

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

Felipe Viana Gomes Brandão

“VINIL É ASSIM, É SORTE”: Colecionismo, garimpo e obscuridade no mundo do vinil

Niterói

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

Felipe Viana Gomes Brandão

“VINIL É ASSIM, É SORTE”: Colecionismo, garimpo e obscuridade no mundo do vinil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre.

Orientadora: Renata de Sá Gonçalves

Niterói

2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

- B817 Brandão, Felipe Viana Gomes.
“VINIL É ASSIM, É SORTE”: colecionismo, garimpo e obscuridade no mundo do vinil / Felipe Viana Gomes Brandão. – 2016.
157 f. ; il.
Orientadora: Renata de Sá Gonçalves.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, 2016.
Bibliografia: f. 143-146.
1. Vinil. 2. Colecionismo. 3. Cultura material. I. Gonçalves, Renata de Sá. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

Banca Examinadora

Profa. Orientadora - Dra. Renata de Sá Gonçalves

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Jorge de La Barre

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira

Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Laura Graziela Figueiredo Fernandes Gomes (Suplente)

Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Tatiana Braga Bacal (Suplente)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Este trabalho busca compreender aspectos relacionados ao consumo contemporâneo de LP's na indústria fonográfica brasileira. A partir da incorporação da tecnologia do Compact Disc, aponto idiosincrasias da indústria de discos nacional. A prática do “garimpo” é tomada neste trabalho como uma prática curatória, onde atenta-se para a relação entre atos colecionistas e representações sociais. Apresento o gosto pela “obscuridade” como uma política de memória, que busca se contrapor às instâncias de consagração hegemônicas.

Palavras-chave: vinil; colecionismo; cultura material.

Abstract

This work intends to comprehend some aspects of LP's contemporary consumption in the Brazilian phonographic industry. From the assimilation of the Compact Disc technology, I appoint idiosyncrasies of the national disc industry. The practice of "digging" is showed in this work as a curatorial practice where I attempt to the relation between collecting acts and representations. I present the "obscurity" as memory politics, where it counters hegemonic instances of consecration.

Keywords: vinyl; colecionism; material culture.

Agradecimentos

Esses dois anos de pós-graduação não seriam possíveis se não tivesse recebido o calor e apoio de amigos, familiares e colegas. Sem a força de vocês não conseguiria manter o foco tão necessário nesta etapa.

Agradeço à professora e orientadora Renata de Sá Gonçalves que tanto incentivou minha trajetória e as intenções desta pesquisa. Já não consigo imaginar os resultados deste trabalho sem seu apoio, confiança e ensinamentos. Dedico as virtudes desta dissertação à você. E fica a promessa de empenhar-me mais.

À profa. Laura Graziela que cultivou o embrião deste projeto.

Muito grato à Capes, FUNDEP e Faperj que, em diferentes momentos, financiaram meus estudos. Feliz por ter tido essa oportunidade e com o desejo de que consigam dar esta chance a mais companheiros.

Aos professores Edmundo Pereira e Jorge de La Barre pelas leituras e conversas atenciosas. O respeito com que me trataram foi um dos motores nos momentos mais difíceis. Torço em poder retribuir.

A todos os interlocutores deste trabalho, principalmente Alexandre Lira, Murilo, Tique e Pinduca. Poder sentir um pouco da paixão que nutrem pela música e pelos músicos é revigorante. Espero poder aprender mais.

Álvaro Malaguti, obrigado pelo entusiasmo e confiança. Me esforçarei para contar esta história de nossa música.

Aos queridos professores do NARUA: Nilton Santos, Alessandra Barreto, Daniel Bitter, Ana Lúcia Ferraz. Orgulho de poder aprender com vocês.

Agradeço aos professores Mylene Mizrahi, Tatiana Bacal, Jair Ramos e Tarcila Formiga pelos encontros em congressos e seminários. Suas leituras também estão presentes aqui.

Ao Marcelo, Fernando e Fernanda por oferecerem a melhor ajuda possível nas secretarias do PPGA e do Departamento de Antropologia.

À Enir e Elmo Varella pelo amor de sempre e o apoio para recomeçar. Com vocês o aprendizado diário de humor, companheirismo e perseverança.

À Maria Helena pela amizade, carinho e todo o apoio. Obrigado por me lembrar da paixão pelo cinema.

Aos meus primos queridos por me ensinarem a amar música, futebol, política e qualquer outra coisa.

Ao “bonde” por todos os dias desnecessários que vivemos e que ainda não surgiram. Aprendi que não há vida sem procrastinação.

Aos meus colegas de pós-graduação por termos carregado este fardo juntos. Das aulas ao rapé, obrigado. Fiz lindos amigos ao lado de vocês.

Ao Lúcio pelos “delírios” e apoio de sempre.

A Tiago Figueiredo, irmão querido, obrigado. Agradeço por dividir tanta amizade e me apresentar o mundo rioplatense.

A Eduardo José, companheiro, amigo da vida e de música. Obrigado.

A Fito Viana por me ensinar que a vida é muito mais simples do que já pude imaginar.

À Valentina Lorenzo por todo amor e companheirismo. “Lo mejor está por venir”, sempre. Obrigado.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	12
1.1. Algumas abordagens sobre o garimpo	15
1.2. Os capítulos.....	18
2. "A VOLTA DO VINIL" A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA BRASILEIRA	20
2.1. As recentes alterações da indústria fonográfica no Brasil.....	23
2.2. A única fábrica de vinis da América Latina: dilemas na contemporaneidade.....	28
2.3. A volta da Polysom	34
3. GARIMPOS E COLECIONADORES DE LPs	39
3.1. Aprendendo o garimpo com Alexandre: primeiras incursões	39
3.2. O “garimpo” como ato colecionista	45
3.3. O misterioso “magnata do ônibus”.....	47
3.4. “Livre como um táxi clandestino”: procurando Zero Freitas	50
3.5. “Não sou um colecionador”: sobre os “atos de colecionar”	53
3.6. O "coleccionador-curador"	55
3.7. O “coleccionador-acumulador”	57
3.8. Efeitos do NYT	59
3.9. “A gente não é igual a esse cara”	62
3.10. Uma categoria acusatória	65
3.11. Zero e o “coleccionador-acumulador”	67
3.12. O “coleccionador-coleccionista”	69
3.13. Coleccionador de quê?.....	70
4. EM BUSCA DO OBSCURO.....	75
4.1. “Efeito Verocai”	75
4.2. “Conhecimento” e ficha técnica.....	83
4.3. Refletindo a “obscuridade”	92

4.4. Considerações sobre a “obscuridade”	93
5. O CASO EMBLEMÁTICO DE ARTHUR VEROCAI.....	95
5.1. “Esta é a fabulosa história de um bumerangue”	95
5.2. Uma “história de vida” e suas redes.....	99
5.3. O autodidata / estreia discográfica / Movimento Música Nossa	104
5.4. Verocai na “Era dos Festivais”.....	109
5.5. Carreira discográfica	113
5.6. Arranjando Célia – a “rainha” da Continental.....	115
5.7. Arthur Verocai (Continental, 1972)	122
5.8. Pós 1972: gravações, TV e mercado publicitário.....	126
5.9. O “rei de Los Angeles”	133
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143
ANEXOS.....	150

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABPD	Associação Brasileira de Produtores de Discos
CD	Compact Disc
ICCA	Instituto Cultural Cravo Albin
IFPI	Internacional Federation of the Phonographic Industry
LP	Long Play
MinC	Ministério da Cultura
NYT	New York Times
SPC	Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura

1. APRESENTAÇÃO

Sou músico e, nos últimos oito anos, fui integrante de um grupo de rock, do qual me desliguei nos últimos meses. Éramos o que se chama de um grupo “autoral” e “independente”, ou seja, executávamos nossas próprias músicas e não tínhamos vínculos contratuais com nenhum selo, gravadora ou produtora.

Esta condição de “independência” implicava que trabalharíamos em todas as esferas possíveis das atividades do grupo: composição, produção, arranjo musical, interpretação, produção executiva e musical e qualquer outra que pudesse existir. Lançamos dois álbuns de estúdio, gravamos video-clips, programas de TV, entrevistas para rádio, televisão, jornais e blogs. O que não pudéssemos realizar, ou o que considerássemos não ter competência para tal, buscávamos, nós mesmos, parceiros para seguir em frente.

Tocamos nas mais variadas situações. Shows em lugares simples, em grandes palcos, festivais internacionais, feiras agropecuárias, eventos underground. Para uma platéia de 3 mil pessoas ou em apresentações que foram um fiasco de público. Os anos de minha formação acadêmica até o momento coincidiram com minhas experiências como músico. Apesar de nunca ter tomado como objeto de estudo algo que fosse vinculado à área musical, realizar atividades musicais enquanto um aspirante a antropólogo me obrigava, de alguma maneira, a estranhar esse mundo, ainda que não ao ponto de transformá-lo em objeto.

Da mesma maneira, empreender-me na carreira musical localizado como um artista “independente”, como descrevi, me ajudou a entender que qualquer atividade musical é, essencialmente, uma atividade coletiva. Ou como coloca Becker:

“Todo o trabalho artístico, tal como toda atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra.” (BECKER, 2010, p. 27).

Tais reflexões tornaram-se mais presentes e diretas a partir do momento em que comecei a me interessar pela “volta do vinil” e a tomar a questão como passível de investigação antropológica, tomando o universo do vinil como um mundo artístico.

Assim, começava meu interesse pelo tema, quando li a notícia do jornal O GLOBO “A volta do vinil: Deckdisc lança quatro discos esta semana”¹, datada de janeiro de 2010, da jornalista Marcella Sobral. Em linhas gerais, a matéria falava da volta do funcionamento da única fábrica de vinis da América Latina, a POLYSOM e a sequência de recordes anuais na vendagem norte-americana. Foi a primeira vez que li sobre a “volta do vinil”.

Não poderia esperar que tal expressão fosse apenas uma frase de efeito da autora da reportagem. A “volta do vinil” tinha se tornado uma terminologia-síntese de um retrato da indústria fonográfica contemporânea. Ela estaria em reportagens, trabalhos acadêmicos e na boca de pessoas que compram, ouvem, colecionam e se dizem adeptos do consumo do vinil.

Nascido em 1990, cresci ao redor de fitas cassete, CD’s e mp3’s. Os LPs foram em raros momentos manuseados por mim, o que me causava mais estranheza, fascínio e exotismo que qualquer outra coisa. Pensá-lo em uma mídia que gerava no ano de 2010 lucros exorbitantes para uma indústria, estava fora de meu alcance. Literalmente, naquele momento, não entendi nada. Mas ali já começava a surgir meu interesse em trabalhar de modo mais reflexivo sobre o vinil, sua longevidade e ao mesmo tempo, sua resistência ao tempo.

Paralelamente ao meu interesse pela música, entrei no curso de Ciências Sociais em 2008. Nos seis anos que seguiram até a conclusão do curso, me aproximei da área de Antropologia do Consumo e da Cultura Material. A minha familiarização com essas áreas temáticas coincidiu com o período de finalização da graduação, ou seja, era o momento de desenvolver um trabalho de conclusão de curso.

Algumas questões sobre consumo e produção estavam presentes nas minhas primeiras reflexões sobre o tema. É a produção que define o consumo? É o consumo que define a produção? Qual a relação entre as duas esferas? Essas eram algumas das perguntas basilares que me rondavam naquelas leituras. Apoiava-me em textos que denunciavam um “Bias Produtivista” (MILLER, 1995) nas ciências sociais.

¹ Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/a-volta-do-vinil-deckdisc-lanca-quatro-discos-esta-semana-3060929>>. Acesso de: 26/02/2016.

Segundo aquela leitura, haveria uma vasta predileção no campo em estudos voltados para a "produção", a qual seria, majoritariamente, vista como “criativa”, “rica”, “complexa”. O "consumo", por sua vez, estaria relacionado à “destruição”, “alienação”, “consumismo”.

Minha monografia (BRANDÃO, 2014) desdobrou-se em uma espécie de ensaio sobre a relação entre produção, consumo e cultura. Fiz uma leitura das contribuições de autores como Karl Marx, Max Weber, Walter Benjamin e Pierre Bourdieu. A análise da construção de conceitos como “mercadoria” (MARX, 2012), “ética” (WEBER, 2001), “aura” (BENJAMIN, 1987), “distinção” (BOURDIEU, 2011) me serviram naquela primeira abordagem do tema como base para a análise de reportagens, entrevistas e dados de pesquisadores e institutos de pesquisa sobre vendas da indústria fonográfica.

Recordo-me do encontro com minha orientadora na ocasião², a prof. Laura Graziela Gomes, quando conversamos sobre a decisão de tomar o consumo contemporâneo de LP's como objeto de estudo. No dia seguinte ao de nossa reunião, voltei ao campus e um aluno da universidade vendia LP's nos pilotis do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF. A partir dali, percebi que, em variados aspectos, estaria “observando o familiar” (VELHO, 1978). E foi partir de minha rede de relacionamento na própria universidade que os primeiros passos foram dados.

Iniciei um acompanhamento a partir de uma observação de perto e de dentro (MAGNANI, 2002) com alguns estudantes, jovens entre estudantes, jovens entre 18 e 30 anos, moradores do Rio de Janeiro, DJ's, donos de lojas e sebos, repórteres e colecionadores. Obtive 25 entrevistas formais³ (em lojas ambientes de discos e feiras) e contato com mais de 35 lojas na região metropolitana do Rio de Janeiro. No meu roteiro de entrevistas, minhas perguntas eram sobre: o início do contato com o vinil, o que lhe interessavam no vinil, onde “garimpavam”, como “garimpavam”, se eram colecionadores e o que era ser um colecionador.

Esta pesquisa teve portanto continuidade ao longo destes últimos anos de 2014 e 2015, quando intensifiquei o contato com alguns dos adeptos a este consumo do vinil, focando especialmente em um aspecto que me intrigava na fala de alguns entrevistados - o "garimpo", o modo de escolher e de distinguir os discos para construir um acervo

² Refiro-me a prof. Laura Graziela Gomes, também do PPGA/UFF.

³ O detalhamento das entrevistas realizadas seguirá no anexo III.

peçoal. Para o projeto de mestrado me interessei em investigar mais detidamente o que constituía exatamente o ato do "garimpo". Para tanto me utilizei de indicações dos indivíduos que colecionam, compram e constituem seus acervos. Tive contato e entrevistei pessoas vinculadas a política cultural, colecionadores com acervos de milhares de disco, e indivíduos menos pretensiosos mas que igualmente possuem critérios para constituição de seus acervos.

O conjunto de dados levantados, de fontes consultadas é também parte central deste trabalho. Usei entrevistas que fiz e outras a que tive acesso a partir de sites, programas televisivos, revistas e livros especializados. Busquei realizar uma leitura crítica dessas diversas fontes, as colocando em relação, e as entendendo como narrativas que nos permite acessar e entender as especificidades do vinil na atualidade.

1.1. Algumas abordagens sobre o garimpo

Mas afinal o que é o garimpo? Como, analiticamente, poderíamos definir o que é “garimpo”? Gostaria de apresentar aqui alguns trabalhos que tomaram o “garimpo” como parte da investigação.

Débora Gauziski no artigo “O resgate do vinil: uma análise do mercado atual e dos colecionadores na cidade do Rio de Janeiro” (2013) se propõe a analisar “a cultura do colecionadores de discos de vinil” a partir de entrevistas e “observação participante em locais relacionados ao vinil (bandas de rua e lojas)”.

A autora coloca que há uma “subcultura” voltada para o LP, onde circulam colecionadores por “sebos, lojas especializadas, feiras e festas”. Ao indicar que há dois segmentos relacionados ao “mercado do vinil”, para “discos usados” e “novos lançamentos”, a autora usa o termo “garimpar” e “garimpagem” para se referir à seletividade do colecionador no momento de busca do LP no ato de sua compra.

Já Tarcila Portugal, em “Colecionando Discos de Vinil na Era Digital” (2013), busca investigar os sentidos do “colecionamento de discos praticado por jovens que se encontram numa faixa etária em torno dos 20 anos de idade”.

Segundo a autora, “estas atividades são vivenciadas quase que inteiramente nos espaços das lojas de discos usados, mais conhecidos como sebos”, entendendo-se sebo por lojas físicas de livros e LP’s usados ou exclusivamente de vinis usados.

Portugal descreve o “garimpo” da seguinte forma:

“Chega-se no sebo, um local é escolhido para iniciar a ‘atividade exploratória’; passa-se, então, a olhar disco por disco; alguns deles são selecionados; depois são levados para o toca-discos e passa-se mais alguns minutos escutando-os; dentre aqueles selecionados para escuta faz-se uma nova seleção e então efetua-se a compra” (PORTUGAL, 2013, p. 44)

Em outra oportunidade, busquei dar ao “garimpo” uma apresentação. Em termos que, parcialmente, se aproximam dos de Portugal e Gauziski, o descrevi da seguinte maneira:

“Em linhas gerais, poderíamos pensar o garimpo como a ação de visitar espaços de venda/troca de discos (sebos, feiras, coleções, camelôs, lojas, etc) em busca de algum disco. Seria ‘folhear’ o acervo destes locais na tentativa de se deparar com algum disco que, seja para sua coleção pessoal, seja para outrem, lhe interesse ou de achar algum disco que seja desejado dentro da cultura do vinil” (BRANDÃO, 2015, p. 65)

Essas, pois, são notas no intuito de “descrições superficiais”⁴ (GEERTZ, 2008). Precisariamos investigar o papel do garimpo na “cultura do vinil” e, ao mesmo tempo, inferir sobre o que o que faz do “garimpo”, um “garimpo”. O que, do ponto de vista antropológico, faz do garimpo uma prática carregada de sentido na “cultura do vinil”? Por qual caminho poderíamos trabalhar esta investigação?

Em seu trabalho, Portugal (2013) propõe examinar “atos de coleção” de seus interlocutores, assim como o que chamou de “ritual de busca” e “ritual de escuta”. Em ambas as sessões, a autora trata do “garimpo” e busca definir analiticamente esta prática social. Nesta empreitada, de maneira geral, Portugal vai abordar o tema a partir do viés dos estudos sobre ritual.

Assim, entender a singularidade da experiência do “colecionamento de discos” passa pelas diferentes práticas que a envolvem, como as atividades de coleta (“garimpo”), as formas de escutar vinil, as classificações dos discos e suas práticas de conservação (PORTUGAL, 2013).

Como “ritual”, a autora entende por:

“um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade

⁴ Em “A interpretação das culturas” (2008), Geertz, apropriando-se de noções de Gilbert Ryle, vai defender a abordagem etnográfica como uma “descrição densa”. Em contraposição, no exemplo do caso das piscadelas, diz que explicá-la como um “contrair de pálpebras” seria apenas uma “descrição superficial”.

(convencionalidade), estereotípias (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição)". (PEIRANO apud PORTUGAL, 2013, p. 38)

O garimpo, definido pela autora como “atividades de coleta”, seria motivado por diferentes “ambições e desejos”, sendo elas “o anseio pela série, a busca pelo disco ausente, a esperança de encontrar um disco raro, a descoberta de um disco novo” (PORTUGAL, 2013, p. 39).

A autora ressalta a importância de compreender o “garimpo” para o estudo junto aos colecionadores de vinil, pois ele sintetizaria “a atividade sistemática de busca”, ao mesmo tempo em que é ele quem daria sentido à prática do colecionar.

Deste modo, esta dissertação se situa no campo de debate das ciências sociais sobre cultura material, circulação de objetos, mercado, colecionamento e de sua apropriação e significação nas práticas e relações sociais, sem opor o mercado às práticas criativas de colecionamento. A partir do debate sobre “comodificação” na cultura material, onde destaca Appadurai (2008), Fabian (2010) diz que a questão do mercado, e seus efeitos nas “‘histórias de vida’ e os ‘itinerários’ das coleções”, rondam as preocupações de “acadêmicos” e “connaisseurs” de objetos.

Para ele, em seu caso, ser chamado de colecionador, ou não, é enfrentar um dilema de busca de integridade em relação ao mercado⁵, onde, apesar do desconforto, “negar o mercado poderia significar que perdemos uma característica essencial de nosso objeto de pesquisa” (FABIAN, 2010, p. 68).

Levar a materialidade dos objetos a cabo não é tomá-la como uma natureza dada e reificar supostas qualidades intrínsecas, mas é entender como certos atributos físicos são representados e, assim, lançarmos uma compreensão da construção do objeto e de suas relações no mundo.

O antropólogo Daniel Miller (2013) aponta em sua abordagem sobre cultura material, que é preciso “olhar mais para substâncias” ao invés de “pensar os trechos principalmente como artefatos ou coisas”. Assim, a partir desta problematização de Miller, entendo que olhar para aspectos físicos do LP, que são constantemente destacados por seus amantes, como seu som, capa, peso, ficha técnica é também um viés fundamental para a apreensão deste complexo universo dos “amantes do disco de vinil”.

⁵ Fabian em “Colecionando Pensamentos” (2010, p. 68): “não comerciando objetos para lucrar, vendendo nossa expertise a negociantes para atestar autenticidade visando ao estabelecimentos de preços de mercado e assim por diante”.

Em “Por que cantam os Kisêdje”, Anthony Seeger (2015) faz uma distinção entre uma “antropologia musical” e “uma antropologia da música”. Em uma abordagem a partir de uma “antropologia musical”, o antropólogo defende que, por meio das performances musicais, interpretamos a sociedade. Na "antropologia musical" a ênfase está na música como construtora da vida social e não como uma consequência de um tipo de organização social. Em contrapartida, uma “antropologia da música” se utiliza de instrumentos e conceitos antropológicos para o estudo da música como fenômeno social. Uma análise por esse viés, “dá maior ênfase às formações sociais e econômicas do que à música”, onde a música é abordada como “parte da cultura e da vida social” (SEEGER, 2015).

Portanto, dentre várias possibilidades de experimentar os usos do vinil, e o entendendo como uma manifestação bastante abrangente que envolve sociabilidades, usos de diversos espaços, trânsitos e circulação de pessoas, o foco deste trabalho está em uma abordagem etnográfica sobre as especificidades do vinil, ou seja, sobre como o LP atua na contemporaneidade, as implicações, os conhecimentos partilhados, as classificações e valorações que os usos e práticas desse objeto permitem aos sujeitos na atualidade. Quero aqui problematizar a ideia da constituição de acervos pessoais, seus usos, e ideias de colecionamento ali presentes.

Tais perguntas são feitas e elaboradas em alguns níveis: as representações do vinil na discussão sobre a permanência ou continuidade da "fábrica de vinil". Em um outro nível de análise, interessa compreender como se dá a valorização de determinados modos de classificar os discos, de entendê-los a partir de seus adeptos que "garimpam" . Importa também investigar a retomada de determinados discos e artistas que ficaram esquecidos, artistas "obscuros" que são valorizados na atualidade.

Busco assim apresentar um trabalho que permitisse leitura fluida e, por meio dele, tornar compreensível o mundo que encontrei junto a diversos interlocutores.

1.2. Os capítulos

No capítulo 2, apresento um panorama da “vida fabril” do LP nas últimas décadas. Descrevo algumas transformações ocorridas na indústria fonográfica em países como EUA e Inglaterra, e de sua ligação com o caso brasileiro. Amparado por uma bibliografia especializada, introduzo algumas propostas e dilemas para pensar a

indústria fonográfica a partir de uma abordagem antropológica. Também descreverei alguns aspectos sociológicos de constituição de um espaço de debate sobre a resistência e da continuidade de uma fábrica de LP's no Rio de Janeiro, como a fábrica Polysom.

No capítulo 3, trabalho diferentes significados da categoria colecionador na “cultura do vinil”. A partir de representações sobre o garimpo e da relação dos colecionadores com seus LP's, apresentando diferentes experiências sociais neste universo.

No capítulo 4, busco discutir o diálogo entre a prática do garimpo e de categorias de pensamento, como o “obscuro”. Destaca-se o engendramento de técnicas de colecionamento, produção de saberes e a utilização de aspectos físicos do LP, “como a ficha técnica”, como fontes de marcas de estima e construção da reputação de um disco de vinil.

No capítulo 5, concentro-me em pensar em uma das categorias de classificação dos LP's pelos interlocutores desta investigação, os discos “obscuros”. A partir de uma descrição da trajetória artística do maestro arranjador Arthur Verocai, busco mostrar o caráter processual da construção da categoria e da atuação de uma rede de atores sociais vinculados ao universo do LP na sua consagração como um músico “obscuro”.

2. "A VOLTA DO VINIL" A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA BRASILEIRA

Busquei trabalhos que apresentassem referências das possíveis maneiras de conduzir reflexões sobre a indústria fonográfica. Apesar da proposta deste trabalho ser a de pensar a experiência do vinil que envolve o "garimpo", junto aos usuários colecionadores e suas práticas colecionistas, surgiram outras opções. Entre distintas possibilidades que se abriram para “estar no campo”, estavam a de dar mais visibilidade aos pontos de vistas que nascem na fábrica (neste caso, a Polysom), nas lojas de discos ou nos sebos, por exemplo.

Trago esta breve introdução para argumentar que nos ambientes "comodificados" que o mundo artístico abriga, produz-se novas políticas e lógicas nas relações ali estabelecidas. Dilema que, de igual maneira, vivem as coisas. Como alertou Appadurai (2008), devemos levar em consideração a “mercantilidade” do objeto”. Ou seja, devemos questionar sobre “a fase mercantil da vida social de qualquer coisa”, “a candidatura de qualquer coisa ao estado de mercadoria”, “o contexto mercantil em que qualquer coisa pode ser alocada”.

Tive acesso a diversos trabalhos de sociologia e antropologia que problematizaram a história da indústria fonográfica brasileira (VICENTE et al., 2014). Suas discussões, feitas a partir de minuciosas descrições, trabalham questões como “mundialização da cultura”, “organização das unidades produtivas”, “descentralização do processo produtivo”, onde destaco trabalhos como o de Eduardo Vicente (VICENTE, 2014), Rita Morelli (2009) e Márcia Tosta Dias (DIAS, 2008).

Morelli, por exemplo, a partir de uma abordagem antropológica, propõe discutir a relação entre as esferas de organização da produção e de sua negociação com o campo artístico. A partir da análise de dois “compositores-intérpretes” de música popular brasileira, Fagner e Belchior, a autora foca nas “relações existentes entre artistas e gravadoras e sobre as alterações sofridas por essas relações” na década de 1970.

Minha proposta para este capítulo é apresentar uma história da recente vida industrial do LP no Brasil a partir de um outro caminho: a "volta do vinil". Para tanto, produzirei algumas notas, retratos da indústria fonográfica nacional a partir do final da

década de 1980, período que compreende desde a “morte do vinil” (a breve interrupção da produção nacional de LP’s e sua sôfrega existência nas primeira administração da Polysom) até a “volta do vinil” (o funcionamento da Polysom pela administração Deckdisc e os seguidos recordes de venda). Assim, como abordar uma leitura da trajetória de um suporte em particular, o LP, na história da indústria fonográfica nacional?

Um trabalho que tornou-se referência para mim foi “Cassete Culture: Popular Music and Technology in North India” do etnomusicólogo Peter Manuel (1993). Nele, o autor faz uma leitura do processo de incorporação da tecnologia das fitas cassete no norte da Índia na década de 1970. Tal fenômeno traz como consequência uma “dramática reestruturação e reorientação da indústria musical” na região. A este processo, ele nomeia de “cassete revolution”.

Manuel traz uma distinção entre “old media” (cinema, televisão e rádio, por exemplo) e “new media” (computadores pessoais, fax e fita cassete, por exemplo). Segundo ele, as “new media” são caracterizadas por estimular a descentralização de posse, controle e padrões de consumo. O que seria uma ameaça às tendências homogeneizadora e monopolizadora das “old media”. Assim, a característica manipulável do cassete é vista como uma forma de resistência à “monopolistic old media”.

O autor narra o contexto em que, em meados da década de 1970, cinco multinacionais controlavam 60% do mercado mundial. Destaca o papel destas empresas, responsáveis por sufocar a possibilidade de competição nos países em desenvolvimento, ou melhor, por homogeneizar a partir do pop internacional ou de gêneros locais dominantes. Eram as chamadas “Big Five”:

“CBS, RCA, WEA (these three based in the United States until Sony’s purchase of Columbia Records); EMI (Great Britain, now a subsidiary of Thorn); and Polygram (based in the Netherlands and heir to Philips and Deutsche Grammophon Gesellschaft)” (MANUEL, 1993, 23).

Assim, o autor chama atenção para as diferentes configurações que as indústrias fonográficas nacionais tomaram pelo mundo. Na Índia, até a chegada do “cassete boom” na década de 1970, conviveu-se com uma espécie de “monopólio virtual” da “Gramophone Company of India”, que suprimia ou absorvia competidores locais. Como

conteúdo, a empresa promovia um único gênero musical, o “Hindi film song”, para uma variada e heterogênea audiência de centenas de milhões de pessoas. Mesmo gravando uma extensa variedade de estilos regionais, estes representavam, segundo o autor, menos de 10% da produção da companhia.

Porém, ocorreram uma série de transformações na economia indiana envolvendo uma brusca ampliação do acesso à tecnologia do cassete. Assim, segundo o autor, este passou a representar 95% do mercado da indústria fonográfica indiana em meados da década de 1980. Com o relativo baixo custo do cassete e do barateamento do orçamento da produção, houve uma entrada de 300 competidores (pequenas companhias locais) no mercado da música no país. Manuel cita algumas consequências deste cenário:

“In the process, the backyard cassette companies have been energetically recording and marketing all manner of regional ‘Little Traditions’ which were previously ignored by GCI and the film-music producers. Rather than being oriented toward undifferentiated film-goers, most of the new cassette-based musics are aimed at a bewildering variety of specific target audiences, in terms of class, age, gender, ethnicity, region, and in some cases, even occupation.” (MANUEL, 1993, p.64)

Para argumentar que o caso indiano é único e representativo, o autor descreve outras indústrias fonográficas nacionais. Segundo ele, em países como Colômbia e República Dominicana, por exemplo, até a entrada da década de 1990, o vinil continuou sendo o formato hegemônico, fazendo com que o cassete tivesse um papel secundário, sem efeitos profundos nas suas indústrias do disco. Em alguns outros países, o cassete chegou a substituir totalmente a produção de LP’s. No trecho a seguir, mais exemplos trazidos por Manuel:

“Cassettes have had a similarly fundamental impact on the music industry in Egypt, where they have entirely replaced vinyl records and have turned the state-owned Sono Cairo (Saut-al-Qahira) from a recording monopoly into a slightly stodgy, if prestigious minority concern. El Shawan (1987) notes that Egyptian open import policies and easy licensing procedures had contributed to the emergence, by 1984, of over four hundred cassette companies, recording a wide variety of genres, some of which had not been previously marketed. Cassettes effectively replaced records in many other countries as well, from Thailand to Sri Lanka (Wong 1989-90; Siriyuvasak 1990; Wallis and Malm 1984:147). I noted in my own travels that cassettes had become the exclusive commercial format in Pakistan and Afghanistan by 1987, although a few vinyl records could be found gathering dust in music stores.” (MANUEL, 1993, p. 33)

Trago estes apontamentos de Manuel para recordarmos que, por mais que estejamos lidando com processos que possam interagir internacionalmente, as indústrias fonográficas compõem seus arranjos locais. Desta forma, as notas que virão a seguir são uma tentativa de apresentar uma descrição que nos faça enxergar as singularidades da história do LP como um formato na indústria fonográfica brasileira.

2.1. As recentes alterações da indústria fonográfica no Brasil

Entendermos a história recente do LP na indústria fonográfica brasileira implica também, de maneira relacional, compreendermos o processo de incorporação do Compact Disc. Este é, aliás, um dos principais pontos de singularização da história recente da indústria fonográfica brasileira.

Como aponta Marchi (2011), devido aos seguidos quadros de instabilidade econômica no país durante a década de 1980, o Brasil vai incorporar o CD como uma tecnologia disponível somente no ano de 1987. Um passo tardio, se comparado aos mercados pioneiros como “Estados Unidos, Europa e Japão” que, em 1983, já buscavam introduzir o novo formato (MARCHI, 2011).

Segundo Eduardo Vicente (2014), apesar da crise internacional em consequência da crise do petróleo e da instabilidade econômica nacional entre 1979 e 1985, a indústria fonográfica brasileira consegue recuperar sua pujança no final da década.

“Em 1985 tivemos uma recuperação que, embora discreta (5,7%), antecedeu a grande explosão do consumo de 1986, quando foi registrado um crescimento de 72,3% e a indústria nacional ultrapassou, pela primeira vez em sua história, o patamar de 70 milhões de unidades produzidas.” (VICENTE, 2014, p. 92-93)

A descrição de Dias (2008), por sua vez, dá ênfase ao descompasso entre a indústria nacional e o mercado americano e europeu quanto à implementação do CD como novo patamar tecnológico. Segundo a autora, nestes países o formato se consolidaria como “padrão de consumo da mercadoria musical” desde o início de sua comercialização em 1983, com sua expansão ocorrendo na década seguinte.

Vejamos quadro trazido pela autora a partir de dados do instituto londrino IFPI (Internacional Federation of the Phonographic Industry⁶):

Quadro 1 - EVOLUÇÃO DO MERCADO MUNDIAL DE COMPACT-DISC – 1983-1995 (em milhões de unidades)

Ano	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995
CDs	6	20	61	140	260	400	600	777	981	1.167	1.395	1.756	1.956

Dias realça o contraste entre o mercado brasileiro e o internacional: “Se em 1989, no mercado mundial, o CD já tinha 24% do total das unidades vendidas (entre LP’s e cassetes), no mesmo ano o Brasil era o segundo país do mundo em consumo de LP’s” (DIAS, 2008, 111).

Vejamos o quadro da ABPD, apresentado por Vicente (2014), sobre as vendas por formato entre os anos de 1980-1989.

Quadro 2 – Vendas por formato no mercado brasileiro no período 1980-1989

Ano	Com. Simp.	Com. duplo	LP	LP econ.	K7	K7 duplo	CD	Total (mi)	Var. %
1980	11,2	4,0	23,8	10,8	7,1	0,2	-	47,0	-10,6%
1981	6,9	2,4	17,6	10,6	5,8	0,06	-	37,2	-20,8%
1982	8,8	2,3	26,9	13,1	9,0	0,1	-	52,8	41,9%
1983	6,4	1,3	24,4	11,9	8,5	0,4	-	47,8	-9,5%
1984	4,7	1,2	20,3	10,2	7,5	0,02	-	40,0	-16,3%
1985	2,6	1,7	22,4	10,1	8,4	0,01	-	42,3	5,7%
1986	1,6	0,5	33,4	22,9	15,9	0,01	-	72,9	72,3%
1987	0,3	0,2	41,8	13,4	17,1	0,1	0,2	72,8	0,0%
1988	0,01	0,1	34,9	7,8	12,5	0,1	0,7	56,0	-23,1%
1989	-	0,07	48,5	8,2	17,8	0,1	2,2	76,8	37,1%

⁶ Segundo Vicente (2014): “Com sede em Londres, a IFPI representava, em 2000, aproximadamente 1.400 fabricantes de discos em mais de 70 países. As funções básicas da IFPI são as de compilar e disponibilizar dados estatísticos nacionais, regionais e mundiais relacionados à atividade da indústria, combater globalmente a pirataria e organizar lobbies por modificações nas legislações nacionais e internacionais que favoreçam os interesses do setor”.

Mas apesar de, em 1989, a indústria ter vivido o “melhor desempenho de sua história” (VICENTE, 2014) ao ultrapassar os 70 milhões de discos vendidos, os anos seguintes seriam de mais uma nova crise.

Segundo Marchi (2011), devido à altíssima instabilidade econômica do governo Collor (1990-1992)⁷, a venda de discos⁸, contando todos os formatos (CD, fita-cassete e vinil), caiu 41% em 1990 comparada ao ano anterior. A queda das vendas continuaria até o ano de 1992, tendo mais uma brusca diminuição de 31,5% em comparação a 1991.

Para Vicente (VICENTE, 2014), este contexto teve como consequência um maior “conservadorismo” na gestão das gravadoras, o que compreenderia, dentre outros efeitos, no adiamento de possíveis lançamentos e investimentos, como no formato do Compact Disc.

Dentre as medidas, o autor destaca: “enxugamento do quadro de funcionários, redução dos elencos, suspensão dos lançamentos de novos artistas e concentração dos esforços de marketing em torno dos nomes de maior projeção” (VICENTE, 2014, 141), assim como a aceleração da terceirização de atividades como prensagem de discos e das atividades de produção musical, tendo como uma das medidas a venda de estúdios por grandes companhias (VICENTE, 2014).

Ainda segundo Vicente (VICENTE, 2014), apesar da crise, as vendas de CD’s não pararam de crescer, mas o alto preço do produto era apontado como um fator que estaria atrasando a substituição tecnológica e, conseqüentemente, agravando a crise. Assim, em 1992, a “Sony e BMG apressaram-se em inaugurar suas fábricas de CD no país” (VICENTE, 2014, 144).

Para Marchi (2011), com maior estabilização da economia e uma campanha de empresas de eletrodomésticos para diminuir o custo dos reprodutores de CD, entre 1992 e 1993, por exemplo, o custo dos aparelhos caiu em torno de 30%.

Quanto à transição tecnológica, Dias (2008) destaca que em 1990 “os fabricantes de equipamento contabilizavam um crescimento de 58% do mercado” e uma diminuição do preço dos tocadores compatíveis ao Compact Disc. Segundo a autora, fatores como a

⁷ A inflação de março de 1990 era de 11,3% em abril passando para 25,9% já em outubro do mesmo ano e o crescimento também crescia a passos largos, fechando o ano em uma recessão de 4% do PIB.

⁸ Todos os dados relativos a vendagem contidos neste trabalho referem-se à comercialização de discos novos.

“miniaturização, com o lançamento dos reprodutores portáteis, e o aumento da circulação de produtos importados, inclusive aqueles livres de impostos, adquiridos no mercado informal” (DIAS, 2008, 111) contribuíram para a queda do preço.

De acordo com Marchi (MARCHI, 2011), para que o projeto de substituição do LP pelo CD pudesse ser concretizado, as grandes gravadoras começaram a, gradualmente, refrear a produção de LP's e acelerar a produção de tecnologia digital. Desta forma, se no final dos anos 80 o CD custava o dobro do disco de vinil, em 1991 a situação já estava invertida: um CD custaria metade do preço de um disco de vinil.

No ano de 1992, Vicente (2014) aponta a já existente preocupação com o futuro do espaço do LP na indústria fonográfica nacional. Como ilustração, o autor traz a fala de Mayrton Bahia, diretor artístico da Polygram:

“junto com a crise do país está havendo a do vinil. Enquanto aumenta o número de CD's vendidos, diminui a de LP's. A fita cassete pode substituir esse vácuo. Mas ela está sendo estuprada pela pirataria. É hora das gravadoras começarem uma campanha institucional para combater a pirataria, envolvendo toda a classe artística.” (Mayrton Bahia apud Vicente, 2014, 144)

O alerta sobre a vida fabril do cassete, do ponto de vista legal, contida nesta fala de Mayrton continuaria a ressoar durante a década. Como colocado por Vicente (2014):

“Apesar da advertência, a pirataria em cassetes continuou e o formato foi progressivamente abandonado pela indústria, com o comércio ilegal logo passando a responder pela totalidade de sua produção. [...] O comércio de fitas cassete registrou em 1999, no mercado norte-americano, vendas de 130 milhões de unidades. No mercado mexicano, que apresentou nesse mesmo ano um faturamento equivalente ao do brasileiro, as vendas foram de 19,7 milhões de unidades. No Brasil, naquele momento, o comércio legal já era praticamente inexistente.” (VICENTE, 2014, p. 144)

O ano de 1993 parece ter sido um ponto de inflexão no projeto de implementar o CD como o formato majoritário na indústria musical brasileira. Já no governo Itamar Franco, como aponta Marchi (2011), a situação econômica encontrava-se mais estável, fazendo com que as vendas voltassem a crescer tendo um aumento de 42,7%. Em relação ao mesmo ano, Vicente (2014) destaca a queda do preço dos suportes musicais

(- 14%) e um aumento do salário real médio em 9,3% entre janeiro e outubro. Na leitura do autor:

“Esse período de prosperidade teria a marca da definitiva adequação da indústria às práticas globalmente predominantes: a substituição tecnológica dos suportes, a terceirização da produção baseada na inovação tecnológica, a constituição de uma cena independente sólida e a ampla segmentação do mercado.” (VICENTE, 2014, p. 145)

Com o Plano Real em 1994 e “com uma explosão do consumo” no governo Fernando Henrique em 1995, as vendas continuaram subindo (MARCHI, 2011). Segundo Prestes Filho (2005), se no ano de 1991 a indústria brasileira lucrou US\$ 28,4 milhões nas vendas de LP e US\$ 7,5 milhões com a de CD, em 1994, com a “política de redução de custos da nova tecnologia e de substituição de formatos”, o faturamento era de US\$ 14,5 milhões com o vinil e US\$ 40,2 milhões com o formato digital.

Para Vicente (2014), não foi coincidência que em 1993 as vendas de CD's tenham superado a de LP's. Para o autor, da mesma maneira que uma década atrás nos “países centrais”, “o CD foi um dos principais responsáveis pela superação da crise da indústria” (VICENTE, 2014, p. 145).

Assim, com o aumento da venda de CDs, iniciou-se um processo de relançamento do catálogo das grandes gravadoras, que se torna um empreendimento de extrema lucratividade e de baixo custo. Neste cenário, “a MPB foi, indiscutivelmente, a grande privilegiada nesse processo”. Em 1993, por exemplo, “dentre os discos não mais disponíveis em vinil que estavam sendo lançados em CD havia 18 álbuns de Chico Buarque, 15 de Gal Costa, 11 de Jorge Benjor e 11 de Elba Ramalho, entre muitos outros” (VICENTE, 2014, p. 146).

O autor cita também o relançamento em “séries econômicas” através de coletâneas, dentre elas a “Best Price (Sony), Bom e Barato (Polygram), Best Seller (Warner) e Dois em Um (EMI, que reunia dois LP's de um mesmo artista num único CD)” (VICENTE, 2014, p. 146).

De acordo com Marchi (2011), essa transição, sob o forte lobby mencionado, já trazia um novo panorama em 1994: o faturamento com as vendas de CD era por volta de 265% maior que a de vinil. De 1989, ano do apogeu comercial do LP no país, até 1995

houve uma redução de 87,3% nas vendas do formato. O decréscimo exponencial no faturamento dos discos de vinil nas grandes gravadoras e seu prognóstico comercial desfavorável levaram a ABPD⁹ a não mais contabilizar a venda de discos de vinil no mercado brasileiro a partir de 1996.

Assim, em 1997 todas as grandes gravadoras brasileiras encerraram a fabricação de LP's no país (MORELLI, 2009). Esta transição dos acervos analógicos (vinil e cassete) para os digitais (CD e outros formatos) traz ainda uma consequência em relação aos acervos: estima-se que 80% de toda produção musical em vinil no século XX em países como Brasil, Nigéria e Cuba, por exemplo, não foram digitalizadas, segundo o colecionador Allan Bastos em entrevista ao New York Times¹⁰.

Como exemplo, vejamos o quadro abaixo acerca do total de vendas (CD, fita-cassete e vinil) do referido período:

Quadro 3 – Total de vendas (todos os formatos) no mercado brasileiro entre 1989-1995

Ano	Vendas em milhões
1989	76,8
1990	45,2
1991	45,1
1992	30,9
1993	44,1
1994	63,0
1995	71,0

2.2. A única fábrica de vinis da América Latina: dilemas na contemporaneidade

Na contramão das grandes gravadoras do mercado fonográfico brasileiro, a Polysom foi criada em 1999. A fábrica instalada em Belford Roxo, na periferia da

⁹ Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) é uma entidade representante das gravadoras e responsável por pesquisas de mercado, dados estatísticos e vendas do setor fonográfico no Brasil.

¹⁰ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016.

Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, já nasceu como a única fábrica de vinis na América Latina, título que carregaria por muitos anos.

Foram José Rosa e Nilton Rocha, “profundos conhecedores da atividade”, segundo o relato publicado no site oficial da Polysom¹¹, que idealizaram e fundaram a fábrica. Nilton, por exemplo, já tinha atuado por cerca de trinta anos no processo de fabricação de vinis, em fábricas como a Fonogram e Tapeçar.

A fábrica, ainda em funcionamento, possuiu duas administrações. A primeira delas entre 1999 e 2007, pelos seus sócios fundadores. A segunda administração, ainda corrente, se dá sob domínio da gravadora nacional Deckdisc.

Como apresentarei, a primeira administração da Polysom fechou em 2007 alegando que não poderia mais arcar com os custos de seu funcionamento, tampouco com o acúmulo de dívidas. Nesse último ano, porém, com a intenção de recuperar a sanidade financeira da fábrica, seus sócios procuraram o Ministério da Cultura para negociarem algum tipo de auxílio, evitando a falência.

Nesse contexto, um dos consultores da Secretaria de Políticas Públicas do MinC, Álvaro Malaguti, foi o encarregado da mediação entre o ministério e a Polysom. Dentre o diálogo que foi realizado, Malaguti fez visitas técnicas à fábrica, conduziu reuniões e a comunicação junto às partes interessadas. Em entrevista que realizei com Malaguti no dia 2 de setembro de 2014, ele me apresentou um relato de sua atuação no processo e dos relatórios apresentados por Wiliam Carvalho, um dos sócios da Polysom. Este processo que descreverei a seguir foi remontado a partir de entrevistas que realizei, bem como os relatórios que me foram disponibilizados.

Em documento chamado “A ÚNICA FÁBRICA DE VINIL DO BRASIL ‘O VINIL VIVE, APÓIE ESSA IDÉIA’” entregue à Secretaria de Políticas Públicas do Ministério da Cultura, em outubro de 2007, Wiliam fazia um perfil da fábrica. Para ele:

“A Poly Som surgiu da necessidade de trabalhar dos seus sócios, e de continuar fazendo um ofício exercido anos a fio, por um de seus sócios, o Sr. Nilton Rocha, mais por gosto do que por uma forma de auferir lucro.

Em sua experiência de mais de trinta anos no mercado fonográfico dos discos de vinil, Nilton pode acrescentar

¹¹ Disponível em: <<http://www.polysom.com.br/>>. Acesso de: 26/02/2016.

conhecimentos sobre o processo de reprodução, realizando a manutenção de equipamentos como as prensas hidráulicas, extrusoras, galvanoplastia, etc., dominando plenamente todas as etapas de fabricação.” (Trecho do documento “A ÚNICA FÁBRICA DE VINIL DO BRASIL ‘O VINIL VIVE, APÓIE ESSA IDÉIA” apresentado pela Polysom ao MinC)

Em relato de Álvaro Malaguti enviado ao SPC, a partir de uma das visitas à fábrica, coloca que grande parte do maquinário da Polysom veio de outra fábrica de vinis já fechada, a Vinil Press. Segundo ele, seu maquinário “possui mais de trinta anos de idade e de uso”, assim “a experiência acumulada dos proprietários e a manutenção periódica são os fatores que possibilitam o funcionamento do maquinário”.

No documento de Wiliam, ainda, há o relato de que a fábrica, desde sua fundação, funcionava com basicamente um cliente: a Igreja Pentecostal Deus é Amor, que já teria prensado mais de 100 títulos. A fábrica funcionava com o trabalho de cinco pessoas: “um prensor, um operador de galvanoplastia e torno de corte, um técnico de manutenção e um revisor, além de um administrador”.

Já em 2007, porém, a situação da fábrica, como escreveu Malaguti em seu relatório, era de um isolamento comercial, o que punha em perigo sua “sobrevivência”. Segundo Wiliam escreveu em 2007: “Nos últimos três anos, temos um decréscimo no número de pedidos, gerado tanto pela falta de clientela, como por problemas com o processamento dos acetatos”.

Com todo o seu maquinário em bom estado, a fábrica teria uma capacidade para operar com uma prensagem diária de 2.000 LP’s e 1.200 compactos. Porém, em outubro de 2007, Wiliam relatava que estavam “reproduzindo menos de 10 títulos por mês de 500 unidades cada”, o que seria “impossível gerar receita suficiente para cobrir todas as despesas de funcionamento”.

O relatório de Malaguti contabilizava uma dívida da fábrica em torno de R\$ 95 mil o que, para ele, “apesar de não ser uma grande quantia, dificulta a obtenção de algum tipo de empréstimo e/ou financiamento de origem estatal”.

Com a falta de encomendas suficientes para sua operação e de problemas técnicos (“problemas com o processamento dos acetatos”), Wiliam alertava o Ministério da Cultura: “Apesar de sermos uma empresa com fins lucrativos, a necessidade de

finalizar a atividade, é para evitar que tenhamos mais débitos contraídos, uma vez que, desde 2005, não conseguimos obter lucro com a fabricação, e a cada mês, contraímos mais dívidas”.

Além destas dificuldades, Wiliam apontava outros fatores para as dificuldades de manutenção da fábrica. Para ele: “As leis autorais, inflexíveis, impedem que novos clientes possam reproduzir em vinil obras de terceiros. As gravadoras, quando atendem aos interessados, cobram caro pelas autorizações, inviabilizando novos lançamentos”.

A procura do Ministério da Cultura feita pela Polysom visava minimizar, ou eliminar, estas dificuldades. Mais precisamente, ao final do documento redigido por Wiliam, a Polysom reivindica “isenções fiscais”, “perdão de todos [...] impostos atrasados”, “incentivo financeiro imediato”. Alertava que “a necessidade de finalizar a atividade, é para evitar que tenhamos mais débitos contraídos, uma vez que, desde 2005, não conseguimos obter lucro com a fabricação, e a cada mês, contraímos mais dívidas”.

Segundo a narrativa trazida por Malaguti em entrevista, a ideia de buscar ajuda junto ao ministério surgiu a partir da seguinte rede: o DJ KL Jay teria se solidarizado com a fábrica ao saber de sua situação e, através de sua proximidade com o senador Eduardo Suplicy (PT de São Paulo), fez o pedido de ajuda chegar ao então Secretário-Executivo do Ministério da Cultura, Juca Ferreira¹².

Em resposta por email, Malaguti coloca que

“o pedido de ajuda para a Polysom foi encaminhado pela Secretaria Executiva do MinC para Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (SPC). À época a SPC, por ser uma Secretaria que auxiliava na formulação de políticas, programas e projetos, também cuidava daquelas demandas que não tinham endereço certo na estrutura do Ministério. Este foi o caso da fábrica de discos de vinil Polysom”. (Álvaro Malaguti entrevista a mim, 25/08/2014)

Assim, a Secretaria de Políticas Públicas do ministério, sob gestão de Alfredo Maney, iria receber o assunto. E quem operava o relacionamento entre o ministério e a fábrica era, justamente, Malaguti.

¹² Juca Ferreira é sociólogo e político filiado ao Partido Verde. Atuando politicamente nas áreas do meio ambiente e cultura, principalmente no estado da Bahia, foi Secretário Executivo do Ministério da Cultura por cinco anos e meio durante a gestão de Gilberto Gil (2003-2008). Com a saída de Gil, Juca Ferreira é convidado pelo então presidente Lula a assumir o ministério. O período 2003-2010 foi marcado por grandes transformações, dentre elas, a proposta de um “conceito abrangente de cultura” (RUBIM, 2013). Esta nova proposta deu aos operadores das ações do Ministério da Cultura uma maior gama de possibilidades para conceber as ações do ministério, contribuindo para que, no caso da Polysom, pudessem tentar enquadrá-lo em diversas instâncias.

Tais contornos envolvem políticas de salvaguarda, representações sobre cultura popular e indústria fonográfica possuem um histórico no país. José Reginaldo Gonçalves em seu livro “A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil” faz uma leitura das políticas de patrimônio no país, suas concepções e representações, apontando a presença da ideia da “perda” nos discursos acerca do patrimônio cultural (GONÇALVES, 1996).

Segundo o autor, patrimônios culturais são formados por coleções de objetos concebidos por materializarem a cultura e imaginário nacionais, atribuindo-os autenticidade, totalidade e coerência, representando uma ideia de cultura nacional e popular. Assim, as transformações históricas ameaçam a integridade do patrimônio, constantemente ameaçado pela perda e destruição.

Analisando a atuação de dois historiadores do SPHAN (Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães), em diferentes contextos (1937-1970 e 1979-1982, respectivamente), Gonçalves vai tratar suas narrativas sobre patrimônio cultural como alegorias da formação nacional (GONÇALVES, 1996).

“No discurso de cada um deles o Brasil é objetificado de certo modo e segundo determinados propósitos. Exploro contrasticamente as estratégias através das quais esses intelectuais, por meio de narrativas diversas, inventam o patrimônio cultural, a nação brasileira e a eles próprios, enquanto guardiões desse patrimônio.” (GONÇALVES, 1996, p. 33).

Dentro da discussão sobre patrimônios e construção de nacionalidades, João Sautchuk traz tal debate para o contexto da indústria fonográfica brasileira na década de 70. Em seu texto “Interesse do Moderno pelo Folclore” vai analisar o processo de formatação da coleção de LP’s “Mapa Musical do Brasil” realizado entre 1972 e 1976 pela gravadora “Discos Marcus Pereira” (SAUTCHUK, 2012). Nesta década, era produzido no país um forte debate acerca da nacionalidade e consciências nacionais modernas, ressoando fortemente no campo da música e indústria cultural.

“Ocupam lugar central nessas representações da nação as ideias de ‘povo’, ‘cultura popular’, ‘autenticidade cultural’, ‘documento’ e ‘registro’, retomadas de projetos e ideologias anteriores de nacionalismo artístico e cultural, como o romantismo e o modernismo. É preciso perceber que no Mapa o disco não é mero suporte dessas ideias. Ao contrário, procuro entender como esses ideais seculares, que surgem tendo o livro, o arquivo, o museu e a música erudita como espaços privilegiados de realização, são rearranjados em função das especificidades da indústria fonográfica e consumo musical. Pretendo compreender os sentidos da coleta, da

reinterpretação e da comercialização da música na construção desse discurso de autenticidade cultural”. (Sautchuk, 2012, p. 262)

Separados em quatro discos representando diferentes regiões Música Popular do Nordeste (1972), Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste (1974), Música Popular do Sul (1975) e Música Popular do Norte (1976), o “projeto de coleta, adaptação e mapeamento de gêneros musicais” realizados pela gravadora Marcus Pereira é fruto deste debate.

Reivindicando a salvaguarda da música popular e autêntica do país, há um diálogo da produção desta coleção com a “retórica da perda”, onde os atores envolvidos no processo estavam operando mediante uma tensão entre as dimensões da “modernidade” e “folclore”.

“Assim, em seus LP’s, a gravadora construiu uma imagem de nacionalidade que, como qualquer representação coletiva, é socialmente situada. Esta imagem de nação ganhou vida (e ganha ainda) na medida em que os objetos com os quais ela foi construída circulam, e na medida em que as pessoas interagem com esses objetos e os empregam em suas interações com outras pessoas.” (SAUTCHUK, 2012, p. 281)

Na leitura de Sautchuk, mesmo com dicotomias entre o “erudito” e o “popular”, o “sofisticado” e o “rústico” perpassando todo o projeto da Discos Marcus Pereira, buscava-se conferir “ao ‘popular’ o papel de guardião da identidade nacional”.

Me remeto a ambos os trabalhos para trazer exemplos de como a construção de retóricas e categorias de pensamento operam no processo tanto da construção de patrimônios (GONÇALVES, 1996), como de coleções discográficas.

Nestes casos apresentados pelos autores, nota-se a busca por representar uma nacionalidade e o registro, ou salvaguarda, de uma cultura popular genuína, autêntica. A maneira como empreendem a análise, ou seja, partindo dos discursos que norteiam as práticas de tombamento e as práticas do processo de produção de LP’s, podem servir de inspiração para a análise do objeto deste trabalho.

Assim, traçar todas as estratégias e descrever a participação de diversos atores nesta operação mereceria um investimento e oportunidade à parte. Segundo Malaguti, a partir do diálogo entre as duas partes, surgiram algumas ideias que poderiam colaborar para trabalhar a questão da cultura do vinil no âmbito da pasta federal: “transformar a fábrica em uma escola técnica, associada a um ponto de memória do disco de vinil”, enquadrar a fábrica no “Programa de Apoio à Consolidação de Empreendimentos Autogestionários” (o que possibilitaria um empréstimo ao Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico para reestruturação da fábrica), “mobilização de

instituições públicas a pesquisarem seus acervos identificando conteúdos (fonogramas) que interessem e possam ser prensados em vinil (long play) sob encomenda do ministério”, disponibilização de “fonogramas [do ministro Gilberto Gil] que não tenham restrições dos direitos autorais”, entre outras.

De acordo com o relatório realizado após sua visita, Malaguti coloca que “o conjunto de técnicas desenvolvidas ao longo da história devem constituir-se como patrimônio da humanidade. Sendo assim, a técnica de gravação e reprodução de sons por meio dos discos de vinil pode ser compreendida também como um patrimônio imaterial”.

Segundo ele, inscrever a técnica de produção de discos de vinil como um patrimônio imaterial, poderia facilitar o trabalho do MinC junto à fábrica. O projeto, porém, devido a dinâmicas internas da própria pasta, não foi levado para frente. De todo modo, em 2007 a Polysom fecha as suas portas.

2.3. A volta da Polysom

Em janeiro de 2010, a Polysom marcaria sua volta. Em reportagem de Marcella Sobral para O GLOBO¹³ a fábrica anunciava quatro novos lançamentos: "Onde brilham os olhos seus", de Fernanda Takai; "Fome de tudo", da Nação Zumbi; "Cinema", do Cachorro Grande; e "Chiaroscuro", de Pitty. Todos estes artistas têm contratos com a gravadora nacional Deckdisc. Agora, a Polysom estava sob sua administração.

João Augusto, presidente da Deckdisc, tinha já passagem de décadas pelo mercado fonográfico. Segundo a reportagem, fora ele mesmo que, em 1995, como vice-presidente da EMI, anunciara o fim da produção de vinis da multinacional. Sua capacidade naquele ano, 2010, seria a de produzir “28 mil LP’s e 14 mil compactos por mês”.

Nesta volta, José Rosa e Nilton Rocha não ficariam de fora. Segundo, ainda, Marcella Sobral, os dois ex-sócios somaram-se à equipe que iria trabalhar na fábrica,

¹³ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/a-volta-do-vinil-deckdisc-lanca-quatro-discos-esta-semana-3060929>>. Acesso de: 26/02/2016.

assim como o mecânico Sérgio Mortoni, então aposentado. Todos com vasto experiência em fábricas como as da Polygram e CBS¹⁴.

Em documento entregue a mim pelo setor de comunicação da fábrica em março de 2014, João Augusto conta que, por a fábrica ter ficado sucateada e abandonada por pelo menos dois anos, foram meses de reformas no maquinário e nas instalações da fábrica, já que haveria uma “falta absoluta de equipamentos”.

Segundo ele, “os equipamentos hoje existentes na Polysom, em sua maior parte, têm sua fabricação descontinuada. Por isso, passaram por um completo desmonte para depois serem recompostos adequadamente por uma equipe de mágicos. Tudo que havia lá foi recuperado”.

Ainda na mesma comunicação da fábrica, João Augusto fala das várias motivações para reativar a Polysom. Diz que o processo foi motivado pelo “simples fetiche” e “pela impossibilidade de produzir os próprios vinis da Deckdisc no Brasil”. Em seguida, teria chegado a ele notícias do “crescimento de vendas do vinil no exterior”. Segundo ele:

“Participo desse mercado de música desde o ano de 1979 e não via com bons olhos sermos um país entre os dez maiores em vendas do mundo e simplesmente não termos uma fábrica de vinil. Encomendar discos no exterior é mais caro e tem muito mais riscos com relação ao controle de qualidade. Além disso, havia tanta gente pedindo, tantos sinais mostrando que havia uma demanda para isso e tantos amigos e artistas torcendo a favor que fomos obrigados a, pelo menos, tentar viabilizar isso.” (João Augusto, presidente da Deckdisc, em documento entregue pela área de comunicação da gravadora)

Nos Estados Unidos e em alguns países da Europa a fabricação de vinis pelas grandes gravadoras nunca foi interrompida. Mesmo após a chegada do CD ter alterado toda a configuração das fabricações das mídias musicais, o vinil continuou tendo seu espaço na indústria fonográfica. E foi no ano de 2008, momento em que João Augusto fazia as negociações com a Polysom, que tivemos a primeira indicação de como a década da popularização do consumo de música digital estava trazendo consequências para os vinis.

¹⁴ Disponível: < <http://oglobo.globo.com/cultura/a-volta-do-vinil-deckdisc-lanca-quatro-discos-esta-semana-3060929>>. Acesso de: 26/02/2016.

Em relatório da Nielsen SoundScan¹⁵, registra-se que foram vendidos 1,88 milhões de discos de vinil no ano de 2008, o que foi o recorde de venda anual desde o início da atuação do instituto, em 1991. Esta marca teria superado o 1,5 milhão do ano de 2000. E de 2008 até 2013 foram 6 anos consecutivos de crescimento exponencial das vendas de Lp's. Fazendo uma síntese desse quadro, a participação, em vendas, do vinil na indústria fonográfica americana cresceu quase 5 vezes de 2008 para 2014.

Quadro 4 – Venda de LP's no mercado norte-americano entre 2008-2014

Ano	Vendas em milhões
2008	1,88
2009	2,5
2010	2,8
2011	3,9
2012	4,6
2013	5,8
2014	9,2

Algumas notas sobre o mercado do Reino Unido também demonstram a nova participação do LP no faturamento da indústria musical. Constou-se, em 2013, que nas pequenas lojas de discos do Reino Unido, por exemplo, os vinis foram responsáveis por 36% do total de suas vendas. Também em 2013, nos três primeiros meses do ano o crescimento em relação ao mesmo período do ano anterior era de 78%. Segundo o instituto British Phonographic Industry, foram vendidos no Reino Unido 2,1 milhões de LP's e a estimativa para o final de 2016 era chegar aos 3,5 milhões¹⁶.

Dentre as possíveis comparações entre as administrações da fábrica, poderíamos destacar a diferença de suas encomendas, prensagens. Se antes a Polysom tinha quase como que única cliente o filão da música gospel através das encomendas da Igreja Deus É Amor, agora prensaria títulos de diversos gêneros como rock, MPB, Hip-Hop, por exemplo. Tanta de artistas contemporâneos da própria DeckDisc, como de artistas de

¹⁵ Instituto de pesquisa norte-americano especializado em música e indústria fonográfica. Disponível em: <<http://www.nielsen.com/>>. Acesso de: 26/02/2016.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.tenhoMaisdiscosqueamigos.com/2016/04/18/vendas-de-vinil-aumentam-no-reino-unido-bowie-lidera-mais-vendidos/>>. Acesso de: 05/05/2015.

outras gravadoras, a Polysom prensaria também relançamentos de discos que chamam de “clássicos da música brasileira”. Entre eles, estariam obras de grupos como Jards Macalé, banda Black Rio e Arthur Verocai¹⁷.

Segundo Lucas Nobile para O Estadão¹⁸, a Polysom no seu primeiro ano de funcionamento, 2010, vendeu 25.400 discos. Em 2011, a venda cairia para 15.800 LP's. Segundo João Augusto à reportagem, tal desempenho era devido “a dificuldades enfrentadas para a implantação de um sistema mais confiável e com mais qualidade”. Em 2012, as vendas ultrapassaram os 36 mil, sendo o primeiro ano em que operaria com lucro. Para 2013, a fábrica quase dobra o número de discos vendidos: 59 mil.

Mas o título de “única fábrica de vinis da América Latina”, que carregaria desde sua fundação em 1999, já não lhe seria mais permitido. Segundo Alexandre Matias para o portal UOL¹⁹, o músico Michel Nath inauguraria no primeiro semestre de 2016 uma nova fábrica, a Vinil Brasil.

Montada no bairro da Barra Funda em São Paulo, o projeto está sendo desenvolvido desde 2014. Segundo o músico, um amigo seu teria encontrado “sete prensas que um dia foram da antiga gravadora Continental”. Assim, com a contratação de ex-funcionários de velhas fábricas de vinis brasileiras, Michel reformou “parte hidráulica, com caldeiras e medidores de pressão, resolveu a questão da mesa de cortes de discos” e estaria prestes a “implementar a fase de galvanização”.

Da mesma forma, o Brasil não seria o único na América Latina a manter a fabricação de vinis. De acordo com Matías Ferreyra para o site IndieHoy²⁰, a empresa Grupo Laser Disc iria inaugurar em 2016 uma fábrica em Buenos Aires. Indicando que já estaria negociando com três multinacionais que atuam no país (Sony, Warner e Universal), conseguiriam produzir 40 mil unidades por mês.

Deste modo, ficam evidenciados neste capítulo os dilemas da constituição da continuidade de uma fábrica de LP's no Rio de Janeiro, ou seja de como a "volta do vinil" está atrelada a questões econômicas, sociais e patrimoniais mais abrangentes e

¹⁷ Disponível em: <<http://www.polysom.com.br/>>. Acesso de: 26/02/2016.

¹⁸ Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,fabrica-de-vinis-aumenta-maquinario-e-preve-crescimento-de-60.1143683>>. Acesso de: 26/02/2016.

¹⁹ Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/01/19/sao-paulo-tera-a-segunda-fabrica-de-lps-da-america-latina.htm>>. Acesso: 05/05/2016.

²⁰ Disponível em: <http://www.indiehoj.com/noticias/abre-una-fabrica-de-vinilos-en-argentina-que-producira-40-000-discos-por-mes/>>. Acesso: 05/05/2016.

que podem nos ajudar a pensar sobre consumo e resistência a partir das representações do vinil na atualidade.

*“A música se fez compulsória como
o imposto de renda e o trovão”*

(Paulo Mendes Campos)

3. GARIMPOS E COLECIONADORES DE LPs

Juntar-me a alguns dos indivíduos que se tornaram meus interlocutores em seus “garimpos”, ou ouvir relatos de seus “garimpos”, foi, também, explorar um caminho de pesquisa e movimentar-me pelo “mundo do vinil” a partir de uma “observação flutuante” (PÉTONNET, 2008). Seja por estar, ao acompanhá-los, investigando através de uma postura *flâneur*, seja por estes interlocutores adotarem o flunar como técnica de colecionamento. Ou seja, destaco o efeito metodológico do “garimpo” em meu trabalho, como veremos ao longo do texto. Esta investigação é sim sobre o “garimpo”, mas também através dele.

3.1. Aprendendo o garimpo com Alexandre: primeiras incursões

Meu primeiro interlocutor foi Alexandre Lira. Já o conhecia da convivência na UFF, desde o início de 2012, pois ele trabalhava em um trailer que vendia sanduíches e café no campus do Gragoatá. Em nossas despreziosas conversas o tema era um só: música. Já em 2013, quando anunciei que ia fazer uma pesquisa sobre discos de vinil, conheci uma faceta até então desconhecida sobre ele: Alexandre era um inveterado colecionador de LP's. A categoria colecionador pode apresentar vários sentidos para aos adeptos do LP. Durante a dissertação, a utilizarei no sentido de um “ato de posse” (BAUDRILLARD, 1994). Ou seja, colecionador será entendido como qualquer indivíduo que mantenha sobre domínio privado algum disco de vinil. Quando usada em qualquer outro sentido, ficará demarcado no texto. Esta questão será trabalhada mais adiante.

Alexandre nasceu e cresceu na comunidade do Cantagalo, em Niterói. No ano de 2013, Alexandre mudou de emprego, mas não precisou mudar seu local de trabalho. De

vendedor no trailer da universidade, passou a trabalhar como segurança do alojamento da UFF, no mesmo campus do Gragoatá.

Além de Alexandre, descobri que tantos outros colegas de universidade (estes, alunos), colecionavam LPs há anos, ou iniciavam suas coleções. Eles, então, passaram a indicar outros e outros colegas. Assim, cheguei ao grupo que acompanhei mais constantemente a partir de meados de 2014: Tique, Murilo e Pinduca.

Os três são graduados em Ciências Sociais, com exceção de Murilo que está em vias de conclusão. Tique e Pinduca se tornaram mestres em Sociologia pelo PPGS/UFF e, atualmente, ambos lecionam a disciplina no Ensino Médio Público. Junto a eles, realizei observação direta, os acompanhando em seus “garimpos”.

Apesar do envolvimento com o vinil dos colegas citados ser desprezioso, suas observações acerca do tema têm já traços de um estranhamento sociológico e que me exigiu certo cuidado. Por vezes era difícil distinguir se os depoimentos eram análises sociológicas ou falas de adeptos e interessados pelo “vinil”. Aliás, os meandros que confundem os limites entre pesquisa e colecionamento permearam todo o trabalho. Como poderemos observar nos capítulos 3 e 4, as experiências relatadas dos adeptos do vinil, produziram um mundo com saberes próprios, e, da mesma forma, produziram atores especializados em sua fruição.

Meu esforço, enfim, não foi o de construir dados que representassem a essência de um conhecimento sobre o vinil, mas sim o de seguir o interesse que algumas pessoas cultivam pelo “LP”. Aqui o foco não está em determinado gênero musical, ou preferências musicais, tampouco me concentro em determinados espaços. Enfatizo as práticas de abordar, selecionar, valorizar e construir acervos pessoais, ou seja, na prática nomeada por “garimpo”, que detalharei adiante. Como consequência, temos um trabalho que sinaliza para o hibridismo deste campo social, onde hip-hop, bossa nova, fonogramas digitais e analógicos, DJ’s, maestros, publicitários, músicos, interagem.

Quando conheci Alexandre, e iniciamos nossa interlocução, ele me dirigia uma preocupação recorrente: como eu não possuía nenhum LP? Se quisesse pesquisar, dizia ele, era preciso, concretamente, ter os discos. De pronto, me emprestou duas de suas vitrolas e alguns discos para ouvir enquanto ainda não tivesse os meus. Para me ajudar a resolver tal “problema”, Alexandre me fazia constantes convites para “garimpar”.

Nestas conversas informais me explicava que “‘garimpar’ era sair para “achar os discos” e que, desta forma, tinha conseguido quase que todos dos seus 3 mil discos²¹.

Em uma das visitas que fiz à sua casa²², Alexandre me revelou seus primeiros contatos com o LP. Tinha recentemente completado 30 anos quando me contou que foi na sua adolescência que teve os primeiros contatos com vinil. Ninguém da sua casa possuía LP’s, seu contato com a música era, basicamente, através de rádio e fitas cassete. Muito menos tinha dinheiro para comprar CD’s. Um dia, viu um “coroa”, como disse, descer na favela carregado de vinis.

Alexandre, que já conhecia o senhor, se aproximou para ver a coleção. O “coroa” estava se desfazendo dos discos e, pelo entusiasmo de Alexandre, resolveu presentear o jovem. A partir daí, conta ele, “não parei mais”. “Garimpava em tudo que é sebo, brechó”. Era o final dos anos 90. “A maioria da minha coleção eu ganhei ou comprei baratíssimo”, diz.



Figura 1 Alexandre em visita que fiz à sua casa. Sábado, 16/02/2013. Em determinado momento da noite, alertei Alexandre sobre os altos volumes das caixas de som. "Aqui é favela, porra!", me advertia. Foto de minha autoria.

²¹ Essa quantidade é estimada pelo Alexandre e me foi informada em diversas situações no acompanhamento etnográfico.

²² Em um sábado, dia 16/02/2013, fui à casa de Alexandre em um final de tarde. Fomos até o início da madrugada discotecando nas suas duas pick'ups. entre. Conversas sobre música, LP's e garimpos.

A seguir, apresento um relato do primeiro garimpo de LP's em que participei, a convite e orientação de Alexandre.

Marcamos de nos encontrar em uma sexta feira (01/03/2013) pela manhã. Como combinado, cheguei de carro em sua casa às 10 horas, na entrada do morro do Cantagalo. Sem precisar esperar, vi Alexandre saindo do mercadinho tipo “hortifruti” com uma sacola de bananas e outra de discos. Me pediu para esperar alguns instantes enquanto guardava suas compras. Em seguida, jogou os discos no carro e sumiu porta adentro de sua casa.

Aproveitei para “fuçar” o discos. Eram os LP's “Qualquer Coisa” (1976) de Caetano Veloso, “Angela Ro Ro” (1979) de Angela Ro Ro e “Friday Night in San Francisco” (1994) dos violonistas Paco de Luccia, Al Di Meola e John McLaughlin.

Ao voltar, Alexandre me revelou a gentileza. Os três discos eram para que eu começasse minha coleção. Disse que naquela manhã foi a um brechó no bairro vizinho, Vila Progresso. Esse brechó, me contou, vende roupas usadas, mas que, por vezes, coloca alguns discos à venda. Fazia algumas semanas, a loja teria recebido um novo lote de discos. Alexandre, por suas passagens rotineiras, já tinha revirado os poucos LP's que chegaram pelo último lote, mas que, neste dia, resolveu me presentear. Disse que o acervo “não estava bom”, que já possuía todos os álbuns que tinham lá.

Segundo ele, a senhora que toma conta do brechó “não entende nada de vinil”, vendendo todos a um real, independente do álbum que for. Por essa mesma razão, é um dos seus lugares favoritos para “garimpar”, já que poderia comprar discos raros ou muito caros por um preço, para ele, irrisório. Disse que, inclusive, grande parte do seu acervo foi comprado lá. Me deu como exemplo o disco “Gal” (1969) de Gal Costa. Comprado por um real no mesmo brechó anos antes, Alexandre afirmava que o disco devia “valer uns 300 reais”²³.

Alexandre sugeriu irmos para um sebo na rua Presidente Backer em Icaraí, bairro de classe média de Niterói. Quando conduzia pela rua João Pessoa, quase esquina com a rua Mariz e Barros, vemos, na calçada, uma pessoa com vários vinis expostos no chão. Como dirigia, não conhecia ver em detalhes quais eram os LP's. Pergunto a Alexandre se valeria a pena pararmos para observar. Ele diz: “Não, acho que

²³ Em visita à 12ª Feira de Discos de Vinil do Rio de Janeiro, realizada em 09/11/2014, encontrei este disco sendo exposto pelo valor de 350 reais.

não. Só tinha Xuxa²⁴ lá! Só deve ter lixo! Só lixo”. Insisto e digo que talvez fosse interessante para minha pesquisa. Devido a esse argumento, ele acaba cedendo: “Vamos dar uma olhada então”.

Encostei o carro na entrada de uma garagem de prédio. Alexandre desceu e se encaminhou para os discos, enquanto eu busquei um lugar para estacionar. Consegui uma vaga dois quarteirões adiante e, minutos depois, o reencontrei.

Percebi depois que o que avistamos era uma espécie de “loja de discos” improvisada. De frente a um restaurante que estava de portas fechadas naquela manhã, uma mulher esguia estava sentada ao chão. Se acomodava em meio a três caixas de papelão cheias de discos e um carrinho de supermercado que, pelo que me era possível ver, abrigava alguns cobertores²⁵.

Alguns discos eram dispostos de forma que os passantes pudessem ver sua capa. Realmente, como havia sinalizado Alexandre, os LP's em destaque eram da cantora e apresentadora Xuxa. Cumprimento a vendedora, que me diz para olhar à vontade os discos. “São 2 por 10”, ela diz. Pergunto se sempre vende os discos por aquela região, pois, como cruzava constantemente por aquele rua, nunca tinha visto ninguém vendendo LP's. Ela me responde que mora no Vital Brazil (um bairro vizinho) e que um amigo tinha lhe presenteado os discos para que ela “pudesse arrumar um dinheiro”, colocou.

Até esse momento, Alexandre não havia dirigido a palavra a mim. Olhava atenciosamente cada disco, separava alguns em uma pilha e devolvia outros à caixa. Me aproximei dele e o ouvia repetir “só clássico, só clássico”. Com alguns discos, olhava a capa e já devolvia à caixa. Outros, que pareciam lhe interessar, passavam por uma espécie de revisão. Alexandre abria o encarte, tirava o LP e o observava com atenção. Apontava para algum tipo de sinal que teria o disco e me explicava:

“Pequenos arranhões não fazem o disco arranhar mais, nem pular. O que precisa ser visto são os grandes arranhões, arranhões profundos são os que fazem a agulha pular. Se o arranhão for superficial a agulha pode passar tranquila, mas se for profundo...”

²⁴ Segundo o ICCA, Xuxa é contratada pela TV Globo como apresentadora em 1985. “No ano seguinte, estreou como cantora ao lançar o LP "Xou da Xuxa". O disco foi um sucesso, vendendo 2.622.977 cópias. A partir daí passou a lançar discos com músicas especialmente voltadas às crianças e desde então a cantora já lançou mais de 20 discos, inclusive em espanhol, pois tem grande público na América Latina, principalmente na Argentina.” (Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/xuxa/dados-artisticos>>. Acesso de: 03/03/2016)

²⁵ Nas duas semanas seguintes voltei a procurar esta mulher no mesmo local e por volta da mesma faixa de horário, mas não a encontrei. Um funcionário do bar que fica em frente ao local em que a encontramos disse que a teria visto apenas no mesmo dia em que a conhecemos e fizemos o “garimpo”.

(Conversa informal em um garimpo com Alexandre no dia 01/03/2016)

A cada disco que Alexandre pensava em separar me perguntava se eu já conhecia. Quando os decidia separar dizia “básico”, “esse é básico”. Dentre os discos que estranhei a presença de duas coletâneas, uma de Caetano Veloso e Chico Buarque. Em nossas conversas anteriores, ele me explicava que, em geral, essas coletâneas não valiam muito, que eu deveria me concentrar nos álbuns originais. De qualquer maneira, não fiz nenhuma pergunta e o deixei trabalhar na “triagem” que fazia.

Depois de olhar todos os discos, percebemos que tínhamos cerca de 23 escolhidos. Alexandre pergunta a mulher se pode negociar com ela. Coloco a mão no bolso e vejo que tenho cinquenta reais. Alexandre pergunta a vendedora se, por essa quantia, ela vendia todos os discos que separamos. Ela aceita. Antes que conseguíssemos acomodar todos os LP's no braço e levá-los até o carro, ela aponta para os discos da Xuxa: “Tem esses da Xuxa, não querem? Tem Angélica²⁶ também!”. Alexandre responde imediatamente: “Não, obrigado!”. Pergunto até que horas ela trabalharia, mas ela diz que já estava de saída. Nos despedimos.

Chegamos ao carro, deixamos os discos no banco de trás e iniciamos uma conversa sobre o que acabou de passar. Alexandre me diz que, provavelmente, ela pensou que aqueles álbuns que colocou em destaque, como uma vitrine, fossem os mais valiosos, por serem de autoria de pessoas famosas. “Mas era só lixo!”, diz. “Ela não tinha noção nenhuma do que estava vendendo”, continua. “Só alguns discos ali como esse do Supertramp²⁷, Peter Frampton²⁸ e do Rod Stewart²⁹ valem uns 30, 50 reais cada um”.

Perguntei a ele sobre como fazia para escolher cada álbum para mim. Alexandre respondeu que, como eu estava começando minha coleção, escolheu “apenas o básico”, o que era “discografia básica” pra quem quer ter LP. “E os discos que não separou?”, pergunto. “Ah, era tudo lixo! Peguei só o básico mesmo. Eu mesmo, já tinha todos”, disse.

²⁶ A cantora e apresentadora Angélica iniciou sua carreira em 1986 pela TV Manchete, apresentando um programa infantil. Nas duas décadas seguintes, além da atividade de apresentadora, lançaria álbuns também voltados para o público infanto-juvenil. (Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/angelica/dados-artisticos>>. Acesso de: 03/03/2016)

²⁷ “Live in Paris” (1979).

²⁸ “Frampton Comes Alive” (1976).

²⁹ “Foot Loose & Fancy Free” (1977).

Me intrigava o porquê dele ter escolhido duas coletâneas, de Caetano Veloso e Chico Buarque, afinal de contas, ele sempre me ensinava sobre buscar os “álbuns originais” e não coletâneas, pois tinham muito “mais valor”. Alexandre me explicou que, como ele estava pensando em passar a ser DJ utilizando vinil ou montar uma festa onde tocasse somente vinil, esses discos seriam interessantes. Por já terem uma seleção de repertório que Alexandre considerava boa para tocar em alguma festa, estas coletâneas serviriam para ele atuar como DJ, pois evitaria que tivesse que levar vários álbuns diferentes para ter aquela seleção de músicas. “Fica muito pesado levar tantos discos...”, completou.

Depois, parecendo estar bastante entusiasmado, destacava como foi proveitoso o “garimpo” e como tivemos sorte em encontrar aquela mulher ali. Me explicou, então, que isso faz parte do “garimpar”: “Vinil é assim, é sorte. Às vezes você acha raridades, às vezes acha só lixo. Tem que garimpar”, diz.

3.2. O “garimpo” como ato colecionista

Em “The transformation of objects into artifacts, antiquities, and art in nineteenth-century in India”, Bernard S. Cohn (1996) me parece sugerir uma postura etnográfica que pode ser inspiradora para esta investigação. O autor vai abordar as coleções feitas pelo Império Britânico a partir de expedições na Índia não só como um projeto colonial, mas como construção de uma representação do que é a Índia.

Neste trabalho, Cohn se dedica a questionar como os objetos são fabricados e transformados em seu valor e significado.

“A pot shard dug up and placed in a museum with a label identifying and dating it becomes a specimen along with thousands of others, which establish, for the archaeologist, a history. A bone found in a particular geological formation becomes a fossil for a palaeontologist to read as part of an evolutionary sequence. For someone else this bone ground up becomes an aphrodisiac. The paper covered by paint is a god; in another time and place, it is a work of art. A piece of cloth fabricated for presentation marking the alliance between two families through a marriage becomes a bedspread.” (COHN, 1996, p. 76)

Por sua vez, para pensar a produção de significados, o autor propõe-se focar não nos fabricantes dos objetos, mas naqueles que pagam e protegem, que usam os resultados do trabalho e pensamento dos produtores.

Por isso, para o autor, é fundamental, para pensar em representações da “cultura indiana” no contexto colonial inglês, a categoria de “*patronage*”. Sobre os sentidos de “*patronage*”, o autor coloca:

“In the language of the OED, a patron is ‘one who supports or protects, an institution, a cause, art or undertaking,’ and patronage, the OED goes to define in its ‘commercial or colloquial usage,’ is ‘financial support given by customers in making use of anything established, opened or offered for the use of the public.’ The examples of this usage given in the OED all date from the nineteenth century. In this chapter, I will explore patronage in an extended sense, as a relationship located in a political context in which the British increasingly impose on Indians their own conception of value.” (COHN, 1996, p. 76-77)

A partir de dois contextos, Cohn assinala que os indianos foram “espectadores” em dois momentos, 1) 1600-1760 e 2) século XIX. No primeiro, Cohn destaca que uma das principais “estratégias interpretativas” do Império Britânico para desvendar a Índia passava pela construção de sua história. Destaca-se as apreensões e notas dos viajantes britânicos sobre a sociedade que desvelavam o processo de uma construção do “outro” indiano.

Este momento, aliás, é simultâneo a um processo em que os britânicos estavam explorando suas próprias origens em um passado pagão na Grécia e Roma. Possibilitou, por exemplo, principalmente a partir da “descoberta” das relações entre as línguas clássicas da Europa, latim e grego, e o sânscrito indiano, aos Europeus incluírem a Índia na sua macro-história organizada em estágios de desenvolvimento. A Europa do progresso, da mudança e a Índia estática, em um estágio feudal de desenvolvimento.

Outro aspecto que destaco é a descrição de Cohn sobre o papel do “*colonel*” Mackenzie e sua equipe, em diferentes momentos. Segundo Cohn (1996), “Mackenzie was eventually to become the surveyor general of India. (...) Mackenzie’s ambition was to compile the source material necessary to write a history of south India” (COHN, 1996, p. 82).

Sua descrição coloca em primeiro plano a atuação de diferentes atores em atividades colecionistas em um contexto colonial e seus efeitos no colecionamento sobre a Índia, ou seja, sobre uma interpretação sobre sua história.

Tal empenho etnográfico dá destaque ao efeito do sistema classificatório inerente a qualquer ato colecionista. Coletar, organizar, colecionar, exhibir são possíveis a partir de categorias de pensamento. Como as representações sobre o que se coleciona

(incluindo todas as técnicas de colecionamento) atuam sobre as classificações e como estes vetores constroem representações.

No caso apresentado deste primeiro garimpo, classificações como “coletânea”, “clássico”, “lixo”, assim como a questão de ser ou não um DJ foram determinantes para Alexandre. Considerarmos o “garimpo” como um ato colecionista, entendendo que ele é uma ação possível a partir de classificações e representações. Assim, as notas que seguem são um esforço em compreender esta prática social desde essas premissas.

3.3. O misterioso “magnata do ônibus”

Uma página do New York Times atíçaria meus ânimos e imaginários durante a pesquisa (e também de outros interlocutores, como eu viria a saber mais tarde). E, se dependesse de meus hábitos de leitura, nunca a teria encontrado. Jamais havia visitado as páginas eletrônicas do jornal americano espontaneamente.

Alguns colegas, sabendo dos meus interesses de pesquisa, me encaminharam a notícia. Em 8 de agosto de 2014, o jornalista e escritor Monte Reel³⁰ assina um texto de aproximadamente 18 mil caracteres. O título: “The Brazilian Bus Magnate Who’s Buying the World’s Vinyl Records”³¹.

Os primeiros oito parágrafos iniciam uma narrativa de um leve tom *noir*. Começa com a história de um dono de uma loja de discos da cidade de Pittsburgo, na Pensilvânia-EUA, que, desde a década de 90, tentava vender sua coleção de 3 milhões de LP’s e singles.

Em 2008, depois de algumas tentativas frustradas ao longo dos anos, um amigo lhe indicou certo anúncio na Billboard Magazine: “RECORD COLLECTIONS. We BUY any record collection. Any style of music. We pay HIGHER prices than anyone else”. O vendedor não conhecia a identidade do comprador, mas o negócio foi fechado mesmo assim. A única informação que tinha era que todos os discos foram despachados para o Brasil.

³⁰ Monte Reel se apresenta como um correspondente do Washington Post na América do Sul, tendo trabalhado, também, em Washington e Iraque. Natural da cidade de Mattoon, Illinois, morou 7 anos na Argentina e, hoje, mora em Chicago. Publicou o romance “Between man and beast” em 2013. Disponível em: <<http://montereel.com/index.html>>. Acesso de: 26/02/2016.

³¹ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016.

Murray Gershenz, “one of the most celebrated collectors on the West Coast and owner of the Music Man Murray record store in Los Angeles”, morre aos 91 anos. Segundo a mesma reportagem, ele desejava que sua coleção fosse para algum museu ou livreria pública. Em seus últimos meses de vida, fechou negócio com um comprador anônimo. Esses fonogramas também tiveram o Brasil como destino.

A mesma sina teve os 200.000 discos da Colony Music, “ponto de referência da Times Square”, como aponta Monte Reel. Fechando suas portas após 64 anos de atividade, a loja, uma das atrações preferidas de artistas como Elvis Presley, Michael Jackson e Mick Jagger, segundo o New York Post³², vendeu todo seu acervo para um único colecionador.

O “misterioso” comprador era em seguida apresentado, o paulistano Zero de Freitas³³, 62 anos. Segundo a reportagem, Zero é empresário, um dos sócios de um negócio familiar, uma empresa de ônibus que presta serviço aos subúrbios de São Paulo.

Alguns dados, porém, me chamaram atenção nessa primeira leitura. O “magnata do ônibus”³⁴ seria dono de cerca de 5 milhões de discos, entre LP’s e 45 rpm’s. Ele teria também “olheiros” em várias partes do mundo, “New York, Mexico City, South Africa, Nigeria, Cairo”³⁵. O principal deles, o brasileiro Alan Bastos, seria o contato de Zero em Nova Iorque. Em todas as compras de lotes citados no início da reportagem teriam sido mediados por Alan.

Além disso, Zero contaria com 12 estagiários que trabalham na catalogação do acervo. São registrados nome do artista, título do álbum, ano do lançamento, gravadora e da origem do LP, quer dizer, a quem pertencia até sua aquisição. Com uma média de 500 vinis por dia sendo catalogados, segundo Alan Bastos ao New York Times, este processo teria fim em “provavelmente uns 20 anos”³⁶. Isso se novas incorporações à coleção não forem realizadas.

³² Disponível em: <<http://nypost.com/2012/08/24/famed-colony-music-store-in-times-square-to-close-after-64-years/>>. Acesso de: 26/02/2016.

³³ Segundo ele responde à reportagem do New York Times, Zero é um apelido de infância derivado de seu nome de batismo, José Roberto. Ibidem.

³⁴ Mont Reel já no título dá uma alcinha a Zero, “the bus magnate”. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016.

³⁵ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016.

³⁶ Ibidem.

A reportagem de Monte Reel, por sua vez, foi absorvida por diversos periódicos, tanto do universo do vinil, como os brasileiros ou voltados para brasileiros. Já no mesmo dia de lançamento pelo New York Times, o “A Semana – The Brazilian Newspaper”, jornal de Boston que tem como público a comunidade brasileira, publica uma versão reduzida, em português, da notícia³⁷. O mesmo se deu com diversas outras publicações, até que começassem a gerar reportagens a partir de novas visitas e entrevistas junto ao Zero e sua coleção.

Em seguida, em minhas novas incursões ao campo, ao estabelecer contato com interlocutores do universo do vinil, percebi que Zero Freitas havia se tornado uma espécie de “referência” no assunto vinil ou colecionamento. Não exatamente como algo a ser buscado, mas um nome que passou a ser reconhecido por diversos de meus interlocutores, principalmente no que se refere às opiniões e éticas sobre colecionamento.

Ressaltavam traços de uma possível “bizarria”, “excentricidade” ou mesmo alguns casos que percebiam em seus atos uma ação generosa, como um guardião da memória. Murilo, por exemplo, passou a chamar-me, jocosamente, de “Zero” quando tratávamos de “garimpo” ou, principalmente, quando nos cumprimentávamos. “E aí, Zero, como você tá?”, me dizia. O que passou a ser um hábito a cada encontro: “Olá, ‘Zero’!”.

Passei a achar que buscar o Zero para uma entrevista (o próprio e não Murilo) pudesse contribuir para investigação. Como não fazia ideia de como chegar até Zero Freitas, busquei um dos jornalistas³⁸ que produziram reportagens visitando o “magnata”. Como a entrevista era assinada, procurei por seu nome rede social Facebook e consegui estabelecer contato.

Apresentei a proposta de minha pesquisa, seus fins acadêmicos e do interesse de uma entrevista com Zero. O repórter me passou o endereço de email do colecionador e disse que, pelo que pôde notar no ímpeto dele em contar sua história, eu seria bem recebido. Mas me alertou que, por via das dúvidas, não revelasse que teria sido ele quem tinha passado o contato. Agradei e segui em frente.

³⁷ Disponível em: <<http://jornalasemana.com/brasileiro-magnata-dos-onibus-tenta-catalogar-colecao-que-ja-tem-milhoes-de-discos-de-vinil/>>. Acesso de: 26/02/2016.

3.4. “Livre como um táxi clandestino”: procurando Zero Freitas

Enfim, enviei um email ao Zero. Em uma mensagem curta, expliquei do que se tratava a pesquisa e que me interessava muito conversar com ele ou algum dos estagiários sobre o processo de catalogação. 15 dias depois, Zero ainda não tinha respondido. Assim, enviei novo email dizendo imaginar que ele devia estar sendo alvo de um bombardeio de convites para novas entrevistas, mas que, se possível, pudesse ler meu convite e que, de todo modo, retornaria contato mais para o final do ano. Desta vez, ele responde:

“Grande Felipe, cara, realmente tem sido um volume incrível de solicitações, mas pouquíssimas interessantes como a sua. Será um prazer sua visita, veja aí sua agenda pra que ela se encaixe com a minha. Tenho muitas possibilidades de horário, só não marco nada de segunda-feira, nem de terça pela manhã. De resto, estou livre como um táxi clandestino. Abraço,
Zero”

(Resposta de Zero Freitas, via email, no dia 01/09/2014 sobre convite para uma entrevista)

A partir daí, mantive contato com a gerente do acervo, Valéria. Ela seria responsável pelos “assuntos vinílicos”, como ele mesmo definiu em email posterior. Acertamos a data para o dia 18/09, às 9hrs, onde o colecionador teria a manhã livre para nosso encontro. De ônibus, parti de Niterói a São Paulo, pela madrugada. Ao amanhecer, já no centro da capital paulista, segui de metrô até o bairro da Vila Leopoldina, na zona oeste. Minutos antes do horário marcado toquei a campainha do galpão.

À minha espera, Valéria abre a porta. Depois de passarmos um corredor, damos em um galpão com enormes containers cobertos por uma lona preta. Do outro lado, avisto salas divididas por dois andares. Entramos em uma delas, no térreo. Me oferece café e mostra uma cadeira em que poderia esperá-lo. Por um telefone, ela avisa ao Zero que o “carioca já chegou”.

Uma grande mesa branca aporta, com relativa folga, 4 computadores e alguns discos de vinil. Outras duas mesas sustentam um lap top cada. Valéria trabalha em uma das mesas. Alguns jovens vão chegando e, aos poucos, se acomodam nos computadores.

Ao fundo, vejo a sala terminar em uma série de estantes de ferro repletas de LP's. Somente nesta parte, viria saber depois, descansam cerca de 250 mil vinis.

Pontualmente, Zero Freitas chega, me cumprimenta e pergunta sobre a viagem. Saluda e me apresenta a todos. Além de Valéria, nos acompanhavam outros seis estagiários que trabalham na catalogação do vinis. Me pede licença e, junto ao computador da gerente, repassam algumas questões da sua agenda de trabalho.

Tratado isso, tira uma bala do bolso e anuncia a todos que irá fazer um *quiz*.. Deixa sobre o aviso que o “carioca” também poderia tentar a sorte. Faz uma pergunta sobre algo do meio musical. Uma estagiária acerta. Ganha o doce e um abraço de Zero. Ele vira para mim e convida: “então, vamos lá?”.

Voltamos ao galpão e, desta vez, subimos uma escada que nos leva para o segundo andar. Já no topo, estamos numa varanda que nos dá uma visão panorâmica do espaço e dos containers. Pelo ângulo que estávamos consigo identificar a cena em que foi tirada a foto para o New York Times, em que Zero aparece em cima de um dos containers, entre milhares de vinis.



Figura 1 Zero posa para o NYT junto aos containers cheios de discos. Foto de Sebastián Liste/Noor

Sentamos em duas cadeiras, em uma espécie de sala-de-espera que dá acesso a outros ambientes. Zero me aponta uma das portas e diz que costuma alugar aquele espaço para ensaios de teatro. Nos servimos de um pouco d'água e começamos a conversa. Dali saíram 3 horas e meia de entrevista gravada. Dentre os assuntos tratados estavam o começo de sua coleção ainda na infância, sua trajetória na música e no teatro, o projeto de catalogar os discos, “garimpo”, colecionismo, sua empresa e “alta fidelidade”.

Bem, por volta dos 15 minutos de conversa, Zero Freitas falava dos discos que circulavam em sua casa na infância, onde começou sua coleção. Se lembrava, por exemplo, de um momento marcante para ele, quando adquiriram os primeiros discos de “demonstração de estéreo”³⁹.

Em seguida, fiz uma breve intervenção para que ele continuasse a falar sobre sua relação com a prática de colecionar. Sua resposta, inesperada por mim, me causou, a princípio, certa surpresa. Segue o trecho:

“Eu: - Você já se considerava um colecionador?”

Zero: - Não, eu nunca me considerei um colecionador. Mesmo hoje. Eu era colecionador de outras coisas, não de disco. Não achava que podia colecionar disco, porque para mim, pras pessoas em geral, coleção era o que você tinha do número 1 ao número 52. Coleção é como um álbum de figurinhas.” (Trecho de entrevista com Zero Freitas feita por mim, no dia 18/09/2014)

Zero seguiria ainda sua explicação sobre ser ou não um colecionador. Mesmo diante de outras colocações sobre o tema que daria durante a entrevista, saí de lá um tanto confuso com a fala dele. Afinal, como ele, possuidor de mais de 5 milhões de LP's, não era um colecionador? Mesmo se considerássemos apenas seu acervo pessoal, 100 mil discos, como ele não era um colecionador?

Essa, pois, não era a primeira vez que escutaria tal afirmativa. Eu, sem problematizar o conceito, sempre me referi a qualquer interlocutor no campo que gostasse de vinil como colecionador. Passei a recordar que, embora não tivesse dado

³⁹ A partir do arranjo dos volumes entre as duas caixas dos aparelhos em estéreo o ouvinte poderia ter a sensação de movimento, fluxo. Ou seja, se fechasse os olhos, poderia, através apenas do som, ter a sensação de que um trem, por exemplo, estaria passando de um lado para o outro. Ele faria ainda uma relação dessas experiências com seu fascínio pelo uso do som no teatro.

importância para tal, já teria escutado tantas outras vezes reações que pareciam a de Zero Freitas. “Não, eu não sou colecionador. Eu apenas gosto de vinil...”, me respondeu, por exemplo, o jornalista Nélio Rodrigues em entrevista.

3.5. “Não sou um colecionador”: sobre os “atos de colecionar”

A partir dos dois casos distintos acima apresentados de Alexandre e Zero de Freitas, quero aqui problematizar a ideia da constituição de acervos pessoais, seus usos, e ideias de colecionamento ali presentes. Em artigo dedicado aos “atos de colecionar”, Johannes Fabian (2010) vai desenvolver uma discussão acerca do colecionamento como um processo epistemológico e o papel dos objetos como “criações culturais e mediações do tipo de conhecimento que os etnógrafos buscam”.

Propondo definir conceitos como o de “coleção”, “arquivo”, “memória material”, faz uma comparação entre curadores e etnógrafos, a partir de seus “atos de colecionar”, onde os objetos estão no centro de práticas de produção do conhecimento.

Inicia seu texto colocando marcadamente que “primeiro, não sou nem um curador nem um colecionador, mas um etnógrafo da cultura contemporânea africana”, além de ficar “ofendido ao ser chamado de colecionador, explícita ou implicitamente”. Segundo ele, isto foi frequente nas resenhas e referências ao seu trabalho “Remembering the present” (1996) em que documenta e interpreta a “história do Zaire narrada e pintada em cerca de cem pinturas de Tshibumba Kanda Matulu”, artista congolês.

Fabian segue ainda:

“Entre 1972 e 1974, minha então esposa e eu compramos centenas de pinturas em Katanga: elas foram rotuladas, catalogadas e embarcadas, primeiro para os Estados Unidos, depois para a Europa e, em seguida, guardadas. Aquelas que após nossa separação, mais de uma década depois, permaneceram comigo – a história de Tshibumba e um corpus representativo do gênero de pintura Shaba/Katanga – foram, com poucas exceções, compradas pelo Museum für Völkerkunde em Viena e o Tropenmuseum em Amsterdã.

Então, por que não quero admitir que ‘colecionei’ pinturas do gênero Shaba e a história de Tshibumba?” (FABIAN, 2010, p.60)

Entre toda a discussão que desenvolve durante o artigo, e que seriam dignas de muitas notas, o autor responde mais diretamente tal pergunta em duas colocações. Ambas relacionadas a questões éticas e políticas envolvendo a prática de colecionar.

Para ele, ser chamado de colecionador desloca o contexto em que tais objetos foram adquiridos, quer dizer, o contexto de “pesquisas centradas nas dimensões da linguagem e do texto”. Complementando este mesmo argumento, o autor adverte:

“nunca paguei por ‘informação’, nem pelos documentos que encontrei (em sua maioria material de arquivo), nem pelos documentos que fiz (em grande parte textos etnográficos baseados em registros sonoros de conversas, ensinamentos religiosos e comunicação ao longo de trabalhos artesanais e industriais e representações teatrais).” (FABIAN, 2010, p. 60)

Noutro argumento, complementar ao anterior, a questão não é o porquê de não ser um colecionador, mas é discutir o que está em jogo na natureza de seu desconforto em ser chamado de colecionador. Fabian chama atenção para uma abordagem acerca da cultura material em que se tenta entendê-la como “memória material que tem uma temporalidade própria”, mas que, por outro lado, negligência, equivocadamente, a “temporalidade do mercado”.

Voltando à questão que trouxe a partir da entrevista com Zero Freitas, o que, afinal, é ser um colecionador na “cultura do vinil”? Como desenvolver tal reflexão?

As notas de Fabian nos alertam para uma problematização que pode envolver o reconhecimento de si mesmo como um colecionador. Assim, proponho desenvolvermos tais reflexões não com o propósito de identificar um tipo ideal de colecionador no “mundo do vinil”, mas atentar-nos para os dilemas envolvendo os diversos significados possíveis que a categoria colecionador pode evocar neste universo.

Desta forma, desenvolverei, neste momento, notas interpretativas acerca de diferentes éticas em relação ao vinil que são evocadas a partir de distintos engajamentos da categoria colecionador. Ou como colocou Fabian ao tratar da “negociação e a comercialização de objetos mantidos em museus”: as indagações sobre os significados de atribuir-se a si, ou a outrem, a categoria de colecionador não são “apenas uma fonte de desconforto, mas colocam problemas epistemológicos”.

3.6. O "coleccionador-curador"

A partir deste encontro com Zero Freitas percebi os diversos usos possíveis da categoria colecionador. Por mais que pudesse identificar seu incômodo em outros interlocutores, todos eles, inclusive Zero, utilizavam o termo para se referir aos pertencentes a essas práticas e conhecimentos partilhados do vinil. Percebendo os vários sentidos que a categoria pode tomar em campo, surgiu uma nova questão. Se meus interlocutores eram aqueles que consumiam⁴⁰ vinil, como me referir a eles?

Em “O sistema dos objetos”, Baudrillard (1994) vai debruçar-se sobre os objetos em uma perspectiva que os concebe como um “sistema de significações”, onde as pessoas entram em relação com eles a partir de um regime narrativo. Diferente de outras referências adotadas aqui que refletem sobre o colecionismo em contexto colonial, as argumentações de Baudrillard nos permite pensar o colecionismo do ponto de vista do consumo individual.

Segundo ele, dispor de objetos, como um “ato de posse”, é por si só constituir uma coleção. Mesmo que não se pretenda conscientemente forjar uma coleção, mesmo que, aparentemente, não estabeleçam conexão entre si, os objetos dispostos em um “mundo, totalidade privada”, ou melhor, em uma mesma posse individual fazem parte de um sistema e “remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo”. Assim, também, consumir torna-se não só “uma atividade de manipulação sistemática de signos” na sociedade industrial, mas consumir pode ser entendido como um ato colecionista.

Tchen em “Who is curating what, why? Towards a more critical commoning práxis” (2013) se lança no questionamento acerca do que seria realmente um curador. Coloca que os significados do que é um curador e o que é uma prática de curadoria estão centrados em tradições eurocêntricas e que, em uma cultura globalizada, o sentido de sua atividade precisa ser questionado. Assim, em um mundo pós-colonial, a teoria e a prática de ser um curador precisam ser descolonizados.

Interessado em ilustrar contextos e genealogias do trabalho de curadoria, aponta que sua prática não pode ser dissociada de formulações históricas de conhecimento, seleção e poder. Assim, o autor destaca a curadoria como formada por uma

⁴⁰ Adoto o conceito de consumo como “usos se fazem das coisas” (CAMPBELL & BARBOSA, 2006).

descontinuidade entre “prática” e “ocupação”. Sua distinção entre “curador” e “prática curatória”, permite reconstituir o surgimento da curadoria como profissão, assim como enxergar práticas curatórias em momentos históricos onde não havia a figura única do curador.

Desta maneira, Tchen define curadoria:

“What is curation, after all? Let us approach being a curator not just as a profession for which we produce works written down for all time or value things as sacred objects, but as a sociocultural process through which we care for things and tell stories about them with our various expressive capacities.” (TCHEN, 2013, p. 9)

Para o autor, então, curadoria não é um domínio especial de especialistas credenciados, mas:

“Fundamentally, curation is a performed, embodied practice of quotidian life, the activity of an everyday individual, group and social improvisation.” (TCHEN, 2013, p. 11)

Desta forma, se, para Tchen, fazer uma curadoria é, de alguma forma, colecionar e colocar itens em uma relação a outros, cada pessoa poderia ser, neste sentido, um curador. Qual seria, então, a contribuição destas questões para pensarmos nestes praticantes da “cultura do vinil”?

É preciso pontuarmos duas abordagens que encontramos aqui referente à categoria colecionador: 1) como categoria analítica 2) como categoria nativa. Tomarmos, analiticamente, os praticantes da cultura do vinil como colecionadores nos permite realçar a ideia de que o garimpo e outras práticas vinílicas não sejam aleatórias, muito menos gestos ingênuos ou um reflexo genuíno de um gosto musical.

Portanto, entendo analiticamente os colecionadores desta investigação como “coleccionadores-curadores”, partindo do pressuposto que há sentidos, ordens possíveis em suas práticas sociais. Estes colecionadores, como indivíduos-curadores (TCHEN, 2013), constroem narrativas a partir dos objetos que ordenam em sua posse. Ou, como coloca Baudrillard, seja a paixão pelos “objetos em função de sua ordem em uma série” ou “por seu encanto diverso e singular”, o colecionador compartilha o prazer em possuir o objeto amado.

Visto essas premissas, discutiremos alguns outros significados da categoria colecionador.

3.7. O “coleccionador-acumulador”

Para discutirmos mais um dos sentidos possíveis que a categoria colecionador nos traz, voltemos à reportagem do NYT sobre Zero Freitas.

Uma reportagem do gênero perfil foi a primeira aparição pública, como Zero me contou na entrevista, em que ele se apresenta como o autor de diversos grandes garimpos que fez e dono de uma coleção de 5 milhões de discos. Desde que começou seus garimpos online e os garimpos realizados através de outros informantes, como relatado em entrevista, Zero utilizava algum outro nome fictício ou criava personas como a de um “coleccionador japonês”, para que não fosse identificado.

Da mesma forma, nos meses que se seguiram, era constante a aparição desta notícia na rede de citação das reportagens nacionais que tratavam de Zero. Assim, ressalta-se a influência que esta publicação teve na construção de representações sobre o colecionador.

Um tom que já é dado desde as primeiras caracterizações de Zero na reportagem é o viés patológico, incontrolável de suas práticas colecionistas. Monte Reel o apresenta como “um próspero homem de negócios que, desde que era criança, não consegue parar de comprar discos. ‘Eu faço terapia faz 40 anos para tentar explicar isso a mim mesmo’, ele disse”⁴¹. Aponta também que, já no final da adolescência, o paulistano demonstraria traços deste perfil. “Quando terminou o ensino médio, Freitas tinha por volta de 3 mil discos”⁴², assinala o jornalista.

Narra a juventude de Zero após seus estudos secundários, seguida de sua formação na faculdade de música e, posteriormente, o momento em que vai trabalhar diretamente com os negócios familiares na área de transporte. O repórter, então, conduz a narração marcando o momento em que o colecionador teria ficado “rico” e que, aos 30 anos, teria por volta de 30 mil discos.

⁴¹ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016.

⁴² Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016.

A reportagem relaciona, também, etapas de possíveis turbulências na vida afetiva de Zero, como o término de seu primeiro casamento, e o aumento de seu ímpeto nas compras de discos:

“Not long after that, he split up with his wife, and the pace of his buying exploded. “Maybe it’s because I was alone,” Freitas said. “I don’t know.” He soon had a collection in the six figures; his best guess at a current total is several million albums.” (Trecho da reportagem de Monte Reel sobre Zero Freitas. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016)

Outro aspecto que é realçado é o da suposta “falta de propósito” dos atos de coleção de Zero Freitas. Chamando sua prática de obsessão, diz que a contratação dos estagiários vem para colocar uma lógica em seu acervo: “Recently, Freitas hired a dozen college interns to help him bring some logic to his obsession”⁴³.

Seu parceiro e informante Allan Bastos, assim como o próprio Zero, trariam indagações sobre os propósitos de tal ímpeto colecionista: “What’s the good of having it”, Allan lembra na reportagem de ter perguntado a Freitas, “if you can’t do something with it or share it?”

O incômodo da falta de “lógica” de seus garimpos e a impossibilidade de “compartilhar” o material que teria compilado, é dado como um dos incentivos para que Zero se lance em tentar criar algum tipo de acervo público ou algum outro projeto, ainda não definido, que faça com que outros colecionadores tenham acesso ao seu acervo:

“The question nagged at Freitas. For the truly compulsive hobbyist, there comes a time when a collection gathers weight — metaphysical, existential weight. [...] Every new record he bought seemed to whisper in his ear: *What, ultimately, do you want to do with all this stuff?*” (Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016)⁴⁴

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Tradução minha: A pergunta incomodou a Freitas. Para o colecionador verdadeiramente compulsivo, chega uma hora que a coleção ganha peso – peso metafísico, existencial. [...]A cada disco novo que ele comprava, algo parecia sussurrar em sua orelha: ‘O quê, no fim das contas, você quer fazer com tudo isso?’

Já no encerramento do texto, Monte Reel volta a fazer uma conexão entre o fôlego colecionista de Zero e uma motivação de cunho psicologizante. Sua vontade de colecionar “toda a música do mundo” aparece relacionada a uma espécie de trauma de infância, uma enchente em que teria prejudicado sua tenra coleção:

“Freitas’s desire to own all the music in the world is clearly tangled up in something that, even after all these years, remains tender and raw. Maybe it’s the nostalgia triggered by the songs on that first Roberto Carlos album he bought, or perhaps it stretches back to the 200 albums his parents kept when he was small — a microcollection that was damaged in a flood long ago but that, as an adult, he painstakingly recreated, album by album.” (Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016)”⁴⁵

3.8. Efeitos do NYT

Nas semanas seguintes, publicações nacionais produziram suas matérias inspiradas no texto apresentado pelo NYT. Vejamos, por exemplo, texto de Renato Santiago para o portal “Exame.com”⁴⁶. Outra vez ênfase em sua possível “compulsão”:

“é apenas um resumo da compulsão que o brasileiro Zero Freitas tem por discos de vinil. Seu jeito de comprar resultou em uma vastíssima e bagunçadíssima discoteca que chamou a atenção de outros colecionadores e até do New York Times. [...] Segundo o jornal americano, Freitas compra discos compulsivamente desde 1964”. (Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/milionario-brasileiro-esta-comprando-todos-os-discos-do-mund>>. Acesso de: 26/02/2016.)

A representação de “bagunça” e falta de “lógica” também estão presentes: “Freitas nem faz questão de saber o que está comprando por que suas intenções parecem

⁴⁵ Tradução minha: O desejo de Freitas por ter toda a música do mundo é claramente ligado a algo que, mesmo depois de todos esses anos, permanece carinhoso e cru. Talvez seja a nostalgia disparada pelas músicas naquele primeiro disco de Roberto Carlos que ele comprou, ou talvez remeta aos 200 discos que seus pais tinham quando ele era pequeno – uma micro coleção que foi danificada em uma enchente muito tempo atrás, mas que, quando adulto, ele recriou arduamente, disco por disco.

⁴⁶ Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/milionario-brasileiro-esta-comprando-todos-os-discos-do-mund>>. Acesso de: 26/02/2016.

ser maiores que a de um colecionador comum. [...] Comprar desse jeito, é claro, só podia dar em caos”⁴⁷.

Para Zero também ficariam marcadas as primeiras repercussões da reportagem. Em entrevista concedida a mim, ele lembra da preocupação que seus amigos tiveram com a forma como que foi apresentado na notícia, principalmente em relação ao termo “magnata”. Também Monte Reel parece ter percebido que a imagem criada na reportagem pudesse trazer algum desconforto ao Zero:

“[...] já tinha saído a reportagem do NYT e saído em outras revistas. Alguém me mandou uma mensagem falando tem um cara aí te detonando na internet. Falei ‘ah, vários comentários no NYT, 90% são positivos, 10% são negativos’, uma brasileira inclusive. Um tal de Maurício escreveu, fez um comentário online falando assim, porque a matéria falava “o magnata do ônibus quer comprar todos os discos do mundo”. Depois o repórter que me entrevistou que é um romancista da minha idade ligou e pediu desculpas, falou “pô, não tem nada de magnata de ônibus”. Isso é o termo, pegada. Aí eu falei, “cara, eu estudei jornalismo, eu estudei comunicação”. Se ele escrevesse simplesmente ‘músico tem milhões de discos’, não ia ter interesse nenhum. Agora, o ‘magnata do ônibus quer comprar todos os discos do mundo’ e está no Brasil!” (Trecho de entrevista com Zero Freitas feita por mim, no dia 18/09/2014)

A seguir, o colecionador ainda demonstraria a preocupação que sentiu ao sair a matéria, sua repercussão entre leitores, colecionadores e familiares, mas, ao final, parece ter ficado satisfeito com os comentários.

“Aí o pessoal ficou invocadíssimo, foi a matéria mais lida naquela semana e mais comentada. E 90% dos comentários eram positivos e aí essa brasileira escreveu assim: ‘empresários de ônibus? Pior corja de pessoas do mundo, ainda bem que esse safado está fazendo alguma coisa interessante’. (risos) Na hora que saiu a manchete... Na matéria não fala isso, nem de magnata de ônibus, nem de comprar todos os discos do mundo... Eles não iam por essas palavras na minha boca. Isso aqui é só uma conclusão nossa, em todo o texto não fala isso. E eu fiquei ‘pô meu, minha família vai encher o saco, vai ficar preocupada com essa história de magnata do ônibus que quer comprar tudo’. Depois fui trabalhar na empresa e eles estavam feliz da vida... Imagina!” (Trecho de entrevista com Zero Freitas feita por mim, no dia 18/09/2014)

⁴⁷ Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/milionario-brasileiro-esta-comprando-todos-os-discos-do-mund>>. Acesso de: 26/02/2016.

Em texto publicado no portal “De volta para o vinil”⁴⁸, o colecionador Diego Kloss, quase dois meses depois da publicação do NYT, fala sobre comentários de colecionadores da “cultura do vinil” sobre Zero Freitas. Assim como eu, Diego notou que a reportagem sobre Zero Freitas teria impactado diversos colecionadores. Ele ressalta, pois, as práticas colecionistas do “milionário”, em suas palavras, como uma “imensa ‘acumulação’”:

“Não vou entrar em detalhes a respeito do acervo de Zero Freitas, por isso não vou postar fotos nem vídeos da sua imensa ‘acumulação’, afinal o que levou a escrever essa matéria foi a indignação que Zero casou em diversos colecionadores de vinil após o aparecimento e as compras sucessivas e sem critério.” (Trecho de texto do colecionador Diego Kloss no dia 03/10/2014. Disponível em: <<http://devoltaparaovinil.blogspot.com.br/2014/10/acumuladores-colecionadores-zero-freitas.html>>. Acesso: 26/02/2016)

No seu entendimento, existiriam na “cultura do vinil” 5 tipos de “grupos”: “modistas”, “hobbyistas”, “acumuladores” ou “juntadores”, “coleccionadores” e “audiófilos”. O blogueiro classifica Zero como um “acumulador” e define a categoria da seguinte forma: “adquirem grandes acervos, sem nenhum critério de escolha, apenas para possuir um título”.

A ideia de que milhares de vinis ficariam “arquivados sem a ver a cor de uma agulha por longos anos” é, para ele, o que o incomodaria, sendo fruto da “prepotência da ambição”. Compila, ainda, comentários de outros colecionadores acerca dos atos de colecionamentos de Zero Freitas:

“‘Vinil é feito para tocar e não para se acumular as caixas dentro de imensos galpões’

‘O fato de digitalizar o acervo não pode ser usada como desculpa para o acúmulo dessa imensa quantidade de vinis, principalmente os repetidos’

‘É triste, pois para nós que realmente apreciamos os bolachões pela música e valor artístico, com certeza muitas das raridades que garimpamos vão ficar comendo poeira na mão desse ‘acumulador’.’

‘Gosto de ter uma coleção onde possa apreciar visualmente. Muitas vezes pego uma coleção de um grupo e levo tudo para a cama e lá fico passando um a um, vendo as capa e encartes.’” (Trecho de texto do

⁴⁸ Disponível em: <<http://devoltaparaovinil.blogspot.com.br/2014/10/acumuladores-colecionadores-zero-freitas.html>>. Acesso: 26/02/2016

coleccionador Diego Kloss no dia 03/10/2014. Disponível em: <<http://devoltaparaovinil.blogspot.com.br/2014/10/acumuladores-colecionadores-zero-freitas.html>>. Acesso: 26/02/2016)

Ao final, Diego deixa um recado para seus colegas de “garimpo”: “Cabe a nós colecionadores deixar os acumuladores de lado e continuar garimpando, pechinchando ou comprando pela internet”⁴⁹.

3.9. “A gente não é igual a esse cara”

Na entrevista que realizei com Pinduca, a questão do colecionamento também foi tratada. Ao tentar explicar um tipo de ser colecionador ele evoca a imagem do Zero Freitas como um exemplar “acumulador”, “megalomaniaco”:

“Não é só quantidade que diz se o cara é [coleccionador] ou não. Tipo o maluco lá de São Paulo, ele não é colecionador, é maluco! Ele é megalomaniaco. Na verdade ninguém sabe qual é o objetivo em relação a isso tudo. Tipo esse programa de TV de acumuladores... Ele tem uma intenção de fazer uma espécie de museu, mas ninguém sabe direito. O cara tá arrumando um monte de coisa que podia tá aí, agradando a quem busca isso, no sentido de uma coisa afetiva, que não é o lance dele, o cara nem gosta de música direito. Acho que ele tem um histórico ligado à música na família, mas não é um aficionado. A gente não é igual a esse cara.” (Pinduca em entrevista dada a mim no dia 15/09/2015)

Pinduca descarta a possibilidade da quantidade de discos ser um parâmetro para definir ou não um colecionador. Em seu modo de ver, é um problema alguém que “nem gosta de música direito” estar “com um monte de coisa (discos)”, porque, desta forma, estaria prejudicando os “aficionados”, quem tem “uma coisa afetiva”.

Ao tratar do mesmo tema, Tique fez observações com um teor parecido. Citando uma fala, segundo ele, proveniente do DJ Nuts, lembrou que existe o “coleccionador almofadinha”:

“Uma frase do [DJ] Nuts: ‘o colecionador é almofadinha né, porque ele tem ali o disco, bota pra rodar na casa dele, ele ouve e ele guarda aquilo ali e às vezes enruste’. Enruste a parada, ‘eu tenho, eu tenho o conhecimento...’. Mas ele [Nuts] também é DJ, natural que ele faça o contraponto da posição dele. A função do DJ é outra, o contrário, fazer essa pesquisa e botar pra todo mundo. Porque ter os discos e o

⁴⁹ Disponível em: <<http://devoltaparaovinil.blogspot.com.br/2014/10/acumuladores-colecionadores-zero-freitas.html>>. Acesso: 26/02/2016.

conhecimento possibilita você ter eles antes dos outros. Quem em 2004 falava ‘esse [disco] aqui tem Arthur Verocai’ se deu bem.” (Tique em entrevista a mim no dia 30/08/2014)

Aparece, mais uma vez, a ideia de que esse colecionador causa um problema para os outros colecionadores, já que os impediria de ter o contato com os discos e suas informações. Tique complementa sua colocação: “Ter mais que um [disco], só simplesmente ter. De quantos eu já ouvi ‘eu tenho esse disco mas eu nem boto ele’”.

Tique ainda daria um exemplo de um colecionador que conheceram quando tentavam vender o LP Werther que Pinduca conseguiu em um garimpo. Da mesma forma, Pinduca também lembrou deste episódio para desenvolver sua explicação sobre esse tipo de colecionador:

“Na verdade, eu acredito que isso é uma minoria muito restrita. Que são esses caras que têm essa característica mesmo. Por exemplo, o Gilvan é um vendedor que tem maior conhecimento e falei com ele do Werther nessa mesma feira. E ele me apresentou um cara de São Paulo, o Nelson. E Nelson me ligou, ‘o tal do Werther? Tá na feira ainda? Vamos se encontrar e tal.’

Viu o disco e falou: ‘eu procuro muito esse disco. Vou ser franco com você, o disco tá muito bom, mas a capa... Te dou 800 reais. Se a capa tivesse boa te dava 1.200’. Mas o cara foi honesto, foi bacana. Falei: ‘cara, não sei’.

‘Mas você quer saber Ricardo? Esse disco eu vou pegar e não vou nem ouvir, vou botar na prateleira’ [disse o Nelson]. E qual o sentido? Uma coisa que é muito diferente do que é pra mim, pra Tique, pra Murilo. Ele queria ter para colar no álbum, porque ele nem vai ouvir.

E me chamou atenção. E esse é o tipo de cara que tem essa característica do catálogo, buscar o que falta, pra suprir uma necessidade de completar alguma coisa, mas meramente por completar, o cara não vai nem ouvir. Mas acho que ele estaria nesse grupo dos caras que fazem isso e não é a maioria. Seguramente não é a maioria. Talvez eles se reúnam de vez em quando... Pra fazer um queijos e vinhos... São esses caras.” (Pinduca em entrevista dada a mim no dia 15/09/2015)

Essa ideia do “catálogo”, de “buscar o que falta”, “suprir uma necessidade de completar alguma coisa, mas meramente por completar”, sendo que “o cara não vai nem ouvir” é uma imagem que Pinduca recorre diversas vezes. Em outro exemplo, na mesma

entrevista, relata uma cena em que viu uma das edições da Feira de Vinil do Rio de Janeiro:

“Mas, acho que foi na última feira, eu vi uma cena que me chamou atenção, que é uma cena que costuma ver aqui na esquina, quando chega os pais com as crianças, com uma folha, com os números das figurinhas que faltam pro álbum. Mermão, o cara com uma folha com o número para ver os discos que faltavam pra ele... Falei, porra, isso é ser colecionador com certeza. Mas foi uma coisa tal assim... Falei, que loucura, brother! Nunca vou ter essa relação com os discos. Eu não faço a menor ideia do número de série, o que isso representa, da questão da tabulação... E o cara com uma folhinha, e falou , essa aqui é, essa aqui eu não tenho... Mas será que ele sabe que aquele é o disco tal que foi gravado... Eu não sei. Aí não dá pra saber. Eu vi isso e falei, ‘que maluco’! .” (Pinduca em entrevista dada a mim no dia 15/09/2015)

Na entrevista que realizei em conjunto com dois colecionadores, o jornalista Nélio Rodrigues e o músico Pedro “White” Branco, foram traçados algumas representações complementares às falas apresentadas. Quando começamos a conversar sobre colecionismo, Nélio lembrou do problema que é de ter “gente que coleciona vinil mas ele nem ouve”.

Já Pedro, lembrou do aspecto “patológico” que pode recair sobre o colecionador. O músico se coloca:

“E quem tenho visto no garimpo do colecionismo... Este é um fenômeno interessante que você pode falar, em termos psicológicos do colecionador. Quem tem, entre aspas, essa ‘doença’, ou esse ‘vício’, pra além de gostar de música, poderíamos dizer que nem todos gostam assim tanto de música. No nosso caso a gente gosta de música. Há casos e casos.” .” (“White” em entrevista dada a mim no dia 30/11/2014)

Fazendo lembrar as representações de colecionadores, apresentadas anteriormente, acerca das possíveis motivações psicológicas de Zero para suas práticas colecionistas, Pedro atribui não só uma característica de outros, mas coloca ele mesmo com mais um desses “doentes”:

“Tipo colecionador selos... É que nós além de gostarmos muito de música e gostarmos de vinil e isso tudo, também temos um pouco essa doença do vício do procurar. Isso é uma coisa que pode estar em qualquer área, como eu estava falando das moedas. Então, neste aspecto, quando, eu posso falar por mim, pelo menos uma vez por semana, às vezes não consigo mesmo e começo a ficar com um

nervoso, um “miudinho”... Uma ansiedade de fazer qualquer coisa... Hoje tem que andar uma volta pelas lojas, porque pode ter alguma coisa, pode ter chegado qualquer coisa.” (“White” em entrevista dada a mim no dia 30/11/2014)

Após sua colocação, Nélio ainda complementaria: “O colecionador de disco sente a necessidade de sair em busca do disco”. Sobre esta necessidade, “White” coloca que, para suprir um sentimento de tristeza que toma conta dele, leva discos no garimpo “à força”:

“Pior ainda, se tiver um trocadinho, nem que seja 20 reais no bolso, eu vou lá, fico triste se não tiver nada que eu quero e às vezes, já me aconteceu centenas de vezes na vida, trazer qualquer coisa, entre aspas, ‘à força’, que eu não queria tanto, mas como tinha lá... ‘Ah, vou levar pra conhecer’.” (“White” em entrevista dada a mim no dia 30/11/2014)

3.10. Uma categoria acusatória

No prefácio de “Outsiders: estudos de sociologia do desvio” (2008), Becker coloca que um dos méritos desta sua publicação foi a de, no campo de estudos sobre o crime, foi deslocar a atenção das análises sociológicas que antes focalizavam no “crime”, e em quem o comete, para um foco no “desvio”. Para ele, um dos grandes efeitos deste período de revisão das estruturas teóricas deste campo, foi a de “olhar para todos os tipos de atividade, observando que em toda parte pessoas envolvidas em ação coletiva definem certas coisas como ‘erradas’, que não devem ser feitas”.

Entre todo grupo social operariam processos de fabricação de regras e “detecção dos que as violam”. Da mesma forma, o indivíduo, ou grupo de indivíduos, que infringem alguma regra podem ser vistos “como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo”. Então, se “regras sociais definem situações e tipos de comportamentos a elas apropriados”, como coloca Becker, o que estariam infringindo esses colecionadores?

Tomo as notas anteriormente expostas como uma noção de colecionador no sentido de uma categoria acusatória. Através dela, ou do desconforto gerado em se pensar como colecionador, são construídas pelos interlocutores representações acerca do

que eles não consideram aceitável na “cultura do vinil”. A título de desenvolvermos a análise, chamarei esta categoria, quando usada no sentido de uma categoria acusatória na “cultura do vinil”, como “coleccionador-acumulador”.

Assim, interpretaria que a representação de um “coleccionador-acumulador” evoca, a partir dos dados construídos, em três possíveis questões: “patologia”, “falta de ordem” e “compartilhamento”.

Como vimos, a interpretação de que alguma coleção, ou conjunto de práticas colecionistas, não colabore para o acesso de outros colecionadores é uma fala recorrente. Disto vem a fala de Tique sobre ser um “almofadinha” que “enruste” o disco e, conseqüentemente, o “conhecimento”. Ao contrário, como colocou, o papel do DJ seria exatamente o contrário deste, seria o de “fazer essa pesquisa e botar pra todo mundo”.

Assim, a figura do “acumulador” é evocada, como colocou Pinduca, não por ter determinado número de disco, mas é arquivá-los para ficarem sem “tocar”, não verem “a cor de uma agulha por anos”, “comer poeira”, como Diego Kloss também citou em seu texto.

A questão da “ordem” do colecionamento não é exclusiva das representações sobre o “coleccionador-acumulador”. Ela também é trazida em outras acepções da figura do colecionador, como sinalizado pela fala no início do capítulo em que Zero define um “coleccionador” como aquele que “garimpa” a partir de uma ordem e que veremos mais detalhadamente no item sobre o “coleccionador-coleccionista”.

Mas as representações sobre o que chamamos de “coleccionador-curador” não é, justamente, a pressuposição de uma “falta de critério” (Expressada no “Não, eu não sou colecionador. Eu apenas gosto de vinil...”) em seus atos colecionistas? O que acontece, neste caso, a falta de “lógica”, “critério” não media uma paixão pela música. Como Pinduca atribui ao Zero Freitas: ele não é um “aficionado”, “nem gosta de música”.

Outra questão para explicar estas práticas colecionistas reprováveis, por vezes, é lançar mão das analogias patológicas, como Monte Reel em seu texto ao destacar a “obsessão” que não permitia Zero “parar de comprar discos”. O próprio Zero também questiona se o fato de ter ficado “sozinho” após seu divórcio tenha impulsionado a voracidade de seus atos de colecionar.

Em entrevista concedida a mim, Zero contava sobre a época em que começou a trabalhar nos garimpos online, pelo portal EBAY. Ao contar desta fase de sua trajetória colecionista conta que uma “doença” tomou conta dele porque chegava a despertar de madrugada para fazer alguma oferta virtual:

“mas é uma garimpada maluca. Eu cheguei a botar despertador pras 3 da manhã pra entrar num leilão às 3:40, porque é no último minuto que você dá o lance. [...]Então, puta, é uma adrenalina... É uma coisa que já não faço a uns 4 anos, por quê? De 2001 a 2010, 2011, eu fui a milhares de leilões até chegar nessa, até ser tomado por uma doença, você acordar de madrugada pra dar um lance.” (Trecho de entrevista com Zero Freitas feita por mim, no dia 18/09/2014)

Becker (2008) lembra que há em concepções de desvio em que se imputam uma razão biológica para aquele comportamento e, utilizando-se uma analogia médica, como o termo “doença”, que também foi usado por Pedro Branco.

3.11. Zero e o “coleccionador-acumulador”

Para encerrarmos esta sessão, colocarei trechos da entrevista que fiz com Zero Freitas sobre um caso que, a meu ver, ilustra possíveis conflitos e operação da categoria “coleccionador-acumulador” como categoria de acusação. Como pedido pelo colecionista, não vou expor o nome do lojista a qual ele se referia e irei omitir dados que possam revelar sua identidade, mas que, penso eu, não comprometem a exposição da situação etnográfica tratada nesta sessão. Por isso, substituirei seu nome por um nome fictício que será “Lupércio”.

“Eu: - Aí você parou de fazer garimpo?”

Zero Freitas: - Parei de fazer garimpo. A partir daí, eu continuo garimpando, mas em outro escalão... Com o Eric⁵⁰, por exemplo, eu tenho essa relação íntima. Eu não me dou bem, nunca me dei bem com o Lupércio. [...] É um cara maravilhoso. Mas ele me detesta, não pessoalmente. Mas a instituição da pessoa que chega lá e compra 100 discos. Ele gosta do boy que pega o salário e compra 1 disco. É uma filosofia dele. Ele não fala isso. Mas eu via a raiva que ele tinha quando eu ia lá. Ele e quem me atendesse. [...]

Ele põe discos a 2 mil reais. Hoje ele tem na frente da loja dele, na vitrine, tem uns 50 discos expostos que é, assim, o ‘creme de la creme’. Aí você vai levar e pergunta, ‘quanto é?’. ‘Ah, 400’. ‘Ah, 2 mil’. Então não é pra vender, né? É uma vitrine. Aí eu chego e falo, quando tá esse disco? Eu já comprei discos assim lá, discos que estou procurando. Ele falou 400. Eu falava: ‘desce aí’. Aí ele ficava puto da

⁵⁰ Eric é amigo de Zero Freitas e lojista de discos da Galeria do Rock, no centro da capital paulista.

vida. Ele sabe que eu não vim aqui pra comprar esse disco. Eu vi por acaso e falou “nossa”.

Eu: - Me fala mais sobre isso, o porquê dele não gostar disso.

Zero Freitas: - Ele me encaixou de uma pessoa prepotente. Por quê? Esse é o primeiro impacto que ele teve, isso foi há 30 anos atrás, e ele nunca abriu mão disso, mesmo eu tendo mudado meu comportamento. O comportamento que eu usava em outros lugares e tal, vou no Eric e falo “baixa tudo aqui”, ele fica todo feliz e fala, “vamos baixar”. E, aí, eu vou no Lupércio... Acho que eu só mandei tirar o disco da vitrine na 5ª vez que eu fui lá, na 10ª vez. Eu já tinha problema com ele antes, eu ia lá e ia começando na estante, pô tem um João Donato que eu não tenho e vai juntando...

Eu: - Você acha que é tão pessoal, porque...

Zero Freitas - Não é pessoal comigo [...] Ele vê que eu não fui lá, não fui perguntar pra ele ‘será que você tem aquele Jorge Ben do Alquimista, não sei o quê da esmeralda, que você não sabe nem o nome. Aí ele fala: “Olha, não tenho, mas vai entrar”. “Ah, eu volto amanhã”. Isso ele respeita muito. Agora, eu chegar e falar “oh, o Wagner Tiso que eu não tenho”.

É como se eu estivesse desvalorizando, eu não estou garimpando alguma coisa específica, estou garimpando, mas estou pegando qualquer pedra e são pedras valiosas. Como se ele estivesse se sentindo humilhado porque ele tem aquele Wagner Tiso ali, ele batalhou pra botar pra dizer, “vale tanto”, “esse aqui é um disco especial”, aí você chega e pega 50 e vai empilhando... [...] Vou pegar Genesis, vou pegar pop inglês, vou pegar King Crimson, vou juntando discos de 5 reais e, aí, o que acontece? Vou juntar aqueles caros ou raros com aqueles da ‘baciada’ e, aí, o que acontece? Aí deu 2 mil reais. Aí, falei, quanto é que você me faz? Vou te pagar à vista em dinheiro. Aí ele fala, 2 mil reais. Aí eu falo: ‘pô bicho, então vou pagar no cartão, pra você é igual? Vai perder 3% e só vai receber... só nisso vai perder 100 conto’. ‘Não, quer pagar no cartão, paga’. Aí ficou numa... nunca mudou essa relação.

Enquanto a gente tava brigando aí vinha um cara desse e pega o King Crimson, 6 reais. Aí ia lá e falava, “pô, meu, faz cincão nesse disco?”. “Ah, tudo bem”. Enquanto a gente tava brigando. Aí eu falei, “cara, você deu 20% de desconto pra ele?!”. 2mil você paga seu aluguel, te dou... se você me fizer 1.500, 1.600 você tá dando o mesmo desconto pra ele, assim, você nem pensou. Mas eu entendo. Ele respeita mais o cara do que a mim. Esse cara batalhou pelos 5 pau dele e você não batalhou pelos seus 2 mil. Seja lá o que você faz que tem 2 conto no bolso.” (Trecho de entrevista com Zero Freitas feita por mim, no dia 18/09/2014)

3.12. O “coleccionador-coleccionista”

Voltemos ao momento de minha entrevista com Zero Freitas. Como eu próprio não problematizava a categoria “coleccionador”, naquele momento da pesquisa, me soou incompreensível alguém que possuía 5 milhões de discos de vinil negar a alcunha de coleccionador. Assim, vejamos e avancemos a partir da intervenção de Zero Freitas sobre o tema:

“Não, eu nunca me considerei um coleccionador. Mesmo hoje. Eu era coleccionador de outras coisas, não de disco. Não achava que podia coleccionar disco, porque para mim, pras pessoas em geral, coleção era o que você tinha do número 1 ao número 52. Coleção é como um álbum de figurinhas. Como uma coleção de selos, que eu nunca fiz. Coleção de selos e moeda, eu nunca fiz. Isso não quer dizer que eu nunca juntei moeda nem selo. Mas eu juntava selo sobre futebol e música. Então não era o selo que era meu objeto, era o esporte ou a música. Da mesma forma, moeda. Eu tenho moeda dos lugares que eu fui, mas não coleciono. Mas pode ser que eu mesmo não colecionando moedas tenha mais moedas que um coleccionador. Só que aí ele foca no que ele quer. Isso, então, falando do disco, tem cara que coleciona Raul Seixas, ele passa a vida atrás disso. Eu respeito ele como um coleccionador. Eu não, talvez eu tenha mais Raul Seixas do que ele pela facilidade, pela capilarização de informantes, de buscadores, que tão indo buscar o Raul, estão indo buscar coisas e aí vem o Raul. Então talvez eu tenha mais Raul do que um coleccionador de Raul que pega lá seus 50 conto e compra um disco de 50 conto, que eu jamais compraria e ele vai lá e paga. Eu consigo esse disco por 1 real ou numa entidade filantrópica aí, em um “Exército da Salvação” vem esse disco do Raul que ele pra conseguir... ele tá procurando aquilo. Eu nem sabia da existência às vezes do disco e o cara tá procurando por 10 anos aquele disco e ele vai lá, suado, e paga 100 conto naquele disco. O cara ganha 1.000 e gasta 100 naquele disco. Eu respeito muito ele. Então talvez eu tenha mais discos do Raul do que ele, mas ele coleciona Raul.” (Trecho de entrevista com Zero Freitas feita por mim, no dia 18/09/2014)

Minha inconformidade residia em Zero ter discos, ser reconhecido por ter muitos discos, demonstrar um apreço por buscar conseguir mais discos que seus 5 milhões e não classificar-se como um “coleccionador”. Como vimos em uma sessão anterior, chamada “coleccionador-curador”, a questão de ter posse de discos consiste em uma das noções que a categoria “coleccionador” possui na “cultura do vinil”.

Esta concepção, empregada por tantos interlocutores, como Zero Freitas inclusive, refere-se simplesmente ao indivíduo que tenha LP's, independente de sua quantidade ou suas práticas colecionistas. Um termo que compreenderia todos os consumidores de LP's na “cultura do vinil”, que denominamos, analiticamente, como “coleccionador-curador”.

Porém, esta fala de Zero alude a outros significados da categoria de colecionador. Reaparece a questão da ordem da coleção, onde há uma diferença entre buscar ter do “1 ao 52” e o “‘juntar’ sem ‘coleccionar’” ou “‘ter’ mas não coleccionar”. Em seu texto inspirado pela “indignação” de “diversos colecionadores de vinil”, Diego Kloss toca em pontos similares ao definir o que seria para ele um colecionador: “adquirem pequenas quantidades de vinis, alguns raros, com vários critérios de escolha, visando não só a qualidade do som como também da apresentação visual.”

Em uma fala ao NYT, que, para Monte Reel, foi uma demonstração de uma ligeira vergonha de seu “ecletismo”, Zero também tocava no assunto: “‘A real collector,’ he told me, is someone who targets specific records, or sticks to a particular genre”⁵¹.

3.13. Colecionador de quê?

Na entrevista que fiz com o “White”, ao definir a categoria colecionador, enfatiza, mais uma vez, o quesito da ordem que se busca no garimpo e usa como contraponto a figura do “coleccionador-acumulador”:

“Os caras que andam há muitos anos, que escrevem livros só sobre isso de colecionismo de vinil, estava lendo essa revista Record Colector, os caras que escrevem estas publicações oficiais do colecionismo de vinil e escrevem... É uma revista para colecionadores de vinil, é legal você citar. Hoje em dia se vê em todo mundo, todo lado. E há francesas, há uma alemã, em vários países há publicações como essa. E o que acontece? Eles falam, todos estes caras, que começaram esta coisa do colecionismo de vinil que há uma diferença entre o colecionador e o cara que acumula discos, que pode ser o amante de música. E qual é o sentido? O colecionador tem que ser colecionador de qualquer coisa que for. Não basta dizer que é colecionador de discos. Tem que ser colecionador de uma gravadora, de uma banda, de um artista, de uma época, de um estilo de música. Tem que ter um foco para ser colecionador. Ou então é um acumulador.” (“White” em entrevista dada a mim no dia 30/11/2014)

⁵¹ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016.

Em seguida, dá exemplos de colecionador no sentido que propõe. Além do “foco” que menciona, “White” enfatiza que aprendeu a se enxergar como colecionador a partir do momento que passou a entender que o que o define é a suposição de se ter um alvo no “garimpo”:

“Eu passei a me considerar colecionador quando me explicaram vários caras, inclusive da Inglaterra, da questão do foco e que eu sou colecionador de Rolling Stones. Aparte o resto que eu vou colecionando em pequenos nichos ali na estante, eu sou colecionador dos Rolling Stones, então sou um colecionador.” (“White” em entrevista dada a mim no dia 30/11/2014)

White narra ainda seu processo de envolvimento como um colecionador de Rolling Stones. Para ele, há um duplo movimento. Considera-se um colecionador de vinil por buscar LP’s dos Rolling Stones. Do mesmo jeito, o buscar os discos dos Rolling Stones parece fazer parte do conceito de ser um colecionador da banda, em um sentido que extrapolaria a “cultura do vinil”:

“E olhando pra trás, eu sou colecionador de vinil por causa dos Rolling Stones. [...] eu comecei a colecionar foram os Rolling Stones a partir de 1980. Portanto eu tinha 13 anos. Comecei a colecionar a partir do Emotional Rescue, em 1980. Fiquei fascinado com o vídeo do She’s so Cold e a partir daí comecei a comprar tudo o que aparecia à minha frente e, que desse o dinheiro, dos Rolling Stones. Fosse um livro, uma revista. Ah, depois o colecionismo quando tem a ver com música e você gosta de vários artistas ou de um artista também coleciona o que está à volta: documentos, fotos, livros para aumentar nosso conhecimento, dvds, memorabile, você não vai encontrar nenhum colecionador de um artista ou de um estilo de música que não resista a comprar essas coisas também. Seria impossível.” (“White” em entrevista dada a mim no dia 30/11/2014)

Nesta entrevista, ao refletir sobre ser colecionador ou não, Nélío Rodrigues começa a narrar seu momento de encontro ao disco na juventude. O apresenta como uma consequência de sua “adoração”, “encantamento” pelo LP. Assim como Pedro, entende o tornar-se colecionador como um processo, onde destaca a aprendizagem deste tipo de colecionador como um “hábito”.

Eu não sei se eu era um colecionador, era um cara que não podia viver sem aquelas músicas e tinha que ter o disco.... passei adorar a ter o

disco. Quando eu vi um disco que não tinha saído aqui e alguém trazia lá de fora era o encantamento. E a coleção começa a se tornar, você começa a ter consciência de coleção quando você começa a ler, entender o negócio, o assunto, aí você começa a perceber detalhes no disco. Ah, esse aqui talvez coisa é diferente do outro, as pessoas costumam pegar estas diferenças. Aí você já está entrando em um outro negócio, você está passando não só a ter a música que você quer como ter aquela música 30 vezes em 30 discos diferentes que você não precisa pra ouvir a música. Mas aí já é um hábito. (Nélio em entrevista dada a mim no dia 30/11/2014)

Dentre o que, para ele, faz diferença para essa ideia de colecionador são as diferentes edições, capas, pôsteres, o som, para, assim “viciar” na coleção.

“Pra ter a música pra ouvir você não precisa, mas pra satisfazer o indivíduo que se tornou um colecionador aí você então começa a entrar nesta seara que vai além da música que é o colecionar. Claro que você coleciona o que você gosta e tem prazer. Se mistura, a coleção e o prazer pela música. Que aí você passa a ter 4 discos iguais, um de cada país, as mesmas músicas em tese, mas você em tese não precisa de 4 discos pra ouvir aquela música, a gente se envolve tanto com disco que termina tendo esta paixão também pelo ato de ter uma capa diferente, uma prensagem diferente, um selo bacana diferente. Existem discos que saíram diferentes países que um tem melhor som do que o outro, existem reedições que são mais caprichadas, tem mais papel, tem pôster, tem não sei o quê. Então você começa a aprender, ‘pô a edição daquele país é mais interessante’. ‘A edição daquele outro país geralmente a prensagem é muito melhor, o som é melhor’. Então você começa a entrar neste universo das comparações dos discos, as comparações do som, da qualidade, das capas diferentes, você fica atraído pelas diferentes capas que saem de um mesmo disco e pronto, você vira um viciado em coleção.” (Nélio em entrevista dada a mim no dia 30/11/2014)

Em “Projeto e Metamorfose”, Gilberto Velho (2013) discute idiossincrasias das “sociedades onde predominam as ideologias individualistas”. Para ele, as “sociedades moderno contemporâneas” são marcadas por uma variada presença de “visões de mundo” e “estilos de vida”. Da mesma forma, “holismo, tradição permanecem presentes em amplas áreas da vida social e do sistema de representações”. Assim, afirma que é essa “coexistência, mais ou menos tensa” de sistemas de valores que marcam a sociedade moderna.

A partir deste quadro, Velho destaca os conceitos de “memória” e “projeto” como importantes elementos na constituição da identidade. Para ele, neste contexto torna-se relevante a construção da memória, organizando as experiências do passado, construindo uma biografia, trajetória individual.

Citando a fenomenologia de Alfred Schutz, Velho define projeto como “conduta organizada para atingir finalidades específicas”. Assim como a memória age no sentido de dar sentido e coerência a uma ideia de trajetória individual, a noção de projeto é determinante para o indivíduo-sujeito. Como coloca Velho:

“Portanto, se a memória permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada de uma trajetória e biografia, o projeto é a antecipação no futuro dessas trajetória e biografia, na medida em que busca, através do estabelecimento de objetivos e fins, a organização dos meios através dos quais esses poderão ser atingidos.” (VELHO, 2013, p. 101)

Velho considera projeto e memória elementos fundamentais da construção da identidade social do indivíduo.

“O projeto e a memória associam-se e articulam-se ao dar significado à vida e às ações dos indivíduos, em outros termos, à própria identidade. Ou seja, na constituição da identidade social dos indivíduos, com particular ênfase nas sociedades e segmentos individualistas, a memória e o projeto individuais são amarras fundamentais. São visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações, dentro de uma conjuntura de vida, na sucessão das etapas de sua trajetória.” (VELHO, 2013, p. 101)

O autor reconhece a operação de uma racionalidade inconsciente na ação do indivíduo-sujeito, porém, especificamente para definir o conceito de projeto, enfatiza seu caráter consciente e deliberado:

“O projeto não é abstratamente racional, como já mencionei, mas é resultado de uma deliberação consciente a partir de circunstâncias, do campo de possibilidades em que está inserido o sujeito.” (VELHO, 2013, p. 101)

Antes de avançarmos para alguns apontamentos finais, retomemos o depoimento de Zero Freitas, aquele em que diz não pensar-se como um colecionador. Ao concluir sua sentença, o paulistano desenvolve uma caracterização da representação de colecionador que estamos tratando nesta sessão.

Em sua fala (sintética e complementar às considerações de “White” e Nélio, por exemplo), Zero, ao distinguir “juntar” e “coleccionar”, caracteriza a prática do colecionador como um ato necessário de “foco”, ter do “1 ao 52”, ou seja, uma ordem explícita.

Quando tratamos do “coleccionador-curador” discorremos sobre como suas práticas colecionistas são orientadas por “categorias de pensamento” e racionalidade. Uma das características que definem a representação do “coleccionador-coleccionista” é a pressuposição de uma lógica, ordem em seus atos de coleção. Dito isto, em que, de fato, diferem um “coleccionador-curador” e um “coleccionador-coleccionista”?

Apesar de contextos e propostas distintas, tomo a noção de projeto apresentada por Velho para desenvolver a questão. Assim, proponho pensarmos esta representação de colecionador que o coloca como alguém que precisa de “foco”, “ordem” como alguém que possui um “projeto colecionista”. Voltemos a uma fala de “White”:

“Tem que ser colecionador de uma gravadora, de uma banda, de um artista, de uma época, de um estilo de música. Tem que ter um foco para ser colecionador. Ou então é um acumulador”.

Em seu caso, ele possui um “projeto colecionista” acerca dos Rolling Stones. Mas ele também “garimpa”, consome, “toma posse” de outros discos que não sejam desta banda. Estes outros LP’s de sua coleção não são garimpados de forma aleatória, são fruto de atos colecionista imbuídos de significado. O que o torna colecionador, neste sentido, é esta enunciação consciente de que busca discos do grupo e mobilizará ações no presente para atingir, futuramente, mais discos dos Rolling Stones.

Portanto, entendo que o indivíduo com um “projeto colecionista” na “cultura do vinil” é aquele que, deliberada e conscientemente, mobiliza ações no presente para atingir um, ou mais objetos como colecionador. A esta representação de colecionador, o que exerce um “projeto colecionista”, chamei de “coleccionador-coleccionista”.

*“Pois se uma estrela há de brilhar /
Outra então tem que se apagar”*

Raul Seixas

4. EM BUSCA DO OBSCURO

No capítulo que segue, busco tratar dos vínculos entre a ideia de “obscuro” e a prática de “garimpo”. Como já indicado, o garimpo, como um ato colecionista, opera a partir de categorias de pensamento (COHN, 1996). Assim, a partir de narrativas sobre a “garimpagem”, buscarei trabalhar o diálogo entre prática e ideação, garimpo e “obscuridade”. Além da constante referência ao maestro, músico arranjador Arthur Verocai, cuja trajetória artística será trabalhada no capítulo posterior. Destaco, neste capítulo, a participação de uma rede de interlocutores (Pinduca, Murilo, Tique e DJ Nuts), o uso da ficha técnica como evidências de “estima” e produção de saberes como o “conhecimento de ficha técnica”.

4.1. “Efeito Verocai”

Iniciemos com algumas notas de um garimpo que me foi relatado por Pinduca que o levou a conhecer o álbum “Werther” (1970, Stylo Records), o qual “nunca tinha ouvido falar”⁵².

Pinduca disse que estava em uma época pesquisando anúncios de vendas de LP’s nos portais como “OLX” e “BomNegócio”, onde costumava dar preferência a vendedores que morem perto de sua residência em Niterói. Encontrou, assim, um anunciante que morava no bairro Barreto, na sua cidade.

Em visita ao anunciante, este lhe explicou que o acervo que desejava vender foi herança de seu avô, falecido recentemente. Seu pai tinha ainda herdado os discos, chegando a comprar alguns mais para coleção, mas havia desistido. Disse que duas ou três pessoas visitaram o acervo e já tinha levado alguns vinis. Pinduca ficou desanimado:

“Pensei ‘fudeu, não sobrou nada’. Quando é assim a gente já tem em mente que a gente está procurando as mesmas coisas, que todo mundo tá querendo as mesmas coisas e não, né. Muita gente coleciona disco e tem uma coisa

⁵² Pinduca em entrevista dada a mim no dia 15/09/2015.

muito específica assim... Aí ele falou, ‘tinha uma coleção inteira do Beatles aí e uma menina levou’. Que seria uma parada maneira. Não é pra mim a coisa que mais gosto, mas eu gosto de Beatles. Não tenho tudo, tenho pouco coisa na verdade. Aí já fiquei assim, ‘pô, sacanagem’, já levaram né. Aí já pensei que podia ter, Pink Floyd, Led Zeppelin, os clássicos, né, assim. Aí fui vendo assim devagar, tirando e vendo e tal.” (Pinduca em entrevista dada a mim no dia 15/09/2015)

Pinduca resolve folhear os discos, um a um. Primeiro, lhe chamou a atenção um disco do Lô Borges, “um disco difícil, o primeiro dele”. Em seguida, encontrou um disco de Jards Macalé, também “um difícil, o primeiro dele”. Também encontrou o primeiro disco solista de Caetano Veloso. Ele resumiu assim os discos que encontrou: “Umas coisas assim mais comuns, mas que não são tão fáceis. Eu separei uns 15 discos assim”.

Depois de separados esses 15, Pinduca encontra o “desconhecido”, até então, “Werther”. Ele nunca tinha ouvido falar do nome do disco, muito menos do selo que os edita, Stylo. Viria saber mais tarde que este selo foi sediado no Rio e que teria lançado apenas três discos, todos considerados “muito raros”, segundo ele. Tique me apresentou o disco da seguinte maneira:

“‘Werther’. Um disco ‘obscuro’, um disco de um selo menor, selo Stylo, selo brasileiro, bossa [nova]. O disco é 1970, é bossa [nova], mas com uma pegada particular, tem vários músicos... Edison Machado com uma linguagem mais jazzística na bossa [nova], disco do selo Stylo que só fez 3 discos: esse do ‘Werther’, ‘Edison Machado – Obras’ e o ‘Mita’”. (Tique em entrevista a mim no dia 30/08/2014)

Ao segurar o LP, Pinduca lançou seu olhar “de garimpo” e começava a analisar possíveis evidências através da capa e da ficha técnica:

“Eu olhei e falei, pô, é bonito. É gatefold, você abre tem as fotos [...] Os caras com instrumentos. Aí eu vi, na verdade eu nem me liguei, mas tinha uma música do Arthur Verocai. Se tivesse batido olho nesse Verocai, já era um motivo para pegar. Mas tinha composição de Caetano, Toninho Horta. Uma música gravada era [composição] do Verocai. O batera era o Edson Machado, que era um cara também famoso. Aí eu falei, ‘ah, vou nele né’. Disco bonito, abrindo assim... E todos os discos em muito bom estado. O cara conservava bem. E foi nessa.” (Pinduca em entrevista dada a mim no dia 15/09/2015)

Ficha técnica é o conjunto de informações sobre o processo de formação do disco e a atribuição de autoria a cada etapa de sua produção. Na ficha técnica são registradas informações como a autoria das músicas, o ano de fabricação do disco, quem

executou cada instrumento (e em que faixa), o ano da prensagem, em que fábrica foi prensado, qual a gravadora do disco, quem é o autor da capa, quem é o produtor, quem foi arranjador, entre outras possíveis.

A ficha técnica pode vir inscrita em algum dos componentes que acompanham o LP, como na capa, contra-capa ou em algum encarte. No próprio LP também é possível encontrar informações referentes à ficha técnica. Além da ficha técnica, pode vir inscrito na capa, contra-capa ou encarte do disco textos de apresentação, fotos e pôsters. Cada disco vai conter mais ou menos elementos além destes apresentados, mas entende-se por ficha técnica a série de informações que dão autoria às atividades de bastidores do LP.

Apesar de não conhecer o disco, é por meio da ficha técnica que Pinduca vai se conectando à obra e criando um interesse pelo LP. Verifica desde a autoria de algumas composições (Caetano Veloso e Toninho Horta) e de seus músicos (o baterista Edson Machado, por exemplo), entre outras informações lidas através da ficha técnica. Destaco, ainda, o comentário de Pinduca de que se tivesse visto a composição de Arthur Verocai (“Catavento”), teria contribuído muito para que ele levasse o disco, o que não foi reparado no momento do garimpo.

Pinduca saiu do garimpo e, como disse, estava “amarradão” por ter conseguido o LP do Jards Macalé. Ele já tinha uma reedição, mas o que tinha em mãos era de uma prensagem original. Ao chegar em casa, telefona para Tique a fim de contar ao amigo sobre o garimpo do dia. Pinduca conta que eles têm o costume de entrar em comunicação para descrever seus encontros com LP’s e discos que conseguem garimpar.

Ele começa a contar a Tique os álbuns que teria conseguido:

“Falei, ‘pô, peguei umas paradas cara, Macalé, Lô Borges e tal’. ‘E tem um aqui que eu nem sei qual é, Uérder, Uerdér...’. Aí ele ficou assim, ‘Uérder?! Uérder...’. Falei, ‘é, um trio, parece um lance de bossa [nova] e tal’. [...] Nem tinha ouvido ainda. Disse: ‘O cara com o violão na capa’. Ele: ‘o quê?! O que é isso, cara?! O Werther⁵³?!’. Falei, pô, sei lá, deve ser. Ele, ‘caralho, não acredito! Não acredito!’. Falei, ‘Pô cara, qual foi disso aí?’”. (Pinduca em entrevista dada a mim no dia 15/09/2015)

⁵³ Eles pronunciam o título do álbum em uma sonoridade parecida com “Vertér”.



Figura Capa de "Werther" (Stylo, 1970)

Pinduca havia combinado um preço com o vendedor de 10 reais cada um. Segundo Tique, só o disco do Lô Borges “você não pega numa feira com o vendedor, que tenha a mínima noção, por menos de 150 ou 200 [reais]” e o de Jards Macalé sairia, “no mínimo, 300 reais”.

Tique disse que conheceu o disco através de um depoimento do DJ Nuts. Em uma reportagem, o DJ teria colado o álbum no “Top 3” dele no quesito bossa nova. “Pra mim nem era o mais valioso dos que eu tinha pego e a parada se transformou num negócio...”, diz Pinduca.

Segundo Tique, um amante do vinil que “realmente tem ‘conhecimento’”, ao se deparar com um Werther: “vai pegar - eu percebi isso porque eu vi fazendo isso, mais de um [fazendo isso] - ele vai pegar o disco gatefold e vai ver se tem uma correção na autoria das músicas, que é tipo um papelzinho colado por cima. Na prensagem [original] deve ter, é uma prensagem só que fizeram”.

No “garimpo” que relatamos acima de Pinduca encontrando o disco Werther, ele destaca que não percebeu o nome de Verocai como um dos compositores. Ele descreve quais foram as “marcas de estima” que o levaram a interessar pelo LP. Os nomes de músicos, de compositores que estavam no encarte. Ainda que tenha decidido por levar o disco, ainda não o “conhecia”. Foi através da sua consulta ao Tique, e a demonstração de seu “conhecimento”, que Pinduca foi tomar o Werther como um “obscuro”. Gostaria, agora, de focar em um ponto colocado por ele que norteia esse sub-capítulo.

Ao citar o processo de reconhecimento do disco, ele diz que o álbum tem uma composição de Verocai, mas que ele não a percebeu. Voltemos ao trecho: “Aí eu vi, na

verdade eu nem me liguei, mas tinha uma música do Arthur Verocai. Se tivesse batido olho nesse Verocai, já era um motivo para pegar”.

O site “Na mira do groove”, “que fala sobre música desde maio de 2010”, publicou uma reportagem em novembro de 2013 sobre o álbum de Célia (1972). Nela, fala-se como a cantora era “cultuada” por fãs de rap, sugerindo a obra de Arthur Verocai como uma ponte para conexão entre o amantes do rap e a obra de Célia. A faixa 7 do disco de 1972 de Verocai, “Na Boca do Sol”, foi sampleada por Ludacriss e outros rappers, como mencionei anteriormente. Esta canção, composição do próprio Verocai, é interpretada por Célia em seu disco de 1972. Além da composição do maestro, este disco da cantora também leva sua produção e arranjos.

A presença de Célia no disco de Verocai de 1972 (ela canta a faixa “Seriado”), também leva a cantora a constar na ficha técnica. Assim, o consequente registro de Verocai em sua ficha técnica teria levado o LP de Célia a gerar “tapas em sebos ainda nos dias de hoje”.

Entrevistada pelo jornalista Ronaldo Evangelista em matéria para seu blog no portal UOL, Célia falava sobre relação de sua obra com a de Verocai:

“Quando fui fazer o show do Verocai, vários garotos chegaram com LPs meus na mão. Pensei, ‘é por causa do que eu fiz com o Verocai’, mas eles tinham os meus dois primeiros LPs! O Danilo Caymmi falou pra mim: ‘Que isso?! Isso é coisa de paulista, carioca não faz isso. Ninguém vai num show meu com um monte de LPs.’ (risos) Era uma fila de garotada, aí falei: ‘Olha, vou fazer uma pergunta, como é que vocês tem o meu disco?’ O que eles me disseram é que todos os rappers tem os meus discos, inclusive fazem muito trabalho em cima deles. Fiquei extremamente feliz, foram mais de 50, 60 discos que eu autografei. Vou fazer em setembro show no Sesc Pinheiros e vai ter uma noite que vou chamar rappers pra fazer comigo. Eles fazem parte da minha vida. Essas coisas novas, de primeira classe – como os rappers, cantoras como a Fabiana Cozza – a gente tem que prestar atenção, senão envelhece.” (Trecho do depoimento de Célia ao pesquisador Ronaldo Evangelista. Disponível em: <http://ronaldoevangelista.blogosfera.uol.com.br/2011/07/01/celia-1971-1972/>). Acesso de: 26/02/2016)



Figura Pinduca e seu LP Célia (Continental, 1971)



Figura Pinduca me mostra a contra-capa do LP da Célia de 1971: Verocai como um dos arranjadores



Figura "Efeito Verocai" - Capa do disco "Música Popular do R.G.S." - registro de música folclórica da região. Pinduca encontrou Verocai no encarte.

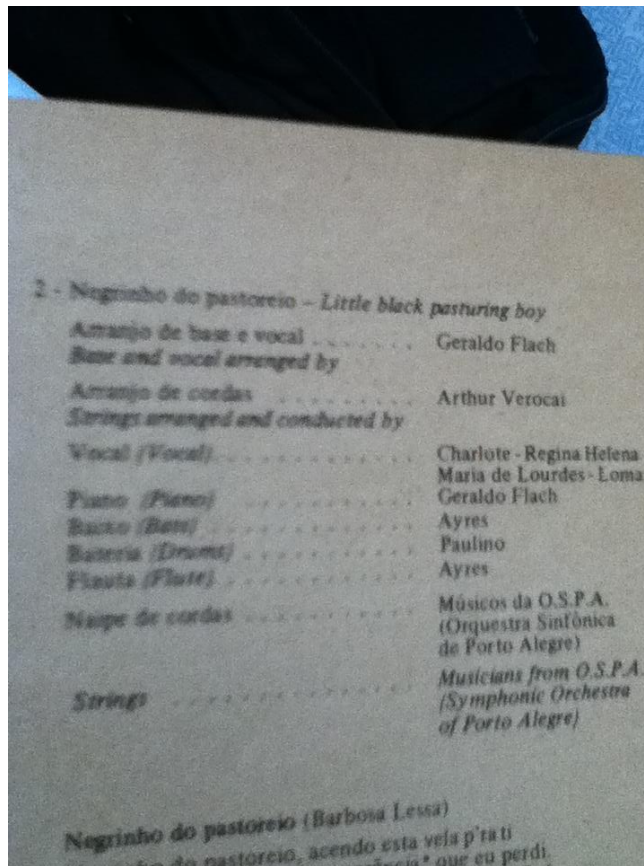


Figura "Efeito Verocai" - Pinduca encontra o nome de Verocai na ficha técnica como um dos arranjadores (1)

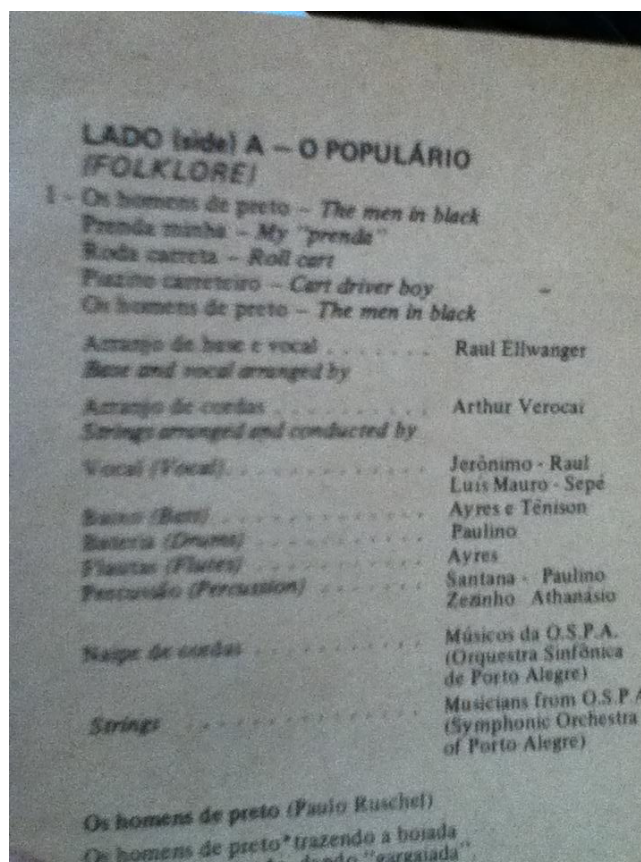


Figura "Efeito Verocai" - Pinduca encontra o nome de Verocai na ficha técnica como um dos arranjadores (2)

4.2. “Conhecimento” e ficha técnica

Em entrevista que realizei, Murilo fala sobre sua relação com a ficha técnica:

“Essa coisa de ver o disco proporciona isso de você parar ali e tal, ver a capa e acabar olhando assim e até pensar mesmo a música de uma forma mais coletivizada [...] Enquanto o DJ trabalha nessa pegada de você analisar o que está por trás de quem está fazendo a obra neste sentido do artista principal catalogado ali. Então, essa curiosidade vem tudo junto com essa relação que você vê a arte de uma forma mais ampla, acho que o DJ traz um pouco isso. Essa questão, essa coisa do vinil como um todo, quem participa dessa cultura como um todo, traz essa visão um pouco mais [de] você ter a informação sobre aquele material” (Murilo em entrevista a mim. Data: 10/09/2015)

Em entrevista, Tique fala sobre o que é relevante ao observar uma ficha técnica: “Selo também é importante. Tudo. Prensagem. Dentro desse universo especializado, tudo. Até mesmo o rótulo, capa, pôster. E eu saio pra isso”.

Pinduca, por sua vez também em entrevista concedida para esta pesquisa, apresenta sua visão sobre a mesma questão:

“[A ficha técnica] Sempre foi um norte né. [...] A primeira coisa que eu olho em um disco é a data. Qual é o ano deste disco? Quando passa dos anos 80 eu já descarto um pouco, o que é um certo preconceito porque também tem coisas boas. Mas eu vejo a data e passo pra ficha técnica, quem são esses caras? Aí você encontrou um cara assim, que você sabe que é importante, ou que é difícil de achar as coisas dele, composição, participação enquanto músico mesmo. Aí você já fica ligado. Mas é isso. Vai cruzando esses dados, tem uns caras que sempre estão juntos. Os caras do Azymuth, por exemplo, eles não eram nominalmente Azymuth, mas já gravaram uma porrada de coisa juntos. Discos clássicos que hoje nego faz de tudo pra achar e os caras são sinistros, tem uma importância do caralho. O lance da ficha técnica é isso, como se você já fosse criando um banco de dados, de quem são os caras que você já sabe mais ou menos o que o cara toca, como toca, de que onda. E esse cara tá aqui [na ficha técnica], não tem como ouvir [o LP] aqui, mas eu vou levar por 2, 3 reais o disco e aí eu vejo em casa. Às vezes você tem uma boa surpresa, às vezes não.” (Pinduca em entrevista a mim. Data: 15/09/2015)

Ao falar das consequências desse tipo de prática de observar a ficha técnica, Murilo coloca:

“Isso acaba te aguçando um olhar mais sensível no quesito dos atores que estão participando ali da parada, criando uma rede de artistas que você vai vendo que estão ali se repetindo, os nomes de alguns arranjadores, de guitarrista que trabalha com tal. Então você acaba criando ali também uma identificação de pessoas que trabalham junto e aparecem em disco de certos artistas, de outros, então acaba criando essa relação também”. (Murilo em entrevista a mim. Data: 10/09/2015)

E foi através desta prática, deste “conhecimento”, que o DJ Nuts, um dos mediadores no processo de reprensagem dos discos de Verocai, explica como conheceu a obra do arranjador em entrevista ao programa “Passagem de Som” em 2015:

“O Arthur eu conheci com ficha técnica no LP ‘Agora’ do Ivan Lins, do primeiro disco do Ivan, produção do [Paulinho] Tapajós. Ali foi a primeira vez que olhei o nome dele. Depois consegui a reedição da Ubiquity e depois o original, que é o original gatefold da Continental. É um disco difícil de conseguir.” (DJ Nuts em resposta à equipe do programa “Passagem de Som”). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=erYaymIIwWE>>. Acesso de: 24/02/2016).

Na entrevista à TV Trip em 2011, Nuts disse que possuía cerca de 45 LP’s e 15 compactos que contam com a presença de Arthur Verocai seja como artista, arranjador,

produtor ou compositor. Ainda na década de 90, Nuts foi reparando, em diferentes álbuns, na presença do nome de Verocai em arranjos que admirava⁵⁴.

Ao falar do DJ Nuts e sua atuação junto à obra de Verocai, Murilo já coloca a prática de Nuts da leitura da ficha técnica como uma prática mais geral de DJ's e outros amantes do LP:

“[Nuts] E a pesquisa dele, a ficha técnica né cara, os caras que são os DJ's que ficam mais ligados em quem está por trás dos discos, os instrumentistas. Então o Verocai apareceu em vários discos que era fácil de identificar a presença dele ali, e a galera foi se ligando cada vez mais no nome dele.” (Murilo em entrevista a mim. Data: 10/09/2015)

Aliás, o nome do DJ Nuts é muito mencionado por Murilo, Tique e Pinduca. Como já citei, ambos tem um intenso diálogo no que se refere ao vinil, sendo a troca de saberes entre os três uma constante. Pinduca e Murilo, inclusive, ao longo da investigação, viam em Tique não só uma espécie de iniciador, mas alguém que detinha o “conhecimento”, ou pelo menos, tinha mais “conhecimento” do que eles. “O Tique que é o cara que tem esse interesse, de saber quais são os discos do artista”, define Pinduca.

Tique conta que seu interesse pelos discos nasceu junto à época que passou a ter um acesso mais facilitado à internet, por volta de 2006. Era fã de grupos de rock estrangeiros e começava a integrar ao universo hip-hop. Achava “uma merda”, diz, coisas que seus pais e tios escutavam, e que passaria a gostar depois, como Milton Nascimento e outros artistas da MPB. Foi através da prática já mencionada do sample que Tique diz ter despertado para música brasileira. Começava, assim, a pesquisar quais eram as músicas originais que compunham os trechos das canções de hip-hop do grupo Racionais, por exemplo, que sampleavam Tim Maia e Jorge Ben Jor.

“E teve uma mix-tape do DJ Nuts, [intitulada] ‘Cultura cópia’, primeira dele, primeira que eu descobri. Ele é um cara que é referência em todo esse trabalho de pesquisa, enfim.”

Para ele, conhecer essa mix tape neste momento de sua relação com os discos lhe ensinou sobre o trabalho de pesquisa sobre música e contribuiu para seu gosto pela “obscuridade”:

“Eu conheci essa mix[tape], que trouxe uma outra perspectiva, que é a da pesquisa mesmo, pesquisa profunda de conhecer o que tem por trás dos medalhões e, enfim, algo mais ‘obscuro’ e tal, e essa mix tape era dedicada à

⁵⁴ Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/tv-trip/arthur-verocai.html>>. Acesso em: 26/02/2016.

musica brasileira, baseado em musica norte americana, funk, soul, mais de Black music. [...] E ele é referência nesse trabalho, principal referência que eu tenho no Brasil, em termo de musica brasileira mundial, porque tem essa coisa”. (Tique em entrevista a mim. Data: 30/08/2014)

Assim, nas minhas conversas com Murilo e Pinduca era comum escutar como fonte pessoas como DJ Nuts e Tique. Murilo ao falar da sua maneira de fazer garimpo:

“No meu caso já vou numa parada mais direcionada nas influências que eu tive do Tique. Da música brasileira um pouco menos batida, nesse sentido da parada popular, do senso comum. Uma visão que o Nuts traz muito, que traz por fora, artistas que às vezes estavam trabalhando com grandes figuras mas não eram muito abordados e tal. E o disco às vezes traz essa possibilidade pelos nomes das pessoas estarem ali.” (Murilo em entrevista a mim. Data: 10/09/2015)

Em entrevista à revista “SOMA+”, DJ Nuts fala sobre o “conhecimento” dos colecionadores:

“Estou passando uma fase que eu chamo “a minha faculdade”. Eu venho estudando muito coisas que ninguém ensina. Vamos dizer assim, coisas que só aprende com colecionadores antigos ou com músicos também, vamos dizer assim desta forma, e eu tô acabando isso. Eu tô terminando... Não é que eu tô acabando, eu não vou parar de comprar disco, é uma grande mentira. [...] E aí você tem o entendimento exato do que eles [os músicos, artistas] fazem, entendeu? Por exemplo, quando você admira um disco, você admira exatamente pela edição, pelos músicos que tão ali dentro, pelo sessão de estúdio. Então eu percebo que eles [os músicos] entendem que a gente entende a coisa deles, perfeito, o motivo e o propósito de todo o trabalho.” (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=69s9P14A8Gw>>. Acesso de: 26/02/2016).

Ainda na entrevista com Tique, ele relata um dos motivos de definição do termo “obscuro” como sendo “um grupo ‘obscuro’ que faz parte de uma cena, de um ‘espaço obscuro’ dentro da cena”⁵⁵.

Em entrevista ao autor, pergunto a Pinduca sobre os gêneros musicais que ele mais buscava no vinil e foi então que me deparei com uma ideia de “bossa nova obscura”. Disse que tinha uma preferência pelas décadas de 60 e 70, e que:

“Gosto da porra toda assim. Tropicália, psicodélico, rock’n roll, jovem com uma pegada mais fuzz, bossa, trilha de bossa, que não é a bossa nova do João Gilberto, violãozinho. [Me refiro ao] Trio, samba-jazz, bossa-jazz, que é uma onda que eu gosto mais e esses caras não fizeram muito sucesso na época. Foram meio que deixados de lado pela promoção da bossa nova do Tom Jobim, João Gilberto. Mas esses caras são bossa nova também”. (Pinduca em entrevista dada a mim no dia 15/09/2015)

⁵⁵ Tique em entrevista a mim. Data: 30/08/2014.

Nesta entrevista, realizada em sua casa em agosto de 2015, Pinduca termina esta colocação e busca o disco “Em Forma” (1965) do grupo instrumental de bossa-nova “Bossa Três”. Abre o encarte e vai direto para a ficha técnica me apontando o nome do produtor, Roberto Quartin, e suas outras produções na bossa nova. Me apresenta o nome do pianista do grupo, Luiz Carlos Vinhas, fala da importância do ex-baterista do grupo, Edson Machado.



Figura "Bossa nova obscura" - LP de Pinduca do grupo "Bossa Três"

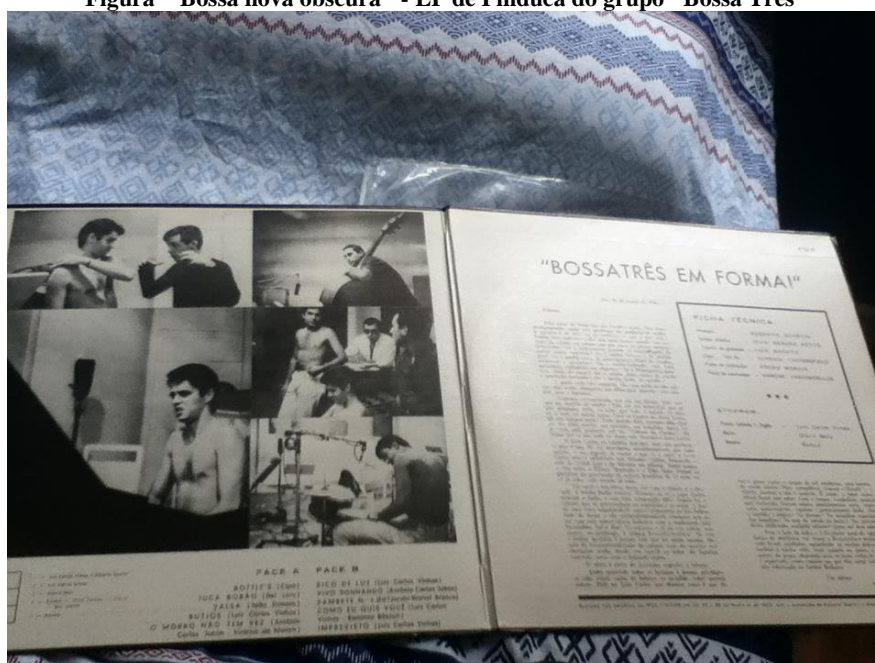


Figura Pinduca me mostra a ficha técnica do disco do "Bossa Três"

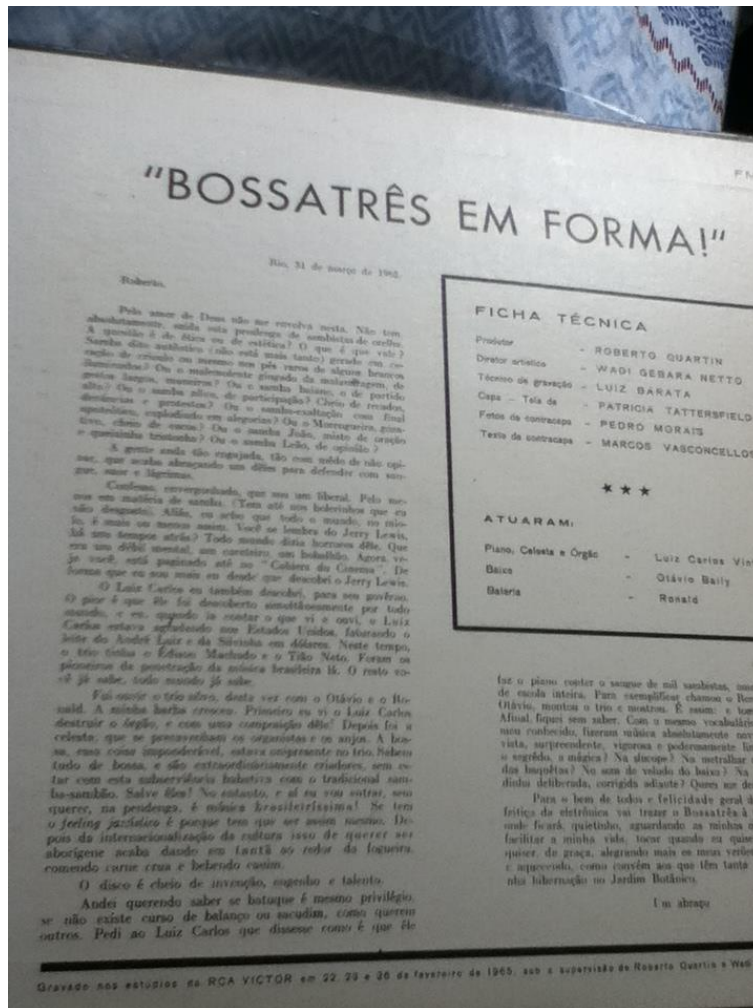


Figura O texto de apresentação e a ficha técnica

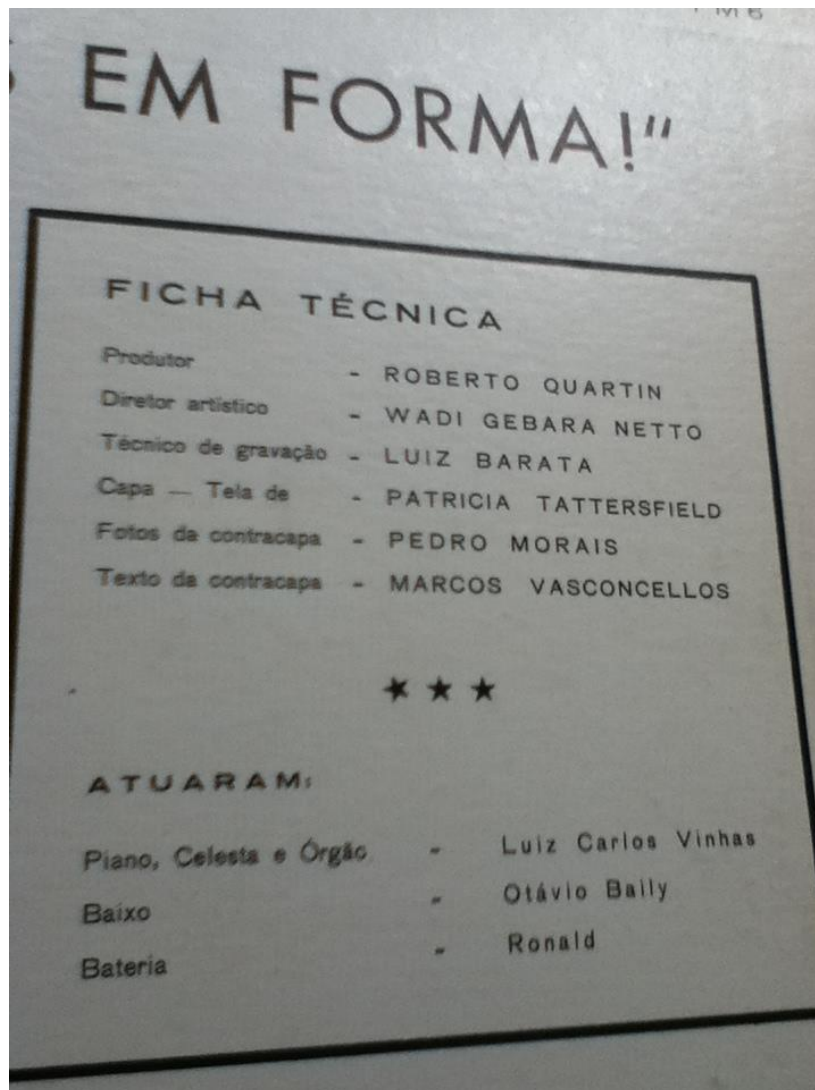


Figura Foco na ficha técnica. Ver o nome de cada participante do álbum é imprescindível para Pinduca

A ideia de que um gênero como a bossa nova tem seu lado “obscuro”, mostra como que o gosto pela “obscuridade” se calca na contraposição a uma ideia de hegemonia. Assim, “a gente que tá habituado a ouvir que a bossa é João Gilberto, Tom Jobim, a gente não ia enquadrar esses caras como bossa nova, mas é. E pra mim é muito mais interessante, me agrada mais”, conclui Pinduca.

Se observarmos as fontes utilizadas para construir a trajetória artística de Verocai, como podemos observar nas referências, perceberemos que elas partiram de reportagens de jornais (Estadão, Folha de S. Paulo, O GLOBO), blog’s de jornalistas ou amantes do vinil (Ricardo Schoult, Kamile Viola), programas de TV ou internet (TV Trip, “Passagem de Som”, “Som do Vinil”), entrevistas com colecionadores e, principalmente, pela extensa entrevista disponibilizada pelo programa Som do Vinil em seu portal, fichas técnicas de discos e festivais.

O historiador Paulo César Araújo no seu livro “Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar” (2002) argumenta acerca do ineditismo de seu trabalho, o primeiro dedicado aos cantores chamados de “bregas” ou “cafonas”⁵⁶. “Entre 1968 e 1978 estes artistas sempre apareciam nas listas das mais altas vendas do mercado fonográfico e seus discos batiam recordes de execução em rádios”, mas, ainda assim, não havia um projeto de investigação na bibliografia sobre música brasileira que abarcasse tal segmento musical.

Araújo coloca que os diversos autores (Tinhorão et al., 1991) que dedicaram seus trabalhos sobre música popular no período em que ele investiga os “cafonas”, não incluem a gama de artistas vinculados a essa categoria. O mesmo aconteceu quando fez um levantamento de 15 livros didáticos de História publicados entre 1992 e 1999, da mesma forma que coleções de discos dedicados à história da música brasileira como o “História do samba, conjunto de 40 fascículos e CD’s lançados pela editora Globo em 1997” na “coleção MPB/Compositores, conjunto de 40 fascículos e CD’s lançados em 1996 pela mesma Editora Globo” (ARAÚJO, 2002).

O autor alerta para o que chamou de “jogo da memória”, onde a música que seria consumida pelos estratos mais baixos da população brasileira não teria direito a obter um estudo bibliográfico. Além de vincular tal problemática à origem da classe dos escritores de música brasileira, Araújo coloca que, também, o gênero “cafona” não teriam sido classificados em nenhuma das categorias da tradição e modernidade que, segundo ele, são as norteadoras das análises sobre música brasileira:

“A análise específica da preferência musical do público de classe média e formação universitária é fundamental porque é deste segmento da população que saem os críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos, enfim, os ‘enquadradores’ da memória da nossa música popular. E isto ajuda a explicar por que a quase totalidade do que existe publicado sobre música popular brasileira – biografias, ensaios e compositores identificados ou com a ‘tradição’ ou com a ‘modernidade’.” (ARAÚJO, 2002, p. 343)

⁵⁶ “Como intérpretes de bolero se destacam naquele período os cantores Waldick Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Claudia Barroso, que seguem a década de 40. Um outro grupo vai trilhar a linha do samba, ou ‘sambão-joia’, como pejorativamente eram tachados na época: Benito di Paula, Luiz Ayrão e Wando (que até 1978 ainda não havia aderido de vez ao estilo de baladas românticas). E um terceiro grupo, que engloba a maior parte destes cantores populares, vai se expressar através do ritmo da balada, e tem entre os seus principais representantes Paulo Sérgio, Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo e outros, que são continuadores de um estilo romântico consagrado por Roberto Carlos e a turma da jovem guarda nos anos 60. Portanto, esta geração de artistas “cafonas” se expressou basicamente através de três gêneros musicais já bastante testados e consolidados no gosto do público ouvinte de rádio de discos”. (ARAÚJO, 2002)

O debate/acusação trazido por Araújo, nos remete, mais uma vez, à relação entre as práticas de produção de memória e as categorias de pensamento. Independentemente das razões que as guiaram, evidenciou-se, em seu levantamento bibliográfico, um descompasso entre a produção de registros sobre a história da música brasileira e determinado gênero, em seu trabalho representado pelo “cafona”.

Quando Tique ou Pinduca definem o “obscuro” como referindo-se a obras que habitam um “‘espaço obscuro’ dentro da cena”, apontam para uma falta de produção, reconhecimento do trabalho de artistas. Assim, ser “obscuro” também passa por “conhecer pouco”, ou seja, passa pela sua exclusão, ou falta de protagonismo.

Argumento que esse modo de estimar os discos, constituiu formas de congraçamento próprias e, como expressos nas falas de Tique e Pinduca, evocam uma posição de acusamento de instâncias de consagração exteriores que, como coloca Tárík de Souza na reedição da Polysom (Anexo I), fizeram com que determinados artistas pareçam “perdido[s] no espaço das obras incompreendidas”.

Ainda na discussão apresentada por Becker (2010) referente à reputação como processo social, me interessa, especialmente, ao termo de “marcas de estima” que introduz o autor. Em suas considerações, as “marcas de estima” seriam gratificações simbólicas, ou materiais, que designariam, ou consagrariam, as reputações dos artistas. Mais do que as reputações estarem sendo constantemente criadas e recriadas, elas podem materializar-se.

Assim, penso que um dos sentidos do termo “conhecimento”, ou “conhecimento de vinil”, esteja atrelado à capacidade do amante do vinil de construir relações, interpretações, narrativas acerca do LP a partir das informações contidas na ficha técnica, o “conhecimento de ficha técnica”.

Vemos ainda na fala de DJ Nuts sua empreitada em aprender o que “ninguém ensina” junto aos “colecionadores antigos ou com músicos também”.

A ficha técnica, desta forma, atua como “marcas de estima” no universo da “cultura do vinil”, constituindo o que é chamado de “conhecimento”, assim como apontado por DJ Nuts, atrelado à prática de leitura de fichas técnicas pelos colecionadores de vinil.

4.3. Refletindo a “obscuridade”

“Em qualquer mundo da arte, a designação daquilo que pode ser tido como arte obedece seguramente a determinadas condições estabelecidas por um consenso prévio sobre os critérios a aplicar e sobre as pessoas que os podem aplicar. Apesar de suas divergências, de doutrina e outras, os membros de um mundo da arte são frequentemente capazes de designar com alguma certeza os artistas e as obras que merecem atenção.” (BECKER, 2010, p. 144)

Neste trecho do capítulo “A Estética, os Estetas e os Críticos” do livro “Mundos da Arte”, Howard Becker atenta para o caráter coletivo e negociado de apreciação da arte. O entendimento de alguma obra é orientado por critérios sociais, construídos por agentes autorizados. Onde é essencial o consenso, mas que este não exclui as divergências e diferentes participações destes atores.

Pensar nestes critérios sociais é expor sua artificialidade, onde se recusa a pensar em uma dada natureza do objeto artístico. Por isso, não há nenhum tipo de condição natural que, inexoravelmente, torne os objetos alvo de determinada classificação.

Deste modo, a “obscuridade” não é algo inerente aos discos em que essa característica é atribuída, mas uma forma de apreciação estética. Assim como podemos pensar que o “obscuro” é uma classificação do mundo em que investigo, a “cultura do vinil”, e que, por isso, nos ajuda a compreendê-lo, problematizar a atribuição de “obscuridade” a certos discos, em detrimento de outros, é uma maneira não só de conhecermos esta noção estética, mas também de investigarmos o porquê da existência destas obras serem vinculadas a esta forma de pensar.

Em entrevista, pergunto ao Tique o que faria um disco ser “obscuro”:

“São várias variáveis... Um disco ‘obscuro’ geralmente ele não é um sucesso comercial. E ele pode não ser um sucesso comercial porque pode ser um ponto fora da curva na discografia de um artista, é uma coisa mais experimental, mais genuína ou discos de baixa tiragem. Ou pode ser um disco ‘obscuro’ na discografia de um artista ‘X’, até de sucesso, ou de um grupo ‘obscuro’ que faz parte de uma cena, de um ‘espaço obscuro’ dentro da música. É ‘obscuro’ porque não se tem muito conhecimento, gera lendas em cima”. (Tique em entrevista concedida a mim em 30/08/2014)

Tique expõe alguns elementos que nos ajudam a entender algumas características destacadas sobre a “obscuridade” como o “fracasso comercial”, “baixa tiragem”, o não se ter “muito conhecimento”. Ao mesmo tempo, coloca que o disco

“obscuro” pode até ser um sucesso comercial, desde que não se “conheça” muito sobre ele.

A aparente contradição é atenuada quando diz que mesmo um disco “bem sucedido”, até de um artista representado por ser um “sucesso comercial”, pode ser “obscuro” desde que seja representado como “um ponto fora da curva” em sua trajetória discográfica. Na mesma conversa, Tique traz como ilustração Caetano Veloso:

“O [álbum] *Transa* é ‘obscuro’ na discografia dele. Ele é ‘obscuro’ pelo contexto dele. Tem uma aura da parada do exílio⁵⁷, enfim. Um disco bem introspectivo também”.

Na sua reflexão sobre a “obscuridade”, Tique continua:

“Po, o Paulo Bagunça, por exemplo, que a gente conheceu, o disco dele é ‘obscuro’. Não é ‘obscuro’ no sentido que é [...] Mas é ‘obscuro’ no sentido que tem uma sonoridade específica dele, do som que ele tava tirando com as influências dele, não foi feito pensando no sucesso comercial, eu acho. E esquecido”. Tique em entrevista concedida a mim em 30/08/2014

4.4. Considerações sobre a “obscuridade”

Sobre a construção social do termo “obscuro”, colocaria que, assim como “básico” e “lixo”, a categoria “obscuro” é usada pelo amante de vinil de maneira contextual e não se vincula a nenhum gênero musical por excelência, ainda que este trabalho esteja sendo feito mais proximamente de amantes do LP vinculados ao multifacetado gênero MPB. Os efeitos da categoria, também, atuam de maneira diversa para cada amante do LP. O que é “obscuro” para um, pode ser “lixo” para outro, e vice-versa.

Quero aqui argumentar que nesse mundo artístico do vinil, a categoria “obscuro” evoca as “marcas de estima” (Becker, 2010) “malditas”, “vanguardistas”, enfim, “marginais” das obras. Assim, afirmar a memória das obras “obscuras” passa pela representação da transgressão, da trajetória errante, seja negando uma convenção artística “mainstream”, “famosa”, “popular”, seja negando a indústria fonográfica, seja pela negação de instâncias de consagração hegemônicas. O olhar “obscuro” destaca algum aspecto “sombrio”, “maldito” da obra. Desta forma, proponho chamar este conjunto de representações de “retórica obscura”.

⁵⁷Após o decreto do AI-5 em 1968, acirraram-se as acusações a Caetano Veloso por “subversão”, sendo encarcerado em dezembro deste ano, junto a seu companheiro Gilberto Gil. Soltos em fevereiro de 1969, cumprem prisão domiciliar até julho de 1969 quando vão para exílio em Londres (CALADO, 1997).

O “obscuro” é, enfim, a obra representada como “desviante” (BECKER, 2008), que não atende às demandas de uma ideia de normatividade. Assim, partindo do campo apresentado, Verocai, e outras obras como a de Paulo Bagunça, são “obscuras” porque “ninguém entendeu na época”, é “maluquice”, foi “rejeitado”, foi um “fracasso”, “ninguém tem conhecimento”.

Estas obras consagram-se a partir de uma noção de desvio e é neste ponto que, acredito eu, reside um certo “paradoxo obscuro”. Ou seja, ao contrário de uma tradição de estudos do desvio (BECKER, 1996) em que o desviante é alvo de uma cruzada moral, estigmatizante, o “obscuro”, na “cultura do vinil”, apresenta-se na figura de um “desviante-consagrado”. Consagra-se na medida em que é interpretado como ter sido rejeitado de alguma maneira, de ter desafiado determinadas instâncias de consagração. No caso das representações apresentadas seriam as ideias de “indústria fonográfica” e o senso estético de uma audiência imaginada e, por essa razão, é representado por “ninguém ter entendido aquelas maluquices”. Portanto, o fascínio pelo “obscuro” se apresenta, nestas narrativas e dentre outras questões possíveis, no caráter transgressor que tal obra parece evocar nos amantes do vinil.

Quanto à questão acerca do engendramento de instâncias de consagração próprias da “cultura do vinil”, trazida no início deste capítulo, destaco também a atuação de agentes autorizados que são determinantes para dizer quem é “obscuro”. No caso de Verocai, vemos o papel do DJ Nuts na curadoria tanto do Verocai como artista-arranjador, como do repertório que ele consagra através da Mixtape “Arthur Verocai – Arranjos e Composições”, assim como na mediação junto ao artista para o concerto de Los Angeles, a pedido da Mochilla. A atuação/curadoria de selos (Ubiquity, Kindred Spirits, Polysom, Somatória do Barulho) para escolher as obras que serão prensadas, assim como a “performance” dos discos diante de uma rede internacional de colecionadores (aqui representadas por personagens como o dono do sebo japonês First Impressions, donos de sebos ingleses) e de sua circulação no mundo hip-hop pelos samplers.

Também parecem ser determinantes neste meio, algumas práticas sociais: o mencionado sampler, “técnicas de colecionamento”, a leitura das fichas técnicas em busca de alguma “marca de estima”, a busca por nomes de músicos participantes de um álbum, como indica o descrito garimpo do disco “Werther” realizado por Pinduca. Assim, esta rede de atores e práticas sociais constituiriam uma instância de consagração própria, de relativa autonomia do aqui chamado mundo artístico do vinil.

“Pasan los músicos, quedan los artistas”

(Charly Garcia)

5. O CASO EMBLEMÁTICO DE ARTHUR VEROCAI

Trabalhamos anteriormente, no capítulo 3, identidades da figura do colecionador na “cultura do vinil”, ou ainda, como distintas noções e éticas sobre o colecionismo se relacionam com tipos sociais. No capítulo anterior (cap. 4), as reflexões estiveram vinculadas às categorias de classificação dos LP's, à análise dos discos e ao status adquirido. Nesse contexto a ideia de “obscuridade” ganhou destaque. Escolhi aqui explorar mais detidamente o caso de Arthur Verocai, artista "obscuro" cuja trajetória artística será aqui mais detidamente analisada.

5.1. “Esta é a fabulosa história de um bumerangue”⁵⁸

Em 15 de abril de 2009, o mineiro Arthur Verocai subiu no palco do Luckman Theater em Los Angeles, California. Segundo o site oficial do teatro⁵⁹, seu design foi planejado pelo escritório de arquitetura “Luckman Partnership, Inc”, que projetou o complexo de arenas “Madison Square Garden” e o aeroporto internacional de Los Angeles. Seus equipamentos permitem exibições digitais de vídeos e filmes, instalados em meio a um proscênio de 14 metros de largura com capacidade para abrigar uma orquestra de até 60 músicos. Idealizada para refletir a “beleza e a força” da “antiga Califórnia”, o teatro conta com 1.152 poltronas destinadas à plateia⁶⁰.

Como registra o DVD “Timeless: Arthur Verocai”, o maestro (um “herói obscuro” para o jornalista Rodrigo Carneiro⁶¹), regeu uma orquestra americana com mais de 30 instrumentistas, além de outros convidados brasileiros como “Mamão” (Ivan

⁵⁸ Trecho extraído em texto de Tárík de Souza (Anexo I) na reedição do LP “Arthur Verocai” pelo Polysom em 2012.

⁵⁹ <http://www.luckmanarts.org/about/>

⁶⁰ Ibidem

⁶¹ Rodrigo Carneiro já trabalhou para Estado de S.Paulo e Folha de S. Paulo, pelas revistas “Bravo!”, “Simples”, “Rolling Stone Brasil”, “Alfa” e “Brasileiros”, pelo portal eletrônico “Terra”. Atualmente trabalha para o jornal “Valor Econômico”. Em seu blog pessoal publicou elogios ao que chamou de um “daqueles heróis obscuros da música popular brasileira”. Link: <http://euelaoceoeaffairredivivo.blogspot.com.br/2010/05/arthur-verocai-por-dj-nuts.html?view=timeslide>

Conti), baterista do Azymuth⁶², o percussionista Airto Moreira⁶³ e o cantor Carlos Dafé⁶⁴.

O repertório foi composto por todas as canções de seu disco de estreia, homônimo, de 1972, e algumas canções de trabalhos posteriores. Era a primeira vez, desde a composição e gravação deste álbum, que Verocai apresentava essas canções, ao vivo, em um show. Segundo o repórter Marcelo Pinheiro, em reportagem à revista CartaCapital, a apresentação se deu mediante um teatro lotado e “uma plateia de mais de 1.500 pessoas eufóricas”⁶⁵.

Os 37 anos que separaram a criação da obra e sua estreia no formato ao vivo deixaram o autor incrédulo e reticente até os últimos instantes do concerto. Em fevereiro de 2011, Verocai relata ao jornal Estadão:

“Quando olhei para aquele teatro grande, vazio, com 1.200 lugares, disse: será que vem alguém aí? No dia da apresentação estava lotado, foi impressionante. O filme é editado, não aparece muito, mas quando entrei recebi uma ovação que me deixou espantado. Os caras urravam. Cheguei na frente da orquestra, fizeram um silêncio sepulcral, em sinal de respeito. Na plateia tinham muitos DJs, músicos jovens de até 30 anos na maioria”. (Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-redescoberta-do-cultuado-arthur-verocai-imp-,676930>>. Acesso em: 26/02/2016)

Segundo o jornalista Luiz Filipe Tavares, em reportagem da revista TRIP em abril de 2011⁶⁶, sua obra é “irrotulável”, “complexa” e “abrangente”. A lista de artistas com quem Verocai trabalhou, seja como arranjador, produtor, compositor ou músico é extensa. Tavares, em seu texto, dá destaque a artistas como “Ivan Lins, Erasmo Carlos, Elis Regina, Tim Maia, Jorge Ben, Gal Costa, Néelson Gonçalves, Marcos Valle e muitos outros cantores e compositores influentes na música popular brasileira”⁶⁷.

⁶² Segundo o ICCA: “Grupo integrado por José Roberto Bertrami (teclados), Alexandre Malheiros (baixo), e Ivan Conti "Mamão" (bateria). O histórico do grupo remonta a 1972, quando o trio se apresentava com os nomes de Grupo Seleção e Alan and His Orchestra, com um repertório de covers. Os integrantes atuavam como músicos de estúdio na Phonogram, participando de discos de vários artistas, como Raul Seixas, Rita Lee, Elis Regina e Odair José, entre outros”.

⁶³ Segundo o ICCA: “Instrumentista (baterista e percussionista). Compositor. Criado em Curitiba, aprendeu canto, piano, violino, bandolim e teoria musical, como bolsista da Academia de Música de Ponta Grossa (PR)”.

⁶⁴ Segundo o ICCA: “Compositor. Instrumentista. Cantor. Nascido no subúrbio de Vila Isabel, no Rio de Janeiro”. Iniciou sua carreira no grupo “Dom Salvador e Abolição”, “primeiro grupo de negros a tocar soul music em um festival da TV Globo”. Logo depois passaria a tocar com Tim Maia e integrar o Movimento Black Rio.

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/depois-de-40-anos-maestro-apresenta-cd-pela-primeira-vez>>. Acesso em: 26/02/2016.

⁶⁶ Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/arthur-verocai>>. Acesso em: 26/02/2016.

⁶⁷ Ibidem.

Em texto que acompanha a reedição feita pela Polysom em 2012 (Anexo I), o jornalista Tárík de Souza destaca o disco como misturando:

“as influências recebidas como músico, cultor de Wes Montgomery e Miles Davis a Frank Zappa e o Weather Report (‘Karina (Domingo no Grajaú)’), mais o soul elegante de Marvin Gaye e o folk harmônico de Crosby, Stills, Nash & Young.” (SOUZA, 2012, ANEXO I)

Em mesmo encarte, o próprio Verocai reivindica sua polivalência musical:

“Não tinha preconceitos musicais e estava aberto para música de qualidade, fosse folk, jazz, bossa nova, funk e eletrônica. Aliás, usei um sintetizador numa gravação pela primeira vez no Rio”.

A obra de Arthur Verocai, principalmente seu disco de estreia de 1972, é hoje reverenciada por amantes do vinil, do Brasil e países como Inglaterra, EUA e Japão. Tanto a edição original lançada pela gravadora brasileira Continental, como as reedições americana (2003, pela Ubiquity), holandesa (2011, pela Kindred Spirits) e brasileira (2012, pela Polysom) são alvo de constantes buscas, garimpos e transações.

Segundo entrevista de Marcelo Maldonado, um dos organizadores da “Feira de Vinil do Rio de Janeiro”, ao jornal O Globo em 2015, “entre as obras mais disputadas [...] estão as de Edson Frederico, Arthur Verocai, Tuca, Maria Castro Neves e ‘Paêbirú’, disco de Zé Ramalho e Lula Cortês”.

O americano DJ J Rocc, membro do Beat Junkies⁶⁸, em reportagem da TV TRIP em abril de 2011⁶⁹ coloca:

“A primeira vez que ouvi esse álbum... É um álbum para ser levado para uma ilha deserta. Você pode levar ele pra qualquer lugar e você nunca vai cansar dele. O jeito que ele foi montado, a orquestra... A maneira como o álbum, o pacote todo, faz você sair e procurar mais coisa do Arthur Verocai. Mesmo a reprensagem que saiu vale uma grana, 150, 200 dólares. Este álbum quando saiu já era difícil de achar e agora a reprensagem é ainda mais difícil.” (Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/tv-trip/arthur-verocai.html>>. Acesso de: 26/02/2016)

No portal inglês “Sounds and Colours”, a jornalista carioca Kamille Viola diz que até surgirem as reedições de seu disco de estreia, um LP original de “Arthur Verocai” (1972) chegava a custar duas mil libras⁷⁰.

⁶⁸ Grupo de DJ’s criado em Los Angeles no começo dos anos 90, segundo site oficial. Disponível em: <<http://www.beatjunkies.com/about/>>. Acesso em: 26/02/2016.

⁶⁹ Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tv-trip/arthur-verocai.html>>. Acesso em: 26/02/2016.

⁷⁰ Disponível em: <<http://soundsandcolours.com/articles/brazil/i-threw-everything-away-an-interview-with-arthur-verocai-8776/>>. Acesso em: 26/02/2016.

Também em entrevista à TV Trip em 2011, o DJ Nuts fala da notoriedade do álbum no mundo do vinil:

“[Em um leilão] o disco foi vendido por 5 mil dólares. Então, imagina quanto que querem esse disco por aí. Esse disco está em listas no Japão, em listas dos mais procurados do mundo. Não existem listas de criminosos? Existem listas de discos procurados, entendeu? Esse é um disco que está em lista de europeu, em lista de japonês, no topo da lista. Gente falando ‘eu preciso desse disco aqui’”. (Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/tv-trip/arthur-verocai.html>>. Acesso de: 26/02/2016)

Afinal, o que a história deste músico nos diz sobre o mundo artístico do vinil”? Trouxe esta breve e introdutória citação de eventos e personagens envolvendo parte da trajetória artística do brasileiro Verocai por variadas razões, em primeiro lugar, para tentar ilustrar a complexa rede de atores sociais que constroem este universo social. Podemos destacar DJ’s e produtoras de hip hop (DJ Nuts, J Dila, MOCHILA), selos de prensagem do vinil de diferentes nacionalidades (Ubiquity, Kindred Spirits, Polysom), mídias digitais e analógicas (DVD, vinil), diferentes estilos musicais (hip hop, bossa nova, funk, folk, jazz, eletrônico).

Em segundo lugar, me interessa fazer uma análise em como a categoria “obscuro” é construída socialmente. Em diversos momentos do trabalho de campo, como em conversas informais, com Murilo, Tique e Pinduca, os discos que eles chamavam de “obscuros” eram os escolhidos como seus preferidos, além de, como mencionado no capítulo anterior, serem os discos mais valiosos na “cultura do vinil”.

Por fim, me interessa refletir sobre a hipótese de que no mundo artístico do vinil, há instâncias de consagração próprias, ou seja, uma rede de seleção e exclusão de obras que seriam elencadas como “grandes obras”, como pude observar no acompanhamento etnográfico, e irei trabalhar no decorrer do capítulo.

Em “Mozart, sociologia de um gênio”, Norbert Elias (1995) discute as condições de produção na carreira de um músico de corte europeu na segunda metade do século XVIII. A partir da trajetória do músico clássico Wolfgang Amadeus Mozart, o autor nos coloca como suas decisões individuais eram um diálogo constante com as “mudanças estruturais” na sociedade.

A tentativa de Mozart de desligar-se do patronato da corte e tentar uma carreira como “artista autônomo”, é o “microcosmo” em que Elias analisa os conflitos de um músico burguês que buscava uma alternativa ao controle artístico de seu empregador, o arcebispo de Salzburgo.

“Através deste conflito no microcosmo da corte de Salzburgo veremos então, representados por dois indivíduos, os conflitos maiores no macrocosmo da sociedade da época. Vemos que, no sentido mais amplo, havia um conflito entre um príncipe, um membro da alta nobreza que também era alto dignatário da Igreja, e um membro da pequena burguesia, cujo pai tinha ascendido do status de artesão ao de serviçal da corte.” (ELIAS, 1995, p. 28)

Elias aponta como um músico burguês na França e Inglaterra e no que compreende hoje a Itália e Alemanha dependia do emprego na corte. Porém, diferentemente da França e Inglaterra que, desde o século XVII, possuíam um Estado centralizado e uma corte que suplantava as outras em poder e riqueza, Itália e Alemanha estavam “fragmentadas em um número quase incalculável de ‘establishments’ cortesãos e urbanos” (ELIAS, 1995). Na França, por exemplo, renunciar a um posto levava a um músico burguês buscar uma corte fora deste território. O autor coloca que na Itália e Alemanha “era diferente; conhecemos muitos casos de artistas artesãos que se desentenderam com seu senhor e se transferiram para um território diferente”. Assim, Mozart tentaria no incipiente (em comparação com o mercado literário de época, por exemplo) mercado de música viver como “artista autônomo”.

Vejamos, uma questão apresentada por Elias:

“Entre as interessantes perguntas não respondidas de nosso tempo está a que indaga quais características estruturais fazem as criações de uma determinada pessoa sobreviverem ao processo de seleção de uma série de gerações, sendo gradualmente absorvidas no padrão das obras de arte socialmente aceitas, enquanto as de outras pessoas caem no mundo sombrio das obras esquecidas.” (ELIAS, 1995, pág. 52)

Neste capítulo proponho-me a discutir os significados de uma das categorias de classificação dos discos na “cultura do vinil”, o “obscuro”. A partir da trajetória de um disco e artista classificados como “obscuros” pelos interlocutores deste trabalho, me investigarei, portanto, a construção social desta categoria. O que faz um disco ser “obscuro”? Do mesmo modo, como esta categoria de pensamento opera na construção de em um mundo artístico, neste caso, “o mundo artístico do vinil”?

5.2. Uma “história de vida” e suas redes

A busca deste capítulo por problematizar a noção nativa de “obscuro” me levou a pensar em suas possibilidades metodológicas. Partindo do pressuposto que o “obscuro” não é um dado em si, como eu poderia investigá-lo a partir de uma perspectiva antropológica?

Um questionamento inicial era: quais obras Pinduca, Murilo e Tique tratavam por “obscuras”? O que fazia destas obras, discos “obscuros”?

Revi o material produzido no trabalho de campo e pude elencar algumas possibilidades de obras passíveis de investigação. “Arthur Verocai” (1972) de Arthur Verocai, “Krishnanda” (1968) de Pedro Santos e “Paulo Bagunça e a Tropa Maldita” (1973) de Paulo Bagunça. Estas foram as obras mais recorrentes quanto aos relatos destes interlocutores.

Optei pelo disco de Arthur Verocai pela vasta produção jornalística à disposição, seja em blogs, textos ou programas em vídeo para TV ou internet, material esse concentrado, essencialmente, entre os anos de 2011 e 2015.

Tais dados bibliográficos eram contemplados pelo acompanhamento dos três interlocutores: Pinduca, Tique e Murilo. Além disto, passei a utilizar técnicas de pesquisa que são recorrentes e me foi ensinada por estes interlocutores tais como a leitura de fichas técnicas⁷¹ de disco e as consultas a DJ’s, colecionadores e vendedores de LP’s⁷². As falas do DJ Nuts, parceiro de Verocai e pesquisador de sua obra, disponíveis em reportagens em vídeo e texto, também ajudaram a compor esta decisão.

Além disto, os interlocutores citados acompanham o trabalho do DJ Nuts e o tomam como uma referência no culto à “cultura do vinil”. Considerei, assim, que além de possuir fontes que pudessem dialogar entre si, poderia, descritivamente, tomar esse campo como construído por uma rede.

Por isso, gostaria de destacar a entrevista que Arthur Verocai concede ao programa televisivo “Som do Vinil”, do Canal Brasil. Esta entrevista e as “fontes variadas” que citei, serão descritas e problematizadas no decorrer do capítulo.

Segundo texto do site oficial do programa⁷³, “Som do Vinil” estreou em 2007, já sob “apresentação, direção e pesquisa” do músico e pesquisador Charles Gavin⁷⁴. Com a intenção de apresentar “a música brasileira em sua riqueza e variedade”, o programa apresenta álbuns que consideram “clássicos da música brasileira”, a partir de entrevista

⁷¹ A definição e as implicações dos usos da ficha técnica no universo da “cultura do vinil” serão trabalhados no item 5.1, chamado “Efeito Verocai”.

⁷² Sobre a utilização destas fontes destaquei o trabalho de André G. Braga (2014) “A CENA BLACK RIO: circulação de discos e identidade negra”.

⁷³ Disponível em: <<http://osomdovinil.org/o-projeto/>>. Acesso em: 24/02/2016.

⁷⁴ Charles Gavin foi baterista dos grupos de rock brasileiros “Ira!” (1982-1984) e “Titãs” (1985-2010). Na década de 1990 iniciou seu trabalho junto ao acervo de gravadoras (principalmente Warner) onde coordenava a curadoria e produção das edições inéditas em CD de discos da música brasileira que foram originalmente prensados em LP. (Disponível em: <<http://osomdovinil.org/o-projeto/>>. Acesso em: 24/02/2016)

com os próprios autores, pesquisadores ou algum outro personagem que tenha participado do álbum em questão.

Paralela à atividade do programa, sua equipe publicou em seu site⁷⁵ a íntegra das entrevistas que serviram de base para a montagem da versão final, televisiva, que tem, em média, 25 minutos. Em seu portal, explicam o que os levou a tal iniciativa:

Dos quase 200 programas gravados, uma parte já não estava guardada e corríamos o risco de perder o extenso material colhido — para cada 20 minutos de programa havia 5 horas de entrevistas que não iam ao ar. Com apoio da Oi e da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, estamos organizando, arquivando, transcrevendo na íntegra, e as tornando públicas — na internet e em uma série de livros. Para que a música brasileira continue nos inspirando e transformando. (Texto do site oficial do programa “Som do Vinil”. Disponível em: < <http://osomdovinil.org/o-projeto/>>. Acesso em: 24/02/2016)

Uma das entrevistas publicadas é a de Arthur Verocai⁷⁶, dividida em três partes. A primeira, Gavin entrevista Verocai sobre eventos da sua trajetória artística e formação musical. Na segunda, ele, ainda sob mediação de Gavin, comenta todas as faixas do álbum. A terceira parte é a entrevista de Gavin com um parceiro de Verocai, o músico e produtor Kassin.

Através deste material, me encorajei a tomar inspiração de algumas questões trazidas pelo debate que envolve a noção “história de vida” (BECKER, 1999) e o de “etnobiografia” (GONÇALVES, 2012).

Becker em “A história de vida e o mosaico científico”(1999) faz uma retrospectiva da utilização da “história de vida” como uma ferramenta metodológica na Sociologia. Mostra a vasta recorrência deste artifício na década de 20 na Escola de Chicago, tendo como uma das obras emblemáticas o “The Jack-Roller” de Clifford Shaw (1966), desenvolvida a partir de relatos auto-biográficos de um “jovem ex-delinquente” (termo usado por Shaw).

O autor aponta como que, em conjunto, o acúmulo de estudos realizados a partir da perspectiva da “história de vida” pela Escola de Chicago na cidade, em projetos coordenados, formavam o que ele chama de “mosaico científico” (BECKER, 1999).

Assim trabalhar a partir de uma auto-apresentação em uma “história de vida” é dar relevância às interpretações que os interlocutores têm sobre suas próprias ações, nos

⁷⁵ (Ibidem)

⁷⁶ Disponível em: < <http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso em: 24/02/2016.

permitindo compreender as possibilidades que pareciam estar postas para este indivíduo. Como coloca Becker:

“Para entender porque alguém tem o comportamento que tem, é preciso compreender como lhe parecia tal comportamento, como o que pensava que tinha que confrontar, que alternativas via se abrirem para si; é possível entender os efeitos das estruturas de oportunidade, das subculturas delinquentes e das normas sociais, assim como de outras explicações comumente evocadas para explicar o comportamento, apenas encarando-as a partir do ponto de vista dos atores.” (BECKER, 1999, p. 103)

Já Marco Antonio Gonçalves, no texto “Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens”, retoma diferentes abordagens na história das ciências sociais para a possibilidade de “escrever uma vida” ou “inscrever uma representação sociológica modelar”.

Ao contrário de uma tradição durkheimiana (DURKHEIM, 1898; DUMONT, 1985), onde o individual e o individualizante são tratados como algo psicologizante, afastando a representação individual nas interpretações sobre a sociedade, contrapõe-se as noções de autores como Simmel e Elias onde indivíduo e construção social apresentam, não uma cisão, mas uma conformidade.

Gonçalves, assim, sugere:

“A noção de etnobiográfico problematiza, por assim dizer, o etnobiográfico e o biográfico, as experiências individuais e as percepções culturais, refletindo sobre como é possível estruturar uma narrativa que dê conta desses dois aspectos na simultaneidade, ou seja, propõe, a um só momento, repensar a tensa relação entre subjetividade e objetividade, pessoa e cultura.” (GONÇALVES, 2012, p. 20)

Na epígrafe de Walter Benjamin (1980 apud GONÇALVES, 2012) que abre o texto, “Adere à narrativa a marca de quem a narra como na tigela de barro a marca das mãos do oleiro.”, Gonçalves vê a síntese da tensão entre o “individual, a subjetividade, o sociológico e as representações”. Acredita, assim, que o “instante etnográfico que envolve o etnógrafo e o narrador” potencializa a experiência da “narração partilhada”.

No mesmo caminho, Pereira de Queiroz (1988 apud GONÇALVES, 2012) destaca outro aspecto da relação etnógrafo-biografado ao trabalhar com a noção de auto-biografia:

“é o narrador que, em última instância, decide o que é relevante ou não para ser tomado como fundamentação de sua narrativa, sobretudo o modo como organiza os eventos e o modo com que se pronuncia ou silencia sobre determinados fatos”. (Pereira de Queiroz, 1988 apud GONÇALVES, 2012, p. 23)

Outro ponto que contribui para o debate acerca do “falar de si”, trazido por Gonçalves, é a “operação de inclusão do outro, o compartilhamento de uma experiência” na etnobiografia. Ou seja, a “imbricação entre a criação pessoal de um eu e a formulação sociológica de um self depende de outrem para que ganhe sentido”.

Tais propostas trazem à tona a dimensão da imaginação pessoal para a análise sociológica. Se afastando de uma abordagem que busca “apreender um ponto de vista nativo”, Gonçalves defende a noção de “pessoa-personagem”, onde a

“[...] etnobiografia é, antes de tudo, produto de uma relação e de suas implicações a partir da interação entre pessoas situadas em suas respectivas vidas e culturas, tendo como pano de fundo suas percepções sobre a alteridade” (GONÇALVES, 2012, p. 23)

Assim, as reflexões sobre “etnobiografia” e “história de vida” apresentam-se como referentes metodológicos para a análise antropológica que me proponho. O contexto de produção da auto-reflexão na construção biográfica, a relação etnógrafo-biografado (ou um biógrafo de si mesmo), é o pano de fundo da interpretação de ideias culturais. O “pensar a si mesmo”, desta forma, se apresenta como um caminho para refletirmos as representações sociais.

Portanto, destaco a transcrição da entrevista de Verocai para o “Som do Vinil” como um registro em que Verocai produz uma auto-reflexão sobre diversas etapas de sua carreira, da mesma forma que encontramos, na mesma entrevista, a interação do músico com outros tipos sociais construtores da “cultura do vinil” como o músico e pesquisador, Charles Gavin, e o jornalista e escritor de música brasileira, Tárík de Souza, que é responsável pela “pesquisa e pauta”⁷⁷ do programa. Da mesma forma, ainda que de forma mais pontual, outros trechos de entrevistas para jornais, blogs e revistas, informações de encartes de LP’s e depoimentos de amantes do vinil sobre a obra do músico formam um material que nos permite tentar construir uma “história de vida” artística do músico.

Nesta narrativa, estarão presentes a auto-apresentação de Verocai sobre sua trajetória, as perguntas de entrevistadores (principalmente de Charles Gavin, um entusiasta da “cultura do vinil”), discursos de amantes do vinil sobre a obra, apresentações de pesquisadores de música brasileira (principalmente Tárík de Souza), os meios pelos quais estes discursos são produzidos (jornais, encartes de LP, blog’s,

⁷⁷ Disponível em: <<http://osomdovinil.org/o-projeto/>>. Acesso em: 24/02/2016.

programas de TV e internet), tanto quanto a minha narrativa e percurso no campo em questão.

Proponho, através das representações sobre sua trajetória artística e sua “obscuridade”, lançarmos interpretações sobre as noções do “obscuro”, assim como descrever mais detalhadamente os agentes sociais atuantes na construção desta categoria social.

5.3. O autodidata / estreia discográfica / Movimento Música Nossa

Ainda que reconhecido por “passear” por diversos gêneros musicais, Verocai iniciou sua formação musical na adolescência muito próximo à bossa-nova e ao violão clássico. Segundo Tárík de Souza, no mesmo encarte da reedição da Polysom, Verocai “estudou harmonia, violão erudito (Darcy Villaverde, Léo Soares, Nair Barbosa da Silva) e popular (Roberto Menescal) e piano (Wilma Graça)”.

“Na minha casa meu pai sempre gostou muito de música, meu pai era um amante da música, a gente sempre ouvia muito a Rádio Nacional. Ele tinha discos de 78 rotações, de tudo quanto era jeito. Também gostava muito de tocar, pegava essas flautinhas e tocava. Meu avô tocava machadinhos e valsas no violão tradicional. Eu cheguei para o vovô uma vez e falei: “Vovô, olha aqui” e toquei “Corcovado” para ele com harmonia de Bossa Nova e ele disse: “Não é assim que se toca violão, meu filho. É assim...”. Aí mandou uma valsa [risos]. Florentino Verocai, falecido. Uma grande figura. A geração dele gostava das coisas. Era o valor dele também. E eu comecei assim: minha irmã aprendia violão com o Carlos Lyra em 1958, 1959, naquela famosa academia que ele tinha. E eu comecei a filar o caderno dela, e a tocar no violão dela mesmo, foi aí que eu comecei a tocar. Eu fui ter aula com o Menescal em 1962 só, mas aí eu já tocava, já tirava música, já harmonizava. O Menescal me deu 12 aulas, aprendi também com o Ugo Marotta, umas noções de música e tal, que era microfonista do Menescal e maestro também, e foi assim. Mas eu era apaixonado, se tivesse um cara tocando um violão ali na esquina eu ia fissurado ver o cara tocar para ver se eu pegava alguma coisa dele. Assim a gente vai aprendendo.” (Disponível em: < <http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016.)

No livro “Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova”, o jornalista Ruy Castro (1990) se propõe a reconstituir a “vida boêmia e cultural carioca” dos “tempos da Bossa Nova”. Os últimos anos da década de 50 são narrados como a consolidação de parcerias do que é classificada por ele como a primeira geração da bossa-nova, sendo lembrados músicos e compositores como Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra e Roberto Menescal. Porém, antes de tornarem-se músicos profissionais, os jovens Carlos Lyra e seu amigo Roberto

Menescal montaram uma academia de violão, a qual Verocai se refere, com o intuito de “levantar uns trocados” (CASTRO, 1990). Anos depois eles se tornariam protagonistas no lançamento do movimento bossa-nova. Em “Chega de Saudade” (1959) de João Gilberto, primeiro LP dedicado à bossa-nova, por exemplo, constariam três composições de Carlos Lyra.

“Eu sempre fui meio autodidata, até para arranjador eu sou autodidata. Quis ter aula com o Erlon Chaves, mas ele virou para mim e falou: ‘Olha, eu sou autodidata, não posso te dar aula’. Aí eu falei: ‘Então, você é autodidata também?’. Eu pegava as partituras de música clássica, de Ravel, aqueles livrinhos que tinham em edição francesa, e eu ficava vendo como é que eles escreviam as formações, o que eles escreviam para cordas. Eu comecei aprendendo com o Ugo Marotta em 1963. Também tive professor de música clássica, eu tive aula com o Darcy Villa Verde, que foi um grande violonista. O avô do Sérgio Abreu, Antonio Rebelo me deu umas noções de técnica também. Quer dizer eu nunca fui um violonista, nunca quis ser um violonista maravilhoso, também nunca tive paciência para ser um violonista maravilhoso, meu negocio era mais a música, a harmonia e a orquestração. (Disponível em: < <http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016.)

Em 1966, Verocai teve sua primeira composição gravada, “Olhando o mar”, música feita em parceria com Ronaldo Soares, no LP “Estamos Aí” da cantora Leny Andrade.



Figura Capa do disco Leny Andrade (Odeon, 1967). Foto tirada por mim em visita à casa de Pinduca.

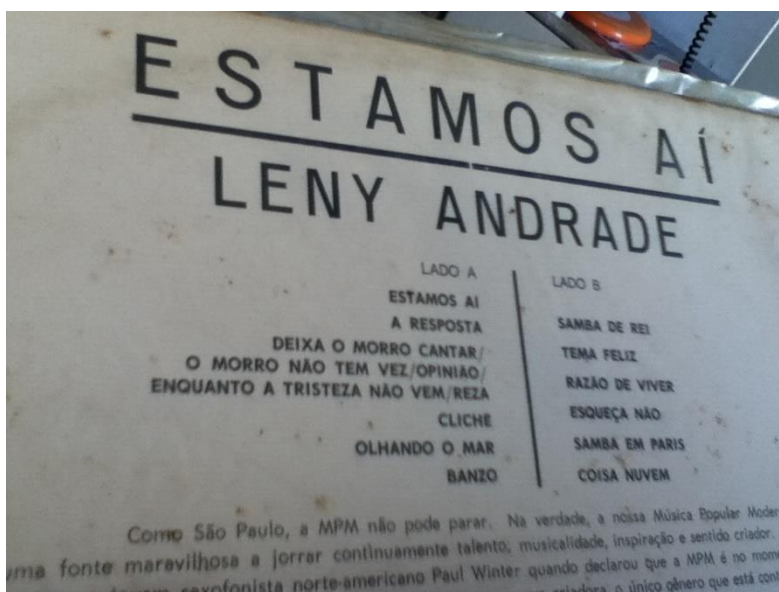


Figura Contra capa de “Estamos Ai” (Odeon, 1967) de Leny Andrade. Registro feito em visita à casa de Pinduca. Pela primeira vez, Verocai tem uma composição registrada em LP.

No livro “Tropicália – A história de uma revolução musical”, o jornalista Carlos Calado (1997) narra a formação do movimento musical denominado Tropicalismo. Em seu relato, o autor contextualiza a época em que Verocai estreava no mercado fonográfico brasileiro, segunda metade da década de 60, onde conviveram diferentes movimentos musicais no Brasil, mais precisamente por São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo o autor, por serem as grandes zonas urbanas que abrigavam as mais influentes rádios, como a Rádio Nacional, grandes gravadoras, emissoras de televisão, estúdios, a rotina de ambas as cidades eram marcadas pela efervescência cultural.

Tendo como fio condutor da narrativa o enfoque na trajetória dos cantores e compositores Gilberto Gil e Caetano Veloso, Calado descreve a formação de uma rede de músicos admiradores da bossa-nova e outros ritmos brasileiros como samba, frevo, marcha que passaram a encantar-se com o movimento de rock brasileiro (ou “iê-iê-iê”) chamado de Jovem Guarda e com a música pop internacional que tinham os Beatles⁷⁸ como carro-chefe.

Tárik de Souza, no texto que acompanha a reedição da Polysom, coloca que no ano de 1967 surge em contraponto ao “rolo compressor pop desatado pelo tropicalismo”, o “Movimento Música Nossa”.

⁷⁸ “Nessa época, [Gilberto Gil] já andava fascinado com a música pop dos Beatles, especialmente o recém compacto ‘Strawberry Fields Forever’, canção que ouvia sem parar”. (CALADO, 1997)

Segundo dados do dicionário do ICCA⁷⁹, o movimento foi idealizado pelo compositor Armando Schiavo, tendo como propósito “reunir grandes nomes da Bossa Nova”⁸⁰ e Arthur Verocai é convidado a participar do movimento. Em trecho da entrevista dada ao programa Som do Vinil, Verocai diz que nessa época a “música brasileira estava mais devagar” e o movimento visava reunir autores “mais sofisticados” em prol da “música nossa”, “música brasileira”, “música mais sofisticada”.

Tais declarações de Verocai podem parecer incoerentes com o panorama traçado até então (o surgimento de novos movimentos artísticos), porém é preciso atentar-nos para o engajamento profissional e estético de Verocai junto aos músicos citados acima, relacionados a uma rede de artistas cujas concepções artísticas, à época, tendiam a rejeitar a mistura do que chamavam de música brasileira a estética do rock e pop ingleses, em voga na indústria fonográfica transnacional, tensão retomada por diversos autores (BASUALDO, 2007; CALADO, 1995, 1997; SÜSSEKIND, 2007). Assim, o “Movimento Música Nossa” nasce contrapondo-se a outros movimentos artísticos como a Jovem Guarda e o Tropicalismo.

“Me fala um pouco sobre o movimento Música Nossa. Como foi?”

Houve um momento em que a música brasileira estava mais devagar, nessa época mesmo de 1968, então juntou o Menescal, o Paulo Sérgio Valle, Marcos Valle, um monte de gente, até o Milton [Nascimento] participou. Tinha um teatro em Ipanema, que não existe mais – o Teatro Santa Rosa –, onde toda segunda-feira a gente apresentava os compositores, os intérpretes. Eu me lembro de que o Milton cantou lá, o Marcos Valle, o Antonio Adolfo. Nesse movimento eu fiz os meus primeiros arranjos, mas eu também treinava os arranjos num conjunto de baile que tinha lá em Além Paraíba, uma cidade no interior de Minas Gerais, que gostava de Bossa Nova.

Mas qual era a ideia do movimento Música Nossa? O que ele pretendia?

⁷⁹ “O Instituto Cultura Cravo Albin para Pesquisa e Fomento das Fontes da Música Popular Brasileira é uma sociedade civil, sem fins lucrativos, com sede na cidade do Rio de Janeiro, criada em 24 de janeiro de 2001 com a finalidade de promover e incentivar atividades de caráter cultural no campo da pesquisa, reflexão e promoção das fontes que alimentam a cultura e, em especial, a música brasileira, visando a divulgação, defesa e conservação do nosso patrimônio histórico e artístico. [...] O acervo doado ao Instituto por Ricardo Cravo Albin [...] Atualmente é composto de documentos textuais, fotografias, recortes de jornais e revistas; roteiros e programas de rádio e televisão; roteiros de espetáculos musicais e um Arquivo Fonográfico, com cerca de 60.000 discos de 12, 10 e 8 polegadas (longplays em vinil, discos 78 em goma laca e compactos simples e duplos), 2.000 fitas sonoras em rolo, 700 em cassete e cerca de 5000 CDs. Complementa este acervo uma coleção de vídeos com depoimentos e programas musicais diversos”. (Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/musicanossa/dados-artisticos>>. Acesso: 24/02/2016).

⁸⁰ Segundo o ICCA o movimento contou com nomes como os de “Roberto Menescal, Pingarrilho, Marcos Vasconcellos, Beth Carvalho, Mario Telles, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Rosinha de Valença, Antonio Adolfo e o Trio 3D, Nara Leão, Mario Castro Neves e Oscar Castro Neves, Claudia, Momento 4, Taiguara, Chico Batera, Rildo Hora, Maurício Einhorn, Johnny Alf, Franklin da flauta, Paulo Moura, Quarteto em Cy, Lúcio Alves, Ugo Marotta, Lindolfo Gaya, Milton Nascimento, Toninho Horta, Egberto Gismonti, Wagner Tiso, Tiberio Gaspar e Joyce, entre outros artistas”. (Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/musicanossa/dados-artisticos>>. Acesso: 24/02/2016).

Era a música nossa, a música brasileira. Música mais sofisticada, entendeu? Os autores eram mais sofisticados, como o Menescal, o Marcos Valle, o Milton e outros mais. A gente juntou aquela patotinha – o Antonio Adolfo, o Tibério Gaspar, o Paulinho Tapajós e tinha o Dom Salvador. A Mariá, mulher do Dom Salvador, gravou a música que ela cantou no “Música Nossa” no disco da Odeon. A canção era minha com o Paulinho Tapajós, chamava-se “Nova manhã”, que saiu sob o título “Novo amanhã” [risos], erraram, mas era “Nova manhã” o nome certo da música.

Quanto tempo durou esse movimento? O que houve com ele?

Durou alguns meses, mas não foi pra frente. Eu acho que foi bom, porque a gente confraternizava, era uma maravilha. O pessoal naquela época, todo mundo se curtia, um dia era na casa de um, outro dia na casa de outro. Hoje ninguém visita ninguém mais, ninguém toca mais nada, mas naquela época era uma maravilha, era um hábito. A gente tinha uma patotinha e estávamos sempre juntos, era uma maravilha.” (Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

Em entrevista ao jornal O GLOBO em novembro de 2011, Verocai faz uma declaração sobre o Tropicalismo:

“Musicalmente, a Tropicália não trouxe novidade, era mais marketing, mais uma filosofia. Mesmo a discussão sobre o uso da guitarra elétrica foi uma bobagem: até na Rádio Nacional, nos anos 50, já se usava guitarra na música brasileira”⁸¹.

Segundo o texto de Tárík de Souza na reedição da Polysom, o movimento rendeu quatro LP’s coletivos, lançados no ano de 1968 cada um por uma gravadora diferente: RCA, Rozenblit, Forma e Odeon. Além de enveredar-se como arranjador, tal experiência seria a estreia da parceria profissional com Paulinho Tapajós, que viria ser um frequente parceiro durante a década de 70. Em reportagem do jornalista Peu Araújo para a revista Vice em 2015, Verocai fala do início da parceria com Tapajós:

“O Paulinho foi meu colega de colégio, a gente estudou junto no 1º Científico. A gente ficou amigo, ensinei ele a tocar violão, eu que dei aula pra ele. A primeira letra que ele fez foi numa música minha, que foi ‘Madrugada’”⁸²

Segundo o dicionário do ICCA⁸³ foram os lançamentos da Forma e Odeon que constaram, cada um, com uma composição da dupla Arthur Verocai e Paulinho Tapajós, sendo elas “Madrugada” e “Novo Amanhã”⁸⁴, respectivamente.

⁸¹ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/obscuros-discos-brasileiros-dos-anos-70-rodam-mundo-nas-maos-de-djs-produtores-2975667>. Acesso em: 26/02/2016.

⁸² Disponível em: <http://noisy.vice.com/pt_br/blog/disquecidos-arthur-verocai-1972>. Acesso: 24/02/2016

⁸³ Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-tapajos/dados-artisticos>>. Acesso: 24/02/2016



Figura Capa da Rozenblit para um dos LP's do Movimento Música Nossa.



Figura Capa da RCA para um dos LP's do Movimento Música Nossa.

5.4. Verocai na “Era dos Festivais”

No livro “A Era dos Festivais – Uma parábola”, o jornalista e historiador Zuza Homem de Mello narra festivais nacionais de música durante o período de 1965 e 1972. O livro inicia com o que, para o autor, seria o “esquecido” primeiro festival de cunho nacional, o I Festival da TV Record em 1960⁸⁴. Quatro anos antes do início de uma

⁸⁴ “A canção era minha com o Paulinho Tapajós, chama-se ‘Nova manhã’, que saiu sob o título ‘Novo amanhã’, erraram, mas era ‘Nova manhã’ o nome certo da música” (Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016)

⁸⁵ Chamada de a “Festa da Música Popular Brasileira”, o festival realizou-se da praia do Guarujá-SP e contava com um leque variado de atrações. Além das apresentações referentes ao festival, haviam shows

série de festivais nacionais e inspirado no festival de San Remo na Itália⁸⁶, o festival de 1960 da TV Record, além de pioneiro nacionalmente, é a estreia no Brasil de um modelo que se seguiriam nos anos seguintes: canções inéditas, transmissões televisivas, interpretações de artistas consagrados, corpo de júri especializado e a presença de uma plateia acompanhando o espetáculo (MELLO, 2003).

Seja catapultando a carreira de desconhecidos artistas⁸⁷ ou sendo um dos grandes canais de veiculação do trabalho de já famosos artistas, os espaços e premiações dos festivais conferiam uma acirrada competição, envolvendo calorosas, por vezes violentas, participações da torcida presente e telespectadores. Nos bastidores, as atuações de gravadoras, robustos patrocinadores e emissoras de televisão davam a viabilidade financeira e atuavam na consolidação das diretrizes artísticas dos festivais (Ibidem).

Também com o recrudescimento do controle moral e repressão pela censura do regime militar, principalmente a partir do AI-5, o viés político das performances era, muitas vezes, realçado, seja pelo engajamento político de alguns artistas, seja pela presença de braços da censura do governo militar na organização dos festivais⁸⁸. Além destes festivais nacionais, e inspirados por eles, diversos outros festivais regionais, universitários eram organizados em todo território nacional (Ibidem).

Os anos de 1967 a 1970 foram de intensa participação de Verocai nos festivais de música como arranjador e compositor. Como coloca Tárík de Souza no encarte da Polysom, “a vitrine dos festivais era uma opção para iniciantes e ele [Arthur Verocai] não negou fogo” (Anexo I). Assim como rádios, programas de TV, LP’s e compactos, participar de um grande festival poderia não só ser a porta de entrada para o

de artistas do casting da TV Record e o concurso de beleza Miss Luzes da Cidade. A canção vencedora do festival foi “Canção de Pescador” do pianista carioca Newton Mendonça (MELLO, 2003).

⁸⁶ Realizado ao ar livre e aberto a compositores e músicos italianos e estrangeiros, o festival teve sua primeira edição em 1951, sendo realizado ainda hoje. O único brasileiro a vencer o festival foi Roberto Carlos, junto ao italiano Sergio Endrigo, interpretando a canção “Canzone Per Te” no festival de 1968 (Ibidem).

⁸⁷ Artistas com extensa carreira discográfica têm em sua trajetória participações na “Era dos Festivais”: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Alceu Valença, Geraldo Vandré, Fagner, Ivan Lins, Toni Tornado, Milton Nascimento. Sobre Edu Lobo, vencedor em 1965 do I Festival da TV Excelsior, Mello coloca: “Dois dias depois do festival, jornais e revistas estampavam a foto do jovem Edu Lobo, que logo foi convidado por Aloysio de Oliveira para fazer um show com o Tamba Trio e Nara Leão. [...] Como artista de palco, deixou de comer sanduíche para comer bem com o dinheiro que ganhava.” (Ibidem).

⁸⁸ Na final do V Festival Internacional da Canção em 1970, organizado pela TV Globo, por exemplo, o maestro Erlon Chaves foi preso e proibido de exercer sua atividade profissional em todo território nacional por 30 dias após uma performance em que ele, negro, era beijado por garotas loiras. Estes e outros exemplos de censuras, prisões, espancamentos e ameaças por parte dos policiais do regime militar eram práticas presentes no cotidiano dos festivais (Ibidem).

disputadíssimo show business nacional, como a possibilidade de “do dia para noite” consagrar-se como uma grande referência no mercado fonográfico.

Tal período foi, também, o de consolidação de parcerias e a oportunidade de consolidar-se como um profissional do mercado fonográfico. Verocai adentrava a “vitrine” e nela construía sua carreira como autor e arranjador.

Em 1967 teve sua primeira participação em festivais, inscrevendo a canção “Saudade demais” no II Festival Internacional da Canção. Em parceria com Paulinho Tapajós, a música seria apresentada pelo grupo “O Quarteto” na 2ª eliminatória no Maracanãzinho.

Em algumas participações chegou a ser finalista, com a canção “Um novo rumo”, parceria com Geraldo Flach, interpretada por Elis Regina no I Festival Universitário da Canção Popular, em 1968 no Rio de Janeiro.

Uma parceria com Arnaldo Medeiros, a música “Bem te vi” também foi finalista no IV Festival Internacional da Canção e interpretada por Grupo Mineiro, Dorinha Tapajós e The Youngsters em apresentação no Maracanãzinho em 1969.

No Festival Universitário de Música de Porto Alegre, foi finalista com a música “Domingo antigo”, uma parceria com Arnaldo Medeiros interpretada por Beth Carvalho, classificando-se em quarto lugar. Ainda participaria no mesmo festival com outras três músicas em parceria com Paulinho Tapajós, “Lá vem ela”, “Tá na hora” e “Minha chegada”.

A partir de anexos do livro de Zuza Homem de Mello (MELLO, 2003), que contém ficha técnica de diversos festivais, e de dados do dicionário do ICCA⁸⁹, apresento um quadro com as participações de Verocai na “Era dos Festivais”:

Ano	Música	Festival	Intérprete	Fase	Composição
1967	“Saudades demais”	II FIC	O Quarteto	2ª Eliminatória	Paulinho Tapajós e Verocai
1968	“Um novo rumo”	1º Festival Universitário da Canção Popular	Elis Regina	Final	Geraldo Flach e Verocai
1968	“O quarto poder”	1º Festival Universitário da Canção Popular	Maria Creuza	Final	Arnaldo Medeiros e Verocai

⁸⁹ (Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-tapajos/dados-artisticos>>. Acesso: 24/02/2016)

1968	“Lá vem ela”	Festival Universitário de Música de Porto Alegre	Beth Carvalho	-	Paulinho Tapajós e Verocai
1968	“Tá na hora”	Festival Universitário de Música de Porto Alegre	Beth Carvalho	-	Paulinho Tapajós e Verocai
1968	“Minha chegada”	Festival Universitário de Música de Porto Alegre	Eduardo Conde	Final	Paulinho Tapajós e Verocai
1968	“Domingo Antigo”	Festival Universitário de Música de Porto Alegre	Beth Carvalho	Final	Arnoldo Medeiros e Verocai
1968	“Rosa Menina”	II Festival Fluminense da Canção Popular	Conjunto 004	Final	Paulinho Tapajós e Verocai
1969	“Bem te vi”	IV FIC	Grupo Mineiro, Dorinha Tapajós e The Youngsters	1ª Eliminatória e Final	Arnoldo Medeiros e Verocai
1969	“A menina e a fonte”	II Festival Universitário da Música Brasileira	Golden Boys	Final	Arnoldo Medeiros, Paulinho Tapajós e Verocai
1969	“Nas águas desse mar”	Festival Universitário do Rio Grande do Sul	Luiz Fernando Werneck	-	Arnoldo Medeiros e Verocai
1970	“A menina e a fonte”	Festival Internacional da Canção de Caracas	Eliana Pittman	Final e Prêmio Melhor Intérprete	Arnoldo Medeiros, Paulinho Tapajós e Verocai
1970	“Minha história”	V FIC	Fototi	1ª Eliminatória e V FIC	Paulinho Tapajós e Verocai
1970	“Clara”	Festival da Canção de Juiz de Fora	Evinha	Final	Paulinho Tapajós e Verocai

“Você passou um período na Bossa Nova, mas rapidamente encontrou um lugar nos festivais. Conta um pouco sobre essa passagem para a gente.

A gente começou nos festivais em 1968. Eu tive a sorte de ter uma música defendida pela Elis Regina no Festival Universitário do Rio de Janeiro, que era da TV Tupi na época. E quem fez o arranjo foi o próprio Erlon Chaves. No ano seguinte teve aqueles festivais universitários em Porto Alegre, Festival de Niterói, em que eu participei também, Festival Internacional, então, era a época dos

festivais realmente, e a gente ia botando as músicas. Em 1969, eu já havia dado uma estudada legal em música, já havia feito um curso de harmonia com uma professora do Conservatório Nacional, Nair Barbosa da Silva, que fez um curso intensivo comigo. Falei com ela: “Não, eu quero aprender logo esse negócio.” Um curso que levava dois anos, eu fiz em sete meses. A primeira linha, o primeiro exercício eu levei uma tarde toda para fazer, mas eu era tão fanático por esse negócio, que eu corri atrás mesmo. No Festival de 1969, eu peguei e comecei a fazer arranjo das minhas músicas, foram os Golden Boys que defenderam. E fazia engenharia também na época, eu me formei engenheiro civil, na PUC, em 1968. Eu trabalhei dois meses, em 1969, na Ponte Rio-Niterói, que estava começando. Um dia, no meio de fevereiro, cheguei em casa todo enlameado, porque tinha um canteiro de obras, acho que lá no final da Baía de Guanabara, que para chegar lá, você passava por aqueles caranguejos, uma lama desgraçada, então, cheguei em casa todo enlameado e o Simonal com o Paulinho Tapajós estavam no meu quarto. Quando entrei, eu falei: “Quem é esse cara que está aí?”. Era o Simonal. O Simonal era muito simpático, muito boa praça, um cara muito bacana. E foi isso...

Que música os Golden Boys defenderam?

A menina e a fonte”. Era minha com o Paulinho e o Arnaldo Medeiros da Fonseca. Eu aproveitei uma música que era minha para fazer os meus arranjos. Então, quando tinha um festival eu fazia um arranjo. Daí o Paulinho entrou para a Philips e nesse momento começamos a trabalhar com O Terço, depois veio o Ivan Lins...” (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

5.5. Carreira discográfica

Além da participação em festivais, Verocai tinha outra frente de atuação que era sua participação em discos, não só como compositor, mas, principalmente, como arranjador. Em sua entrevista ao programa “Som do Vinil”, Verocai relembra três trabalhos nessa época que considera muito importantes em sua carreira.

Em 1970, Verocai iniciaria um trabalho junto à banda de rock progressivo O Terço. Lançados pelo produtor Paulinho Tapajós, o grupo contaria com a participação de Arthur Verocai nos arranjos de seus dois primeiros álbuns de estúdio, lançados em 1970 e 1972⁹⁰.

Você tem dois discos com O Terço, não é isso?

Primeiro e segundo, é. O Paulinho foi quem descobriu O Terço, e depois veio o Ivan, a gente conheceu o Ivan no Festival Universitário também. Aí fizemos o primeiro disco do Ivan, que estourou, virou

⁹⁰ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/arthur-verocai/dados-artisticos/>>; <<http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-tapajos/dados-artisticos/>>. Acesso: 24/02/2016.

sucesso e vendeu pra caramba. Aquele disco que tem “Madalena”, “Amor a meu país” e outros sucessos dele.

Gal Costa gravou uma música minha, que foi de um Festival Universitário, mas quem defendeu foi a Beth Carvalho. “A menina e a fonte”, música com o Arnaldo Medeiros. Nesse Festival de Porto Alegre, a Beth defendeu três ou quatro músicas minhas: “Tá na hora”, com o Paulinho, tinha “Lá vem ela” e “Minha estrada”. (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

Ivan Lins também participaria do “V Festival Internacional da Canção Popular”. Estreante em festivais nacionais, o cantor se apresentaria na mesma eliminatória em que a música “Minha história” de Verocai e Tapajós seria defendida. Ivan, porém, conseguiria grande êxito indo para a final, conseguindo segundo lugar no festival (MELLO, 2003). Assim, é convidado a gravar seu disco pelo Philips e seus dois primeiros álbuns, “Agora”, de 1970, e “Deixa o trem seguir”, de 1971, tem arranjos de Arthur Verocai⁹¹.

Produzido por Paulinho Tapajós, o disco “Negro é lindo” de Jorge Bem teve todos os arranjos de cordas escritos e regidos por Arthur Verocai. Lançado pela Philips em 1971, é o oitavo álbum de estúdio de Jorge Ben. Estreando discograficamente em 1963, Jorge já colecionava sucessos nacionais e internacionais e seus discos já vendiam milhares de cópias⁹².

A parceira de Paulinho Tapajós e Arthur Verocai não se limitaria à composição, mas se estenderia em uma série de convites para atuarem como produtor-arranjador, respectivamente. Tapajós, assim como Verocai, atuou intensivamente no campo dos Festivais. Entre 1967 e 1970, em 24 oportunidades músicas com a assinatura de Tapajós foram finalistas de festivais nacionais e internacionais⁹³, sendo 9 vezes em parceria com Verocai. Como contratado da Phonogram⁹⁴ trabalhou como produtor musical e diretor

⁹¹ Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016.

⁹² Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/jorge-benior/dados-artisticos>>. Acesso de: 24/02/2016.

⁹³ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-tapajos/dados-artisticos>>. Acesso: 24/02/2016.

⁹⁴ “No Brasil, os negócios musicais da Philips foram iniciados em 1960 através da aquisição da CBD – Cia Brasileira de Discos. Em 1971 seu nome foi modificado para Cia Brasileira de Discos Phonogram, em 1978 para Polygram Discos Ltda e em 1983 para Polygram do Brasil Ltda. A gravadora teve seu auge no país entre as décadas de 1960 e 1970, momento em que reuniu em seu elenco praticamente todos os principais nomes do segmento”. (Dias apud VICENTE, 2014, p.234)

artístico entre 1969 e 1978, tendo participado no lançamento de gerações de novos artistas no mercado fonográfico⁹⁵.

“A gente está falando aqui de vários artistas com quem você trabalhou, só para o pessoal entender: o Arthur virou um cara que começou a se destacar como grande produtor, não só como arranjador. A pergunta é: em que momento as pessoas começaram a olhar para você, além de um compositor, arranjador e regente que estava em visibilidade, como produtor também?”

Eu não fui um produtor assim muito... Eu não produzi muitos discos, eu produzi basicamente o da Célia, o meu disco e umas coisinhas ou outra, mas o arranjador é quem dizia como é que ia ser a música, entendeu? Era diferente na época. É claro que existiam determinados discos que o produtor chegava e dizia: “Quero isso.” Com o Jorge Ben, por exemplo, eu fui escalado para fazer as cordas daquele jeito. Agora, o primeiro disco do Ivan, não. O primeiro disco do Ivan a gente botou tudo pra fora, do jeito que a gente queria, eu e o Ivan queríamos daquele jeito, então, saiu daquele jeito. O do Terço, eles gravavam a parte deles e o Paulinho escolhia o que seria feito. Também rolava um comum acordo, o da Célia, por exemplo, eu quem escolhia os músicos que iam tocar, era meio por aí.” (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

5.6. Arranjando Célia – a “rainha” da Continental

Pelas mãos do empresário Waldomiro Saad, a Continental contratou uma cantora novata para seu casting, Célia Regina da Cruz. A estreante cantora era, porém, uma confiante musicista. Tendo estudado harmonia e composição, tocando piano e violão (seu principal instrumento) chegou a ser professora de música, chegando a ter 70 alunos. Aos 19 anos não havia cantado profissionalmente, mas, encorajada pelo músico Edu Lobo, Célia inicia a empreitada e, em pouco tempo, já estaria fazendo o bem sucedido teste para a gravadora Continental.

⁹⁵ Tapajós foi um dos responsáveis de trabalhos como “Lucinha Lins, Dorinha Tapajós, César Costa Filho, Gonzaguinha, Carlos da Fé, Fagner (“Manera Fru Fru Manera”), O Terço (‘O Terço’), Ivan Lins (‘Agora’ e ‘Deixa o trem seguir’), Antonio Adolfo (‘Antonio Adolfo’), Trio Mocotó (‘Muita zorra’), Toquinho & Vinicius (‘Vinicius e Toquinho, Toquinho e Vinicius’), Nara Leão (‘Meu primeiro amor’), Carlos Lyra (‘Eu e elas’), Jorge Benjor (‘Negro é lindo’, ‘Bem’, ‘A tábu de esmeraldas’, ‘10 anos depois’ e ‘Solta o pavão’), Gilberto Gil e Jorge Benjor (‘Gil & Jorge’), Altamiro Carrilho (‘Antologia do chorinho’), Banda do Canecão, Quinteto Violado (‘Antologia do baião’, ‘Folguedo’), Quarteto em Cy (‘Antologia do samba-canção’, volumes 1 e 2, ‘Quatro sucessos em Cy’), e MPB 4 (‘Sucessos’, vol 4, ‘10 anos depois’ e ‘Palhaços e reis’). (Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-tapajos/dados-artisticos>>. Acesso: 24/02/2016).

Em entrevista ao blog do pesquisador Ronaldo Evangelista⁹⁶ hospedado no portal Uol⁹⁷, Célia narra sua trajetória até a Continental:

“Como você chegou a primeira vez na Continental?”

Foi tudo muito sem querer. Eu dava aula de violão, era a cantora que estuda música. Estudei muitos anos, fiz teoria, harmonia, composição, orquestração, aquelas coisas que se usavam. Quer dizer, usava também até a página 3, né? (risos) Eu estudava música, dava muita aula e cantava, mas não profissionalmente. Todo mundo achava o máximo, mas eu sempre fui muito crítica comigo.

Até que uma amiga, Elody, me apresentou um empresário chamado Waldomiro Saad e o Waldomiro me apresentou o maestro Pocho Perez, um mexicano que vivia aqui no Brasil e era diretor artístico da Continental. Ele me disse, “menina, por que você não grava um LP?” Eu disse, “eu gravo, como é que faz?” Então ele falou, “passa amanhã na avenida Sete de Abril” – a Continental era lá – “que eu já quero assinar um contrato com você”.

Na época o diretor da gravadora era o Rodrigues e não sabia de nada, quando chegou falou “quem é essa porra dessa Célia aqui?” O Pocho disse, “é uma moça assim e assim”. Chegou Agostinho do Santos e parece que desfiou um rosário de maravilhas sobre mim. Aí o diretor da gravadora disse, “já que vocês fizeram isso, agora dêem todas as condições pra ela”.

A Continental era uma gravadora sertaneja e estava querendo investir nessa coisa de MPB, então botou todas as fichas em mim. Consegui arranjadores maravilhosos, como o Rogério Duprat e o Arthur Verocai.”. (Célia sendo entrevistada por Ronaldo Evangelista. Disponível em: <<http://ronaldoevangelista.blogosfera.uol.com.br/2011/07/01/celia-1971-1972/>>. Acesso em: 24/02/2016. Grifo do autor.)

Segundo pesquisa realizada pela antropóloga Marcia Tosta Dias (2008), atuavam na década de 70 no Brasil 21 companhias de discos⁹⁸, entre grandes e médias empresas⁹⁹. Destas 21, 7 delas possuíam estúdio e 8 possuem fábrica. Vejamos o quadro:

Estúdio	Continental	RCA	Copacabana	Phonogram	Odeon	CBS	Chantecler	-
Fábrica	Continental	RCA	Copacabana	Phonogram	Odeon	CBS	-	Tapecar

(Fonte: DIAS, 2008, p. 78)

⁹⁶ Em seu site oficial, Ronaldo se apresenta: “**Ronaldo Evangelista** é escritor, pesquisador e produtor musical baseado em São Paulo”. (Grifo do autor. Disponível em: <<http://www.ronaldoevangelista.com.br/p/sobre.html>>. Acesso em: 26/02/2016).

⁹⁷ (Disponível em: <<http://ronaldoevangelista.blogosfera.uol.com.br/2011/07/01/celia-1971-1972/>>. Acesso em: 24/02/2016)

⁹⁸ “RCA, Basf, Marcus Pereira, Carmona, Polydisc, Central Park, RGE, Japoti, Chantecler, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Ktel, Padrão, Tapecar, Top Tape, Som Livre, Odeon, Cid e CBS.” (MORELLI, 2009)

⁹⁹ “São qualificadas como sendo de médio porte empresas que possuem de vinte a cinquenta funcionários, que administram várias etapas da produção com capacidade para ‘distribuir e comercializar seus discos de forma mais eficiente e fixa, muitas vezes em suas próprias lojas. Mas ainda não tem capacidade para possuir estúdios e fábrica próprios.”(MORELLI, 2009).

Segundo a autora, a “grande empresa” é aquela que possui infra-estrutura capaz de desenvolver todo o processo de produção. Assim, a Continental além controlar toda a cadeia de seu processo produtivo, estava entre as 8 maiores empresas do mercado brasileiro e, junto da Sigla e Copacabana, uma das 3 brasileiras. Fundadas em 1946 e 1948, a Continental e Copacabana, foram as empresas nacionais pioneiras. Ambas ocuparam-se, até a década de 70, de música nacional, especialmente sertaneja e regional (DIAS, 2008).

Verocai iniciou os trabalhos como arranjador de Célia com a inédita “Nasci numa manhã de carnaval”, feita especialmente para a cantora e editada como lado A em seu primeiro compacto, em 1971. Ainda no mesmo ano, Célia lançaria seu primeiro LP e Verocai participaria arranjando a música “No clarão da lua cheia”, uma composição do seu já entrosado parceiro Ivan Lins e do compositor Ronaldo Monteiro de Souza. Visto por Verocai como “ecclética”¹⁰⁰, Célia gravou neste disco canções de compositores de diversas vertentes da música brasileira: de integrantes do Clube da Esquina como Fernando Brant, Lô Borges, Marcos Borges, Toninho Horta; dos bossa-novistas Antônio Adolfo, Tibério Gaspar e Joyce; do tropicalista Capinan; como “Adeus Batucada” de Synval Silva, um sucesso na década de 30 na interpretação de Carmen Miranda; um samba da dupla de música “jovem”¹⁰¹-romântica Roberto e Erasmo Carlos. A continental ainda lançaria mais um compacto da cantora no mesmo ano, com 4 canções do LP. Ambos LP’s e compactos foram batizados de “Célia”.

“Você trabalhou em dois discos da Célia, cantora de samba de São Paulo. Coincidência ou não, Verocai, esses discos também acabaram se tornando cult.

Por que será, heim? [risos].

Vamos falar um pouco sobre eles. Será que é a sua mão? Você não era contratado da Continental nessa época, era?

Quem tá falando é você, não sou eu [risos]. Não, não. A Célia era a estrela da Continental nessa época, e ela me chamou para fazer os arranjos, primeiro para fazer o arranjo de umas músicas do Erasmo e do Roberto, que era um samba – “Nasci numa manhã de carnaval“, começou com essa, eu acho.

Fala um pouco da produção desses dois discos, que são bem cultuados, especialmente no mercado japonês, qual foi a sua abordagem, porque são discos de samba, mas tem algumas fusões, não tem?

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016.

¹⁰¹ O interlocutores de meu trabalho usam a categoria “jovem” para referir-se a músicas que considerem integrar a estética da Jovem Guarda.

Eu acho que não são tão de samba, não. Tem samba também, mas tem músicas do Ivan, tem músicas do Toninho Horta. A Célia era eclética, ela gravava vários compositores, por exemplo, esse segundo disco da Célia tem músicas do Sá Rodrigues, eu acho. Tem músicas do Toninho Horta, tem músicas do Nina, Marcos Valle, Roberto Carlos. O primeiro disco eu fiz alguns arranjos só, junto com o Rogério Duprat, Pocho Perez, José Briamonte, o segundo eu produzi e fiz todos os arranjos.” (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

Segundo texto do programa de rádio “Estúdio F – Momentos Musicais da Funarte” exibido em 2012¹⁰², para divulgar o LP da desconhecida cantora, a Continental resolveu lança-lo em um dos programas de maior audiência na época, “o Programa Flávio Cavalcanti” da TV Tupi no Rio de Janeiro. Em um quadro criado para a apresentação de novos talentos musicais, Célia interpretou a canção “Adeus Batucada”, recebendo elogios emocionados do júri¹⁰³. Devido ao bem-sucedido debut, a cantora retornaria ainda outras vezes ao programa, assim como seria convidada a participar de outras atrações televisivas. A repercussão e vendas do disco ainda renderiam um convite para participar do Festival Onda Nueva¹⁰⁴ em Caracas, Venezuela, assim como o recebimento de diversos prêmios de revelação do ano como o Troféu Roquete Pinto¹⁰⁵.

Enquanto o primeiro LP era lançado e jogado à prova da audiência e crítica, Célia já preparava seu segundo long play. Desta vez, um nome em especial tinha chamado atenção de Célia: Arthur Verocai.

“O Verocai me contou que gravou o disco dele graças a você. Como você o conheceu?

Foi o Ivan que me apresentou o Verocai. Ele trabalhava com o Ivan, que um dia me disse “nossa, preciso te apresentar um maestro maravilhoso”. No meu primeiro disco o Verocai fez um ou dois arranjos, fez “No clarão da lua cheia”, do Ivan. Gostei tanto que no seguinte ele fez tudo, todos os arranjos do meu segundo disco.

(Célia em entrevista à Ronaldo Evangelista. Disponível em: <<http://ronaldoevangelista.blogosfera.uol.com.br/2011/07/01/celia-1971-1972/>>. Acesso em: 24/02/2016. Grifo do autor)

¹⁰² (Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/estudio-f/arquivo/celia-2>>. Acesso em: 24/02/2016)

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Disponível em: <<http://festivalescancionpopular.blogspot.com.br/2011/04/1971-1972-1973-festival-mundial-de-onda.html>>. Acesso em: 24/02/2016.

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/premiosdatv/>>. Acesso em: 24/02/2016.

Além de arranjador, Verocai assina o disco como produtor. Sobre a questão da sua participação no disco, o próprio Verocai, em entrevista ao “Som do Vinil”, problematiza o papel que exerce um produtor ou um arranjador. Ao ser perguntado sobre como foi se destacando como “grande produtor”, palavras de Gavin, ele responde:

“Eu não fui produtor assim muito... Eu não produzi muitos discos, eu produzi basicamente o da Célia, o meu disco e umas coisinhas ou outra, mas o arranjador é quem dizia como é que ia ser a música, entendeu? Era diferente na época. É claro que existiam determinados discos que o produtor chegava e dizia: ‘Quero isso’. Com o Jorge Ben, por exemplo, eu fui escalado para fazer as cordas daquele jeito. Agora, o primeiro disco do Ivan, não. O primeiro disco do Ivan a gente botou tudo pra fora, do jeito que a gente queria, eu e o Ivan queríamos daquele jeito, então, saiu daquele jeito. O do Terço, eles gravavam a parte deles e o Paulinho escolhia o que seria feito. Também rolava um comum acordo, o da Célia, por exemplo, eu quem escolhia os músicos que iam tocar, era meio por aí.” (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

Como Verocai mesmo coloca, ser arranjador ou produtor de um disco não é definidor de como o profissional irá atuar nas diversas atividades que compõem o disco. Esta depende de toda uma mediação entre os atores presentes no projeto de produzir um disco, músicos, intérpretes, direção artística, direção executiva, etc. (MORELLI, 2009)

O repertório do segundo disco seguiu a mesma linha “ecclética” do primeiro. Da dupla Roberto e Erasmo. Célia recebeu a inédita soul-funk “A hora é essa”, que abre o disco. Outra canção concedida foi a “Detalhes”, também presente do disco homônimo de Roberto Carlos recentemente lançado, em 1971¹⁰⁶. Da dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravou a bossa nova “É preciso dizer adeus”. De temática afro, gravou a “Dominus Tecum” dos irmãos Marcos e Sergio Valle. Da dupla do rock-rural Luiz Carlos Sá e Zé Rodrix, gravou a folk “Toda quarta-feira depois do amor”. Cantada em espanhol está a última canção do lado A, o bolero “Mia”, do mexicano Armando Mazareno. O disco ainda teria um samba, “Badalação” de Nonato Buzar, Tom e Dito.

¹⁰⁶ Das 12 músicas que compõem o álbum “Roberto Carlos” (1971), pelos menos metade delas teve destaque nas rádios. A que mais fez sucesso, porém, foi a “Detalhes”, sua faixa de abertura. Esta canção romântica, com um arranjo inspirado em baladas de Frank Sinatra, contribuiu para as vendas deste que foi o primeiro disco do artista a alcançar um milhão de cópias vendidas. (ARAÚJO, 2006)

Se para uns o disco era considerado “ecclético”, para outros Célia recebia comentários de críticos que questionavam sua “falta de linha”, como relata a própria cantora:

O segundo tem inéditas do Erasmo, do Zé Rodrix, do Marcos Valle. “Detalhes”, Roberto Carlos me deu. “A hora é essa” é inédita mesmo, do Erasmo e do Roberto. Eles faziam muita coisa inédita pra mim. Liguei pro Erasmo e pedi, ele fez “A hora é essa”, depois fez “Nasci numa manhã de carnaval”, que gravei em compacto. Eles mandavam em fitinha. (risos) Ou eu ia pra casa deles no Rio e a gente gravava em cassete, eu trazia pra casa e aprendia. Erasmo sempre foi uma pessoa muito querida, Roberto também, muito bonito.

O Zé Rodrix morava aqui em São Paulo, sempre morou. Ele me mandava um monte de músicas e eu escolhia, gravei “Vida de artista”. O Ivan também me mandava um monte e eu escolhia. “Dominus tecum”, do Marcos Valle, ele fez, eu gravei primeiro e ele gravou depois. E depois foi até um tema de novela. O Marcos tinha uma casa na Urca, maravilhosa.

Tom Jobim também, fui até a casa dele de gravador na mão. Em cima do piano dele tinha tralha que não acabava mais, ele dizia “ninguém mexe aqui na minha bagunça”. Fui à casa dele e no dia em que fui ele estava compondo “Águas de março”.

Uau. Uma característica que sinto da sua interpretação, além de deixar as coisas simples mais sofisticadas, é de deixar as coisas sofisticadas com uma casualidade poética, uma coisa cotidiana muito charmosa.

No segundo disco gravei Tom Jobim e um bolero do Armando Manzanera, coisa que ninguém fazia. Me perguntaram por que gravei esse bolero, eu falei “ah, porque eu quis, né?” Me perguntavam, “mas qual é a linha?” E eu, “linha?”

A crítica dizia que eu precisava ter uma linha, e eu mandei todo mundo à merda na época. Mandaria de novo hoje, quem foi que disse que eu tenho que seguir regras? Quem tem que ter linha é o Bergman, que é cineasta. Eu sou uma intérprete. A partir do momento em que misturo Benito di Paula com Antonio Carlos Jobim já perdeu a linha. Eu sou uma desalinhada. (risos). (Célia em entrevista à Ronaldo Evangelista. Disponível em:

<http://ronaldoevangelista.blogosfera.uol.com.br/2011/07/01/celia-1971-1972/>). Acesso em: 24/02/2016. Grifo do autor)

Além de arranjar todo o disco, Verocai contribui com uma composição, “Na Boca do Sol”, em parceria com poeta Vitor Martins.



Figura As capas dos LP's de 1971 e 1972, respectivamente

Célia, que já foi lançada como “estrela da Continental”, acabara de produzir mais um bem sucedido LP e confirmava sua posição de principal artista da Continental. Diferente do primeiro disco, neste LP o trabalho de Verocai tem maior espaço e, também por intermédio da cantora, ganhou maior confiança da gravadora. Ainda na entrevista ao jornalista Ronaldo Evangelista, Célia fala sobre o episódio:

“Aí falei, ‘agora precisa fazer um LP instrumental na Continental’. Consegui pra ele fazer o LP dele, onde ele está sentado na capa. Como eu virei a rainha da Continental, virei um dia e falei: ‘Tem um maestro aqui que é maravilhoso e quer fazer um disco instrumental. Por favor lancem pra mim.’ E a Continental dizia ‘pois não’. Ele fez com todas as cordas e pompa e circunstância que quis, não teve problema nenhum.

No meu segundo disco gravei do Veroca ‘Na boca do sol’ e no disco dele participei cantando aquela música ‘Seriado’, que também cantei no show que ele fez no Sesc Pinheiros. No show ele falou, ‘minha carreira devo a essa moça aqui’. Eu disse, ‘sua carreira você deve a você’. E ele, ‘ah, mas se você não me empurrasse... música instrumental?’” (Célia em entrevista à Ronaldo Evangelista. Disponível em:

<<http://ronaldoevangelista.blogosfera.uol.com.br/2011/07/01/celia-1971-1972/>>. Acesso em: 24/02/2016. Grifo do autor)

Em entrevista à produção do programa Som do Vinil, Verocai relembra o convite:

“Aqui no Rio de Janeiro. Você já era um compositor de prestígio, já tinha trabalhado com tanta gente, na verdade, era meio que natural que você recebesse o convite de alguém para fazer o seu

trabalho solo. Vamos falar disso, como é que pintou? Quem fez? Como fez?

Eu fazia arranjo para a Célia na Continental, então, eu recebi um convite através da Célia. ‘Olha, o pessoal da Continental quer que você faça um disco solo’. Aí eu falei assim: ‘Poxa, mas eu não sou cantor, não vou fazer instrumental, não vai acontecer nada’. No entanto, chamei o Vitor Martins, ele fez algumas letras, o Paulinho Tapajós também fez uma música. E eu falei assim: ‘Não, eu quero fazer um disco do meu jeito, não quero interferência de ninguém. Eu quero chamar os músicos que eu quiser e fazer do jeito que eu quiser’. Aí eles concordaram e foi ótimo, maravilhoso. O disco foi rico em sonoridade, porque tinham doze violinos, quatro violas, quatro cellos, naipe de metais, tinha picollo, flauta, dois percussionistas. E tinha músicos, como o Paulo Moura, Hélio Delmiro, Nivaldo Ornelas, Edson Maciel, que foi um trombonista que foi da TV Globo, e na hora de gravar eu falei assim: ‘Hoje eu tenho um solo para você, Maciel’. Eram 9h da manhã ele desceu foi lá no bar, tomou um conhaque subiu, ensaiou e voltou no bar umas três vezes para tomar conhaque e fazer o solo. Aí ele arreventou no solo, ele soltou o bicho. Também teve participação do Pascoal Meirelles, Robertinho Silva, Pedro Sorongo, um percussionista importante, que fez um disco antológico [**Krishnanda**]. E o Robertinho também revezava na percussão com o Pascoal, quando um tocava bateria, o outro não tocava. O Luiz Alves no contrabaixo, Aloisio Milanez no piano. O piano elétrico a gente botou tudo na mixagem, porque só tinham quatro canais, então, quando tinha guitarra wawa eu gravava durante a mixagem e o piano elétrico também. A gente gravava a base estéreo, o baixo no meio e a bateria com o piano de um lado; o violão do outro, gravava aquela base e se tivesse uns metais a gente já gravava junto também. Sobravam dois canais, um pra voz e outro pra algumas cordas, eventualmente. Agora, se pintasse uma guitarra uaua depois a gente botava na mixagem, um piano elétrico, Fender Rhodes. Por exemplo, efeitos de sintetizador, esse foi um dos primeiros discos que teve efeito sintetizador aqui no Brasil. Era cheio de pininhos, nós usamos ‘Caboclo’. Tinha uns efeitos que a gente escolheu e tal, a gente botou na mixagem também, foi tudo planejado para o som ficar legal e, realmente, ficou um som... O técnico de som era o Celinho Moreira, que em minha opinião era o melhor que tinha aqui. E no estúdio, que para mim era o melhor também, era o da Somil, gravava cinema, e para mim era melhor do que o da Philips, do que o da Odeon, porque eu gravava nos dois e escolhi o da Somil.” (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

5.7. Arthur Verocai (Continental, 1972)

Segundo informações do encarte do disco (Anexo I), Verocai regeu “doze violinos, quatro violas, quatro cellos, naipe de metais, [...] picollo, flauta, dois percussionistas”. O grupo era formado por músicos como Paulo Moura, Hélio Delmiro,

Edson Maciel, Pascoal Meirelles, Robertinho Silva e Pedro Sorongo. Luiz Alves no contrabaixo e Aloisio Milanez no piano completavam a banda.

Você falou que chamou quantos violinos para gravar?

Doze.

Qual é a diferença da massa sonora entre doze violinos e quando se grava com quatro ou cinco? Explica isso.

É completamente diferente. Com doze violinos tocando você tem muitos harmônicos, porque cada um, cada violino é diferente um pouquinho do outro. Não existe aquele uníssono total, matemático, não existe. Então, o somatório de todas as caras, quase afinadíssimas, esse resultado é que dá a beleza da massa sonora. Você vê o povo cantando no Maracanã, parece que tá afinadinho, não é? É porque tem tanta gente cantando que a média sai legal. É o somatório das vozes.

Verocai, foi uma produção cara, não foi? Para os padrões de 1972?

Foi. Caríssima. É um disco muito rico, instrumentalmente.

(Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)



Figura Verocai prestes a reger orquestra para as gravações do disco de 1972



Figura O baterista Pascoal Meirelles (à esquerda) e o percussionista Pedro "Sorongo" (à direita) na gravação de Arthur Verocai (Continental, 1972)



Figura Capa do LP original prensado pela Continental em 1972

Verocai assina todas as 10 faixas que compõem o disco, sendo “Dedicada a ela” em parceria com Paulinho Tapajós e as faixas “Caboclo”, “Pelas Sombras”, “Presente Grego”, “Seriado” e “Karina (Domingo no Grajaú)” em parceria com Vitor Martins, além de cantar, coro ou voz principal, e tocar em todas as faixas, exceto na instrumental “Sylvia”. Luiz Carlos, baterista da banda Abolição, interpreta na voz principal em “Pelas Sombras” e sua parceira Célia canta na faixa “Seriado”.

Por um lado, Verocai conseguiu o disco que queria, mas, como ele mesmo diz, o disco foi um “fracasso comercialmente”. Segundo ele, depois de lançado e devido ao retorno financeiro insatisfatório, “diretores de gravadora”¹⁰⁷ passaram a evitar o nome de Verocai em suas produções. Para o artista, este era um processo que vinha sendo construído no mercado fonográfico, em gravadoras como a Philips, e que tem seu ponto de inflexão no lançamento de seu disco solo em 1972:

“É um disco impecável. Qual foi a recepção dele na época?”

Comercialmente foi um fracasso, vamos dizer assim. E isso me deixou até meio triste na época. Quer dizer, eu também nunca fui um cara comercial, pensando em vender milhares de cópias, mas isso envolveu uma história muito interessante, porque o segundo disco do Ivan Lins, chama-se **Deixa o trem seguir**, que eu também fiz uns arranjos, eu até comentei isso com o Ivan, ele falou pra mim: ‘Poxa, te chamaram de maluco lá na Philips, que você fez aqueles arranjos, mas são legais pra caramba, eu curto até hoje’. Eu virei maluco no disco do Ivan e no meu eles carimbaram a maluquice. Aí eu virei um maluco beleza mesmo, porque depois que eu fiz esse disco instrumental eu fiquei taxado de louco mesmo.

Não sei porquê. Estava fora dos padrões do mercado fonográfico da época. Então, os diretores de gravadoras, que não vale a pena a gente dizer o nome deles aqui, rejeitaram a concepção aberta que eu tinha em termos de música, entendeu? As influências todas, misturadas. Aí eu fiquei na minha, para mim o disco morreu.” (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

A “tristeza”, decepção e falta de perspectivas profissionais para seu trabalho autoral são as explicações que Verocai para seu considerável afastamento dos trabalhos no mercado fonográfico.

¹⁰⁷ Na entrevista ao “Som do Vinil”, Verocai não cita nomes de executivos que passaram a ‘boicotar’ seus trabalhos.

5.8. Pós 1972: gravações, TV e mercado publicitário

Em todas as entrevistas de Verocai que tive acesso até o momento, ele narra sua fase posterior ao lançamento do disco de 1972 como um afastamento quase total da indústria fonográfica, não mencionando nenhum trabalho neste universo. Porém, em conversas informais com Tique, Murilo e Pinduca, me foram mostradas produções da década de 70 como os discos “Meus Caros Amigos” (1976) de Chico Buarque, “Índia” (1973) de Gal Costa e “Tim Maia” (1976) de Tim Maia que Verocai participou, onde seu nome consta nos encartes.

Segundo dados do ICCA¹⁰⁸, na década de 70, também por convite de Paulinho Tapajós, Verocai foi contratado da TV Globo como diretor musical e arranjador de programas como “Som Livre Exportação”, “Chico City” e “A Grande Família”. Também participou na composição e arranjo de temas para novelas, como a “A próxima atração” (1970) com a música “Quem vem de lá”, parceria com Tapajós.

“Dentre todas essas coisas que a gente enumerou, ainda apareceu um convite pra você trabalhar na televisão, na TV Globo mais especificamente. Fala um pouco sobre isso.

Isso foi após o Festival em que o Ivan tirou segundo lugar. Eu fiz o arranjo e o Ivan estava estourado com o primeiro disco, aí houve o convite do pessoal... Tinha o MAU, Movimento Artístico Universitário, para onde foi todo mundo, o Gonzaguinha, o Ivan Lins... Eu comecei fazendo os arranjos lá. Também fiz dois arranjos para o Néelson Gonçalves, no programa “Som Livre Exportação”.

O Som Livre Exportação foi um programa interessante, não foi? Porque, me corrija se eu estiver enganado, é um encontro muito feliz da música brasileira pós Bossa Nova com a Soul Music, com o Funk... Influenciadas pelo Funk e pelo Soul as coisas começaram a swingar de um jeito diferente. O primeiro disco do Ivan era um disco meio Soul, não era?

Era um disco Soul. O Ivan cantava assim mesmo, naturalmente, ele gostava de cantar daquele jeito. Ele começou a cantar daquele jeito, mas depois achou um outro caminho. Ele curti muito aquele som negro americano, e o Ivan tem muito ritmo, tem muito swing, então, aquilo batia muito nele. Ele se identificava. O Ivan tem muito talento, ele é talentosíssimo. E nessa época tinha o Tim Maia, o Toni Tornado [risos]. O Toni era cantor, depois virou ator. Ele ganhou o Festival com “BR3” e o Ivan tirou segundo com, cantando “O amor é o meu país”. E esse programa era apresentado pela Elis Regina e pelo Ivan Lins. Começou sendo apresentado pela Elis, que cantava no programa também, então, era maravilhoso. Para mim foi uma

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-tapajos/dados-artisticos>>. Acesso em: 24/02/2016.

experiência fantástica ter convivido com a Elis”. (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

Segundo o ICCA¹⁰⁹, Verocai cria seu estúdio, o “V/Casa do Som”, em 1983 e dedica-se quase que exclusivamente ao mercado publicitário, o que, segundo disse ao Som do Vinil e à revista VICE, seria sua atividade mais rotineira nas próximas décadas. Segundo o ICCA, dentre o “portfólio” da fase “publicitária” de sua carreira estão empresas como Coca-Cola, Brahma, Sul América, Souza Cruz, Sorvete Sem Nome e de eventos como a Copa do Mundo de futebol de 1994, em vinheta para Petrobrás¹¹⁰.

“[...] Aí eu comecei a fazer publicidade, comecei a trabalhar com jingles aqui no Rio e foi ótimo. Depois montei um estúdio só para gravar minhas produções. Foi ótimo.

Eu fiz jingle de Copa do Mundo, de 1994 e 1998, fiz dois para a Petrobras, fiz para a Fanta Laranja, isso na época em que o mercado do Rio de Janeiro tinha os grandes clientes do Brasil. Eu fiz para o Guaraná Brahma. E fiz para muitos produtos mesmo — caderneta de poupança Delfin [risos].” (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

5.9. “Mas o bumerangue começou a fazer seu trajeto de volta”¹¹¹

Na entrevista ao programa “Som do Vinil”, Verocai conta que foi através do músico e produtor Kassin¹¹² que descobriu que seu “esquecido” disco de 1972 vinha sendo “cultuado” por longínquos amantes do vinil. Na década de 1990, Kassin era um amigo íntimo de seu filho, Ricardo Verocai, e, ambos músicos, tocavam juntos. Ricardo passou então a levar o amigo ao estúdio de seu pai.

Charles Gavin: Como e quando você conheceu a música do Arthur Verocai?

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/arthur-verocai/dados-artisticos>>. Acesso em: 24/02/2016.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Trecho extraído em texto de Tárík de Souza (Anexo I) na reedição do LP “Arthur Verocai” pelo Polysom em 2012.

¹¹² Nos anos 1990 fez parte do grupo “Acabou la Tequila”. Nos anos 2000 fez parte da Orquestra Imperial e do “trio+2” (com Moreno Veloso e Domenico Lancelotti). Desde então, produziu artistas como Adriana Calcanhoto, Vanessa da Mata, Caetano Veloso, Jorge Mautner, Mallu Magalhães. (Fonte: ICCA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/kassin/dados-artisticos>>. Acesso em: 24/02/2016)

Kassin: Uma pergunta difícil. Eu conheci a música do Arthur depois de conhecer o próprio Arthur, porque quando eu estava no colégio eu era muito amigo, sou muito amigo, porque eu convivi e a gente tocava junto, do Ricardo Verocai, que é filho do Arthur. O Ricardo é um excelente pianista, tecladista, mora em Curitiba hoje em dia, ainda é ativo, faz muita música. E a gente tocava junto nessa época. O Arthur tinha um estúdio em Copacabana, naquele shopping dos antiquários, e eu me lembro de uma das primeiras vezes de eu ver um estúdio com gravação foi justamente uma gravação do Arthur. Então, eu conheci o Ricardo, tocava junto com ele e, de repente, ele falou: “Ah, meu pai é músico também, é arranjador e tem um estúdio”. Aí a gente começou a ir pra lá de vez em quando. Eu me lembro de chegar e vê-lo gravando com o pessoal da Azymuth, gravando com um pessoal da pesada. Aí eu pensava: “Caramba, esses caras gravando”. Era aquela relação de adolescente vendo um negócio. Eu já gostava muito daqueles discos e ainda não conhecia o próprio disco do Arthur, que só vim conhecer depois. Naquela época eu só o via fazendo coisas de propaganda ou, então, trilhas. (Kassin entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

Verocai também comenta a “redescoberta” de seu disco:

“Charles Gavin: O disco foi lançado em 1972, mas houve uma redescoberta e ele se tornou um disco impossível de ser comprado, se tornou um disco cultuado e item de colecionador. Quando é que começou a retomada desse trabalho, quando é que você percebeu que isso estava acontecendo?”

Verocai: Na década de 1990 o Kassin era amigo do meu filho, eles tocavam juntos e o Kassin, de vez em quando, ia até o estúdio, o Ricardo, meu filho, o levava até lá. Eu conheci o Kassin garoto ainda, e na década de 1990, não me lembro quando, ele chegou um dia lá no estúdio e falou assim: “Poxa, seu disco está na Europa, está saindo lá, todo mundo falando desse disco”. Aí eu não acreditei, falei: “Pô, pelo amor de Deus, como? Aqui não aconteceu nada.” e eu, inclusive, nem gostava mais de ouvir o disco. O Ricardo queria ouvir e eu escondia o disco. Maloquei o disco lá em casa pra ninguém ouvir, fiquei meio na bronca mesmo com esse troço todo. Quer dizer, eu sou meio louco assim mesmo e tudo bem, foi um trabalho que eu fiz com muita vontade, com muita dedicação e eu fiquei um pouco decepcionado com o mercado brasileiro. Aí o Kassin chegou com essas notícias, depois veio o pessoal falando, o Zé Roberto Bertrami falou: “Poxa, o John Davis gosta muito do disco, lá na Europa”, porque o Bertrami viajava muito também”. (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

A partir deste episódio, Kassin notou que começava “um culto” por esse disco e que suas poucas cópias tornavam-se cada dia mais raras, sendo disputado em sebos em

Londres, por exemplo. Da mesma forma, Zé Roberto Bertrami, seu amigo e integrante da banda Azymuth, “que viajava muito também”, relatou o interesse corrente pelo disco:

Charles Gavin: É verdade que foi você quem deu a notícia ao Arthur de que os discos dele estavam sendo disputados nos sebos em Londres?

Kassin: Eu me lembro de ter comentado com ele. Uma vez eu viajei para o Japão, e lá tinha uma loja chamada First Impressions, que era uma loja assim pequeniníssima, só com discos brasileiros, muito raros e muito caros, e eu lembro que o disco do Arthur estava na parede e aí eu comentei com o cara da loja: “Pô, engraçado o disco do Arthur na parede”. Ele falou: “Cara, esse disco é raríssimo”. Eu falei: “Eu mesmo não conheço, eu conheço o Arthur, mas não conheço o álbum”. Aí ele botou e eu escutei no Japão. Depois vi que havia um culto começando por esse disco e como havia poucas cópias ele se tornou caro dentro do culto dos colecionadores. (Kassin entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil”. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

Verocai coloca, em entrevista ao “Som do Vinil” e no encarte da Polysom, que percebeu “que o negócio era sério mesmo” quando um japonês chamado Shinji Fushiguru apareceu em seu estúdio na rua Siqueira Campos, em Ipanema, para conhecê-lo. Fushiguru era dono de um sebo no Japão e publicou um livro chamado “Guia Loco Mundo” sobre música brasileira e dizia ter vários dos discos em que Verocai participa em seu sebo. Ele foi até o estúdio de Verocai para conhecê-lo, entrevistá-lo e tirar fotos, o presenteando com o livro-guia.

“Sempre vinha alguém falar e em 2002 veio esse japonês, o Shinji Fushiguru, lá no estúdio, aí eu vi que o negócio era sério mesmo. E eu lancei um CDzinho em 2002, que eu gravei lá no estúdio mesmo, com a Sanny Alves cantando e tudo, só que aí eu voltei às raízes, é meio Bossa Nova. Eu abri um sitezinho pra divulgar o disco e nesse site a gravadora americana Ubiquity me contatou querendo relançar o disco e aí eu falei: “Então, vamos relançar o disco lá nos Estados Unidos” e isso gerou uma coisa muito legal, porque o pessoal de lá começou a curtir também. O pessoal do vinil começou a curtir e a samplear. [...]

Quando ele me viu falou para a intérprete que o mundo tinha parado, ‘o mundo parou de girar’, e ficou fazendo aquela reverência japonesa. Ele escaneou a foto do disco e ficava andando pelo Rio de Janeiro com aquilo. Eu não sei se ele botou aquilo

para eu reconhecer que era ele, mas ele tinha o endereço do estúdio. Ele certamente ia chegar lá. Então, foi muito legal, eu adorei o cara [...] Sempre vinha alguém falar e em 2002 veio esse japonês, o Shinji Fushiguru, lá no estúdio, aí eu vi que o negócio era sério mesmo. E eu lancei um CDzinho em 2002, que eu gravei lá no estúdio mesmo, com a Sanny Alves cantando e tudo, só que aí eu voltei às raízes, é meio Bossa Nova. Eu abri um sitezinho pra divulgar o disco e nesse site a gravadora americana Ubiquity me contactou querendo relançar o disco e aí eu falei: “Então, vamos relançar o disco lá nos Estados Unidos” e isso gerou uma coisa muito legal, porque o pessoal de lá começou a curtir também. O pessoal do vinil começou a curtir e a samplear”. (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil” em 2011. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016. Grifo do texto original)

Entusiasmado com o reconhecimento em torno de seu disco, Verocai resolve voltar ao estúdio para gravar um novo disco autoral. “Saudades Demais”, lançado ainda em 2002 de forma independente, apresenta um repertório todo de composições de Verocai, tendo parcerias de Paulinho Tapajós, Sérgio de Paula, João Luiz Magalhães, Geraldo Flach, Aldir Blanc, Cláudio Guimarães. Com o material pronto, Verocai criou um site para divulgação de seu mais novo trabalho e foi através dele que o selo americano Ubiquity fez contato com o autor.

Segundo site oficial do selo¹¹³, foi criada em 1990 a gravadora-loja de discos que era então chamada de “Luv N’Haight”, especializada em “soul-jazz, ‘obscuridades’ musicais e break beats”. Nos anos seguinte já se expandiu em três diferentes selos. Um selo se chamaria mesmo “Luv N’Haight” e seria destinado ao gênero ‘groove’, sendo responsável até hoje cerca de 60 lançamentos. A ‘CuBop’ seria destinada ao gênero ‘latin-jazz’ prensando cerca de 40 obras. O maior braço da gravadora seria a Ubiquity tendo o maior número de lançamentos, 250, e com uma abrangência estilística muito variada, desde hip-hop à funk ou música eletrônica¹¹⁴.

Em entrevista ao jornalista Peu Araújo, pelo revista Vice em 2011, Verocai fala sobre o convite da Ubiquity:

E como redescobriram o disco?

¹¹³ Disponível em: <<https://www.ubiquityrecords.com/shop/categories/Music/Label/>>. Acesso em: 26/02/2016.

¹¹⁴ Ibidem.

Na década de 90 o pessoal começou a me dizer que todo mundo gostava do disco na Europa. O Kassin, que é amigo do meu filho, veio uma vez da Europa e também falou comigo a mesma coisa. Tá bom então, legal. Aí em 2003 eles me contactaram por e-mail para lançar nos Estados Unidos. Foi aí que começou, porque a Ubiquity tem muita penetração nesse papo de música black, da música negra, do rhythm and blues. (Verocai em entrevista a Peu Araújo em publicação da revista VICE em 2015. Disponível em: <http://noisy.vice.com/pt_br/blog/disquecidos-arthur-verocai-1972>. Acesso de: 24/02/2016.)

O contato da Ubiquity se referia a seu disco de 1972. O interesse era de relançar o disco nos EUA. “Então, vamos relançar o disco lá nos Estados Unidos”¹¹⁵, aceita Verocai.

Nos anos seguintes, mais um selo estrangeiro vai se interessar pelo trabalho do “obscuro” arranjador. Era a britânica Far Out Recordings, especializada em música brasileira¹¹⁶. Dentre o portfólio do selo estão lançamentos de trabalhos como os de Marcos Valle, Azymuth, Dori Caymmi, Os Ipanemas e Milton Nascimento. Desta vez, a intenção era a de lançar um álbum de inéditas do autor. Nasce, então, “Encore” lançado em 2007¹¹⁷.

Em entrevista ao jornal O Globo em julho de 2010, o DJ Joe Davis, um dos produtores executivos deste disco, conta como conheceu a obra do maestro:

“Encontrei seu LP em 1993, numa de minhas viagens ao Rio, sempre atrás de discos brasileiros ‘obscuros’ e diferentes. Instantaneamente, adorei o estilo dos arranjos e a forma como juntou grandes instrumentistas, canções e produção. Até hoje, o LP de Verocai continua entre meus favoritos. Na época, não sabia quem era, mas me lembrava de já ter visto seu nome em LP’s de Jorge Ben e Ivan Lins”. (Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/obscuros-discos-brasileiros-dos-anos-70-rodam-mundo-nas-maos-de-djs-produtores-2975667>>. Acesso de: 24/02/2016.)

Assim como LP de 1972 pela Continental vai gerar interesse internacional na “cultura do vinil” no Japão, Reino Unido e Estados Unidos, o LP prensado pela Ubiquity (2003) também vai, durante os anos 2000, circular pelo mundo da “cultura do vinil”. A prensagem da Ubiquity (que já tinha forte ligação do universo rap¹¹⁸), porém,

¹¹⁵ Disponível em: <http://noisy.vice.com/pt_br/blog/disquecidos-arthur-verocai-1972>. Acesso em: 26/02/2016.

¹¹⁶ Segundo site oficial do selo inglês. Disponível em: <<http://www.faroutrecordings.com/history.html>>. Acesso em: 26/02/2016.

¹¹⁷ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/obscuros-discos-brasileiros-dos-anos-70-rodam-mundo-nas-maos-de-djs-produtores-2975667>>. Acesso em: 24/02/2016.

¹¹⁸ Disponível em: <<http://www.ubiquityrecords.com/ubiquity-story.html>>. Acesso em: 26/02/2016.

vai ser protagonista na entrada de Verocai no universo hip hop, podendo ser visualizados por sua circulação através dos samples¹¹⁹. Em consulta ao portal “Who Sampled?”¹²⁰, foram identificados 31 samplers de canções do disco de Verocai de 1972. Das 7 faixas sampleadas (o disco possuía 10 faixas), as que ganharam mais versões foram “Dedicada a Ela”, 6, e “Na boca do Sol”, 14¹²¹.

Esta última, por exemplo, foi sampleada por Ludacriss, rapper, ator e empresário americano. O trabalho do rapper tem alcance internacional e os 8 álbuns que lançou entre o ano de 2000 e 2015 alcançaram, todos eles, 2 ou 3 vezes a marca de álbum de platina¹²². O álbum de 2008, "Theater of the Mind", que leva o sample de “Na Boca do Sol”, tinha vendido 671 mil cópias até fevereiro de 2010¹²³.

A seguir, a lista com os samplers feitos a partir de músicas do álbum de 1972 de Verocai:

Ano lançamento do sampler	Música original sampleada	Música feita a partir do sampler	Artista
2004	“Seriado”	“Passion Flower”	Metal Fingers
2005	“Na Boca do Sol”	“Orris Root Powder”	Metal Fingers
2005	“Na Boca do Sol”	“Mindig Itt”	Bankos e Norba
2005	“Caboclo”	“We Got Now”	Little Brother
2006	“Pelas Sombras”	“Brazilliant Thought”	Dr. Who Dat?
2007	“Na Boca do Sol”	“Zonin’ Out”	Polyrhythm Addicts
2008	“Na Boca do Sol”	“Do the right thing”	Ludacris
2008	“Na Boca do Sol”	“Soul Position”	Almighty
2010	“Na Boca do Sol”	“Put in Work”	ScHoolboy Q
2010	“Na Boca do Sol”	“Freebie”	Curtis King
2010	“Na Boca do Sol”	“Verocai”	Tae Beast
2010	“Seriado”	“Règi Szleng”	Busa Pista
2011	“Na Boca do Sol”	“You See It”	Curren\$y

¹¹⁹ “Na contemporaneidade, em meio às possibilidades de manipulação proporcionadas pelo som digital, alguns DJs inseriram no processo de composição a técnica do sampling – fragmentos (samples) sonoros colados no processo de criação de uma música. Com esse recurso, é possível relacionar trechos de músicas distantes no tempo, no espaço e de diferentes gêneros, na elaboração de uma nova peça musical. Compreender esta técnica, que se assemelha às colagens das artes plásticas da modernidade e da pós-modernidade, exige um estudo sobre as evoluções pelas quais o DJ passou, e como as inovações tecnológicas que foram aplicadas à música permitiram a exploração de novos campos sonoros nos quais diferentes estilos musicais conversam.”(CARVALHO, 2014).

¹²⁰ Uma página eletrônica que mantém um banco de dados relacionando músicas de Hip Hop e R&B com as canções originais. (Disponível em: <<http://www.whosampled.com/Arthur-Verocai/sampled/>>. Acesso em: 24/02/2016).

¹²¹ Disponível em: <<http://www.whosampled.com/Arthur-Verocai/>>. Acesso em: 26/02/2016.

¹²² Segundo a ABPD, até 2004 o disco de platina era dado para o artista que atingia a marca de 250.000 discos vendidos. Após 2004, essa marca passou a ser de 125.000.

¹²³ Segundo reportagem de Monica Herrera para a revista Billboard em 19/02/2010. (Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/959309/ludacris-how-low-single-goes-high-on-the-charts>>. Acesso em: 24/02/2016).

2011	“Na Boca do Sol”	“Come Smoke With Me Part 4”	Bow Wow e Snoop Dogg
2011	“Na Boca do Sol”	“All Out”	Gracias e Joanna
2011	“Na Boca do Sol”	“In the A”	Cyhi Da Prynce
2011	“Dedicada a Ela”	“Perdido”	Brenk Sinatra
2012	“Na Boca do Sol”	“Sunroof”	Curren\$y
2012	“Na Boca do Sol”	“Lean”	Curren\$y, Styles P e Fiend
2012	“Na Boca do Sol”	“Chirag Playaz”	King Louie
2012	“Dedicada a Ela”	“La Cienega”	Da\$h, Retch e Vince Staples
2012	“Presente de Grego”	“Pick N Roll”	Curren\$y e Young Roddy
2012	“Velho Parente”	“Arthur”	Dibiase
2013	“Dedicada a Ela”	“The Spark”	Statik Selektah, Action Bronson, Joey Bada\$\$ e Mike Posner
2013	“Dedicada a Ela”	“Can’t Get Out”	Curren\$y
2013	“Dedicada a Ela”	“Enemies All Around Me”	Ghostface Killah
2014	“Na Boca do Sol”	“Legacy”	J. Rawls, John Robinson, Ceezar e Lea Anderson
2014	“Dedicada a Ela”	“Senseless Killin”	Your Old Droog
2014	“Velho Parente”	“The Sky Ain’t the Limit”	Mad Skillz e Bink
2014	“Velho Parente”	“Velho (Freestyle)”	GoldLink
2015	“Na Boca do Sol”	“Vous Deux (Denzel Washington)”	K-OS

(Quadro feito por mim a partir de dados do portal “Who Sampled?”. Disponível em: <<http://www.whosampled.com/Arthur-Verocai/sampled/>>. Acesso de: 24/02/2016)

5.9. O “rei de Los Angeles”

No ano de 2008 o selo Mochilla preparava um projeto que visava homenagear compositores/arranjadores que influenciaram o hip hop “das maneiras mais literais e profundas”¹²⁴. Entre os DJ’s que preparavam a curadoria estava o brasileiro DJ Nuts¹²⁵ que além de indicar o nome de Arthur para o projeto, mediu o contato com o artista.

¹²⁴ Segundo site oficial da Mochilla. (Disponível em: <<http://mochilla.com/shop/timeless/timeless-box-set/>>. Acesso em: 24/02/2016).

¹²⁵ Segundo entrevista dada pelo DJ ao portal Vírgula em abril de 2015, Nuts iniciou sua carreira profissional em festivais de DJ’s, participando do festival Hip Hop DJ de 1996 a 2000, quando conseguiu seu primeiro título. Além de atuar como DJ e pesquisador de música brasileira, acompanhou de 1996 a 1998 a banda de rock O Rappa, em seguida foi trabalhar com o rapper carioca Marcelo D2, artista que acompanha ainda hoje. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BTiuEqrGzKI>>. Acesso em: 26/02/2016.

Em entrevista ao portal “Globo.com” em setembro de 2011, Brian, um dos responsáveis pela MOCHILA, explica a escolha do nome de Verocai:

“Começamos a imaginar como seria o festival dos nossos sonhos. E notamos que todos os nomes de que gostávamos tinham sido influenciados por esses três grandes músicos, compositores e arranjadores. Foi quando tivemos a ideia de celebrar seu trabalho, dentro de uma perspectiva hip-hop”. (Brian à reportagem do site “Globo.com” em 09/02/2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/serie-de-documentarios-feita-nos-eua-sobre-arthur-verocai-mulatu-astake-j-dilla-chega-aos-2825149>>. Acesso de: 24/02/2016)

À época do convite para o projeto TIMELESS, DJ Nuts já conhecia o arranjador pessoalmente. Verocai relembra em uma entrevista ao programa “Passagem de Som”¹²⁶ em agosto de 2015:

“Ele me passava uns e-mails e eu nunca respondia. ‘Quem é esse DJ que tá toda hora passando email?’ Eu não conheço esse cara. Aí eu tinha uma namorada que era novinha assim, mais jovem. Aí ela falou: ‘eu conheço o Rodrigo Nuts, responde a ele!’. Aí eu respondi e a gente ficou amigo por causa disso.” (Verocai em resposta à equipe do programa “Passagem de Som”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=erYaym1IwWE>>. Acesso de: 24/02/2016).

Na mesma entrevista, DJ Nuts comenta a mediação para o concerto:

“Eu não fiz nada. [...] A gente [DJ Nuts e Verocai] falava sonhando sobre o show como se fosse uma coisa bem difícil de realizar. Ah, no Brasil tudo é difícil, dinheiro... ‘Quanto isso vai custar?’ e tudo mais. Pintou um amigo nosso da Califórnia, o nome dele é Brian, amigo, parceiro de boa data. Ele: ‘ah vamos fazer’, pintou um patrocínio e liguei pro Arthur, ‘você tá afim de fazer?’, ‘Vamo, vamo nessa’, entendeu?. Porque no Brasil ia, ‘ah, não pode chamar tantos músicos’. Vamos fazer do tamanho que precisa, na real.”. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=erYaym1IwWE>>. Acesso de: 24/02/2016).

Assim como no disco de 1972, a produção do projeto deu a liberdade para Verocai pedir o que quisesse e a estrutura que precisasse¹²⁷. Verocai, então, rearranjou o disco para uma orquestra com cerca de 30 instrumentistas americanos e seus companheiros brasileiros.

¹²⁶ Programa produzido pelo SESC São Paulo em 22/09/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=erYaym1IwWE>>. Acesso em: 24/02/2016.

¹²⁷ Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016.

“Foi maravilhoso, eu fiquei o rei de Los Angeles por uma semana[...] Todo mundo me bajulando, ‘quer isso?’, ‘quer aquilo?’, me senti aquela criança no dia do aniversário. Mas, independente disso, o reconhecimento artístico foi fantástico. A orquestra muito boa, maravilhosa, um teatro melhor ainda, um som fantástico. Eu cantei toquei violão, regi, fiz arranjo. Só não contei piada, mas o resto tava tudo lá.” (Verocai em resposta à equipe do programa “Passagem de Som”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=erYaym1IwWE>>. Acesso de: 24/02/2016).

Outra característica do evento que chamou atenção de Verocai foi a reação calorosa do público. Em algumas entrevistas, narra sua entrada ao palco, um momento que teria ficado fora da edição final do DVD. Em diversas entrevistas, Verocai falou sobre sua apreensão em relação à audiência do show. Em entrevista à revista *Brasileiros* em 2014, ele coloca:

“Ninguém aqui me conhece. Como é que isso vai encher?”. Estava na coxia, quando ouvi meu nome ser anunciado e um tremendo estardalhaço tomou conta do lugar. Uma ovação absurda e a casa lotada!”¹²⁸.

Na entrevista ao programa “Som do Vinil”:

“O filme é editado, não aparece muito, mas quando entrei recebi uma ovação que me deixou espantado. Os caras urravam. Cheguei na frente da orquestra, fizeram um silêncio sepulcral, em sinal de respeito. [...] [Quando terminou o concerto] eu saí correndo. Eu larguei todo mundo batendo palma e fui até a orquestra pra eles pararem de bater palma, porque eu não sou muito chegado a essas coisas, não”. (Verocai entrevistado por Charles Gavin no Programa “Som do Vinil” em 2011. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso: 24/02/2016)

A composição do público também chamou atenção do artista. Diferentemente do que esperava, o público é descrito como formado por jovens:

“Um público bem diverso. Muitos jovens. Gente que foi de Nova York a Los Angeles, outros que rodaram mais de 500 km, vindos do interior dos Estados Unidos, só para ver o show. Foi emocionante e, ao mesmo tempo, foi como pisar em um território desconhecido, pois sempre trabalhei por trás dos bastidores.” (Verocai entrevista ao jornalista Marcelo Pinheiro na revista “*Brasileiros*”. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2011/05/acerto-de-contas/#.Us7lktJDss9>. Acesso de: 24/02/2016).

Ainda na revista *Brasileiros*, Verocai fala sobre sua percepção do público que foi assistí-lo: “Na plateia tinha muitos DJ’s, músicos jovens de até 30 anos na maioria”¹²⁹.

¹²⁸ Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2011/05/acerto-de-contas/#.Us7lktJDss9>>. Acesso em: 24/02/2016.

Ao programa “Passagem de Som” produzido pelo SESC São Paulo, DJ Nuts relata mais detalhadamente. Para além de atividades ou faixa etária, ele aponta uma interpretação acerca dos gostos e práticas do grupo presente:

“Esse público é gente que ama disco, colecionador, um tanto de DJ, eu não consigo explicar exatamente. Eu diria que são jovens, gente que sabe das coisas. Jovem que tá por dentro. Não é esse jovem tapadão que só pega o que mostram, [é] jovem que tá por dentro de disco”. (DJ Nuts em resposta à equipe do programa “Passagem de Som”). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=erYaym1IwWE>>. Acesso de: 24/02/2016).

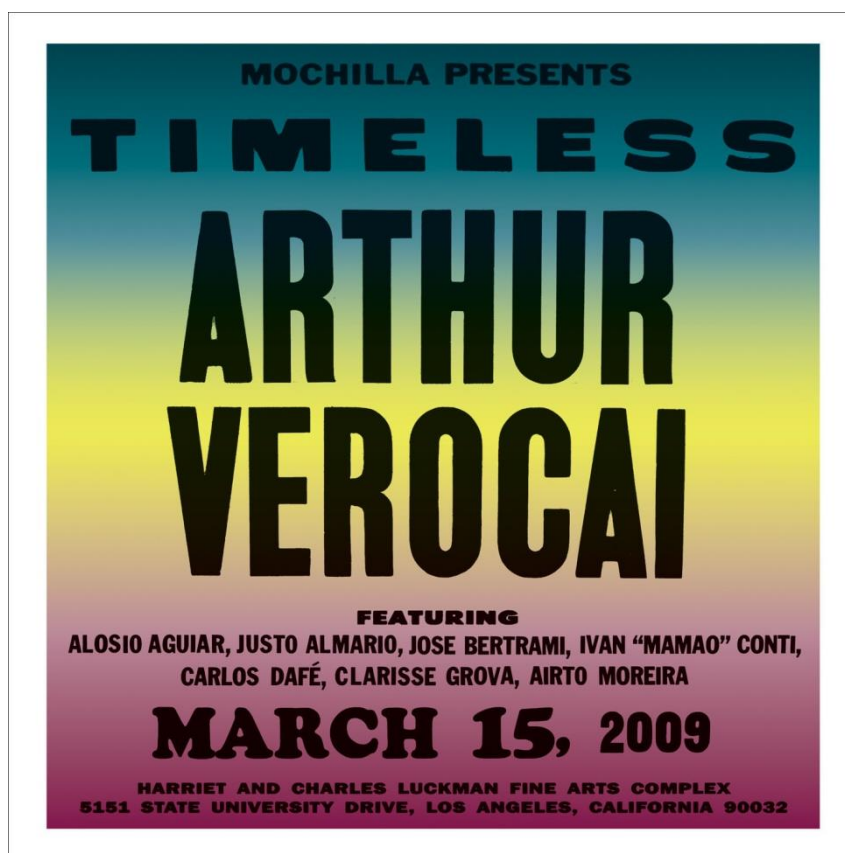


Figura Cartaz para o concerto de Los Angeles em 2009

Em 2011, a MOCHILA lançaria um DVD e prensagem em vinil do show de Verocai pelo projeto TIMELESS. No mesmo ano, o selo holandês Kindred Spirits lançaria a primeira prensagem oficial na Europa¹³⁰, em CD e LP.

Com a volta das atividades da, até então, única fábrica de vinis da América Latina¹³¹ - a Polysom, chegariam ao mercado, em 2010, as primeiras prensagens que

¹²⁹ Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2011/05/acerto-de-contas/#.Us7lktJDss9>. Acesso em: 24/02/2016

¹³⁰ Disponível em: < <https://www.discogs.com/Arthur-Verocai-Arthur-Verocai/master/158757>>. Acesso em: 26/02/2016.

marcariam a volta de seu funcionamento. Em 2012, em uma linha de discos chamada “Clássicos em vinil”, o disco de 1972 teria sua terceira reedição, a primeira nacional. Nos anos seguintes, estaria, como apontado por um dos organizadores da Feira de Vinil do Rio de Janeiro, “entre as obras mais disputadas” nas feiras de disco.

Porém, como se pode notar na trajetória descrita de Verocai, o maestro é reverenciado em uma rede de amantes do LP, fazendo inclusive com que a exposição de seu trabalho se expandisse, não só em reedições de discos, cd’s, coletâneas, mas também em novos shows, convites para produções e novos arranjos.

Podemos observar tal processo na obra de Verocai a partir de práticas como a curadoria de uma rede internacional de colecionadores de discos, a reedição por um selo americano, os samplers, reedições brasileira e holandesa, a MixTape do Dj Nuts, convite para o projeto Timeless, reportagens e relatos sobre sua “volta”, assim como a busca nas feiras do Rio de Janeiro sobre seu nome. Um artista “desconhecido”, porém requisitado arranjador, instrumentista e compositor dos bastidores da indústria fonográfica brasileira na década de 1970 torna-se a estrela “obscura” do mundo do vinil nos anos 2000.

Observamos que a partir de uma rede de colecionadores, DJ’s, selos, gravadoras, músicos, samplers de hip-hop esta obra tornou Verocai no “herói obscuro”. O LP de 1972 passou a despertar um encantamento entre estes amantes do LP, causando, inclusive, a valorização de obras em que constavam o nome de Verocai na ficha técnica.

Ao contrário do momento em que lançou seu disco de estreia, a “volta obscura” deste trabalho de Verocai é acompanhada por vasta cobertura jornalística. Em 2009, a revista americana ‘Wax Poetic’, referência no jazz e black music, faz um perfil do artista e chama sua obra de “à frente de seu tempo”¹³².

Da mesma forma, na entrevista concedida ao programa “Som do Vinil”, o entrevistador e músico Charles Gavin atribui ao trabalho de Verocai características que

¹³¹ Desde sua inauguração em 1999, até sua volta em 2009, a Polysom gozava do título de “única fábrica de vinis da América Latina” Porém, em janeiro de 2016 foram anunciadas novas fábricas em São Paulo e Argentina (Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1234147-7085,00-UNICA+FABRICA+DE+DISCOS+DE+VINIL+BRASILEIRA+VOLTARA+A+FUNCIONAR+ESTE+ANO.html>>. Acesso em: 26/02/2016; Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2016/01/1730917-nova-fabrica-promete-quadruplicar-producao-de-discos-de-vinil-no-pais.shtml>>. Acesso em: 26/02/2016; Disponível em: < <http://www.generacionb.com/exclusivo-se-fabricaran-vinilos-en-la-argentina>>. Acesso em: 26/02/2016)..

¹³² Disponível em: <<http://waxpoetics.com/wax-poetics-magazine/wax-poetics-issue-36/>>. Acesso em: 26/02/2016.

vão no mesmo sentido. Para ele, os arranjos do álbum “não ficaram datados”, ultrapassaram o tempo, são música de “vanguarda”, que “estava à frente de seu tempo”.

Também entrevistado por Gavin no mesmo programa, o músico Kassin destaca a “mão própria para arranjo”, a “personalidade”, que Verocai “tem um tipo de coisa que não é banal”, uma “assinatura”, seus discos “tem uma coisa que não é o que os outros estavam fazendo”, “não é o café com leite”, “tem uma parada a mais rolando”, “tem um veneno”, “uma coisa bastante própria”¹³³.

Afinal, para Kassin, o disco de 1972 “soa a frente do seu tempo”, “não é um disco imediato para a pessoa de gosto comum, ele é um disco para quem gosta de música”. Por ser uma “obra muito rebuscada”, “a compreensão daquilo é digerida um pouco mais lenta[mente]”, assim, “mais do que a frente do seu tempo”, ele seria um disco “para um tempo mais longo”. Enfim, Verocai seria “único” como compositor e arranjador¹³⁴.

No encarte da reedição da Polysom em 2009 (Anexo I), o texto de Tárík de Souza fala que a reedição da “reliquia” era “a chance de mostrar aos brasileiros o disco que gravou tão adiante de sua época”.

No encarte da edição de 2003 do selo Ubiquity, a música de Verocai é colocada como um desafio ao governo ditatorial vigente no Brasil em 1972, colada entre as “gravações que desafiaram as convenções musicais de sua época”¹³⁵.

A representação de Verocai estar “fora de seu tempo” passa pela ideia de ter sido rejeitado ou, como disse o jornalista Antônio Carlos Miguel em reportagem para O Globo¹³⁶, de que “pouca gente entendeu ‘aquelas maluquices’ de ‘500 tendências’”. A ideia é a de que o álbum desafiou o status quo, seja a indústria fonográfica, seja as convenções sociais ou musicais da audiência no momento que em foi lançado. Por tais razões, ao disco teria sido relegado o “limbo”, ao lado de outras “obras incompreendidas”.

¹³³ Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso em: 26/02/2016.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ “Records that challenged the musical conventions of the day. His subtle protest experimented with new musical directions, and used figurative language to sneak under the censorship radar”, trecho do encarte da Ubiquity. Disponível em: <<https://www.ubiquityrecords.com/artists/ARTHUR-VEROCAI.html>>. Acesso em: 26/02/2016.

¹³⁶ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/obscuros-discos-brasileiros-dos-anos-70-rodam-mundo-nas-maos-de-djs-produtores-2975667>>. Acesso em: 26/02/2016.

Voltemos agora às questões iniciais. O que uma narrativa sobre o músico Verocai pode nos dizer sobre este universo que tento me debruçar, a “cultura do vinil”, a partir de algumas premissas antropológicas?

Assim como nas proposições de Becker (1999) sobre como abordar a “história de vida”, desenvolvi o relato da vida artística de Verocai a partir de interesses sociológicos, ou melhor, a partir do tratamento das categorias nativas como representações do mundo. Desta forma, foi construída a narrativa de uma vida artística em texto sob o diálogo com a noção nativa de “obscuro”. Como coloca o autor:

“A atividade coletiva, do tipo a que se alude por conceitos como ‘organização’ ou ‘estrutura social’, provém de um processo contínuo de ajuste mútuo das ações de todos os atores envolvidos. O processo social, portanto, não é uma interação imaginada de forças invisíveis ou um vetor estabelecido pela interação de múltiplos fatores sociais, mas um processo observável de interação simbolicamente mediada.” (BECKER, 1999, p. 109-110)

Podemos, por fim, dizer que aspectos do desenrolar da trajetória de Verocai foram destacam o caráter processual de consagração do maestro, por determinada rede de colecionadores e outros atores, como um “herói obscuro”.

O “falar de si”, como no debate apresentado acerca da “etnobiografia”, apresenta-se nas entrevistas onde o músico narra e reflete sobre sua trajetória. Ao mesmo tempo, as falas de outros atores sociais participantes de sua carreira e as falas de amantes do vinil sobre o maestro e a “obscuridade”, apontam um esforço em trazer uma perspectiva sobre o heterogêneo “mosaico” do mundo artístico desencadeado pela “volta do vinil”. Podemos, portanto, aqui compreender o discurso de “obscuridade” como uma tentativa de se construir novas instâncias de consagração (BOURDIEU, 1968).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentei ao longo desta dissertação uma proposta que pudesse tornar compreensível parte do universo dos LP's, assim como das diversas práticas que seus amantes construíram para se relacionar com este objeto. As notas interpretativas aqui estabelecidas vinham no sentido de dar um ar mais inteligível às práticas e desejos destes interlocutores.

Em meio ao exotismo com que, por vezes, suas atividades são relegadas, esmorecem as possibilidades de nos aproximarmos dos sentimentos e sutilezas de suas ações. Certa vez, em uma entrevista na 12ª Feira de Vinil do Rio de Janeiro, Maurício Gouvêa fez um desabafo:

“Tem uma coisa da imprensa, um negócio engraçado. Acho que, lamentavelmente, a imprensa tem dificuldade, acho a imprensa pouco criativa. Não sei se você concorda comigo. A imprensa é pouco criativa no que se trata de trabalhar novas pautas ou enxergar as pautas sobre perspectivas novas. Por exemplo, uma coisa que acontece toda vez, quando vai ter divulgação de um evento de vinil, primeira pergunta do jornalista: ‘qual o disco mais caro?’. Eu odeio essa pergunta, faço o possível para não responder essa pergunta.” (Maurício Gouvêa em entrevista comigo na 12ª Feira de Vinil do Rio de Janeiro)

Durante toda a pesquisa me esforçava para não tecer comentários exotizantes como esta pergunta explicitada por Maurício, ainda que, por estar em um processo de familiarização deste universo, fosse inevitável. Assim, buscar entender a maneira como estes “coleccionadores-curadores” se mobilizavam para cuidar de seus LP's e, o que talvez fosse tão importante quanto narrativas que envolviam estes objetos, passava por aproximar-me dos questionamentos e aflições que eles sentiam. Além de perguntar “qual o disco mais caro?”, deveria me dedicar a algo como “quem arranjou este disco?”, “quem é o baterista desta faixa?” ou, por exemplo, “quem foi Arthur Verocai?”.

Acredito que o acompanhamento direto trouxe certos efeitos e possibilidades para esta proposta. Estar com os interlocutores em suas rodas de conversa, garimpos, ouvindo seus discos junto a seus acervos era, como sugere a metáfora do “garimpo”, estar espreitando a descoberta de novas relíquias. Este tipo de abordagem metodológica

me permitia acompanhar as minuciosas leituras dos discos que tinham em mãos, as divagações sobre possíveis origens dos músicos, a interpretação do tipo de música que estaria ali gravada e isso sem sequer colocar o disco na agulha. Acredito que tal maneira de estar em campo tenha me permitido dar a atenção devida aos saberes produzidos por estes interlocutores.

Nos embates acerca das representações sobre o colecionar ficaram evidenciados o esmero e o espírito, por vezes militante, destes interlocutores quanto à divulgação destes saberes. “Enrustir” uma informação poderia ser um erro gravíssimo que poderia fazer com que mais e mais obras fossem relegadas à penumbra da história musical nacional. Se há traços de valorização das obras que são entendidas pela sua “obscuridade”, existe, da mesma forma, o pesar de existir uma lógica que não as tenha permitido ser consagradas.

Assim, trabalhei no capítulo 2 uma apresentação do que foi chamado de processo de “morte” e “volta do vinil” na indústria fonográfica brasileira. Instigado pelos apontamentos trazidos pelo trabalho de Peter Manuel (1993), encorajei-me a fazer uma descrição em que pudéssemos discutir o tratamento que o fonograma LP recebeu por parte de setores da indústria fonográfica nacional. Sem as pretensões de conduzir profundas análises sobre a história do vinil no Brasil, o capítulo se apresenta como introdutório e complementar às questões que foram desenvolvidas em seguida, que possuem profundo diálogo com as correntes transformações neste setor.

No capítulo 3, refleti sobre éticas e políticas dos atos de colecionar no mundo do vinil. A partir de representações sobre a categoria “coleccionador”, busquei traçar tipos ideais que sintetizavam engajamentos acerca do colecionamento de LP’s, onde a história de Zero Freitas aparece como recurso para construção dos dados. Aqui a prática do “garimpo” ganha destaque como objeto e como pretexto metodológico, já que tanto a prática social é analisada, assim como diferentes maneiras de se “garimpar” evocadas pelos interlocutores são centrais em suas narrativas. Colecionar como ato de posse (“coleccionador-curador”), como categoria acusatória (“coleccionador-acumulador”) ou como um projeto colecionista (“coleccionador-coleccionista”) foram algumas das terminologias desenvolvidas para interpretar a questão.

Em diálogo com as premissas apresentadas por Cohn (1996) acerca do papel das “categorias de pensamento” nos atos de colecionar, trabalhei no capítulo 4 a noção de

“obscuro”. A partir de relatos sobre “garimpos” produzidos em diversas entrevistas, busquei discutir a presença de uma ideia de “obscuridade” que parecia estar em intenso diálogo com os atos colecionistas dos interlocutores em questão. Apresentei também as apropriações da “ficha técnica” como recurso construtor das marcas de estima dos LP’s, assim como parte da formação de uma sabedoria deste universo denominado de “conhecimento de ficha técnica”.

No capítulo 5, de encerramento, apresentei a trajetória artística do maestro Arthur Verocai. Descrevi parte de sua carreira, principalmente os momentos que culminaram na produção do álbum Arthur Verocai (1972) e o de retomada de sua obra, a partir dos anos 1990, como um paradigmático “disco obscuro”. Tal descrição nos permitiu refletir sobre os efeitos da noção de obscuridade na carreira do maestro, ao mesmo tempo em que pudemos observar a construção de um artista obscuro como um processo. Destaco o papel que diferentes atores sociais (como DJ Nuts, colecionadores japoneses, rappers americanos, colecionadores brasileiros, por exemplo), por intermédio do LP de Verocai e da ideia de “obscuridade”, engajaram-se construindo uma memória da obra do maestro.

Portanto, desejo que as ideias aqui desenvolvidas possam contribuir para os profícuos debates que a Antropologia já vêm desenvolvendo em estudos que envolvem manifestações artísticas como a música. Também espero que estes que foram os primeiros apontamentos dados por mim possam vir a ser retomados em projetos futuros, podendo, assim, retribuir o empenho e dedicação teóricos que este objeto de estudo carece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, A. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Tradução Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 15–88.
- ARAÚJO, P. C. DE. **Eu não sou cachorro não:: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- ARAÚJO, P. C. DE. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.
- BASUALDO, C. **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. [s.l.] Cosac Naify, 2007.
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BECKER, H. A escola de Chicago. **Mana**, v. 2, n. 2, p. 177–188, out. 1996.
- BECKER, H. A história de vida e o mosaico científico. In: **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BECKER, H. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BECKER, H. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Novo Horizonte, 2010.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: **Textos Escolhidos. Col. Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras Escolhidas**, 1987.
- BOURDIEU, P. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, J. (Ed.). **Problemas do estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- BOURDIEU, P. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- BRANDÃO, F. **Pensando práticas de consumo de vinil no Rio de Janeiro - Notas sobre produção, consumo e cultura**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2014.
- CALADO, C. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- CALADO, C. **Tropicália – a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CASTRO, R. **Chega de Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- COHN, B. The transformation of Objects into Artifacts, Antiquities and Art in Nineteenth-Century India. In: **Colonialism and Its Forms of Knowledge**. USA: Princeton University Press, 1996.
- DIAS, M. T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DUMONT, L. **O individualismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- DURKHEIM, É. L'individualisme et les intellectuels. **Revue Bleue**, v. 10, n. 4, p. 7–13, 1898.
- ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FABIAN, J. Remembering the present. Painting and popular history in Zaire. **University of California Press**, 1996.
- FABIAN, J. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**, v. 16, n. 1, p. 59–73, 2010.
- GAUZISKI, D. O resgate do vinil: Uma análise do mercado atual e dos colecionadores na cidade do Rio de Janeiro. **Ciberlegenda**, v. 28, 2013.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GONÇALVES, J. R. S. **A Retórica da Perda: os discursos do partimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- GONÇALVES, M. A. Etnobiografia: biografia e etnografia. In: **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LATOUR, B. **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.
- MAGNANI, J. De perto e de dentro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, 2002.
- MANUEL, P. **Cassette Culture: popular music and technology in North India**. Chicago: The University Chicago Press, 1993.
- MARCHI, L. **Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil 1999 - 2009: desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e conseqüências para a diversidade cultural no mercado de música**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- MARX, K. **O capital: crítica da economia política**. 30. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MELLO, Z. H. DE. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

- MILLER, D. **Acknowledging consumption**. London: Routledge, 1995.
- MILLER, D. **Trecos, Troços e Coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MORELLI, R. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. Relatos Oraís: do “indizível” ao “dizível”. In: **Enciclopédia Aberta de Ciências Sociais**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1988.
- PÉTONNET, C. Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense. **Antropolítica**, n. 25, p. 99–111, 2008.
- PORTUGAL, T. **Colecionando discos de vinil na era digital**. Monografia—Brasília: UnB, 2013.
- QUINES, S. **Alta fidelidade: o consumo de vinil na era da reprodutibilidade digital**. Dissertação—Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- RUBIM, A. Políticas Culturais do Governo Lula. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, v. 1, 2013.
- SAHLINS, M. **Cultura e razão prática**. Tradução Sérgio Tadeu de Niemayer Lamarão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAUTCHUK, J. M. Interesse moderno pelo folclore: nação e cultura no Mapa Musical do Brasil da gravadora Marcus Pereira. **Anuário Antropológico**, n. I, p. 260–288, 2012.
- SEEGER, A. **Porquê cantam os Kisêdjê**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SHAW, C. R. **The Jack-Roller**. Chicago: The University Chicago Press, 1966.
- SÜSSEKIND, F. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 36–37.
- TCHEN, J. K. W. Who is curating what, why? Towards a more critical commoning praxis. **Museum and Curatorial Studies Review**, v. 1, 2013.
- TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. 6. ed. São Paulo: Art Editora, 1991.
- VELHO, G. Observando o familiar. In: **Individualismo e Cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978. p. 121–132.
- VELHO, G. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. 1 edition ed. [s.l.] Zahar, 2013.

VICENTE, E. **Da Vitrola ao Ipod: Uma história da Indústria Fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Materiais de jornal:

“A volta do vinil: Deckdisc lança quatro discos esta semana”, O GLOBO. Data: 31/01/2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/a-volta-do-vinil-deckdisc-lanca-quatro-discos-esta-semana-3060929>>. Acesso de: 26/02/2016.

“The Brazilian Bus Magnate Who’s Buying Up All the World’s Vinyl Records”, New York Times. Data: 08/08/2014. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/08/10/magazine/the-brazilian-bus-magnate-whos-buying-up-all-the-worlds-vinyl-records.html?_r=0>. Acesso de: 26/02/2016.

“Vendas de vinil aumentam no Reino Unido e David Bowie lidera lista dos mais vendidos”, portal Tenho Mais Disco que Amigos. Data: 18/04/2016. Disponível em: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2016/04/18/vendas-de-vinil-aumentam-no-reino-unido-bowie-lidera-mais-vendidos/>>. Acesso de: 05/05/2016.

“Fábrica de vinis aumenta maquinário e prevê aumento de 60%”, Estadão. Data: 22/03/2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,fabrica-de-vinis-aumenta-maquinario-e-preve-crescimento-de-60,1143683>>. Acesso de: 26/02/2016.

“DJ abre fábrica de vinis em São Paulo e sonha em baratear produto”, portal UOL. Data: 19/01/2016. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/01/19/sao-paulo-tera-a-segunda-fabrica-de-lps-da-america-latina.htm>>. Acesso: 05/05/2016.

“Famed colony music store in times square to close after 64 years”, New York Post. Data: 24/08/2012. Disponível em: <<http://nypost.com/2012/08/24/famed-colony-music-store-in-times-square-to-close-after-64-years/>>. Acesso de: 26/02/2016.

“Brasileiro ‘magnata dos ônibus’ tenta catalogar coleção que já tem milhões de discos de vinis”, Jornal da Semana. Data: 08/08/2014. Disponível em: <<http://jornalasemana.com/brasileiro-magnata-dos-onibus-tenta-catalogar-colecao-que-ja-tem-milhoes-de-discos-de-vinis/>>. Acesso de: 26/02/2016.

“Um brasileiro está comprando todos os discos do mundo”, revista Exame. Data: 10/08/2014. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/milionario-brasileiro-esta-comprando-todos-os-discos-do-mundo>>. Acesso de: 26/02/2016.

“Acumuladores X Colecionadores”, Blog do colecionador Diego Kloss. Data: 03/10/2014. Disponível em: <<http://devoltaparaovinil.blogspot.com.br/2014/10/acumuladores-colecionadores-zero-freitas.html>>. Acesso: 26/02/2016.

“Arthur Verocai por DJ Nuts”, Blog do jornalista Rodrigo Carneiro: <http://euelaocoeoaffairdivivo.blogspot.com.br/2010/05/arthur-verocai-por-dj-nuts.html?view=timeslide>>. Acesso de: 26/02/2016.

“Depois de 40 anos, maestro apresenta CD pela primeira vez”, Carta Capital. Data: 12/04/2011. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/depois-de-40-anos-maestro-apresenta-cd-pela-primeira-vez>>. Acesso de: 26/02/2016.

“Arthur Verocai”, Revista Trip. Data: 04/04/2011. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/arthur-verocai>>. Acesso de: 26/02/2016.

“I THREW EVERYTHING AWAY: AN INTERVIEW WITH ARTHUR VEROCAI”, site Sound and Colours. Disponível em: <<http://soundsandcolours.com/articles/brazil/i-threw-everything-away-an-interview-with-arthur-verocai-8776/>>. Acesso de: 26/02/2016.

“O projeto”, site O Som do Vinil. Sem data. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/o-projeto/>>. Acesso de: 24/02/2016.

“Arthur Verocai”, site O Som do Vinil. Sem data. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/arthurverocai/>>. Acesso de: 24/02/2016.

“Obscuros discos brasileiros dos anos 70 rodam mundo nas mãos de Dj’s e produtores”, O Globo. Data: 24/07/2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/obscuros-discos-brasileiros-dos-anos-70-rodam-mundo-nas-maos-de-djs-produtores-2975667>. Acesso de: 26/02/2016.

“ARTHUR VEROCAI FALA SOBRE SEU CLÁSSICO DISCO DE 1972, PÉROLA REDESCOBERTA PELO RAP”, Revista Vice. Sem data. Disponível em: <http://noisy.vice.com/pt_br/blog/disquecidos-arthur-verocai-1972>. Acesso: 24/02/2016

“Célia 1971/1972”, blog do jornalista Ronaldo Evangelista. Data: 01/07/2011. Disponível em: <<http://ronaldoevangelista.blogosfera.uol.com.br/2011/07/01/celia-1971-1972/>>. Acesso de: 24/02/2016.

“1971 – 1972 – 1973 Festival Mundial de Onda Nueva – Caracas – Venezuela”, blog da escritora Evangelina Maffei. Data: 03/04/2011. Disponível em: <<http://festivalescancionpopular.blogspot.com.br/2011/04/1971-1972-1973-festival-mundial-de-onda.html>>. Acesso de: 24/02/2016.

“Ludacris' 'How Low' Single Goes High on the Charts”, revista Billboard. Data: 02/09/2010. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/959309/ludacris-how-low-single-goes-high-on-the-charts>>. Acesso de: 24/02/2016.

“Acerto de Contas”, revista Brasileiros. Data: 25/05/2011. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2011/05/acerto-de-contas/#.Us7lktJDss9>>. Acesso de: 24/02/2016.

“Única fábrica de discos de vinil brasileira voltará a funcionar este ano”, O Globo. Data: 20/07/2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1234147-7085,00-UNICA+FABRICA+DE+DISCOS+DE+VINIL+BRASILEIRA+VOLTARA+A+FUNCIONAR+ESTE+ANO.html>>. Acesso de: 26/02/2016.

“Nova fábrica promete quadruplicar produção de discos de vinil no país”, Folha de São Paulo. Data: 19/01/2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2016/01/1730917-nova-fabrica-promete-quadruplicar-producao-de-discos-de-vinil-no-pais.shtml>>. Acesso de: 26/02/2016

“Exclusivo: se fabricaran vinilos en la Argentina”, portal Generación B. Data: 24/02/2016. Disponível em: <<http://www.generacionb.com/exclusivo-se-fabricaran-vinilos-en-la-argentina>>. Acesso de: 26/02/2016.

Portais:

Site oficial do selo Mochilla. Disponível em: <<http://mochilla.com/shop/timeless/timeless-box-set/>>. Acesso de: 24/02/2016.

Portal de Samplers “Who sampled”. Disponível em: <<http://www.whosampled.com/Arthur-Verocai/sampled/>>. Acesso de: 24/02/2016.

Site oficial do selo inglês FarOut Recordings. Disponível em: <<http://www.faroutrecordings.com/history.html>>. Acesso de: 26/02/2016.

Site oficial do selo Ubiquity. Disponível em: <<https://www.ubiquityrecords.com/shop/categories/Music/Label/>>. Acesso de: 26/02/2016.

Site oficial do grupo de DJ's Beat Junkies. Disponível em: <<http://www.beatjunkies.com/about/>>. Acesso de: 26/02/2016.

Site oficial do complexo Luckman Fine Arts. Disponível em: <<http://www.luckmanarts.org/about/>>. Acesso de: 26/02/2016.

Site oficial do escritor Monte Reel. Disponível em: <<http://montereel.com/index.html>>. Acesso de: 26/02/2016.

Site oficial da fábrica Polysom. Disponível em: <<http://www.polysom.com.br/>>. Acesso de: 26/02/2016.

Site oficial Instituto de pesquisa norte-americano Nielsen Soundscan. Disponível em: <<http://www.nielsen.com/>>. Acesso de: 26/02/2016.

Vídeo:

“DJ Nuts dá aula de música brasileira no Todo Mundo É DJ”, portal Vírgula. Data: 07/04/2015.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BTiuEqrGzKI>>. Acesso em: 26/02/2016.

“Arthur Verocai | Programa Passagem de Som”, programa Passagem de Som. Data: 19/08/2015.

Programa produzido pelo SESC São Paulo em 22/09/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=erYaym1IwWE>>. Acesso em: 24/02/2016.

ANEXOS

ANEXO I

Texto do encarte de “Arthur Verocai” (Polysom, 2012), reedição de “Arthur Verocai” (Continental, 1972)

Esta é a fabulosa história de um bumerangue. Um disco cujo arremesso e volta ao ponto de partida se deram num intervalo de quase quarenta anos. Lançado inicialmente em 1972, o (então) LP que levou o nome do músico, compositor, arranjador e intérprete Arthur Verocai passou despercebido no mercado brasileiro na época. Parecia perdido no espaço das obras incompreendidas, quando os astros de gerações posteriores Ed Motta e Kassin, grandes entusiastas do trabalho e fuçadores de sebos internacionais, advertiram o solista que o álbum “Arthur Verocai” tinha virado “cult”, disputado pelos colecionadores do planeta. Em 1991, o japonês Fushiguro, distribuidor de música em seu país, procurou AV em busca da relíquia. “Ele sabia tudo sobre a gravação e até o nome dos músicos, e encomendou logo mais de mil cópias para o mercado japonês”, conta solista. Mas havia ainda outros caçadores da arca perdida. Temas do disco seriam sampleados pelos produtores de hip-hop Ludacris (que usou um trecho de “Na boca do sol” em “Do the right thang”) e MF Doom e o DJ Nuts. “Caboclo” foi sampleada em “We got now”, do grupo Little Brother. A redescoberta do álbum, que seria relançado em vinil e CD inicialmente pelo selo americano Luv h’Haight, da gravadora Ubiquity, rendeu um concerto de grande gala em Los Angeles, em 2009, como parte do projeto Timeless – The Composer/Arranger Series. Foi registrado em DVD, com 18 composições interpretadas por uma orquestra de 30 integrantes, entre eles os brasileiros Airto Moreira, Carlos Dafé e Mamão (Azymuth).

Em entrevista ao programa “Som do vinil”, de Charles Gavin, no Canal Brasil, Verocai relembrou o convite que aconteceu em 2008. “Me disseram que eu podia pedir o que quisesse. Não poupei, e eles tiveram que correr atrás de patrocínio, o que atrasou o concerto, mas me senti como ‘o rei de Los Angeles’, escoltado por tradutor e produtora.” Reinado que, finalmente, se estende agora também a terras brasileiras, com a reedição da preciosidade, devidamente remasterizada e produzida por Gavin para Warner.

Um pequeno “flashback” reconstitui a decolagem inicial do bólido que agora retorna à base. O carioca Arthur (Côrtes) Verocai (17/6/45) estudou harmonia, violão erudito (Darcy Villaverde, Léo Soares, Nair Barbosa da Silva) e popular (Roberto Menescal) e piano (Vilma Graça). Pode-se dizer que ele pertence a uma terceira (ou quarta) geração da bossa nova, que já encontrou portas trancadas para o estilo e foi obrigado a submeter-se à heterogeneidade de tendências dos festivais. Teve a primeira música gravada (“Olhando o amor”) por Leny Andrade, em 1966, e engajou-se num coletivo de veteranos e jovens autores e intérpretes da MPB que procuravam resistir ao rolo compressor pop desatado pelo tropicalismo, o Musicanossa, a partir de uma série de shows sediados no Teatro Santa Rosa, no Rio. O movimento foi registrado em nada menos de quatro discos lançados, em 1968, por gravadoras diferentes. Verocai emplacou músicas em dois deles, compostas com seu principal parceiro, Paulinho Tapajós, “Madrugada”, gravada por Magda e “Novo amanhã”, por Mariá.

1968, por sinal, foi um ano de estiva para Verocai. A vitrine dos festivais era uma opção para iniciantes e ele não negou fogo. No 1º Festival de MPB emplacou, com o mesmo, Tapajós “Tá a hora” (gravada por Paulo Marques) e “Minha chegada” (por Ruy Felipe), que se tornaria faixa-título de estreia do cantor/ator Eduardo Conde. “Domingo antigo”, esta com Arnaldo Medeiros, iria ainda mais longe: foi gravada por Gal Costa e Beth Carvalho e entrou na trilha da novela “Éramos seis”, da TV Globo. EM outro festival universitário, o do RJ, “Um novo rumo”, de Verocai com o pianista Geraldo Flach, foi defendida por ninguém menos que Elis Regina. E “O quarto poder” (Arnaldo) por Maria Creuza. Ainda em 1968, AV teve sua “Saudades demais” (outra com Tapajós) gravada pelo quarteto vocal 004. No ano seguinte, “Bem-te-vi” (com Arnaldo) concorreria ao IV Festival Internacional da Canção, defendida por Dorinha (irmã de Paulo) Tapajós, The Youngsters e o Grupo Mineiro. Em 1969, mais uma grande intérprete, Maysa, gravou outra da dupla AV/PT, “Catavento”. Os Golden Boys registraram “A menina e a fonte” (com Arnaldo). E, em 1970, o recém –chegado Ivan Lins fez e gravou duas parcerias com a dupla, “À beira do cais” e “Minha história”, enquanto a cantora Ana Lúcia singrava “Anúncio” e Claudette Soares, “Clara” (ambas com Tapajós).

Mesmo sem alcançar sucesso comercial relevante, a farta sementeira de Verocai no mercado frutificou. Como arranjador e músico, participou de discos e shows de Gal Costa, Erasmo Carlos, Quarteto em Cy, O Terço, Jorgen Ben Jor, Nelson Gonçalves,

Guilherme Lamounier, Ivan Lins, Marcos Valle, MPB-4. Foi diretor musical e guitarrista do show de Marlene, “É a maior” e de “A vida de Braguinha” (que juntava Elizeth Cardoso e Sidney Magal). E no começo de 70, assinou contrato com a TV Globo como diretor musical e arranjador em programas e autor de trilhas incidentais. Logo, três parcerias com Paulinho Tapajós apareceram nas novelas. “Quem vem de lá”, gravada pelo MPB-4 em “A próxima atração” (1970), “Tia Miquita”, por Marília Barbosa em “Minha doce namorada” e “I get baby”, por Nonato Buzar, na trilha de “O cafona”, ambas de 1971.

Depois de produzir dois álbuns da cantora paulista Célia, na Continental, a gravadora, hoje pertencente à Warner, abriu espaço para que ele fizesse sua estreia solo no álbum que levou seu nome, em 1972. “O disco foi feito a partir do que acontecia na minha cabeça na época. Influência de vários estilos, clássico (Villa-Lobos, Ravel), MPB (Milton, Tom), pop, jazz, black music. O conceito era a diversidade musical em que eu vivia, combinando a harmonia mineira e pop com o soul tocado por brasileiros com swing carioca”, rebobina o músico hoje. Além das mensagens políticas cifradas em algumas letras, em plena treva ditatorial (Pelas sombras”, “Presente de grego”, “Seriado”, todas com Vitor Martins), Verocai investiu na intensidade melódica e sofisticação harmônica. Para isso, contou com feras instrumentais no estúdio da Somil, onde o disco foi gravado. Entre outros, Paulo Moura, Oberdan, Helio Delmiro, Edson Maciel, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, Pascoal Meirelles, Luis Alves e Robertinho Silva, mais 12 violinos, quatro violas e quatro cellos. Alternando faixas cantadas e instrumentais com orquestração provocante, ele obtém um resultado denso, climático e desejo de procurar novos caminhos. Sempre ambicionei escrever trilhas para cinema”, confessou ele. “Não tinha preconceitos musicais e estava aberto para a música de qualidade, fosse folk, jazz, bossa nova, funk e eletrônica. Aliás, usei um sintetizador numa gravação pela primeira vez no Rio”, lembra.

Seu disco mistura as influências recebidas como músico, cultor de Wes Montgomery e Miles Davis a Frank Zappa e o Weather Report (“Karina (Domingo no Grajaú)”), mais o soul elegante de Marvin Gaye e o folk harmônico de Crosby, Stills, Nash & Young. Apesar de tantos atrativos, trabalhados (arranjos e regência) por um músico tão experiente e talentoso como Verocai, o disco não aconteceu. E ele submergiu na música publicitária. Montou o estúdio V/Casa do Som e compôs jingles para campanhas de

empresas como Petrobrás, Coca-Cola, Brahma, Sul América, Souza Cruz, Sorvete Sem Nome e até a campanha de inauguração da Linha Vermelha.

Mas o bumerangue começou a fazer seu trajeto de volta. E o “som pessoal” de Verocai em meio à diversidade, incensado por admiradores recentes como Kassin, finalmente voltou à tona. O compositor e música decidiu largar os jingles e gravar dois CDs autorais, “Saudade” (2002) e “Encore” (2007, para o selo inglês Far Out). E agora tem a chance de mostrar aos brasileiros o disco que gravou tão adiante de sua época. “Acho que a coisa quando é feita com amor, honestidade e cuidado com a qualidade, se torna consistente e vira um prato a ser apreciado em qualquer tempo”, sentencia ele.

Tárik de Souza

ANEXO II – Texto de apresentação da reedição da Ubiquity (2003)

BIOGRAPHY

In 1972 a repressive Brazilian military dictatorship frowned on artistic impression that might influence the youth of the country. However, producer, arranger and guitar player Arthur Verocai released a self-titled album on Brazilian based Continental Records that challenged the musical conventions of the day. His subtle protest experimented with new musical directions, and used figurative language to sneak under the censorship radar.

Luv N'Haight records is honored to release its first full-length Brazilian album. It's super rare and will appeal to fans of the folksy soul and lo-fi electronic experimentations of American artists like Shuggie Otis or the orchestration of producer Charles Stepney. Closest Brazilian comparisons would be to Tim Maia and Jorge Ben. This unique recording has a touch of folk, more than a hint of funk, jazz style soloing, amazing 20 piece string arrangements, blending of electronics and keyboards with organic sounds, and superb soundtrack style music.

"I used to listen to Blood Sweat and Tears, Chicago, Stan Kenton, Wes Montgomery, Jimmy Web, Frank Zappa, Herbie Hancock, Bill Evans and Miles Davis, Milton Nascimento, Bossa Nova, among others," explains Arthur Verocai. "In Brazil we had many musical influences, and by that time there wasn't a hegemonic one in the market. In this way my album reflected a search and musical experimentation. I was in an adventurous mood on this album and that led me to explore new melodic, harmonic and rhythmic paths.

Verocai arrived at the 1972 album with a number of accomplishments under his belt. He'd produced the Ivan Lins 1971 album "Agora" which was influenced heavily by the sound of North American soul. He had contributed string arrangements to Jorge Ben releases, too. "I also produced two albums by a singer named C?lia for Continental and the president of the company was delighted with the results. He invited me to produce an album using my own compositions and I agreed as long as I was able to choose the musicians to perform with me. All the strings sessions featured 12 violins, 4 violas and 4 cellos, always with one or two percussionists. The idea of mixing strings with

contemporary sounds came from my desire of searching for new paths. I think this album was very rich in terms of both quantity and quality of musicians!"

Verocai wasn't messing around with his line-up of musicians, which included Brazilian legends like Robertinho Silva, Pascoal Meireles, Luiz Alves, Paulo Moura, Edson Maciel, Oberdan Magalhães (Banda Black Rio), Nivaldo Ornelas (Milton Nascimento band) and Toninho Horta.

Born Arthur Cortes Verocai in Rio de Janeiro, Brazil on 17/6/1945, he studied music with Léo Soares, Darci Villaverde, Nair Barbosa da Silva, Roberto Menescal and Vilma Graça. In 1966 Leny Andrade included his song "Olhando o Mar" ("Looking at the Sea") on her "We Are There" album. Two years later Verocai participated in Musicanossa an event that brought together composers, musicians and singers in presentations to play live in the Santa Rosa Theater in Rio de Janeiro, for which he wrote his first arrangements. The live recording of the event included the songs "Madrugada" and "Nova Manhã", composed in partnership with Paulinho Tapajós.

By 1968 his main gig was working in Civil Engineering in Rio de Janeiro. He still managed to perform and participate as a composer at many of Brazil's famous Festivals of Music. He was working with artists like Paulinho Tapajós, Elis Regina, Creuza Maria, the Golden Boys, and Evinha. In 1969 Arthur Verocai began his professional career as musician and arranger. He scored the music for the theater show "Is The Greater", and wrote his first arrangements for orchestra. He arranged records by the Terço, Jorge Benjor, Elizeth Cardoso, Gal Costa, Quarteto em Cy, MPB 4, Célia, Guilherme Lamounier, Nelson Gonçalves, Marcos Valle, and others. His music also appeared in the musical "The Life of Braguinha", alongside Elizeth Cardoso, Quarteto em Cy, MPB4 and Sidney Magal. By 1970 he was writing for other groups and regularly composing music for multiple TV shows and incidental music for TV series.

The 1972 self-titled album allowed Verocai to take his interest in instrumental music even further. "I always wanted to compose soundtracks in great style, as in the cinema, but this wasn't possible with television work," he says. "My opportunity came when I was recording this album. I created a rhythmic cell in the acoustic guitar with the harmonic line. I added bass and the non-conventional drums and the percussion with a very smooth orchestration in blocks (four trumpets and a flute) plus the delicate touch

of the strings (12 violins, 4 violas and 4 cellos). At the end of the song, Oberdan Magalhães played and sang with his flute." The resulting track is "S?lvia".

"Presente Grego" is perhaps the funkier track on the album. "This song was influenced by American soul and funk," says Verocai. "By 1972 many of the musicians of my generation were feeling the same influences. Because of our exposure to all many musical influences, we put a distance between us and the conventional recording styles. "Presente Grego" means "Greek gift." It is an expression that comes from the horse of Troy, a gift from the Greeks that hid the warriors that defeated the Trojans. Likewise, the military dictatorship, under the appearance of a good government, practiced censorship and oppression", he explains.

In addition to the funky soul elements the album features many solos from artists obviously well schooled in Jazz. Check the soloing in "Pelas Sombras" or "Karina", where saxes blow hard and true against the backdrop of Brazilian rhythms. "My musical preferences go from J.S. Bach and Villa-Lobos, to jazz musicians like Tom Jobim, Milton Nascimento, Miles Davis, Herbie Hancock, Oscar Peterson, Wes Montgomery and Bill Evans," explains Verocai. "I remember Edson Maciel, was invited to a studio session at 9 AM and was to perform a solo on "Karina." He asked us to wait for a while because he wanted to be inspired by some "cacha?a" (a Brazilian liquor made from distilled sugar cane juice). While rehearsing, he asked for a little more "cacha?a" to bring on some more inspiration. This happened twice until he found his inspiration and performed a tremendous solo!" remembers Verocai.

In the years after the album release Arthur Verocai became a music advertising executive, creating and producing albums for customers like Brahma, Fanta, Petrobra's, South America, Souza Cruz and was even honored with the Colunistas Prize in Advertising. Since 1983 he is the main proprietor of Studio "V" - House of the Sound and in 2002 he released a solo album "Arthur Verocai - "Saudade Demais" featuring a collection of his work as composer, including some unreleased songs.

Arthur Verocai's musical peer Ivan Lins has this to say about his great friend, "Arthur is a very dedicated musician. He has always been. Not only dedicated but very talented also. He made this record years ago just for the fun of it without much publicity. And now will strike back. That's great!"

ANEXO III – Entrevistas realizadas

1. Pedro “Tique” Ferko, professor. Data: 30/08/2014.
2. _____. Data: 12/04/2015
3. Ricardo “Pinduca” Rodrigues, professor. Data: 15/09/2015
4. Murilo Eré, estudante e DJ. Data: 30/08/2014.
5. _____. Data: 09/11/2014
6. _____. Data: 12/04/2015
7. _____. Data: 10/09/2015
8. André Midani, ex-executivo da Warner. Data: 09/04/2014.
9. Maycon Menezes, fotógrafo e representante da Polysom nas feiras de vinil. Data: 30/07/2013.
10. _____. Data: 12/04/2015.
11. _____. Data: 10/09/2015.
12. Clara Sacco, estudante. Data: 29/07/2013.
13. Pilar Saldanha, estudante. Data: 14/08/2013.
14. Maurício Gouvêa, lojista e organizador da Feira de Vinil do Rio de Janeiro. Data: 09/11/2014.
15. Paulo Bagunça, músico. Data: 09/11/2014.
16. Corysco, DJ. Data: 29/04/2013.
17. Zero Freitas, empresário, entrevista realizada em 18/09/2014.
19. Matheus Ferrari, estudante. Data: 14/08/2013.
20. Pedro Freitas, estudante. Data: 14/08/2013.
21. Álvaro Malaguti, ex-consultor do Ministério da Cultura. Data: 03/09/2014.
22. Cláudio Fonzi, dono de loja de discos de vinil. Data: 05/04/2013.
23. John, designer do selo Ubiquity. Data: 27/09/2015.
24. Jerry (“Carioca”), lojista de vinil da praça XV. Data: 21/06/2014.
25. Gustavo Duque, livreiro. Data: 23/10/2015.