Revista da ANPEGE. v. 16. nº. 29, p. 76 - 108, ANO 2020. e-ISSN: 1679-768X
https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege. // DOI 10.5418/ra2020.v16i29.9770

A METRÓPOLE E OS CIRCUITOS DA ECONOMIA URBANA: O mercado fonográfico na região do Recife

THE METROPOLIS AND THE CIRCUITS OF THE URBAN ECONOMY: The phonographic market in the Recife region

LA METRÓPOLE Y LOS CIRCUITOS DE LA ECONOMÍA URBANA: El mercado fonográfico en la región de Recife

Cristiano Nunes Alves, Adriana Maria Bernardes da Silva

RESUMO

Quais as relações entre os circuitos econômicos, a produção cultural e a dinâmica da metrópole? Movidos por tal questão investigamos aqui as dinâmicas socioterritoriais associadas à produção sonora abrigada na Região do Recife-PE. Problematizando a teoria dos circuitos da economia urbana adotamos como recorte analítico a densidade dos estúdios fonográficos e selos (pequenas gravadoras). A pesquisa resulta de um levantamento bibliográfico e documental e, sobretudo de informações primárias reunidas por meio de entrevistas e visitas técnicas. O inventário demonstra hoje a existência de 141 estúdios e 14 selos em operação na metrópole do Recife. A pujança em torno da variável sonora na metrópole recifense nos dá ideia do papel da dimensão cultural para a dinâmica da urbe, plena de uma circulação informacional, ora atrelada aos lugares, ora imposta a estes.

Palavras-chave: metrópole; economia urbana; produção cultural; música; Recife.

ABSTRACT

What about the relations between economic circuits, cultural production and the dynamics of the metropolis? Moved by this question, we investigated the socio-territorial dynamics associated with the sound production sheltered in the Recife-PE Region. We reflect about theory of the urban circuits of economy adopted as analytical basis the density of the phonographic studios and labels. The research results from a bibliographical and documentary survey, and mainly from primary information collected through interviews and technical visits. The inventory shows today the existence of 141 studios and 14 labels in operation in the metropolis of Recife. The strenght around the sound variable in the Recife metropolis gives us an idea of the role of the cultural dimension for the city's dynamics, full of an informational circulation, sometimes linked to the places and sometimes imposed on them.

Keywords: metropolis; urban economy; cultural production; music; Recife.

RESUMEN

¿Cuáles son las relaciones entre los circuitos económicos, la producción cultural y la dinámica de la metrópoli? Movidos por tal cuestión investigamos las dinámicas socioterritoriales asociadas a la producción sonora abrigada en la Región de Recife-PE. Problematizando la teoría de los circuitos de la economía urbana adoptamos como recorte analítico el densidad de los estudios fonográficos y sellos (pequeñas grabadoras). La investigación resulta de un levantamiento bibliográfico y documental y, sobre todo de informaciones primarias reunidas por medio de entrevistas y visitas técnicas. El inventario demuestra hoy la existencia de 141 estudios y 14 sellos en operación en la metrópoli de Recife. La fuerza en torno a la variable sonora en la metrópoli del Recife nos da idea del papel de la dimensión cultural para la dinámica de la urbe, plena de una circulación informacional, ora enganchada a los lugares, ora impuesta a éstos.

Palabras clave: metrópoli; economía urbana; producción cultural; música; Recife.

Introdução

Quais as relações entre os circuitos econômicos, a produção cultural e a dinâmica da metrópole? Movidos por tal questão e cientes do desafio em voga, investigamos aqui as dinâmicas socioterritoriais associadas à produção sonora abrigada na Região do Recife-PE, lugar marcado pelas desigualdades, mas também por uma grande riqueza musical atrelada à sua diversidade cultural.

Tomamos como entrada analítica a operacionalização da noção de circuito sonoro. Esta noção é instrumental à análise da situação concreta resultante do processo de interação de materialidades e espacialização de normas e ações que, a partir dos usos mediados pela técnica, configuram também o espaço geográfico e os seus lugares na capital pernambucana.

Definimos o circuito sonoro como o encontro entre as materialidades e os fluxos dinamizados em torno da produção sonora (musical ou não) na metrópole do Recife. Tal circuito compreenderia: 1) o uso e a apropriação de uma série de fixos e objetos, tais quais praças, estúdios fonográficos, gravadoras, receptores de rádio, instrumentos musicais, entre outros; 2) uma articulação por meio de um conjunto de fluxos imateriais,

manifestos seja no registro material da produção fonográfica, nas mediações cotidianas das experiências envolvendo os mais diversos agentes do circuito, ou ainda, no contato com outros lugares/agentes da rede urbana brasileira e/ou mundial.

Haja vista que a noção de Circuito ao mesmo tempo propicia e requer uma minúcia do território em seu compasso com o mercado e a economia política da cidade, nossa problematização ampara-se da teoria dos circuitos da economia urbana (Santos, 1979), reflexão, que, acreditamos, merece ser revisitada e revista no intento do entendimento da dinâmica do uso do território (SANTOS, 1993; SANTOS & SILVEIRA, 2001) no período contemporâneo.

No presente artigo procuramos analisar a dinâmica de dois tipos de prestadores de serviços fonográficos, mais ligados à produção propriamente dita do circuito sonoro: i) os estúdios, que são os fixos onde a "informação sonora" é executada e/ou registrada em fonogramas; ii) os selos, pequenas gravadoras, responsáveis pela divulgação do registro fonográfico musical.

Nossa pesquisa resulta de um levantamento bibliográfico e documental sobre a temática reunindo informações presentes em livros, artigos de periódicos e de jornais, mapas, fonogramas, cartazes, fotos, entre outros, presentes seja em arquivos digitais ou em arquivos impressos de bibliotecas, fundações, universidades e órgãos do poder público no Recife e fora dele. Faz parte ainda desse escopo metodológico, uma considerável reunião de informações primárias resultantes de: i) visitas técnicas a estúdios, selos e demais fixos conformados e apropriados pelo circuito sonoro recifense; ii) entrevistas semiestruturadas realizadas junto a agentes ligados à temática - tais quais músicos, produtores musicais, agentes do poder público, articuladores culturais, técnicos de som, publicitários, entre outros. As informações primárias se encontram no texto acompanhadas de um asterisco.

Organizamos o nosso texto do seguinte modo: em um primeiro momento, expomos a nossa problematização, apresentando em linhas gerais a reflexão em torno dos circuitos da economia urbana vertida para a análise dos estúdios e selos abrigados na Região do Recife. Em seguida, propomos um enfoque genético (Isnard, 1982) para o tema, destacando a história territorial desses fixos prestadores de serviços fonográficos na capital pernambucana. Nos dois itens subsequentes - tratando respectivamente dos grandes/médios e pequenos estúdios - apresentamos um inventário desses prestadores de serviços fonográficos na metrópole recifense, abordando a sua topologia, e propondo uma tipologia de acordo com a teoria dos circuitos da economia urbana. Por fim, precede as nossas considerações finais, um exame do estado de coisas em tornos dos selos abrigados na Região.

Acordamos com Santos (1991, p. 149), quando este afirma que por meio de fluxos informacionais, a metrópole se sobressai na tarefa de chegar à outra cidade, pois "nenhuma dispõe da mesma quantidade e qualidade de informações" que esse tipo de aglomeração. A pujança em torno da variável sonora na metrópole recifense nos dá ideia do papel da dimensão cultural para a dinâmica da urbe, plena de uma circulação informacional, ora atrelada aos lugares, ora imposta a estes.

Problematizando o tema: Dos circuitos da economia urbana aos estúdios e selos fonográficos na Região do Recife

Numa tentativa de abordar a dinâmica econômica territorial nos países do terceiro mundo, Santos (1979) pontua que na segunda metade dos anos 1970, época de lançamento de seu texto, generalizavam-se pela primeira vez na história dos países subdesenvolvidos a informação e o consumo, duas variáveis gestadas no centro do sistema mundo. O autor supracitado, então afiança que circuitos superiores e inferiores da economia se movimentam conjuntamente na cidade, ambos resultados do processo de incompleta modernização tecnológica, definidos a partir do "conjunto das atividades realizadas em certo contexto" e do "setor da população que se liga a ele essencialmente pela atividade e pelo consumo" (Idem, p. 42), sendo variáveis essenciais na análise o capital, a tecnologia e a organização envolvidos.

Desdobramento direto das modernizações no território, o circuito superior é marcado, entre outros, pela tecnologia importada de "capital intensivo" (SANTOS, 1979, p. 43), grandes volumes de mercadorias, uso de publicidade, acumulação de capital, caráter imitativo, se constituindo basicamente pelos "bancos, comércio e indústria de exportação, indústria moderna, serviços modernos, atacadistas e transportadores" (idem, p. 41).

Por sua vez, resultado indireto do processo de modernização no território, o circuito inferior caracteriza-se pela tecnologia de "trabalho intensivo e frequentemente local" (Santos, 1979, p. 41), um grande potencial criativo, trabalho com pequenas quantidades, pouca ou nenhuma publicidade, áreas contínuas de influência, subsistência como objetivo primeiro, constituindo-se por serviços "não modernos e de pequena dimensão" (Idem).

Acerca da dinâmica do circuito inferior, Silveira (2011, p. 39) explica que na metrópole os pobres, sem deterem os conhecimentos técnico-científicos instrumentais ao circuito superior, participam "das variáveis da época", devido a fatores como o abrigo em áreas centrais deterioradas, o fluxo de pessoas e de informação e as horizontalidades embutidas na trama das negociações econômicas (SILVEIRA, 2011)[1].

Ter-se-ia nesse raciocínio, a divisão do circuito superior em duas formas de organização: o circuito superior propriamente dito e o circuito superior marginal – este, ao que tudo indica, mais ligado aos estúdios de grande porte - protegido pela fricção de distância, ou seja, em considerável medida tributário das vantagens advindas da proximidade, baseado em formas produtivas técnicas e organizacionais menos modernas e de considerável relação com o circuito inferior, conforme propõe Santos (1979, p. 103)[2] :

> O circuito superior marginal pode ser o resultado da sobrevivência de formas menos modernas de organização ou a resposta a uma demanda incapaz de suscitar atividades totalmente modernas, como do circuito inferior. Esse circuito superior marginal tem, portanto, ao mesmo tempo um caráter residual e um caráter emergente.

Propondo analisar os circuitos da economia urbana relacionados ao circuito sonoro recifense, nos fornecem subsídios teórico-metodológicos os trabalhos de uma série de autores dedicados ao estudo dos nexos entre geografia, música e produção fonográfica (Gironcourt, 1927, 1939; Ford, 1971; Carney, 1974, 1990; Kong, 1997, Elfordy, 2002; Augoyard, 2003; Brennetot, 2004; Claire, 2006; Bettinelli, 2007; Alves, 2008, 2014, 2016; Panitz, 2010; Rodó, 2010; Béthune, 2011).

Por outro lado, lembramos Silveira (2011, p. 40) ao falar da importância de identificar

---

1 Nessa via, afiança Silveira (2011, p. 44): "...boa parte da população urbana realiza trabalhos ocasionais e orientados a consumos banais. Em face da robustez do circuito superior, novas formas de trabalho criativas e imitativas despontam no circuito inferior, buscando satisfazer demandas menos solváveis. Num verdadeiro sistema de vasos comunicantes, o circuito inferior nasce e se desenvolve em função da insatisfação das necessidades criadas pela economia hegemônica e do desemprego estrutural. Pequenas atividades permitem a sobrevivência por meio da geração de trabalho e, ao mesmo tempo, o consumo de bens e serviços de menor valor agregado"

2 Silveira (2011, p. 43) contribui à caracterização do circuito superior marginal, lembrando que "Em virtude da expansão dos consumos e da complexidade das tarefas vinculadas à tecnificação, à normatização e à financeirização nasce uma porção marginal do circuito superior. Imprescindíveis a essa economia superior, embora não exercidas pelos atores hegemônicos, atividades como alguns transportes, consertos, distribuição, abastecimento, contabilidade, produção de certos insumos ou serviços cabem a firmas de capitais mais reduzidos, cuja interlocução com a técnica e a organização do circuito superior é condição de existência."

para quem a aglomeração é abrigo e para quem ela é "um empecilho para a fluidez de seus processos", análise rumo "à elaboração de uma economia política da cidade." Concordamos com Calenge (2002, p. 38) quando este defende que as práticas culturais, observadas sob o viés econômico, podem trazer ricos aportes aos estudos geográficos.

Aspecto essencial em nossa reflexão a respeito do circuito sonoro recifense, os estúdios fonográficos são os fixos onde parcela da produção musical da cidade é criada e aperfeiçoada em ensaios, ou em sessões de gravação. Nesse contexto, o trabalho conjunto de artistas e produtores[3] transforma-se em registro fonográfico, ao passo que os selos respondem pela divulgação e pela distribuição de tais registros.

Para se ter uma ideia do volume da produção fonográfica pernambucana, no ano de 2011 os artistas do estado lançaram cerca de 170 discos[4] e no ano seguinte foram lançados mais 180 títulos[5] , sem contar os inúmeros lançamentos do brega, forró, entre outros, estes fora dos levantamentos oficiais. Qual é a parcela dessa produção musical que se aperfeiçoa e se materializa no Recife?

Nosso campo de informação primária* aclarou desde o seu início o fato de que não existia um levantamento sobre o número de estúdios fonográficos na cidade. A esse termo, Sandro*, produtor do Estúdio Carranca, relata que há dez anos começou a fazer um levantamento do circuito fonográfico recifense com o intuito principal de pensar alternativas para o associativismo entre os que movimentam o mercado na capital pernambucana: viabilizar linhas de crédito, linhas de produção, estabelecer pisos salariais, entre outros. O projeto não vingou, segundo Sandro*, basicamente por desconfiança dos próprios agentes do setor, a maioria deles trabalhando de modo "informal":

> Isso partiu de uma conversa, ligando mesmo pra diversos números de estúdios, mas como qualquer trabalho de associativismo, quando ele está muito no início, a primeira coisa que gera é desconfiança. A falta de conhecimento sobre ações de associativismo, tá certo? Gera desconfiança também. E eu não consegui ir muitos mais a frente não... Quase ninguém me deu informação.

3 O produtor artístico é a figura que acompanha a banda, sendo o responsável por um olhar externo direcionado ao trabalho musical; Sobre o tema, um dos músicos com os quais conversamos* atesta: "na hora do registro (fonográfico) é melhor ter uma pessoa de fora".

4 Jornal do Commercio, Recife, 22 de dezembro de 2011.

5 Informação de Fábio Cabral do Selo Passa Disco. Entrevista concedida a José Teles - Jornal do Commercio 30 de dezembro de 2012.

Daí nossos interlocutores* relatarem que pouco se sabe a respeito do quanto o mercado fonográfico implica na receita pernambucana, tampouco sobre a sua carga tributária, ou ainda quantos empregos diretos o setor gera.

As informações sobre o funcionamento dos estúdios fonográficos se restringem aos agentes do circuito sonoro e a indicação sobre o trabalho de um determinado fixo dá-se pelo boca a boca: os sítios na internet (embora todos os estúdios de grande porte e mesmo os estúdios menores os tenham) não são ferramentas de divulgação centrais, nem os cartazes ou os outdoors, pois no máximo se distribuem panfletos em estúdios de ensaio.

O único modo de reunir informações sobre a atual dinâmica do circuito sonoro, mais ligado à produção fonográfica propriamente dita, foi esquadrinhar a aglomeração, realizar visitas técnicas e indagar os mais diversos agentes sobre o tema. Compreendemos, entre outros, que a visita técnica a um estúdio significa lograr informações sobre a existência de outros fixos de mesma natureza.

Inventariamos a existência hoje de 141 estúdios fonográficos em funcionamento na Região do Recife [6] e, antes de esmiuçarmos o atual estado de coisas em torno dos estúdios e selos da aglomeração pernambucana, propomos um olhar para a história territorial em torno de tais fixos prestadores de serviços fonográficos.

O enfoque genético aplicado aos estúdios e selos fonográficos recifenses

O enfoque genético (Isnard, 1982) aplicado aos estúdios e selos fonográficos recifenses aponta que após a experiência pioneira da gravadora Rozenblit (Afogados), cujo início das operações remonta aos anos 1950, e do estúdio do Conservatório Pernambucano (Santo Amaro), criado nos anos 1960, três estúdios fonográficos surgem durante os anos 1970 na metrópole pernambucana, todos abrigados no centro da cidade: o "Seo" Relógio, o Clave e o Novo Estúdio, além da Center, também uma produtora de vídeo.

6 Importante ressaltar que a dinâmica desses estúdios é fluída e mesmo no momento da redação alguns deles podem não mais estar em funcionamento, como outros estúdios podem ter surgido.

Desde o início dos anos 1970, funcionava o Estúdio do "Seo Relógio" situado no Edifício Igarassu, de frente para o largo da Igreja Nossa Senhora do Carmo. O músico e produtor Zé da Flauta* explica que o nome era devido à proximidade com o sino da igreja, que ressoava, implicando que no estúdio sempre se soubesse a hora certa.

Nessa época surge o Estúdio de Vídeo Center na Rua da Concórdia, focado na produção de músicas para peças publicitárias, os chamados jingles. A produtora contava com uma sala de locução e realizava o "table top" (peças publicitárias baseadas em sequências de fotos) para TV, pois não eram ainda, no Recife, suficientemente disseminados os equipamentos para filmagens[7].

Proximamente entre os anos de 1977 e 1978 se instalavam na cidade dois outros estúdios, ambos funcionando em um prédio na Rua Marquês do Herval: o Novo Estúdio, e o Clave. No estúdio Clave, que funcionou até o início dos anos 1980, sob o comando do músico Zé da Flauta, em parceria com o seu primo Janjão e os músicos João Lira, Neném e Jair, realizavam-se gravações em quatro canais.

Zé da Flauta, idealizador do Estúdio Clave, afirma* que por conta de sua localização num prédio comercial, o maior problema com a propagação de ruído dava-se justamente durante o dia, período em que os escritórios funcionavam. O relato a seguir do produtor*, ilustra essa dinâmica de trabalho, bem como o caráter de improviso do fixo:

> "O isolamento (acústico) era com caixa de ovo e os biombos eram com colchão de palha (...) era um tratamento acústico dentro da sala, mas não era uma coisa que evitava que o barulho saísse a sala e invadisse os outros cantos então pra gravar lá certas horas era complicado"(...) Trabalhava-se mais a noite e evitava-se o barulho de dia."

No Clave, lembra Zé da Flauta*, os músicos gravavam todos tocando ao mesmo tempo: a bateria, o baixo e a guitarra em dois canais e outros dois canais a serem utilizados para um retorno, uma flauta ou teclado, por exemplo. Da discografia do Clave, figuram, entre outros, o Álbum Caruá de Zé da Flauta e Paulo Rafael,

7 Evocando a relação do vídeo com o circuito sonoro, lembramos Dário*, produtor do Estúdio Revelações, ao afirmar que, nessa época, apesar da existência de um estúdio ligado ao trabalho visual, era impensável utilizar-se dessa técnica para elaboração de videoclipes: "isso era coisa do outro mundo" pontua. Entre outros, vale ressaltar que o trabalho de gravação era quase que artesanal: os cortes nas fitas gravadas eram feitos à mão, com emendas em fitas brancas para criar o intervalo entre uma faixa e outra.

o primeiro disco de Flávio José, o compacto Flor de Cactus de Lenine e uma vasta produção de forró. O período de funcionamento do Clave coincide com a existência do Selo Matita de Zé da Flauta, um dos primeiros do Recife.

Trata-se de um momento em que se espraia a produção fonográfica no Recife, o prelúdio para a década de 1980, marcada por uma ampla crise socioterritorial, entremeada a um primeiro adensamento dos circuitos musicais na cidade.

A despeito do processo de metropolização, conforme dados do campo de informação primária*, em meados dos anos 1980 apenas a cidade de Recife abrigava estúdios na Região Metropolitana do Recife (RMR). A rarefação de estúdios também se estendia a rede urbana das regiões norte e nordeste. Tanto Hélio Rozenblit*, quanto Dário*, entre os mais antigos produtores fonográficos do Recife, esclarecem que a demanda de seus estúdios, ainda durante os anos 1990, provinha de Salvador, Manaus, Maceió, Belém, Fortaleza, entre outros. Com os estúdios de maior porte concentrados no Rio de Janeiro e em São Paulo, e a pequena presença desses fixos nas regiões nordeste e norte, afirmava-se, por meio dos estúdios fonográficos, a centralidade musical recifense fora da Região Concentrada (Santos & Silveira, 2001)[8].

Tais estúdios, conta-nos o produtor Dário*, permaneciam em plena operação frequentemente gravando cinco ou seis discos simultaneamente: "era muita coisa (...) vinha gente de todo canto gravar, de longe mesmo" lembra o produtor Dário.

No final dos anos 1980, destacava-se na capital pernambucana a densidade técnica embutida no estúdio Somax, desdobramento da Gravadora Rozenblit, um estúdio planejado, de 24 canais, então, pioneiro na utilização do sistema de "DAT" (mixagem digital) construído com um "piso classificado como flutuante, as paredes duplas, compostas por lá de vidro, armadilha de grave – segunda camada para impedir a propagação das notas graves – e por fim o revestimento em tijolos, tudo obedecendo a cálculos matemáticos" (Japiassu, 1988, p. 15). Nesse sentido, pontua seu proprietário Hélio Rozenblit*, que até meados de 1990 o estúdio Somax permanecia lotado com quinze dias de antecedência: "ninguém tinha

8 O conceito de Região Concentrada foi proposto por Milton Santos e Ana Clara Torres Ribeiro. Designa a área onde o meio técnico-científico-informacional é mais contíguo. Conforme explicou M. Santos (1993a, p. 40) pode-se falar de uma região concentrada que abrange, grosso modo, os estados do Sul e do Sudeste e parcelas consideráveis do Mato Grosso do Sul, Goiás e Espírito Santo. "Trata-se de uma área onde uma divisão do trabalho mais intensa que no resto do País garante a presença conjunta das variáveis mais modernas - uma modernização generalizada - ao passo que no resto do país a modernização é seletiva, mesmo naquelas manchas ou pontos cada vez mais extensos e numerosos, onde estão presentes grandes capitais, tecnologias de ponta e modelos elaborados de organização".

estúdio profissional no norte (do Brasil) e o pessoal vinha todo aqui pra gravar."

Além da demanda por registros fonográficos, o Recife concentrava as demandas por distribuição de fonogramas. Na cidade no final dos anos 1980 sediava-se um dos maiores atacadistas de discos do país, a Comdil (Comércio de Discos LTDA)[9], pertencente a João Florentino, hoje proprietário do acervo da extinta gravadora Rozenblit. Na época o mandatário da distribuidora de discos atentava para o pouco apoio das emissoras de rádio do Recife na divulgação de um álbum, enquanto na TV havia apenas um programa, apresentado pelo "Rei" Reginaldo Rossi, no qual alguma produção local era difundida. Florentino destacava ainda a força das gravadoras na imposição de sucessos, se utilizando de um "marketing agressivo", algo positivo para os comerciantes de discos, todavia nocivo para as pequenas gravadoras (Rosemberg & Laílson, 1988).

Para além dessas maiores densidades técnicas e informacionais atreladas ao circuito sonoro, predominavam no Recife estúdios improvisados em residências, como o Zé das Calçadas[10] ou então estúdios com uma estrutura "intermediária", caso do Estúdio Db3 [11], fixo de seminal importância para o circuito de bandas da cidade, diretamente ligado ao aprofundamento do circuito sonoro recifense, tendo gravado a maioria da produção alternativa de sua época.

No período entre os anos 1980 e 1994 surgiram quinze novos estúdios fonográficos no Recife[12] (dois deles desdobramentos de fixos já existentes), mas nem todos chegaram a operar ao mesmo tempo devido a breve existência de alguns deles. Seis desses estúdios

9 No ano de 1988 a Comdil compreendia 74 lojas no varejo, com a Rede Aki Discos, num sistema de sociedades, configurando, então a segunda maior rede do Brasil, atrás apenas da Prodisco. A empresa que surgira em Caruaru, migrando a sede para o Recife, comercializava em especial os discos mais baratos, na maioria ligados ao brega de cantores como José Augusto. Além da distribuição de discos a Comdil na época, operava uma emissora de rádio, uma gráfica, bem como avultava a atuação no ramo de turismo (Rosemberg & Laílson, 1988).

10 Exemplo de um estúdio "caseiro" do Recife na época o Estúdio de Zé Paulo das Calçadas, ficava próximo ao mercado municipal e realizava gravações em fita cassete num gravador Tascan. O Produtor e músico DJ Dolores* diz que nesse estúdio gravou vídeos para os grupos Faces do Subúrbio e Nanica Papaya, ambos do Alto José do Pinho. O produtor lembra* que no fixo foram gravadas diversas fitas demo, num estúdio improvisado na casa do produtor: "a gente entrava e a mulher tava almoçando, as crianças correndo, era a casa do cara."

11 Localizado na Rua Conde d' Eu, nº 118 no Bairro de Santo Amaro, o Estúdio Db3 surgiu de uma parceria entre o casal de músicos Asbrúbal e Joseane Sá e o técnico de som estadunidense Peter Marlow, que antes tinha um estúdio caseiro em sua residência ao lado do Supermercado Compre Bem em Boa Viagem. O fixo foi montado com equipamento trazido por Peter dos Estados Unidos. Em 1991, o técnico de som deixava o estúdio e o casal Asdrúbal e Joseane continuava o projeto. No final dos anos de 1990 o estúdio Db3 passaria por uma ampla reforma compreendendo cinco salas de gravação interligadas em 32 canais num sistema digital (Jornal do Commercio, 29 de maio de 2001).

12 Dentre esses estúdios destacam-se o Revelações, o Somax, o Cruz Cabugá, o Som da Center, e os estúdios de Rubert, Zezé, Humberto, Zé das Calçadas e Gusdeo.

continuam em atividade até os dias atuais, atualizando os seus sistemas técnicos.

Somando-se a esses estúdios os outros quatro surgidos no período anterior a 1980, observa-se que até 1994 o Recife abrigou 19 estúdios fonográficos. A esse termo, enquanto no centro do sistema mundo e mesmo em pontos luminosos do território nacional, caso das metrópoles do Rio de Janeiro e de São Paulo, banalizaram-se os sistemas digitais de produção fonográfica, no Recife, tais técnicas em meados dos anos 1990, apenas se esboçavam. Observa-se assim, o espraiamento do meio-técnico-científico-informacional (Santos, 1997) nos lugares de modo seletivo, seja espacial ou temporalmente.

Sinalizando para o processo de adensamento dos estúdios fonográficos no Recife que ocorreria a partir do final dos anos 1990, em 1994 surge o Estúdio Unisom do produtor Adelmo, o primeiro a usar tecnologia digital em Recife com a plataforma Pro Tolls, trabalhando então basicamente na gravação do segmento gospel. Enquanto isso, os outros estúdios gravavam ainda nos chamados gravadores de rolo ou na melhor das hipóteses com um sistema DAT (Digital Audio Tape), de 16 bits, semelhante ao utilizado nos videocassetes.

Para entender a questão, naquele tempo, lembra Adelmo*, "Ninguém usava computador (...) não tinha como você fazer uma edição"; apenas então se disseminaria a mesa de som 0.2 da Yamaha e a digitalização dos procedimentos de estúdio em Recife, o que, entre outros, implicaria no barateamento dos sistemas de produção fonográfica.

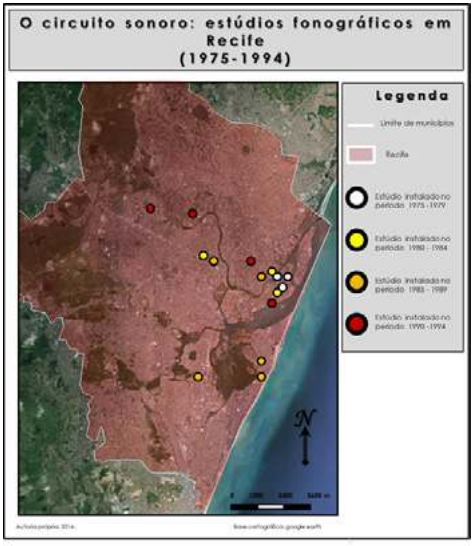


Figura 1

Por sua vez, inventariamos 16 selos fonográficos já atuantes no Recife, em distintos períodos. Desse conjunto de gravadoras, dez delas surgiram a partir dos anos 1990, das quais seis surgiram desde o início dos anos 2000[13].

Vale recordar, que mesmo no período do início dos anos 1990, quando se observou um primeiro adensamento dos estúdios e selos fonográficos na aglomeração recifense, não existem relatos* sobre a existência desses fixos nas cidades vizinhas de Recife, como Olinda ou Jaboatão dos Guararapes (Figura 1).

A evolução da topologia dos estúdios fonográficos no Recife (Figura 1) mostra ainda que no período até 1979, tais fixos concentravam-se no centro da cidade, em torno de Santo Antônio. A partir dos anos 1980 observa-se um espraiamento na instalação dos estúdios: estes ganham áreas remediadas mais afastadas do centro, como Boa Viagem, Casa Forte e Madalena. Exceto o Estúdio Unisom, não se observa a instalação de estúdios em áreas periféricas do Recife.

Os estúdios de grande e médio porte na metrópole do Recife e o circuito superior marginal da economia

Premissa cara ao estudo do Recife, concordamos com Santos (1991) e Silveira (2011) quando estes autores consideram a grande cidade, a metrópole, o mais complexo espaço constituinte do conjunto de lugares onde a história se produz, lugar de ascendência de uma rica empiria para o desenvolvimento da reflexão sobre as possibilidades de comunicação no período atual:

> "a metrópole revela mais claramente diversos usos em cooperação e concorrência. Reunindo todas as divisões territoriais do trabalho, os capitais, as tecnologias, as formas organizacionais, os consumos, os produtos e os valores, a metrópole é o espaço banal por excelência..."
> (M. L. Silveira, 2011: 37)

13 No período anterior aos anos 1990 surgiram os selos Mocambo, Artistas Unidos, Capibaribe, Abrakadabra, Matita e Fermata. Por sua vez, no período posterior aos anos 1990, surgiram os selosEvol Records, Indie Records, Rec Beat, Mangroove, Associação Anarco Punk e Mondo, Manguenitude, Marrafa, Nave e Caranguejo.

Nessa via, meditando sobre a circulação da informação sonora e em busca de uma tipologia para os estúdios da Região do Recife, propomos que oito desses prestadores de serviços fonográficos podem ser considerados de grande porte, ligados ao circuito superior marginal da economia. São eles os estúdios Casona (Candeias, Jaboatão); Unimaster (Iputinga), Mr. Mouse (Centro, Olinda), Muzak (Casa Forte), Muzak (Casa Forte), Luni (Casa Amarela), Carranca (Torre), Fábrica (Várzea) e Somax (São José). Tais prestadores de serviços fonográficos apresentam vultosos investimentos financeiros, implicando em consideráveis densidades técnicas-informacionais, fixos adequados à função de estúdio e predominância de clientes ligados aos circuitos superiores da economia, como grandes redes de informação e agências de publicidade, grupo musicais consagrados, empresas de telefonia, empresas de construção civil, entre outros.

Todos surgidos a partir dos anos 1990 (metade deles instalados desde o final da década de 1990), estes estúdios apresentam os maiores investimentos financeiros (Estúdio Carranca), pertencem a famílias abastadas de Pernambuco, (casos dos estúdios Fábrica e Casona) ou decorrem de antigas experiências no setor fonográfico (caso do Somax).

Os estúdios de grande porte no Recife apresentam uma ampla densidade técnica-informacional – consequentemente, oferecem uma maior gama de serviços, como mixagem, masterização[14], editoração de DVDs e unidades móveis de gravação.

Os preços para a gravação musical variam de R$ 70,00 a R$ 85,00 por hora, envolvendo artistas de maior renome, orquestras - caso do Carranca com a sua estrutura de salas conjugadas[15] - grande volume de música "regional", sendo a maior parte desses agentes originários de Pernambuco e estados vizinhos.

Decorrência da difusão das tecnologias da informação na produção fonográfica, Hélio Rozenblit, produtor do estúdio Somax*, lembra que as bandas de maior alcance optam por terem o próprio estúdio e apenas finalizam os seus trabalhos em fixos maiores, caso do grupo de brega Calypso que após realizar suas gravações iniciais em seu estúdio (Aluan Produções, Ilha do Retiro) recorrem ao Somax ou se encaminham para São Paulo.

---

14 A mixagem corresponde, grosso modo, à equalização dos sons gravados em cada uma das faixas, enquanto a masterização sinaliza para o "acabamento" da gravação, corrigindo eventuais imprecisões com relação a frequências sonoras, além da inserção de informações digitais na mídia original, a chamada fita "master" (E, Vicente, 2001; L. Salazar, 2010).

15 Sandro, produtor do Carranca*, elucida as implicações dessa estrutura de salas conjugadas para o processo de produção musical:"Pra quem toca frevo ou maracatu que são coisas muito, como eu posso dizer? detalhadas, quanto mais você bota uma orquestra junto melhor. Se você quiser separar por naipe você consegue fazer num estúdio nesse formato. Se você toca por exemplo, rock n' roll pesado, entendeu? E você não quer perder aquele calor de gravar na hora todo mundo junto, você grava..."

O produtor *explica que, hoje, gravam apenas os artistas que têm possibilidade de fazer shows, pois já não existe, como em outros tempos, o suporte das gravadoras: "Quando ainda existia gravadora, estava tudo bem, por que tinha como vender, então a gravadora cuidava da produção, pagava para o artista.". A produtora Gislaine Rozenblit* completa o raciocínio: "a venda do disco pagava a produção, hoje o artista não tem mais a venda, então ele não tem o que pague a produção..."

Na área musical, os estúdios maiores funcionam como "multigêneros" e dois deles, o Fábrica e o Muzak, administram selos, lançando artistas. Apenas dois estúdios de grande porte parecem segmentar os gêneros musicais produzidos[16]: o Casona (onde predomina o rock) e o Somax (vertido para o forró e o brega). Os outros seis estúdios desse grupo trabalham além da área musical, com fonogramas publicitários e/ou sonorização de material visual.

No ramo da publicidade elaboram-se vinhetas, spots[17], trilhas, guias eleitorais, jingles para rádios corporativas, para campanhas políticas, material para rádios de internet, entre outros. Estúdios como o Muzak e o Luni, trabalham predominantemente com publicidade, afirmam seus produtores*. Especialmente no Estúdio Luni, a gravação de música tem um papel residual, ao passo que um desses fixos, o Unimaster, encaixa-se no grupo dos grandes estúdios em virtude de seu investimento em uma etapa específica do processo de gravação: a masterização de fonogramas.

Os Estúdios Fábrica, Muzak e Carranca decidiram subdividir as tarefas, entre música e publicidade, criando estruturas autônomas para cada uma das áreas de atuação. No caso do Estúdio Fábrica, a decisão, conta Jefferson*, um de seus produtores, deu-se basicamente pelos diferentes ritmos exigidos para cada um dos procedimentos de trabalho. Enquanto a produção musical se desenvolve num ritmo mais lento envolvendo arranjos e diferentes concepções artísticas, "na publicidade é tudo rápido (...) em meia hora já tá pronto, de noite já tá rodando (o fonograma)... Tem as ideias, o orçamento. Aprovou, produz e já foi..." explica o produtor*.

16 Segundo Adelmo*, produtor do Unimaster, no Recife cada estúdio e gênero consiste numa "facção", havendo certa segmentação de mercado. O produtor cita* o exemplo do Estúdio Somax, que de acordo com a sua ótica, evita realizar trabalhos conjuntos com o Unimaster, em especial na área do forró: "eles acham que só lá (no Estúdio Somax) o forró deve ser gravado." Por outro lado, entre os estúdios ocorre cooperação, seja em gravações ou indicação de trabalhos, caso das articulações entre os estúdios Unimaster e Fábrica, ou ainda entre os estúdios Muzak e das Caverna (estúdio de médio porte).

17 Peça publicitária baseada em simples locução.

Segundo Marcelo Soares, Diretor do estúdio Muzak*, o retorno financeiro com publicidade é "infinitamente maior do que com música." Nessa área de trabalho as demandas podem ser das mais objetivas como spots, elaborados em uma hora e meia, sob um preço que varia entre R$ 1.000,00 e R$ 1.500,00, até trabalhos com o apuro de uma faixa musical, caso de jingles no qual se permanece envolvido durante uma semana.

Nossos interlocutores atestam* que a elaboração de jingles, na imensa maioria dos casos, implica na terceirização do trabalho, ainda que apenas em alguma etapa. Em geral, o cliente específica que músico ele deseja para realizar a sua demanda fonográfica. Estúdios como o Fábrica, lembra o produtor Jefferson*, mantêm um banco de dados de cantores, locutores e músicos que podem ser acionados para a elaboração de uma peça publicitária e não raro os músicos que se encontram em gravação no fixo são chamados a participar das tarefas do Buzzina, divisão publicitária da empresa.

Nessa via Marcelo*,do Muzak, esclarece que boa parte dos músicos que frequentam o estúdio atuam na área de publicidade, muitos deles já com o "jeito" para realizar o trabalho publicitário. Entretanto, por vezes, os clientes contratantes de jingles pedem justamente o contrário: músicos sem experiência na área, um modo de evitar possíveis vícios, explana nosso interlocutor*.

Para Sandro*, produtor do Estúdio Carranca, trabalhar com publicidade implica pesquisar o tempo todo, ter um departamento de vendas, um leque de referências e oferecer um trabalho versátil, propositivo, feito e refeito até a aprovação por parte das agências de publicidade[18], os intermediários entre o estúdio e o cliente: "... às vezes para um jingle ser aprovado aqui são feitas dez versões, em ritmos diferentes, Imagina? De um dia pro outro..." O produtor* pontua como um dos principais problemas nesse processo a tentativa de reduzir gastos por parte das agências, mantendo em seus quadros uma grande proporção de estagiários, sem a ideia central do negócio, nem a noção do funcionamento de um estúdio de publicidade "Nunca chegou um estudante de publicidade aqui para entender como funciona um estúdio de jingle" sentencia*.

Desdobramento dessa dinâmica de trabalho, se de um modo direto 35 pessoas são empregadas nos estúdios fonográficos de grande porte, aciona-se rotineiramente nesse momento do circuito sonoro um número bem maior de trabalhadores eventuais (free-lan-

18 Para melhor delinear o perfil dos agentes envolvidos nesse processo, recordamos que dados do Sindicato das Agências de Propaganda do Estado de Pernambuco (SINAPRO) dão conta que de suas 41 agências afiliadas, 39 se situam na cidade do Recife, 18 delas concentradas nas áreas da Madalena, Graças e Boa Viagem.

cers). Como resultado, nossos interlocutores pontuam* o grande intercâmbio existente entre os artistas e técnicos de som recifenses.

No estúdio Fábrica, os produtores nos informaram* sobre a impossibilidade de estabelecer o número de eventuais acionados, variável de acordo com a demanda. O produtor João* afirma que uma transmissão de TV, caso do "Programa Oi Novo Som"[19], requer no mínimo a contratação de 30 trabalhadores eventuais.

Por sua vez, no estúdio Carranca estimativas dos produtores Carlinhos* e Sandro* dão conta de que a empresa ativa em média 30 a 40 trabalhadores eventuais a cada mês, todos contratados por cachê. Entretanto, caso necessária a simples montagem de um palco para gravação pode requerer o acionamento de 50 a 100 pessoas.

O contrato dos músicos eventuais dá-se por cachê, variante de acordo com o tipo de trabalho seja ele um spot, jingle ou faixa musical. Em média os preços giram entre R$ 150,00 e R$ 250,00 reais por tarefa, o que não impede que às vezes existam cachês maiores ou por outro lado, que o "... artista venha (ao estúdio) até de graça, quando é um projeto de música que ele acredita, que ele gosta, que esteticamente ele se afina" lembra Marcelo Soares, do Muzak*. O diretor do estúdio nos explica* ainda, que é comum, os operadores técnicos trabalharem em mais de um estúdio e que no caso do Muzak existe uma parceria com o Estúdio Fábrica de Recife e com o Estúdio Mega no Rio de Janeiro.

Merece destaque igualmente, a manutenção da estrutura dos estúdios, em especial os de grande porte. Os produtores com os quais conversamos afirmam* se tratar de um dos maiores índices de depreciação do mercado: "estúdio você nunca para de botar dinheiro dentro (...) de um ano pra outro, em alguns sistemas o valor cai absurdamente" lembra Sandro*, produtor do Estúdio Carranca.

Nesse aspecto a noção de sistema técnico mostra uma de suas facetas para se entender o circuito sonoro na atualidade: com frequência a mudança em uma parte do sistema implica a não compatibilidade de uma série de objetos técnicos, redundando numa adequação forçada em cadeia. O aspecto sistêmico subsidia o entendimento, entre outros, do por que da adoção da plataforma de gravação Pro Tolls, sistema que se impôs no mercado fonográfico mundial, por parte de todos os grandes estúdios do Recife. A vinda de clientes de uma série de lugares do Brasil e de outros países aos estúdios recifenses, assim como o trânsito dos fonogramas igualmente para diversos países, segundo nossos

19 No Estúdio Fábrica ocorreu durante um ano e meio a gravação do "Programa Oi Novo Som", patrocinado pela empresa de mídia digital "Oi" e realizado em diversas cidades do país com a transmissão de shows de bandas locais.

interlocutores, resultaria da utilização desse sistema de gravação.

A sistematicidade e difusão das tecnologias da informação redundam na afirmação de Sandro do Estúdio* Carranca, segundo o qual, todo e qualquer serviço fonográfico é oferecido no Estado de Pernambuco[20]: a questão seria o montante de investimentos, maior em outros centros. O produtor* cita o Estúdio Classic Master em São Paulo com dois milhões de reais de investimentos apenas em masterização "não tem como concorrer" esclarece*: "a gente até indica". Por outro lado, pondera o produtor*: "às vezes o valor de um cara desses é incompatível com que o mercado local aqui pode pagar."

Trata-se dos vívidos nexos entre o uso do território e a acumulação de capitais, relação basilar dos circuitos da economia urbana, observada sob o prisma do mercado fonográfico. A esse respeito, afiança-se que a produção fonográfica recifense, e ao que parece, pernambucana, depende sobremaneira das leis de incentivo à cultura. Em especial nos estúdios do circuito superior marginal os relatos dão conta de que no mínimo 80% dos rendimentos anuais provêm dos mecanismos de fomento à cultura. Caso tais leis parassem de vigorar ocorreria uma "quebradeira geral", pondera um dos produtores*. Para Marcelo*, técnico audiovisual do Estúdio Luni, em virtude das leis de incentivo, não se consegue um patrocínio de empresas privadas, enquanto Tostão Queiroga*, também produtor do Estúdio Luni, lembra que as leis de incentivo são mecanismos que devem existir, mas que não se pode ficar todo um mercado "refém desse sistema".

Dos estúdios de grande porte se aproxima outro grupo de estúdios constituído por seis fixos, todos focados na produção musical, também inseridos no circuito superior marginal, na medida em que trazem consigo conexões com os grandes circuitos da economia, entretanto, se tratam de estúdios de médio porte, grupo composto pelos seguintes fixos: Udigrudi (Casa Forte), Revelações (São José), Das Caverna (Casa Amarela), Estação do Som (Madalena), Gusdel e Vanutti (Imbiribeira).

Semelhantes em diversos aspectos à primeira categoria, desta diferem por apresentarem um menor grau de desenvolvimento, seja na densidade técnica-informacional (fixos e sistemas técnicos) ou nos fluxos e contatos embutidos.

Nos estúdios de médio porte observa-se uma menor gama de serviços oferecidos e um maior grau de adaptação de estruturas, caso do Estúdio UdiGrudi, que embora conte

20 A respeito dos estúdios fonográficos no interior de Pernambuco, foi-nos relatado* o funcionamento de fixos com estrutura de qualidade em diversas cidades. Nessa via, Sandro* afiança a existência de "bons estúdios" em lugares como Salgueiro, Caruaru, Petrolina, entre outros.

com a experiência acumulada e a articulação de seu produtor Zé da Flauta no mercado fonográfico, instala-se em sua residência. Parece ser este igualmente o caso do Estúdio das Caverna, com certo grau de improviso em sua estrutura física, todavia, tendo a disposição consideráveis redes de articulação.

Ao que parece, com um menor investimento em relação aos grandes estúdios, a Estação do Som e o Gusdel foram instalados por produtores que trabalharam anteriormente no Estúdio Somax. Todavia, tais estúdios, além do Vanutti, abrigam respeitáveis estruturas, respondem por grande volume de produção musical, e - em especial o Estação do Som - recebem artistas de maior renome, interessados na experiência de seus produtores.

Consolidado no mercado fonográfico compõe ainda o grupo dos estúdios médios, o estúdio Revelações, um dos mais antigos do Recife, focado na produção de música gospel[21], com acumulada produção musical e articulação em seu segmento, malgrado a extrema banalização de sua produção fonográfica, signo da pauperização artística contemporânea[22]. Isto, pois, chama a atenção o modo de operação do Estúdio: os seus produtores explicam* que (pasmemos...) qualquer pessoa que se interesse pode gravar um disco no estúdio, mesmo que não seja músico. Desse modo, muitos "fiéis" de uma série de igrejas da Região de Recife procuram o fixo, que oferece ao "candidato a artista" uma banda de apoio e cuida de todo o processo de gravação até a arte final, terceirizada junto a uma empresa de Fortaleza-CE. Pudemos presenciar* um dos clientes pedindo auxílio com técnica vocal, para que pudesse gravar seu disco "... quero um pouco de preparação" afirmou o cliente.

Observa-se assim, a banalização do fazer artístico, parte de um amplo processo de diluição cultural, que, no caso da empiria em questão, desdenha das inovações trazidas pela complexa e diversa produção musical abrigada no Recife.

---

21 Gênero musical que expressa a crença cristã, cuja temática é a adoração à santíssima trindade: Deus, Cristo e o Espírito Santo. Berg*, produtor do Estúdio Revelações, explica que a maior parte das apresentações dos artistas gospel ocorrem nas próprias igrejas, a maior parcela delas evangélicas. Aspecto interessante no Recife, é que segundo o produtor do Estúdio Revelações os pastores de uma igreja não permitem que determinado artista se apresente em outra igreja, algo diferente do que acontece em cidades como Maceió-AL. Os produtores lembram ainda que hoje o segmento gospel, compreende uma série de gêneros musicais: desse modo tem-se o forró gospel, o sertanejo gospel ou ainda o rock gospel.

22 Os pacotes de gravação com os músicos incluídos variam dos mais modestos até pacotes mais completos, com direito a 60 horas de gravação com baixista, baterista, guitarrista, tecladista, arranjador, violonista, e vocais de apoio (os backing vocals). Para Mixagem e masterização cobra-se em média R$ 600,00 por faixa ou R$ 50,00 por hora.

Os estúdios de menor porte, o circuito inferior da economia e a topologia dos estúdios fonográficos na região do Recife

Num terceiro grupo, conformado por estúdios de pequeno porte, três deles pertencem ao poder público, sendo que dois (Conservatório Pernambucano e Peixe Sonoro) reunem consideráveis densidades técnicas informacionais, mas, pela sua natureza, participam de modo diverso do mercado fonográfico, atendendo determinados agentes, segundo demandas previstas por modelos de gestão pública pré-estabelecidos.

Há ainda um quarto grupo de pequenos estúdios constituído por onze fixos, caracterizando-se pelo trabalho com vídeo e fonogramas publicitários; relacionam-se diretamente aos seis estúdios de grande porte atuantes nesse ramo, mas destes diferem pela menor densidade técnico-informacional, fixos e fluxos embutidos. Respondem esses prestadores de serviços fonográficos pela publicidade demandada por agentes mais lugarizados, empresas de médio e pequeno porte, entre outros.

O quinto grupo de pequenos estúdios reúne praticamente metade dos estúdios do inventário: 71 fixos de pequeno porte realizando gravações musicais, os estúdios caseiros (home estúdios), densidade técnico-informacional, ligação mais estreita com os circuitos inferiores da economia urbana e maior flexibilidade nos procedimentos de trabalho. Nesses estúdios se produzem os fonogramas de circuitos, tais quais em torno do rap (musica da cultura hip hop) e do circuito suburbano de bandas.

O relativo barateamento das tecnologias de produção fonográfica parece fazer com que toda banda que consiga ter um local para tocar e a possibilidade de um investimento, monte o seu próprio estúdio caseiro. Como propõe um dos produtores com quem conversamos*, se trata de um modo de "flexibilizar os horários e os custos" envolvidos no fazer musical. Nesse grupo de estúdios, enquanto em alguns fixos se realizam apenas gravações de seus proprietários sem visar receitas financeiras, em outros fixos um mercado se forma em torno dos fonogramas.

Em geral esses estúdios de menor porte funcionam na base do "boca a boca": o telefone e mesmo o contato presencial se tornam as ferramentas mais eficientes para movimentar o negócio. Poucas são as propagandas para divulgar o trabalho, resumindo-se estas a uma página numa rede social ou num sítio de busca na internet e, de modo residual, algum cartaz ou anúncio pela cidade.

Por vezes o estúdio, apesar de ter um nome oficial, é apenas conhecido pelo nome do produtor, como no caso do Estúdio Star no Jardim São Paulo, chamado quase que invariavelmente de Estúdio do Josélito, referência ao seu produtor.

Para exemplificar a lida num estúdio de gravação caseiro, destacamos, entre outros, as ações de Dj Dolores em sua residência no Centro do Recife e de Neilton, integrante da Banda Devotos, ao instalar um estúdio na sede do "Centro de Tecnologias Mortas Alto Volts" na Bomba do Hemetério, Recife.

Sobre o Estúdio Alto Volts, Neilton, renomado autodidata pernambaucano, afirma* que, entre os anos de 2002 e 2003, "mesmo sem saber nada" de gravação, e com pouco dinheiro para investir na montagem do estúdio, os integrantes da banda Devotos compraram o que podiam, equipamentos mais baratos, como os microfones condensadores Behringer B1 e os modelos mais antigos da Le Son, os microfones SM 57 e 58, instalando um estúdio que "era um arranjo mesmo (...) a gente encontrou um monte de colchões na rua e colocou. Improvisamos um piso de carpete, e (...) desse arranjo saíram três discos" Um dos discos, lembra*, foi capa do Jornal O Globo.

O emprego de objetos técnicos mais baratos, que podem ser considerados de menor qualidade, nos remete a questão do uso de tais equipamentos, dos quais se retira o máximo e se consegue resultados mais satisfatórios.

Daí Neilton asseverar que o melhor som foi "tirado" de um antigo microfone "Le Son", e não de um microfone considerado de primeira linha como um Neumann, assim como a melhor captação de um som de bumbo de bateria, trabalho complicado devido às frequências graves, foi conseguido improvisando um microfone condensador Behringer, um dos mais baratos disponíveis no mercado[23].

Sendo o registro fonográfico um processo, à medida que o trabalho se faz, suas vicissitudes, limites e possibilidades, se tornam mais claras aos observadores: músicos e produtores. Nessa via lembra Neilton*, a cada gravação percebe-se e tenta-se eliminar os problemas como os relativos ao "acondicionamento e isolamento acústico", entre outros: "Primeiro você tem que entender a sala" – se tiver frequência sobrando você tem que saber como matá-la. É preciso compreender o lugar no qual se toca." Improviso e conhecimento espacial se fundem em busca de inovações estéticas.

23 Os microfones Neumann custam aproximadamente de R$ 3.000 a R$ 12.000,00, enquanto um conjunto com três microfones Behringer pode ser encontrado no mercado por cerca de R$ 250,00.

Tratar-se-ia de uma situação quase que específica dos estúdios caseiros, pois, refuncionalizações de locais não projetados para abrigarem os trabalhos com o registro de fonogramas[24].

Por fim, em nossa tipologia dos prestadores de serviços fonográficos, tem-se um sexto grupo, composto por 43 estúdios de ensaio, 11 deles oferecendo ainda que de modo residual a possibilidade de realizar gravações.

Os produtores do circuito recifense* esclarecem que é menor o valor agregado trabalhando com os ensaios, cuja contrapartida seria a ampliação da rede de contatos do estúdio e o eventual acionamento de outros serviços, como assevera o produtor do Estúdio Musika, Chico Molina*:

> A parte de ensaio dá um retorno financeiro baixo, mas em compensação movimenta a empresa. Faz com que todo mundo esteja aqui, tenha essa coisa bacana de estar em contato. Por que o trabalho acontece não só pela questão de ter um bom equipamento, mas também ter um relacionamento. Então o ensaio faz com que gire muitas bandas aqui e proporciona as gravações, os videoclipes (...) um negócio bacana, estou só há cinco meses, mas estou fazendo muitas amizades, conhecendo muita gente massa mesmo, não e só pela grana não, por que vídeo, publicidade, trabalhos grandes, documentários dão mais dinheiro que áudio (...) O músico é bem unido, todo mundo se conhece (....) um passa (a informação) pro outro e eles (os músicos) começam a vir (ao estúdio) ...o importante é ter trabalho pra todo mundo.

A afirmação de Chico*, entre outros, nos dá a ideia do funcionamento dos círculos de cooperação no circuito de produção musical recifense. Parece tratar-se de fluxos de informação fundados na troca de experiências e impressões a respeito do fluxo prestador de serviços fonográficos.

Na dinâmica de funcionamento dos estúdios de ensaio, são estabelecidos períodos de três horas, com preços diferenciados de acordo com o horário e o dia da semana: em geral nos finais de semana e no período noturno os preços sofrem um acréscimo. São propostos ainda pacotes de ensaio. Também com relação à dinâmica dos estúdios de ensaio, Túlio do Estúdio Abbey Road*, atesta: "o músico ensaia mais à tarde, à noite é mais o pessoal que toca por curtição ou para completar o orçamento. "

Nos estúdios de ensaio tão importante quanto a estrutura sonora à disposição, são o

24 A esse respeito destaca-se "um dilema" existente entre os grupos que querem gravar ao vivo e não perder a energia da banda tocando junta, mas ao mesmo tempo necessitam da definição sonora possibilitada pela captação em separado de cada um dos canais de gravação. Ao que tudo indica uma boa solução foi obtida com a sala concebida por Neilton, utilizando um software livre, o Ripper, de funcionamento em seis canais, que segundo o trabalhador cultural implicou em resultados mais satisfatórios que o sistema Pro Tolls, tido como referência entre os estúdios fonográficos.

conforto e as comodidades oferecidas aos clientes (estacionamento, área de convivência, entre outros). Tais estúdios variam em sua configuração, principalmente de acordo com o número de salas de ensaio. A maior parte conta com uma sala de ensaio, em outros, como o Estúdio Galvão (Cordeiro) onde existem duas salas. Os estúdios de maior porte nesse segmento em Recife contam com três salas, caso dos estúdios Abbey Road (Parnamirim), Mais (Encruzilhada) e Musika (Casa Amarela).

O Estúdio Mais funciona desde 2004 e, entre outros, recebe muitas orquestras de frevo, tendo a exemplo dos outros estúdios, um maior movimento no período entre 19 horas e 1 hora da madrugada, explica o seu técnico Rodrigo*. Por sua vez, o Estúdio Muzika oferece, além de três salas de ensaio, a possibilidade de gravação em sua sala de maiores dimensões pelo valor de R$ 90,00 a hora e filmagem de ensaios pelo valor de R$ 150 reais por hora[25].

Um dos mais bem equipados estúdios de ensaio do Recife, parece ser o Estúdio Abbey Road, em operação desde 1997, situado num casarão na Tamarineira, área remediada da capital pernambucana. Com três salas o estúdio permanece a maior parte do tempo em operação, em especial no período noturno. A sua menor sala é alugada por um preço de R$ 45,00 por três horas, enquanto a maior sala sai por R$ 55,00 pelo mesmo período[26].

O estúdio é, entre outros, utilizado para ensaios por artistas de renome, como Alceu Valença, Nação Zumbi, Lenine ou Marisa Monte, em preparação para apresentações no Recife, sendo, ao que tudo indica, o único dos estúdios de ensaio a manter maiores conexões com os circuitos superiores da economia. Túlio, proprietário do estúdio*, conta que nesses casos os artistas trazem seus próprios técnicos para o fixo, e que nada impede que uma gravação seja feita apenas para referência, desde que por iniciativa do próprio cliente. Por outro lado, o estúdio recebe também bandas amadoras formadas por estudantes. Nesse caso, conta Túlio*, é necessário ficar atento para que a sala de ensaio não se torne um salão de festas, com a entrada de uma série de amigos, entre outros.

Os estúdios de ensaio instalados em bairros periféricos em virtude de sua localização

25 Entre as promoções do estúdio Musika, tem-se a filmagem do ensaio pelos próprios músicos ou amigos destes, pois, sugere o produtor Chico*, "todo mundo hoje tem sua câmera digital". Colocam-se 12 refletores no teto da sala de gravação, fornece-se o tripé de câmera e os clientes filmam a sessão.

26 Para se ter noção da evolução dos preços de estúdios de ensaio no Recife, reportagem do Jornal Diário de Pernambuco (26 de outubro de 1998) dava conta da existência dos seguintes estúdios de ensaio em Recife na época: Grava (Pina), Ária (Derby), Oficina (Iputinga), Estúdio de Danilo e Bruno (Jardim Atlântico), Abbey Road (Parnamirim), Skill (Torre) e Bay Area (Boa Vista). Segundo a matéria esses estúdios cobravam em média R$ 5,00 por hora de ensaio e destacavam como diferenciais os seus equipamentos, como caixas Fender ou Marshall e baterias Pearl ou Yamaha, entre outros.

têm preços mais baratos por hora de ensaio. Este é o caso do Estúdio Adágio, instalado no periférico Jardim São Paulo, recebendo clientes oriundos de uma série de bairros mais remediados do Recife, explica um de seus idealizadores Fernando*:

> Por ser um bairro de periferia, o custo de um estúdio é bem mais barato (...) eu posso ter até a mesma estrutura de equipamentos, mas eu não posso cobrar o mesmo valor que o cara que está lá em Boa Viagem ou no Espinheiro (...) é a logística, compensa pro cara de Casa Forte, economizar e vir pro Jardim São Paulo tocar.

Administrado por respeitados músicos da cena recifense o estúdio recebe ainda bandas de Jaboatão, Camaragibe e São Lourenço da Mata. No caso dos músicos oriundos desses lugares a alegação é a existência de poucos estúdios nas cidades mencionadas, que são em verdade pequenos fixos de ensaio ou então para gravações simples com captação a partir de microfones condensadores.

No estúdio Adágio, a hora de ensaio custa R$ 10,00 em períodos fechados de três horas. O fixo funciona 24 horas e permanece lotado em especial no período de festas juninas, com bandas de forró e no final de ano até o carnaval com grupos de pagode, axé e frevo, no esquema por eles chamado de "corujão" madrugada adentro. Entrevistamos o pessoal do estúdio em agosto de 2011 e, na ocasião estes afirmaram que os horários para o mês de novembro de 2011 já estavam todos agendados.



Figura 2

A Topologia dos estúdios fonográficos na Região do Recife (Figura 2) demonstra a existência de três concentrações principais: 1) no Centro do Recife e no seu entorno, abrigando estúdios de gravação e ensaio; 2) nos morros suburbanos da Zona Norte do Recife até a divisa com Olinda, onde predominam estúdios do circuito inferior da economia, em sua maioria utilizados para gravações; 3) na área remediada que compreende a Torre, Madalena, Casa Amarela e Casa Forte, lugar de abrigo para estúdios do circuito inferior e também estúdios do circuito superior marginal (de grande e médio portes). Secundariamente, pode se destacar as concentrações de estúdios em Camaragibe, Candeias (Jaboatão), Boa Viagem/Pina e em bairros suburbanos de Olinda, caso do Jardim Atlântico ou Rio Doce.

Os selos fonográficos: A difusão da produção no circuito sonoro recifense

No circuito sonoro cabe aos selos, as pequenas gravadoras ou gravadoras[27] "independentes", o lançamento da produção fonográfica, e a conexão com os circuitos superiores da economia envolvidos na indústria do disco, conforme o sistema aberto na produção fonográfica. Nesse sistema, explica Vicente (1996, 2001), os pequenos selos (indies) lançam novos artistas e prospectam mercado para as grandes gravadoras (majors), que em virtude da pulverização da produção, decorrência do relativo barateamento das tecnologias de gravação, deslocam o seu controle para a divulgação e a distribuição de fonogramas[28], a principal "barreira" na produção fonográfica atual (BEUSCART, 2008).

27 Salazar (2010) explica que as atribuições das gravadoras são: 1) exploração comercial do fonograma através da venda ou licenciamento 2) detenção dos direitos dos fonogramas 3) conferir suporte financeiro para a turnê 4) ceder material promocional como pôster, camisa, CD, release, foto, e fazer assessoria de imprensa, pagar anúncios.

28 Trata-se de uma intrincada relação, a existente em torno das chamadas gravadoras independentes, em boa parte dos casos, caracterizadas por manterem estreitos laços com agentes dos circuitos superiores da economia: "... a música independente institucionalizada atual celebra modos de operação bastante semelhantes aos da grande indústria transnacional, apenas revestida de uma apregoada legitimidade estética, derivada de sua vinculação à noção de autonomia artística. Ser independente atualmente é simplesmente gozar de certa liberdade estética, não necessariamente dissociada do poderio financeiro das grandes gravadoras" (Dias, 2000, p. 40). Nessa via se posicionam Gomes, Trotta & Lusvarghi (2010, p. 40): "Não deixa de ser irônico o fato de duas maiores gravadoras 'independentes' do Brasil (Trama e Biscoito Fino), com posições de chefia na celebrada Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), terem sido montadas e financiadas com capital especulativo de grandes grupos do sistema bancário nacional (respectivamente o Grupo Szajman e o Banco Icatu)."

Ao que tudo indica gradativamente diminui o interesse das majors por novos artistas e um catálogo fora do repertório médio (TRAGTENBERG, 1987), baseado em padrões musicais, caros às "paradas de sucesso", implicando numa atuação cada vez mais paralela dos selos em relação aos grandes circuitos da economia inseridos na indústria do disco. Como o circuito sonoro é movimentado financeiramente por eventos musicais, a divulgação do trabalho de um artista visa menos a comercialização do registro fonográfico, que o adensamento do calendário de apresentações ao vivo, exceção para os "medalhões" da indústria fonográfica.

A esse respeito enfatizamos a posição do músico Zé da Flauta*, o agente que mais criou selos no Recife ao longo do tempo, tendo estado envolvido de maneira direta no surgimento das gravadoras Matita, Mangroove e Manguenitude. Quando por nós questionado sobre as vantagens de dirigir um selo atualmente o músico salientou*: "não vale a pena por que o disco não vende."

A fala de Zé da Flauta guarda muito do que hoje se aborda a respeito das radicais mudanças pelas quais a indústria do disco tem passado grosso modo nos últimos vinte anos.

Inventariamos 14 selos em operação no Recife atualmente[29], 10 deles ligados à estúdios fonográficos. Quatro desses selos são predominantemente especializados na gravação de rap (música da cultura hip hop), ligados à estúdios fonográficos de pequeno porte (Zambo, Finoo Kg Gramas, Igual-Ne e In-Bolada), dois deles especializados em gospel (Renascer e Revelações) e outros dois ligados à chamada cena alternativa, ambos pertencentes a produtora Coquetel Molotov.

Chama atenção a existência de um selo lançando vinis (Assustado Discos), formato que paulatinamente retorna ao mercado fonográfico[30]. O maior preço dos vinis ajuda a entender a opção do selo em lançar discos de artistas já com um público formado.

Destaca-se ainda a iniciativa de Cinval Coco Grude e de seu "selo imaginário." Tido como um mestre dos "subterrâneos" sonoros do Recife, em seu pequeno apartamento na Boa Vista, Cinval gravou dezenas de discos, sem o uso de computador, num mini estúdio acoplado a uma estante. Sob o seu processo técnico-criativo o

29 Trata-se dos Selos Passa Disco, Coco Grude, In-Bolada, Igual-NE, Candeeiro, Joinha, Fábrica, Coquetel Molotov, Bazuca, Assustado, Finoo KG, Zamobo, Revelações e Renascer.

30 De um modo geral os vinis têm voltado à tona no mercado fonográfico mundial. No Brasil estima-se que a venda de vinis tenha aumentado cerca de 30% desde 2012, superando a venda de DVDs. Na Europa e nos Estados Unidos cerca de 70% da produção das grandes gravadoras corresponde a vinis.

músico afirma*: "Não tem nem um (efeito) reverb, ai eu vou gravar no banheiro pra voz ficar melhorzinha (...) às vezes eu não to com saco de escrever letra... Gosto de pegar as mesmas músicas e insistir nelas."

A efervescência do Coco Grude nos faz pensar que o selo imaginário guarda inúmeras ações extremamente "reais". Todavia, enquanto Cinval produz dezenas de discos com pouca difusão, outros selos intentam espraiar ao máximo a sua produção. Não por acaso o produtor Homero*, do Selo Joinha quando questionado sobre a discografia de Cinval enfatizou: "Mas ele vendeu quanto disso ai?" A ponderação de Homero tem coerência com a proposta do selo presente em seu material promocional, ao destacar a visibilidade em escala nacional de seus trabalhos.

Nessa via os Selos Joinha, Candeeiro e Fábrica, que inclusive mantêm articulações entre si, parecem ser os que dispõem de uma maior densidade técnica informacional embutida. Tais selos têm plataformas de venda de suporte físicos e digitais e contratos de distribuição com a empresa Tratore[31], conferindo uma boa escala de alcance para os seus lançamentos.

Ao passo que o Joinha tem um estúdio de médio porte ao seu dispor, e parcerias com grandes grupos da indústria fonográfica, como a gravadora Trama, os selos Candeeiro e Fábrica são desdobramentos de dois dos maiores estúdios fonográficos do Recife: Muzak e Fábrica, respectivamente.

O discurso dos agentes desses selos, autodenominados representantes de uma "cena musical pernambucana.", algo claro especialmente no caso do Selo Candeeiro, revela a forma como a cultura popular e a diversidade musical pernambucana têm se tornado, cada vez mais, o mote para o funcionamento de um mercado fonográfico em busca de expansão.

Por outro lado, sobretudo os estúdios ligados ao rap dispõem de um maior número de lançamentos em seus catálogos, ao mesmo que tempo em que reúnem menores densidades técnicas-informacionais.

Hoje estes selos ligados ao rap, reúnem dezenas de grupos de diversos lugares da aglomeração recifense, sobretudo das periferias, produzindo sob a ideia de que esses

31 Dirigida por Maurício Bussab, e sem vínculos com estúdios, a Tratore se apresenta hoje como "uma distribuidora especializada na viabilização e comercialização da produção independente." (sítio da empresa na internet). O trabalho da Tratore consiste na distribuição da produção independente para lojas ou canais virtuais de comércio musical, tendo conseguido ampla difusão entre uma série de selos por todo o Brasil.

espaços, ainda que opacos, ou talvez por isso mesmo, são o cerne de movimentações culturais questionando uma série de modelos instituídos para a produção fonográfica.

Desse modo, enfático ao se referir à maneira como a produção é realizada em estúdio, Hamilton*, produtor do selo In-Bolada, defende uma ideia alternativa para a gravação e difusão fonográfica, que perpassa além do contrato "social" com os artistas[32] e a utilização do software livre Linux, a busca de um outro conceito de qualidade na produção fonográfica, ligada muito mais à ação cotidiana: "..pra mim não tem essa alta qualidade e baixa qualidade não, tem a sua qualidade, esse é o lema que a gente leva no In-Bolada"

Ver-se-ia emergir na fala do produtor certa recusa ao corolário imposto pela grande indústria do disco, repleta de padrões e rígidos procedimentos? Poderiam tais pressupostos nos auxiliar no estudo da subversão das funções dos objetos e dos sistemas técnicos,dinamizando pois, circuitos irrompendo a partir dos lugares e de seus sujeitos?

Considerações finais

A proposta de problematizar o uso do território a partir da produção fonográfica no Recife, buscando desse modo aportes para refletir sobre a esfera cultural como um todo, se mostra pulsante, pois repleta de aspectos e variáveis, que, parecem trazer à tona contradições e possibilidades da dinâmica urbana contemporânea, largamente expressas na economia política da cidade.

Esse exame da produção fonográfica recifense indica um primeiro período, entre anos 1950 e 1960, marcado pela instalação da gravadora/estúdio Rozenblit. Em um segundo período, iniciado nos anos 1970, no qual se consolida a difusão do meio técnico-científico informacional (Santos, 1997), surgem três outros estúdios de pequeno porte no Recife, marcados pelo improviso em suas ações e pela ligação com a produção musical local. Desdobramento da Rozenblit, nos anos 1980 surgiria o estúdio Somax, fixo de grande densidade técnica que viria a suprir uma demanda (publicitária e musical) não apenas

32 De acordo com Hamilton*, o trabalho do In-Bolada consiste numa "ação", um "contrato social" no qual os artistas são parceiros que imputam ao selo a autonomia para produzir seus fonogramas, prensar e divulgar os discos, elaborar a parte gráfica e atuar em seus eventos musicais.

da metrópole pernambucana, mas também de uma série de lugares da rede urbana brasileira, sobretudo do norte e do nordeste do Brasil.

Ao passo que durante os anos 1980 se observa a instalação dos primeiros estúdios em áreas periféricas do Recife, apenas em meados dos anos 1990, com uma primeira onda de banalização dos sistemas digitais de gravação, é que, em um novo período da produção fonográfica recifense: i) novos estúdios de grande porte passam a se instalar na urbe; ii) os primeiros estúdios se instalam na RMR, para além da sua cidade núcleo; iii) disseminam-se as gravadoras de pequeno porte na Região.

Dos 141 estúdios componentes de nosso inventário atual, oito deles compõem o grupo dos estúdios de grande porte, ligados aos circuitos superiores marginais da economia. Tais fixos se caracterizam: i) pelos maiores investimentos em sua estrutura e sistemas técnicos (fixos adequados a operar como estúdios); ii) pelo cumprimento de demandas de agentes dos circuitos superiores; iii) por rígidos esquemas de produção; iv) pela localização em áreas centrais, mais valorizadas; v) pela intensa articulação com estúdios e agentes alhures, aspecto atrelado a padronização dos sistemas técnicos; vi) por um grande volume de trabalho ligado à publicidade; vii) pela conexão com médias e grandes gravadoras; viii) pela considerável parcela da produção musical ligada às políticas de incentivo à cultura; ix) por um grande número de trabalhadores eventuais, parte trabalhando de modo precário.

Por sua vez, ligados ora aos circuitos superiores marginais, ora aos circuitos inferiores, teríamos um grupo de seis estúdios de médio porte, que se distinguem do grupo anterior em virtude de: i) uma relativa menor densidade técnica; ii) um maior grau de refuncionalização de sua estrutura física; iii) um trabalho predominantemente musical.

Particularidade recifense, observa-se ainda um grupo composto por três estúdios públicos, procurando dar conta da demanda do espesso circuito sonoro do lugar.

Por fim, mais ligados aos circuitos inferiores da economia tem se estúdios com baixo grau de densidade técnicas e organizacionais, classificados por: i) um grupo composto por onze estúdios de publicidade, respondendo por demanda de agentes locais; ii) um grupo composto por 71 pequenos estúdios de gravação, os chamados estúdios caseiros; iii) um grupo dos estúdios de ensaio, composto por 43 desses fixos.Tratam-se de fixos que, entre outros: i) envolvem um menor capital; ii) apresentam maior adaptação e flexibilidade nos usos dos objetos e sistemas técnicos; iii) revelam maiores densidades comunicacionais, de troca e cooperação entre os seus agentes.

Nessa via, o considerável número de estúdios de ensaio no Recife, dá-nos ideia de como

o fazer musical, para além de seu registro fonográfico, faz parte do cotidiano dessa aglomeração, instando desvelar tais e densidades técnicas, informacionais e comunicacionais.

Aspectos observado em nossas pesquisas anteriores, destaca-se ainda o fato da precariedade técnica, por vezes, se tornar uma força a serviço da produção instalada em estúdios caseiros periféricos, ligados à gêneros como o rap, ou mesmo ligados ao rock, caso do Estúdio Alto Volts, cujos timbres e propostas são conhecidas por diversos agentes do meio musical no país como um todo.

Por outro lado, observa-se que na Região do Recife há considerável produção fonográfica dinamizada por meio de gravadoras locais, 14 delas em operação, difundido fonogramas, sejam eles caseiros ou de produção mais refinada.

O "peso" do meio ambiente construído sobressai-se a partir da topologia dos estúdios fonográficos na metrópole do Recife: níveis de renda, valorização imobiliária e acessibilidade figuram como variáveis de destaque no entendimento da distribuição espacial desses fixos fonográficos, de acordo com uma tipologia segundo a teoria dos circuitos na economia no terceiro mundo (SANTOS 1979).

O circuito sonoro recifense aponta para um mercado pouco analisado, composto por distintos graus de densidade técnica, organizacional e capitalística, respondendo à demandas diversas, boa parte atreladas à dinâmica dos lugares e dos sujeitos que habitam a metrópole. Nesse sentido uma série de questões avultam: poderíamos, por exemplo, falar em circuitos inferiores emergentes?

Com a análise dos estúdios fonográficos a partir da teoria dos circuitos da economia urbana, expomos uma tipologia fluida, uma espécie de aproximação, parte de uma reflexão em movimento e, que, como tal, carece de aprofundamento, expondo uma agenda de pesquisa aberta.

Referências bibliográficas

ALVES, Cristiano Nunes. **O circuito sonoro: radiodifusão FM e produção fonográfica em Campinas-SP.** Dissertação de mestrado, Departamento de Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

ALVES, Cristiano Nunes **Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife: o lugar e a errância sonora.** Tese (Doutorado em Geografia), IG-Unicamp. Campinas, 2014.

ALVES, Cristiano Nunes Alves. **O circuito rap "indé" em Paris: dinâmicas socioterritoriais e mensagem ultramar.** Geousp (USP, São Paulo), v. 20, p. 34-51, 2016.

AUGOYARD, Jean-François. **Une sociabilité à entendre.** Espaces et sociétés: ambiance et espaces sonores, n° 115, 2003. (pp. 25-40).

BÉTHUNE, Christian. **Le hip hop: une expression mineure.** Volume ![Enligne], 8 : 2, 2011. Pp.161-185.

BETTINELLI, Stefania. **Paesaggidi note: Bologna città della Musica. Dottorato di Ricerca in Qualità Ambientale e Sviluppo Economico Regionale.** UniversitàDegli Studi di Bologna. 2007.

BEUSCART, Jean Samuel. **L'Industriedu disque: bilan et perspectives.** In FRANÇOIS, Pierre. La musique, une insdustrie, des pratiques. Paris, DocumentationFrançaise, 2008. Pp. 65-79.

BRENNETOT, Arnaud. **Des Festival pour animer les territoires.** Annales de Géographie, n° 635, 2004. Pp. 29-50.

CALENGE, Pierric, **Lesterritories de l'innovation: lesréseaux de l'industrie de la musique enrecomposition.** Géographie, Économie, Société, 4, 2002. Pp. 37-56.

CARNEY, George O. **Bluegrass Grows all around: the spatial dimensions of a country music style**. Journal of geography, 73: 4, 1974. Pp. 34-55.

CARNEY. George O. **Geography of music: inventory and prospect.** Journal of Cultural Geography, n° 10, 1990. (pp. 35-48).

CLAIRE, Guiu. **Géographie et musique: état des lieux.** Une proposition de synthèse. Geógraphie et Cultures, nº 59, 2006. Pp. 7-26.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo-SP: Boitempo, 2000.

ELFORDY, Wilfried. **Le dub jamaïcain: du fond sonore au genre musical.** Volume ![Enligne], 1 : 1, 2002. Pp. 39-59

FORD, Larry. **Geographic factors in the origin, evolution and diffusion of rock and roll music.** The Journal of Geography. Vol LXX, n° 8. 1971. Pp. 455-464.

GIRONCOURT, Georges de. **Recherches de géographie musicale dans le sud tunisien.** La Géographie. LXXL, n° 2, Paris: Société de Géographie, 1939. Pp. 65-74.

GIRONCOURT, Georges de. **Un nouveau département à lagéographie: la géographie musicale.** La Géographie. ns° 5-6, Paris: Société de Géographie, 1927. Pp. 292-302.

ISNARD, Hildebert. **O espaço geográfico.** Coimbra, Almedina, 1982.

JAPIASSU, Ricardo. **Recife: centro fonográfico?** Suplemento Cultural, Diário Oficial-PE, p. 14-15, outubro de 1991.

KONG, Lily. **Popular music in a transnational world: the construction of local identities in Singapore.** Asia Pacific Viewpoint, 38, n°1, 1997. Pp. 19-36.

PANITZ, Lucas Manassi. P**or uma geografia da música: as representações do espaço geográfico na música popular platina.** Dissertação de Mestrado (geografia). Universidade Federal do Rio G r a n d e d o S u l: Porto Alegre, 2 0 1 0.

RODÓ, Manuel Tironi. **Que es un cluster? Geografias y practicas de laescena de música experimental en Santiago, Chile.** Eure, vol. 36, n° 109, 2010. Pp. 161-187.

ROSEMBERG, André & LAILSON. **Um empresário cultural.** Entrevista com João Florentino Silva. Suplemento Cultural, Diário Oficial-PE, p. 7-9, julho de 1988.

SALAZAR, Leonardo. **Música LTDA: o negócio da música para empreendedores.** SEBRAE, Recife, 2010.

SANTOS, Milton e SILVEIRA, María Laura. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1979 [1978].

SANTOS, Milton. **A revolução tecnológica e o território: realidades e perspectivas.** Caderno Prudentino de Geografia. n° 13, 1991. Pp. 141-152.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: Hucitec, 1997.

SILVA, Adriana Bernardes. "A superposição da dinâmica globalizadora no território brasileiro: os círculos de informações". In: ARROYO, Mónica & CRUZ, Rita (Org.). **Território e Circulação.** A dinâmica contraditória da globalização. São Paulo: Annablume, 2015, p. 132-141.

SILVEIRA, María Laura. **Uma situação geográfica: do método à metodologia.** Revista

Território, ano IV, nº. 6, 1999. Pp. 21-27.

SILVEIRA, María Laura. **Economia Política e ordem espacial: circuitos da economia urbana.** In Território e ação social: sentidos da apropriação urbana. SILVA, CatiaAntonia da. Rio de Janeiro: Faperj/Lamparina, 2011. Pp. 35-51.

TRAGTENBERG, Lívio. **Artigos musicais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musicais: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo da produção da canção popular de massas.** Dissertação de mestrado, Departamento Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

VICENTE, **Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90.** Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.