

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
OURO PRETO PRÓ-REITORIA DE
GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, JORNALISMO E SERVIÇO
SOCIAL COLEGIADO DE JORNALISMO

WENDEL SOARES GOMES

HIBRIDISMO E *ROCK* BRASILEIRO:
Uma proposta de análise dos videoclipes da década de 1990

Monografia

Mariana

2018

WENDEL SOARES GOMES

HIBRIDISMO E *ROCK* BRASILEIRO:
Uma proposta de análise dos videoclipes da década de 1990

Monografia apresentada ao curso de
Jornalismo da Universidade Federal de
Ouro Preto, como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel
em Comunicação.

Orientadora: Kamilla Morando Avelar

Mariana

2018

cutte

Gomes, Wendel Soares.

HIBRIDISMO E ROCK BRASILEIRO [manuscrito]: Uma proposta de análise dos videoclipes da década de 1990 / Wendel Soares Gomes. - 2018.

134f.: il.: color; tabs.

Orientadora: Prof^a. MSc^a. Kamilla Morando Avelar.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social.

1. Rock brasileiro. 2. Hibridismo. 3. Videoclipe. I. Avelar, Kamilla Morando. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU:

Wendel Soares Gomes

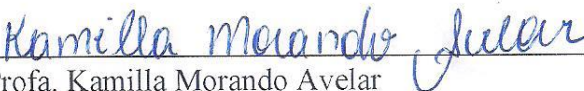
Curso de Jornalismo – UFOP

Hibridismo e *Rock* brasileiro:


uma proposta de análise dos videoclipes dos anos 1990

Trabalho apresentado ao Curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da Profa. Me. Kamilla Morando Avelar

Banca Examinadora:



Profa. Kamilla Morando Avelar



Prof. Dr. Carlos Jáurequi



Prof. Me. Saulo Pedrosa Fonseca Rios

Mariana, 10 de dezembro de 2018.



Para minha mãe, pelas canções e pelo
café nas manhãs nubladas. E para
Ângelo Oliveira, cúmplice pelo resto
de nossos dias.

AGRADECIMENTOS

Nunca entendi quando alguém agradece a um governo, a um político no exercício de seu mandato ou ainda a um partido pela graduação ou conquistas relacionadas a qualquer área pública. O Estado, como máquina ineficiente e inoperante, tem sido apenas um agregador de impostos e um mecanismo de trocas escusas que devolve em migalhas o quinhão enorme que recebe. Posso dizer que se cheguei até aqui foi apesar do Estado, e não por causa dele. Da primeira tentativa de graduação até o fim desta jornada, que se encerra 17 anos após três cursos abandonados por situações que não eram do meu controle, as memórias acumuladas sempre foram individuais. E exemplares.

Por isto agradeço primeiramente à minha mãe, e sua sabedoria em dedicar tempo, colo e atenção, em doses acima do necessário. Ela sempre afirmou que sua realização era ver o filho graduado e feliz. Chegou a hora de entregar as duas coisas a ela.

Agradeço ao Ângelo, por me tornar diariamente um homem melhor, mesmo que às custas de uma constante variação de humor. Você sempre me foi um exemplo de persistência.

Agradeço também à Rafaela, minha irmã de alma, que por mais de três décadas dividiu risos e músicas, e sabe o quanto de nossas conversas está inserido neste trabalho.

À minha saudosa irmã Selma, que em uma de suas altas do hospital me contou que superou uma internação para me ver casar, e que enfrentaria isto novamente para me ver diplomado. Eu nunca te perderei por não cumprir o segundo trato.

Agradeço à família Urxal, e nossa eterna piada interna que atravessou noites boêmias e excessos necessários. Que nunca termine nossos brindes.

Agradeço a meu pai, minha madrinha, minha sobrinha Emanuely, meu irmão Juninho e minha cunhada Jaqueline, por dar o sentido literal e completo para a palavra família.

Agradeço ao Saulo Rios e ao Carlos Jáuregui pela disponibilidade e atenção ao participarem da banca.

E agradeço principalmente à pessoa que me tornei convivendo com as pessoas que me rodeiam. Há um pouco de cada um de vocês no que falo, escrevo e no que vivo. E justamente isso é o que nos torna únicos.

Respeitar estas individualidades é o que torna possível a existência do coletivo. E essas relações diárias são o que me faz ter certeza que, houvesse quaisquer outras vidas, em todas, eu gostaria que cada um de vocês permanecessem ao meu lado.

*Feliz daquele que, ao meio-dia, se
percebe em plena treva, pobre e nu.
Este é o preço do encontro, do possível
encontro com o outro. A construção de
tal possibilidade passa a ser, desde
então, o trabalho do homem que
merece o seu nome.*

Hélio Pellegrino

RESUMO

O objetivo deste trabalho é verificar se o hibridismo está ou não presente nos videoclipes ganhadores do prêmio Video Music Brasil veiculados pela MTV, nos anos 1990. Como produto midiático surgido nos anos 1960 e assimilado pela indústria fonográfica a partir da década de 1970, o videoclipe é compreendido como uma extensão da produção musical, e sua importância no cenário brasileiro dos anos 1990 se relaciona com a inserção de elementos incomuns ao *rock* e ao *pop* para a construção identitárias dos artistas desta época. A partir da premiação anual da MTV Brasil foram selecionados para análise cinco videoclipes: “Garota nacional”, “É uma partida de futebol”, ambos da banda Skank; “Diário de um detento” do Racionais Mc’s; “Mulher de fases” dos Raimundos e “Minha alma” do grupo O Rappa. Visando responder à pergunta orientadora dessa pesquisa: Como o hibridismo foi veiculado e assimilado por artistas de *pop* e *rock* nos videoclipes da MTV na década de 1990? utilizou-se o método Estudo de Caso (YIN, 2001) e fragmentos da Análise de Conteúdo (BARDIN, 1997). Os resultados apontam a interseção de diferentes correntes culturais convergindo para o hibridismo, construindo assim uma identidade estética, musical e visual dos videoclipes estudados.

Palavras-chave: *Rock* brasileiro. Hibridismo. Videoclipe.

ABSTRACT

The objective of this work is to verify if the hybridity is present or not in the video clips that won the prize Video Music Brazil broadcast by MTV in the 1990s. As a media product emerged in the 1960s and assimilated by the music industry from the 1970s, the music video is understood as an extension of musical production, and its importance in the Brazilian scenario of the 1990s is related to the insertion of unusual rock and pop elements for the identity construction of artists of this era. From the annual MTV Brazil awards, five video clips were selected: "Garota nacional", "É uma partida de futebol", both by the band Skank; "Diário de um detento" of Racionais Mc's; "Mulher de fases" of the Raimundos and "Minha alma" of the group O Rappa. Aiming to answer the guiding question of this research: How was hybridity published and assimilated by pop and rock artists in the music videos of MTV in the 1990s? For the conduction of the studies, the Case Study method (YIN, 2001) and fragments of Content Analysis (BARDIN, 1997) were used. The results point to the intersection of different cultural currents converging to hybridity, thus building an aesthetic, musical and visual identity of the video clips studied.

Keywords: Brazilian rock. Hybridism. Video clip.

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1 - O samba poconé.....	69
Figura 2 e 3 - Ambientes pequenos, pouco iluminados, fechados.....	72
Figuras 4 e 5 - Interação de várias mulheres com os músicos da banda.....	72
Figuras 6 e 7 – Biotipos diferentes de mulheres para ilustrar o videoclipe.....	73
Figuras 8 e 9 - A performance une banda e artistas e o clipe aposta na nudez feminina, assim como é feito no estilo musical <i>reggaeton</i>	74
Figuras 10 e 11 - A interação da banda com as atrizes são recorrentes durante o clipe..	74
Figuras 12 e 13 - A ambientação das imagens remete ao tropical.....	75
Figuras 14 e 15 - Os cenários são diferentes, mas conversam entre si.....	75
Figuras 16 e 17 - Mulheres sensuais com biotipos diferentes.....	76
Figuras 18 e 19 - O vocalista se torna personagem do videoclipe.....	77
Figuras 20 e 21 - A interação da banda com o espectador é menos formal que a utilizada no <i>rock</i>	77
Figuras 22 e 23 - O universo das modelos profissionais e o <i>naipe</i> de metais.....	78
Figuras 24 e 25 - A abertura do estádio e a mistura de música com futebol.....	81
Figuras 26 e 27 - O enredo coloca os músicos dentro de uma partida de futebol.....	82
Figuras 28 e 29 - O futebol narrado no videoclipe também acontece fora do estádio.....	82
Figuras 30 e 31 - A arquibancada e o vestiário compõem o cenário da banda.....	83
Figuras 32 e 33 - Cenário externos são contraponto às gravações dentro do estádio	84
Figuras 34 e 35 - O tecladista Lelo Zaneti atuando como torcedor e como jogador.....	84
Figura 36 - A capa do álbum “Sobrevivendo no inferno” e esboço.....	87
Figuras 37 e 38 - Fotos são utilizadas para documentar o cotidiano do Carandiru.....	90
Figuras 39 e 40 - Vídeos reais fazem parte do enredo do videoclipe.....	91
Figuras 41 e 42 - Os presos e os policiais são apresentados no primeiro ato.....	91
Figuras 43 e 44 - O cotidiano do presídio no ato 2.....	92
Figuras 45 e 46 - O ato três apresenta o massacre e suas consequências.....	92

Figuras 47 e 48 - A cena do massacre do Carandiru e do holocausto judeu são colocadas lado a lado para se comparar os assassinatos.....	92
Figuras 49 e 50 - Crianças da periferia e detentos realizam as mesmas ações.....	93
Figuras 51 e 52 - Cristo crucificado e o vocalista entre os bandidos mortos misturam religião e crime num hibridismo de imagens (Frames 6:53 e 7:04).....	93
Figuras 53 e 54 - Imagens reais do presídio e do massacre do Carandiru.....	94
Figuras 55 e 56 - O delito levaria o cidadão comum para o presídio.....	94
Figuras 57 e 58 - Dentro e fora da prisão são cenários semelhantes.....	95
Figuras 59 e 60 - O massacre acontecido no presídio é comparado visualmente com o Holocausto judeu.....	95
Figura 61 - Os corpos do massacre são mostrados após cenas do holocausto.....	95
Figuras 62 e 63 - A briga no pavilhão 9 encenada e as imagens reais do dia do massacre se fundem em um único conceito.....	96
Figuras 64 e 65 - Músicos, amigos e presos dividem o mesmo espaço no videoclipe....	97
Figuras 66 e 67 - A briga que deu origem ao massacre é encenada pela banda, amigos e presos de verdade.....	98
Figuras 68 e 69 – Mano Brown representa o detento que escreve suas memórias.....	98
Figuras 70, 71 e 72 - A banda se apresenta na capa similar aos grupos de pagode brasileiros e o verso da capa tem duas mulheres com roupas curtas e vestidas como dançarinas de <i>axé music</i>	101
Figuras 73 e 74 - Um casal encena a discussão que a música aborda e uma peça teatral é interpretada.....	104
Figuras 75 e 76 - O cotidiano de um rodeio e uma apresentação ao vivo de <i>rock</i>	105
Figuras 77 e 78 - Tomadas rápidas remetem tanto ao <i>rock</i> quanto ao rodeio.....	105
Figura 79 - O <i>cowboy</i> interage com o público de <i>rock</i>	106
Figuras 80 e 81 - A garagem e o palco como cenários híbridos (Frames 0:06 e 0:55)....	107
Figuras 82 e 83 - Os corredores de uma feira e a rua também compõem o ambiente.....	107
Figuras 84, 85 e 86 - A arena de rodeio e o que acontece nos eventos são recursos de ambientação no videoclipe.....	107/108
Figuras 87 e 88 - A multiplicidade estética se faz presente em ambientações distintas..	109
Figuras 89 e 90 - Após ser expulso de casa, Rodolfo desabafa com os amigos no bar...	110
Figuras 91 e 92 - Integrantes dos Raimundos encenam papéis distintos dentro do videoclipes.....	110

Figuras 93 e 94 – Integrantes da banda Raimundos atuam como músicos e como personagens.....	111
Figuras 95 e 96 - Contracapa e capa de “Lado B Lado A”.....	113
Figuras 97 e 98 - O enfoque no drama e a utilização de luz remete ao neorealismo italiano.....	117
Figuras 99 e 100 - A temática da periferia e da violência é similar à do filme Pixote - a lei do mais fraco.....	117
Figuras 101 e 102 - O preto e branco é utilizado para exprimir uma realidade mais suja.....	118
Figuras 103 e 104 - O contexto periférico é utilizado para ambientar o videoclipe	119
Figuras 105 e 106 - Os personagens transitam entre o morro e o asfalto.....	120
Figuras 107 e 108 – Músicos aparecem em poucos momentos do videoclipe.....	121

LISTA DE QUADROS

	Pág.
Quadro 1 – Objetos de estudo da pesquisa.....	62
Quadro 2 – Operadores, categorias, unidades de registro e critérios para análise do hibridismo nos objetos selecionados.....	65

SUMÁRIO

	Pág.
RESUMO.....	5
INTRODUÇÃO.....	14
1 A INDÚSTRIA FONOGRAFICA E A PROFISSIONALIZAÇÃO DA MÚSICA COMO PRODUTO MULTIMIDIÁTICO.....	17
1.1 Surgimento e evolução da indústria fonográfica mundial.....	17
1.2 A indústria fonográfica brasileira e a música como alicerce cultural no século XX.....	32
2 A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E O ADVENTO DO VIDEOCLIFE COMO PLATAFORMA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL.....	44
2.1 O surgimento do videoclipe no mercado musical.....	44
2.2 Reconfiguração e profissionalização do videoclipe.....	47
2.3 Fantástico e MTV Brasil como precursores de uma novo mecanismo cultural.....	50
2.4 O gênero musical e o hibridismo nas produções audiovisuais.....	53
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	58
3.1 Etapas e instrumentos de pesquisa.....	58
3.1.1 Pesquisa bibliográfica.....	59
3.1.2 Seleção do corpus e coleta de dados.....	59
3.2 Instrumentos de análise.....	63
3.2.1 Estudo de Caso Múltiplo.....	63
3.2.2 Análise de conteúdo.....	64
4 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS OBJETOS DA PESQUISA.....	67
4.1 Do <i>dub</i> e <i>dancehall</i> ao <i>pop</i>	67
4.1.1 A garota nacional é um sucesso além de nossas fronteiras.....	69
4.1.1.1 Música: a mulher brasileira pela ótica <i>pop</i>	70
4.1.1.2 Enredo: dança e nudez se unem em clima de festa.....	71

4.1.1.3 Ambientação: o tropicalismo nas cores do <i>reggaeton</i>	74
4.1.1.4 Artistas: músico e personagem no mesmo contexto.....	76
4.1.2 O esporte brasileiro mais popular de volta ao cancionero.....	79
4.1.2.1 Música: a paixão pelo futebol se transforma em melodia.....	79
4.1.2.2 Enredo: tudo o que acontece dentro e fora do estádio.....	80
4.1.2.3 Ambientação: do estúdio para os gramados.....	83
4.1.2.4 Artistas: quando o músico também é torcedor.....	84
4.2 A estética <i>pop</i> do <i>rap</i> da periferia.....	86
4.2.1 Um retrato sombrio do maior presídio brasileiro.....	87
4.2.1.1 Música: tensão a serviço de uma história cruel.....	88
4.2.1.2 Enredo: um documentário de oito minutos.....	90
4.2.1.3 Ambientação: a periferia por detrás das grades.....	94
4.2.1.4 Artistas: a representatividade através da arte.....	96
4.3 O sertão nordestino encontra o <i>punk rock</i> estadunidense.....	99
4.3.1 O <i>rock</i> pesado invade as rádios brasileiras.....	102
4.3.1.1 Música: o bom humor e o duplo sentido do forró.....	103
4.3.1.2 Enredo: as guitarras estão presentes no rodeio.....	104
4.3.1.3 Ambientação: Das garagens para o palco, a rua e a arena.....	106
4.3.1.4 Artistas: o deboche como tema no <i>rock n' roll</i>	109
4.4 Politização e consciência social pela canção.....	112
4.4.1 A realidade dos morros cariocas chega ao videoclipe.....	113
4.4.1.1 Música: o discurso <i>hip hop</i> se alia às guitarras.....	115
4.4.1.2 Enredo: a violência urbana como vitrine.....	116
4.4.1.3 Ambientação: conexão entre o morro e o asfalto.....	119
4.4.1.4 De músicos a coadjuvantes.....	121
5 CONCLUSÃO.....	123

INTRODUÇÃO

O *rock* e *pop* no Brasil começaram a se consolidar como movimentos musicais nos anos 1980 e tiveram seu auge comercial na década seguinte devido a fatores econômicos favoráveis e o surgimento da MTV. A efervescência cultural e descentralizada de grandes eixos urbanos trouxe pluralidade e desterritorialização para a indústria fonográfica fazendo emergir nos anos 1980 uma variedade de artistas que apostaram nos videoclipes como produtos de auxílio às vendas de discos e difusores de experimentações audiovisuais. Esta movimentação caracterizou a década de 1990 associando-se às mudanças nos meios de comunicação que começavam a experimentar a potencialidade da internet, e novas interfaces com o cinema e o jornalismo documental. Estes recursos reconfiguram a importância dos videoclipes para a indústria musical. A inovação na década de 1990 impactou diretamente a indústria fonográfica ao possibilitar a digitalização de álbuns e produções audiovisuais que, anteriormente, eram produzidos de maneira analógica.

Dado este cenário, este trabalho procurou fazer uma análise que fosse capaz de identificar ou não os elementos como multiplicidade visual, estética, o surgimento de novos conceitos que confirmasse ou infirmasse a presença do hibridismo a partir da interação de conceitos distintos nos videoclipes das bandas de *rock* e *pop* dos anos 1990. Partiu-se assim da afirmativa do jornalista Ricardo Alexandre (2013), no livro “Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar” em que o autor afirmava que os artistas dos anos 1990 inverteram a lógica da década de 1980 e buscaram soar cada vez mais brasileiros a partir da assimilação das influências regionais e de elementos externos ao *pop* e ao *rock*. “Já não importa que alguns elementos boiassem feito água e óleo” (ALEXANDRE, 2013, p. 66) o importante era que a convergência fosse utilizada à serviço da arte. O autor afirmou que Alexandre (2013) essa mistura refletiu em artistas e bandas dos mais diversos segmentos da década de 1990. A partir do pensamento do autor, o trabalho criou-se a proposição de que o hibridismo era elemento recorrente, constantemente utilizado pelos artistas daquela década, estando não só relacionada à música, mas aos videoclipes da década de 1990 como um todo. Surgiu assim a pergunta que conduz essa investigação: Como o hibridismo foi veiculado e assimilado por artistas de *pop* e *rock* nos videoclipes da MTV na década de 1990?

Assim, o objetivo geral desta pesquisa é investigar como o hibridismo foi veiculado e assimilado por artistas de *pop* e *rock* nos videoclipes da MTV na década de 1990. Além disso, são objetivos específicos: 1) analisar as características do hibridismo e como elas acontecem na década de 1990; 2) mapear cinco videoclipes relevantes para o período compreendendo a relevância no contexto sociocultural dos anos 1990; 3) verificar se há pluralidade de representação do hibridismo através do audiovisual.

O estudo encontra justificativa na afirmação de Canclini (1997) quando o autor traça um histórico sobre a importância do hibridismo na cultura dos países da América Latina, levando em consideração a complexidade de relações que configuram a contemporaneidade. Ao apresentar suas reflexões sobre o fenômeno da hibridização cultural, o autor reafirmou a presença de intenso diálogo entre os diversos tipos de cultura e que esta interseção auxilia na compreensão e contribuição de diferentes elementos, por vezes não identificados, na construção identitária de uma sociedade.

Os objetos de estudos selecionados são os videoclipes vencedores do VMB Brasil, programa de premiação audiovisual do canal MTV, veiculados durante a década de 1990. O *corpus* da pesquisa é composto por cinco videoclipes: “Garota nacional” do Skank, “É uma partida de futebol” do Skank, “Diário de um detento” dos Racionais Mc’s, “Mulher de fases” dos Raimundos e “Minha alma” d’O Rappa.

A pesquisa se estrutura em dois capítulos teóricos. No Capítulo 1 intitulado “A indústria fonográfica mundial, brasileira e a profissionalização da música como produto multimidiático” foi abordado o surgimento da música e a evolução da tecnologia através do século XX. Buscou-se compreender as diferentes ferramentas de gravação, o envolvimento da indústria fonográfica no resultado final do produto e as relações estabelecidas entre a música, as plataformas de difusão sonoras e os artistas além da veiculação dos produtos culturais em rádio e TV.

No Capítulo 2 “A produção audiovisual no mundo, no Brasil e o surgimento do videoclipe como produto midiático” tentou-se entender o surgimento do videoclipe e sua utilização pela indústria fonográfica, além de relacionar culturalmente sua veiculação com a música. Estabeleceu-se também a delimitação do gênero e a definição de hibridismo, a partir das múltiplas possibilidades de convergência dentro da produção cultural. A importância de programas como o Fantástico, do canal de TV Rede Globo e da instalação da MTV em terras brasileiras também foi abordada para exemplificar o alcance das produções audiovisuais na década de 1990.

No Capítulo 3 “Procedimentos metodológicos” estabeleceu-se o método Estudo de Caso (Yin, 2001) como estratégia de pesquisa e a Análise de conteúdo (BARDIN, 1997) como ferramenta para o exame e exploração dos dados coletados. O capítulo explicita as técnicas de coleta e os procedimentos usados na análise de dados, com detalhamento das unidades de registro, das categorias selecionadas e dos operadores analíticos aplicados na pesquisa.

O quarto e último capítulo “Descrição e análise dos objetos da pesquisa” é composto pela análise dos videoclipes coletados a partir de sua inserção na indústria fonográfica dos anos 1990. São estabelecidos na análise diálogos entre os videoclipes, os artistas e produtores do material, além da contextualização do álbum em que o trabalho está inserido, das canções selecionadas. A análise buscou identificar as características do hibridismo nas produções dos anos 1990. Posteriormente, é feita a explanação dos dados e são mostrados os resultados encontrados.

1 A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E A PROFISSIONALIZAÇÃO DA MÚSICA COMO PRODUTO MULTIMIDIÁTICO

O primeiro capítulo deste trabalho estuda a indústria fonográfica desde seu surgimento no final do século XIX até as múltiplas formas de difusão, gravação e reprodutibilidade no final do século XX. A proposta é compreender a construção de todo o mecanismo que envolve a produção musical, a evolução das tecnologias aplicadas aos meios de gravação e as consequências no processo de transformação da música em produto multimidiático.

Também serão discutidas as peculiaridades do mercado fonográfico brasileiro, no período anterior à década de 1990, a fim de buscar entender a perspectiva econômica e cultural desenvolvida no contexto de hibridismo sonoro e visual, esteio conceitual deste trabalho.

1.1 Surgimento e evolução da indústria fonográfica mundial

Ainda que o ato de fazer música remonte à origem grega milenar - significando “a força das musas” (DELTA UNIVERSAL, 1982, p. 3401), a noção de arte da música foi datada dos séculos XV e XVI, durante o Renascimento europeu. Entretanto, mesmo com a tentativa de captar o som no início do século XIX, as tecnologias para armazenamento e reprodução só foram possíveis em 1877, quando Thomas Edison criou o cilindro fonográfico e o fonógrafo, considerado o primeiro dispositivo midiático que obteve sucesso em gravar e reproduzir sons. O aparelho é descrito por Vogel (1998).

Um cilindro, envolvido com uma folha de estanho, que era rodado com a mão. Enquanto ele girava a manivela (...) a voz de Edison vibrava um diafragma, ao qual uma agulha de metal estava anexa. A agulha sulcava a superfície da folha de estanho. Quando o procedimento era reverso, a agulha fazia o diafragma vibrar e emanava o som gravado" (p. 132).

Mesmo que as primeiras amostras em folhas de estanho fossem descartáveis após serem usadas 3 ou 4 vezes, a tecnologia apontou uma direção para novas invenções que facilitassem a audição contínua de produtos sonoros. Segundo Vogel (1998), estudos indicam que a canção estadunidense “Mary had a little lamb”, do final do século XIX, de autoria de Sarah Josepha Hale, teria sido a primeira gravação reproduzida no protótipo do aparelho criado por Edison, que anos mais tarde, na década de 1920, trocava o estanho por metal ou cera, aumentando a durabilidade de reprodução da mídia.

O fonógrafo, pensando por Edison apenas para armazenamento e reprodução de falas, seria, posteriormente, utilizado para guardar músicas. No século seguinte, representaria “o marco inicial da indústria fonográfica por conseguir transformar o som intangível da música

em objetos materiais que poderiam ser vendidos e comprados” (CHANAN, 1995, p. 131). Para Vogel (1998) a invenção do fonógrafo separou por meio da gravação sonora, o contexto auditivo e musical, as percepções entre o psíquico e o físico, redefinindo a maneira de produzir, consumir e comercializar a música até os dias de hoje.

Os primeiros fonógrafos só puderam ser aperfeiçoados com qualidade de audição razoável após 1925 quando “os fabricantes começaram a produzir fonógrafos com motores elétricos e amplificadores, que eram mais fáceis de tocar e tinham uma qualidade de som melhor” (DELTA UNIVERSAL, 1982, p. 3401). Antes disso, as agulhas dos aparelhos eram incapazes de emitir sons extremos, muito grave ou muito agudo, impossibilitando a audição adequada de violinos e percussões, por exemplo. A popularização do fonógrafo também seria acelerada após a invenção da energia elétrica, mensurando a velocidade de reprodução a uma cadência bem próxima da natural. Anteriormente, os áudios possuíam variação rítmica ditada pelos motores que giravam rápido demais. Alexandre Graham Bell e Charles Sumner Tainter foram responsáveis pela troca da folha de estanho por um papel encerado, que, segundo Vogel (1998) “permitiu controlar a velocidade do motor, possibilitando uma melhor qualidade sonora” (p. 133).

Ainda no final do século XIX, o alemão Emile Berliner criou o gramofone, que ao invés dos cilindros do fonógrafo, usava discos planos feitos de vinil, cobre, goma laca e cera. Vogel (1998) considera que “nesta época, Berliner desenvolveu um protótipo que cortava sulcos de gravação nos discos - uma modificação que em 10 anos permitiu a introdução do gramofone, ou da ‘Vitrola’, pela *Victor Talking Machine Company*” (p. 133).

Pela maior capacidade de gravação e durabilidade, o gramofone e os discos planos foram percebidos como sucessores naturais do fonógrafo. Para Adorno (1991), essa evolução tecnológica impactou os meios de comunicação de forma tão intensa, que alterou o modo de interpretação da cultura. No momento em que a arte “deixa de ter o caráter único, singular, deixa de ser a expressão da genialidade, do sofrimento, da angústia de um produtor (artista, poeta, escritor) para ser um bem de consumo coletivo” (p. 41) a gravação e reprodutibilidade em massa iniciam um processo de avaliação da obra na perspectiva do lucro ou da aceitação de mercado. Silva (2001) afirma que, nesse caso, “o artista só precisava cantar uma vez, para fazer vários discos” (p. 47). E essa produção para consumo de massa, segundo Adorno (1991) faz com que a cultura tivesse “valor de troca, conforme as exigências daqueles que detêm os meios de produção, e o valor de uso, sob a ótica daqueles que a consomem” (p. 285).

O conceito de indústria cultural foi elaborado por Adorno a partir da utilização da técnica na produção e reprodução das artes, em que o autor considera que houve uma mercantilização da cultura, transformando os indivíduos em meros consumidores de bens culturais. Adorno (1991) considerava que esta reprodução em massa fez da cultura um empreendimento capitalista, já que, a partir disto, houve a busca pelo lucro. A facilidade de se produzir passou a ser associada à diversificação na produção.

...em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “Indústria Cultural” a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trate de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, de forma contemporânea da arte popular (ADORNO, 1991, p. 286).

O cientista político e economista, Joseph Schumpeter (1988), explicitou que esse desenvolvimento tecnológico foi “responsável em gerar novas necessidades de consumo por parte da população (...), por sua vez, geradas pela inovação tecnológica com a crescente oferta de produtos e serviços” (p. 57). Como consequência desse desenvolvimento foram criadas vantagens de custo e qualidade em relação aos produtos comercializados, aumentando o lucro das empresas e o seu desenvolvimento.

Adorno (1991) analisou que, como método, “a tecnologia a serviço dos meios de comunicação de massa, atende não só à necessidade de reprodução em série, mas cuida também da manutenção da repressão do indivíduo” (p. 19). Nessa análise, foi possível considerar que “o pensar reflexivo não é condição inerente do consumir” (p. 19) e que o constante aperfeiçoamento da tecnologia acabou por imprimir um ideal de naturalidade à mercadoria cultural. Adorno (1991) completou que a sensação de veracidade reproduzida pela sonoridade remonta um ar natural à vida cotidiana, transformando a esfera pública em particular. Isso pode ser exemplificado pela introdução de um novo formato de velocidade ao gramofone em 1910, chamada de 78 rpm. De forma resumida, essa velocidade reproduzia 78 rotações por minuto, e tinha maior controle na redução de ruídos, tornando-se assim, até 1957, o padrão mais comum de gravações, estabelecido pela *Victor Record Company* que se tornaria, em 1968, RCA Victor.

Por cerca de 25 anos, os fonógrafos de cilindro e os gramofones disputaram o mercado, adentrando o século XX como resultado de uma fusão de invenções. Michael Fink (1996) considerou que esta disputa “não apenas barateou a gravação e divulgação musical como permitiu que o repertório ultrapassasse o operístico” (p. 5). Desta forma, isso serviu de mote para a segmentação das duas companhias de entretenimento que existiam no mercado musical

norte-americano no início de 1900, a *Victor Talking Machine Company* e a *Columbia Gramophone Company*.

O repertório gravado entre 1900 e 1920 se resumia a operetas e composições eruditas, ainda que estilos como o *jazz*, *blues* e, no Brasil, o choro, tivessem surgido nesta época. Conforme Fink (1996) "a primeira gravação individual que atingiu mais de 1 milhão de cópias vendidas foi a da soprano norte-americana Alma Gluck, cantando "Carry me back to old Virginny", lançada em 1911 pelo selo da Victor (p. 5). Esse exemplo serviu para demonstrar, segundo Fink (1996), que a própria Indústria Cultural ainda não percebia o potencial de outros estilos, visto que, mesmo com a elevada vendagem, os musicais dançantes e as canções consideradas de apelo popular despertariam o interesse fonográfico a partir dos anos 1930.

Neste momento, foi definido que instrumentos acústicos como o piano tinham qualidade inferior de gravação devido à impossibilidade de se captar diferentes sonoridades, causando assim uma dicotomia. Frith (1988) considerava que "enquanto o popular ganhava espaço em gravações oficiais pela sua maior facilidade de captação, o desenvolvimento de novos recursos e *hardwares* foi acelerado" (p. 19).

A concorrência com a programação no rádio surgiu nesse período. Na época, este era o meio de comunicação mais comum à população. A facilidade dos ouvintes em escutar gratuitamente uma programação diversificada, sem se ater a uma coleção adquirida de álbuns, contribuiu para a difusão das obras gravadas. Para Schumpeter (1988) "a competição permitiu vantagens de custos e vantagens em relação à qualidade dos produtos, o que provocou um aumento do lucro das empresas e o seu desenvolvimento" (p. 82). Essa concorrência estimulou a Indústria Cultural, segundo Adorno (1991), impondo padrões "ao tentar satisfazer as massas, e conseqüentemente, influenciando no consumo, na moral política e social" (p. 38).

Nas décadas seguintes, até a fabricação em escala industrial da TV nos Estados Unidos e Europa, em 1945, o rádio se tornaria o principal veículo de comunicação e entretenimento, primeiro embargando e depois promovendo a indústria da gravação. Segundo Fink (1996), as estações de rádio e os estúdios de gravação foram se fundindo até que a produção musical pudesse ser direcionada e veiculada em uma única companhia:

A RCA - Radio Corporation of America - compra em 1926 o selo Victor e funda a NBC - National Broadcasting Company, o primeiro grande monopólio de comunicação de rádio. O grande concorrente da RCA seria fundado dois anos depois, em 1928: o aglomerado de 12 estações chamado Columbia Broadcasting System (CBS), que anos depois se fundiriam a estúdios de gravações, diminuindo a competitividade entre os dois sistemas (FINK, 1996, p. 286).

A segunda década do Século XX foi, para Morel (2010), primordial para o avanço de tecnologias relacionadas à gravação, como microfones e amplificadores. Nessa época, o avanço tecnológico permitiu que as gravações acústicas (com instrumentos com alcance limitado) fossem substituídas pelas gravações elétricas, permitindo respostas com frequências maiores e melhorando a qualidade do que era armazenado. Durante a depressão econômica pós Primeira Guerra Mundial, na década de 1920, Fink (1996) considerou que o selo *American Decca*, presidido por Jack Kapp, transformou a música em uma forma barata de entretenimento doméstico, pois reduziu o valor dos discos simples de 75 para 35 centavos de dólar ou três por 1 dólar. A intenção era compensar o prejuízo causado pelo menor poder de compra da população, numa tentativa de aumentar as vendas. É nesse momento, segundo Maisonneuve (2002) que “o gramofone se transforma em novo *medium* musical(...), associando-se a novas formas de sociabilidade e lazer” (p. 49).

Isso foi possível devido a essas novas práticas de gravação e também à mudança significativa na experimentação sonora. O surgimento do microfone permitiu, por exemplo, que a voz pudesse ser projetada de maneira mais audível entre os ruídos produzidos por uma banda. Cantores de *blues, jazz, country* - estilos considerados mais populares - puderam ser gravados. Para Morel (2010), isso criou uma variabilidade nas gravações, já que não era mais necessário possuir uma voz alta e possante para cantar. “O processo de inovação tecnológica propiciou o melhoramento da captação e gravação das vozes (...) e possibilitou o registro de qualquer tipo de voz” (p. 33).

Com a troca das ferramentas de reprodutibilidade foi inaugurado um modelo novo de estúdio, com uma sala de controle autônoma, que captava os instrumentos em um outro ambiente. De forma geral, a gravação elétrica alia a tecnologia da época com uma performance mais livre e satisfatória por parte dos artistas. Na opinião de Morel (2010) essa foi a base para o que hoje é chamado de indústria fonográfica (p. 35).

Schumpeter (1988) explicou que esse modelo de inovações criou uma competição que “permitia vantagens de custos (...) em relação à qualidade dos produtos” (p. 82), uma vez que para os artistas de estilos diversos começou a haver uma possibilidade de gravação mais funcional. Morel (2010) considera que “antes da gravação elétrica, a captação de sons suaves era pouco prática, já que o som era gerado através da amplificação na saída do microfone” (p. 36). Após a difusão da gravação elétrica foi possível a reprodução de forma mais fiel, seja para

um quarto ou para um teatro de cinema. Isso deu liberdade aos músicos na hora da reprodução em uma apresentação ao vivo, o que segundo Fink (1996) se aproximou da sonoridade obtida em estúdios, além da substituição dos filmes sonoros com reprodução ao vivo - com músicos e orquestras - por um som pré-gravado. Lebrecht (2008) explica a potência dessa tecnologia ao afirmar que “um sussurro a uns quinze metros de distância, a reverberação e até mesmo a atmosfera de uma sala de concerto podiam ser gravados – coisas até então impossíveis” (p. 56).

A importância da gravação elétrica vai além do alcance audível dos instrumentos mais baixos e da qualidade, já que, segundo Fink (1996) “ultrapassa o caráter tecnológico para ampliar as possibilidades dos estilos a serem gravados” (p. 9). Simon Frith (1988) definiu essa época - entre o fim do Século XIX e início do Século XX - como uma indústria voltada para o *hardware* mais do que do *software*, já que suas mercadorias poderiam ser divididas entre equipamento de registro/reprodução sonora, o fonógrafo ou o gramofone, e registro fonográfico, o cilindro ou o disco. Michael Chanan (1995) definiu o conteúdo como essencial aos produtores de equipamentos de registro.

Os produtores de equipamentos de registro e reprodução sonoros tiveram necessariamente de acrescentar à sua atividade a produção de conteúdos. Na medida em que não se pode ter um sem o outro se deu origem a um princípio geral segundo o qual os produtores de qualquer tipo de *hardware* têm eles próprios de se preocupar com a produção de *software* adequado, sem o qual o *hardware* não tem mercado (CHANAN, 1995, p. 23).

Nas décadas de 1930 e 1940 ainda há uma tímida recuperação da indústria fonográfica pela difusão do *jukebox* (vitrola automática), já que a grande depressão americana de 1929, fez despencar a vendagem de álbuns, passando de US\$ 75 milhões para apenas US\$5 milhões. A indústria se recuperou quatro anos depois ao retornar com um número significativo de vendas após a II Guerra Mundial. Em 1945, a marca de US\$109 milhões de vendas foi atingida (VOGEL, 1998). A indústria fonográfica das décadas de 1930 e 1940 focou no *jukebox* (vitrola automática) para tentar reverter o mau resultado, o que para Chanan (1995) “obrigou que os donos dos estabelecimentos comprassem discos para tocar, aumentando o consumo” (p.66). Durante este período, o rádio e indústria fonográfica se fundiram a partir das possibilidades de reprodução de registros sonoros dedicados, já que, conforme explica Fink (1996), “a reprodução sonora (sem desgaste do suporte e do som registrado) foram absorvidas pelas estações de rádio agregando conteúdo cultural em um veículo de caráter inicial informativo”. Ou seja, o foco de notícias associado às rádios passou a se tornar mais plural.

Veiculando de maneira massiva as produções musicais, o rádio passou a ter caráter decisivo na divulgação e exposição de artistas. A relação do rádio com a música nas décadas de 1920 a 1940 era diferente da que entendemos nos dias de hoje, visto que “a programação (...) tinha um caráter não comercial, durando poucas horas e sendo produzida por grupos entusiastas que faziam do rádio uma forma de passatempo” (FINK, 1996, p. 9). Apenas em 1932, com a liberação para veiculação de anúncios, o universo de penetração e função do rádio foi ampliado. Foi criado um elo entre o indivíduo e o coletivo, acabando com a improvisação, conforme relata Tinhorão (1981):

as novidades decorrentes dessa mudança seriam representadas, principalmente, pela variedade de programação, através do encurtamento dos horários (apareciam os “quartos de hora”); pela radiodifusão de histórias (o chamado “teatro em casa”); pela maior participação de artistas populares em programas de estúdio (o que, em poucos anos, faria surgir os programas de auditório); pela nacionalização do chamado cartaz do rádio (ajudado inclusive pelo governo, com a inclusão de música popular no programa “A hora do Brasil”); e, finalmente, pela presença de figuras do próprio povo diante dos microfones (programas de calouros) (p. 47).

Para o rádio, “esse período é conhecido como a Era de Ouro, já que por se tratar de uma forma barata de entretenimento, sua popularidade cresceu rapidamente no final dos anos 1920 e no início dos anos 1930, e em 1934, 60% das famílias americanas tinham rádios” (IFPI, 1993, apud FINK, 1996, p. 39). Isso contribuiu para que a indústria fonográfica se desenvolvesse utilizando o rádio como meio de comunicação e difusão de seus produtos musicais. Se em 1921 havia apenas 5 estações em solo americano, esse número atingiu 765 já em 1940 (STERLING e KITROSS, 1978).

A Era de Ouro foi o período em que o rádio se popularizou, e segundo Fink (1996), diminui o seu caráter amador, se tornando um meio de entretenimento. Os anos 1930 e 1940 marcaram a ascensão e auge do rádio, e no Brasil, tornou conhecidos os primeiros nomes da música brasileira, como Ary Barroso, Dalva de Oliveira e Orlando Silva.

O final da década de 1940 trouxe duas novas revoluções tecnológicas para a indústria da gravação: a fita magnética e o *long play* (LP). A fita magnética, inventada pela companhia alemã Basf, já era utilizada nos anos 1930 para gravação de conversas, mas apenas após o aperfeiçoamento de sua qualidade foi apropriada pelo mercado musical, surgindo aí uma nova tecnologia. Pelo preço menor no produto final e pela possibilidade de ser reproduzida imediatamente após a gravação, as fitas cassetes foram popularizadas rapidamente, atingindo o auge na década de 1970. Lançada comercialmente em 1963, pela empresa holandesa Phillips,

agora com o nome de fita cassete, a tecnologia surgiu como mais uma possibilidade mercadológica. André Millard (2002) situa esse período com a seguinte afirmação:

Novas possibilidades de comércio e consumo de gravações sonoras. A portabilidade e a praticidade da fita cassete promoveram não apenas o incremento da pirataria – cópia e comercialização ilegal de material gravado e protegido intelectualmente – como a possibilidade do consumo móvel de gravações, especialmente com o surgimento do walkman – o consumo de gravações sonoras ultrapassava os domínios do lar (p. 75).

O *long play* (posteriormente chamados de vinil, devido seu material de produção) utilizava de uma técnica de corte de microssulcos e prensagem final em vinil, que possibilitou pela primeira vez se pensar em “alta fidelidade”, ou seja, gravações mais próximas do resultado real. Para os ouvintes, a maior vantagem do LP era um programa musical mais longo, sem interrupções, podendo se ouvir uma sinfonia inteira, por exemplo, ser armazenada em disco, não interrompendo os movimentos individuais como nos discos de 78 rpm (FINK, 1996, p. 10). Com o estabelecimento do LP no comércio dos Estados Unidos, sua relação foi imediatamente associada à melhor transferência do conteúdo musical para o suporte (disco), devido a maior capacidade de armazenamento. Chanam (1995) explica esse impacto na indústria cultural:

desde o século XIX, selos de qualidade foram estabelecidos para diferenciar os discos de música erudita dos de popular, sendo aqueles os principais produtos do catálogo. Com efeito, a música erudita seria um “carro-chefe” para indústria fonográfica, pois lhe daria legitimidade cultural, ainda que sua parcela nas vendas de disco sempre tenha sido menor do que as músicas populares. Além disso, também se pode argumentar que o meio transfere legitimidade ao conteúdo. O Rock n’ Roll adquiriu status de “arte” quando passou a ser uma música de álbuns e não apenas de compactos (singles), o caso dos Beatles é exemplar (p. 48).

Michael Fink (1996) chamou esse momento da indústria fonográfica de “guerra das velocidades”, apoiado no surgimento de outras rotações de disco (33 ½ rpm, 45 rpm) e outros tamanhos (7, 10 e 12 polegadas). Ainda em 1949, o disco de 45 rpm se mostrou com qualidade superior e começou a ser padronizados na mesma época em que a RCA optou por lançar no mercado um toca-discos de custo baixo. Por ser menor e com capacidade pequena, “o disco de 45 ou compacto (single), tornou-se um meio central para o surgimento do *rock n’ roll* e outros estilos musicais “marginais”, pois foi adotado com formato principal da indústria independente norte-americana (CHANAM, 1995) devido à produção mais barata e mais rápida. O custo e o tempo para se gravar um single permitiram que “artistas com pouco dinheiro ou com canções à margem do *mainstream* pudessem se valer desse artifício” (FINK, 1996. p. 15).

Em 1957, após duas décadas de gravações e uma busca contínua das gravadoras e artistas para simular a maneira como ouvimos o som - diferenciando a percepção do ouvido dos lados esquerdo e direito - o engenheiro de som da gravadora EMI cria o LP estereofônico. A nova tecnologia é introduzida no mercado pelo proprietário da gravadora Columbia, Sidney Frey, que pediu que se colocasse no verso de todos os lp's lançados, seu nome e as palavras "Audio Fidelity". A partir do princípio de captação estéreo, os estúdios utilizariam as gravações "multipistas", sendo possível captar separadamente os instrumentos, "modificando significativamente a estética e a forma da música produzida" (PAIVA, 2006, p. 2). O autor reitera a importância deste modo de gravação quando explica que:

o gravador multipistas, largamente utilizado a partir da gravação de "Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band" (o antológico álbum dos Beatles), tornou-se um equipamento obrigatório em todos os grandes estúdios de gravação pelo mundo todo, assim como as mesas de mixagem e os processadores sonoros. Além disso, experimentos sonoros como os de Jimi Hendrix na guitarra elétrica ou os de Keith Emerson com os primeiros sintetizadores, movimentavam todos os cérebros criativos envolvidos com a música pop, de produtores a artistas, que procuravam criar novos sons e possibilidades (PAIVA, 2006, p. 8).

Vogel (1998) definiu esse período pós II Guerra mundial como "o tempo no qual a indústria das gravações (...) consolidaram a distribuição (e a propriedade de selos 'independentes') nas mãos de poucos gigantes corporativos que incluíam a RCA, CBS, Warner Communications e Polygram" (p. 52). Parte desse oligopólio se deu pela associação de companhias de rádio às gravadoras, que não mais concorriam diretamente entre si, mas ao invés disso, segundo Paiva (2006) "estabeleciam parcerias na divulgação do que era gravado" (p. 53).

Na década de 1950, os Estados Unidos tinham aproximadamente 250 *disc jockey* (DJ's), que comandavam a programação musical nas rádios. Até 1957, segunda a revista norte-americana *Performer Songwriter* (2005) esse número atingiu mais de 5000, devido ao aumento considerável de novos registros produzidos, dando ao *disc jockey* a responsabilidade por classificar e escolher os títulos que seriam tocados. Desta forma, "eles estabeleceram ofertas fixas para garantir uma quantidade mínima de rotações, se tornando influentes na arrecadação e decisões do que seria divulgado" (DEMAIN, 2005, p. 84). A revista *Billboard* (1958), chamou esse pagamento pela execução, realizada pelos dj's americanos, de *payola*, que significava "pagar por atos ilícitos" (DELTA UNIVERSAL, 1982, P. 3007) e no Brasil, o recebimento para execução de músicas ficou popularmente conhecido como jabá. Ainda no final da década de 1950, apurou-se que mais de 300 discotecas dos Estados unidos admitiram o recebimento de

US\$263 mil em “taxas de consultoria” (DEMAIN, 2005, p. 86). O pagamento destas taxas foi questionado pelos artistas, desde seu surgimento, por supor que haveria preferência da produção musical de um, em detrimento do outro e considerado pelas autoridades competentes como um suborno para a execução de músicas.

Para se mudar o foco da polêmica da *payola* e buscar a consolidação do LP, “as empresas do ramo fonográfico decidiram organizar seu *cast*, pela primeira vez, diferenciando artistas de catálogo e artistas revelação” (DEMAIN, 2005, p. 78). A ideia era otimizar investimentos, já que artistas de catálogo contavam com público cativo enquanto artistas revelação precisam de maior investimento.

A busca por tecnologias que melhorassem a qualidade do áudio e diminuíssem o tempo de gravação em estúdios fez com que, no final dos anos 1960, fosse desenvolvido o sistema Ray Dolby. A tecnologia do sistema reduziu distorções e ruídos nas frequências altas de gravação, direcionando para a década seguinte, o surgimento do som quadrofônico, separando em canais distintos a gravação registrada. Isso permitiu que as pesquisas a respeito desembocassem cada vez mais em melhores sistemas de compressão/expansão, chegando a um terceiro sistema Dolby, em que o ouvinte poderia estar imerso na gravação, através de multicanais de áudio. O maior exemplo de utilização deste recurso se deu com o álbum “Sargent Pepper’s lonely hearts club band” dos Beatles:

gravado em 1967 com o produtor George Martin, Sargent Pepper’s foi o primeiro álbum que utilizou as possibilidades em oito canais, sendo um precursor nas técnicas de gravação e composição. O sistema Dolby permitiu que as experimentações da banda pudessem ser reproduzidas fielmente, agora, sem a necessidade de comprimir vários sons para se chegar ao resultado final. O desenvolvimento deste tipo de gravação foi tão importante que George Martin foi o primeiro produtor a pedir direitos de produção na história da música (MACDONALD, 2007, p. 960).

Segundo Lebrecht (2008), os Beatles começaram a “reescrever o livro de regras e parâmetros financeiros na indústria do disco” (p. 59). Com a quebra de paradigmas em relação à música do passado e com a música *pop* em ascensão, “a indústria fonográfica aproveitou o início da fase de ouro da comercialização de discos de vinis e compactos” (DEMAIN, 2005, p. 140) e aliou a isso a primeira possibilidade de revolução cultural inglesa no século XXI. Lebrecht (2008) acredita que “os Beatles eram a banda certa para transformar a tecnologia da época em dinheiro” (p. 59).

Importante notar que essa tecnologia ainda se concentrava nas mãos das *majors*, que naquele período “possuíam uma grande integração vertical em que RCA Victor, Columbia,

Decca e Capitol eram responsáveis por 74% do mercado. Esse número cairia para 34% no final da década [de 1960]” (DEMAIN, 2005, p. 140).

Com o surgimento do *rock n' roll* e da difusão do *soul* na década de 1950 há uma desconcentração de estilos musicais e o impacto das vendas nas *majors*, fez com que as grandes gravadoras investissem em selos específicos. Como exemplo, pode-se citar a *Motown* e a *Sun Records*.

A Motown agregou boa parte dos cantores negros de *rythm n' blues* e grupos vocais da época, como Marvin Gaye, Aretha Franklin e James Brown enquanto a Sun Records trabalhou com artistas oriundos de regiões áridas americanas (...) como o Tennessee. Elvis Presley, Roy Orbison e Johnny Cash faziam parte da gravadora” (DEMAIN, 2005, p. 141).

Em ambos os casos, os artistas participavam do que Ricardo Alexandre (2003) chama de “nicho musical, importante para criar uma identidade geográfica e vendê-lo como em um grande pacote fonográfico” (p. 57). Das tecnologias de gravação, ao entrar em 1970, “as fitas cassete representavam perto de 1/3 das vendas de música gravada e, em 1971, o valor total dos gravadores cassete vendidos era superior ao dos toca-discos” (TOLL apud FINK, 1982, p. 74). Com isso, o consumo musical através de suportes gravados adquiria o potencial de substituir o rádio em praticamente todos os espaços e atividades cotidianas, uma vez que a gravação não precisava mais ser realizada em estúdio, permitindo o ouvinte criar sua própria *playlist* em casa. Contudo, essa possibilidade nunca se concretizou. Motta (2009) considera que “o rádio não apenas continuou existindo como foi primordial para o lançamento musical por décadas” (p. 427). Simultaneamente, o cassete abriu possibilidades inéditas para a produção musical em regiões periféricas. Peter Manuel (1993) afirma que:

fitas e gravadores, introduzidos na Índia pelos trabalhadores migrantes do Golfo, no final dos anos 1970, resultaram numa explosão da produtividade da indústria de gravação que pode ser estimada pelas vendas, que subiram de US\$ 1,2 milhão, em 1980, para US\$ 12 milhões em 1986 (MANUEL, 1993, p. 64).

Ainda que Dannen (1991) afirme que “a introdução da fita cassete tenha criado um temor de que a gravação doméstica substituísse a compra de suportes” (p.36), o fato é que ela possibilitou uma enorme ampliação dos espaços de consumo de suportes musicais: surgiram toca-fitas para automóveis e, no final dos anos 1970, a Sony introduziu no mercado o walkman, vendendo em oito anos 35 milhões de unidades do aparelho (YÚDICE, 1998).

De um modo geral, o aumento no número de ouvintes e a facilidade em armazenar e difundir a produção musical fez com que as primeiras cenas locais começassem a surgir, principalmente, pela diminuição dos custos de produção e pelos estilos musicais variados que utilizavam poucos recursos da emergente tecnologia. Exemplos disso, conforme relata Paiva (2006) foram “o *punk* novaiorquino, o *reggae* jamaicano e o *heavy metal* inglês, que antes de se tornarem estilos mundiais, se apropriaram do *do-it-yourself* para construir uma identidade focada no regional” (p. 59).

Ao mesmo tempo, é necessário pontuar que a televisão foi um mecanismo de amplitude da indústria fonográfica devido a interação do conjunto dos setores que fizeram parte da Indústria Cultural. Segundo a revista *Billboard* (1977), programas como o britânico *Top of the pops* “trouxeram a difusão do rádio para o audiovisual, dando, de repente, rosto e movimento para artistas que o público conhecia apenas a voz” (p. 30). Músicas foram expostas no rádio e na TV como forma de impulsionar os artistas. Nesta época, trilhas sonoras de filmes e telenovelas começaram a surgir, da forma como conhecemos hoje.

Idealizado inicialmente para ir ao ar no canal de TV britânico BBC por apenas algumas semanas, o programa *Top of Pops*, criado pelo produtor da BBC Johnnie Stewart, “durou 42 anos consecutivos, e nos anos 1970, era assistido por mais de 15 milhões de espectadores a cada semana” (CHANAM, 1995, p. 19).

A aparição no programa esteve relacionada a um aumento significativo das vendas, como exemplo do *single* “*Bohemian Rhapsody*”, da banda inglesa Queen, que foi lançado em 1975, e “sem a intenção, inaugurou o que anos depois se tornaria mais um produto de sucesso da indústria fonográfica, o videoclipe” (PAIVA, 2006, p. 67). Ainda que alguns artistas tivessem feito videoclipes para acompanhar músicas (incluindo o próprio Queen), “só depois do sucesso de “*Bohemian Rhapsody*” é que a produção de vídeos promocionais para *singles* se tornou uma prática regular da indústria da música” (MILLARD, 2002, p. 5), já que esses vídeos poderiam “substituir” a presença do artista em shows de TV ou ainda permitir a transmissão da música com um visual à escolha dele.

Em 1982, surgiu o *compact disc* (CD), que tinha sinais sonoros convertidos em correntes analógicas e, posteriormente, gravado em um sistema binário conhecido como bits, que eram lidos por um dispositivo laser que percorria o disco. O problema dos chiados estava quase solucionado e nas duas décadas seguintes, o CD dominou o mercado fonográfico mundial, elevando as vendas de todos os produtos relacionados à sua execução (equipamentos e

acessórios) à US\$5,57 bilhões apenas nos Estados Unidos, garantindo em 1987, o melhor resultado de vendas dos últimos dez anos (IFPI, 1993, apud Burnett, 1996, p. 56).

A indústria voltou a ser impulsionada pelo relançamento do catálogo de várias gravadoras e triplicou o número de fábricas de CD's em todo o mundo (enquanto as de LP's eram encerradas). A aceitação do CD foi fenomenal (FINK, 1996) e o primeiro álbum lançado nesse formato foi o da banda pop sueca *ABBA*, em 1981.

Os CDs reacenderam no consumidor o interesse pela música e permitiram às gravadoras que revendessem seus antigos catálogos; e segundo, eles possibilitaram às gravadoras um aumento no preço de seus 22 produtos. Nos EUA a venda dos CDs decolou em 1985 e, por volta de 1990, 6 CDs eram comercializados para cada 13 cassetes" (BURNETT, 1993, apud FINK 1996, p. 45)

Pode-se afirmar que após um centenário de gravação sonora (1877-1977), a digitalização do som, pelo CD, se tornou um dos marcos da indústria fonográfica. Introduzido ao público em 1982, o alto custo inicial do CD (cerca de US\$2000, o *player*, e, US\$16, o disco) limitou as vendas, mas três anos depois, já era possível comprar um *player* por cerca de US\$200. Para o produtor André Midani (2008), ainda que o CD fosse anunciado pela indústria como um som “superior e eterno”, ele se impôs não necessariamente por suas qualidades, mas sim “por que era mais barato de fabricar que os discos de vinil (p. 110)”.

Numa era de avanços tecnológicos, Lebrecht (2008) apontou o lucro da indústria com a comercialização do CD como mais importante que o saudosismo os rebeldes:

O LP, apesar de todos os protestos dos fãs e puristas, estava condenado. Os ruídos tornam impossível ouvi-lo com prazer. O ritual de limpar um disco, colocá-lo no prato, verificar a agulha e repousar o braço do *pick up* sobre a superfície passou a ser antiquado na era da automação. As vendas estavam desmoronando. (LEBRECHT, 2008, p. 104).

Ao adentrar a década de 1990, “a indústria musical atingia o que poderia ser considerado seu apogeu, quando 1,2 milhões de cópias de CD's foram vendidas em todo o mundo, número quase idêntico ao de cassetes, que iriam, a partir de 1992, iniciar seu declínio” (BURNETT, 1996, p. 44). Em pesquisa realizada juntamente à Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI), Burnett apurou que os CD'S “foram o formato que aumentaram as vendas e sustentaram o crescimento da indústria” (IFPI, 1993, apud BURNETT, 1996, p. 45).

Aliado ao CD, o videoclipe (e o surgimento da emissora de televisão, MTV, no final da década anterior), surgiu como alternativa midiática importante para os artistas e para a indústria fonográfica. A música, oficialmente, deixaria de ser apenas sonora e passaria a ser também

visual. Com a popularização dos formatos digitais, o surgimento de segmentação por estilo se tornaria expansivo. Ricardo Alexandre (2013) pontua que:

A mesma mentalidade do do-it-yourself que permitiu a era das demos-tapes e a febre dos fanzines chegou ao mundo audiovisual (...) e a MTV apoiou tanto quanto pôde aquela geração, especialmente o universo pop-rock, que fez da emissora o equivalente ao que foram para as décadas anteriores a rádio e a televisão (ALEXANDRE, 2013, p. 45).

Posterior à década de 1990, o CD ainda teve variações de armazenamento e conteúdo (VCD, Mini CD, *Blue-ray*) que o fizeram ser a tecnologia fonográfica mais comum e ainda em produção nos dias de hoje. Suas vendas globais atingiram em 1996 o melhor ano da indústria musical, com 3,5 bilhões de unidades vendidas (IFPI, 2005). Com o mercado de CD's superando o de LP's, a indústria tentou definir o sucessor digital da fita cassete, que em meados da década de 1990 tinha sua utilização quase que restringida às fitas-demo. Ricardo Alexandre (2013) explica esse cenário:

As demo-tapes (...) existem desde que existe mercado fonográfico. Tem a famosa demo que os *Beatles* gravaram para tentar um contrato com a Decca Records em 1962 e (...) a demo da Legião Urbana que lhes rendeu um contrato com a EMI em 1983. Mas quando falamos em era das *demo-tapes* (...) nos referimos a certo período entre 1992 e 1994, quando as demos e seus artistas ganharam status de movimento coordenado, porque foram fruto de algumas circunstâncias muito específicas (ALEXANDRE, 2013, p. 33).

Alexandre (2013) relembra que, “naquela época, os estúdios começaram a ficar menores, digitalizados, mais baratos e democráticos” (p. 33) e que em qualquer lugar do mundo, era possível que a utilização das fitas cassetes tenha se resumido a dois pontos: regravações caseiras de CD's e gravação amadora do artista. Por fim, a fita cassete acabou sendo substituída, pelo menos entre os suportes físicos, pelo CD-R, uma versão gravável do CD, que devido sua reprodutibilidade sem perda de qualidade sonora, fez com que a “pirataria obtivesse mundialmente, ao longo dos anos de 1998, um faturamento na ordem de US\$4,5 bilhões, respondendo (...) pelo comércio de cerca de 33% do total de unidades - um aumento de 20% em relação ao ano anterior” (IFPI, 1999). Em contrapartida, os CD's graváveis reduziram drasticamente o custo por unidade, favorecendo produções independentes e “permitindo a criação dos *home studios* e um ampla pulverização das atividades de produção musical, antes sob o controle de grandes estúdios e gravadoras” (VICENTE, 2002, p. 66).

Ainda em 1998, a empresa coreana *Saehan* criou o armazenamento virtual conhecido como MP3 (a compressão de dados diminuía o tamanho sem afetar consideravelmente a

qualidade), que com a difusão de cartões de memória e *pen-drives*, facilitou ainda mais o acesso e compartilhamento de mídias sonoras e visuais. Por volta do fim da década de 1990, a indústria fonográfica sofreu sua maior queda, com redução na venda de produtos oficiais após anos de crescimento. A acessibilidade tecnológica de uma parcela cada vez maior da população compreendeu a uma alta no número de cópias não autorizadas e *downloads* ilegais. Sites especializados surgiram com compartilhamentos entre usuários de mídias de toda espécie (*Kazaa, Shareaza, Napster*, entre outros). Em contrapartida, a indústria fonográfica assumiu de vez seu caráter transnacional se sobrepondo a todas as outras culturas, pois a produção musical é motivo de interesse global (BURNETT, 1996) e as grandes companhias de música passaram, definitivamente, a organizar os meios de produção, distribuição e vendas a partir de uma escala mundial.

Em 2014, o *streaming* ganhou força. Idealizado na década de 1980, o serviço só se tornou popular após o advento de velocidades mais significativas de internet. No *streaming*, é possível acessar e ver/ouvir qualquer mídia sonora ou visual, sem a necessidade de baixar ou armazenar os dados em seu próprio dispositivo (*Spotify, Tidal, Google Play, Deezer*, entre outros). Nesse mesmo ano, o mercado de música digital atingiu a marca de 45% da venda total de música no mundo, contra 9% em 2005 (FRIEDLANDER, 2014), demonstrando que, em constante mudança, o mercado fonográfico mundial - principalmente o musical - não apenas se reinventa como se apropria da tecnologia para facilitar sua difusão. A professora da Universidade Fluminense, Simone Pereira de Sá, observa que:

é inegável que toda a cadeia de produção, circulação e consumo da música foi afetada pelas tecnologias surgidas a partir da cibercultura... aliados ao desenvolvimento da rede internet, do MP3, de programas de troca de música e de players, armazenamento e distribuição não são mais problema, permitindo potencialmente, a aproximação de produtos e consumidores (SÁ, 2009, p. 2).

Acessado por mais de 112 milhões de usuários no mundo inteiro, segundo o relatório anual divulgado pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI), em 2016, “o mercado digital cresceu 52,4% em relação a 2015 enquanto o *download*, outra porta de experiência digital *online*, teve queda de 20,5%” (IFPI, 2016, apud DIÁRIO DO NORDESTE, 2016).

Dado o contexto aqui descrito, é importante entender que essas formas de remonetização são essenciais para a ressignificação da indústria fonográfica na perspectiva de um alcance cada vez mais plural e diversificado. No próximo tópico, a discussão será realizada a partir do cenário

nacional, político e econômico do Brasil para que se possa compreender como esses fatores interferiram na indústria fonográfica.

1.2 A indústria fonográfica brasileira e a música como alicerce cultural no século XX

Não é consenso entre os autores o início da Indústria fonográfica no Brasil. Porém, vários autores costumam apontar o nascimento dela a partir da chegada de Fred Figner no país. “A indústria fonográfica brasileira é referenciada em seu histórico de criação pelo mascate, nascido na Áustria em 1866, Fred Figner” (MIDANI, 2008, p. 14).

Figner desembarcou no Brasil em 1891 se instalando inicialmente em Belém do Pará, com um fonógrafo que comprara nos Estados Unidos. Luís Antônio Giron (1999) explica este período e a importância do fato:

quando de sua chegada ao Brasil, Figner gravou políticos, artistas e, inclusive, árias de ópera que estavam em cartaz no Pará. Depois seguiu viagem por todo o Nordeste, gravando em Salvador a famosa Companhia de Ópera de Concetta Bondalba. As gravações de Figner eram essencialmente nacionais, baseadas em músicas e modinhas locais de todo o Nordeste brasileiro (GIRON, 1999, p. 1).

Para Midani (2008) e Giron (1999), Figner foi o grande fundador e dono de toda a produção fonográfica nacional de 1902 a 1932. Chegou ao Rio de Janeiro em 1892, tendo uma aceitação excelente de sua ‘máquina falante’. Giron (1999) explica que Figner "criou, então, um programa de consórcio para a compra de gramofones, o *Club de Graphophones*, em sociedade com o corretor inglês Bernard Shaw (...) e em 1900, fundou a Casa de Edison, para vender sons, geladeiras, máquinas de escrever, etc.” (p. 2). Figner também se tornou sócio do americano Frederic M. Prescott, diretor da empresa alemã *International Zon-O-Phone*, e solicitou um técnico de equipamentos para realizar gravações em solo brasileiro. Em fevereiro de 1902, o técnico de som oriundo de Berlim, Hagen, montou junto com Figner o primeiro catálogo de música brasileira, com 228 discos, “50 modinhas, 81 canções, 14 discursos, 7 dobrados, 9 valsas, 11 polcas, 5 tantos e 5 maxixes, além da 'Profonia', 'O Guarani' de Carlos Gomes e outras danças instrumentais pelos melhores músicos locais" (GIRON, 1999, p. 3).

Segundo o autor, até 1903, o “Brasil se tornou o terceiro produtor de discos, perdendo apenas para Estados Unidos e Alemanha” (p. 5). Figner ainda montou a primeira rede de varejo do país no segmento musical, com sistema de distribuição e filiais. A Casa de Edison sentiria o impacto das fusões pós I Guerra Mundial, já que “as empresas começaram a se tornar grandes

corporações, buscando uma unidade que sempre prejudicou pequenos empreendedores” (MIDANI, 2008, p. 22).

Figner morreu aos 80 anos, em 1946, sendo “o grande responsável pela profissionalização do mercado musical no Brasil (...) assim como pelo surgimento da indústria de discos por essas terras” (GIRON, 1999, p. 5). Se Vogel (1998) afirmava que “a indústria fonográfica foi um dos setores mais lucrativos e influentes do mercado de entretenimento no século XX” (p. 16). É possível perceber através das pesquisas de mercado realizadas pela Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) que “o Brasil acompanhou com uma diferença mínima, os avanços tecnológicos que aconteciam no mundo todo. A indústria fonográfica brasileira foi, a seu modo, tão grande quanto a americana a partir dos anos 1970” (MIDANI, 1998, p. 78). Antes disso, de acordo com Silva (2001), “os primeiros dados oficiais sobre o mercado fonográfico nacional datam de 1965, quando foi dimensionado como sendo quarenta vezes menor que o norte-americano” (p. 6). A partir das décadas de 1960 e 1970, a indústria fonográfica brasileira seria dinamizada por dois fatores, segundo o professor Marcos Napolitano de Eugênio:

as décadas de 60 e 70 se apresentaram como um período privilegiado para entender as mutações sofridas pela indústria fonográfica em seus diversos aspectos. Naquele período (...) o processo de 'substituição de importações' do consumo musical consolidou-se por volta de 1969, com as canções feitas em português por artistas brasileiros dominando cerca de 65% do mercado nacional. Este processo foi fruto da afirmação do campo artístico da MPB junto aos consumidores mais jovens de classe média, através de uma série de mecanismos articulados a partir dos interesses das gravadoras, fazendo circular artefatos culturais, álbuns fonográficos de alto valor agregado. Mesmo vendendo 'menos, em números absolutos, dos que gêneros mais populares, a MPB foi fundamental para a consolidação da indústria fonográfica em nosso país, tornando-a um dos polos mais dinâmicos da indústria da cultura” (EUGÊNIO, 1999, p. 2).

Especificamente no cenário musical, o fim dos anos 1960 teve como mote um processo estratégico que promoveu os produtos musicais produzidos em território nacional de forma mais ampla. Eugênio (1999) afirma que “por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de 'atualizar' a expressão musical do país” (p. 18). A década ainda teria uma maior cooperação e uma nova legislação voltada para o setor musical, quando as gravadoras brasileiras constituíram a ABPD - Associação Brasileira de Produtores de Disco. Através do governo brasileiro, a ABPD criou a Lei de Incentivo Fiscal em 1967, permitindo aplicar o imposto pelos álbuns internacionais na produção de discos nacionais.

Em 1973 foi promulgada uma nova Lei de Direitos Autorais, autorizando o registro em cartório da propriedade intelectual e fixando um prazo de sessenta anos de duração para os direitos patrimoniais. Simultaneamente, houve uma modernização no armazenamento físico das mídias, que, conforme relatou Midani (1999), aconteceu pela “necessidade de afirmação do novo gênero musical brasileiro, rotulando a MPB como um momento de evolução da indústria fonográfica do Brasil” (p. 32). Eugênio (1999) sintetiza que “entre 1966 e 1976 a indústria fonográfica brasileira apresentou um crescimento de 444% contra 152% do PIB brasileiro no mesmo período” (p. 55).

Esse crescimento também resultou no uso da música brasileira em manifestações de resistência política, já que, durante o período de regime militar no Brasil, a produção cultural começou a ser tolhida pela censura. A partir de 1967, muitos discos de vinil no Brasil passaram a conter a frase “disco é cultura”, que segundo a observação de Ricardo Alexandre (2002) apenas reforçava o “aspecto mercadológico da cultura e não um investimento na música em si” (p. 185). A inscrição revelava também a interferência governamental, “aliando a necessidade das gravadoras em garantir a formação de um elenco fixo de criadores a uma regularidade na produção musical, amplamente baseada em 'movimentos' que ajudasse a racionalizar a relação empresa-consumidor” (VICENTE, 2002, p. 119).

É importante citar a relevância da televisão e sobretudo dos programas musicais para aproximar a indústria fonográfica e o consumidor, principalmente pela realização dos primeiros festivais de música no Brasil. “Organizado pela Rede de Rádio e TV Record, os festivais da canção se tornaram em pouco tempo a maior febre musical do país, colocando em lados opostos a tal MPB e os artistas populares da então nomeada Jovem Guarda” (MIDANI, 1999, p. 41). Todas as companhias¹ vinculadas à ABPD tiveram participação no júri dos festivais, o que, segundo Eugênio (1999) “garantiu uma exposição maciça na mídia e o aumento na vendagem de discos (e conseqüentemente no recebimento de direitos autorais)”(p. 61). Ao mesmo tempo, a televisão se tornou um veículo cada vez mais popular, num primeiro momento, “se submetendo à influência do rádio, utilizando inicialmente sua estrutura, o mesmo formato de

¹ Abril Cultural Ltda.; Cássio Muniz S/A; Companhia Brasileira de Discos; Codil - Comercial de Discos Ltda.; Discos CBS S/A; Discos Imperial do Brasil S/A; Discos RGE Ltda.; Discos Som Maior Ltda.; Fábrica de Discos Rozemblit Ltda.; Fermata do Brasil Ltda.; Gravações Elétricas S/A; Gravações Tropicana Ltda.; Indústrias Elétricas e Musicais Fábrica Odeon S/A; RCA Eletrônica Brasileira S/A; Som Indústria e Comércio S/A e Tapeçar Gravações.

programação, bem como seus técnicos e artistas” (EUGÊNIO, 1999, p. 67) e posteriormente criando uma linguagem própria, após a criação do *video tape*.

Os índices mostram que, enquanto em 1950 o número de televisores era de 200, em 1970 atinge 4.584.000 (...). Aliado a uma linha de crédito para as camadas mais populares, o eletrodoméstico poderia ser parcelado em 12, 24 ou até 36 vezes, sendo determinante para a transformação da televisão em uma realidade de massa (...). Isso ainda se apoia na difusão do *video tape*, que possibilitou criar estratégias para atingir maior audiência e obter mais anúncios publicitários, aumentando assim o lucro das emissoras (SILVA, 2012, p. 13).

Morel (2010) explicou que a cultura se modificou conforme o tipo de interferência imposta pelo Estado e pela indústria. Para ele “as décadas de 1960 e 1970 foram determinantes política e culturalmente para o Brasil porque a partir do caráter autoritário da intervenção, criou uma força inversamente proporcional na produção musical” (p. 64). Vários artistas se apropriaram do momento do país para refletir em sua arte uma cultura de resistência, visto que o Brasil passava por uma ditadura militar, oriunda do golpe de 1964. Enquanto a corrente da Jovem Guarda apresentava uma postura considerada por Nelson Motta (2000) como “alienante” - acompanhando a revolução dos Beatles e do *rock* na Inglaterra e Estados Unidos - a MPB era vista como antenada e politizada. Entre as duas vertentes, havia ainda o grupo Secos & Molhados, “os primeiros artistas brasileiros a serem admirados pela crítica e atingir a marca de 1 milhão de discos vendidos” (ALEXANDRE, 2003, p. 167). Ao se referir ao contexto no qual sua performance se inseria, Ney Matogrosso, vocalista da banda, analisa: “Eu era o que esperavam, o que eles reprimiam e era o que queriam reprimir sempre. (...) Eu não falava de política, mas me expunha de uma maneira que acabava sendo uma forma política de estar em público” (MATOGROSSO apud SILVA, 2001, p. 288).

Musicalmente, os Secos & Molhados fundiam os dois universos da indústria fonográfica dos anos 1970, já que “utilizavam da sonoridade *rock n’roll* e da aura *cult* das letras sofisticadas da MPB para criar seu universo andrógino e híbrido” (MOTTA, 2000, p. 201). Aliás, essa mesma fusão rítmica já havia sido polemizada em outros dois momentos importantes da música brasileira. Em 1967, liderada por Elis Regina, a passeata contra a guitarra elétrica colocava em confronto duas tendências: uma conservadora e outra renovadora. Motta (2000) explica esse momento:

Ela [Elis] formou uma “Frente Única da Música Popular Brasileira”. E comandou uma passeata que saiu às ruas com faixas, cartazes e palavras de ordem contra a guitarra elétrica, contra a dominação estrangeira, contra a música jovem “alienante”. Contra a jovem guarda vitoriosa. (...) A busca por uma certa “autenticidade” na música brasileira era cobrada em diversos aspectos (p. 4).

O outro momento refletiu o contexto em que a indústria fonográfica já se encontrava inserida em todos os setores das mídias existentes naquele cenário, já que, conforme afirma Nelson Motta (2000) “[a música] ocupava o horário nobre da TV Record e gerava acalorados debates” (p. 97). A Jovem Guarda fazia enorme sucesso nas tardes de domingo enquanto o programa Fino da Bossa, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, começava a perder espaço. O pano de fundo da ditadura militar transformava essa polaridade em debates sérios, ao que Nelson Motta (2000) afirmava: “a Jovem Guarda representava a música jovem e a MPB, a música brasileira. E a gente se perguntava: por que não pode haver uma música jovem e brasileira?” (p. 176).

A dicotomia foi tanta que culminou nas vaias a Caetano Veloso, quando, no III Festival da Canção, apresentou “Alegria, alegria” com o grupo de rock argentino *Beat Boys*. Segundo Nelson Motta (2000) “à medida que a música prosseguia, mais e mais vaias iam se transformando em aplausos. Caetano terminou ovacionado e, emocionado. (...) Estava provado que poderia haver uma música jovem e brasileira” (p. 208). O mesmo aconteceria com Gilberto Gil, no ano seguinte, ao convidar Os Mutantes (banda formada por Rita Lee e os irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias) para tocar “Domingo no Parque”. Segundo Nelson Motta (2000) “é naquele momento que explode o tropicalismo, que racha a MPB, que Caetano e Gil se tornam ídolos instantâneos, que se confrontam as diversas correntes musicais e políticas da época”(p. 168).

Para Vicente (2002) “os anos que vão de 1965 a 1979 marcam tanto a implantação ou consolidação no país das principais empresas mundiais do setor como uma fase de expansão vigorosa e ininterrupta da indústria” (p. 105). Em 1979, mesmo com a crise² no mercado de petróleo, as vendas de produtos na indústria brasileira atingiram 400% no ano (IFPI, 1993, apud VICENTE, 2002, p. 59).

² A crise do petróleo afetou significativamente a indústria fonográfica devido a matéria prima básica do petróleo ser utilizada para a fabricação do disco de vinil, principal formato da época. Em 1973, durante 4 meses, o preço do petróleo subiu 300% estabilizando apenas 6 anos depois.

No início da década de 1980, segundo Ricardo Alexandre (2002) o cenário musical brasileiro se dividia em “três polos distintos: a MPB 'oficial'(...); os cantores baianos - espezinados por terem transformado a rebeldia em hedonismo; e uma versão local da *dance music* que amargava seus últimos sucessos nos Estados Unidos (p. 298)”. Nesse contexto, além dos ícones da MPB, apenas Raul Seixas e Rita Lee haviam atravessado a fronteira de um estilo híbrido e se tornado sucesso de público e crítica. Enquanto o baiano “misturou o *rock* de Elvis com o acordeom de Gonzagão”, Rita abandonou o som vanguardista d’Os Mutantes e “mergulhou no pop com guitarras” (ALEXANDRE, 2002, p. 266).

Para Midani (1999), “a frente MPB/Tropicália dos anos 1970 foi dominadora, por conta de sua importância (...) mas quando o *mainstream* começou a baixar, os novos [artistas] não conseguiram subir” (p. 71). Isso causou um período de entressafra que, aliado ao apetite das multinacionais por recordistas de vendas, gerou artistas que “prenunciavam uma nova atitude, mas não conseguiam ser vanguarda. 14 Bis e A cor do som se encaixam aí, por serem o 'rabo' de uma geração que não apontava o que aconteceria na outra” (MIDANI apud ALEXANDRE, 2002, p. 37).

Alexandre (2002) afirma ainda que a arte popular se dividia entre o maniqueísmo de situação e oposição visto que os jovens de 1980 estavam, instintivamente, criando um novo comportamento político e cultural.

Uma postura romântica e desideologizada, que durou pouco, se restringiu ao Rio de Janeiro, mas foi capturada com perfeição pelo filme *Menino do Rio*, dirigido por Antônio Calmon. O longa-metragem que estreou em janeiro de 1982, evidenciou uma imensa demanda jovem reprimida, esperando por arte pop, popular e brasileira, que lhe falasse em seus próprios termos (...). Sem querer, o diretor antecipou o anseio do público jovem que viria a explodir por meio da música pop, pouco tempo depois (ALEXANDRE, 2002, p. 258).

O mercado fonográfico, em 1982, ainda procurava um novo nicho para desenvolver seu potencial, e “isso começou a mudar no Brasil com a chegada do CD player e o sucesso das trilhas de novelas” (MIDANI, 1999, p. 91). Trazido por Midani após sua experiência no mercado de discos do México, dez anos antes, o formato de músicas para acompanhar novelas substituiu em definitivo os temas instrumentais surrupiados de produções *hollywoodianas*. “A partir de 1980 os discos passaram a ser verdadeiras coletâneas de sucessos, divididos por seções com os estereótipos do roteiro - uma balada de FM para o núcleo romântico, um pop espevitado para o personagem malandro, etc.” (ALEXANDRE, 2002, p. 204).

O formato do CD player só se tornaria popular no Brasil na segunda metade da década, mas as vendas nos Estados Unidos indicavam uma mudança significativa. Por lá, “o CD chegou ao ano de 1987 respondendo por metade da produção de discos” (EHNET, 2005, p. 2). Por aqui, a parte do formato, o país conheceria uma nova geração que, após 15 anos da explosão da Jovem Guarda e dos festivais de música, “redesenhariam a música *pop* como ainda não havia sido feito” (MOTTA, 2000, p. 408).

Ao início dos anos 1980, a chamada “Música popular brasileira” encontrava-se consolidada. Conforme afirmou Nelson Motta (2000) “o mercado brasileiro passou a ser dotado de uma dinâmica própria e autorreproduzida, encerrando o processo de substituição das importações em relação ao produto musical” (p. 409). Novas gravadoras como a WEA montaram filiais no Brasil, e pela primeira vez desde seu surgimento, a indústria fonográfica nacional superou, em número de vendagem, a internacional.

A articulação “televisão-indústria fonográfica-shows” permitiu a divisão dos riscos e racionalização dos recursos num momento em que a estrutura do mercado estava excessivamente instável e fluida (...). Ao mesmo tempo, aproveitando-se da capacidade ociosa de produção, produziu-se álbuns de custo mais barato e artistas populares de menor prestígio. Na lógica da indústria cultural sob o capital monopolista, estes dois polos se retroalimentaram e foram decisivos para o surgimento do movimento musical dos anos 1980 (EUGÊNIO, 1999, p. 114).

A crise econômica do país, intimamente ligada às políticas implementadas durante a Ditadura militar, alcançou os anos 1980 com um aceno à abertura política e à reestruturação democrática. Diante este cenário, uma parcela da juventude se associou a movimentos sociais, e especificamente no campo cultural, houve uma explosão de novos artistas que ficariam conhecidos anos mais tarde, como BRock. O termo foi cunhado pelo jornalista Arthur Dapieve, do Jornal O Globo, e abrange toda a produção musical de *pop* e *rock* realizada no Brasil durante a década de 1980.

O *rock* brasileiro propôs estabelecer um outro parâmetro identitário em função do que se tornou, e “com um viés de maior ou menor engajamento político (...) redesenhou o mercado fonográfico com discos economicamente mais baratos, menos sofisticados e diretamente ligados aos anseios do público jovem” (MOTTA, 2000, p. 343). O surgimento do estilo naquela década foi marcado por dois acontecimentos primordiais: a inovação na área audiovisual e a multiplicação de pequenas gravadoras. Enquanto o primeiro se mostrou como uma ferramenta “jovem e moderna” - em consonância com os artistas e público que surgiam, o segundo facilitou

as técnicas de gravação e a pluralidade de sons, visto que começaram a ser gravados artistas em todos os cantos do país. Zan (2001) afirma que:

os custos para a montagem de pequenos estúdios, em condições de realizar gravações de qualidade, tornaram-se mais acessíveis. Consequentemente, multiplicaram-se pequenas gravadoras (Indies), selos e artistas independentes. A indústria fonográfica sofreu uma reestruturação. As grandes gravadoras (Majors) passaram a terceirizar serviços, convertendo-se, geralmente, em escritórios executivos. Simultaneamente, reforçaram o controle sobre a divulgação e a distribuição de fonogramas para garantirem o monopólio do mercado. Nesse contexto, as experiências com lançamentos de novos gêneros e novos artistas passam a ser feitas, em geral, por pequenas gravadoras e selos independentes (ZAN, 2001, p. 15).

Concomitantes a esse processo de inovação, aconteceu em 1985 o primeiro Rock in Rio, com a inclusão do Brasil no circuito internacional da música *pop*. Com a presença dos artistas nacionais, consolidados e emergentes, o mercado fonográfico nacional se firmou como um dos mais rentáveis do mundo. Apesar das críticas quanto ao ecletismo e à comercialização realizada em torno do evento, os dez dias do Rock in Rio serviram de vitrine para os expoentes brasileiros, que nos próximos três anos, viram uma efervescência de mercado similar à que aconteceu na jovem guarda, no final da década de 1960.

Ricardo Alexandre (2002) explica que essa multiplicidade a partir da entrevista do cantor e compositor Júlio Barroso (Gang 90 & os Absurdettes), e diz que “existia no ar uma urgência de renovação, uma aposta política no inusitado, uma certeza de que nada será como antes. Assim como nos anos 60, a música popular é a porta-bandeira da mudança (p. 384)”. (BARROSO, 1981, p. 21). Alexandre (2002) considera que a convergência cultural deu um novo rumo à percepção da realidade, naquele momento:

a ordem foi encarar a sociedade estabelecida e, utilizando os próprios meios que ela oferece, criar esquemas alternativos de vida (...). A mistura de dança, música ao vivo, vídeo-arte e fliperamas, numa interminável orgia multimídia fez com que cada artista contribuísse com sua própria visão de modernidade (p. 104).

O Rock in Rio se transformou no principal produto midiático daquela época, quando a Rede Globo, já consolidada como canal de maior audiência, transmitiu o evento em diversas ocasiões, alçando de vez o rock como “modismo” no Brasil. “Toda essa exposição fez com que a indústria do disco e as emissoras FM adotassem o gênero como principal linguagem a ser veiculada” (MOTTA, 2000, p. 416).

O Fantástico, um dos principais programas da Rede Globo, no ar desde 1973 - criado em formato de revista eletrônica e exibido nas noites de domingo - completou o mecanismo de difusão musical ampliando seu quadro de videoclipes, que se tornaram produtos mais bem-acabados e com direção própria do canal, a cargo de Paulo Trevisan, Boninho, José Mario e Maurício Tavares. Os anos 1980 também foram marcados pela forma como as grandes gravadoras precisaram “repensar” seus negócios. Para otimizar os investimentos em artistas e repertórios, foram criados nichos de mercado poucos explorados até então. Do segmento de música infantil, da qual Xuxa foi a maior vendedora de discos do período, à geração de artistas do *rock* brasileiro dos anos 1980. Mesmo com referências estéticas bastante diversas entre si, pode-se dizer que “essas bandas eram consequência da articulação da cena *underground* que se articulava no final da década anterior” (DAPIEVE, 1995, p. 81). Bandas como Blitz, Lobão e os Ronaldos, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, entre outras, tiveram um grande espaço na mídia e foram decisivas na recuperação do mercado de discos, principalmente na segunda parte da década. Ao mesmo tempo, o crescimento das periferias e subúrbios de grandes cidades, contribuíram para a diversificação do público. Eduardo Vicente (2002) relata:

enquanto os remanescentes da MPB e do BRock se atinham ao público de classes média e alta das capitais, outras expressões musicais tomavam espaço entre as classes mais baixas, notadamente a *black music* abrasileirada (do qual derivariam o funk carioca e o *rap* paulista) e a música romântica e brega. Se é verdade que esse processo de segmentação do mercado havia se iniciado desde o final da década de 1960, é a partir dos anos 1980 que ele ganha outra dinâmica (p. 101).

Enquanto isso, a economia brasileira apresentava instabilidade provocada pela sucessão de tentativas na contenção da inflação. Em 1985, a inflação acumulou 235%, um ano depois, foi lançado o plano Cruzado³. Isso impactou as vendas de discos, fazendo com que a ABPD realizasse uma grande campanha publicitária incentivando a compra de álbuns. “As empresas passaram a oferecer ao mercado produtos mais baratos na forma de coletâneas, regravações e séries” (MOTTA, 2000, p. 318). Com isso, a busca pelo mercado popular e regionalista aumentou. Segundo a coluna assinada pela jornalista Ana Maria Bahiana⁴:

A palavra risco foi abolida do vocabulário da indústria fonográfica. Ao departamento comercial, e não artístico, foi dada primazia

³ O Plano Cruzado estabilizou a economia por apenas 9 meses e foi, posteriormente, substituído por outros planos (Verão 1, Collor, dentre outros, até chegar ao Plano Real, em 1993).

⁴ Os tempos mudaram e ‘acabou a brincadeira’. Disco agora é negócio para profissionais, O Globo, 03/05/1986.

sobre decisões (...) o homem do marketing passou a ter a palavra inicial, (...) acrescentando à música um potencial de vendagem, alcance e, em definitivo, uma imagem, através do videoclipe” (O Globo, 1986, p. 7).

Importante para compreensão desse contexto é a noção do processo de “mundialização” da indústria fonográfica. Mesmo com a cena *rock* daquele período constituída basicamente em eixos urbanos, seus artistas começaram a “conversar mutuamente com o que era realizado ao redor do mundo, tendo acesso de maneira mais rápida à comunicação e a reproduzir - em maior ou menor qualidade - todos os produtos midiáticos disponíveis” (ALEXANDRE, 2002, p. 183). A globalização aproximaria os mais diferentes contextos culturais, o que para Alexandre (2002) desembocaria na multiplicidade musical e no foco local.

A partir deste acontecimento a música brasileira irá se encontrar, em todas suas formas rítmicas, e os anos 90 será o coroamento dessa união, que marcará a reaproximação de uma música de caráter nacional e regional, numa busca de identidade perdida. (p. 184).

É difícil determinar, de maneira assertiva, qual estilo musical que melhor caracterizou o mercado da indústria fonográfica brasileira na década de 1990. Se nos anos anteriores havia pontuações bem delineadas, após 1991, quatro estilos musicais tiveram uma receptividade do público consumidor de música. São eles: axé, pagode, sertanejo e forró. Neste período, “75% do mercado de discos vendidos no Brasil correspondiam a artistas nacionais e destes, 60% a um destes estilos” (VICENTE, 2002, p. 141).

Na opinião de André Midani (2008), o centenário da indústria fonográfica, após enorme evolução tecnológica, começou a ter sua decadência desenhada no final dos anos 1980. Segundo o autor, “ficou longe a época em que as gravadoras eram dirigidas por quem gostava de música. O foco agora era a música ao invés do artista, a busca por hits levou o preço do jabá à estratosfera” (MIDANI, 2008, p. 215-216). O crescimento das vendas naquela década entregou a administração da indústria na mão de tecnocratas, “que não tinham nada a ver com música e só pensavam em lucros instantâneos” (MOTTA, 2000, p. 455).

Porém, financeiramente, o mercado fonográfico apontou para um rumo diferente do previsto por Midani, sendo reaquecido pelo estabelecimento de um novo formato, incompatível com o anterior. O surgimento do CD forçou os brasileiros a adquirirem novos equipamentos, e a estabilização contínua da economia fizeram o Brasil ser enxergado como um mercado emergente pela indústria mundial.

O crescimento da indústria fonográfica brasileira colocou o país em posição de “um dos maiores mercados fonográficos do mundo sendo transformado em alvo importante dos interesses internacionais do setor entretenimento, que [veem] no direito autoral nacional, um grande negócio” (PITRE-VASQUEZ, 2007, p. 2 apud PAIXÃO, 2013).

Com essa adequação da indústria fonográfica nacional aos padrões mundiais, alguns pontos foram cruciais na construção do mercado musical brasileiro. A reportagem “A explosão do Show bizz”, veiculada na Revista Exame em 10 de abril de 1996, elencou os seguintes tópicos:

- A lei de incentivo fiscal para produção de discos, que não aplicava a alíquota de 75% referente aos demais produtos nacionais.
- A aferição através de um sistema de códigos de barras do número de álbuns vendidos, possibilitando a contagem real da comercialização.
- A concessão, fornecida ao Grupo Abril, em 1990, da MTV Brasil, que com uma programação de 24 horas voltada para a música, contribuiu significativamente para a divulgação dos artistas do gênero pop e rock no âmbito televisivo.

Ainda sobre a MTV Brasil, sua chegada forneceu um enorme impulso dentro da produção de videoclipes nacionais, sendo largamente utilizados na estratégia de divulgação dos artistas. Tal fato se consolidou em 1995, com a emissora trazendo nos moldes do similar norte-americano, a premiação *Video Music Awards* Brasil (VMB). “A importância que ela [MTV] teve (...) no universo pop/rock (...) fez da emissora o equivalente ao que foram na década anterior a Fluminense/89 FM, o Chacrinha, (...) a Bizz, (...), tudo ao mesmo tempo” (ALEXANDRE, 2002, p. 45). A premiação serviu, na segunda metade da década de 1990, como referência das produções audiovisuais no Brasil.

No capítulo seguinte, serão abordados os pioneiros da produção audiovisual, o conceito de videoclipe e sua importância na divulgação e difusão do produto musical, primeiramente de forma global e depois dentro do universo da indústria fonográfica brasileira. Os videoclipes veiculados no Fantástico e o surgimento da MTV serão pontuados a fim de se perceber quais as características relacionadas à produção audiovisual tiveram relevância no período dos anos 1990 e como o hibridismo sonoro e visual pode ser analisado no contexto destas produções.

2 A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E O ADVENTO DO VIDEOCLÍPE COMO PLATAFORMA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL

O segundo capítulo deste trabalho tem finalidade por explicar e exemplificar a produção audiovisual realizada no mundo e no Brasil, considerando o cenário político e social em que estão inseridas. A proposta é verificar as relações culturais e da indústria fonográfica envolvidas com o videoclipe como produto midiático.

Também serão abordados a importância de programas específicos voltados para a veiculação de vídeos, além do surgimento do canal de televisão MTV sua importância na análise deste trabalho.

Por último, serão contextualizadas as noções de hibridismo e gênero dentro dos vídeos.

2.1 O surgimento do videoclipe no mercado musical

O termo videoclipe começou a ser utilizado pela indústria musical na década de 1980. A palavra clipe, originária da língua inglesa, deriva de *clipping*, que significa recorte, grampo, e se refere diretamente à técnica de recortar e colar imagens para criar uma narrativa em vídeo. O videoclipe surgiu para vender um produto plural, uma vez que une música e imagem a partir da noção mercadológica. Esse procedimento inseriu os produtos audiovisuais na construção identitária da música:

No início o clipe era rápido e instantâneo, com prazo de validade, enquanto esforço para divulgação musical (...). Atualmente esta

noção de videoclipe como justaposição de imagens, ao modo de uma bricolagem, quase não se sustenta. Hoje, os cliques podem apresentar construções narrativas, lineares ou não (SOARES, 2004, p. 3).

Sendo de extrema relevância para a cultura pop, o videoclipe é parte ativa das mudanças da indústria de consumo e do entretenimento cultural. Todavia, a criação e evolução do gênero de videoclipe está diretamente inserida na história do cinema, já que as projeções, desde o início do século XX, possuíam acompanhamento musical. Entretanto, as partituras das músicas eram escolhidas a partir das cenas presentes no filme, ao contrário do videoclipe, que parte da melodia para a construção das imagens. “Através da gradativa inserção do áudio e da música no cinema, foi se necessário criar novas formas de transpô-la em tela e dar-lhes sentidos e ritmos (WYVER apud SOARES, 2012, p. 21)”.

Analisando as décadas de 1920 e 1930, é possível perceber que o *jazz* flertou com a produção audiovisual de *Hollywood* através de pequenas aparições em filmes da época, e principalmente com as orquestras de *swing*⁵ (tais como Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller e Artie Shaw) se valeram deste recurso para fundir música e imagem. Em 1927, estreou nos cinemas o filme “O cantor de jazz” com o ator Al Jolson, considerado o primeiro filme cantado da história do cinema. Nos anos 1930, a televisão já existia em vários países, e os números musicais passaram a ser transmitidos através de planos estáticos, no formato de “ao vivo”. As montagens se resumiam em *closes* e ângulos que valorizavam o artista em questão, e posteriormente, sua banda. Na década de 1940, Oskar Fischinger desenhou e dirigiu a abertura musical da animação da Disney “Fantasia”, precursor da união de som e imagens, que William Moritz definiu como “uma tentativa de conceder ritmo às imagens através de recursos inovadores de edição com o intuito de que o espectador não conseguisse separar a música da imagem” (MORITZ, 2004, p. 5). Aliás, Fischinger - juntamente com o maestro britânico Leopold Stokowski - realizaram além de “Fantasia”, outros sete curtas-metragens animados, utilizando de músicas eruditas conhecidas para contar histórias e fábulas do estúdio de animação americano. Porém, os trabalhos só renderam frutos na década de 1990, em fita VHS e DVD, ou seja, após a veiculação na TV.

Nos anos 1960, Moritz (2004) considera ser impossível falar sobre videoclipe sem citar o filme homônimo dirigido por Richard Lester para o álbum *A hard day's night* (1964) dos *Beatles*. Mesmo que *Elvis Presley* tenha solidificado o *rock* e os *Beatles* apenas começavam a

⁵ Grupos maiores de orquestras, conhecidos pela pouca improvisação durante o ato musical.

fazer sucesso, o lançamento do filme antecipa as futuras montagens audiovisuais para músicas, articulando canção e edição, sistema de fotomontagem, entre outros. A linguagem apresentada em *A hard day's night* foi, à época, considerada de difícil categorização, uma vez que carregava traços narrativos e estilísticos diferentes da produção contemporânea, e estreitou laços no modo como os consumidores da década de 1960 passaram a consumir música. A análise realizada por Thiago Soares (2004) afirma:

O vídeo foi utilizado como campo de investigação forma expressiva, assumindo o forte caráter reflexivo, problematizando o conceito de interação entre planos e rompendo com a pretensa unicidade de uma narrativa audiovisual. (...) tais experimentações foram relevantes para a formação de um novo hábito perceptual no campo do audiovisual, criando novos paradigmas para se falar numa poética do audiovisual (p. 24).

A década de 1970, segundo o semanário inglês *New Musical Express* (NME) - importante referência musical europeia - seria o momento em que o videoclipe, como conhecido na atualidade, surge. O jornal determinou, já em 1985, como marco inicial da história do videoclipe o material produzido para a canção *Bohemian Rhapsody* da banda britânica Queen. O entendimento do videoclipe como precursor das produções audiovisuais direcionadas para a música está no fato de que se trata, prioritariamente, do desenvolvimento de um clipe como vídeo promocional. Apresentando um roteiro definido, efeitos especiais e, principalmente, a combinação de imagens e sons na busca de sensações sinestésicas, o vídeo foi lançado junto com o *single* da canção e veiculado em importantes programas televisivos daquela época, sendo determinante para que outros artistas investissem em produções similares. Desta maneira, “o videoclipe se consolidava como um produto significativo da indústria cultural, sendo crucial para o surgimento da MTV norte-americana, cinco anos depois” (SOARES, 2004, p. 27).

Ao decorrer da década de 1970, artistas e produtores investiram em experimentação audiovisual a fim de criar uma trajetória própria que não fosse similar à utilizada pelo cinema. Tais constatações podem ser observadas em três elementos que prepararam o terreno para o surgimento e fama da MTV:

o estilo *punk rock*, que teve seu auge nos anos 1970, foi crucial para que a música massiva concedesse importância à performance e à imagem do artista, elementos decisivos para o videoclipe. O surgimento no Reino Unido do *new pop* e fez com que a Europa entrasse decididamente no terreno do rock. Finalmente, já nos anos 1980, a *dance music* [...] reforçou mais um importante elemento

incorporado pelo videoclipe: a performance (GOODWIN, 1993, p. 33).

Neste momento, pode-se afirmar que a música *pop* começou a fornecer uma experiência visual e que a televisão fixa a linguagem do videoclipe “obrigando o gênero a se adaptar a grades de programação e a uma lógica estrutural baseada na ideia de fluxo” (WILLIANS, 1990, apud NERCOLINI, 2005, p. 2). Por isso, é possível entender que a construção da identidade musical de um artista incorporou o contexto audiovisual dentro das possibilidades mercadológicas e da lógica da cadeia produtiva. Se antes a divulgação era realizada a partir de um álbum e de um *single*⁶, a parte visual das músicas passaram a ganhar importância. As décadas de 1980 e 1990 tornariam o videoclipe uma constante em sua programação, culminando no surgimento da MTV, em 1981, e de suas filiais ao redor do mundo, durante os anos seguintes.

2.2 Reconfiguração e profissionalização do videoclipe

A profissionalização do videoclipe está, de alguma forma, intimamente ligada à MTV. Alexandre (2013) considera que ainda que o canal não tenha criado o formato, foi o responsável por moldar seu conteúdo estético, agregando de forma analítica as características contemporâneas dos meios e mensagens de comunicação. “Se antes dela, os videoclipes possuíam um conteúdo figurativo ou alegórico, nos anos 1980 seriam moldados de forma a criar uma sinestesia entre música e imagem” (ALEXANDRE, 2013, p. 46).

Ao som de “Video killed the radio star” do duo britânico de música *pop* Buggles, a MTV realizava em 1º de agosto de 1981 sua primeira transmissão nos Estados Unidos. Com sua primeira vinheta mostrando um astronauta cravando a bandeira da emissora na lua, era possível já nessa estreia, perceber a estrutura alternativa aos canais convencionais:

Desde o início dos anos [19]80, a *Music Television* construiu uma nova maneira de expressão, que mexeu nos limites da relação de linguagem entre som e imagem. Esta forma díspar de assistir TV acabou influenciando todo um estilo de vida, de atitude e de comportamento do público jovem (AUSTERLITZ, 2007, p. 31).

O autor informa que a MTV, segundo um dos criadores do canal, Robert Pittman, surgiu com a proposta de fugir da sequência narrativa dos programas tradicionais, já que a estrutura musical poderia se relacionar com emoção e atitude. Ele relata que “o grande desafio [da MTV]

⁶ Música de trabalho ou de divulgação de um álbum.

foi alterar a forma da TV para adequá-la à linguagem da música, ao invés de tentar encaixar a música (...) na narrativa televisiva tradicional” (AUSTERLITZ, 2007, p. 33). Enquanto os principais mecanismos de comunicação investiam na TV a cabo, os donos das TVs abertas procuravam segmentar o público de modo a alcançar a audiência jovem. A MTV era, de alguma forma, o encontro destas duas propostas. Ainda que tivesse metas um tanto modestas em seu início, a proposta era ser “o equivalente visual dos álbuns de coletânea das paradas de sucesso das emissoras de rádio norte-americanas” (AUSTERLITZ, 2007, p. 34). A própria emissora tinha em sua grade transmissão de músicas e artistas variadas, mas sem estarem entre os mais tocados nas rádios, apontando assim, para uma postura diferenciada em relação a elas.

Conforme delimita Alexandre (2007), a partir destes fatos, “é possível compreender que o sucesso da MTV se deu muito mais pelo crescimento da TV a cabo [com programação segmentada] do que por uma política de marketing direcionada” (p. 178). Foi essa espécie de hibridismo entre as relações da TV, cinema e mercado fonográfico, ainda que a experiência de assistir a um videoclipe fosse limitada por um critério temático, estabelecido pela emissora, desde sua fundação.

Essa extrapolação de caráter estético, influenciou o público jovem, criando um padrão em que aproximava os apresentadores - chamados de *VJ's (video jockeys)* - dos telespectadores. O termo “VJ” foi cunhado em referência aos DJ's, os *disc jockeys* dos bailes e rádios, que tocavam as canções durante os eventos ou programas. E com o reconhecimento do videoclipe como um produto para divulgação da cena musical, é criado em 1984, o *Video Music Awards (VMA)*, com a intenção de premiar além de músicos, os vídeos e seus criadores, além de equipe técnica, diretores, fotógrafos, dentre outros. A partir desse momento, a MTV traria um acréscimo ao mercado de profissionais do setor audiovisual que comporia, anos mais tarde, as principais colaborações para seu sucesso. Conforme esclarece Maria Pedroso (2006), “cada semente plantada pela MTV procurou [...] se adaptar às culturas locais, o que alterou a estética da linguagem televisiva” (p. 110). Nesse sentido, pode-se afirmar que houve uma preparação de audiência a fim de compreender estas mudanças, acostumando com uma espécie de narrativa desorganizada, mas que possuía linearidade justamente por sua proposta. Inclusive, em algum momento, a linha que separa programação e publicidade quase desaparece:

funciona como uma vitrine de *shopping*, na frente da qual a própria imagem se mistura com a mercadoria que parece estar olhando para nós e essa nova imagem criada forma um conjunto homem-mercadoria. Isso caracteriza um tipo de interação que não é mais

interpessoal mas multissensorial [...] e cria uma simbiose estética junto com a linguagem dos produtos da publicidade institucional (PEDROSO, 2006, p. 70).

A partir disso, a própria MTV consegue extrapolar suas propostas, inserindo o videoclipe no contexto da cultura pop como produto midiático tão importante quanto as performances e as canções. Tal ideia é reafirmada quando se observa que os artistas em maior evidência da época também se tornam, em sua maioria, em importantes *videomakers*. Exemplos disso são obras audiovisuais de estrelas como Michael Jackson, Madonna, Prince e U2. Todos, a sua forma, com uma compreensão própria da videomúsica como “chave importante na mudança da história do pop e na fabricação de mitos” (AUSTERLITZ, 2007, p. 31). Logo, o artista completo se tornaria multimidiático. A MTV, como empresa interessada em estratégia de mercado, passou a estar presente em 160 países, com as principais filiais instaladas em Londres (MTV Europa), Miami (MTV Latina), Cidade do Cabo (MTV África do Sul), Pequim (MTV Mandarin), Melbourne (MTV Austrália) e São Paulo (MTV Brasil).

Ainda que existam recursos estilísticos em filmes antigos, como por exemplo, “Um cão andaluz” (1928) e “L’Age d’Or” (1930), ambos de Luiz Buñuel, o gênero musical leva o conceito de experimentação a um grau diferente. Com características de metáforas e se apoiando em situações reflexivas, os produtos audiovisuais dos anos 1980 se apoiavam na liberdade estilística da MTV para descontinuar a montagem, técnica também muito utilizada em vários filmes daquela época, que permanecem como produtores externas com o “padrão MTV”.

Oliver Stone é um excelente exemplo de quem migrou a experiência da TV para o cinema. Seu currículo inclui O expresso da meia-noite (1978), Scarface (1983) e O ano do dragão (1985). (...) Em Assassinos por natureza, ele utiliza a “auto-reflexividade para criar uma experiência fílmica em várias camadas, (...) recurso similar ao dos clipes musicais” (ALEXANDRE, 2002, p. 388).

Entre os artistas, algumas carreiras se consolidaram internacionalmente a partir de vídeos antológicos exibidos na MTV. Alexandre (2002) considera, dentre os mais icônicos, “Thriller” (1983) do cantor *pop* Michael Jackson e “Material girl” (1984) da cantora *pop* Madonna. Para Leote (2008), “toda criação surge a partir de algum tipo de rearranjo do que já existe, seja no sentido favorável, de apropriação, seja num sentido crítico de refutação ou contrariedade” (p .3). E, desse modo, mesmo não sendo a principal atração da MTV, o

videoclipe assume um papel transformador, não apenas na grade de programação da emissora como no contexto da indústria fonográfica. Tal fator é reforçado pela influência dessa produção, que será abordada no próximo tópico, exemplificando os programas e canais que surgiram seguindo o padrão iniciado pela *Music Television*.

2.3 Fantástico e MTV Brasil como precursores de um novo mecanismo cultural

Em território brasileiro, a MTV inicia suas atividades em outubro de 1990. Primeiramente, o canal abrangia apenas as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, se estendendo ao longo daquela década para outras capitais e por último, para cidades maiores do interior. Anteriormente a essa data, o Fantástico ampliou, a partir de 1985, a produção e veiculação de vídeos de pop e rock em sua programação, sendo pioneiro no país no formato em que a MTV se consolidaria anos depois. Para Alexandre (2002), o programa “assimilou as referências do estilo [rock] e consolidou a união de imagem e som, colocado em evidência com a realização do primeiro festival Rock in Rio” (p. 407). Ainda que houvesse produções no estilo desde a década de 1970, foi a partir deste cenário que a produção audiovisual se profissionalizou no Brasil. Exemplos anteriores de produções de sucesso podem ser exemplificadas com “Gita” (Raul Seixas - 1974), “Admirável gado novo” (Zé Ramalho - 1979) e “América do Sul” (Ney Matogrosso - 1975), todos realizados em parceria com a Globo e transmitidos de forma inédita dentro do Fantástico.

Ao mesmo tempo, existiram produções que transitaram entre o universo musical e cinematográfico ainda na metade da década de 1980, como o exemplo do filme *Bete Balanço* (1984), dirigido por Lael Rodrigues. Absorvendo o recém-criado termo *BRock*, e com o Barão Vermelho, um de seus principais representantes da música-tema, “o filme foi construído com partes musicais que poderiam ser destacadas e transformadas em vídeos” (BUENO, 2008, p. 10). A esse fenômeno, proposital ou não, pode-se denominar como hibridismo de veículos de comunicação, que, Vicente (2002) considera “a manifestação mais legítima de tempos globalizados (...) quando os mecanismos interagem mutuamente sob a mesma informação” (p. 51). Unindo este fator e uma média de veiculação de quatro novos vídeos por programa, os anos 1980 apresentaram ao Fantástico uma cara mais “gráfica e plástica”, com um acabamento e tecnologia que, posteriormente, ficou conhecido como padrão Globo de qualidade. Alexandre (2002) aponta que “nessa época, os vídeos estavam menos associados à indústria fonográfica do que em outros países” (p. 415), mas não demorou muito

para que fossem oferecidos às gravadoras como artigo de divulgação dos artistas em troca de subsídios.

Ao perceber o potencial de marketing das produções audiovisuais, o Fantástico resolveu divulgar canções utilizadas e comercializadas pela gravadora vinculada à Globo, Som Livre, e até alterar a música de trabalho que merecia videoclipe, garantindo assim uma experiência fonográfica que completasse a música de forma visual e mercadológica” (ALEXANDRE, 2002, p. 417).

De uma maneira geral, as músicas que seriam veiculadas no Fantástico como videoclipe eram selecionadas na segunda-feira, em reunião entre o diretor do programa, José Itamar de Freitas e os representantes das gravadoras. A produção e os roteiros eram aprovados no dia posterior, com a gravação feita às sextas, a edição aos sábados e a transmissão aos domingos. Segundo Bryan (2012) “os videoclipes entravam em um contrato exclusivo que não permitia que fossem exibidos em outros lugares senão na Rede Globo” (p. 112). Aliás, a emissora associou ainda os artistas escolhidos a suas trilhas sonoras de telenovelas, utilizando inclusive cenas da própria dramaturgia para ilustrar as produções. E mesmo que alguns artistas e bandas pudessem parecer descaracterizados nos videoclipes, para Alexandre (2002) “a produção *pop* e *rock* da época se construiu visualmente a partir desse contexto. E começaram a surgir os primeiros diretores especializados em videoclipes musicais” (p. 402). Dentre os mais conhecidos, estavam Herbert Richers Júnior (que dirigiu Vírus do amor, em 1985, de Rita Lee e Roberto de Carvalho), Paulo Trevisan (responsável por Amante profissional da banda Herva Doce) e Jodele Larcher (que codirigiu “Meu erro”, do Paralamas do Sucesso, ao lado de Carlos Magalhães).

Segundo o jornalista Nelson Motta (2009), na metade da década de 1980, “o Fantástico já dividia a produção de videoclipes no Brasil com produtoras (...) que trabalhavam para programas segmentados das outras emissoras de televisão” (p. 342). Foi quando a Rede Globo percebeu que, assim como em outros países, não era necessário gastar dinheiro em um tipo de divulgação que poderia ser bancada pela própria gravadora. Porém, as gravadoras optaram, naquele momento, em não investir grandes receitas para algo que teria, provavelmente, uma exibição única, fazendo com que os videoclipes retornassem à sua forma “mais amadora” estando aberta a experimentações. O jornalista explica:

Ainda que a Globo não tenha se dado conta naquele momento, no Brasil, foi precursora de uma linguagem audiovisual que alguns anos depois faria da MTV um canal de sucesso entre as produções

de videoclipes. Porém o DNA, a possibilidade de explorar situações já havia sido realizada, a duras penas, dentro de seu programa dominical [Fantástico] (MOTTA, 2009, p. 388).

A virada da década de 1980 para 1990 no cenário musical brasileiro se torna importante para a compreensão da produção audiovisual, principalmente na história do *pop* e do *rock* brasileiros. Para Alexandre (2002), a primeira grande contribuição da MTV “foi aumentar a visibilidade de uma gama de artistas nacionais que não estavam no circuito *mainstream* da música brasileira” (p. 335). A versatilidade da emissora fez com que, a importância do videoclipe, agregasse a indústria audiovisual à indústria fonográfica. Em 1983 e 1987, respectivamente, são criados programas específicos para premiação de videoclipes: o *American Video Awards* e o *Europe Video Awards*, que contribuem para essa disseminação.

Graças à sua capacidade de combinar várias inovações [a MTV] mistura gêneros e estilos, (...) associa-se a grandes causas (lutas contra a pobreza, o analfabetismo, a AIDS e a poluição), propondo exercícios de cidadania internacionalizados compatíveis com um sentido moderno e sensual da vida cotidiana (CANCLINI, 2003, p. 150).

Ao se instalar no Brasil no final de 1990, a MTV reitera essa internacionalização com uma versão *remix* de “Garota de Ipanema”, cantada por Marina Lima, como sua primeira transmissão. Para Bryan (2005), essa escolha foi, propositadamente, acertada. Ele acredita que “esse clipe possui (...) o que a filial norte-americana parecia buscar: algo extremamente moderno misturado com símbolos que representam a cultura brasileira” (p.1).

A partir de sua inauguração, o gênero audiovisual ganhou notoriedade pública no país, criando uma revolução no modo de ouvir música. O jornalista Leão Serva (2006) considera que “o videoclipe passou a ser obrigatório em qualquer lançamento de CD (...) criando um impacto na estética da música, da publicidade e do cinema” (p. 4).

Em 1995, a MTV criou o Video Music Brasil, a partir da percepção de que o videoclipe nacional possuía potencial para expansão. Alexandre (2013) considera que “os videoclipes começaram a se tornar interessantes para publicitários interessados em mostrar serviço e acrescentar prêmios técnicos ao currículo” (p. 46), o que casou perfeitamente com o *boom* vivido pela indústria fonográfica na segunda metade da década de 1990. A inspiração veio da MTV estadunidense criado onze anos antes. O potencial do mercado brasileiro é explicado por Forastieri (2014):

O potencial de expansão do videoclipe nacional era tanto que enquanto a MTV organizou uma premiação exclusiva para o Brasil, havia uma única premiação para toda a Europa, o MTV Europe Music Awards, e outra para toda a América de língua espanhola (p. 137).

Se por um lado, a MTV se tornava o canal mais importante para difusão musical através de videoclipes, por outro, com o controle da inflação brasileira e o enterro de vez da ditadura no início dos anos 1990, a emissora se consolidava atingindo um público cada vez maior. Para Forastieri (2014), foi “o primeiro veículo de comunicação a impactar jovens brasileiros do Oiapoque ao Chuí” (p. 139).

Ao adentrar os anos 2000, a MTV se tornava, definitivamente, referência em produções audiovisuais no mundo da música, situação esta que, pode ser percebida, pelo surgimento de programas similares ao da emissora, conforme explica Soares (2008), em relação ao Clipmania, da Rede Bandeirantes ou mesmo o TVZ, no Multishow.

No próximo tópico, discute-se o hibridismo musical e visual, conceito teórico em que se apoia essa pesquisa.

2.4 O gênero musical e o hibridismo nas produções audiovisuais

Por se tratar do conjunto de características de um objeto, um gênero constitui uma classe à qual o objeto pertence. Desta forma, é possível entender que gênero designa o “conjunto de atividades habituais, provenientes da tradição, mercê dos quais o homem assegura sua existência, adaptando a natureza em seu proveito” (FERREIRA, 1986, p. 844). Logo, quando se fala de audiovisual, é possível entender que há expectativas relacionadas a esta construção identitária, quando “qualquer outro objeto que tenha as mesmas características integrará a mesma classe” (Charaudeau, 2006, p. 204).

Marcushi (2004) explica a importância do estudo dos gêneros trazendo como essenciais para a análise, três fatores: uso cada vez mais generalizado; especificidades da forma e função de um objeto e a possibilidade de revisão dos conceitos tradicionais (p.14). Para o autor, o gênero é uma forma social de organização e expressão típica da vida cultural e que não é tanto a natureza formal, mas o aspecto sócio comunicativo e as atividades desenvolvidas que o caracterizam. Já Bakhtin (2006) explica que os gêneros - desde suas condições às finalidades são ligados aos contextos nos quais estão inseridos, se tornando por este motivo historicamente variáveis.

Pagano (2001) considera que, a partir deste processo contínuo de transformação, os gêneros existentes se alteram a partir de modificações na situação social. Assim, exercem uma função e novos gêneros podem surgir a partir de transformações. Desta forma, é possível afirmar que a condição do gênero é ser híbrido devido a dependência em relação ao contexto em que está inserido (BAKTHIN, 2006).

Vale exemplificar como o hibridismo pode acontecer em todas as áreas, como resultado da fusão de elementos culturais em um mesmo local.

Quando se atenuam as diferenças entre elementos culturais distintos, obtém-se um terceiro elemento, híbrido, que conserva as características de cada um daqueles que contribuíram para sua formação. Hibridismo não é, segundo consenso dos autores, simples acúmulo de elementos, mas interpenetração relacional (GABRIELLI; HOFF, 2006, p. 4).

Da mesma forma que a música ganha novos contornos e percepções quando funde dois ou mais estilos dentro da mesma canção, o videoclipe, como produto midiático, também passou por mudanças estilísticas relacionadas a um possível hibridismo. Alexandre (2012) considera que, em se tratando da música brasileira da década de 1990, a partir de 1995, “já não importava que alguns elementos boiassem feito água e óleo” (p. 66). A afirmativa do autor referia-se estritamente à música, mostrando as possibilidades de inserção de novos elementos, não associados diretamente ao rock ou ao pop, da qual Forastieri (2014) considerava como “elementos que moldariam uma sonoridade única para cada banda, seja do mainstream como do underground” (p.113). Janotti Jr (1997) exemplifica:

(...)boa parte daquilo que é consumido como rock ou MPB, por exemplo, pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais de uma determinada canção. Intérpretes como Raul Seixas e Cássia Eller são rotulados como roqueiros, mesmo que, em determinadas canções, se aproximem do universo musical da MPB. Assim, pode-se notar que a rotulação é um importante modo de definir as estratégias de endereçamento de certas canções tanto em termos mercadológicos quanto textuais (JANOTTI JR, 1997, p. 7).

A rotulação, nesse caso, é definida por Nercolini (2005) como uma “dinâmica que leva em consideração horizontes de expectativas gerados a partir de determinadas regras de gêneros musicais” (p. 77). Ao se rotular um gênero, cria-se uma expectativa comum na maneira em que ele é percebido na experiência musical do ouvinte ou do espectador, já que, em se tratando de *pop* ou *rock*, Janotti Jr (1997) considera que os elementos sonoros se constituem a partir de

“distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo” (p. 3) com contornos e importâncias bem delimitadas. Visualmente, há uma leitura imagética dos dois gêneros aqui propostos a partir da observação de capas de álbuns, encartes, assim como cartazes de shows e eventos relacionados. Se para a música eletrônica o conceito, segundo Leote (2008), “reflete diretamente a ambientes futuristas” (p. 8), para o *pop* e o *rock* o conceito imagético conversa com as leituras que reconhecem o espaço dos estilos dentro do universo musical. Janotti Jr (1997) considera que:

o design de elementos retrôs nos eventos saudosistas de décadas como 1970 e 1980, bem como a visualização de elementos satânicos nos cartazes sobre eventos de heavy metal vão construindo uma imagética associativa que, na maioria das vezes, vai “habitar” (...) todo o aparato de divulgação do artista, incluindo o videoclipe. Essa visualização dá indícios da construção dos cenários onde acontecem os eventos ligados aos gêneros musicais, de forma que é possível, por exemplo, apontar elos entre garagens, porões, ambientes escuros e de pouca iluminação com algumas matrizes da cultura do rock e do heavy metal (JANOTTI JR, 1997, p. 9).

Quando se fala em hibridismo, a explicação do termo aponta para mistura, troca, permuta, mescla. O gênero, por sua vez, “é relativamente estável, mas historicamente maleável” (BAKTHIN, 2006, pág. 279). Isso significa que a norma do gênero é ser híbrido (PAGANO, 2001). Para Canclini (2000) “ser híbrido é não ser puro, é compreender características e elementos de espécies distintas, através da mistura de seus genes (...) de forma a dar origem a algo novo” (p. 29). A partir desta definição, é possível perceber que o hibridismo não significa necessariamente a renúncia de uma identidade. Darwin (1872) em seus estudos, afirmou que “para a biologia, o hibridismo é definido taxonomicamente como a junção de dois seres de espécies ou categorias diferentes (...), cruzando entre si para formar um novo ser” (p. 263). Quando se trata do hibridismo musical, a definição é similar.

Como ferramenta interpretativa é primordial considerar o hibridismo após analisar as variantes relacionadas ao que se convencionou chamar de cena musical. Alexandre (2002) definiu o termo como “o conceito que proporciona uma imagem (...) mais nítida da relação entre o local e a música que se produz nele” (p. 267). Especificamente no campo musical, o autor citou a definição criada pela Folha de São Paulo, em janeiro de 1993, que definia a mistura de sons do rock nacional dos anos 1990 como “corrente da mistureba”.

Não apenas as principais bandas brasileiras tinham adotado a língua portuguesa para compor, como agora estava sedimentada a atitude ‘correta’ em todos os níveis hierárquicos, a saber: um interesse legítimo por tudo que fosse brasileiro, peculiar, tropicalizado, mulato, misturado, reprocessado pelas ferramentas mais globais, modernas e antenadas possíveis (ALEXANDRE, 2013, p. 65)

A partir disso, é possível efetuar compreensões mais contundentes sobre a aderência da construção visual de um videoclipe a partir de suas especificidades, já que, de modo geral, o *rock* e o *pop* nacional adentraram a década de 1990 com uma relevância à margem do grande público, se comparado à década de 1980, quando, para Forastieri (2014), “passa a ser um dos produtos de maior identificação com o público jovem” (p. 82). Mas o mesmo *rock*, e, conseqüentemente o *pop*, se viu “estagnado e tentado a se relacionar com estilos com mais aceitação crítica, como a própria MPB” (p. 114).

A comparação é realizada a partir de uma possível maturidade do estilo. Se anteriormente, o *rock* e o *pop* tinham espírito juvenil, e por conta dele precisava questionar tudo que fosse relacionado aos pais, Motta (2000) considera que com a virada de década como “o momento em que não pegava mal escutar o mesmo cantor que sua mãe gostava. E perceber que Frejat e Roberto [Carlos] tinham mais em comum do que se podia supor. Esse era o cenário ideal para romper essa barreira” (p. 304).

Há de se verificar o acelerado processo de globalização no início da década de 1990 que provocou o que Canclini (1997) chamou de “reconfigurações (...) e fragmentações da indústria fonográfica, inclusive no campo do videoclipe nacional” (p. 16). Já para Janotti Jr (1997) “a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Busca-se reconverter um patrimônio (...) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado” (p. 23). Desta forma, é possível analisar esse cenário entendendo o videoclipe como uma nova camada de mediação sobre a música.

O videoclipe como construtor de um espaço na canção popular massiva obedece uma série de regras que articulam (...) o percurso da própria canção, as reverberações sonoras existentes na canção, a dinâmica da construção imagética do gênero musical e a narrativa particular do artista protagonista do videoclipe. (...) A relação de ouvir a música a responder corporalmente a determinada sonoridade (...) se estabelecem através da naturalização de convenções (JANOTTI JR, 1997, p. 14).

Dessa forma, o videoclipe está integrado na produção musical como um instrumento que também pode causar tensão em determinadas convenções sonoras, já que, conforme

exemplifica Bryan (2012), “se confunde com a própria música, a partir do momento em que se torna produto midiático e cultural” (p. 11). Sendo assim, a junção da plasticidade e conceitos midiáticos da música e da construção de imagens do permite uma melhor compreensão dos elementos expressivos nele inseridos. O entendimento do que especifica um estilo ou gênero musical acaba por determinar a aderência ou não de seu contexto dentro das possibilidades de hibridismo.

A partir destas análises e dos autores supracitados, a compreensão do hibridismo para este trabalho se dá na percepção de que ele surge na fronteira que divide ou aproxima as diversas manifestações culturais, podendo haver uma livre transição de informações que determinam um gênero musical e que, ao interagir com outros elementos, cria algo novo, diferente de qualquer outra manifestação daquele território.

O hibridismo se fundamenta principalmente no multiculturalismo, sendo observado como um espaço que possibilita o diálogo entre duas ou mais culturas, fazendo surgir um fator novo que resulte do contato com o outro. Logo, o hibridismo decorre do deslocamento dos bens simbólicos, sendo relacionado como um diálogo entre diversas culturas.

No próximo capítulo serão detalhados os procedimentos metodológicos organizados para responder à pergunta orientadora deste trabalho: Como o hibridismo foi veiculado e assimilado por artistas de pop e rock nos videoclipes da MTV na década de 1990?

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O presente trabalho partiu da proposição feita por Ricardo Alexandre (2003) no livro “Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar” publicado pela Editora Arquipélago, quando estabelece o conceito de “corrente da mistura” para caracterizar o hibridismo sonoro e visual que existiria no *pop* e no *rock* no período dos anos 1990. A partir dessa proposição, o interesse investigativo surgiu, despontando a seguinte pergunta: Como o hibridismo foi veiculado e assimilado por artistas de pop e rock nos videoclipes da MTV na década de 1990? Assim, conforme descrito na introdução, são objetivos estabelecidos por essa pesquisa: 1) analisar as características do hibridismo e como elas acontecem na década de 1990; 2) mapear cinco videoclipes relevantes para o período, compreendendo a relevância no contexto sociocultural dos anos 1990; 3) verificar se há pluralidade de representação do hibridismo através do audiovisual.

Dados os objetivos, e visando responder à pergunta orientadora deste trabalho, empreende-se uma pesquisa qualitativa, exploratória e analítica do fenômeno social, que busca uma resposta para uma proposição estabelecida como possível (TRIVIÑOS, 1987), no caso, a existência do hibridismo nos videoclipes brasileiros dos anos 1990. Na fase exploratória (TRIVIÑOS, 1987) pretendeu-se verificar a manifestação do fenômeno hibridismo nos objetos selecionados, enquanto no processo descritivo serão identificados, registrados e analisadas as características, fatores ou variáveis relacionadas ao hibridismo. Já em relação à fase explicativa, serão consideradas a razão, o porquê do fenômeno e sua existência no contexto proposto.

Para isso, foram estabelecidos os seguintes procedimentos metodológicos, explicados nos tópicos a seguir.

3.1 Etapas e instrumentos de pesquisa

Após a fase de consulta bibliográfica da pesquisa, estabelece-se neste capítulo as etapas e instrumentos de pesquisa explicitando como foi realizada a seleção do corpus chegando-se à seleção dos videoclipes escolhidos. Para finalizar, explica-se como os procedimentos metodológicos Estudo de Caso (YIN, 2001) e Análise de Conteúdo (BARDIN, 1997) foram utilizados para responder à questão proposta por essa pesquisa.

3.1.1 Pesquisa bibliográfica

Buscando conhecer e analisar as contribuições culturais ou científicas do passado existentes sobre um determinado tema ou problema (TRIVIÑOS, 1987), a pesquisa bibliográfica foi utilizada para embasar esse trabalho a partir de um conhecimento amplo do surgimento do videoclipe, que está intimamente ligado à produção musical do século XX e à indústria fonográfica. Assim, a primeira parte deste estudo, foi voltada para o aprofundamento das questões midiáticas, abordando a profissionalização da música como produto, com a finalidade de se compreender o contexto em que o objeto de estudo - o videoclipe - está inserido.

No processo de construção do aporte teórico foram consultadas as edições da Revista Showbizz, os documentários relacionados à cena musical brasileira dos anos 1990 e a respectiva bibliografia que trata do assunto música e videoclipe no período proposto. Através deles, buscou-se informações acerca dos videoclipes selecionados, enquanto as observações diretas foram realizadas a partir do acesso *online* dos domínios em que situavam os respectivos objetos. A decisão de escolher o Estudo de Casos Múltiplos foi tomada a partir da necessidade de construir uma base para firmar ou infirmar a proposição de que a teoria de hibridismo estaria presente na produção audiovisual dos anos 1990.

A partir deste aporte, procurou-se compreender a o contexto em que a indústria fonográfica mundial se desenvolveu, buscando entender a construção dos mecanismos da mídia cultural no Brasil, a partir da contextualização da produção audiovisual desde seus primórdios até a contemporaneidade. As bases de sustentação da pesquisa, partiram da leitura são formadas pelas obras de Ricardo Alexandre (2002, 2013), André Forastieri (2014) e Eduardo Vicente (2002), principalmente.

3.1.2 Seleção do corpus e coleta de dados

Como dito anteriormente, para responder à pergunta orientadora desta pesquisa foram estudados videoclipes veiculados na década de 1990 pela emissora de televisão MTV. Por se tratar de um tema amplo, foi necessário realizar recortes. Para tal, alguns procedimentos foram adotados, a saber: 1) consulta a documentos e bibliografia específica, tais como artigos científicos e manuais de redação do jornalismo que tratavam das produções audiovisuais, do hibridismo cultural e de sua manifestação no período analisado; 2) acesso a documentários da respectiva década estudada, assim como consulta a revistas e *fanzines* a fim de mapear a presença/ausência dos fatores propostos no trabalho; e, por fim, 3) análise da produção audiovisual da MTV, com ênfase nos videoclipes premiados no *Video Music Brasil*.

Para tal, foram consideradas as veiculações do produto audiovisual no período de 1996 a 2000, partindo do princípio que, mesmo tendo surgido em 1991, conforme explicitado no capítulo anterior, os videoclipes se tornaram uma ferramenta de comunicação na TV brasileira a partir do surgimento da premiação *Video Music Brasil*, em 1995. Durante o período de maior veiculação audiovisual em sua grade, foi lançada no Brasil a premiação anual *Video Music Brasil*, que, similar às premiações americana e europeia, davam destaque, a partir da escolha de críticos e público, aos melhores videoclipes do ano. Dentre as principais categorias instituídas se destacavam: videoclipe do ano, videoclipe de *rock*, videoclipe de *pop*, artista revelação, melhor direção e escolha da audiência.

Tendo em perspectiva as diversas categorias instauradas, este trabalho faz uma escolha e opta por utilizar do quesito escolha da audiência para buscar seus objetos de análise. Tal decisão foi tomada tendo em conta que nas demais categorias as escolhas eram realizadas por um júri especializado e que não necessariamente reverberavam a opinião do público. Em adição, a escolha da audiência é a única categoria que se manteve constante em todas as premiações realizadas desde sua criação. O *Video Music Brasil* acontecia sem data definida, sempre no segundo semestre do ano corrente, premiando os videoclipes lançados desde janeiro do respectivo ano da premiação. Transmitido ao vivo pela emissora, os ganhadores de todos os prêmios eram conhecidos durante o programa, sendo que, apenas no quesito “Escolha da audiência”, a votação era realizada através de telefone ou *internet*, com encerramento no penúltimo bloco do programa. Importante salientar que a *internet*, muito diferente do que estamos acostumados hoje, só foi comercializada para o público em geral a partir de 1994, e até o final dos anos 1990 só 12% dos usuários brasileiros tinham acesso à conexão, que não ultrapassava 1 mega de velocidade (Tecmundo, 2018). Com isso, os telefonemas eram responsáveis por 92% dos votos, atingindo o ápice de participação em 1998, quando cerca de 1 milhão de telespectadores votaram.

Os videoclipes selecionados como objetos desta pesquisa foram retirados dos vencedores desta categoria, no período compreendido entre de 1995 (ano em que o prêmio é instituído) até 2000. Este recorte temporal foi feito por estar de acordo com a afirmativa de Alexandre (2013) que pontua que a década de 1990 tem uma presença mais forte do hibridismo do que anos anteriores. Sendo assim, os objetos de análise dessa pesquisa, devem atender a dois critérios: 1) as bandas para serem analisadas devem ter sido fundadas nos anos 1990 e 2) os

videoclipes devem integrar a categoria de vencedores da “Escolha da Audiência”, do prêmio *Video Music Brasil (VMB)* da MTV.

Atendem aos critérios, seis videoclipes. O ano de 1995 foi eliminado da análise, pois o clipe dos Paralamas do Sucesso, embora tenha sido considerado o melhor da categoria “Escolha da audiência”, não atendia ao primeiro critério, pois a banda é oriunda da década de 1980. Sendo assim, foi possível chegarmos a cinco videoclipes, a saber: “Garota nacional” (Skank), “É uma partida de futebol” (Skank), “Diário de um detento” (Racionais Mc’s), “Mulher de fases” (Raimundos) e “Minha alma” (O Rappa).

Após a seleção dos objetos, como o *site* da MTV não disponibiliza os videoclipes, as seguintes precauções foram tomadas, a saber: em primeiro lugar, foi realizada uma busca *online* nos domínios oficiais de cada artista selecionado, a fim de garantir que os objetos estivessem disponíveis durante todo o processo de análise. Essa busca levou ao canal oficial das bandas no *Youtube*, de onde se coletou dados referentes a quatro videoclipes. Como o videoclipe “Mulher de fases” do Raimundos não foi encontrado no canal oficial da banda no *Youtube*, o videoclipe foi selecionado em domínio relacionado pela própria página da banda em sua lista de reprodução, o que garantia certa confiabilidade em relação à disponibilidade do objeto e possibilitando a análise.

Posteriormente, foi realizada uma verificação dos videoclipes para confirmar se eram exatamente os mesmos que foram veiculados na MTV, uma vez que existem versões alternativas, editadas ou expandidas. Para esta confirmação, acessou-se o site da MTV onde somente consta o nome da banda e da música vencedoras de cada ano do prêmio, direção e duração do videoclipe. O ano, artista e videoclipe foram extraídos das informações contidas no início de cada videoclipe, enquanto o domínio se relaciona ao local de onde os objetos de análise foram verificados. No quadro 01, a coluna denominada fonte, registra o local em que o videoclipe está armazenado - se em canal oficial do artista ou em outros domínios. A obtenção da amostra pode ser sintetizada a seguir.

Quadro 1: Objetos de estudo da pesquisa

ANO	VIDEOCLÍPE	ARTISTA	ÁLBUM	DIRETOR	CRITÉRIO DE SELEÇÃO	DOMÍNIO	FONTE	DURAÇÃO
1996	Garota Nacional	Skank	O samba poconé	Andrew Waddington	Campeão na categoria Escolha da audiência do VMB 1996	www.youtube.com/watch?v=DjPtwYunRq4	Oficial (Canal da banda no Youtube)	00:04:53
1997	Uma partida de futebol	Skank	O samba poconé	Roberto Berliner	Campeão na categoria Escolha da audiência do VMB 1997	https://www.youtube.com/watch?v=7Ie4oL17Nwc	Oficial (Canal da banda no Youtube)	00:04:30
1998	Diário de um detento	Racionais Mc's	Sobrevivendo no inferno	Maurício Eça	Campeão na categoria Escolha da audiência do VMB 1998	https://www.youtube.com/watch?v=_CZunqkl_r4	Oficial (Canal da banda no Youtube)	00:08:07
1999	Mulher de fases	Raimundos	Só no forévis	José Eduardo Belmonte	Campeão na categoria Escolha da audiência do VMB 1999	www.youtube.com/watch?v=dc512k9I4WY	Não-oficial (Canal de Roberval Siqueira)	00:03:36
2000	Minha alma	O Rappa	Lado B lado A	Kátia Lund	Campeão na categoria Escolha da audiência do VMB 2000	www.youtube.com/watch?v=vF1Ad3hrdzY	Oficial (Canal da banda no Youtube)	00:05:51

Fonte: Elaboração própria.

No próximo tópico, abordaremos os instrumentos de análise selecionados.

3.2 Instrumentos de análise

A fim de analisar os vídeos e compreender suas características relacionadas ao hibridismo, foram escolhidas para esta pesquisa os métodos de Estudo de Caso (YIN, 2001) e fragmentos da Análise de Conteúdo (BARDIN, 1997). O Estudo de Caso, segundo Yin (2001), contribui para a compreensão de fenômenos individuais, sendo uma estratégia de pesquisa mais ampla para abordagens específicas de coleta e análise de dados. A Análise de Conteúdo, conforme aborda Bardin (1997), é aplicada para que se possa reinterpretar as mensagens e atingir uma compreensão de seus significados além de fornecer uma leitura comum. Por constituir uma metodologia de pesquisa que descreve e interpreta o conteúdo, sistematicamente, será essencial para aprofundar nos fenômenos do hibridismo de modo a reconhecer sua presença ou ausência nos objetos escolhidos.

3.2.1 Estudo de Caso Múltiplo

Muito utilizado para descrever um fenômeno, testar ou gerar uma teoria, o Estudo de Caso Múltiplo foi utilizado nesta pesquisa como ponto base para compreender a natureza dos objetos escolhidos e responder à pergunta deste trabalho. A escolha dessa metodologia ultrapassa a descrição dos fatos ou situações, uma vez que busca proporcionar conhecimento acerca do fenômeno estudado e comprovar ou contrastar relações evidenciadas no caso.

Especificamente neste trabalho, será utilizada para explorar, descrever, explicar e avaliar a possível evidência do hibridismo nos vídeos selecionados. A partir do Estudo de Caso Múltiplo serão verificados os resultados similares ou contraditórios, conforme sua aparição ou ausência em cada um dos objetos.

Projetado a partir de três problemas principais, O Estudo de caso neste trabalho seguiu os seguintes critérios:

- A decisão de quais questões estudar;
- O levantamento e coleta dos dados relevantes para a pesquisa;
- A forma adequada de se analisar os resultados.

Concomitantemente ao Estudo de Caso, usou-se a Análise de Conteúdo, detalhada a seguir, por considerar que estas metodologias se completam.

3.2.2 Análise de conteúdo

A análise de conteúdo infere iniciativas para explicitar, sistematizar e realizar deduções lógicas (BARDIN, 1997). Em todas as categorias de análise selecionadas, os critérios estabelecidos partem da observação dos vídeos a partir de suas unidades de registro, fragmentando assim o objeto, para detalhes em sua observação (BARDIN, 1997).

A partir dessa lógica, a presente pesquisa foi organizada em três fases:

1) Pré-análise - quando se pensou nos objetos de estudo e como defini-los, chegando-se aos vídeos “Garota nacional” (Skank), “É uma partida de futebol” (Skank), “Diário de um detento” (Racionais Mc’s), “Só no forévis” (Raimundos) e “Minha alma” (O Rappa);

2) Exploração do material - com a pesquisa bibliográfica a fim de se aprofundar no tema e suas especificidades e relacioná-lo ao objeto estudado em análise futura;

3) Tratamento dos resultados encontrados na análise, por meio de inferências e interpretação.

Para realizar a análise, partiu-se da perspectiva teórica que aborda o conceito de hibridismo, aplicado a cada um dos objetos selecionados. Após o entendimento do conceito de hibridismo, buscou-se sistematizar suas principais características a fim de construir os operadores analíticos. Com isso, define-se após a preparação e transformação do conteúdo em unidades, o hibridismo como ponto de partida para a compreensão dos vídeos, procurando características distintas dentro do mesmo objeto.

Para selecionar as categorias de análise, assistiu-se a todos os vídeos procurando identificar padrões que se repetissem e fossem comum a todos os cinco objetos. Com isso, chegou-se a quatro categorias - a música, o enredo, a ambientação e os artistas. A música trata do áudio antes de sua inserção no vídeo. Sendo assim, buscou-se dentro dessa categoria uma classificação do gênero musical. No enredo, procurou-se abordar como os acontecimentos sucederam por meio do vídeo, relacionando a música com o que se observava em relação aos movimentos de câmera. Para a ambientação, definiu-se tratar do uso das locações e espaços para relacionar música e enredo dentro do vídeo. E na categoria artistas, entendeu-se os sujeitos realizadores da canção a partir e suas performances dentro do vídeo e como estão inseridos na produção audiovisual de sua obra.

A partir das categorias propostas, foram criadas unidades de registro que especificam subdivisões dentro das escolhas, que são demonstradas no quadro a seguir.

Quadro 2: Operadores, categorias, unidades de registro e critérios para análise do hibridismo nos objetos selecionados

OPERADOR ANALÍTICO	CATEGORIA DE ANÁLISE	UNIDADE DE REGISTRO	CRITÉRIOS
<p>- Compreensão de categorias de espécies distintas dentro de um mesmo conceito.</p> <p>- Surgimento de um conceito a partir da fusão ou interação de conceitos distintos entre si.</p> <p>- Multiplicidade visual e estética através da definição do artista.</p>	Música	Gênero musical	Analisar as influências do hibridismo na canção que acompanha o videoclipe
	Enredo	Construção do enredo	Verificar a composição do enredo e a relação estabelecida entre música e imagens trabalhadas no videoclipe
	Ambientação	Construção de cenários a partir dos elementos parassonoros	Verificar como são compostos e construídos os cenários a partir dos elementos parassonoros
	Artistas	Performance	Compreender o comportamento dos músicos e sua interação com o videoclipe.

Fonte: Elaboração própria.

No próximo capítulo, será feita a análise do objeto de pesquisa, com a apresentação contextualizada de cada um destes objetos. A partir da análise são apresentados os resultados.

4 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS OBJETOS DA PESQUISA

Após a definição de nossos objetos de análise, este capítulo tem a intenção de aprofundar os conhecimentos relacionados a essas escolhas com a finalidade de apresentar cada um dos videoclipes selecionados. Este capítulo contextualiza a produção do artista e realiza a análise de cada um dos videoclipes selecionados, a partir da aplicação do Estudo de Caso (YIN, 2001) de fragmentos da Análise de Conteúdo (BARDIN, 1997).

4.1 Do *dub* e *dancehall* ao *pop*

A banda mineira Skank surgiu de forma independente em 1991, em Belo Horizonte (MG), inaugurando o selo *Chaos*, voltado para o lançamento de novos artistas da gravadora multinacional *Sony Music*, e teve reconhecimento nacional apenas três anos depois, quando atingiu a marca de mais de 1 milhão de cópias pelo álbum musical *Calango*. O selo *Chaos* foi criado pela banda de rock paulistana Titãs e pelo produtor musical Carlos Eduardo Miranda em 1994, com o intuito de analisar as fitas k-7 recebidas das bandas independentes.

De acordo com a declaração do vocalista do Skank, Samuel Rosa (1995), retirada do site oficial da banda, “a proposta musical surgiu da tentativa de unir as novidades do rock mundial e ao mesmo tempo as raízes de tradição local”. Além de Samuel Rosa (guitarra e voz), a banda tem em sua formação Henrique Portugal (teclados), Lelo Zaneti (baixo) e Haroldo Ferretti (bateria). Foi com o lançamento de “O samba poconé” - que continha os videoclipes “Garota nacional” e “É uma partida de futebol” - que o Skank se tornou um sucesso mundial, inclusive ficando por três meses na parada musical espanhola, *Spain Top 100*, com o *single* de “Garota nacional”, na versão original. O jornalista e pesquisador de música *pop*, Alexandre (2013), definiu a canção à época de seu lançamento, em uma resenha para a revista *Showbizz* como “um nível acima de outro nível, o sol acima do sol, batidão que impressiona quase 20 anos depois” (p. 83). A canção foi a única música brasileira integrante da caixa “*Soundtrack for a Century*” - edição especial em CD, lançada para comemorar os 100 anos da gravadora *Sony Music*. O título do álbum, segundo o tecladista do Skank, Henrique Portugal, é uma alusão à cidade de Poconé, localizada na região Centro-Oeste do Brasil, no estado do Mato Grosso. O nome do álbum foi escolhido por representar “o interior do Brasil, e as misturas de referência musical que influenciaram o Skank na época”, afirmou o tecladista em entrevista concedida para o jornal *Folha de São Paulo* em 1996. A música “É uma partida de futebol” estendeu o

sucesso do álbum para o ano posterior ao lançamento, e teve clipe gravado durante uma partida de futebol dos times mais tradicionais de Minas Gerais, Clube Atlético Mineiro e Cruzeiro Esporte Clube, em Belo Horizonte.

A banda continua na ativa após 27 anos de atuação, e além do videoclipe “Garota nacional” (1996) e “É uma partida de futebol” (1997) - que serão analisados neste trabalho - o Skank teve outros sete clipes premiados, em diversas categorias ao longo de sua trajetória no *VMB*, da MTV. São eles: “Mandrake e os cubanos” (Clipe do ano, 1999), “Saideira” (Direção de arte, 1999), “Três lados” (Melhor clipe pop, 2000), “Dois Rios” (Melhor clipe pop, 2003), “Vou deixar” (Melhor clipe pop, 2004) e “Sutilmente” (Clipe do ano, 2009).

“Garota nacional” foi regravada por vários outros artistas, de gêneros distintos, como por exemplo, Ney Matogrosso e a banda de *reggae* Manitu e praticamente todas as faixas do terceiro álbum do Skank figuraram nas principais paradas de sucesso do país nos anos 1990, chegando até o mercado internacional, por onde a banda excursionou por 14 países somente no ano de 1996. “É uma partida de futebol”, por sua vez, foi uma das músicas escolhidas pela Federação Internacional de Futebol (FIFA) para fazer parte do CD oficial da Copa do Mundo de 1998, realizada na França. O Samba poconé levou o grupo a se apresentar em shows próprios e em festivais na França, Estados Unidos, Suíça, Chile, Portugal, Argentina, Espanha, Itália, Alemanha, dentre outros países, ao lado de bandas de estilos diferentes, como o Black Sabbath (*heavy metal*), Rage Against the Machine (*rap rock*) e Echo & The Bunnymen (*pós-punk*).

O Skank lançou em 2016 uma edição comemorativa de 20 anos do álbum “O samba poconé”, incluindo dois discos bônus com demos, *remixes*, instrumentais, versões alternativas musicais e faixas descartadas do álbum original. A comemoração refletiu a importância do álbum na discografia brasileira dos anos 1990, sendo até hoje (2018), segundo o site oficial do Skank, o álbum de maior sucesso mercadológico do grupo. De acordo com o site oficial da banda, o disco vendeu cerca de 1,8 milhões de cópias.

A capa e contracapa do álbum demonstradas na figura 1, a seguir representada, foram criadas pelo artista e arquiteto gaúcho, Gringo Cardia, reunindo pinturas do espanhol José Robles, responsável pelos painéis das fachadas dos cinemas de São Paulo. Anteriormente, Cardia havia feito os projetos de capa dos cd’s Feijão com Arroz e Canibália, da cantora Daniela Mercury, além do palco do espetáculo Ovo, do Cirque du Soleil.

Para a análise dos videoclipes “Garota nacional” e “É uma partida de futebol”, cada um dos quatro operadores analíticos, definidos nos procedimentos metodológicos, serão usados

para analisar o objeto anteriormente definido, buscando cumprir os objetivos estabelecidos e responder à pergunta orientadora da pesquisa: “Como o hibridismo foi veiculado e assimilado por artistas de pop e rock nos videoclipes da MTV na década de 1990?”

Figura 1 - O Samba poconé



Fonte: Site Oficial Skank

4.1.1 A garota nacional é um sucesso além de nossas fronteiras

*Aqui nesse mundinho fechado
ela é incrível
Com seu vestidinho preto indefectível
Eu detesto o jeito dela,
mas pensando bem
Ela fecha com meus sonhos
como ninguém.*

Garota Nacional - Skank

O primeiro objeto a ser analisado é o videoclipe “Garota nacional”, que foi escolhido para ser o primeiro *single* do álbum, lançado como videoclipe no Programa dominical “Fantástico”, da Rede Globo, em julho de 1996. O clipe foi dirigido por um dos donos da agência de publicidade Conspiração filmes, Andrew Waddington, seria responsável pela direção de filmes com projeção nacional como Gêmeas (1999) e Eu, tu, eles (2000).

Para o videoclipe, Waddington afirmou em entrevista concedida ao programa “Por trás da Canção”, do canal de TV por assinatura Bis, em 2016, que não havia qualquer intenção de

se eleger uma garota nacional, e que, como diretor do clipe, utilizou da mesma “onda” da música, para mostrar vários tipos de musas, “em um clima bem bagaceiro, tipo festinha, inferninho, um ambiente pornô”.

Nos anos 1990, o Fantástico era o principal programa para o lançamento de material audiovisual dentro da grade da emissora carioca. Considerado pela Rede Globo como uma revista eletrônica, o Fantástico abordava em suas pautas os acontecimentos da semana, notícias do dia e reportagens especiais e, em seu último bloco, fazia o lançamento de um videoclipe inédito. O programa continua sendo exibido até a presente data, mas deixou de apresentar os videoclipes no início da década de 2010.

Após a contextualização em que o videoclipe foi pensado, a seguir, será feita a análise de “Garota nacional”.

4.1.1.1 Música: a mulher brasileira pela ótica do *pop*

Verificando o gênero musical na análise, é possível encontrar o que o vocalista Samuel Rosa define como uma música explícita, pelo ritmo dançante e da letra que aborda uma temática sexual, quando fala sobre a maneira que a mulher se veste nos versos “com seu vestidinho preto indefectível” ou como ela se comporta, nos versos “ela me domina no primeiro olhar”. Isto também pode ser observado nos versos que dizem “quero te provar, sem medo e sem pudor (...), cozida a vapor”, comparando o ato de aproximar de uma mulher ao de degustar alguma coisa. No site da banda, Samuel Rosa afirma que a canção é “ousada e desprendida da cartilha de *dancehall* brasileiro, flertando com o *rock*, *rockabilly*, *rock* latino e outros”. Isso em si, já caracteriza o hibridismo, já que a canção surgiu a partir da junção de vários estilos musicais. As influências do hibridismo dentro da música que acompanha o videoclipe podem ser encontradas ao se identificar ritmos variados dentro do mesmo conceito, construindo assim a identidade musical do artista (WILLIANS, 1990, apud NERCOLINI, 2005), fazendo surgir um novo estilo a partir destas fusões. A música, definida pela banda como um *reggaeton* brasileiro, aponta para a compreensão de categorias distintas dentro do mesmo conceito, no caso, do *rock*, do *pop* e do *reggaeton*. O *reggaeton* é um estilo musical com raízes em países como Panamá e Caribe, e tem o som derivado do *reggae*, salsa e música eletrônica, caracterizando assim, um hibridismo em sua composição como gênero musical. Ao ser introduzido na música analisada, é possível observar esta mistura com o *pop* e o *rock* desterritorializando os processos simbólicos destes gêneros, fazendo surgir uma fusão de conceitos, que mistura um estilo musical com

outro, no caso, o *pop*, o *rock* e o *reggaeton*. Isto pode ser percebido através de instrumentos de sopro, não convencionais à estrutura das bandas de *rock*, que em geral, utilizam de guitarras, bateria, baixo e teclado; à levada musical próxima ao *reggae* e eletrônico; ao recurso sonoro realizado no refrão, cantado similar aos dos músicos caribenhos de *reggaeton*. Todos estes recursos apresentam interação entre si, sendo observado assim a hibridização da música neste objeto.

O coautor da música, Chico Amaral, explicou no documentário “Por trás da canção”, do canal de TV paga Bis, que “a letra, em português, tem um refrão que pode ser confundido com inglês, mas nada mais é que uma onomatopeia e uma brincadeira com a palavra *beat* (batida)”. O trecho da canção “*Beat it laun, daun daun, Beat it laun, daun daun*” reafirma a multiplicidade musical, ao inserir em uma canção em português versos que se assemelham a frases em outra língua. A coexistência desses usos contraditórios revela interações que reorganizam os vínculos entre os grupos e os sistemas simbólicos (CANCLINI, 1997), fazendo com que a música possa ter uma circulação mais fluida e complexa, não se restringindo especificamente a um público único. Com isto, a multiplicidade visual e estética pode ser verificada a partir da presença do hibridismo, já que é possível presenciar conceitos distintos e convergentes.

No próximo tópico, será analisado a construção do enredo do videoclipe “Garota nacional”. Para tal, serão consideradas a relação da música e imagem, conforme definido previamente.

4.1.1.2 Enredo: dança e nudez se unem em clima de festa

Analisando a construção do enredo é possível perceber que as montagens se resumiram em *closes* e ângulos que foram trazidos para o videoclipe para valorizar o artista. Esta possibilidade era mais comum do que contar uma história similar ao que o cinema fazia (FORASTIERI, 2014), já que repete a prática recorrente aos videoclipes de *rock* nos anos 1970, em que o espectador nem sempre tinha acesso à imagem dos músicos e a intenção do videoclipe era apresentar o artista para o público, para que este o conhecesse. Com isso, não é possível compreender sinais de hibridismo no enredo, nem o surgimento de um novo conceito.

Contudo, há sinais de convergência quando a montagem das cenas aposta em planos sequenciais rápidos, situando os cenários em dois momentos distintos: um palco com a banda e outro que designa um estúdio de fotografia. Pode-se afirmar que ambos são aproximados já

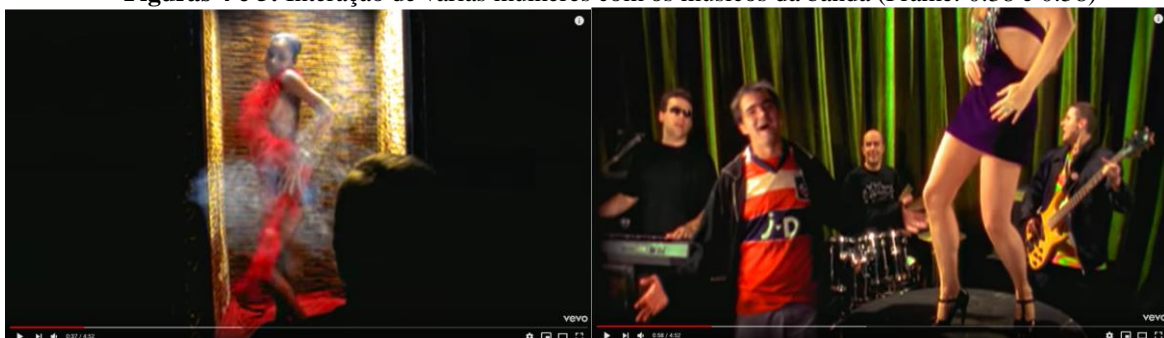
no primeiro verso da canção, que diz: “aqui, nesse mundinho fechado, ela é incrível”. Os cenários conversam mostrando um ambiente pequeno, fechado, minúsculo, conforme demonstram as figuras 2 e 3, que remetem ao mesmo tempo às construções de cenários típicos do *rock*, como garagens, porões, ambientes escuros e de pouca iluminação (JANOTTI JR, 1997) e também repetem os conceitos relacionados a outros estilos musicais como o *reggaeton*, com várias mulheres dançando com pouca roupa, os gestos advindos das dançarinas e dos músicos e a intimidade com o interlocutor. A interação com os músicos pode ser observada nas figuras 4 e 5. Assim, é possível explicitar que a construção do cenário acontece pela interação de conceitos distintos.

Figuras 2 e 3: Ambientes pequenos, pouco iluminados, fechados (Frames: 0:22 e 2:49)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Figuras 4 e 5: Interação de várias mulheres com os músicos da banda (Frame: 0:38 e 0:58)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Aplicando o operador analítico que busca verificar se há multiplicidade visual e estética no enredo, pode-se afirmar que há hibridismo quando o videoclipe cumpre a expectativa do que se espera de um clipe não linear, apresentando vários caminhos e destinos, desencadeados em múltiplos finais. Muito comum nas produções do gênero *rock*, o videoclipe “Garota nacional” mescla imagens que apenas ilustram a canção, sem construir uma narrativa sequencial (JANOTTI JR, 1997). E esta narrativa também recorre à diversidade, quando utiliza de

mulheres de biotipos diferentes para apresentar a garota nacional, como mostram as figuras 6 e 7. Desta forma é possível identificar que o hibridismo foi assimilado ao recorrer a uma variedade de biotipos para se definir o que o título da canção chama de garota nacional.

Figuras 6 e 7: Biotipos de mulheres para ilustrar a garota nacional (Frame 4:41 e 2:18)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

As protagonistas do videoclipe foram as atrizes do canal de TV Rede Globo: Carla Marins, Ingra Liberato, Shirley Miranda, Cibele Larrama, Dominique Scudera, Paula Burlamaqui, Vanessa de Oliveira e Paloma Duarte. A relação de som e imagem se dá, por exemplo, quando o vocalista se apresenta diante de algumas das mulheres do clipe, mas mesmo nesta interação, não há nenhum sinal de fusão ou conceitos distintos que conversam entre si. A estética permanece como um clipe tradicional de *reggaeton*, seja pela performance que une banda e mulheres como demonstrado na imagem 8, seja pelos ângulos em *close* que destacam a banda e os corpos seminus na figura 9. Assim é possível afirmar que o hibridismo se confirma, já que o videoclipe utiliza recursos de outro estilo musical, o *reggaeton*, para construir seu ritmo.

Figuras 8 e 9: A performance une banda e artistas e o clipe aposta na nudez feminina, assim como é feito no estilo musical *reggaeton* (Frame 2:18 e 4:41)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

O próximo procedimento volta-se para a ambientação buscando compreender em que contexto o videoclipe foi concebido. São considerados para tal, critérios previamente estabelecidos que levam em consideração as percepções de cenários e como são construídos.

4.1.1.3 Ambientação: o tropicalismo nas cores do *reggaeton*

Para a categoria de análise ambientação é possível observar que o vocalista aparece sempre em primeiro plano do vídeo, com os demais integrantes da banda sempre atrás dele. Os músicos estão em cima de um palco, com o cenário do videoclipe emulando o que aconteceria em um show ao vivo de *rock*, em que a banda está disposta com o vocalista ao centro. As mulheres e os outros cenários não interagem diretamente com a banda, exceto pelas duas situações recorrentes nas figuras 10 e 11, quando uma atriz está dançando em cima da mesa, ou o vocalista a observa se despir, sentado à frente de uma cabine.

Figuras 10 e 11: A interação da banda com as atrizes são recorrentes durante o clipe (Frame 0:38 e 0:47)

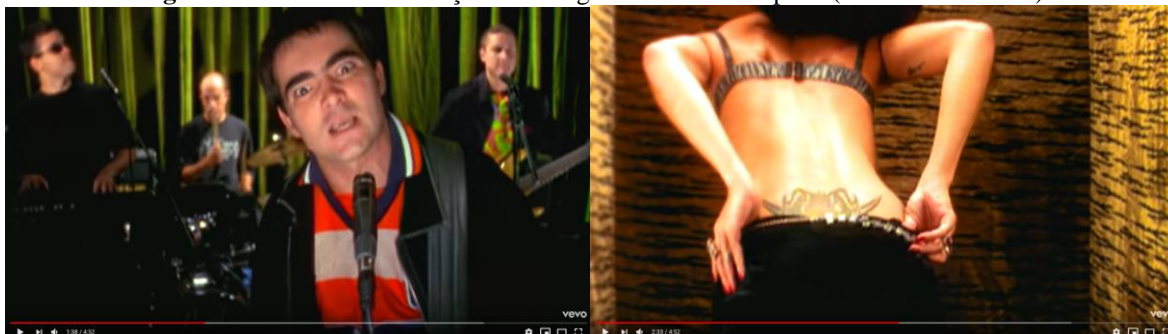


Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Com isso, é possível afirmar que hibridismo une duas categorias distintas - o palco de uma banda de *rock* e o cenário onde as mulheres se encontram - dentro de um mesmo conceito, quando se identifica uma ambientação que insere no gênero *rock* um fator comum ao já citado estilo musical *reggaeton*. Neste caso, é possível observar que além da interação de mulheres,

há um cenário que utiliza cores vivas e remete ao tropical conforme demonstram as figuras 12 e 13.

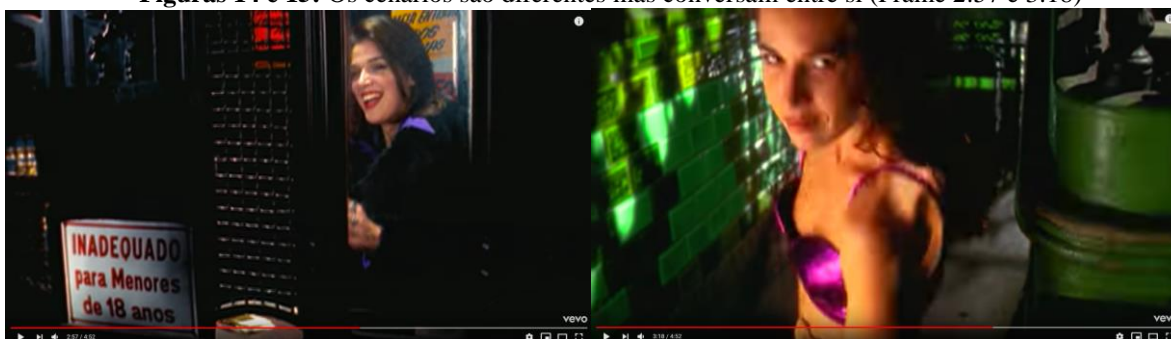
Figuras 12 e 13: A ambientação das imagens remete ao tropical (Frame 1:38 e 2:33)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Na ambientação, também é possível perceber que, na maior parte do tempo, a câmera mostra a banda de um lado e as mulheres de outro, ficando claro que os participantes não estão no mesmo ambiente. Isto resulta em dois lugares distintos, que por se situarem como complementares para contar a história do videoclipe, são fundidos em um único conceito resultante da mistura do cenário *rock* com o *reggaeton*. Isso caracteriza o hibridismo, pois mescla uma banda tocando e mulheres dançando para as câmeras, dificultando estabelecer um espaço único e a territorialização. Não é possível identificar quando começa um cenário e termina o outro, apontando para uma intersecção, conforme demonstram as figuras 14 e 15.

Figuras 14 e 15: Os cenários são diferentes mas conversam entre si (Frame 2:57 e 3:18)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Além da banda ainda há, compondo o cenário, mulheres por toda a ambientação. Elas aparecem em um estúdio de fotografia, em escadas, dentro de cabines fotográficas. Os closes fechados dialogam com a letra e os mais diversos biotipos de mulheres são apresentadas ao longo da ambientação, mostrando uma variedade étnica que é sempre relacionada à construção

da identidade brasileira. Há loiras, negras, morenas, que se comportam dançando para as câmeras como se fossem observadas pelo espectador, conforme demonstram as figuras 16 e 17.

Figuras 16 e 17: Mulheres sensuais com biotipos diferentes (Frame 3:57 e 4:19)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

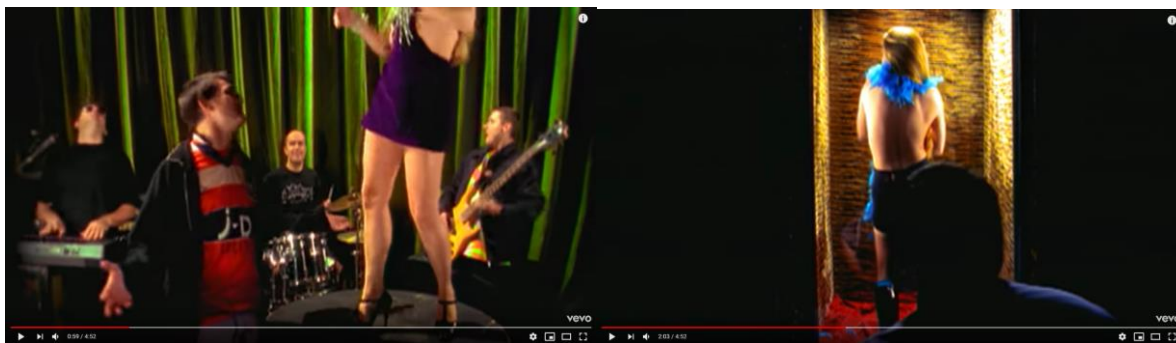
Pode-se afirmar a presença do hibridismo a partir destas observações, uma vez que o ambiente emula um outro estilo, no caso, o *reggaeton*, enquanto a banda interage com esta ambientação no padrão convencional do *rock*, que é o da apresentação tradicional de uma banda sem grandes recursos visuais (MOTA, 2001). Estes recursos podem ser compreendidos como um meio transcultural, em que a aglomeração de signos de diversos autores compõe um ritmo fragmentado e heterogêneo, apresentando cenários diferentes entre si, mas que conversam na construção da ambientação. Logo, o operador analítico que verifica a multiplicidade visual e estética aparece como fator determinante para definir a presença do hibridismo na ambientação do videoclipe.

A seguir, serão analisadas as performances do artista e como se insere no videoclipe.

4.1.1.4 Artistas: músico e personagem no mesmo contexto

Tanto em relação à performance da banda quanto à inserção dos músicos no videoclipe é perceptível que existem duas situações que dialogam no videoclipe. A primeira é da banda que, mesmo se apresentando como um grupo musical, tem seu vocalista interagindo com algumas das atrizes, deixando de cumprir apenas a função de músico, conforme demonstram as figuras 18 e 19. Com isto, o hibridismo aparece quando um músico passa a exercer, dentro do videoclipe, uma função diferente da esperada, que é tocar; assim, se percebe categorias distintas de personagens dentro do mesmo conceito.

Figuras 18 e 19: O vocalista se torna personagem do videoclipe (Frame 3:57 e 4:19)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

O segundo aspecto que chama atenção é sobre a edição do videoclipe, que propõe uma ilustração da música de modo a não separar imagem e som (JANOTTI JR, 1997), sendo possível verificar elementos parassonoros na performance do artista. Um exemplo é quando o vocalista Samuel Rosa canta “Aqui nesse mundinho fechado” e aponta para o local, explicitando onde seria esse mundinho, como exemplifica a figura 20; O segundo exemplo seria quando ele canta “quem dera sua cara fosse de sucupira” e aponta para o próprio rosto, como mostra a figura 21. Nas duas situações o artista cria uma ilustração do que está sendo dito na canção a partir da busca de uma representação literal. A seriedade associada ao *rock* dá lugar a uma interação mais informal, próxima de outros estilos musicais, como o *reggaeton*. O músico deixa de representar o vocalista da banda, que apenas canta, para traduzir as palavras ditas no videoclipe. A partir dessas percepções é possível apontar que o hibridismo se faz presente quando se analisa a performance do cantor dentro do videoclipe.

Figuras 20 e 21: A interação da banda com o espectador é menos formal que a utilizada no *rock* (Frames 0:15 e 1:42)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Em todos os casos, há uma estratégia musical que insere novamente elementos de outros estilos, como o *reggaeton*, no *pop* e no *rock*, que usualmente, padronizam suas apresentações se relacionando a um ambiente de passividade do espectador, e não de participação. Esses

fatores se contrapõem a uma preocupação de observação mais atenta e artística que, comumente, é associado ao gênero *pop* e *rock*. Todavia, o clima festivo e dançante do clipe, acompanhado de uma fotografia que remete ao universo de modelos profissionais, como demonstrado na imagem 22, torna o hibridismo visível deixando clara a mistura de entretenimento e arte (JANOTTI JR, 1997). O conceito que surge a partir daí, pode ser apresentado como hibridismo por suas variações estilísticas, que também convergem em multiplicidade visual e estética, quando a banda insere elementos não convencionais ao *rock* em seu som, como o caso do naipe de metais, como na imagem 23.

Figuras 22 e 23: O universo das modelos profissionais e o *naipe* de metais (Frames 2:04 e 4:21)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Após a verificação de todas as categorias de análise, o videoclipe em questão demonstra não apenas proximidade com questões relacionadas ao hibridismo - tanto no gênero musical, na construção do enredo, na ambientação e na performance dos artistas - como utiliza de recursos visuais, musicais e estéticos para construir a identidade do videoclipe a partir do hibridismo.

O Skank usa de vários elementos que caracterizam uma multiplicidade de informações, oriundas de diferentes contextos. Com isto, é possível afirmar que, no objeto, o hibridismo foi assimilado de maneira a não se considerar a banda como “pura”, já que se encontrou várias características distintas que dão origem a algo novo. A percepção de que a música do Skank reunia elementos de diferentes correntes musicais também pode ser verificada no audiovisual, sendo possível afirmar que a banda, utilizou do hibridismo em diversos momentos de sua construção identitária.

A partir da análise, pode-se afirmar que a veiculação do hibridismo no videoclipe “Garota nacional” se deu a partir da fusão de estilos musicais na canção, da utilização de

elementos visuais e estéticos diferentes para a construção do enredo, ambientação e da inserção de maneira plural da banda dentro do contexto do audiovisual.

No próximo tópico, será analisado o videoclipe “É uma partida de futebol”, também do Skank.

4.1.2 O esporte brasileiro mais popular de volta ao cancionero

O segundo videoclipe a ser analisado será “É uma partida de futebol”. O vídeo foi gravado em Belo Horizonte, Minas Gerais, no Estádio Governador Magalhães Pinto, conhecido popularmente como Mineirão. A partida ocorreu em 16 de abril de 1997, pela última rodada do primeiro turno do Campeonato Brasileiro e terminou com um gol para cada time. Após o jogo oficial, os quatro integrantes da banda convidaram os artistas Gabriel O pensador, Jorge Benjor, Evandro Mesquita, além dos ex-jogadores de futebol Nelinho, Reinaldo, Joãosinho e Éder Aleixo para disputarem um amistoso.

As partidas foram gravadas para compor o videoclipe que mobilizou cerca de 40 mil torcedores. A peça foi dirigida pelo cineasta e produtor Roberto Berliner, que havia trabalhado anteriormente com a banda carioca Os Paralamas do Sucesso, nas músicas “Alagados” e “A novidade”, ambas de 1986. Berliner se formou em jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e se tornou um dos produtores mais requisitados do universo televisivo após dirigir o seriado semanal da Rede Globo, nos anos 1980, “Juba e Lula”⁷. Dado o contexto em que o videoclipe foi concebido, no próximo tópico faz-se a análise de “É uma partida de futebol”.

4.1.2.1 Música: a paixão pelo futebol se transforma em melodia

*A chuteira veste o pé descalço
O tapete da realeza é verde
Olhando para bola eu vejo o sol.*

É uma partida de futebol - Skank

Verificando o gênero musical na análise, é possível perceber que os sinais de hibridismo na canção que acompanha o videoclipe são similares ao de “Garota nacional”. A música, conforme explicou o compositor e vocalista Samuel Rosa, em entrevista para o programa Por

⁷ O programa de auditório apresentava reportagens, música, jogos e aventuras e era conduzido pelos atores Kadu Moliterno e André Di Biase, apresentando a linguagem acelerada dos videoclipes e múltiplas referências à cultura *pop*.

trás da Canção, exibido pelo canal de TV por assinatura Bis, em 2017, “é um *rock song* clássico, com um *riff* se repetindo do início ao fim, e um tema que faz parte da cultura do brasileiro, no caso, o futebol”. Todavia, há elementos que caracterizam hibridização no arranjo quando se percebe que os naipes de metais novamente estão presentes na canção, acompanhando o *riff*, assim como o término da música, que aponta para uma batida de escola de samba, ou mesmo os tambores de uma torcida organizada. A multiplicidade estética ou visual não se aplica nesta categoria, e o som apresenta evidências de hibridismo quando reforça o que aponta Willians (1990), que para haver hibridismo é necessário que haja algum elemento que não faça parte da construção da identidade musical da banda (WILLIANS, 1990 apud NERCOLINI, 2005).

Por outro lado, mesmo não havendo sinais de hibridismo na melodia, a letra da canção pode ser configurada como híbrida já que utiliza de uma temática não recorrente ao *pop* ou ao *rock*, no caso, o futebol. Os próprios compositores da música, Samuel Rosa e Nando Reis, afirmaram em entrevista no programa “Por trás da Canção” que a música era uma homenagem a canções do músico carioca Jorge Benjor, que desde os anos 1960 homenageou alguns jogadores importantes do futebol brasileiro, além do esporte em si. Exemplos disto são: “Fio Maravilha”, “Camisa 10 da Gávea”, “Cadê o pênalti”, “O nome do rei é Pelé”, “Zagueiro”, “País tropical” e “Flamengo”. A partir da afirmação dos compositores, é possível identificar as influências do hibridismo na música, já que os recursos para se construir a letra são oriundos de um estilo musical também híbrido, no caso, o samba-rock, ritmo surgido no final da década de 1950⁸. Ao utilizar da mesma temática relacionada a um outro estilo musical, é possível perceber que o repertório da banda, na música em questão, se torna híbrido, já que entrecruza informações distintas: uma melodia *rock n’ roll* com uma letra *samba-rock*.

No próximo tópico, será analisada a construção do enredo do videoclipe.

4.1.2.2 Enredo: tudo que o que acontece dentro e fora do estádio

Quando se observa a construção do enredo, se percebe que os elementos cênicos são dispostos de maneira a relatar um dia de domingo para os torcedores de futebol que vão ao estádio. O videoclipe se inicia com a abertura dos portões do estádio, conforme a figura 24 e o

⁸ O samba-rock mesclou os movimentos do *rock* com o gingado brasileiro do samba e teve entre seus principais representantes Jorge Benjor, Hyldon, Toni Tornado e Cassiano

primeiro sinal de hibridismo surge na inserção de uma narração de um jogo de futebol, via rádio, antes do início da música.

O roteiro é construído a partir da mistura de imagens de torcedores com os artistas, levando elementos comuns ao universo musical para dentro de uma partida de futebol, como a bateria montada no meio do grama ou mesmo os integrantes da banda participando da torcida, conforme se observa nas figuras 25, 26 e 27. O papel do músico é ressignificado como personagem de um jogo de futebol - inclusive dentro da partida – quando se observa a encenação. Também é possível encontrar o hibridismo quando há uma pausa na canção para inserir um trecho dos gritos de guerra das torcidas do Clube Atlético Mineiro e Cruzeiro Esporte Clube. A canção tem seu volume baixado para se ouvir as torcidas, no exato ponto em que o vocalista canta: “Mas se ele ganha não há garganta que não pare de berrar”. A primeira torcida grita, no meio da canção: “É galoucura!” e a segunda: “É Máfia azul”, referenciando assim duas torcidas organizadas.

Figuras 24 e 25: A abertura do estádio e a mistura de música com futebol (Frame 0:03 e 0:55)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Figuras 26 e 27: O enredo coloca os músicos dentro de uma partida de futebol (Frame 1:03 e 1:16)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

A partir destes fatores é possível afirmar que a transmissão de futebol e o videoclipe musical se fundem de maneira a se observar ambos a partir do hibridismo na construção do enredo. O roteiro busca combinar imagens e sons na busca de sensações sinestésicas, e para isto, utiliza de recursos de câmera com cortes rápidos. Para aproximar a dinâmica do videoclipe das transmissões de uma partida de futebol foi criado este conceito de movimentação rápida de câmera e personagens que não é recorrente nas produções de videoclipes. A interação desta movimentação com os recursos tradicionais do videoclipe reorganiza os vínculos entre grupos e sistemas simbólicos, não sendo possível afirmar onde está a música e onde está o futebol. A partir disto, se reconhece que há uma multiplicidade visual e estética, conforme demonstrado nas figuras 28 e 29.

Figuras 28 e 29: O futebol narrado no videoclipe também acontece fora do estádio (Frame 0:39 e 0:48)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Um outro sinal evidente de hibridismo se dá quando se percebe que há uma mistura de dois jogos distintos durante o videoclipe, sendo, conforme explicado no enunciado, a tradicional partida entre dois times de Minas Gerais e um segundo jogo, em que os músicos do Skank e

convidados se enfrentam. De maneira geral, o hibridismo aparece neste videoclipe caracterizado em todo seu contexto, uma vez que une futebol e música como sendo um único elemento.

Na próxima categoria, analisa-se a ambientação em que o videoclipe foi concebido.

4.1.2.3 Ambientação: do estúdio para os gramados

Para a categoria de análise ambientação é possível observar, primeiramente, que a banda sai do estúdio e vai gravar dentro de um estádio de futebol. O cenário é construído a partir da fusão de locais externos ao estádio de futebol com imagens da partida, fazendo com que se compreenda que há universos distintos dentro do conceito do videoclipe. Com isto, há uma interação e coexistência de signos diferentes entre si, que reorganizam a ideia do videoclipe, fundindo todas as ambientações em uma única, que é a paixão do brasileiro pelo futebol.

A variação estética é percebida quando todos estes cenários distintos são associados entre si pelo futebol, como o exemplo da banda tocando no meio das torcidas ou dentro do vestiário do estádio, conforme as figuras 30 e 31. Além disso, há um outro sinal de hibridismo quando se fundem os cenários externos da torcida chegando ao estádio e do futebol no meio da rua, enquanto a partida acontece dentro do estádio, conforme imagens 32 e 33.

Figuras 30 e 31: A arquibancada e o vestiário compõem o cenário da banda (Frame 1:31 e 3:10)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Figuras 32 e 33: Cenário externos são um contraponto às gravações dentro do estádio (Frame 0:35 e 3:28)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

A seguir, serão analisadas as performances do artista.

4.1.2.4 Artistas: quando o músico também é torcedor

A nítida relação entre o local e a música cria um conceito que conta uma história, como feito em filmes (ALEXANDRE, 2002) e os músicos da banda, estão inseridos como atores da história contada no videoclipe. Ao participarem do videoclipe, ora como músico, ora como torcedores, ora como jogadores, é possível verificar que não há um espaço delimitado entre o momento em que estão se apresentando como banda e o momento em que estão como personagens. A partir disto, o operador analítico que procura categorias distintas dentro do mesmo conceito é encontrado, já que os músicos do Skank aparecem ora como torcedores, ora como jogadores, conforme as figuras 34 e 35.

Figuras 34 e 35: O tecladista Lelo Zaneti atuando como torcedor e como jogador (Frame 2:36 e 2:53)



Fonte: Canal Oficial dos Skank no Youtube

Além disso, também se pode justificar o hibridismo a partir desta compreensão de espécies distintas em um mesmo conceito quando se pensa nos outros personagens do clipe. Como dito anteriormente, foram convidados a participar de um amistoso vários amigos músicos do Skank, como Evandro Mesquita, Gabriel, o pensador e Jorge Benjor. Esta partida tem suas imagens inseridas no videoclipe juntamente com o jogo oficial. Os artistas executam um papel diferente do de cantor, sendo atores do videoclipe. Os ex-jogadores de futebol Nelinho, Reinaldo, Joãozinho e Éder Aleixo completam o time de celebridades, criando assim uma multiplicidade visual que dá ao objeto uma identidade que reorganiza a narrativa do *pop rock*, já que não utiliza dos seus elementos mais frequentes como uma banda tocando para o público.

Em “É uma partida de futebol” a banda faz parte do público e também dos personagens que ilustram o videoclipe. Os músicos convidados exercem papel similar ao da banda. E os torcedores, que por definição seriam aqueles que assistem ao espetáculo, também atuam como personagens do videoclipe, numa mistura entre o que acontece no jogo clássico e o ficcional, que seria a gravação destas imagens.

Após verificação de todas as categorias de análise, o videoclipe demonstra que a partir do tema proposto e dos operadores analíticos, é possível perceber que o hibridismo no objeto foi caracterizado por um tipo de interação multissensorial e apresentou uma simbiose estética que permitiu reconhecer múltiplos conceitos dentro da obra (PEDROSO, 2006).

O Skank, no objeto, utiliza de recursos que remetem ao esporte, no caso o futebol, à música e à interação destes dois contextos para construir uma narrativa híbrida e múltipla. Ainda que a canção não apresente em sua melodia elementos híbridos, a letra está ligada a algo que não caracteriza o *rock*, resultando assim, em um elemento híbrido. Logo, pode-se dizer que o hibridismo foi veiculado e assimilado no videoclipe a partir da junção de elementos externos à música, reforçando a variedade estilística e visual da banda. Isto pode ser identificado na temática da música, na construção do enredo e cenários e na performance do Skank dentro do videoclipe.

No próximo tópico, será analisado o videoclipe “Sobrevivendo no inferno”, dos Racionais Mc’s.

4.2 A estética *pop* do *rap* da periferia

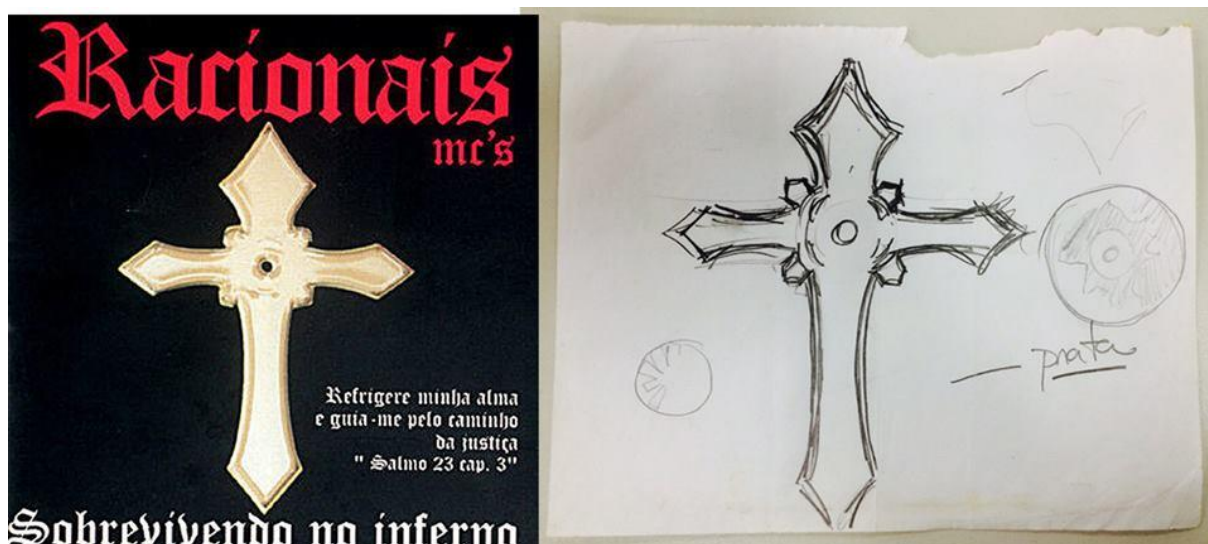
Os Racionais Mc's foram apresentados para o grande público com o lançamento do álbum “Sobrevivendo no Inferno” em 1997. Formado por Mano Brown (*vocalista e rapper*), Edi Rock (*rapper*), Ice Blue (*rapper*) e Dj Kl Jay (*dj*), os Racionais Mc's eram um grupo paulistano de *rap* que se inspirou no disco Racional, do cantor de *soul music* brasileiro, Tim Maia, para escolher o nome da banda.

Segundo o jornalista e escritor André Forastieri (2014), em geral, os conjuntos de *rap* anteriores aos Racionais Mc's sempre tiveram um público restrito e não participavam do catálogo das grandes gravadoras. Alexandre (2003) conta que “até 1998, os Racionais eram um grande grupo de *rap* de São Paulo, com hits subterrâneos” (p. 128).

O primeiro álbum dos Racionais Mc's foi “Holocausto urbano”, lançado em 1990. As letras, assim como na maior parte do *rap* brasileiro, tratavam de violência urbana e crime na periferia. Após este trabalho, os Racionais Mc's se envolveram em projetos voltados para a educação em zonas periféricas, realizando palestras sobre drogas, racismo dentre outros temas. Com esta proximidade com a população mais pobre, a banda se tornou popular dentro da cena *rap* da periferia paulistana. Em 1992, lançaram o segundo disco, “Escolha seu caminho”, e, no final de 1997, chegaram ao *mainstream* com o disco “Sobrevivendo no inferno”, realizado pelo selo Cosa Nostra, gravadora criada pelo próprio grupo. A importância do álbum é refletida até os dias de hoje. Exemplo disso é a utilização do disco pela Universidade Estadual de Campinas, no interior de São Paulo, como uma das obras obrigatórias para o vestibular 2020, na categoria de poesias, ao lado de sonetos do escritor português Luis Vaz de Camões. Desde o seu lançamento, o álbum já vendeu mais de 1 milhão e meio de cópias, de forma independente, segundo informa o site oficial da banda. Dentre os sucessos musicais estão “Fórmula mágica da paz”, “Capítulo 4, versículo 3”, “Mágico de Oz”, além do objeto de pesquisa deste trabalho, a canção “Diário de um detento”.

A capa de “Sobrevivendo no inferno” foi criada pelo artista plástico Marco Marques, que, na época era diretor de arte da revista Raça e tinha como temática a cultura afro-brasileira. Em 2015, Marco contou em seu perfil na rede social *Facebook*, que a proposta inicial era uma foto da banda em frente uma igreja, mas após ter sido reprovada, sugeriu a Mano Brown um desenho idêntico à cruz que o cantor possuía o braço. À tatuagem foi acrescentado um trecho bíblico, conforme ilustra a figura 36.

Figura 36: A capa do álbum “Sobrevivendo no inferno” e esboço



Fonte: Perfil do Facebook do artista Marco Marques

A turnê de “Sobrevivendo no inferno” teve seu show de lançamento no ginásio do Parque São Jorge, centro de treinamento do time paulistano Corinthians, na zona leste de São Paulo. O sucesso do álbum foi reconhecido durante a premiação dos melhores do ano da MTV brasileira, o VMB, quando os Racionais foram premiados como “Melhor clipe de rap” e “Escolha da audiência”, pelo videoclipe de “Diário de um detento”, pertencente ao álbum “Sobrevivendo no inferno”, que será analisado a seguir.

4.2.1 Um retrato sombrio do maior presídio brasileiro

*Cada detento uma mãe, uma crença
Cada crime uma sentença
Cada sentença um motivo,
uma história de lágrima
sangue, vidas e glórias, abandono.*

Diário de um detento – Racionais Mc’s

O clipe “Diário de um Detento”, gravado no presídio do Carandiru, conta a história da invasão da Polícia Militar no pavilhão 9 da cadeia que resultou na morte de 111 detentos, em 2 de outubro de 1992. O massacre do Carandiru foi uma rebelião que teve início com uma briga de presos no Pavilhão 9 durante uma partida de futebol dos detentos do local. A confusão levou o então governador de São Paulo, Luiz Antônio Fleury Filho, a autorizar a intervenção da Polícia Militar. A ação foi considerada desastrosa pela mídia especializada da época. Segundo o jornal Folha de São Paulo, em matéria publicada em 1998, o surgimento da facção criminosa

conhecida como PCC - Primeiro Comando da Capital surgiu no ano de 1993 e é comumente vinculado ao massacre do Carandiru.

Em seus mais de oito minutos, o videoclipe apresenta o cotidiano carcerário do país, mostrando uma classe social inferiorizada e narrando como teria sido o dia do massacre, pela ótica de um dos sobreviventes. O videoclipe foi eleito em 2012 pelo jornal Folha de São Paulo como o segundo melhor clipe brasileiro de todos os tempos, ficando atrás apenas de “Ela disse adeus”, da banda Paralamas do Sucesso.

Contrastando com o estilo predominante *pop* e *rock* na programação da MTV e demais emissoras voltadas para a música, “Diário de um detento” estreou na programação da MTV no dia 31 de janeiro de 1998, e menos de um mês depois, deixava de ser transmitido apenas nos programas voltados para o *rap*, como o Yo MTV, e entrava no top 10 da emissora. O *rap* brasileiro, ainda vinculado a um contexto periférico, teria nas mãos do diretor Maurício Eça, seu primeiro produto a ser veiculado, sem intermédio das grandes gravadoras, no *mainstream* brasileiro. Eça é considerado pela publicidade nacional um dos maiores produtores de videoclipes do Brasil, tendo dirigido mais de 150 clipes, do *heavy metal* ao *hip hop*. O diretor declarou em entrevista para o portal de música *Noize*, em 2013, que “a oportunidade [de dirigir Diário de um Detento dos Racionais Mc’s] foi um marco, porque roda no Carandiru e reflete uma realidade que não se via na televisão”. Dado o contexto em que o videoclipe se desenvolve, a seguir será feita a análise da música.

4.2.1.1 Música: tensão a serviço de uma história cruel

Ao se examinar o gênero musical, é possível perceber sinais de hibridismo tanto nos arranjos como na letra de “Diário de um detento”. A música utiliza dois samples de outras canções para construir sua harmonia. Sample, no universo musical, significa amostra, e é uma expressão utilizada quando se retira um trecho de uma música ou de apenas um instrumento para se usar em outra canção. O recurso é utilizado normalmente entre artistas de rap, e no caso do objeto estudado, há a base de piano oriunda da canção “Ain’t it hell up in Harlem”, do soulman estadunidense Edwin Star e um trecho copiado de “Mother’s sun” do multi-instrumentista de jazz e soul, Curtis Mayfield.

Ainda que o vocalista Mano Brown tenha declarado em entrevista à Folha de São Paulo em 2006, publicada no site oficial d’Os Racionais, que “nunca houve uma pesquisa musical para se inserir algo num disco” é relevante notar que há uma dinâmica de inclusão sonora das

experiências vividas pelo coautor da música, o ex-presidiário conhecido como Jocenir. Neste caso, a inserção de outros estilos musicais, como o *soul* e *jazz*, caracteriza uma hibridização, pois converge estilos diferentes do *rap* dentro de uma mesma canção.

A letra da música “Diário de um detento” nasceu de um poema entregue ao vocalista Mano Brown por um ex-detento do Carandiru, identificado apenas como Jocenir, e foi composta por cartas que o vocalista recebia de presidiários que curtiam o som d’Os Racionais Mc’s. Os textos se tornaram música a partir da construção melódica feita pela banda, por isso, pode-se afirmar que a fusão entre poesia e música representa o hibridismo em sua realização. O hibridismo assim pode ser identificado quando, mesmo utilizando do recurso falado, comum ao *rap*, a multiplicidade de estilos musicais aparece, unindo o *jazz* e o *soul music* de um modo não-recorrente de composição, ao transformar poema em canção.

A faixa traça o cotidiano do Carandiru de modo a apresentar os diversos caminhos que levaram ao massacre, uma vez que cita as condições precárias dos presos, o abuso das autoridades e a violência gerada pela extrema miséria. A letra ainda relata o início da briga e a progressão da tragédia, cronologicamente, se utilizando de imagens de telejornais da época misturados com a ficção. É importante notar que a letra não possui refrão, abrindo mão de um recurso muito comum na música *pop* e aproximando o recurso da literatura, quando se conta uma história de forma linear. A partir disto é possível afirmar que a linguagem literária associada a recursos diversificados de melodia, ritmo e gêneros musicais variados marcam os traços de hibridismo na música.

A multiplicidade visual e estética é identificada quando se define a música a partir da construção de uma história, narrada em primeira pessoa, o que reforça a aproximação do conceito literário dentro da canção. O recurso de narrar uma história, comum em documentários, faz com que o *rap* dos Racionais Mc’s apresente marcas de hibridismo ao fundir o videoclipe a conceitos comuns de outras produções audiovisuais, como o cinema e o documentário.

Ainda sobre a letra, a onomatopeia “ratatata”, que imita o som de tiros, faz a marcação das passagens da narrativa aparecendo antes de Mano Brown falar sobre a preocupação com a mãe nos versos “preciso evitar que um safado faça minha mãe chorar” e depois no trecho “caviar e champanhe, Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!”. A onomatopeia confirma a presença da multiplicidade musical no videoclipe

No próximo tópico, será analisado a construção do enredo.

4.2.1.2 Enredo: um documentário de oito minutos

Quando se observa a construção do enredo é possível perceber que os elementos cênicos estão todos ligados à necessidade de se contar uma história com início, meio e fim, à narrativa linear. O diretor do videoclipe Maurício Eça, ao afirmar em entrevista comemorativa dos vinte anos de “Diário de um detento” que a letra da canção é, por si só, um roteiro, aponta para esta aproximação da imagem e do som, similar ao que acontece no cinema.

É de se explicar que os mais de oito minutos de duração do clipe também sugerem algo além de uma ilustração da canção, já que, em geral, as canções *pop* são formatadas com três ou quatro minutos. Neste caso, ao fugir do padrão, o videoclipe tem uma relação direta com um curta-metragem ou documentário. Por isso é possível detectar situações que apresentam conceitos mais comuns a documentários que a videoclipes como, por exemplo, a utilização de imagens de arquivo da ocasião, como fotos reais dentro do presídio e vídeos gravados nos anos 1990, conforme as figuras 37, 38, 39 e 40.

Figuras 37 e 38: Fotos utilizadas para documentar o cotidiano do Carandiru (Frames 1:40 e 1:44)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

Figuras 39 e 40: Vídeos com imagens reais fazem parte do videoclipe (Frames 1:35e 6:39)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

O videoclipe também utiliza um roteiro comum ao cinema ou teatro quando possibilita a divisão de sua história em três partes ou atos, que podem ser definidos da seguinte forma: o primeiro ato apresenta os personagens, no caso, os presos e os policiais. Neste momento, o enredo mostra os policiais fazendo a guarda, os presos tomando banho de sol e se exercitando. O segundo ato contextualiza o cotidiano do Carandiru mostrando as brigas dentro do presídio, os detentos jogando capoeira, as orações, além das condições precárias de sobrevivência. Por último há o clímax que aborda o assassinato de 111 presos.

Todas estas informações podem ser observadas nas figuras 41, 42, 43, 44, 45 e 46, criando assim um novo conceito de videoclipe ao misturar elementos do cinema e dos documentários com a narrativa.

Figuras 41 e 42: Os presos e os policiais são apresentados no primeiro ato (Frames 0:11 e 0:36)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

Figuras 43 e 44: O cotidiano do presídio no segundo ato (Frames 4:34 e 2:22)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

Figuras 45 e 46: O massacre e suas consequências no terceiro ato (Frames 6:58 e 7:02)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

A multiplicidade visual e estética no videoclipe pode ser observada com a utilização de mecanismos que acompanham a evolução do roteiro iniciando a construção imagética com planos mais abertos para localizar o espectador e depois utilizando planos mais fechados para tentar trazer o receptor para dentro da história. As cenas relacionam o massacre com outro fato histórico, o holocausto, que aconteceu durante a Segunda Guerra Mundial, conforme as figuras 47 e 48.

Figuras 47 e 48: Cena do massacre do Carandiru e do holocausto judeu colocadas lado a lado (Frames 6:39 e 6:48)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

Outro fator relevante que confirma a presença da hibridização no enredo são as referências externas ao presídio que aparecem ao longo de todo o videoclipe. As imagens alternam momentos de liberdade e prisão, como a cena inicial em que crianças e presidiários jogam dominó, no entanto, as crianças estão soltas na rua e os presidiários atrás das grades. As figuras 49 e 50 ilustram a hibridização no enredo.

Figuras 49 e 50: Crianças da periferia e detentos jogam dominó fora e dentro da prisão (Frames 0:03 e 0:11)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

O hibridismo também é observado quando aparece a imagem de Jesus sendo crucificado quando são ditos concomitantemente os versos “O senhor é meu pastor, perdoe o que seu filho fez. Morreu de bruços no salmo 23”. Outro sinal de hibridismo é que na sequência o vocalista se apresenta com braços abertos, entre os mortos do Carandiru. Além da referência bíblica direta do Salmo 23, “O senhor é meu pastor e nada me faltará”, o hibridismo se materializa ao relacionar o universo religioso ao universo do presídio em momentos concomitantes dentro do videoclipe, conforme mostram as figuras 51 e 52.

Figuras 51 e 52: Cristo crucificado e o vocalista entre os mortos do Carandiru (Frames 6:53 e 7:04)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

Na próxima categoria, analisa-se a ambientação do videoclipe. São considerados para tal, critérios que verificam as percepções de cenários e como eles são construídos para ambientar o clipe.

4.2.1.3 Ambientação: a periferia por detrás das grades

Para a categoria de análise ambientação é possível observar que, assim como no videoclipe analisado anteriormente, “É uma partida de futebol” do Skank, os Racionais Mc’s saem do estúdio para realizar a gravação. O cenário agora é construído a partir da fusão de figuras do massacre do Carandiru, de imagens reais do presídio e de cenas gravadas em ambiente externo, conforme as figuras 53, 54, 55 e 56.

Figuras 53 e 54: Imagens reais do presídio e do massacre do Carandiru (Frames 1:15 e 6:59)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc’s no Youtube

Figuras 55 e 56: O delito que levaria o cidadão para o presídio (Frames 3:48 e 4:02)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc’s no Youtube

Desta forma, pode-se afirmar que há uma coexistência de universos distintos dentro do videoclipe, a vida do cidadão livre e do presidiário, ambos em situação periférica. As pessoas, mesmo sendo livres, são pobres, e por isso não têm condições básicas para sobreviver. Assim são apresentadas comparações entre quem está livre e preso e a conclusão aponta para a prisão de ambos, não sendo possível encontrar diferenças entre os dois universos. Isto pode ser observado nas figuras 57 e 58.

Figuras 57 e 58: Dentro e fora da prisão são cenários semelhantes (Frames 1:22 e 4:28)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

Também é possível observar que há a proposta de associar a ficção com a realidade. Um exemplo pode ser encontrado quando são mostradas imagens reais da chacina, e, na sequência, o vocalista aparece cantando entre os corpos dos detentos. Com isto, é percebido a multiplicidade estética e visual ao associar cenários distintos, como rua e presídio, num único contexto. Tem-se a impressão que a ambientação foi construída para que se transporte o espectador para o que acontece dentro de uma cadeia. Além disso, o clipe parece querer relacionar o massacre do Carandiru a outros acontecimentos violentos como o caso do holocausto judeu, como observado nas figuras 59, 60 e 61.

Figuras 59 e 60: O massacre no Carandiru é comparado com o Holocausto (Frames 6:47 e 7:06)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

Figura 61: Os corpos dos presidiários são mostrados após as cenas do holocausto (Frames 7:19)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

A ambientação conta o massacre do Carandiru pela ótica dos detentos, que sustenta que a confusão começou a partir de uma discussão entre dois presos de gangues rivais, no pavilhão 9 do presídio. Esta cena é explicitada no videoclipe buscando a reconstrução do fato, que, juntamente com imagens reais do dia do massacre, unem hibridamente acontecimento e ficção, similar ao das reconstituições de um crime. Isso pode ser observado nas figuras 62 e 63.

Figuras 62 e 63: A briga no pavilhão 9 encenada e as imagens reais do dia do massacre (Frames 6:04 e 6:25)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

A partir das observações levantadas, é possível concluir que o hibridismo acontece na ambientação ao unir elementos de documentário, fotografias, reconstituição de crime e do cinema. O resultado apresenta uma linguagem diferenciada dos videoclipes do gênero *rap* até então conhecidos. Mesmo que o *rap* contasse com um cenário construído a partir de situações de risco na periferia, não utilizava o contexto de um presídio nem da narrativa fílmica para realizar uma obra audiovisual.

Feita a análise da ambientação, a seguir, serão verificadas as performances dos artistas no videoclipe.

4.2.1.4 Artistas: a representatividade através da arte

Ao contrário dos dois primeiros videoclipes analisado, “Garota nacional” e “É uma partida de futebol”, ambos do Skank, “Diário de um detento” apresenta os músicos da banca não como cantores, mas como personagens e sobreviventes que contam a história do massacre. Em momento nenhum do videoclipe os músicos tocam qualquer tipo de instrumento ou cantam em frente ao microfone. Ainda que em “É uma partida de futebol” haja um rompimento com a performance tradicional do músico, pois os artistas participam como jogadores, no videoclipe dos Racionais Mc's, há um deslocamento da banda que não se apresenta como tal, mas passa a

atuar de forma a reproduzir uma história que realmente aconteceu, ao lado de infratores da lei, em um cenário real.

Segundo o diretor do videoclipe, Maurício Eça, em entrevista para a Revista Noize em 2013, os figurantes que atuam no clipe ao lado dos músicos ou são presos de verdade ou amigos do vocalista Mano Brown, residentes na zona Sul de São Paulo, no bairro do Capão Redondo. A partir deste elemento de interação entre músicos e presos encenando o cotidiano dentro de um cárcere é possível observar que o papel do personagem do clipe é híbrido, pois ao mesmo tempo que o vocalista canta, se passa também por personagem da história não sendo possível diferenciar cantor de presidiário, conforme as figuras 64 e 65.

Figuras 64 e 65: Músicos e presos dividem o mesmo espaço no videoclipe (Frames 3:41 e 5:22)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

A partir disto, o operador analítico que busca compreender categorias de espécies distintas dentro de um mesmo conceito pode ser confirmado ao se perceber que dentro do videoclipe a banda deixa de exercer o papel clássico da performance musical para se tornar protagonistas da história.

Um segundo aspecto a ser considerado é a edição do videoclipe que ao unir a possível reconstituição dos fatos com cenas reais da data do massacre funde ficção e realidade, a fim de que o espectador assista à narrativa como uma coisa única. Isso demonstra que o operador analítico que procura o surgimento de um novo conceito a partir da interatividade se faz presente, a partir da conexão destes dois contextos e da performance da banda dentro da narrativa. É possível observar que situações que foram veiculadas no noticiário da época e consideradas como essenciais para se compreender o massacre são encenadas no videoclipe pela banda e outros figurantes. Como exemplo pode-se citar a briga que dá origem à rebelião - enquanto o vocalista canta, imagens da briga acontecem no segundo plano, como é possível observar nas figuras 66 e 67.

Figuras 66 e 67: A briga que deu origem ao massacre é encenada pela banda (Frames 6:03 e 6:12)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

Por último, a multiplicidade estética e visual pode ser encontrada na maneira como o videoclipe constrói o enredo a partir desta miscelânea de imagens e personagens. O videoclipe começa com Mano Brown dentro de uma cela, escrevendo o diário ao qual remete o título da canção, tornando-se o protagonista do videoclipe, que conta a história a partir de um *flashback*, como se estivesse lendo o que, anteriormente, se escreveu sobre o dia. Conforme é possível ver nas figuras 68 e 69, temos todo o enredo construído a partir destas memórias. Nos últimos versos, quando toda a saga é narrada, o vocalista lê o que escreveu e afirma: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento? Dia 3 de outubro, diário de um detento”. Em nenhum momento, o artista se apresenta como músico, mas sim como um ator que está interpretando a história de um detento.

Figuras 68 e 69: Mano Brown abre e fecha a história do clipe interpretando um presidiário que escreveu suas memórias sobre o Carandiru (Frames 0:18 e 7:23)



Fonte: Canal Oficial dos Racionais Mc's no Youtube

Após verificação de todas as categorias de análise, o videoclipe demonstra que a partir do tema proposto e da aplicação dos operadores analíticos, é possível perceber que o hibridismo se caracteriza por meio da aproximação da narrativa cinematográfica, com uma história, com narrativa linear, sendo contada com princípio, meio e fim, além da utilização dos elementos

recorrentes de um documentário, como reconstituição de cenas e inserção de imagens e vídeos documentais.

Os Racionais Mc's, no objeto analisado, utilizam de recursos que remetem ao documentário, ao cinema, confirmando o hibridismo na construção do videoclipe. Tanto a música (com seus elementos oriundos de outros estilos musicais), quanto o enredo, ambientação e performance dos artistas se valem do hibridismo para a construção do videoclipe. É possível compreender que os Racionais Mc's utilizaram de multiplicidade estética e visual, assimilando o hibridismo como elemento que caracterizou as diversas correntes musicais dos anos 1990. Assim, "Diário de um detento" é o único videoclipe analisado que se apropria do hibridismo como elemento em todas as categorias analisadas.

A seguir, será analisado o videoclipe "Mulher de fases", dos Raimundos.

4.3 O sertão nordestino encontra o *punk rock* estadunidense

A banda brasileira Raimundos foi formada em 1987, mas estreou seu primeiro álbum apenas em 1994. O nome foi escolhido em homenagem a uma de suas maiores influências musicais, a banda de *punk rock* estadunidense Ramones. A formação da banda, na época da gravação do quarto álbum, "Só no Forévis", era Rodolfo Abrantes (voz e guitarra), Rodrigo Aguiar - Digão (guitarra), José Henrique Campos - Canisso (Baixo) e Fred Castro (Bateria).

Em entrevista concedida à revista de música pop Showbizz em 1998, o vocalista Rodolfo explicou que a decisão de misturar *rock* com música nordestina foi reflexo da cultura familiar dos integrantes da banda e das canções do compositor pernambucano de forró José Nilton Veras, conhecido como Zenilton⁹. Para Rodolfo, o forró era desinteressante, mas, "as letras sacanas do Zenilton foram uma inspiração para o Raimundos anos mais tarde".

A banda teve sua primeira fita *k7* demonstrativa apresentada ao produtor musical do selo Banguela, Carlos Eduardo Miranda, em 1994, que viu nos Raimundos um potencial enorme de sucesso no *mainstream*. O selo Banguela foi criado através da banda de *rock* paulistana Titãs com o intuito de descobrir novas bandas brasileiras que ainda não possuíam contrato com nenhuma gravadora. O primeiro álbum do Raimundos foi lançado em 1994 e teve uma boa aceitação do público, vendendo cerca de 150 mil cópias, de acordo com o site oficial da banda.

⁹ Zenilton foi um cantor e sanfoneiro que ganhou fama em Pernambuco pelo conteúdo de humor em suas canções. A decisão de usar trocadilhos em suas letras foi um recurso para escapar da censura militar às produções artísticas nos anos 1970.

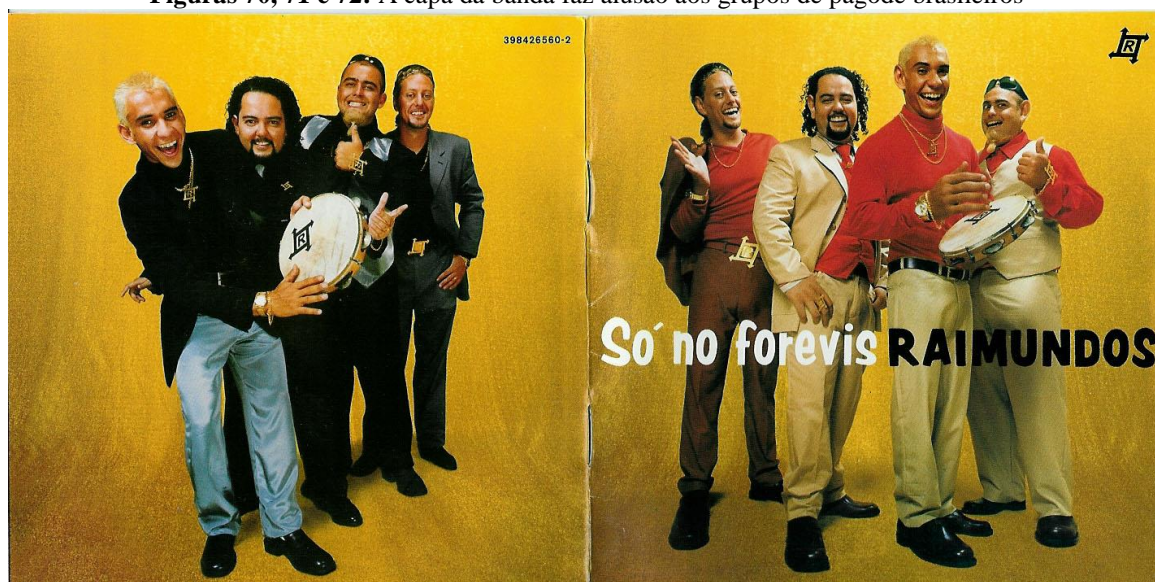
O álbum é considerado pela crítica musical especializada como um dos mais importantes do país, ficando em 45º lugar na lista realizada pela revista *Rolling Stone* Brasil em 2007, com os 100 maiores discos da música brasileira.

Em 1995, os Raimundos gravaram o álbum “Lavô tá novo” pela gravadora multinacional Warner, com mais ênfase ao *rock*. No ano seguinte, a banda lançou uma caixa com CD, história em quadrinhos e fita VHS chamada “Cesta básica”. Em 1997, investiram em letras mais sérias e gravaram o álbum “Lapadas do povo”, que entre os videoclipes divulgados, tiveram a participação do ator Matheus Nachtergaele no *single* de “Andar na pedra”.

Em 1999, lançaram o álbum mais vendido da banda, “Só no forévis” que segundo o site oficial dos Raimundos, atingiu a marca de 1 milhão e 800 mil unidades vendidas. O disco emplacou nas rádios brasileiras as músicas “Mulher de fases”, “Me lambe”, “A mais pedida” e “Deixa eu falar”.

O álbum satirizava o pagode e o axé, estilos musicais em evidência no final da década de 1990, através da paródia na maneira de falar do humorista Mussum, do grupo de humor de maior sucesso brasileiro dos anos 1980 e 1990, Os trapalhões. Segundo o baixista dos Raimundos, Canisso, em entrevista concedida ao programa Arte na Capa do Canal Brasil, em 2018, “o momento da música era um momento das bandas que tinham dançarinas, coreografia e uma representação estética muito grande. Nós quisemos tirar um sarro com isto”. Na capa e contracapa do álbum, os integrantes faziam poses similares aos grupos de pagode, com roupas alinhadas, em estilo parecido, sem a cara sisuda típica de bandas de *rock* e com o vocalista Rodolfo com um pandeiro na mão. No verso, a imagem de duas mulheres, uma vestida de enfermeira e a outra de policial, ambas com roupas curtas e decotes, emulando as dançarinas do estilo musical conhecido como axé. As figuras 70, 71 e 72 ilustram a afirmativa.

Figuras 70, 71 e 72: A capa da banda faz alusão aos grupos de pagode brasileiros



Fonte: Site Capa de DVD

A formação original dos Raimundos ainda gravaria em 2000 o álbum “Ao vivo MTV” antes da saída do vocalista Rodolfo, após sua conversão ao protestantismo. Os três integrantes

remanescentes decidiram continuar com a banda, transformando o guitarrista Digão em vocalista e acrescentando mais um integrante na formação, o guitarrista Marquinho, da banda independente de *rock* brasileiro Peter Perfeito. Com esta formação gravaram “Éramos quatro” (2001), “Kavookavala” (2002), “Roda viva” (2011), “Cantigas de roda” (2014) e “Acústico MTV” (2017).

A partir da contextualização histórica do grupo, a seguir, será analisado o videoclipe “Mulher de fases” dos Raimundos.

4.3.1 O rock pesado invade as rádios brasileiras

*Complicada e perfeita,
Você me apareceu
Era tudo que eu queria
Estrela da sorte
Quando à noite ela surgia,
Meu bem você cresceu
Meu namoro é na folhinha.*

Mulher de fases - Raimundos

Os Raimundos surgiram para o grande público em 1996, com a música “Selim”, que teve o videoclipe transmitido pela MTV e veiculação na rede Transamérica de rádios nas principais capitais do país. Segundo o escritor e jornalista de cultura pop, Ricardo Alexandre (2013), eles eram “uma banda de *hardcore* com inspiração no forró, com letras cuspidas a 120 quilômetros por hora entupida de palavrões” (p. 64). Essa definição é importante para se entender que o contexto dos brasileiros era bem atípico às canções de *pop* e *rock*, uma vez que utilizavam de um linguajar mais popular e de um estilo pouco comum no *mainstream*, no caso, uma vertente mais rápida do *punk rock*, conhecida como *hardcore*¹⁰. A música “Mulher de fases”, do álbum “Só no forévis” foi escolhida como primeiro *single* para o lançamento do álbum e a banda optou por gravar com o cineasta paulistano José Eduardo Belmonte o videoclipe que acompanharia o lançamento. O estilo da música foi batizado pela crítica especializada como *forrocore*, já que, segundo o guitarrista Digão, em entrevista para o site oficial da banda, os Raimundos “misturavam o *hardcore* com o forró”.

¹⁰ O *hardcore* foi um movimento cultural e musical surgido em meados da década de 1970 com características de músicas rápidas com poucos acordes e temática política e é considerado uma vertente mais agressiva do *punk rock*.

José Eduardo Belmonte se formou em cinema pela Universidade de Brasília, e antes de trabalhar com os Raimundos no videoclipe de “Mulher de fases” havia feito dois curtas-metragens. O primeiro foi Três, de 1995 e o segundo, 5 filmes estrangeiros (1997), premiado pelo público nos festivais de Brasília, Gramado e Vitória. Belmonte foi sugerido para a direção do videoclipe pelo amigo e produtor do álbum, Carlos Eduardo Miranda. A música “Mulher de fases” foi, segundo a parada Broadcast de 1999, a canção do gênero *pop rock* mais tocada do ano. O videoclipe levou os prêmios “Escolha da audiência” e “Melhor clipe de *rock*” no VMB, da MTV Brasil.

Após a contextualização será feita a análise de “Mulher de fases”.

4.3.1.1 Música: o bom humor e o duplo sentido do forró

Verificando o gênero musical na análise é possível perceber que os sinais de hibridismo na canção podem ser observados já no estilo musical que a própria banda afirma adotar quando grava “Mulher de fases”. O estilo batizado como *forrocore*, foi, segundo entrevista do baixista Canisso para o Portal Terra em 2012, um termo criado pela banda que logo em seguida foi excluído. Segundo ele, o motivo é que “o termo limitava o que fazíamos, já que todos procuravam os 50% forró em cada canção. A gente também tem influência do *reggae*, do *ska*, por exemplo”. A partir desta mistura, inclusive fortalecida pelo uso do triângulo na canção - instrumento associado diretamente ao forró, e não ao *rock* - é possível afirmar que temos duas categorias bem distintas de estilos musicais criando um novo conceito, o *forrocore*. Ao aplicar o operador analítico que busca a fusão ou interação de conceitos distintos o hibridismo é novamente encontrado, pois da mistura do forró e do *rock* temos não apenas dois estilos musicais, mas dois contextos antagônicos: o forró, ritmo nordestino associado a pequenos lugares rurais se funde ao *rock*, de origem inglesa, associado a metrópoles urbanas. Isso também confirma a presença do operador analítico de multiplicidade estética e visual, já que esta mistura faz dá à banda uma singularidade própria.

Outro fator que merece ser verificado é a letra da canção, que remete diretamente à música realizada pelos forrozeiros, fugindo do padrão de protesto ou consciência social comumente relacionada ao *punk rock*. A letra fala sobre as variações de humor de uma mulher, definida como “complicada e perfeitinha”. Com jogo de palavras, utilizando a forma coloquial do português, o humor também faz parte da canção, como exemplo nos versos: “a raiva era tanta que eu nem *arreparei*”, “...na arte de *pentelhar* e *aziar*”, “amanhã já vai *miar*, se aguento,

que lá vem *chumbo quente*”. Estes recursos são mais comuns a canções do estilo musical forró, e ao serem absorvidas pelo *rock*, é possível afirmar a presença do hibridismo. Logo, também é possível confirmar a fusão dos mesmos estilos que compõem a melodia - o *rock* e o forró - na construção da letra da música. Ao utilizar da mesma temática relacionada a um outro estilo musical, é possível perceber que o repertório da banda, na música em questão, se torna híbrido, já que entrecruza informações distintas: uma melodia *punk rock*, com influências do forró, e uma letra que mistura os dois conceitos.

No próximo tópico, será analisada a construção do enredo do videoclipe.

4.3.1.2 Enredo: as guitarras estão presentes no rodeio

No enredo é possível perceber que existem pelo menos quatro linhas narrativas sendo desenvolvidas ao longo do videoclipe. Na primeira há um casal que interpreta a letra da música, através de um desentendimento. Na segunda, há elementos de uma peça teatral sendo encenada. Na terceira, o cotidiano dentro de um rodeio, como a expectativa da plateia em uma arena e as danças típicas relacionadas ao universo do rodeio, além da figuração à caráter com chapéus e roupas xadrez, comumente associadas ao universo *country*. Por último, há a apresentação ao vivo da banda em uma garagem, nos moldes recorrentes ao *rock n' roll*. As situações podem ser conferidas nas figuras 73, 74, 75 e 76.

Figuras 73 e 74: Um casal encena a discussão que a música aborda. Uma peça teatral é interpretada (Frames 0:20 e 0:52)



Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

Figuras 75 e 76: O cotidiano de um rodeio e uma apresentação ao vivo de *rock* (Frames 2:03 e 0:42)



Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

O roteiro é construído a partir da fusão destas quatro situações híbridas, que mesmo sendo de temáticas distintas, convergem para uma história em que estas situações interagem mutuamente na mesma informação. Se em um momento do videoclipe um dos personagens está discutindo com a esposa, na sequência ele participa da peça teatral, dança com os amigos no rodeio e toca com a banda em um espaço semelhante a uma garagem, enquanto o público se movimenta de acordo com os shows de *punk rock*. A partir disto, é possível afirmar que é possível compreender características distintas como o rodeio, o *rock* e o teatro dentro de um mesmo conceito. Também pode-se afirmar que o hibridismo está presente quando se funde estes universos presentes no videoclipe, criando a convergência de temáticas em torno da história. Os recortes rápidos do videoclipe dão a sensação de fusão, uma vez que remetem tanto à velocidade em que a música é tocada no estilo *rock* quanto à rapidez de duração de um homem em cima do touro, durante o rodeio. Isso pode ser observado nas figuras 77 e 78.

Figuras 77 e 78: Tomadas rápidas remetem tanto ao *rock* quanto ao rodeio (Frames 0:44 e 1:09)



Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

A partir destes fatores pode-se concluir que, assim como nos dois clipes do Skank analisados acima há uma multiplicidade visual e estética que é criada ao fundir os conceitos do *rock* com os elementos regionais que não são diretamente associados a ele, uma vez que a história é contada entrelaçando estas características. Um exemplo pode ser observado quando um personagem, vestido com roupas de rodeio, participa da roda de pogo¹¹ no meio dos espectadores do show da banda, conforme figura 79.

Figura 79: O *cowboy* interage com o público de rock (Frame 2:39)



Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

Com estas observações, afirma-se que a hibridização no videoclipe está explícita em todo seu contexto, uma vez que une estilos diferentes - *rock* e *farró* - e, na construção do seu enredo, aborda elementos como a caracterização e o ambiente, oriundos destes dois universos, além do teatro.

Na próxima categoria, analisa-se a ambientação em que o videoclipe foi concebido.

4.3.1.3 Ambientação: Das garagens para o palco, a rua e a arena

Ao se analisar a ambientação pode-se perceber que o videoclipe dos Raimundos utiliza mais cenários que os outros três clipes anteriormente analisados. Enquanto os outros videoclipes analisados unem, em geral, duas ambientações distintas, quase sempre interna e externa, os Raimundos fazem em “Mulher de fases” uma fusão maior de cenários.

É possível verificar que além da garagem onde a banda toca (confirmando assim o gênero *punk rock* em sua expectativa de ambiente) também são utilizados um palco com apresentação de uma peça teatral, os corredores de uma feira ao ar livre, a rua, além de uma

¹¹ Pogo é uma gíria do movimento *punk rock* que significa dança.

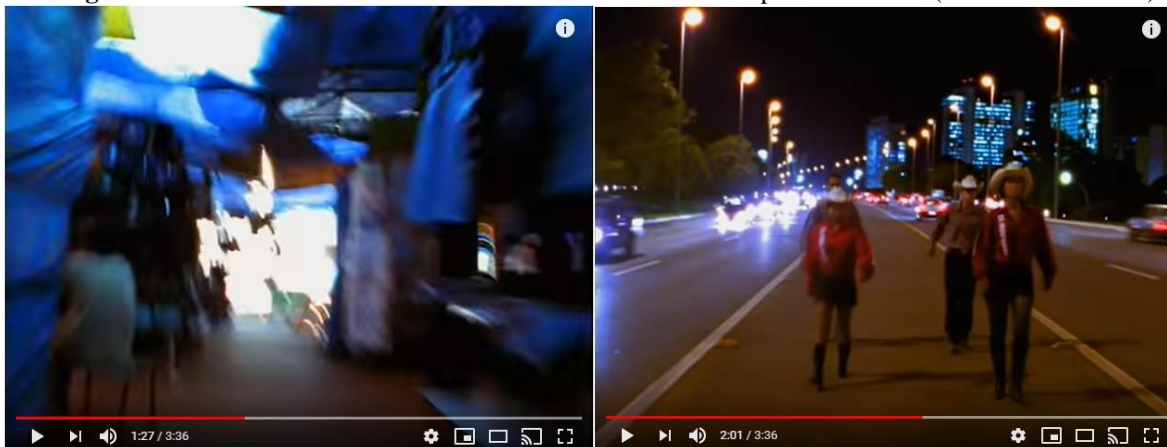
arena de rodeio, com todas as atividades que costumam acontecer nestes espaços, como tiro ao alvo e parque de diversões. Isto pode ser observado nas figuras 80, 81, 82, 83, 84, 85 e 86.

Figuras 80 e 81: A garagem e o palco como cenários híbridos (Frames 0:06 e 0:55)



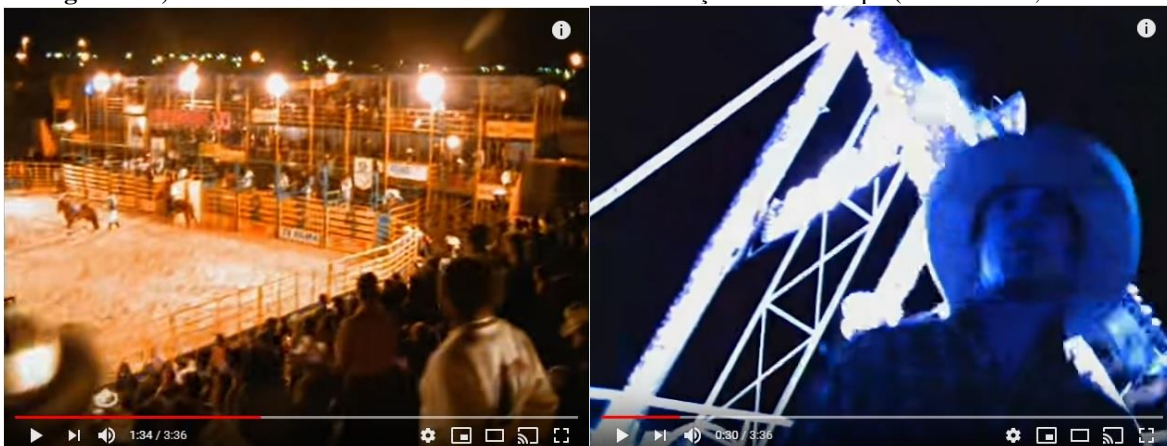
Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

Figuras 82 e 83: Os corredores de uma feira e a rua também compõem o cenário (Frames 1:27 e 2:01)



Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

Figuras 84, 85 e 86: A arena de rodeio é recurso de ambientação no videoclipe (Frames 1:34, 0:30 e 0:37)





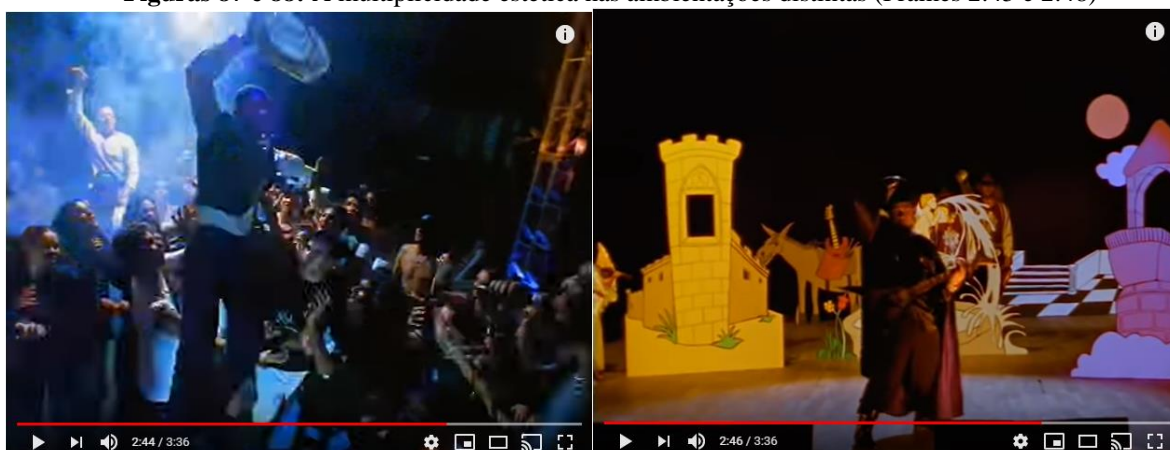
Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

A partir destas observações, nota-se que o hibridismo é percebido através de uma dinâmica plural nas ambientações escolhidas para compor o videoclipe, sendo possível compreender todos os cenários a partir de seus significados e, ao mesmo tempo, perceber que eles interagem entre si, ainda que componham realidades diferentes.

Assim como musicalmente é criado um estilo híbrido de canção, o *forrocore*, a ambientação une os cenários correspondentes a diversos universos demonstrando a existência do hibridismo. A multiplicidade estética e visual, por sua vez, aparece quando diferentes cenários são colocados lado a lado.

Mesmo sendo possível identificar uma marcação definida onde é a arena do rodeio, o porão em que acontece o show de rock, a feira ao ar livre e o palco da peça teatral - há elementos cênicos que confirmam a inserção de elementos de fora de cada contexto. Exemplos disto são o *cowboy* vestido à caráter no meio de um show de *rock* ou ainda o músico da banda caracterizado como um personagem comum no teatro de época, empunhando uma guitarra durante a peça, como pode ser observado nas figuras 87 e 88.

Figuras 87 e 88: A multiplicidade estética nas ambientações distintas (Frames 2:45 e 2:48)



Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

A partir das observações levantadas é possível concluir que o hibridismo acontece criando interação entre elementos de diferentes cenários, associando o ritmo e a construção narrativa do *rock* a cenários incomuns ao estilo musical, como por exemplo, o rodeio.

A seguir, serão analisadas as performances do artista no videoclipe.

4.3.1.4 Artistas: o deboche como tema no *rock n' roll*

Assim como no videoclipe “É uma partida de futebol” do Skank e “Diário de um detento” dos Racionais Mc’s, “Mulher de fases” ressignifica os papéis dos músicos da banda, os transformando também em personagens do videoclipe. Ainda que em diversos momentos os Raimundos apareçam com instrumentos e tocando para a plateia, é possível observar que estas cenas estão inseridas juntamente com a interpretação dos músicos em diversos cenários do videoclipe.

Ao construir um enredo fictício de uma mulher com alterações de humor de acordo com as fases da lua, os músicos são colocados em papéis interpretativos da canção, exemplo do vocalista Rodolfo que, aparece na primeira cena do videoclipe, discutindo com uma mulher, que conforme diz a canção, jogou suas coisas fora e o proibiu de dormir em casa. Na sequência, a cena apresenta os outros três integrantes da banda escutando as reclamações do vocalista, como pode ser observado nas figuras 89 e 90.

Figuras 89 e 90: Após ser expulso de casa, Rodolfo desabafa com os amigos no bar (Frames 0:16 e 0:28)



Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

Além disto, os músicos também se apresentam como personagens de uma peça teatral durante vários momentos do videoclipe, e por vezes como *cowboys*. As interações nas atrações do rodeio, por exemplo, permitem a compreensão de uma categoria diferente da proposta de um músico em uma banda, que é tocar. Com isso, se confirma a presença de categorias distintas em um mesmo conceito, uma vez que a proposta de atuar como personagens e como banda, se encontram no mesmo contexto. Estes fatores podem ser observados nas figuras 91 e 92.

Figuras 91 e 92: Integrantes dos Raimundos encenam papéis distintos dentro do videoclipe (Frames 0:57 e 0:59)



Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

Considerando estas interpretações e a atuação da banda como músicos de *rock* em uma garagem, também se percebe que os artistas estão inseridos no audiovisual de diversas formas, que, juntas, constroem a narrativa do videoclipe. Estas formas podem ser compreendidas como espécies distintas dentro do conceito de interpretação.

O videoclipe se inicia mesclando as atuações da banda com a de figurantes, utilizando cenários externos, como de uma feira livre, para também inserir personagens comuns, que

apenas se apresentam diante da câmera, sem um roteiro predefinido. O roteiro, a princípio, mescla estas encenações enquanto o espaço onde a banda irá tocar é apresentado, para depois focar em um show propriamente dito e termina novamente com a banda atuando em uma peça teatral. Isto pode ser verificado nas figuras 93 e 94.

Figuras 93 e 94: Raimundos atuam como músicos e personagens (Frames 2:27 e 3:06)



Fonte: Canal Roberval Cerqueira no Youtube

Após verificação de todas as categorias de análise é possível afirmar que o hibridismo no videoclipe foi caracterizado através da convergência de elementos, como o caso do *rock*, do rodeio, da encenação teatral e de uma liberdade criativa que utilizou do humor para construir a narrativa, diferentemente da postura séria e sisuda associada ao estilo musical *rock*.

Os Raimundos podem ser compreendidos a partir da ótica do hibridismo como uma banda que se apropriou da multiplicidade estética e visual para compor seu material visual que é alinhado à proposta de fusão musical do grupo. Pelo videoclipe “Mulher de fases” confirma-se que os Raimundos corroboram a afirmativa de Ricardo Alexandre (2013) que supõe que elementos díspares entre si formam a identidade das bandas dos anos 1990.

A seguir, será analisado o último videoclipe dessa pesquisa, “Minha alma”, d’O Rappa.

4.4 Politização e consciência social pela canção

Formado em 1993, na cidade do Rio de Janeiro, O Rappa ficou conhecido por sua mistura de estilos musicais como *reggae*, *rock*, *rap* e MPB. Seus músicos acompanharam o cantor caribenho de *reggae*, Papa Winnie, em turnê realizada no Brasil em 1992, quando houve

o lançamento do seu álbum mais conhecido pelo grande público “You’re are my sunshine”. Os músicos que o acompanharam Winnie e o vocalista Marcelo Falcão, formaram em 1994 a banda O Rappa. Com letras voltadas para o cunho social, O Rappa ficou conhecido no circuito musical brasileiro no lançamento de seu segundo álbum, “Rappa mundi” (1996), alcançando fama nacional com o álbum posterior, “Lado B Lado A”, de 1999. A banda tinha em sua formação, além de Falcão (vocalista), Marcelo Yuka (baterista e letrista), Alexandre Menezes (guitarra), Lauro Farias (baixo) e Marcelo Lobato (teclados). “Lado B Lado A” foi produzido por Chico Neves, responsável por álbuns importantes da música brasileira como “O dia em que faremos contato” de Lenine, “Bloco do eu sozinho” do Los Hermanos e “Hey Na Na” dos Paralamas do Sucesso.

Considerado pela revista “Rolling Stone” como o 93º álbum mais importante da música brasileira, o “Lado B Lado A” vendeu cerca de 500 mil cópias na época do seu lançamento e dentre os sucessos do disco, três músicas, além de “Minha alma”, se destacaram: “Me deixa”, “O que sobrou do céu” e “Lado B Lado A”.

A capa de “Lado B Lado A” foi criada por um dos precursores do grafite e da cultura *hip hop*, o artista plástico estadunidense e dançarino de *breaking*¹², Doze Green. Green iniciou sua carreira pintando trens em Nova Iorque nos anos 1970 e na década seguinte se formou na Escola Superior de Arte e Design de Manhattan, além de ter feito parte do grupo pioneiro de dança de rua nos Estados Unidos, o *Rock Stead Crew*. Em 2015, no programa “Arte na capa” do Canal Brasil, o baterista da banda, Marcelo Yuka explicou que Lado B Lado A “foi um disco estranho quando chegou, porque não tinha um gênero estabelecido”. Para Yuka, “a arte do Doze [Green] também proporcionava essa estranheza, já que não era o óbvio, mesmo dentro do grafite”. Ele considera que a capa representava um Brasil contemporâneo, e chama os elementos que envolvem a arte como “um passeio pelos ícones de brasilidade”. Foram pintadas duas telas com as imagens em um dos muros do Parque Lage, no Rio de Janeiro, que mais tarde foram fotografadas para ilustrar a capa e encarte do álbum. As artes podem ser observadas nas figuras 95 e 96.

Figuras 95 e 96: Contracapa e capa de “Lado B Lado A”

¹² *Breaking* é um estilo de dança de rua e parte da cultura *hip hop*, criada por afro-americanos e latinos nas décadas de 1970 em Nova Iorque.



Fonte: Site Encartes pop

Em novembro de 2000, o baterista e principal letrista da banda, Marcelo Yuka, foi baleado durante uma tentativa de assalto, ficando paraplégico e impossibilitado de tocar. O baterista foi substituído pelo tecladista, Marcelo Lobato, na gravação do álbum seguinte, “Instinto coletivo”. Ainda naquele ano, por divergências pessoais, o baterista deixaria em definitivo a banda, com Marcelo Lobato se tornando o baterista titular e seu irmão, Marcos Lobato, se tornando tecladista e assumindo as principais letras d’O Rappa. Nesta nova formação, a banda gravou “O silêncio que precede o esporro” (2003), “Acústico MTV” (2005), “7 vezes” (2008) e “Nunca tem fim...” (2013). Em maio de 2017, o grupo anunciou sua última turnê, que terminou em fevereiro de 2018, informando que não há previsão de retorno das atividades da banda.

A seguir, será realizada a análise do videoclipe “Minha alma”.

4.4.1 A realidade dos morros cariocas chega ao videoclipe

*Às vezes eu falo com a vida
Às vezes é ela quem diz*

*Qual a paz que eu não quero
Conservar para tentar ser.*

Minha alma – O Rappa

O videoclipe “Minha alma” foi produzido e dirigido pela diretora de cinema e roteirista brasileiro-estadunidense Kátia Lund, que anteriormente havia trabalhado na produção do videoclipe “They don’t care about us” do cantor estadunidense Michael Jackson. Em entrevista para a Folha online, em 2004, Kátia afirmou que aceitou dirigir o videoclipe pois tinha proximidade com a proposta da banda - denunciar a violência periférica. Posteriormente a esse trabalho, Kátia foi codiretora de “Cidade de Deus”¹³, ao lado de Fernando Meirelles.

O videoclipe “Minha alma” é o maior vencedor das premiações da MTV Brasil. Além do prêmio pela Escolha da audiência, o videoclipe também ganhou nas categorias Clipe de rock, Clipe do ano, Direção, Fotografia e Edição.

Para as locações, a diretora e a banda optaram por gravar no Morro do Macaco, no bairro Vila Isabel, no Rio de Janeiro, e as gravações aconteceram em setembro de 1999. Os atores escolhidos para figurar no videoclipe foram selecionados dentre os moradores da comunidade, meninos de rua e integrantes do movimento social “Nós do Morro”, de outra favela do Rio de Janeiro, o Vidigal. Segundo entrevista do vocalista Falcão para o programa Teleguiado da MTV, em 2000, “O Rappa não queria um clipe que ficasse mostrando a banda, a exemplo dos clipes estrangeiros, como *pop star*.” E desta proposição, além dos custos inferiores de produção de um videoclipe no Brasil em relação aos Estados Unidos a diretora Kátia Lund colocou “a forma a serviço de uma ideia”, utilizando de locações simples e personagens acessíveis.

O videoclipe “Minha alma” atingira o primeiro lugar do programa Top 20 Brasil da MTV nacional em 15 de janeiro de 2000, superando artistas como a cantora *pop* estadunidense Mariah Carey e a banda de *funk rock* californiana Red Hot Chili Peppers. O programa era utilizado pela emissora como um termômetro de popularidade das bandas, pois eram realizadas votações diárias e um ranking era feito mostrando os videoclipes favoritos dos telespectadores.

Após a contextualização em que o videoclipe foi pensado, a seguir, será feita a análise de “Minha alma”.

¹³ “Cidade de Deus” foi o filme brasileiro com maior número de indicação de todos os tempos na premiação mais importante do cinema mundial, o Oscar, concorrendo nas categorias Diretor, Roteiro adaptado, Edição e Fotografia.

4.4.1.1 Música: o discurso *hip hop* se alia às guitarras

No gênero musical é possível detectar sinais de hibridismo na letra e no ritmo de “Minha alma”. Os arranjos não podem definir o objeto como uma canção tradicional de rock ou reggae, e ainda que utilize de elementos comuns aos dois estilos como a presença de riffs de guitarras, baixo, bateria e teclado, utiliza também do agogô e do harmônio, que soa no final da canção. O agogô é um instrumento musical comumente associado ao samba ou ao *hip hop*, com origem da África ocidental. Já o harmônio tem sonoridade similar ao do órgão, e foi utilizado em pequenas igrejas no século XVIII. Em entrevista ao jornal online Teleguiado, em 2008, o vocalista Marcelo Falcão disse que a decisão de usar o harmônio era para “gerar a tensão que a letra propõe”.

Quanto à letra, a abordagem d’O Rappa mescla o protesto e indignação oriundo das letras do *rock n’ roll*, mas também se aproxima do *rap* e do *hip hop*, por contextualizar o assunto longe dos centros urbanos e mais próximo dos problemas da periferia. Há também um recurso utilizado no final de algumas frases da canção que remetem diretamente à maneira do *reggae* criar suas composições. Este recurso funciona como um eco das últimas palavras de cada frase, e pode ser encontrado em vários trechos como “... e apontada para a cara do sossego - ssego - ssego”, “paz sem voz não é paz é medo - medo - medo”.

A partir desta inserção de elementos rítmicos não comuns ao pop e ao rock e da fusão de temas de estilos musicais distintos é possível dizer que a verificação de categorias distintas dentro de um mesmo conceito e interação destes conceitos na formação de um elemento novo é encontrada, já que tanto no arranjo quanto na letra da canção, há uma sonoridade emergente que abrange diversos estilos musicais como o rock, o pop, o reggae, o rap e o hip hop.

A hibridização também é reconhecida na letra que explora, assim como na canção “Diário de um detento” do Racionais Mc’s, a realidade da periferia e a violência urbana. Esta temática é fio condutor da maior parte das músicas de *rap* e juntamente com a melodia que não apresenta um refrão identificável, se contrapõe à construção musical mais tradicional do *rock* e do *pop*. Por meio da construção atípica para uma canção de *pop* ou *rock*, é possível observar que a identidade da banda é definida extrapolando o gênero associado a ela.

No próximo tópico, será analisado a composição do enredo.

4.4.1.2 Enredo: a violência urbana como vitrine

Analisando a construção do enredo como uma categoria é possível perceber que a edição do vídeo mantém um padrão similar ao dos clipes da MTV dos anos 1990 e, conseqüentemente, do rock. São utilizados cortes rápidos de imagens e o uso do *zoom* para acelerar o movimento que aconteceria de maneira normal numa seqüência tradicional. Estes cortes buscam traduzir as batidas musicais e recursos audiovisuais em imagens. Os planos dão ideia de movimento e remetem à própria maneira da MTV de realizar suas reportagens que, diferentemente do jornalismo tradicional, não coloca em que o foco a figura do repórter.

Também utilizando recursos comuns ao documentário, o videoclipe é todo filmado em preto em branco, flertando com o cinema documental e com a reportagem, ao abordar a emergência de uma consciência descentralizada e questionadora das instituições, como, por exemplo, a polícia militar, no videoclipe. Há a utilização de características comuns à escola realista italiana¹⁴ e filmes como “Pixote - a lei do mais fraco” de Hector Babenco como declara a diretora Kátia Lund. Do neorealismo, é possível assimilar o enfoque a personagens dramáticos e a utilização da luz natural.

Em relação ao filme de Babenco, a referência se dá pela temática periférica e a violência urbana, conforme é observado nas figuras 97, 98, 99 e 100. A construção do enredo é feita de forma similar a das produções cinematográficas, em que uma história é contada de forma linear. Em “Minha alma”, o enredo acompanha um morador da periferia, conhecido por Gigante, que acaba no meio de uma confusão entre polícia e população quando comerciantes o confundem com um assaltante.

Figuras 97 e 98: O enfoque no drama e a utilização de luz remete ao neorealismo italiano (Frames: 0:27 e 0:41)

¹⁴ O realismo italiano se caracterizava pela oposição ao idealismo das escolas clássica, romântica e acadêmica, com obras que refletissem a realidade como contexto social.



Fonte: Canal Oficial d'O Rappa no Youtube

Figuras 99 e 100: A temática da periferia e da violência é similar à do filme *Pixote - a lei do mais fraco* (Frames: 2:17 e 4:08)



Fonte: Canal Oficial d'O Rappa no Youtube

A partir desta primeira ideia de construção do enredo, é possível verificar a existência do hibridismo, pois diferentes categorias abordam e constroem um mesmo conceito. Ao absorver técnicas e abordagens do cinema, do documentário e do jornalismo, é provável que o enredo do videoclipe seja construído a partir de diferentes formas de composição.

É interessante notar que esse hibridismo é parte de um formato ligado ao entretenimento e à publicidade que questiona padrões de comportamento e situações relacionadas à justiça. A convergência pode ser observada, no videoclipe “Minha alma” quando o vídeo assume tom documental. Ainda que os assuntos sejam cotidianos e aconteçam em todos os lugares do Brasil, ao ambientar violência, abuso de poder, situação de risco econômico e falta de segurança no contexto da periferia, há uma tentativa de dar aos agentes que sofrem com estes problemas sem ter visibilidade. Levando em consideração a interação destes dois mecanismos possíveis - a ficção e a realidade – observa-se que as nuances ficcionais constroem o enredo baseado no real.

Assim como o videoclipe “Diário de um detento” dos Racionais Mc’s, “Minha alma” utiliza uma narrativa em que o agente periférico, o cidadão, fica à mercê da violência que o circunda, já que após a confusão que se resultou na execução do garoto confundido com um bandido, há a revolta dos moradores da favela, e o videoclipe termina com várias vítimas do tumulto sendo colocadas no camburão. É imprescindível trazer à discussão a temática *rap* no videoclipe, em que a crítica social e a denúncia contra os abusos, descasos e falta de políticas públicas com a parcela menos favorecida da população é recorrente. Essa observação se faz necessária, uma vez que, diferentemente do videoclipe dos Racionais Mc’s, em “Minha alma” a situação é real, mas tratada com recursos ficcionais, abrindo mão inclusive de imagens ou vídeos documentais.

Se valendo de recursos documentais para sua narrativa, o videoclipe aponta com o conceito de antirreportagem, e mostra personagens excluídos do convívio social, com uma linguagem coloquial que dentro de um documentário poderia exigir legenda para se fazer entender. Esse contraponto é reforçado pela utilização do preto e branco que, segundo Kátia Lund em entrevista para a Folha de São Paulo em 2004, foi usado para passar a ideia de “imagens sujas, que tirassem o glamour da violência”. Isso pode ser observado nas figuras 101 e 102.

Figuras 101 e 102: O preto e branco é utilizado para exprimir a realidade (Frames: 2:17 e 4:08)



Fonte: Canal Oficial d'O Rappa no Youtube

Considerando estas observações, pode-se declarar que o operador analítico que busca verificar a multiplicidade visual e estética é encontrado na forma de narrativas híbridas, que ora apontam para o cinema, ora para o documentário, sem necessariamente seguir os padrões estabelecidos por cada um dos gêneros.

Analisada a categoria, o próximo procedimento volta-se para a ambientação, buscando compreender em que contexto o videoclipe foi concebido.

4.4.1.3 Ambientação: conexão entre o morro e o asfalto

Este videoclipe, ao contrário dos outros quatro verificados, utiliza apenas de ambientes externos para construir o cenário. Por se tratar de uma obra que pretende conduzir uma narrativa linear optou-se por locações que remetesse ao contexto em que a história estava inserida, o espaço entre o morro e o asfalto, com ambientações apenas nas ruas. O videoclipe se inicia com o personagem Gigante convidando outros garotos para irem até o comércio, e após o tumulto causado pelo incidente que confunde um dos meninos com um assaltante, a ambientação retorna para o morro, conforme as figuras 103 e 104.

Figuras 103 e 104: O contexto periférico é utilizado para ambientar o videoclipe (Frames: 0:10 e 1:06)



Fonte: Canal Oficial d'O Rappa no Youtube

Ao descer o morro, os garotos estão em algum lugar com movimentação comercial, caracterizado pela existência de ambulantes, banca de jornal, açougue, bar e barbeiro. Ainda que se saiba o local em que foi gravado o videoclipe, não há nenhum sinal que remeta à favela. Ao realizar a abordagem de denúncia e crítica social, não definir exatamente o local das ações podem apontar para uma generalização do fato, demonstrando que a violência tratada no videoclipe não é exclusiva de um lugar. A ambientação se apresenta como híbrida quando apresenta o morro e o asfalto sendo trafegados por seus personagens. Além disso, o ambiente periférico mais uma vez é utilizado para servir de cenário para uma banda de *rock*, aproximando-a novamente do *rap* e do *hip hop* que, comumente, constrói suas estruturas narrativas nestas locações. Com isto, os operadores analíticos que buscam compreender a distinção de categorias em um mesmo conceito e as interações criadas a partir delas são

aplicados para verificar a presença do hibridismo, que surge na locomoção dos personagens pelos dois universos. Essa fusão de mundos distintos se confirma pela descida do morro e pelo retorno ao local de origem, em que em ambas situações, o cenário de violência se repete. Isso pode ser observado nas figuras 105 e 106.

Figuras 105 e 106: Os personagens transitam entre o morro e o asfalto (Frames: 0:10 e 1:06)



Fonte: Canal Oficial d'O Rappa no Youtube

Também é possível encontrar o que Alexandre (2013) considera como relações entre a TV, cinema e mercado fonográfico, quando não há uma eliminação ou enfraquecimento de fronteiras, já que tanto o morro quanto a rua se mostram como complementares no videoclipe, não sendo possível afirmar onde termina um e começa o outro. Sendo assim, confirma-se o surgimento de um terceiro elemento, híbrido, que conserva as características de cada um daqueles que contribuíram para sua formação (GABRIELLI; HOFF, 2006), fazendo com que haja multiplicidade visual e estética a partir da convergência dos dois ambientes.

A partir das questões verificadas pela categoria ambientação é possível concluir que o hibridismo acontece quando ambienta os cenários e constrói a narrativa do videoclipe remetendo diretamente ao contexto periférico e ao central. Esta ambientação, ainda que utilize recursos audiovisuais dos clipes tradicionais de *rock*, como movimentos ágeis de câmera e cortes secos, são usados em geral para ilustrar cenários de outros estilos musicais como o *rap* ou *hip hop*, o que aponta para a presença de um caso híbrido.

A seguir, serão analisadas as performances do artista e como elas podem ser percebidas sob o aspecto do hibridismo.

4.4.1.4 Artistas: De músicos a coadjuvantes

A inserção dos músicos d'O Rappa no videoclipe “Minha alma”, em comparação com as outras análises realizadas, demonstra uma situação atípica, não encontrada em nenhuma outra análise. Skank e o Raimundos se apresentam, respectivamente, como um grupo musical em diversos momentos dos clipes de “Garota nacional”, “É uma partida de futebol” e “Mulher de fases”. Nestas situações, a formação clássica de uma banda é representada pela figura do vocalista na frente, do baterista atrás, e do guitarrista e baixista situados nas extremidades, ao lado do cantor. Os Racionais Mc's participam como personagens principais no videoclipe de “Diário de um detento”, entretanto, os músicos d'O Rappa tem performance diferente ao aparecerem como meros coadjuvantes do vídeo, com pequenas aparições. Além de não serem mostrados como músicos durante todo o videoclipe, é possível confirmar a presença deles em cenas inseridas ao longo do videoclipe, sem qualquer destaque para a banda. Segundo entrevista do baterista Marcelo Yuka, concedida em 2006 para a jornalista Luiza Lusvarghi, a ideia era que o clipe não tivesse o foco na banda, e sim na história. Os músicos, assim estão em uma mesa de bar, ao lado dos demais personagens do videoclipe, como pode-se observar nas figuras 107 e 108.

Figuras 107 e 108: Músicos aparecem em poucos momentos videoclipe (Frames: 1:34 e 1:22)



Fonte: Canal Oficial d'O Rappa no Youtube

A inserção dos músicos no videoclipe como pessoas comuns ressignifica as funções dos participantes, pois o papel do músico abrange o conceito do ator. Ao transformar músicos em personagens secundários, há uma interação entre os papéis de músico e ator, o que confirma a existência do hibridismo ao ressignificar a função do músico no videoclipe.

A mensagem passada pela banda por meio do videoclipe e da canção é considerada tão importante que desloca seus protagonistas para um segundo plano, favorecendo a compreensão de que o descaso público com a violência é o protagonista da história do videoclipe. Com isso,

confirma-se o hibridismo quando os músicos exercem papel secundário, dando voz à vida no morro e agindo como personagens desta realidade.

Após verificação de todas as categorias de análise, o videoclipe demonstra que o hibridismo acontece quando a música se funde a outros estilos como o *reggae*, o *rap* e o *hip hop* para construir sua sonoridade; quando o enredo e a ambientação absorvem técnicas oriundas de outras áreas audiovisuais, como o cinema e o jornalismo documental; e quando os artistas não são o foco da narrativa para dar voz ao discurso proposto pelo videoclipe.

5 CONCLUSÃO

Os cinco videoclipes analisados estão alinhados com a proposição do jornalista Ricardo Alexandre (2013) de que as bandas brasileiras de *rock* e *pop* dos anos 1990 utilizaram da convergência e do hibridismo para criar uma construção identitária para as bandas analisadas. Ainda que a afirmação de Alexandre focasse especificamente na produção musical, este trabalho buscou-se ampliar esta afirmativa e demonstrou que a estrutura híbrida foi utilizada pelos videoclipes de bandas da década de 1990 não só na perspectiva musical, mas no videoclipe como um todo.

Os videoclipes estudados utilizaram elementos oriundos de diferentes manifestações artísticas e culturais, sendo possível identificar, em maior ou menor grau, a presença do hibridismo a partir da fusão de conceitos e ideias distintas. Para a categoria de análise música, pode-se verificar que mesmo se tratando de bandas rotuladas a partir de seu contexto inicial como *pop* ou *rock*, há a inclusão de estilos musicais diferentes do original, como o caso do *reggae*, do *rap*, do *hip hop*, do *reggaeton*, do *soul*, do *hardcore*, do forró. Essas misturas aparecem ora através da utilização de instrumentos atípicos ao estilo *pop* ou *rock*, como o caso do agogô e do harmônio em “Minha alma” e do triângulo em “Mulher de fases”, ora com a utilização de *samplers* ou inserções sonoras não comuns à música, como o caso de “Diário de um detento” e “É uma partida de futebol”, respectivamente.

A construção das letras das canções também aponta para essa convergência, já que, em geral, utilizaram de recursos em sua composição que transcendem a estrutura convencional do *rock* e do *pop*. Exemplos disso são encontrados nos videoclipes “Diário de um detento”, composta a partir de um poema; “Mulher de fases”, que absorve a temática das canções de forró para apresentar sua narrativa e “Minha alma”, que se apossa do discurso periférico do *rap* para fazer uma denúncia pela ótica de uma parcela da população.

A partir da análise do enredo, o hibridismo se confirma quando plataformas díspares são utilizadas para contar as histórias de cada videoclipe, seja utilizando outro estilo musical como o *reggaeton* ou o forró como faz o Skank em “Garota nacional” e o Raimundos em “Mulher de fases”, seja pelo uso oriundo do cinema ou o jornalismo documental, como em “Diário de um detento” dos Racionais Mc’s e “Minha alma” d’O Rappa. Também se observa no enredo em que há uma desterritorialização dos assuntos predominantes ao *rock* e ao *pop*, podendo estes serem recontextualizados pela ótica de outra manifestação artística, caso d’O Rappa, sendo influenciado pelo neorealismo italiano na montagem do videoclipe de “Minha

alma” ou ainda se travestindo de outro estilo musical sem perder suas características, como o Skank em “Garota nacional” e o universo que circunda os videoclipes de *reggaeton*.

Ressalta-se que na categoria ambientação houve uma evidente percepção de que as locações e lugares em que o videoclipe aconteceu ganharam possibilidades mais plurais. As garagens e locais escuros e pouco iluminados, onipresentes em clipes de *rock*, e lugares festivos, comuns aos clipes de *pop*, ganham contornos diferentes ao serem utilizados espaços de periferia, gravações dentro de um presídio ou de um estádio de futebol. Ainda que “Garota nacional” converse com a temática *pop* e festiva, é possível identificar o hibridismo também quando se analisa que o ambiente busca reproduzir os clipes de *reggaeton* contando, no entanto, com uma brasilidade evidente, justificada pela presença de atrizes conhecidas no país.

Todos os videoclipes estudados reconfiguraram o papel das bandas de maneira a inseri-los nas respectivas produções audiovisuais como personagens de um enredo e não apenas como músicos. Ainda que no videoclipe “Garota nacional” a banda se apresente exclusivamente com a presença de músicos em cima de um palco, há uma interação com os outros participantes do clipe que justifica a fusão de conceitos. Nos demais videoclipes, os papéis exercidos pelos músicos são ressignificados de acordo com o enredo.

Em “É uma partida de futebol” os músicos da banda se apresentam ora como jogadores, ora como torcedores, criando identidades diversificadas. Os Racionais Mc’s se deslocam da função de músicos ao longo de todo o enredo de “Diário de um detento”, se apresentando por vezes como presidiários e sobreviventes do massacre ou como narradores da história contada. Os Raimundos se caracterizam como *cowboys* em um rodeio ou como personagens de uma peça teatral no clipe de “Mulher de fases”. E, por fim, os músicos do O Rappa se mostram no videoclipe “Minha alma” como personagens secundários sem uma identificação que os associe como responsáveis pela música.

Conclui-se assim que o hibridismo está presente nos cinco videoclipes de maneira clara e justificável. Salienta-se, porém, que a amostragem, mesmo seguindo rigorosamente os critérios estabelecidos pela pesquisa possui limitações, pois não aborda produções independentes, se limitando ao *mainstream* como representante do audiovisual *pop* e *rock* brasileiro dos anos 1990.

Os objetivos da pesquisa foram cumpridos quando: 1) no aporte teórico, se analisou as características do hibridismo e como o conceito se deu na década de 1990; 2) na metodologia se mapeou os cinco videoclipes relevantes para o período, contextualizando-os durante a

análise, seguindo os critérios estabelecidos pela pesquisa; 3) na análise se verificou a pluralidade de representação do hibridismo nos videoclipes.

A pesquisa desenvolvida para este trabalho é um esforço inicial para se entender a pluralidade sonora e estética que seria referência na indústria fonográfica na década de 2000, onde artistas como Los Hermanos, Criolo, Pitty, Marcelo Jeneci, Vanessa da Mata, Teatro Mágico, Marcelo D2, dentre outros, utilizaram declaradamente da fusão de estilos, sonoridades e informações para elaborar seus trabalhos. Ela pode ser percebida, através da multiplicidade de informações, como uma marcação simbólica de território, uma vez que não foi encontrado sinais de sobreposição de uma manifestação sobre a outra. Quando o Raimundos coloca, por exemplo, ritmos nordestinos dentro de uma canção tipicamente punk, pode haver uma compreensão política de que afirmam que, mesmo sendo de um lugar associado ao forró, eles podem ser referência em outro estilo musical. Ou ainda quando o Rappa utiliza de elementos do cinema italiano para contar uma história comum da periferia carioca, há uma perspectiva que não coloca hierarquia nos elementos. Eles apenas se misturam.

Dessa forma, o assunto não se esgota e necessita de novos estudos para que a compreensão do hibridismo na música brasileira possa ser ampliada. Pesquisas que explorem as influências musicais, o arcabouço cultural de cada artista, a formação musical em diferentes segmentos e o *know how* para a transição entre diferentes formas de composição e construção artística.

A contribuição deste trabalho encontra-se no esforço de demonstrar que os elementos do hibridismo sugeridos pelo jornalista Ricardo Alexandre (2013) extrapolam o conteúdo exclusivamente musical podendo ser observados e aplicados nos elementos que constituem os videoclipes. Além disso, a pesquisa reitera a aproximação de diversos contextos culturais para a construção identitária de um artista. Salienta-se que a pesquisa desenvolvida por este trabalho é um esforço inicial e não esgota o assunto, clamando por outros estudos que ajudem a compreender o hibridismo na música brasileira.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Os Pensadores**: Horkheimer e Adorno. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ALEXANDRE, Ricardo. **Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008)**. Porto Alegre: Arquipélago, 2013.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. Porto Alegre: Arquipélago, 2002.

ARRUDA, Felipe. A velocidade média da internet no Brasil [Infográfico]. **Tecmundo**. São Paulo, 19 abr. 2011. Disponível em: < <https://www.tecmundo.com.br/infografico/9683-a-velocidade-media-da-internet-no-brasil-infografico-.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

AUSTERLITZ, Saul. **Money for Nothing: A history of the Music Video from the Beatles to the White Stripes**. New York: Continnum, 2007.

BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal: os gêneros do discurso**. Tradução Paulo Bezerra. Edição 4. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Editora 70, 1997.

BIS. **Por trás da canção** [Garota nacional]. São Paulo: Bis, 2015. Programa de TV.

BIS. **Por trás da canção** [É uma partida de futebol]. São Paulo: Bis, 2013. Programa de TV.

BRITO, Adriana; PEDROSO, Maria Goretti; MARTINS, Rosana (Orgs.). **Admirável mundo MTV Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2006.

BRYAN, Guilherme. **A autoria no videoclipe brasileiro: estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Maurício Eça**. 2011. 1 DVD. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BURNETT, Robert. **The global jukebox: the international music industry**. New York: Routledge, 1996.

CANAL BRASIL. **Arte na capa** [Lado B Lado A - O Rappa]. São Paulo: Canal Brasil, 2015. Programa de TV.

CANAL BRASIL. **Arte na capa** [Só no forévis - Raimundos]. São Paulo: Canal Brasil, 2018. Programa de TV.

CARVALHO, Jefferson. Encarte: O Rappa - Lado B Lado A. **Encartes Pop**, São Paulo, 29 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.encartespap.com.br/2011/02/encarte-o-rappa-lado-b-lado.html>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

CHANAN, Michael. **Repeated takes: a short history of recording and its effects on music**. London: Verso, 1995.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 203-205.

CONSUMO de Música por streaming é o principal modelo de distribuição no mundo. Diário do Nordeste, Fortaleza, 24 mai. 2017. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/395/360>>. Acessado em: 26 jun. 2017.

DEHÒ, Maurício. Música: 20 anos de diário de um detento: a história do clipe mais icônico dos Racionais. **Portal Uol**, São Paulo, 23 mar. 2018. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/03/29/20-anos-de-diario-de-um-detento-as-historias-do-clipe-mais-icone-dos-racionais.htm>>. Acesso em: 26 out. 2018.

DEMAIN, Bill. 100 years of payola. **Performing songwriter**. Nashville ed. 89, nov. 2005. Disponível em: < <http://performingsongwriter.com/articles-interviews/special-features/100-years-payola/>> Acessado em: 26 jun. 2017.

DIREMY, Robert (Org.). **1001 discos para ouvir antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

DOWD, Timothy J. **Culture and commodification**: technology and structural power in the early U.S. recording industry. *The International Journal of Sociology and Social Policy*, n. 22, p. 76-142, 2002.

ENCICLOPÉDIA **Delta Universal**. Rio de Janeiro: Delta, 1982. Vol. 6.

EUGÊNIO, Marcos Napolitano de. A Indústria Fonográfica no Brasil e a MPB (1960/1980). In: **Anais da IV Conferência Internacional de História das Empresas/III Congresso Brasileiro de História Econômica**. Curitiba: UFPR; ABPHE, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FINK, Michael. **Inside The Music Industry**: Creativity, Process and Business. New York: Schirmer Books, 1996.

FORASTIERI, André. **O dia em que o rock morreu**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music Cambridge. Harvard University Press, 1996.

GABRIELLI, Lourdes; HOFF, Tânia. **Hibridização**: as retóricas da democracia e de corpo no discurso publicitário. **Unirevista**. São Leopoldo, vol. 1, n. 3, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

GIRON, Luis Antônio. **Um império musical no Brasil**. *Gazeta Mercantil*, Rio de Janeiro, 5 e 7 nov. 1999.

JANOTTI JR, Jeder. O videoclipe como forma de experiência estética na comunicação contemporânea. In: MATTOS, Sérgio (Org.). **A televisão e as políticas regionais de comunicação**. Salvador: Inamá; São Paulo: INTERCOM, 1997.

JARDIM, Lauro. **A explosão do show bizz**. Revista Exame, n.8, 10 abr. 1996, p. 38.

LEBRECHT, Norma. **Maestros, obras-primas e loucura: A vida secreta e a morte vergonhosa da indústria a música clássica**. São Paulo: Record, 2008.

LEOTE, Rosangella. Videoclipe: mudança do contexto e da linguagem. **RUA - Revista Universitária do Audiovisual**, 2008.

LUSVARGHI, Luiza. **Minha alma: Rap, realismo e reportagem no videoclipe**. Revista PJ:BR, São Paulo, Edição 6, 5-11, Março, 2006.

MACDONALD, Ian. **Revolution in the head: The Beatles records and the sixties**. New York: Pimlico, 2007.

MAISONNEUVE, Sophie. **Le disque et la musique classique en Europe, 1877-1949: l'invention d'un medium musical, entre mutations de l'écoute et formation d'un patrimoine**. 2002. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História e Civilização, Instituto Universitário Europeu, Florence, 2002.

MANUEL, Peter. **Cassette culture: popular music and technology in North India**. Ed. 19. Vol. 1, p. 63-67. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

MARCOS MARQUES. [Os bastidores da capa do CD dos Racionais MC's "Sobrevivendo no Inferno"]. São Paulo, 23 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1213807798644719&set=a.103233616368815.7379.100000465326595&type=1&theater>>. Acesso em: 25 out. 2018.

MARCUSCHI, Luis Antônio. **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p.13-52.

MAYR, Ernst. **Populações, espécies e evolução**. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder: do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

MILLARD, André – Tape Recording and Music Making. In: BRAUN, Hans Joachim: **Music and Technology in the Twentieth Century**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.

MOREL, Leo. **Música e tecnologia: Um novo tempo, apesar dos perigos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MORITZ, William. **Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NERCOLINI, Marildo José. **A construção cultural pelas metáforas: a MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas**. 2005. 352 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

O INCANSÁVEL Maurício Eça. **Revista Noize**, São Paulo, 13 set. 2013. Disponível em: <<http://noize.com.br/entrevista-mauricio-eca/>>. Acesso em: 15 set. 2018.

O HOMEM por trás da capa de “Lado B Lado A”. **Site O Rappa**, Rio de Janeiro, 20 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.orappa.com.br/o-homem-por-tras-da-capa-de-lado-b-lado-a/>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

OS BASTIDORES da criação da capa de ‘Sobrevivendo no Inferno’, dos Racionais Mc’s. **VICE Brasil**, São Paulo, 23 jul. 2015. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/7xebzx/bastidores-capa-sobrevivendo-no-inferno-racionais>. Acesso em: 19 set. 2018.

OLIVA, Fernando. No pavilhão 9, cantor dos Racionais encarna um sobrevivente da chacina de volta ao 'país das calças bege'. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq29019803.htm>>. Acesso em: 29 out. 2018.

O RAPPA. **Minha alma**. Rio de Janeiro: Warner music, 2009. (5 min 51 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vF1Ad3hrdzY>>. Acesso em: nov. 2018.

PAGANO, Adriana Silvina. Gêneros híbridos. In: MAGALHÃES, Célia. (Org.). Reflexões sobre a Análise Crítica do Discurso. Estudos Linguísticos. v. 2. Belo Horizonte: POSLING-UFMG, 2001. p. 83-103.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. Os Mutantes: Hibridismo Tecnológico na Música Popular Brasileira dos Anos 60/70. In: **Anais do VII Congresso da IASPM-AL**, Havana, 2006.

PAIXÃO, Lucas Françolin da. **A indústria fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

PORTAL TERRA. **Terra live music** [Entrevista com Canisso - Raimundos]. São Paulo: Portal Terra, 22 mar. 2012. Programa online. (3 min 38 s). Disponível em: <<http://musica.terra.com.br/terra-live-music/videos/rotulo-de-forro-core-atrapalhava-mais-que-ajudava-diz-raimundos,408088.html>>. Acesso em: 29 out. 2018.

PORTO, Walter. Memorabilia: Já imitava Jorge Ben antes de aprender solo dos Beatles, diz Samuel Rosa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, jun. 2018. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/06/ja-imitava-jorge-ben-antes-de-aprender-solos-dos-beatles-diz-samuel-rosa.shtml>>. Acesso em: 10 set. 2018

RACIONAIS MC'S. **Desconstruindo**: Diário de um detento (Racionais Mc's). Red bull station: 1 jun. 2017. (7 min 3 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0xHsrHzdZt0&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23 set. 2018.

RACIONAIS MC'S. Diário de um detento. In: Racionais Mc's. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa nostra, 1997. 1 CD. Faixa 7.

RACIONAIS MC'S. **Diário de um detento**. São Paulo: Cosa nostra, 2013. (8 min 7 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CZunqkl_r4>. Acesso em: nov. 2018.

RAIMUNDOS. Mulher de fases. In: Raimundos. **Só no forévis**. Rio de Janeiro: Warner music, 1999. 1 CD. Faixa 5.

RAIMUNDOS. Mulher de fases. Rio de Janeiro: Warner music, 2011. (3 min 34 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dc512k9I4WY>>. Acesso em: nov. 2018.

RAPPA, O. Minha alma. In: RAPPA, O. **Lado B Lado A**. Rio de Janeiro: Warner music, 1999. 1 CD. Faixa 6.

SÁ, Simone. Se você gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gostos e disputa simbólica nos Sistemas de Recomendação Musical. **E-Compós**, Brasília, v. 12, n. 2, mai/ago. 2009.

SARAIVA, Raone. Tecnologia amplia investimentos; CE busca despontar. **Diário do Nordeste**. São Paulo, 23 set. 2017. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/negocios/tecnologia-amplia-investimentos-ce-busca-despontar-1.1824568>>. Acesso em: 16 maio. 2018.

SARUBO, Leandro. Há 18 anos, o Rappa colocava clipe de “Minha alma no 1º lugar das paradas”. **Teleguiado**. São Paulo, 14 jan. 2018. Disponível em: <<https://teleguiado.com/musica/2018/01/o-rappa-clipe-minha-alma.html>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

SCHUMPETER, J. **Teoria do desenvolvimento econômico**: uma investigação sobre lucros, capital, crédito, juro e o ciclo econômico. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SCOTT, Carole. **História da indústria de rádio nos Estados Unidos para 1940**. Enciclopédia EH.Net, editada por Robert Whaples. 26 de março de 2008. Disponível em: <<http://eh.net/encyclopedia/the-history-of-the-radio-industry-in-the-united-states-to-1940/>> Acessado em: 06 jun. 2017.

SERVA, Leão. Prefácio. In: PEDROSO, Maria Goretti; MARTINS, Rosana; BRITO, Adriana. **Admirável Mundo MTV Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2006.

- SKANK. **É uma partida de futebol**. Belo Horizonte: Sony music, 2013. (4 min 30 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Ie4oL17Nwc>>. Acesso em: nov. 2018.
- SKANK. **É uma partida de futebol**. In: SKANK. **O samba poconé**. São Paulo: Sony music, 1996. 1 CD. Faixa 1.
- SKANK. **Garota nacional**. In: SKANK. **O samba poconé**. São Paulo: Sony music, 1996. 1 CD. Faixa 1.
- SKANK. **Garota nacional**. São Paulo: Sony music, 2013. (4 min 53 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DjPtwYunRq4>>. Acesso em: out. 2018.
- SILVA, Edison Delmiro. Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. In: **Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**. Campo Grande: UFMS; INTERCOM, 2001.
- SITE OFICIAL O RAPPÀ. O Rappa. Disponível em: <<http://www.orappa.com.br/>> Acesso em: nov 2018.
- SITE OFICIAL RACIONAIS MC'S. Racionais Mc's. Disponível em: <<http://www.racionaisoficial.com.br>> Acesso em: out 2018.
- SITE OFICIAL RAIMUNDOS. Raimundos. Disponível em: <<http://www.raimundos.com.br/home/>> Acesso em: nov 2018.
- SITE OFICIAL SKANK. Skank. Disponível em: <<http://www.skank.com.br/>> Acesso em: set 2018.
- SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.
- STERLING, Christopher H; KITTROSS, John M. **Stay tuned: a concise history of American broadcasting**. Wadsworth Publishing Company, vol. 1, p. 32-56, 1978.
- SVARTZMAN, Jorge. Kátia Lund fez ouvir algo mais do que tiros das favelas nas telas. **Folha de São Paulo**, Brasília, 27 fev. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u41868.shtml>>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.
- TREVISAN, Michelle Kapp. **A era MTV: análise da estética do videoclipe (1984-2009)**. 2011. Tese de Conclusão de Curso (Pós-graduação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação – O positivismo, a fenomenologia, o Marxismo.** São Paulo: Atlas, 1987.

UNICAMP. **Unicamp divulga lista de obras de leitura obrigatória para o vestibular 2020.** São Paulo, 23 maio 2018. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/05/23/unicamp-divulga-lista-de-obras-de-leitura-obrigatoria-para-o-vestibular-2020>> Acesso em: 20 set. 2018.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2002.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a comunicação social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul/dez. 2014.

VOGEL, Harold L. **Entertainment industry economics: a guide for financial analysis.** 5. ed. New York: Cambridge University Press, 1998.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos.** 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZAN, José Roberto. Da roça a Nashville. **Rua – Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 113-136, 1995.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

DECLARAÇÃO DA ORIENTADORA

Certifico que o aluno Wendel Soares Gomes, autor do trabalho de conclusão de curso intitulado "Hibridismo e rock brasileiro: uma proposta de análise nos videocliques da década de 1990", efetuou as correções sugeridas pela banca examinadora e que estou de acordo com a versão final do trabalho.

Mariana, 18 de dezembro de 2018.

Kamilla morando julcar

Profa. Kamilla Morando Avelar

Orientadora do Trabalho