

RÁDIO MESMICE: O descontentamento com a programação das rádios como impulso para a prática da pirataria musical (1980-1981)

RADIO SAMENESS: Discontent with radio programming as an impetus for the practice of musical piracy (1980-1981)

Enio Everton A. VIEIRA¹

Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo | Brasil

Resumo

Este artigo tem como objetivo elucidar os problemas criados pelo desenvolvimento das tecnologias de fitas e reprodutores cassete nos hábitos de consumo de música no fim da década de 1970 e início de 1980, durante a crise da indústria fonográfica. Mídias especializadas da época culpabilizavam as tecnologias cassete, ignorando fatores econômicos ou a postura conservadora das gravadoras. As rádios insistiam em uma programação repetitiva para ouvintes que buscavam diversidade. Nos basearemos em escritos de Peter Burke, Marcia Tosta Dias, Paul Friedlander, Marcos Napolitano, Walter Benjamin e Renato Ortiz, em edições publicadas entre 1979 e 1981 da revista SOMTRÊS.

Palavras-chave

História do rádio; fita cassete; pirataria musical; consumo; indústria fonográfica.

Abstract

This article aims to elucidate the problems created by the development of tape and cassette player technologies in the habits of music consumption in the late 1970s and early 1980s, during the crisis of the music industry. Specialized media of the time blamed cassette technologies, ignoring economic factors or the conservative stance of record companies. The radio stations insisted on a repetitive program for listeners looking for diversity. We will supported by the writings of Peter Burke, Marcia Tosta Dias, Paul Friedlander, Marcos Napolitano, Walter Benjamin and Renato Ortiz, in editions published between 1979 and 1981 of SOMTRÊS magazine.

Keywords

History of radio; cassette tape; musical piracy; consumption; recording industry.

EIXO TEMÁTICO

RECEBIDO EM 02 DE MARÇO DE 2020
ACEITO EM 11 DE MAIO DE 2020

¹ Mestre pelo programa interdisciplinar em "Educação, Arte e História da Cultura" pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo. Graduado em História pela Universidade Nove de Julho (2014), pós-graduação lato sensu em educação pela PUC (2017). Contato: teacherenio@gmail.com

Introdução

Em carta publicada na edição de setembro de 1980, a seção de cartas da revista SOMTRÊS publicava o desabafo de José Bonifácio da Silva, um de seus leitores, que se mostrava descontente com a programação radiofônica da cidade de São Paulo. José reclamava que

Como muitos outros audiófilos gosto imensamente de efetuar minhas gravações diretamente das fontes de FM estéreo. Apesar dos moderníssimos equipamentos que as rádios usam, [...] nós somos castigados com programações de baixo nível, enfadonhas e, acima de tudo, repetitivas. Até parece que os programadores têm preguiça em renovar as seleções musicais, como se não existisse uma discoteca em cada emissora. Das 13 rádios FM estéreo daqui apenas duas ou três emissoras [...] apresentam uma programação até certo ponto agradável. De que adianta a potência de milhares de watts se a programação não corresponde ao interesse dos ouvintes?²

José sintetiza, em suas reclamações, algumas das várias mudanças que causavam desconforto nos chamados “audiófilos” – pessoas que acompanhavam as novidades em equipamento de som e lançamentos musicais – reclamações comuns nas páginas da extinta revista SOMTRÊS: uma decepção com a novidade das rádios FM, que ainda que possuíssem uma qualidade técnica superior às AMs, apostavam em uma programação com pouca diversidade musical, sobretudo para fãs de música que, como ele, efetuavam suas gravações graças à popularização das fitas e gravadores cassetes, uma novidade tecnológica cada vez mais popular no Brasil na virada da década de 1970 para 1980. Essas mudanças técnicas: os modernos equipamentos que permitiam o surgimento das primeiras rádios FM no Brasil, além dos gravadores e fitas cassete, chegavam ao país devido à gradual abertura econômica promovida pelos governos militares, um processo de abertura econômica e também política, ainda que fosse de uma maneira “lenta, gradual e segura” (NAPOLITANO, 2014, p. 103).

² SILVA, José Bonifácio. *Cartas*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 21, set. de 1980, p. 06. Manteremos os possíveis erros de grafias e pontuação contidos nas cartas originais.

Utilizando de reportagens e cartas dos leitores de SOMTRÊS, buscaremos neste trabalho compreender até que ponto as facilidades promovidas pela tecnologia cassete podem ser responsabilizadas pela crise da indústria musical ocorrida no início dos anos 1980. Pretendemos demonstrar como a falta de diversidade nas programações radiofônicas e nos catálogos das gravadoras acabavam por impulsionar as práticas de gravação caseira, pois os fãs de música procuravam ouvir novos artistas, cenário este pouco compreendido pelas rádios e gravadoras do período.

Iremos comparar tais cartas e reportagens citadas com a bibliografia historiográfica especializada no período, nos apoiando em autores como Renato Ortiz, Marcos Napolitano e Peter Burke. No que diz respeito à bibliografia especializada em música, utilizamos nomes como Paul Friedlander e Marcia Tosta Dias. Ao refletirmos acerca do caráter técnico da reprodução cassete, comparamos essa tecnologia aos escritos de Walter Benjamin e suas reflexões sobre a reprodutibilidade técnica da arte.

Revista SOMTRÊS³

Se auto intitulando a primeira revista de som e música do Brasil, SOMTRÊS foi inicialmente publicada em janeiro de 1979, sendo extinta em janeiro de 1989, totalizando 121 edições. Seu intuito era oferecer uma alternativa de informação aos chamados “audiófilos” (fãs de música e novidades em equipamentos de som) às publicações importadas que, além de custarem preços exorbitantes, exigiam o conhecimento de uma língua estrangeira – normalmente o inglês – e chegavam às bancas brasileiras com grande defasagem no que diz respeito aos lançamentos dos equipamentos de som e sua disponibilidade no mercado. Era “uma publicação brasileira, sem sotaque, para quem gosta da melhor música e exige o melhor som”⁴. Todas

³ A revista sempre escrevia seu próprio nome com letras maiúsculas. Respeitaremos tal grafia neste trabalho.

⁴ KUBRUSLY, Maurício. *Editorial*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 01, jan. 1979, p. 05.

as edições da revista SOMTRÊS podem ser encontradas na sala Sérgio Milliet da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, no centro da cidade de São Paulo.

Como fonte primária, a revista foi muito pouco utilizada pelos estudos na área de História da música, História Cultural brasileira e jornalismo musical, sendo uma rica fonte de informações, tanto no que diz respeito às percepções das mudanças pelas quais passava o país na virada da década de 1970 para 1980, quanto à recepção por parte do público de novas tecnologias de áudio e vídeo que chegavam ao país. Utilizamos tanto suas reportagens quanto as cartas de seus leitores, de onde podemos extrair ricas informações, tendo como metodologia a análise de conteúdo, comparando tal conteúdo aos estudos historiográficos de nosso recorte, entre 1979 e 1982.

Entre o milagre e a crise

Um mês antes de publicar a carta de José Bonifácio da Silva, a edição número vinte da revista SOMTRÊS publicava carta de Ricardo Campos, que utilizava o espaço dos leitores como forma de desabafo sobre os constantes aumentos de preço da revista.

Sou leitor assíduo e colecionador da revista. Depois de 17 números, escrevo para deixar patente meu protesto e descontentamento. Por que os sucessivos aumentos de preço? A revista foi lançada em janeiro de 1979 por Cr\$ 40,00 e, em apenas um ano, ela simplesmente dobrou de preço. As páginas, no entanto, são mantidas em torno de 94 (só o número de dezembro teve 126 páginas). Apesar de toda a inflação, que anda galopante, com tanta publicidade quanto a SOMTRÊS traz, tantos aumentos assim não se justificam.⁵

A carta de Ricardo é reveladora dos problemas que assolavam o país no fim da década de 1970 e início dos anos 1980, momento no qual os trabalhadores de classes mais baixas passavam por situações de extrema pobreza e fome, vulneráveis às flutuações econômicas ocorridas no Brasil.

Uma parcela dos trabalhadores comuns estava, em 1980, mergulhada na pobreza absoluta. Nas regiões de maior dinamismo econômico, bastava a ocorrência de algum percalço ou de alguma fatalidade para que a vulnerabilidade decorrente dos baixos salários ou da baixa renda se traduzisse em insuficiência alimentar, em

⁵ CAMPOS, Ricardo. *Cartas*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 21, set. 1980, p. 06.

RÁDIO MESMICE: O descontentamento com a programação das rádios como impulso para a prática da pirataria musical (1980-1981)

precariedade habitacional etc. (MELLO e NOVAIS, 1998, pp. 625-626).

Entretanto, SOMTRÊS não era uma revista direcionada aos trabalhadores das classes mais baixas. Dirigida aos audiófilos, o jornalista Carlos Barradas da Silva define o público alvo da revista como pessoas que dedicam interesse “aos assuntos de som, com o objetivo de ouvir música gravada em ótimas condições”⁶. Outras considerações que seguem na mesma matéria falam da importância de uma sala bem preparada acusticamente, de se ouvir boas gravações, na medida do possível, a não ser no caso de gravações antigas, pois neste caso o audiófilo deve buscar obter equipamentos que amenizem a precariedade da gravação original. Em outras palavras, uma família apertada em uma habitação de um ou dois cômodos não estaria apta para fazer parte do clube dos audiófilos. SOMTRÊS fazia parte, portanto, do conjunto de jornais e revistas que tiveram sua expansão no pós 64 “ancorada no crescimento da nova classe média, que tem renda suficiente para comprá-los” (MELLO e NOVAIS, 1998, p. 639).

A crise econômica que se avizinhava é contraditória ao momento da industrialização que Ortiz (2003), Mello e Novais (1998) chamam de inserção forçada ao “Capitalismo Tardio”, promovida pelos governantes militares nos anos entre os anos de 1964 e 1985. Na década de 1970 ocorrera o “Milagre Brasileiro”, no qual o país passou por “um crescimento contínuo, ao longo do início da década de 1970, com taxas anuais em torno de 11%” (SILVA, 2013, p. 260). Ao lado de tal crescimento, Marcos Napolitano (2014) aponta que os meios de comunicação e a indústria da cultura conheceram um crescimento até então sem precedentes na história do Brasil.

Com o crescimento econômico, os bens culturais passaram a ser consumidos em escala industrial: telenovelas, noticiários, coleções de livros e fascículos sobre temas diversos, revistas [...] demonstravam a nova tendência industrial e “massiva” do consumo cultural, que se consolidaria de vez na segunda metade da década

⁶ SILVA, Carlos Barradas da. *A Questão dos Princípios*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 1, jan.1979, p. 08.

de 1970. Dessa maneira, via bancas de jornal e televisão, a cultura escrita chegava aos segmentos mais pobres da população – sobretudo operários qualificados, pequenos funcionários públicos e classe média baixa, como um todo. (NAPOLITANO, 2014, p. 82).

Devemos lembrar de outros fatores que interferiram nos preços dos produtos fonográficos, como, por exemplo, a crise mundial do petróleo⁷, matéria prima dos discos de vinil e das fitas cassete. A crise do petróleo acabara com o “Milagre Brasileiro”, e demonstrara a fragilidade e a dependência do dinamismo econômico brasileiro em relação ao mercado externo. Veremos agora como todos os fatores até agora listados influenciaram o modo dos audiófilos consumirem sua música.

A falta de diversidade das rádios

Abrimos esse trabalho com a carta de José Bonifácio, que não era o único audiófilo que reclamava da programação repetitiva das rádios. Muitos outros leitores de SOMTRÊS efetuavam suas gravações direto das transmissões radiofônicas, graças às facilidades promovidas pela popularização das tecnologias cassete, e a superioridade técnica da transmissão em FM. Eduardo de Mattos se lamenta da qualidade da programação da Transamérica de Brasília, que além de só tocar músicas de discoteca, soul e estrangeiras, “não são tocadas até o final, embora não cheguem a 4 minutos”⁸. José Carlos compara as rádios nacionais com as estrangeiras, atribuindo uma nota três para as nacionais, enquanto dá nota dez para emissoras, americanas, alemãs, canadenses e uruguaias, registrando que “enquanto a programação não mudar, continuarei a ouvir as fitas que recebo do Exterior”⁹. Thrasivoulous Courcourpoulos critica o fato de várias FMs de São Paulo fazerem “superposições acidentais de músicas e partes faladas em mesmo nível sonoro,

⁷ Crise iniciada em outubro 1973, quando Arábia Saudita, Irã, Iraque, Kuwait e Venezuela, países membros da Organização dos Países Exportadores de Petróleo (a Opep), decidiram aumentar o preço do óleo em “400% em cinco meses (até março de 1974), com um novo aumento de 100% na conferência de Teerã em 23 de dezembro desse ano”. (COGGIOLA, 2008, p. 51)

⁸ MATTOS, Eduardo de. *Cartas*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 36, dez. 1981, p. 05.

⁹ SILVA, José Carlos da. *Cartas*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 24, dez. 1980, p. 04.

sem falar das mixagens malfeitas, comuns a todas também¹⁰, se mostrando irritado de não pode ouvir suas músicas sem interferências sonoras. J.L. Rhoden demanda maior variedade nas programações, pois “acontece até de se encontrar, ao mesmo tempo, duas emissoras tocando a mesma música, no mesmo horário. Isso não acontece só com a MPB, mas também com a música pop internacional¹¹. Temos ainda a carta assinada pelo trio Paulo de Carvalho, Paulo Roberto e Carlos Tupinambá, que solicitam por via de SOMTRÊS um contato com a Rádio Nacional, para que voltem a passar o programa “Memória Nacional”, para que pudessem “gravar, novamente, os lançamentos de long-plays nacionais¹².”

Essas são apenas algumas das cartas que apresentam reclamações semelhantes no que concerne à qualidade das rádios, seja no quesito programação ou pela má capacidade técnica das transmissões. Considerando os fatores econômicos, como o esgotamento do Milagre Brasileiro e alta inflação do período, não é de se estranhar que os audiófilos buscavam, cada vez mais, efetuar suas gravações das rádios, economizando na compra de discos. Segundo a tese de Alexandre Gouvêa Ladeira (2013), o fator econômico é, de fato, decisivo na aquisição de produtos tidos como piratas, e ao gravar as novidades musicais direto das rádios, os audiófilos faziam uma escolha consciente de sua aquisição.

É recorrente do senso comum atrelar o consumo de pirataria à questões de cunho meramente econômico, e nesse ponto não se pode dizer deste um raciocínio totalmente equivocados. De fato [...] os preços cobrados por determinados artigos tornam inviável a obtenção do bem chamado original, num indicativo de que o consumidor, antes de ser um sujeito passivo e que consome sem maiores reflexões ou sem levar em consideração as possíveis consequências de seus atos, é um ente dotado de uma racionalidade que interfere, de modo decisivo, em suas práticas aquisitivas. (LADEIRA, 2013, pp. 154-155).

¹⁰ COURCOURPOULOS, Thrasivoulos. *Cartas*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 24, dez. 1980, p. 06.

¹¹ RHODEN, J.L. *Cartas*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 20, ago. 1980, p. 08.

¹² CARVALHO, Paulo de; TUPINAMBÁ, Carlos; VIEIRA, Paulo Roberto. *Cartas*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 19, jul. 1980, p. 06

Se as rádios eram repetitivas em seu repertório, a falta de opções e de lançamentos não era, de fato, um problema. O Brasil era, em 1979, o quinto mercado mundial de música, sendo lançados uma média de doze títulos por dia no país, totalizando “mais de 4 mil títulos novos nas prateleiras apertadas das lojas, nas vitrines insuficientes”¹³. Entre outras queixas, os leitores reclamavam que as rádios que tocavam mais música internacional e discoteca do que música nacional e, segundo Maurício Kubrusly (editor chefe da revista), as gravadoras trabalhavam na contramão do mercado de discos no Brasil.

O setor fonográfico, já há alguns anos, violenta a lei básica de oferta e da procura; o consumidor prefere a música nativa, mas se lança um volume maior de música importada. Por isso, em 78, foram editados 2 425 títulos importados e apenas 2002 de música produzida aqui. [...] Quanto aos outros totais – da venda de unidades – são estes os números:

Discos brasileiros: 23 716 639;

Discos internacionais: 18 311 926.¹⁴

Ademais da falta de diversidade, os ouvintes se mostravam conscientes da debilidade técnica dos discos lançados no Brasil, e da rígida imposição promovida pela indústria fonográfica, “que selecionava as músicas que comporiam o disco, geralmente incluindo somente uma ou duas faixas que cairiam no gosto do público e, conseqüentemente, fariam sucesso” (LOSSO, 2008, p. 59). Assim, o público se aproveitava das facilidades de gravação caseira para gravar as canções que lhes interessavam, pois as tecnologias cassete permitiram ao público uma relação mais interativa “com a música, ao propiciar criações pessoais de coletâneas, gravações de programas de rádios e compartilhamento de músicas entre amigos” (SANTOS, 2010, p. 85).

Em abril de 1981, em pleno auge da crise, a falta de diversidade musical é descrita por Kubrusly como uma “equação assustadora”. Havia dois mil pontos de venda de discos no Brasil, e em 95% deles, eram vendidos apenas 100 títulos dentre os 20 mil disponíveis em catálogo.

¹³ KUBRUSLY, Maurício. *Inédito: Os números do negócio dos discos*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 03, mar. 1979, p. 97.

¹⁴ KUBRUSLY, Maurício. *Inédito: Os números do negócio dos discos*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 03, mar. 1979, p. 98.

RÁDIO MESMICE: O descontentamento com a programação das rádios como impulso para a prática da pirataria musical (1980-1981)

Dos 100 títulos postos à venda na quase totalidade dos pontos, cerca de metade é tomada por música estrangeira, imposta pela divulgação em rádio & tevê; 30 são discos promovidos pela televisão (trilhas de novelas e outras coletâneas); e 20 “são produtos dos 15 bilionários da música popular brasileira” (Roberto Carlos, Maria Bethânia, Rita Lee, etc.). E a música do Brasil – que pena... coitadinha – é muito maior do que isso que as lojas (não) oferecem, as rádios (não) tocam, as gravadoras (não) gravam e as tevês (não) mostram.¹⁵

Em um momento de alta dos preços, e conscientes que os álbuns teriam uma ou duas canções de trabalho de melhor qualidade, os ouvintes de música preferiam fazer uma escolha consciente em obter apenas as canções que lhes interessavam, gravando-as por meio das rádios. Chegou-se ao ponto de se comercializar essas fitas abertamente de duas maneiras: a pirataria em massa, que buscava se passar por um produto legítimo, e a pirataria caseira, feita em pequena escala, que se dava entre os fãs de música e era promovida, ora direta, ora indiretamente, pela revista SOMTRÊS, através de um mercado informal impulsionado pelos anúncios da seção *Free-Shop*. Esse é tópico de nosso próximo segmento.

O mercado informal de SOMTRÊS

A pirataria musical era preocupação constante nas páginas de SOMTRÊS, sendo condenada mas, nunca, de fato, reprimida. Sem dúvida, há matérias que acusam a pirataria enquanto forma de crime organizado, caindo na definição de pirataria como falsificação de um produto para obtenção de grandes lucros, apontando o problema de se vender música “sem pagar a autores ou produtores direito algum. E nem impostos”¹⁶. Uma matéria de abril de 1981 descreve como os piratas atuavam, sobretudo, em pontos de vendas em estradas, sendo a rodovia que liga Campinas a Brasília conhecida nos anos de 1980/1981 como a “estrada da pirataria”. Os grandes centros urbanos como

¹⁵ KUBRUSLY, Maurício. *A herança de um brasileiro*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 28, abr. de 1981, p. 98.

¹⁶ BAHIANA, Ana Maria. *Os piratas do som são ainda mais organizados*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 28, abr. 1981, p. 57.

São Paulo, Belo Horizonte e a Baixada Fluminense estavam entre os locais campeões de vendas de fitas falsificadas, e estimativas da Associação Brasileira de Produtores de Discos eram de quatro milhões de fitas piratas por ano, o que representava metade do mercado oficial de fitas cassete¹⁷.

A matéria dá algumas dicas de como saber se a fita gravada era falsa ou não. O consumidor deveria ficar atento na qualidade da foto de capa, se as cores não estavam desbotadas e tremidas, e se o rótulo não estava com suas bordas soltando. Isso tudo, claro, “falando da pirataria mais óbvia, que não procura ocultar sua condição de cópia, e que vem com rótulos datilografados, sem seguir a capa original”¹⁸. Com razão a matéria esclarece que um consumidor que compra inadvertidamente uma fita pirata, que busca se passar por original, está sendo lesado. Contudo, um consumidor que compra uma fita com um rótulo datilografado, se sentiria ele lesado? Estaria tal consumidor esperando que uma fita claramente feita em casa fosse, de alguma maneira, um produto original?

O público consumidor muitas vezes tem pouco interesse em adquirir um disco se o que lhe interessa é apenas uma ou duas músicas. Em geral, o perfil desse tipo de comprador é o de quem tem preferência pelos sucessos, os hits do momento. Dos anos 1970 a meados dos 1990, não apenas as fábricas clandestinas atendiam a essa demanda específica. As lojas de discos gravavam fitas cassete com o repertório selecionado pelos próprios clientes: as coletâneas podiam ser de músicas do mesmo ou de diversos gêneros e de um ou vários artistas, nem sempre seguindo apenas a lógica dos grandes sucessos, uma vez que a seleção era de caráter mais pessoal. Concorrer com os piratas nesse quesito era praticamente impossível (SANTOS, 2010, p. 87).

Os anúncios de SOMTRÊS nos indicam que existiam muitos aficionados por música pouco preocupados com os detalhes técnicos, estéticos e de mídia na qual apreciavam suas canções favoritas. Na edição de setembro de 1979, o leitor Paulo anunciava que queria comprar discos em bom de estado de artistas como Tony Bennet, Paul Weston, Jackie Gleason, entre outros, mas

¹⁷ BAHIANA, Ana Maria. *Os piratas do som são ainda mais organizados*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 28, abr. 1981, p. 57.

¹⁸ BAHIANA, Ana Maria. *Os piratas do som são ainda mais organizados*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 28, abr. 1981, p. 58.

comunica que “podem ser cópias em fita cassete”¹⁹. Isso sugere um desapego ao formato físico da música.

Paulo não era, de modo algum, um caso isolado entre os anúncios de compra e venda de SOMTRÊS. Em números mais precisos, somente no ano de 1980, foram publicados um total de 395 anúncios de compra, venda, e/ou troca de gravações, sendo que desses anúncios, 41 buscavam gravações em fita (10,38% do total publicado). Em 1981, de 549 anúncios, 48 buscavam gravações em fita, representando 8,74% dos anúncios. O número de pessoas que buscavam gravações não é, de forma alguma, negligenciável, sugerindo que o formato da mídia musical não era uma exigência para muitos dos consumidores de música.

SOMTRÊS dizia em suas páginas que condenava a prática da cópia caseira, mas, em nenhum momento nas edições aqui consultadas, reprimiu seus leitores de praticá-la. A revista fazia “vistas grossas” para publicações como a de Paulo, e buscava se isentar da responsabilidade de publicar anúncios que abertamente falavam de pirataria e/ou gravações caseiras, sempre avisando seus leitores que eles poderiam “anunciar qualquer coisa, menos cópias em fitas de discos que ainda estejam à venda no Brasil”²⁰. Tais dizeres aparecem em 13 das 24 edições utilizadas para levantar esses dados.

Tamanha movimentação de compra, venda e troca de discos, e outros itens, pode nos parecer estranha em época de aguçada crise econômica, ainda mais considerando uma forma de entretenimento descrita pelo editor chefe de SOMTRÊS como algo “supérfluo”²¹. A grande movimentação promovida no comércio paralelo dos anúncios de *Free-Shop* estava, sobretudo, na compra e venda de discos. Em 1980, momento no qual a inflação chegou aos 110,2%²²,

¹⁹ Paulo. *Free-Shop*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 09, set. 1979, p. 64.

²⁰ *Free-Shop*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 36, dez. 1981, p. 33. Anúncios coibindo a cópia de discos aparecem, entretanto, nas edições de 17, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 e 36. As edições de número 20, 21, 22 e 25 são as únicas que utilizam o termo fita pirata/pirataria.

²¹ KUBRUSLY, Maurício. *Inédito: Os números do negócio dos discos*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 03, mar. 1979, p. 97.

²² Segundo FAUSTO, 2012, p. 428.

36,46% dos anúncios publicados eram de compra de discos, enquanto 34,18% eram de venda. Em 1981, quando a inflação obteve uma leve queda para 95,2%²³, o comércio paralelo de discos seguia com toda força, apresentando 44,44% de seus anúncios para compra, e 33,8% para a venda²⁴. O motivo para tal movimentação era que, diferente de outros bens de consumo que perdiam seu valor, o preço do disco acompanhava a inflação, sendo visto pelos audiófilos não apenas como uma forma de apreciação musical, mas também como um investimento financeiro, devido a sua durabilidade. “Se a inflação corrói o valor do dinheiro, lançando-o no *speed* de uma queda livre, um disco era um disco em 78 e continua sendo um disco doze meses depois”²⁵. Ademais, a possibilidade de gravação caseira desses discos abria a possibilidade de revendê-los quando seu preço estivesse alto (sem riscos de perder as músicas, que ficariam gravadas em cassete), e a venda de discos usados chegava a criar uma rede de socialização, prevendo a interação que ocorreria anos depois com os arquivos em MP3 e os downloads.

Um grupo de amigos podia comprar uma única cópia de um disco, copiá-lo em fitas virgens e passar estas cópias para outros. Frequentemente, este disco ia parar em lojas de discos usados [...]. Este processo de gravação reduziu o custo do preço do produto, aumentou o controle do consumidor sobre o material consumido e permitiu que um número cada vez maior de ouvintes [...] tivesse sua música preferida à mão (FRIEDLANDER, 2012, p. 411).

Não obstante, estamos presenciando um momento de transição, no qual a fita cassete estava se tornando cada vez mais popular, e tal qual previa Benjamin, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte transforma o comportamento das massas com a arte”. (BENJAMIN, 2003, p. 82). Uma grande vantagem das gravações em fitas cassetes, em oposição a durabilidade dos discos de vinil, era a sua facilidade em ser gravada e regravada várias vezes, e a própria efemeridade da tecnologia assinala uma forte característica

²³ Idem.

²⁴ De um total de 395 anúncios publicados em 1980, 144 compravam discos e 135 vendiam (já considerando os anúncios que simultaneamente compravam e vendiam, que são computados nas duas categorias). Em 1981, dos 549 anúncios, 244 eram de compra, e 186 de venda.

²⁵ KUBRUSLY, Maurício. *Primeiro balanço de 1979*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 08, ago. 1979, p. 107.

da sociedade consumista, pois, diferentemente de um disco, no qual suas faixas não podem ser alteradas ou mudadas de ordem, uma gravação em fita poderia ser completamente alterada, uma vez que o ouvinte não quisesse mais desfrutar do conjunto de músicas da gravação. Tal facilidade de uso coincide com a ideia de que “a vida de consumo não pode ser outra coisa senão uma vida de aprendizado rápido, mas também precisa ser uma vida de esquecimento veloz” (BAUMAN, 2008, p. 124).

Outro dado importante de destacarmos nos anúncios de SOMTRÊS é que os artistas mais buscados, em sua vasta maioria, são artistas estrangeiros, e álbuns que não haviam sido lançados em território nacional, (outra falha de atendimento da demanda pelas gravadoras). Em 1980, 31,4% dos anúncios buscavam exclusivamente artistas estrangeiros, enquanto 7,09% queriam adquirir discos de artistas brasileiros. No ano seguinte, os números não sofrem grandes alterações, com o número de leitores buscando por artistas de outros países em 29,33%, contra 7,83% de audiófilos procurando por discos nacionais. Os leitores que procuravam por álbuns nacionais buscavam sempre álbuns fora de catálogo, enquanto os que queriam gravações de artistas estrangeiros procuravam álbuns que não haviam sido lançados no Brasil. Isso nos indica como as gravadoras não compreendiam seu próprio público, tirando de catálogo e/ou deixando de lançar álbuns com potencial de venda.

Free-Shop, o “primeiro e único mercado livre de equipamentos e discos do Brasil”²⁶ funcionava gratuitamente, com os leitores enviando suas cartas anunciando a compra, venda e/ou troca dos mais variados acessórios musicais, amplificadores, caixas acústicas, gravadores, receptores, sintonizadores, cabos, fones de ouvido, mini-estéreo, aparelhos conjugados, vídeos, bandas procurando músicos, letristas e/ou compositores oferecendo seus serviços, fãs solitários buscando conversar com outros aficionados, letras de música, partituras, revistas importadas, livros de biografias musicais, e, principalmente,

²⁶ Auto-descrição presente em 13 das 24 edições consultadas.

discos, fitas e memorabilia musical dos mais variados tipos (pôsteres, fotos, autógrafos, camisetas, etc.). Dentre os anúncios, encontramos gente oferecendo gravações de peças de óperas, shows gravados de ícones da MPB, e até mesmo xerox dos encartes de discos com as letras.

Com seu comércio informal promovido pela seção *Free-Shop*, a revista SOMTRÊS acabava por motivar seus leitores a promover suas próprias cópias, não apenas publicando tais anúncios, mas também através de matérias que auxiliavam os audiófilos a otimizar a experiência de se gravar em casa, chegando ao ponto de elogiar as rádios que forneciam suas programações para os ouvintes, o que possibilitava que os mesmos se organizassem para gravar suas músicas preferidas. Essas ações incomodavam as gravadoras, que buscavam uma miríade de propostas para solucionar a sua crise. Nos voltaremos para algumas dessas propostas agora.

As propostas para a superação da crise

A crise na indústria fonográfica levantou uma série de questionamentos, tanto nos apreciadores de música, quanto nos empresários e até mesmo entre os artistas. E, evidentemente, os leitores de SOMTRÊS deram suas opiniões, participando, sempre de forma ativa, do verdadeiro fórum de discussões que a revista promovia em suas várias páginas dedicadas a seus compradores. Ainda no ano de 1979, quando especialistas como Maurício Kubrusly erroneamente previam que a crise já instalada nos Estados Unidos não atingiria o mercado fonográfico brasileiro, o leitor Arthur Mendes questionava o que, de fato, se pagava ao adquirir um disco, que não tinha seu preço sequer padronizado.

Eu gostaria de descobrir a verdade sobre todos os custos que envolvem a produção de um LP. Quando compramos um disco, o que estamos realmente pagando? O salário do cantor? O cachê do músico? A hora do estúdio? E, por que os discos não são tabelados, no varejo? Aqui em Campinas, por exemplo, pode-se comprar o mesmo disco de Cr\$ 180,00 a Cr\$ 260,00. Onde está a verdade? Como é que as próprias fábricas lançam séries "populares", a preços

RÁDIO MESMICE: O descontentamento com a programação das rádios como impulso para a prática da pirataria musical (1980-1981)

mais acessíveis, se a matéria-prima utilizada na confecção do disco e da capa, basicamente, continua a mesma?²⁷

Um dos colaboradores de SOMTRÊS responde a Arthur, dizendo que em breve a revista lançaria uma reportagem que esclarecendo essas dúvidas, o que não chega a acontecer. Pelo contrário, os próprios jornalistas não sabiam ao certo como se calculava o preço de varejo dos discos, e nem sequer artistas renomados sabiam responder essas questões. Mesmo as gravadoras caíam em um mar de contradições quando tentavam esclarecer os aumentos constantes do preço dos álbuns.

Isso não significa que não houve tentativas de se baratear o preço final dos álbuns. Uma dessas experiências consistia em baixar o custo de produção, fazendo álbuns com menos músicas, lançando discos de dez polegadas, ao invés das tradicionais doze polegadas dos discos *standard*. A lógica era simples: com duas polegadas a menos, seria utilizada uma quantidade menor de resina derivada do petróleo, e o fato de caber menos músicas em um disco menor era outro fator que levaria a seu barateamento.

Num disco menor cabem menos faixas. Menor número de faixas exige menor tempo de estúdio. Menor tempo de estúdio representa também um número menor de horas pagas aos músicos para gravar. E mais: um disco menor tem capa menor, reduzindo, portanto, o custo gráfico do produto final. Ou seja: economia por todos os lados.²⁸

Entretanto, havia uma falha no plano das gravadoras em lançar discos de menor dimensão, pois tais álbuns ficariam perdidos nas gôndolas e estantes das lojas, passando despercebidos. E não apenas isso: o argumento de que um menor tempo de estúdio representaria um disco mais barato é desmentido pela célebre cantora Elis Regina, destacando uma falta de lógica no preço de varejo dos discos.

Meu último disco foi gravado apenas em 15 dias, enquanto o comum são dois ou três meses de trabalho, e *Falso Brillhante* foi gravado apenas em dois dias. E nem por isso as gravadoras

²⁷ MENDES, Arthur. *Cartas*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 09, set. 1979, p. 04.

²⁸ KUBRUSLY, Maurício. *A crise em 33 RPM*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 27, mar. 1981, pp. 96.

venderam esses discos a preços mais reduzidos. O certo é que o preço do disco no Brasil é absolutamente louco.²⁹

Elis não compreende que sua música estava inserida em um contexto de produção industrial, organizada nos moldes do mais racional planejamento, submetida a uma verdadeira linha de montagem (DIAS, 2008, p. 20). Nesse sentido, o preço dos álbuns vendidos era calculado segundo a média de mercado, com discos que tiveram um custo de produção mais caros compensados pelo custo de álbuns gravados em poucos dias, não importando o tamanho das canções e/ou os arranjos feitos. Há uma padronização da música enquanto obra de arte, dando ao consumidor uma aparência de escolha, quando, em realidade, todos os ouvintes acabam por consumir apenas mais um produto industrializado da sociedade de consumo.

Na busca por culpados pela crise da indústria fonográfica, é claro que as rádios e a pirataria seriam mencionadas. Se os audiófilos elogiavam a postura de estações de FM que tocavam discos inteiros em suas programações, os homens de negócio das gravadoras se queixavam que essa postura estava simplesmente “massacrando a venda dos discos”³⁰. As estações de rádio tocavam “discos inteiros, sem qualquer interrupção – ou até convocando os ouvintes para a gravação, dando um sinal característico antes do início e depois do fim da faixa a ser gravada”³¹. Se sugeriu, inclusive, a cobrança de “uma taxa na compra de equipamentos reprodutores e também de cada fita cassete virgem. Esta taxa seria revertida para a área dos direitos do autor e do produtor, como já [era] feito em diversos países da Europa”³².

E de fato, no final dos anos oitenta, os impostos sobre fitas em branco estavam em vigor em alguns países, como França, Alemanha, Holanda, Portugal e Espanha (HEYLIN, 1994, p. 241). Essa taxa era considerada uma

²⁹ Depoimento de Elis Regina dado em reportagem de LIMA, Walmir M. de. *E onde está o culpado?* Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 32, ago. de 1981, pp. 99-102.

³⁰ Depoimento de Hans Paul Beugger, superintendente geral da gravadora Continental, em reportagem de LIMA, Walmir M. de. *E onde está o culpado?* Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 32, ago. 1981, p. 100.

³¹ LIMA, Walmir M. de. *E onde está o culpado?* Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 32, ago. 1981, p. 100.

³² Depoimento de Hans Paul Beugger, superintendente geral da gravadora Continental, em reportagem de LIMA, Walmir M. de. *E onde está o culpado?* Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 32, ago. 1981, p. 100.

medida compensatória por parte das gravadoras, buscando desencorajar a compra de fitas cassetes virgens por usuários ávidos para efetuar gravações caseiras, sendo “um meio de extorquir dinheiro de todos os usuários de fitas virgens para pagar por supostas violações de direitos autorais” (HEYLIN, 1994, p. 212). Clinton Heylin acusa essas taxas de extorsivas, pelo fato de que tal taxa não funcionaria como um sistema tradicional de pagamento de direito autoral. Afinal, como pagar os direitos de algo inexistente, no caso de uma fita virgem? O dinheiro geral iria direto para as gravadoras, e não para os artistas, levando as gravadoras a lucrarem cerca de 70-80 milhões de libras (isso apenas no Reino Unido), e teve como consequência um aumento de 100% no preço das fitas cassete (HEYLIN, 1994, p. 238).

Por fim, membros da própria classe artística admitiam que viviam em um momento de crise de criatividade. Se havia no Brasil todavia existia a censura, que em sua atuação “afastou vários artistas que poderiam ter renovado a música brasileira”³³, Elis Regina destaca um comodismo e uma suposta falta de diversidade por parte dos artistas nacionais do período.

A maioria dos artistas está gravando o mesmo compositor, acompanhada pelos mesmos músicos, com arranjos feitos por um único arranjador, praticamente no mesmo gênero. Em consequência, se são oferecidos cinco LPs ao consumidor, não há necessidade dele comprar os cinco, para ouvir a mesma música em todos os cinco. Basta comprar um só.³⁴

Essa suposta falta de criatividade no mercado de música brasileira já havia sido apontada na própria revista por Kubrusly pela “inexistência de uma [nova] grande moda, como os Beatles, como o rock. É verdade, uma onda qualquer sempre empurra as vendas para cima”³⁵. Com o fim da moda da discoteca, ainda se passariam alguns anos até a explosão do rock *made in*

³³ Depoimento de Hans Paul Beugger, superintendente geral da gravadora Continental, em reportagem de LIMA, Waldir M. de. *E onde está o culpado?* Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 32, ago. 1981, p. 101.

³⁴ Depoimento dado em reportagem de LIMA, Waldir M. de. *E onde está o culpado?* Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 32, ago. 1981, pp. 99-102.

³⁵ KUBRUSLY, Maurício. *A crise em 33 RPM*. Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 27, mar.1981, p. 96.

Brasil, conhecido como BRock³⁶, que elevaria novamente a venda de discos ao longo da década de 1980.

Considerações finais

A gravação caseira se aproxima da definição de pirataria, mas não funciona nas mesmas lógicas mercadológicas. Enquanto produtos piratas tentam se passar por produtos legítimos e ludibriar os compradores, a troca de gravações caseiras sempre deixou claro seu caráter de duplicação. Essas reproduções preocupavam a indústria fonográfica, que via uma perda de seus lucros na gravação caseira, e falhavam em notar que não atendiam devidamente sua demanda, deixando de lançar sucessos em potencial no país, ou tirando de catálogo álbuns que eram ainda procurados.

Na busca por incentivar os ouvintes a voltarem a comprar mais discos, houve propostas de coibir as rádios de tocar álbuns inteiros, e até mesmo de criar uma taxa sobre as fitas cassetes virgens, valor que seria repassado como compensatório pela possível infração aos direitos autorais que a fita causaria. Entretanto, isso criava um problema para os artistas, pois este valor ficaria com as gravadoras, já que não haveria formas de saber quais artistas seriam registrados em uma fita em branco.

A busca por culpados pela crise causava mais uma transferência de culpa entre as partes envolvidas (gravadoras, rádios, artistas, lojistas, etc.) do que uma efetiva proposta por soluções, e o mercado de discos só voltaria a se recuperar ao longo dos anos 1980, com o surgimento da moda do rock brasileiro, ou BRock.

O aumento dos preços dos discos, a popularização das tecnologias de reprodução caseira, a inflação constante causada pela crise econômica, aliados a uma hipotética crise de criatividade dos artistas e falta de uma nova moda

³⁶ De acordo com Jairo Severiano, movimento do rock brasileiro durante os anos 1980 que pode ser sintetizado no som dos grupos Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii (SEVERIANO, 2008, p. 437)

musical, fizeram as vendas de discos caírem vertiginosamente. O Brasil caiu de quinto maior mercado mundial de discos para o sétimo lugar, o que foi visto como um possível fim da indústria musical, discurso exagerado que se reproduz nos dias atuais, ainda mais em tempos de música gratuita, feito possibilitado pela popularização da internet e da tecnologia *streaming*.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Editorial Itaca. México, D. F., 2003.
- COGGIOLA, Osvaldo. **A Revolução Iraniana**. Editora Unesp, 2008.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2008.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- HEYLIN, Clinton. **Bootleg**: the secret history of the other recording industry. New York: St. Martin's Press, 1994.
- LADEIRA, Alexandre Gouvêa. **O bom gosto pelas margens**: motivações sociais no consumo de produtos piratas. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte: 2013.
- LOSSO, Fábio Malina. **Os Direitos Autorais no Mundo da Música**. Tese de Doutorado. Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo: São Paulo. 2008.
- MELLO, João Manuel Cardoso de, e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil (vol. 4)**: contrastes da intimidade contemporânea. SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- SANTOS, Christiano Rangel dos. **Pirataria musical**: entre o ilícito e o alternativo. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2010.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: **O Brasil Republicano**, vol. 4. O

tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves (Orgs). Rio de Janeiro: Civilização Brasil, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.

Fontes primárias

- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 01, jan. 1979.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 03, mar. 1979.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 09, set. 1979.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 13, jan. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 14, fev. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 15, mar. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 16, abr. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 17, mai. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 18, jun. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 19, jul. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 20, ago. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 21, set. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 22, out. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 23, nov. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 24, dez. 1980.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 25, jan. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 26, fev. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 27, mar. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 28, abr. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 29, mai. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 30, jun. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n.31, jul. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 32, ago. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 33, set. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n.34, out. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 35, nov. 1981.
- Revista SOMTRÊS, São Paulo, n. 36, dez. 1981.

As revistas utilizadas para esta pesquisa pertencem ao acervo da Sala Sérgio Milliet. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.

