, que já havia sido membro das bandas *A Bolha* e *Banda Brylho*, além de ter tocado nas bandas que acompanhavam Raul Seixas, Luiz Melodia, Gal Costa, entre outros. A maioria das letras da banda era feita por Arnaldo em parceria com o poeta Tavinho Paes, porém Arnaldo realizou parcerias antológicas com artistas que marcaram época, como é o caso de “O tempo não para”, com Cazuzza e “Rádio Blá”, com Lobão. Além dessas, a canção “Totalmente Demais”, presente no primeiro disco da banda, foi regravada por Caetano Veloso, que lançou um álbum com o título da canção, em 1986. Durante sua carreira, a banda lançou cinco álbuns: o disco homônimo, de 1986; “Fanzine”, de 1988; “O Ser e o Nada”, de 1990; “Coração Geiger”, de 1992; e “Credus”, de 1995, quando a banda encerra suas atividades.<sup>62</sup> João Damaceno fez muitos *shows* para o *Hanói-Hanói*, operando o som nos concertos ao vivo, e relata como às vezes o pagamento pelo seu trabalho podia atrasar:

**(G):** Hanói-Hanói você fazia turnês com eles?

**(J):** Fazia turnês com eles. Era um negócio cata mendigo danado. Dureza. Não por culpa deles, por culpa do sistema. Fazia dois *shows* por semana, um, três, não sei que. Ganhava 300 pratas. Demorava pra receber pra cacete.

**(G):** Você tinha problemas pra receber?

**(J):** No Hanói-Hanói? Não tinha problema...

**(G):** No geral você falou que não tinha...

**(J):** Não tinha pra receber. Às vezes demorava, porque demorava os caras pra receber. Me lembro de não ter dinheiro, de ser muito duro nessa época. Eu morava em Copacabana e era muito duro, cara.

É bom lembrarmos que durante os anos 1980 a economia brasileira ia de mal a pior, caracterizada por inflação alta e miraculosos planos econômicos mal sucedidos. A sobrevivência na cidade não era nada fácil, principalmente em um grande centro urbano como o Rio de Janeiro, onde o custo de vida era (e continua sendo) um dos mais altos do Brasil! A informalidade do trabalho de João Damaceno lhe causava instabilidade econômica.

---

<sup>62</sup> Disponível em <https://whiplash.net/materias/biografias/166386-hanoi-hanoi.html>. Acesso em 05 out. 2017.

Para trabalhar nessa área é extremamente necessário o estabelecimento de relações sociais com pessoas que possam abrir portas para a atuação profissional. Com o produtor musical Marcelo Sussekind, João aprendeu muito sobre a profissão. Todavia, o custo para se especializar na profissão de engenheiro de som foi bastante alto, já que momentos de muitas dificuldades foram enfrentados para que pudesse ser o profissional e a pessoa que ele é hoje. Trabalhando com Marcelo Sussekind nos estúdio da Top Tape, no Rio de Janeiro, passou momentos difíceis mas que lhe viabilizaram oportunidades profissionais futuras, ou como João fala

Eu trabalhava pro Marcelo todos os dias. Eu era muito duro, muito f\*\*\*\*\*, só tinha um sapato. Nessa época eu me lembro de ir dormir sem comer várias vezes porque eu não tinha dinheiro pra comer. Comia um sanduíche de mortadela... Eu tenho trauma de mortadela até hoje! E eu fui trabalhar pro Marcelo na Top Tape e ele não me pagava pra isso. Ele me dava um dinheiro de vez em quando e tal, mas muuuito difícil, e era um dinheiro pra fazer um lanche, uma coisa assim. Não era um dinheiro pra [viver]... Mas aí, além dele me botar num lugar que eu jamais entraria sozinho, que foi dentro do estúdio da RCA, da BMG, de conhecer outras pessoas que eu jamais conheceria sem ele, ele me botou na Top Tape. Alguém precisou de um técnico, perguntou pra ele, ele foi lá e me botou na Top Tape e eu comecei a gravar as coisas. Eu entrei na Top Tape gravando o disco do Leo Gandelman,<sup>63</sup> de cara peguei uma rapaziada dessa onda, desse tamanho! Eu não sabia nada. Eu sabia tirar som, eu sabia equalizar uma bateria, fazer um som de bateria...

Além de trabalhos realizados apenas com acordos verbais, do acesso a outros trabalhos serem balizados por estabelecimento de relações sociais, muitas vezes os responsáveis por operar a sonorização de espetáculos musicais passam por situações humilhantes no exercício do seu trabalho. Existe exemplo de artistas temperamentais que costumam não ser delicados na relação interpessoal dentro da sua área profissional. Tim Maia foi um importante artista da música popular brasileira conhecido por sempre reclamar do *retorno*,<sup>64</sup> muitas vezes não poupando os engenheiros de som de seus impérios. Durante muitos anos esse sistema de retorno era feito por meio de caixas acústicas instaladas nas laterais e na frente do palco, com direção voltada para o artista.

A qualidade do som depende muito da qualidade do equipamento utilizado para processá-lo e ouvi-lo. Se a qualidade dessas caixas de retorno não forem boas, não adianta ter o melhor profissional da área para processar o som que sai pelas caixas. Um

---

<sup>63</sup> Informações sobre a biografia de Leo Gandelman, consultar <http://www.leogandelman.com.br/perfil/>

<sup>64</sup> *Retorno* é o nome dado ao som que é equalizado pelo engenheiro de monitor para ser ouvido pelo artista durante sua performance musical.

bom equipamento de áudio ajuda o trabalho do engenheiro de som. João Damaceno foi chamado para fazer uma temporada de *shows* com o Tim Maia na casa de *shows* carioca chamada *Canecão*, após vários outros engenheiros de som serem sumariamente demitidos pelo cantor, todavia o evento acabou sendo positivo para ele:

**(J):** ...Teve uma outra coisa que foi fundamental pras pessoas me respeitarem. Eu tô no livro do Nelson Motta lá. Eu fui o cara que vingou todos os técnicos de som do Brasil com o Tim Maia, porque o Tim Maia foi o carrasco dos técnicos de som.

**(G):** Isso é famoso! (risos)

**(J):** É famoso isso aí. Eu fui embora do *Canecão* pela porta, fechei o microfone e larguei ele falando sozinho. Ninguém nunca fez isso. Eu fiz! Ele fez uma longa temporada no *Canecão* de sucesso, de casa cheia, foi uma marco na história dele. Durante essa temporada passaram vários técnicos. Ele mandava... Uns duravam um dia e ele mandava embora. E o cara já não tinha mais [a quem chamar] e me chamou um dia. Eu já morava na [rua] Pereira da Silva, eu duro pra c\*\*\*\* nessa época lá. E ele falou: “João Damaceno, me recomendaram você, que você vai dar jeito no Tim Maia.” Eu falei: “Cara, ó, beleza, eu vou fazer enquanto der, enquanto ele deixar e eu quero levar as caixas”.

**(G):** Levar as caixas? O que significa isso?

**(J):** Levar os monitores pro Tim Maia, que eram os mesmos monitores que eu usei no Legião [Urbana]. Eu já tinha feito o Legião aí nessa época. Eram monitores muito especiais que um cara chamado Acácio tinha e eu aluguei os monitores do Acácio, botei ele na fita e levei os monitores. Aquilo funcionava de verdade, basta querer. E funcionou durante 15 dias. O Tim Maia sorrindo, pô, o Jairo Pires...

**(G):** Não reclamou do retorno em nenhum momento?

**(J):** Reclamava, mas era uma reclamada educada, pedia o negócio, fazia isso.

**(G):** Mas funcionou?

**(J):** Funcionou. O cara fez o *show* inteiro durante duas semanas. O produtor Jairo Pires [estava] sorrindo de orelha a orelha. Passava na mesa do monitor e me dava tapinha [nas costas] não sei o que, e funcionou. Aí na terceira semana, na quinta-feira, (...) o cara já chegou em outra *vibe*. E começou a xingar, xingar pra c\*\*\*\*\*. Uma hora ele me chamou de filha da p\*\*\*\*, de não sei o que e tal, eu fechei o microfone e fui embora. Aí quando eu sai pela porta do *Canecão*, eu só ouvi o cara [Tim Maia] falando, ele gritando: “Jairo Pires, Jairo Pires o cara tá indo embora, chama ele lá, espero que isso seja sacanagem!” (risos) E aí eu saí ouvindo um monte de microfonia, porque jogaram o Décio, que era o cara que montava os microfones, pra maquiagem... Jogaram ele na mesa: “Vai Décio!” O Décio aumentava e diminuía, estava apavorado, em pânico sem saber o que fazer. Isso foi uma coisa que fez as pessoas me considerarem mais. Eu tive muito problema com isso.

**(G):** Aí você voltou depois?

**(J):** Não

**(G):** Você saiu, saiu mesmo!

**(J):** Sai mesmo e não recebi esse dia. Nem cobrei esse dia. Eu recebi as duas semanas anteriores e nunca mais fiz o Tim Maia na minha vida. Eu fiz o Tim Maia algumas vezes no Circo Voador.

No momento em que João Damaceno traz as caixas de monitor, com as quais vinha trabalhando durante sua passagem pela Legião Urbana, há uma melhora sonora, pois era um equipamento de qualidade superior operado por alguém que tinha o conhecimento necessário para se obter o melhor resultado dele. Entretanto, por mais que a qualidade sonora tenha melhorado e agradado o Tim Maia, após um determinado tempo seu temperamento instável não poupou de desferir seus conhecidos impropérios contra João, que não aceitou e resolveu deixar o local de trabalho em vez de ficar sendo humilhado. As relações dentro de qualquer área de trabalho deveriam ser pautadas por educação e cordialidade. Se há insatisfação com o serviço contratado, o jeito mais apropriado deveria ser educadamente interromper o serviço prestado explicando com temperância os motivos ao invés de atitudes hostis.

Um sindicato dos profissionais do áudio poderia ser uma maneira dos trabalhadores dessa área se organizarem para poderem lutar por melhores condições de trabalho. Um sindicato pode ter caráter educativo, auxiliando pessoas a ingressarem na área, por meio de cursos capacitantes que ensinem a profissão; também pode ter caráter jurídico, auxiliando os trabalhadores com contratos de trabalho. Todavia, para João, ligar-se ao sindicato de sua área de atuação profissional significaria ganhar menos do que ganhava. Se para garantir sua sobrevivência com dignidade tinha que fazer muitos *shows* por mês, se entrasse para o sindicato teria que ganhar menos do que já ganhava, uma remuneração que não era muita:

**(G):** Nunca houve nenhum movimento aí entre vocês que operam áudio, essas coisas, de uma tentativa de se organizarem enquanto categoria profissional?

**(J):** Olha Gabriel, durante esse tempo todo não.

**(G):** Porque o que me parece até o momento assim ouvindo, parece um ambiente de muita concorrência, não é?

**(J):** Hoje as coisas são diferentes... Durante a vida inteira não houve nada disso, era cada um por si e Deus por todos. Uma certa... Existe um negócio chamado Saterj.<sup>65</sup>

**(G):** E o que é Saterj?

**(J):** É um negócio de um sindicato de técnicos de espetáculos. Pra você tocar no Canecão precisava ser filiado a isso, pra você fazer um som no Canecão. Só que o Saterj abre as 11 da manhã, ou seja, um negócio que abre as 11 da manhã não pode ser um serviço sério (risos). Enfim, você tem que pagar uma mensalidade pro Saterj, uma anuidade, um negócio assim e o Saterj diz que o meu trabalho, que eu tenho que receber, na época ele dizia que eu tinha que ganhar 200 reais por *show* e eu já ganhava 800! Então não podia me filiar a um negócio desse.

Não sindicalizar-se significa que haverá uma restrição em relação aos lugares em que se poderá trabalhar, já que a exigência de estar sindicalizado é requisito para poder trabalhar em muitos eventos, teatros e casas de *shows*. É compreensível a exigência de estar atrelado ao sindicato para trabalhar, pois a remuneração exigida por trabalhadores sindicalizados pode garantir um piso “salarial”, um mínimo a ser pago, evitando com que qualquer trabalhador ganhe menos do que o exigido pelo sindicato, todavia, por que outros profissionais, que não se sindicalizaram para não terem que reduzir seus ganhos, não podem trabalhar? Esses profissionais poderiam ser úteis para o sindicato pois, na defesa dos interesses dos trabalhadores, poderiam ser exemplos para negociarem melhores pisos de remuneração pelo trabalho, mas parece que a atuação do sindicato existente nessa área tem se mostrado muito mais voltada a atender interesses financeiros do que garantir os interesses dos trabalhadores. João quase não pôde trabalhar no Rock in Rio de 2016 com a banda *Bossacucanova* por não ser sindicalizado:

**(J):** Esse ano agora eu trabalhei no Rock in Rio. Todos os técnicos brasileiros que foram pro Rock in Rio, que não eram... Tinha por obrigação ser filiado ao Saterj senão não podia trabalhar.

**(G):** Mas você não é filiado ao Saterj. E como você fez?

**(J):** Vou te explicar. Isso é o Brasil. Todos tinham que ser, porque tinha fiscalização, ia dar um problema seríssimo, a multa era enorme. A multa era em cima do artista, então os artistas não queriam, que não sei o quê, fazia parte contratual, de não sei o que do contrato com a banda, que o operador tinha que estar sendo filiado. Diziam que isso era uma maneira de fiscalizar o Imposto de Renda ou alguma coisa assim. Enfim, você tinha que ser filiado. Ou você se filiava... Pra você se filiar, você tem que tirar uma carteira de trabalho, uma DRT, uma coisa assim, não sei lá o que e tal. Ou então você

---

<sup>65</sup> Na verdade ele se refere ao SATED/RJ - Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado do Rio de Janeiro.

podia sem problema nenhum ir lá e pagar uma taxa de 90 reais e receber [fazer] o seu negócio, ou seja, só pros caras ganharem dinheiro!

Atender os interesses de classe e zelar para que pessoas capacitadas atuem profissionalmente poderiam direcionar as ações sindicais. A exigência de sindicalização cai somente sobre a equipe técnica dos artistas brasileiros, já que artistas estrangeiros que vem se apresentar no Rio de Janeiro traz sua equipe técnica que não é sindicalizada ao SATED-RJ. É estranho impossibilitarem trabalhadores que já atuam na profissão à décadas de trabalhar, por não terem que reduzir seu salário, mas por uma contribuição mensal ao sindicato, tecnicamente qualquer pessoa sem experiência pode trabalhar em lugares que os experientes não sindicalizados não podem trabalhar.

Não é o sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos de diversão que organiza encontros e cursos entre os profissionais dessa área para compartilharem experiências e organizarem cursos de capacitação. Os próprios profissionais da área se organizam sem tutela sindical para realizarem ações que visem melhorar o desempenho profissional daqueles que atuam nessa área de trabalho. João já foi a Belém, no Pará, para compartilhar experiência com profissionais paraenses que buscavam melhorar sua qualificação, onde o sindicato não atuou. Ao ser perguntado sobre quais seriam os benefícios para a categoria estar sindicalizado, João é enfático:

**(G):** Mas tem algum efeito? Você vê algum benefício pra categoria?

**(J):** Nenhum. Aí o que que começou a acontecer. As pessoas, os técnicos, de uma certa maneira, com a Internet, com o Facebook e essas coisas, hoje em dia você consegue uma comunicação muito maior entre as pessoas, começou a ter alguns encontros. No Rio tem a “Terça técnica”. Em Belém eu fui fazer aquele negócio lá, na “Segunda técnica”, tem um dia da semana que tem esse nome. Então eu fiz dois dias em Belém. Um dia falando sobre ao vivo, outro dia falando sobre estúdio no negócio da “terça técnica” deles lá. Tem isso no Rio, tem isso em São Paulo, tem isso em Belém...

**(G):** E é o sindicato que organiza isso?

**(J):** Não, não é o sindicato que organiza, são os técnicos que organizam. Mas isso é num sentido de dividir informação, de aprender e de, também, se proteger de alguma maneira, mas isso não tem nenhum valor sindical, nada disso, não resolve nada, não tem advogado, não tem nada. Um sindicato forte ainda no negócio, alguma coisa que você se filie e brigue pelos seus direitos continua sem ter.

Por meio de ferramentas tecnológicas que permitem ampliar as possibilidades de comunicação, os trabalhadores da área do áudio se organizam para poderem construir melhores condições de trabalho. Compartilhar conhecimentos contribui para capacitar profissionais com menos experiência. Quanto melhor a qualidade profissional daqueles que trabalham maior é a possibilidade de se aferir melhores remunerações salariais.

Se fazer técnico de som é um longo processo dialético que, ao longo do tempo, transformou inexoravelmente as pessoas tornando-as quem elas são. Não é homogêneo a forma como os profissionais se tornam quem são: sua família, as experiências que tiveram para terem o conhecimento que possuem e as condições econômicas e sociopolíticas do país são determinantes para as pessoas alcançarem seus objetivos profissionais.

### *Considerações Finais*

A execução desse trabalho monográfico permitiu-me estar em contato com aquilo que significa ser historiador. Dentro das Universidades há uma separação entre licenciatura e bacharelado, em uma ilusão que se pode formar uma pessoa capacitada apenas para “dar aula” e outra pessoa que seja capaz apenas de “pesquisar”. Confesso que nos primeiros semestres da Graduação acreditei que isso realmente seria possível, que poderia ser um pesquisador para não precisar ensinar ou que seria um professor para não ficar enfiado dentro de arquivos públicos ou particulares. Entretanto, analiso que, agora na conclusão da Graduação, isso é algo impossível de se alcançar. O trabalho do professor deve envolver a pesquisa, pois do contrário, ele não passará de um mero reprodutor de livro didático. Se preparar para a “matéria” que será abordada na aula com seus alunos passa por pesquisas sobre o tema se você não quiser que a aula seja entediante para você mesmo e para os alunos. Da mesma forma, quando o pesquisador apresenta o resultado de seu trabalho, é necessário didática para comunicar satisfatoriamente - ao leitor ou a qualquer pessoa que lhe pergunte sobre a pesquisa - o desenvolvimento, os objetivos e resultados da sua pesquisa. Ser historiador é ser pesquisador, ser historiador é ser professor. Os dois universos se interconectam, fazem parte da mesma coisa.

A curiosidade é estímulo crucial no trabalho do historiador, pois lhe faz ir atrás daquilo que desperta essa curiosidade gerando mais e mais perguntas. A curiosidade de querer saber como funciona o universo dos *shows* musicais, dos estúdios de gravação, de todo o processo que faz com que uma determinada criação artística chegue até as pessoas, me levou a pesquisar como se fizeram os técnicos de som que trabalham nessa área. Minha curiosidade sobre esse universo tem uma explicação: o forte impacto cultural do movimento juvenil de bandas brasileiras de Rock no anos 1980, que teve forte difusão pelos canais midiáticos existentes à época sobre um público jovem que havia nascido durante os anos da Ditadura Civil-Militar (1964-1985), foi algo que sempre despertou minha curiosidade. Pesquisar a profissão de técnico de som, entrevistando pessoas que trabalham na Indústria Cultural, em especial a fonográfica, foi um meio pelo qual pude estar em contato com pessoas que trabalharam e viveram aquela época e conheceram aquela Indústria por dentro. Vindo de uma família onde a música teve na minha vida um papel muito importante e central, foi inevitável que me interessasse por um tema que tivesse conexão com a música de alguma forma.

A música brasileira está em constante diálogo com os processos políticos e culturais de determinada época, oferecendo uma perspectiva por meio da qual o historiador pode entrar em contato com a temporalidade estudada. Contudo, percebi que a música pode ser objeto de estudo para historiadores muito comumente interessados em análises culturais ou políticas, mas muito pouco pensada sob uma perspectiva econômica, no que tange os aspectos das relações de trabalho, de produção.

O mercado editorial fervilha de títulos que tratam da música brasileira. As estantes das poucas livrarias brasileiras - já que, em média, o brasileiro praticamente não lê -<sup>66</sup> oferecem títulos como biografias e livros que traçam o panorama de determinado estilo musical. Alguns títulos de livros brasileiros que falam sobre música para ilustrar isso: *Titãs - A vida até parece uma festa*, por Herica Marmo e Luiz André Alzer (Editora

---

<sup>66</sup> Reportagem da Agência Brasil EBC, indica que conforme pesquisa realizada em 2015, “em média, os entrevistados disseram ter lido 2,54 livros nos últimos três meses, sendo 1,06 do começo ao fim”. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-05/leitura-e-habito-de-56-da-populacao-indica-pesquisa>. Acesso em 24 out. 2017.

Record, 2002); *Os Paralamas do Sucesso - Vamo Batê Lata*, por Jamari França (Editora 34, 2003); *50 anos a mil*, por Lobão e Claudio Tognolli (Editora Nova Fronteira, 2010); *Histórias Secretas do Rock Brasileiro*, por Nelio Rodrigues (Editora 5W, 2014); *Contos do rock: História dos bastidores do rock brasileiro contadas por quem esteve lá*, por Daniel Ferro et al (Editora Dublinense, 2017); *Guia Politicamente Incorreto dos Anos 80 Pelo Rock*, por Lobão (Editora LeYa, 2017). Dentre esses títulos citados, que são facilmente encontrados nas melhores livrarias e sites especializados, já tive a oportunidade de ler 3 deles, que foram as biografias do Titãs, de Os Paralamas do Sucesso e do Lobão e em nenhuma delas, em mais de mil páginas escritas, não são citadas as relações de produção. Em nenhum dos livros que li os autores escolherem destacar, ou se quer citar, que as equipes de produção responsáveis por construir com o artista sua reputação, seu “sucesso”, trabalham com contratos de trabalho feitos de boca, sem pagamento de seguridades sociais obrigatórias nas relações de trabalho, pra não falar das longas jornadas de trabalho e serviços noturnos impropriamente remunerados.

É nessa abordagem que o tema pode e deve ser estudado por historiadores. Boa parte de estudos sobre os impactos do Rock brasileiro dos anos 1980 sobre a juventude não se tratam de trabalho de historiadores, mas principalmente de trabalhos realizados por jornalistas. Os historiadores estão estudando muito pouco o estilo musical desse período em questão, que teve forte impacto sobre a juventude que viveu aquela década. A possibilidade de investigar de que forma o trabalho nessa área da indústria cultural ocorre; como acontecem as relações de produção e o quanto da vida das pessoas que trabalham nessa área é dedicada à profissão não são aprofundadas, ou se quer citadas, nos trabalhos dos jornalistas por vários motivos que não cabem agora serem discutidos.

Os historiadores devem se debruçar com todo coração sobre estudos que voltem o olhar para as formas como ocorre o trabalho em nosso país. É muito importante, em tratando-se de Brasil, levarmos em consideração que a maior parte da História brasileira está cingida pela escravidão. Infelizmente, essa é uma realidade do século XXI que parece não ter acabado completamente, no caso brasileiro, em 1888. Em recente nota de 20 de Outubro de 2017, a ONU Brasil expressou forte preocupação com “a recente portaria do Ministério do Trabalho e Emprego que altera a definição conceitual de trabalho escravo para fins de fiscalização e resgate de trabalhadores e trabalhadoras, que

tende a dificultar as ações de combate a este mal”.<sup>67</sup> A preocupação decorre do fato de que querem mudar conceitos para justificar a exploração do trabalho de maneira que não possa ser considerada “análoga a escravidão”. Isso parece ser evidência de como a escravidão é uma perigosa realidade que afetou e afeta, nesse exato momento em que se lê essas linhas, milhares de brasileiros. Dessa forma, todos os estudos que puderem contribuir para analisar as relações de produção no distinto e peculiar capitalismo brasileiro, são mãos que se estendem para ajudar a combater o trabalho escravo no Brasil e/ou qualquer forma de trabalho e produção que se assemelhe ou traga traços de tradições de relações sociais marcadas pela escravidão.

#### Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA, 2002.

ALFONSO, Sandra Mara. *O violão, da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do mundo*. São Paulo: Editora Fundamento Educacional, 2009.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

---

<sup>67</sup> Disponível em:  
<https://nacoesunidas.org/sistema-onu-no-brasil-divulga-nota-sobre-portaria-do-trabalho-escravo/>. Acesso em 24 out. 2017.

CALVO, Célia Rocha. Narrativas orais, fontes para a investigação histórica: culturas, memórias e territórios da cidade. *Revista História & Perspectivas*, Uberlândia, v. 42, jan./jun. 2010.

CANÊDO, Leticia Bicalho. *A revolução industrial*. 3 ed. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1987. (Discutindo a História).

CARDOSO, Heloísa Helena Pacheco. Nos caminhos da História Social: os desafios das fontes orais no trabalho do historiador. *Revista História & Perspectivas*, Uberlândia, v. 42, jan./jun. 2010.

CRUZ, Heloísa Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário Cunha; KHOURY, Yara Aun. Introdução. IN: MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun. (Org.). *Outras histórias: memórias e linguagens*. São Paulo: Olho D'Água, 2006.

DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. *E-Compós*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 2, abril, 2005.

FENELON, Déa Ribeiro; CRUZ, Heloísa Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário Cunha. Muitas memórias, outras histórias. IN: *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho D'Água, 2004.

GARCIA, Sérgio Freire. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. 2004. 215f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

GRUPO MEMÓRIA POPULAR. Memória popular: teoria, política, método. Trad.: Helen Hughes e Yara Aun Khoury. IN: *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Ed. Olho D'Água, 2000.

HOBSBAWM, Eric J. *A era do capital, 1848-1857*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra. 2012.

LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade - Arte e comunicação*. São Paulo : Livraria Martins Fontes Ltda, 1980.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 8 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. IN: SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. *A música do homem*. São Paulo: Martins Fontes/ Editora Fundo Educativo Brasileiro, 1981.

PICCINO, Evaldo. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos: surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico. *Revista Sonora*, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, n.2, p.15, 2005.

PLEKHÂNOV, Guiorgui. *A concepção materialista da história: da filosofia da história, da concepção materialista da história, o papel do indivíduo na história*. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História*, São Paulo, v. 15, abr. 1997.

RAYNOR, Henry. *A História Social da Música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

SPINDEL, Arnaldo. *O que é Socialismo*. 14 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

THOMPSON, E. P.. *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

VIEIRA, Maria do Pilar; PEIXOTO, Maria do Rosário; KHOURY, Yara Aun. *A Pesquisa em História*. São Paulo: Ática, 1989.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.