

O ARTISTA PELAS LEMBRANÇAS DO MERCADO: NOTAS SOBRE UMA ENTREVISTA COM UM PRODUTOR MUSICAL¹

Igor Lemos Moreira²

Resumo

Entre pesquisadores dedicados a interface entre História e Música, o uso da História Oral tem possibilitado tanto uma forma de preencher lacunas acerca daquilo que não é registrado na mídia ou em performances, como fornecido um novo campo de análise, voltado as formas como relatos (auto)biográficos representam músicos, produções e movimentos (SANTHIAGO, 2016). Mesmo que, anteriormente, o uso das entrevistas por biógrafos e jornalistas tenha sido comum, essa nova abordagem tem possibilitado problematizar o cunho personalista, partindo da análise das memórias para compreender o funcionamento das indústrias da cultura e suas implicações na produção artística. A presente comunicação se insere nesse movimento, com foco em um segmento específico, e pouco abordado na historiografia: os produtores musicais. A partir de entrevista concedida pelo produtor estadunidense Larry Stessel ao pesquisador em 2021, tematizada por sua experiência como produtor da cantora Gloria Estefan nos anos 1980, esse trabalho visa compreender de que forma, anos após a experiência de trabalho com a artista, ele produz um sentido acerca da trajetória. Ao longo de mais de sua carreira, Stessel trabalhou com figuras como Michael Jackson, Celine Dion, Sting, Bom Jovi e Pearl Jam, sendo considerado como um dos principais produtores do grande circuito das indústrias fonográficas no final do século XX. Em sua entrevista, é possível perceber dois eixos narrativos fundamentais: a visão mercadológica do que significava ser um artista *pop* nos anos 1980; uma projeção de memória que centralizava a experiência de uma artista em torno de si e do mercado. Orientado pelos pressupostos teórico-metodológicos da História do Tempo Presente na interface com a História Oral, a comunicação pretende problematizar ambos os eixos, analisando a elaboração de um relato (auto)biográfico centrado em um indivíduo que tenta afirmar um espaço ocupado e diminuir a própria agência de outros sujeitos em sua trajetória.

Palavras-chave

História Oral; Produtor Musical; Memórias; Música Pop; História do Tempo Presente.

¹ Trabalho apresentado no Simpósio Temático História oral e memória das artes, da cultura e da criatividade durante o 15º Encontro Regional Sudeste de História Oral: Memória Corpo Mundo. O trabalho foi realizado com financiamento da CAPES – Código de Financiamento 001.

² Doutorando em História na Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: igorlemoreira@gmail.com

Introdução

A figura do produtor musical é, na indústria fonográfica, recorrente, mas pouco citada nas análises historiográficas, parecendo por vezes personagens tangenciais que, por em alguns casos representarem mais o “mercado” que o campo artístico, são geralmente mencionadas em notas de rodapé ou comentários breves. No entanto, como aponta Molina (2017) e Hermeto (2012), o produtor musical é, sem dúvida, uma peça-chave do sistema musical tendo em vista que ele estabelece as pontes entre artista, indústria e mídias. Responsável pela assessoria ao artista, a construção de projetos comerciais, o planejamento de turnês, a produção artística (em especial em estúdio) e a concepção de determinadas criações artísticas, o produtor é uma peça central do circuito das indústrias fonográficas, tendo inclusive a abertura para mudar, radicalmente, um perfil artístico ou mesmo desestimular investimentos em um cantor ou grupo.

Antoine Hennion (1980, p. 170), ao se propor desenvolver um estudo acerca da figura do produtor a partir de seu *locus* de atuação, ou seja, seu espaço de trabalho principal, considera que

Producers are the representatives of a kind of imaginary democracy established by pop music; they do not manipulate the public so much as feel its pulse. They offer up their songs to the public in the hope that it will recognize itself in them, just as one suggests various phrases to a dumb person until he nods in agreement.

A visão de Hennion foi importante, no contexto dos anos 1980, não apenas para redimensionar a imagem acadêmica a respeito dos produtores, mas por registrar a forma como esses sujeitos eram percebidos no momento de eclosão da *pop music* como gênero musical autônomo. Para Hennion, a função do produtor perpassava o mundo mercadológico, mas era principalmente um elo entre os ouvintes (público) e o artista em meio as rotinas de estúdio. Nessa acepção, o produtor era uma espécie de filtro-audível, um mediador entre a indústria, o artista e o público ouvinte. Essa visão, relativamente romanceada e profundamente impactada pela forma como a função de produtor musical eclodiu na década de 1980 na *pop music*, possui um aspecto central e importante: a função do produtor como um mediador.

Em suma, podemos considerar que apesar das diferentes abordagens de trabalho ou perspectiva acerca do mundo artístico, o produtor musical é um sujeito que atua entre diferentes grupos que integram o circuito musical. Não se trata, no entanto, de mero papel de conexão, mas de adaptação, de olhar atento a diferentes demandas e de projeção acerca dos rumos que uma produção poderia seguir. Por isso, o produtor musical vive em uma frequente mobilização temporal baseada em diferentes horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006) aja visto que para desempenhar sua função ele se baseia sempre na projeção de um futuro possível para o

artista ao qual está “responsável” e/ou atuando conjuntamente, sem ter, no entanto, capacidade de prognóstico. Para tal operação, baseia-se igualmente em lembranças, memórias e vivências de um passado seja individual e/ou coletivo de curta, média ou longa duração, experiências estas que podem ser consideradas como parte de um espaço de experiências (KOSELLECK, 2006).

No entanto, é importante ressaltar, o produtor musical não tem nenhuma certeza indiscutível acerca daquilo que elabora, ou de um controle total acerca da recepção. Sua atuação, como citado anteriormente, depende da relação estabelecida entre múltiplas esferas e experiências temporais, o que estimula uma escuta sensível. O produtor é uma peça central da engrenagem da indústria fonográfica, mas opera especialmente no campo da projeção, da comparação e na elaboração de tipos ideais visando atender a projetos que operam no aspecto artístico, mercadológico e comunicacional. Neste sentido, sua posição é a de eterna negociação, como lembra Hennion (1980) e Molina (2017), de construção coletiva e negociada que precisa, necessariamente, ser aquela que atenda as demandas existentes e estabelecidas.

Justamente por ter esse perfil e, por vezes, pelo principal vínculo empregatício nos anos 1980 ser estabelecido com gravadoras e/ou empresas³, o interesse acadêmico pelos produtores musicais ainda é diminuto, apesar de serem figuras frequentes em produções autobiográficas, em especial de figuras consideradas *Hit Makers*, a exemplo de Nile Rodgers e Thomas Mottola. Este artigo, fruto de minha pesquisa de doutoramento, procura se debruçar nas memórias de um produtor musical mediante a uma entrevista que emergiu como parte da tendência de não se olhar atentamente aos produtores. Inicialmente, o projeto desenvolvido (uma biográfica histórica da cantora cubana exilada Gloria Estefan com ênfase nos engajamentos políticos e na construção de narrativas e usos do passado) não propunha a realização de entrevistas, mas a partir de uma experiência de pesquisa em Miami e do contato com figuras ainda vivas e atuantes na vida de minha biografada, surgiu a oportunidade de diálogo com estes sujeitos, levando a gravação de entrevistas posteriormente analisadas pela metodologia da História Oral.

Uma das entrevistas em questão foi realizada com Larry Stessel, que trabalhou com Gloria Estefan na década de 1980 e foi responsável por mudanças significativas em seu perfil artístico e profissional, inclusive a progressiva individualização de sua banda, a *Miami Sound Machine*. A realização dessa entrevista foi motivada, em especial, pela lacuna/ausência de maiores dados acerca desse momento de virada na carreira de Gloria Estefan. Do ponto de vista

³ A figura do produtor musical autônomo sempre existiu, mas a imagem profissional da profissão se consolidou na segunda metade do século XX como parte dos quadros funcionais de gravadoras e grandes estúdios de gravação, levando tal atualização a ser um processo muito mais recente.

mediático, não houve grande cobertura especializada, levando a uma espécie de naturalização, o que se deu em função de um projeto bem estabelecido e consolidado de transição progressiva. Neste sentido, como atenta Jablonka (2021), a procura por sujeitos próximos e/ou contemporâneos ao evento não foi mero acaso e não procurou trabalhar a história de vida destes sujeitos, mas sim sua participação efetiva em dado momento histórico de forma a potencializar tanto a análise quanto a própria narrativa interpretativa da pesquisa.

Este trabalho pretende dar maior atenção e análise a entrevista de Larry Stessel. Minha intenção será ir além das intenções iniciais estabelecidas para a construção dos questionamentos, focadas em sua experiência como produtor e empresário de Gloria Estefan, para refletir de forma mais ampla acerca de sua atuação enquanto produtor. Neste sentido, parte-se de duas hipóteses centrais que movem o conjunto das reflexões ora apresentadas: a que através de sua entrevista é possível analisar a visão mercadológica do que significava ser um artista *pop* nos anos 1980; a que por meio do depoimento é possível identificar e problematizar projeções de memórias que centralizavam a experiência de uma artista em torno de si e do mercado.

Em outras palavras, trata-se de uma operação de escuta sensível (PORTELLI, 2016) entre ditos e não-ditos, entre aquilo que é comunicado e aquilo que é demonstrado a partir de sua fala. Não se trata, no entanto, de uma denúncia ou análise voltada a desconstruir a indústria da cultura que, como é sabido, opera sob lógicas constantemente questionáveis e problemáticas. Enquanto investigação, me⁴ interessa compreender esse problema “por dentro”, a partir das vivências e experiências de um sujeito que não apenas se insere no campo, mas foi um dos principais produtores da década de 1980. Não se pretendendo, igualmente, a um estudo biográfico ou uma história de vida, irei focar em um Larry Stessel que é, em sua própria fala, performático, um sujeito de emula e simula um status para si e que ao longo de todo seu depoimento demonstrou uma preocupação tanto com o controle acerca da narrativa, com o como seria lembrado, o que, como mostraremos em breve, indica a própria dimensão complexa e, por vezes, problemática da visão mercadológica que perpassa a função de produtor musical.

Aspectos de história Oral

⁴ Como indica Ivan Jablonka (2021), este trabalho é, em parte, fruto de um conjunto de reflexões que atreladas, necessariamente, de minha experiência enquanto pesquisador, sendo muito mais um ensaio acerca da operação de pesquisa e das questões que suscita, do que necessariamente um debate finalizado com resultado fixos e estabelecidos. Neste sentido, por ser fruto de uma operação de autorreflexão, como indica o autor, tentarei não somente ressaltar essa operação, trazendo a ideia de “eu” (enquanto sujeito-pesquisador), mas também adotarei a primeira pessoa do singular de forma a reforçar a dimensão da escuta sensível e da experiência singular e conectada que perpassa o ofício do historiador.

Segundo Ricardo Santhiago (2013), a História Oral (entendida enquanto metodologia e campo) ao se abrir para temas artísticos e musicais possibilita a expansão do universo de questões possíveis, inserindo inclusive novos agentes. Para o autor, ao se recorrer ao uso da oralidade, o historiador dedicado a História da Arte e/ou da Música abre-se a um outro mundo de questões, problemáticas e abordagens, trazendo para o cerne da discussão não apenas a dimensão da memória, da experiência e do preenchimento de lacunas, mas o aspecto humano e relacional inerente as linguagens artísticas, inclusive podendo considera-las como parte da oralidade. Em outras palavras, como cita Veras (2016), trata-se de uma possibilidade de perceber o campo artístico para além das obras e dos contextos, procurando articular a experiência de sujeitos vivos que elaboram o sistema e cujo, muitas vezes, o sentido das interpretações e construções só pode ser compreendido a partir do diálogo e do relato da vivência de produção.

Para Susan Sontag (2020) o desafio de interpretar o campo artístico e os diferentes estilos que o permeiam reside no esforço de análise acerca de uma produção que é o resultado de um processo, e não apenas de um período, retomando assim não a premissa da obra-aberta, mas alentando que a análise *a posteriori* da arte, estando a música inclusa, é sempre fragmentada e dependente de desconhecimentos acerca do que foi apresentado. Em outras palavras, Sontag alerta para o fato que ao se dispor a analisar apenas a “obra” acabada, ou a canção lançada, intelectuais e pesquisadores perdem de vista elementos centrais acerca da linguagem artística, das intenções, das desistências e negociações etc. Para Veras (2016), seria justamente neste aspecto que a História Oral mais poderia vir a contribuir, seja em abordagens como a História de Vida ou a História Temática.

Ao debater esse ponto aplicado ao caso de uma artista visual, Veras (2016, p. 152) indica que em dado momento de sua pesquisa ele teria entendido

Que uma entrevista com a artista poderia aclarar o que todo esse material sugeria. Em um depoimento, haveria a chance de estabelecer nexos mais consistentes entre uma prova de estado e outra, entre desenhos e provas, entre fotografias e desenhos. Poderia fixar a sequência dos gestos, das ações do acaso, da incorporação dos acasos, dos ajustes criativos. Seria possível retomar as motivações e as preocupações.

Apesar das diferenças significativas entre as propostas de Santhiago (2013) e Veras (2016) para o uso da História Oral em pesquisas sobre o universo artístico, ambos os autores parecem convergir na potencialidade dessa para preencher lacunas e, principalmente, romper com análises exclusivamente dedicadas apenas a “obra”. Esse foi justamente o ponto de partida que levou ao contato com Larry Stessel e a proposição de uma entrevista com o próprio. Minha ideia inicial não era, como citado, produzir uma história de vida com o produtor, ou questiona-

lo apenas acerca de suas memórias a respeito de Gloria Estefan. Me interessava o entre-lugar: as lembranças do período de trabalho da cantora e a dimensão informacional, ou seja, de preenchimento lacunar.

Tal proposta têm sido frequente em trabalhos de cunho biográfico, pois ao contrário de considerar os entrevistados como meros informantes, implica em uma relação de análise conectada entre o “fato” e o lembrar. Essa arte da escuta, como lembra Portelli (2016), envolve uma operação que é ao mesmo tempo de memória e de análise, visando desta forma preencher lacunas não enquanto verdades consolidadas, mas narrativas de significação posteriores aos eventos, orientadas pelo presente.

É justamente nessa relação que existe a maior riqueza ao entrevistas personagens como produtores musicais. Um produtor é alguém que geralmente escapa ao grupo de personalidades recorrentemente lembradas no senso comum quando o assunto é “música”, sendo, por vezes, observado pelo próprio e através da mídia especializada. Em parte, o foco da historiografia nas obras, artistas e movimentos musicais gera um eclipse em torno de figuras como essa que são peça-chave na promoção da indústria fonográfica. Não apenas porque acompanham a rotina do artista e podem narrar o processo de construção das memórias biográficas deste, mas principalmente por serem indivíduos que estão nas mesas de reunião, nos bastidores dos estúdios, nas trocas de e-mails, nas decisões sobre turnês e figurinos, na escolha de remixes e no processo composicional das canções. Basicamente, esses sujeitos negociam entre o mercado e o mundo artístico, se concentrando no âmbito da “construção” do artista, função que a depender da perspectiva pode implicar em um perfil mais parecido com o de um empresário.

É justamente neste ponto que reside a potencialidade da História Oral enquanto metodologia orientadora para entrevistas com produtores musicais. Ao entrevistar um produtor é possível ter uma visão acerca dos bastidores (não no sentido jornalístico e/ou de furo de reportagem) que levaram a construção de determinados artistas. As motivações para a escolha de determinadas indumentarias, a construção de um projeto de *persona*, as mudanças no estilo de videoclipe, a discussão sobre como diferenciar, mas também assemelhar a imagem da cantora de outras do período. Estes são alguns eixos que mesmo não provocados apareceram ao longo da entrevista com Larry Stessel a respeito de sua experiência com Gloria Estefan na década de 1980.

Apesar de parecerem debates relativamente informacionais e poderem ser considerados apenas elementos dispersos, quando colocados de forma conectada eles permitem perceber a atuação do produtor como alguém que auxilia na elaboração de um artista que será fixado na

memória da indústria fonográfica, seja esta de ampla circulação e/ou progressivamente apagada. Apesar do artista, enquanto indivíduo, não ser “fabricado” em um sentido mecânico e esvaziado, é inegável que existam projetos e sujeitos que atuam na construção de uma personalidade midiática e artista, sendo o produtor musical uma peça-chave desta operação. Essa dimensão atravessa a entrevista a ser analisada a seguir, mas aponta também para um eixo paralelo: a problemática das narrativa e da forma de lembrar que se manifesta na fala do produtor ao ter que narrar sobre seu passado em diálogo com outros.

A entrevista com Larry Stessel e a visão do mercado

A entrevista com Larry Stessel foi uma das mais esperadas a partir do momento em que meu projeto de pesquisa se abriu a História Oral. Ao me dedicar a investigação sobre a trajetória de Gloria Estefan foi possível identificar a presença do produtor em diferentes momentos e contextos, mas os detalhes sobre seu papel e, inclusive, a responsabilidade que teve na construção da cantora enquanto uma diva eram raros. Inclusive, a própria ideia de ser ele um dos idealizadores da carreira solo de Gloria Estefan era frequente, mas pouco detalhada, o que levantava inseguranças e desconfianças. Neste sentido, tão logo houve a possibilidade de realização de entrevistas dado um período de pesquisa na *University of Miami*, iniciei uma abordagem simples para tentar agendar uma conversa com Stessel. Sem ter nenhum contato anterior ou alguém próximo que o tivesse, recorri ao seu e-mail disponível no website profissional, contato esse que foi prontamente atendido e rapidamente nossa entrevista foi realizada, desde que por ligação telefônica dado que estávamos em estados diferentes dos EUA.

O contato inicial promissor logo foi substituído por uma entrevista que ficaria marcada em minha trajetória como um momento de insegurança, suspeita e constante reflexão posterior por dois motivos principais. O primeiro deles é que, ciente da dimensão midiática de sua figura e de Gloria Estefan, Stessel aceitou conceder a entrevista e ser gravado, mas não autorizaria nenhum tipo de reprodução literal a sua fala e/ou a reprodução da gravação por qualquer veículo midiático. Basicamente, como afirmou logo no início, ele aceitaria dar uma entrevista que fosse informacional e que viabilizasse trabalhos acadêmicos, mas não autorizaria seu uso em transcrições e/ou reproduções. No momento inicial, pensei que a decisão era uma forma de se preservar, mas logo percebi ser fruto de uma visão mais mercadológica (afinal poderia ter algum tipo de perda financeira se sua fala integrasse um podcast ou documentário) e, principalmente, de insegurança acerca dos fatos que viria a relatar, sendo este o segundo motivo.

Em texto recente, Miriam Hermeto (2022) debate o lugar de figuras que poderiam ou não ter vivenciado determinados eventos e procuram narrar tais processos sem, contudo, ter uma retrospectiva bem elaborada ou mesmo construírem uma narrativa verossímilante. Partilho, em certa medida, da estranheza de Hermeto com relação a entrevista de Larry Stessel, com a diferença que no caso do produtor ele realmente viverá os processos aos quais relatava, mas talvez sem ter uma memória muito bem construída a respeito. Apesar de em alguns contextos Larry Stessel se apresentar como alguém que por mais de cinco anos conviveu diretamente com Gloria e Emílio Estefan a ponto de considera-los irmãos, recorrentemente ele discordava acerca de algumas informações factuais como datas de lançamento de álbuns ou a sua participação na produção dos mesmos, fatos que aceitava mediante ele próprio, durante a ligação, consultar a Wikipédia, buscas que resultavam em reproduções de verbetes da enciclopédia digital. Tal movimento ou característica não anula, de forma alguma, sua entrevista pois a arte da escuta (PORTELLI, 2016) não é mera busca informacional e/ou de correção dos depoentes que, por vezes, se confundem nas lembranças, processo esse que é característico das operações de (re)memoração, mas serviram como alerta para nossa conversa acerca de qual seria o papel efetivo ocupado por ele na carreira de Gloria.

Foi em meio a esses dois pontos de desconforto/suspeita, o que é em si uma dimensão própria da História Oral, que a entrevista com Larry Stessel transcorreu. As lembranças do produtor sobre trabalhar com Gloria Estefan são fragmentadas e, como indicado, não possuem um fio condutor estabelecido. Stessel, que começou a trabalhar na CBS Discos por volta de 1979, afirma que iniciou seus projetos com Gloria Estefan no contexto de produção de *Let it Loose* (1984), após o sucesso da canção *Conga* que levou ao aumento do investimento da gravadora na *Miami Sound Machine*. Na época, sua função era de produtor, mas principalmente de uma espécie de produção-executiva, o que atualmente se encontra muito mais próxima de um empresário, pois não era muito ativo nos processos criativos, apesar de ser um mediador importante nesses momentos.

Para Larry Stessel, um dos principais momentos de trabalho junto a cantora foi sua atuação na construção de uma nova fase para ela, rompendo com o formato de banda até então usado e começando a projetar sua carreira solo. Segundo o produtor, em dado momento ainda quando iniciou os trabalhos com Gloria Estefan, ele se reuniu com ela e Emílio Estefan em um quarto de Hotel em São Francisco (E para debater os próximos passados de sua carreira. Em dado momento da conversa, quando a cantora saiu do espaço principal do encontro, foi Larry

que questionou Emílio a respeito da ligação entre os dois (irmãos? casados?), fato que anos depois afirmou só ter ocorrido por falta da gravadora tê-lo preparado para lidar com a banda.

Ao saber que se tratava de um casal e que ambos eram proprietários da *Miami Sound Machine*, o produtor propôs uma mudança relativamente radical no grupo, mas que já era visível de forma progressiva: a substituição da ideia de banda pela de artista solo. O conceito seria de algo progressivo, pois não se tratava de romper com o grupo de músicos já existe, mas de centralizar Gloria tendo em vista que, em sua visão, “músicos vão, artistas ficam”. Como justificativa, ele comparou a ideia a casos como *Diana Ross and the Supremes*, de forma demonstrar que inicialmente haveria apenas a inclusão do nome da cantora, mas posteriormente haveria uma tentativa de conversão de sua figura a outras artistas consideradas “divas” no mesmo período. No entanto, como afirmou, logo esse projeto se tornaria ainda mais complexo, por um lado, dada a formação e identidade de Gloria Estefan enquanto mulher católica e cubana, o que impediria construções semelhantes à de Cher, mas a aproximariam de artistas como Celine Dion, com a qual ele também trabalhou e afirmaria existir vários paralelos.

Ao longo da entrevista, o produtor pretendeu reforçar seu papel nesse momento da carreira de Gloria Estefan. No entanto, como afirma Portelli (2016, p. 18), é importante dimensionar que “a memória, na verdade, não é um mero depósito de informações, mas um processo contínuo de elaboração e reconstrução de significado”. A afirmação do autor serve, neste caso, para lembrar que a forma como Larry Stessel se projetava ao relatar esse momento era não apenas informacional, mas tentava construir uma autorrepresentação de si que só foi possível após os eventos, em especial tendo em vista que sua narrativa era organizada de forma a construir um relato de plano bem-sucedido. Tendo em vista que a estratégia “deu certo”, o produtor narrativa ela de forma a reforçar seu papel, não indicando o papel de outros setores da indústria fonográfica nesse projeto e, quando citava neste caso era em tom de crítica.

No entanto, a indústria e o mercado certamente perpassam todo o restante da narrativa de Larry Stessel. Sua fala era um registro de memória dos anos 1980 e, do ponto de vista da indústria da cultura latina, esse foi um contexto de crescimento de projetos de hibridismos culturais, o que levou a nos estados unidos a década seguinte ser conhecida como *The Latinx Explosion* (MORALES, 2019). O que Stessel narrou, na verdade, foi um reconhecimento da indústria sobre essa dimensão, mas certa dificuldade em incorporar a dimensão cubana/latina de Gloria Estefan dentro da lógica de uma produção *pop*. Em dado momento, segundo o próprio, as ideias estavam mais associadas a faixas especiais e a reconhecer que existia um potencial da cantora no segmento, mas que deveria ser trabalhado por uma outra equipe, e não pela sua que

era voltada a converter Gloria em uma artista do mesmo patamar de Cher ou Madonna, mas respeitando o seu perfil *Adult Contemporary*. Para ele, inclusive, o ponto de contato entre estes universos foram justamente as baladas românticas que de acordo com Party (2018), na década de 1980 se consolidaram como característica da *Latin Music* e eram bem recepcionadas também no *mainstream*.

Ao longo da entrevista era possível redimensionar, inclusive a própria ideia de como funcionava o ritmo de trabalho e as negociações. Por vezes, a indústria da cultura é visualizada a partir de um imaginário quase fabril, visão particularmente influenciado pelas teorias de Adorno, esquecendo-se não apenas da dimensão criativa e política destacada por García Canclini (2015), mas da ação humana. Enquanto um campo artístico, submetido a lógicas mercadológicas e capitalistas, a indústria fonográfica não é algo fora da sociedade e/ou a parte do meio social. Pelo contrário, as indústrias são parte fundamental das sociedades contemporâneas e, mesmo que controladas por grupos economicamente poderosos e diminutos (DIAS, 2008), são reguladas de acordo com a ação de sujeitos e, principalmente, dependem de sua participação em diversas funções, desde a composição e produção, até a distribuição ou figurinos, por exemplo.

Larry Stessel, ao longo de nossa conversa relativamente curta, de aproximadamente 40 minutos, recorrentemente retomava este ponto, não como uma espécie de confidência, mas como característica implícita ao seu trabalho. Diversas vezes, ele alegou que apesar de ser o produtor executivo da banda, muitas vezes ele não participava do debate e/ou da discussão partes da carreira de Gloria Estefan ou que quando acompanhava em diversos casos era como mais um indivíduo na mesa de negociações. Alguns exemplos citados por Stessel se referiam aos videoclipes, os quais ele participava da produção e acompanhava, mas não tinha controle artístico e/ou financeiro. No entanto, assim sim tinha uma posição de intervenção, a exemplo de uma produção na qual se pretendia que Gloria beijasse um outro rapaz e ele interveio a pedido da própria artista. Mas, em outros momentos, como na escolha por colocar a cantora em roupas de couro para o videoclipe de 1-2-3 ele não teve voz ativa. Ao longo de seu relato, Stessel demonstrou que apesar da centralidade da função de produtor e do funcionamento da indústria, nos anos 1980 sua ação era parte de um sistema muito mais complexo e que, conforme ocorria o processo de mundialização da produção de Gloria Estefan, mais setores e mais indivíduos eram reunidos.

Considerações finais

Para Larry Stessel, trabalhar com Gloria Estefan foi desenvolver uma relação quase familiar, mas ao mesmo tempo, ele ficou em uma posição frequente de entre-lugar dado que seu trabalho era particularmente compartimentado. Seu foco era apenas em determinados aspectos, e não em muitos, mas ao mesmo tempo o produtor era uma figura frequente e a ele foi atribuído créditos por turnês, álbuns e construções de *persona*. Stessel, no entanto, apresenta uma memória fragmentada e particularmente desafiante para uma análise historiográfica. Seu senso de profundidade e conectividade temporal (indivíduo, contexto, meio...) são particularmente apurados, mas em paralelo ele por vezes não parecia ter total segurança acerca dos eventos narrados, não por não ter vivido lá, mas por uma espécie de visão de distanciamento e “valor” dado a estes.

Mas, acima de tudo, seu depoimento e a forma como narrou são desafiantes pelo tom e a visão acerca do que é o artista e como um produtor deve operar. Como produtor e empresário inserido no *mainstream*, a forma como Stessel falava sobre os artistas indicava sim um comportamento de construção e/ou de elaboração guiada visando não apenas lucros, mas de “montagem” de um artista ideal. Não atoa, muitas vezes, ele comparava Gloria a artistas do mesmo período e, nestes momentos dotando-se de um olhar bastante técnico, passava a listar as características mercadológicas e midiáticas comuns e diferentes. Uma escuta sensível (PORTELLI, 2016) permite, desta forma, não apenas entender a indústria fonográfica do período, mas como se elaboram narrativas acerca da atuação da indústria e de que maneira o olhar e entendimento dos sujeitos que a integram são elaborados.

Desta forma, o que mais chama a atenção e se apresenta como um desafio, inclusive metodológico, é como contornar e, principalmente, capturar a visão mercadológica presente na fala como uma construção sócio-histórica do período em que Stessel viveu e atuou, ou seja, como analisar um discurso que é historicamente construído e que, enquanto tal, possibilita a análise sobre o próprio *ethos* discursivo da indústria, em especial a maneira como percebem os artistas. Neste sentido, a entrevista de Larry Stessel é mais interessante como ponto de reflexão, como experiência de análise e ensaio voltado a autorreflexividade (SANTHIAGO, 2018) que a entrevista em história oral viabiliza, do que necessariamente como uma fonte de crítica acerca da indústria fonográfica. Sua fala, certamente, toca em esferas e pontos centrais para entendimento da história da indústria fonográfica, mas é principalmente o como, o modo e o narrar que chamam a atenção e seguiram, ainda, como dimensão de análise na pesquisa em desenvolvimento.

Referências

- DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2015.
- HENNION, Antoine. “The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song” In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Org.). *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon Books, 1990.
- HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. A peça imperdível que tanta gente encenou: um mosaico de (falsas) memórias. In: HERMETO, Miriam e SANTHIAGO, Ricardo. (Org.). *Entrevistas imprevistas: surpresa e criatividade em história oral*. 1ed. São Paulo: Letra e Voz, 2022, v. 1, p. 101-110.
- JABLONKA, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea*. Brasília: Editora UNB, 2021.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Contraponto 2006.
- MOLINA, Sergio. *Música de montagem: A composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MORALES, Ed. *Latinx: The New Force in American Politics and Culture*. Nova York: Verso Books, 2019.
- PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: Percursos, possibilidades e desafios. *História Oral* (Rio de Janeiro), v. 16, p. 155-187, 2013.
- _____. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. *Tempo e Argumento*, v. 10, p. 286-309, 2018.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- VERAS, Eduardo. História Oral e História da Arte: aproximações. In: SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História Oral e arte: narração e criatividade*. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 137-162.