

Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil

Eduardo Vicente¹; Leonardo de Marchi²

Recibido: 7 de diciembre de 2018 / Aceptado: 24 de septiembre de 2019

Resumo. O texto se propõe a relacionar a trajetória da indústria fonográfica e da música popular no Brasil ao longo do século XX, a partir de suas interações com as indústrias radiofônica e televisiva. Para tanto, ele foi dividido em quatro fases principais: “das máquinas falantes nos trópicos à Casa Edison, 1900-1930”, “a era do cinema e do rádio, 1930-1950”, “a nova bossa da televisão, 1960-1970” e “em busca do popular, 1980-1990”. Nesse percurso, o texto busca refletir sobre questões como a concentração econômica da indústria fonográfica, a criação de um repertório musical propriamente “brasileiro”, em que certos gêneros musicais foram mais ou menos privilegiados de acordo com o desenvolvimento da própria indústria fonográfica.

Palavras-chave: música popular; indústria fonográfica no Brasil; MPB, samba.

[en] From popular music to Brazilian Popular Music: a century of music and records in Brazil

Abstract. The paper relates the trajectory of the recording industry and popular music in Brazil throughout the 20th century, taking into account the interactions of the music industry with both the radio and television industries. Therefore, it was divided into four main periods: “From the talking machines in the tropics to the Casa Edison label, 1900-1930”, “the age of cinema and radio, 1930-1950”, “the bossa-nova and television, 1960-1970” and “in search of the popular, 1980-1990”. The text highlights issues such as the economic concentration of the recording industry, and the development of a properly “Brazilian” musical repertoire, in which certain musical genres were more or less privileged according to the development of the recording industry itself.

Keywords: Popular Music; Recording Industry in Brazil; MPB; Samba.

[es] De la música popular a la MPB: un siglo de música y discografía en Brasil

Resumen. El texto tiene como objetivo hacer una conexión histórica entre la trayectoria de la industria discográfica y de la música popular en Brasil a lo largo del siglo XX, teniendo en cuenta sus interacciones con las industrias de radio y televisión. Por lo tanto, el texto se dividió en cuatro grandes fases: “desde las máquinas parlantes en los trópicos hasta la Casa Edison, 1900-1930”, “La era del cine y de la radio, 1930-1950”, “la bossa-nova y la televisión, 1960-1970” y “en busca de lo popular, 1980-1990”. En el camino, el texto busca reflexionar sobre temas como la concentración económica de la industria discográfica, la formación de un repertorio musical propiamente brasileño, en que determinados géneros musicales son más o menos valorizados de acuerdo con los cambios de la propia estructura de la industria discográfica.

Palabras clave: música popular; industria discográfica en Brasil; samba.

Sumario. 1. Introdução 2. Das máquinas falantes nos trópicos à Casa Edison, 1900-1930 3. A era do cinema e do rádio, 1930-1950 4. A nova bossa da televisão, 1960-1970 5. A busca pelo “popular” nas décadas de 1980 e 1990 6. Considerações finais 7. Referências bibliográficas

Cómo citar: Vicente, E.; De Marchi, L. (2020): “Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 26(1), 377-388.

1. Introdução

Este texto se propõe a apresentar a trajetória da indústria fonográfica e da música popular no Brasil ao longo do século XX a partir, principalmente, de suas interações com as indústrias radiofônica e televisiva. Será um ponto chave nessa análise a discussão da relação entre gravadoras, tanto de brasileiras com estrangeiras, como de grandes gravadoras com selos

independentes locais. Nesse percurso, tentaremos refletir sobre questões caras aos estudos dos mercados de comunicação e cultura, como a concentração econômica, a valorização do repertório doméstico e o que os gêneros musicais privilegiados pela indústria em diferentes momentos nos sugerem sobre suas estratégias de atuação.

O texto será dividido em quatro partes principais. Em “Das máquinas falantes nos trópicos à Casa Edi-

¹ Universidade de São Paulo (Brasil)
E-mail: eduvicente@usp.br

² Universidad do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)
E-mail: leonardodemarchi@gmail.com

son, 1900-1930”, discutiremos as primeiras iniciativas de gravação musical no Brasil até o início da década de 1930. O objetivo desse apartado é demonstrar a precocidade da indústria fonográfica no país (entendendo que isso foi de certa forma importante para a consolidação da canção popular como uma das formas culturais mais representativas da cultura brasileira moderna) e apontar a importância da estrutura construída nesse período para o desenvolvimento do negócio musical ao longo do século XX. Em “A era do cinema e do rádio, 1930-1950”, discutiremos o crescimento da indústria fonográfica, já em sua fase elétrica, através de sua aproximação com o cinema sonoro e, notadamente, a indústria do rádio. A hipótese defendida nessa seção, é a de que a construção de uma música popular “brasileira” (em referência a uma ideia política de nação), baseada no samba do Rio de Janeiro, foi possível a partir de uma conjuntura política e ideológica que favoreceu o rádio como instrumento de unificação cultural nacional, o que ficou materializado na Rádio Nacional, uma emissora brasileira de propriedade do Estado, durante a ditadura do Estado Novo brasileiro (1937-1945).

Na seção seguinte, “A nova bossa da televisão, 1960 e 1970”, teremos o surgimento de toda uma nova geração de compositores e intérpretes que moldariam o gênero musical conhecido como Música Popular Brasileira (MPB), tornando-se as principais referências dessa música no país e no exterior, num período que teve na televisão comercial seu principal meio de interação social. Já na seção “Em busca do popular, 1980 e 1990” serão discutidos os cenários dessas décadas marcadas, respectivamente, pela busca de novas faixas etárias de consumo e pela maior generalização da produção musical no Brasil.

Por questão de estratégia, decidimos não abordar o processo de passagem do comércio fonográfico dos discos físicos para o entorno digital nesse trabalho. Entendemos que o tema é demasiadamente complexo em si e merece uma reflexão própria em um artigo futuro.

2. Das máquinas falantes nos trópicos à Casa Edison, 1900-1930

Há um consenso na atribuição das primeiras experiências de gravação musical no Brasil à iniciativa de Frederico Figner (1866-1946)³ que, vindo dos Estados Unidos, passa a viajar pela América Latina na década de 1890, demonstrando e vendendo fonógrafos. Em 1900, depois de fixar residência no Brasil, Figner inaugura na cidade do Rio de Janeiro – então, capital do Império do Brasil – a Casa Edison, loja em que comercializa diversos produtos industriais importados, como máquinas de escrever, cinetoscópios, gramofones e discos. A partir de 1902, ele passa a gravar de forma sistemática fonogramas com repertório local,

através de um contrato celebrado com a International Talking Machine-Odeon, empresa sediada na Alemanha⁴. Como nesse período o comércio fonográfico era regido por patentes, as gravadoras deveriam fazer contratos de exclusividade com uma empresa detentora da patente para a produção em larga escala de discos. As matrizes gravadas no Brasil eram levadas para a sede alemã da empresa, onde eram impressas as cópias dos discos (De Marchi, 2016; Franceschi, 2002).

Nessas primeiras produções para a Casa Edison, foram gravados gêneros musicais populares do final do século XIX, como: lundus, modinhas, marchas, dobrados, choros e maxixes. Vale observar que, durante as décadas iniciais da indústria fonográfica, o comércio de gravações, ao menos nos Estados Unidos, concentrava-se principalmente no repertório erudito, em particular nas árias de óperas. Para Reebee Garofalo, isso era necessário para a legitimação da nova invenção junto à classe média pois, “devido a uma tendência elitista em relação à alta cultura, a música erudita europeia era considerada muito superior à música popular dos Estados Unidos”⁵ (Garofalo, 1993, p. 19, T. do A.) Não se pode dizer que a situação do Brasil fosse necessariamente diferente, mas devemos considerar que o consumo de música erudita se dava principalmente a partir de discos importados (do selo italiano Fonotipia, ainda que Figner também tenha gravado repertório erudito de compositores brasileiros), de modo que fazia mais sentido para Figner concentrar sua atenção na produção de um repertório nacional baseado principalmente na música ligeira (dançante) que fazia sucesso não apenas entre os editores de partitura, como também em festas populares no Rio de Janeiro, em gafieiras ou chopes berrantes e teatros de revista. Entre os artistas gravados inicialmente por Figner, podemos citar a compositora Chiquinha Gonzaga, os intérpretes Cadete e Baiano, ligados ao teatro de revista, o palhaço Eduardo “Dudu” das Neves, que representava uma importante tradição musical transmitida oralmente através de gerações de palhaços dos circos, e músicos de formação mais sólida como Patápio Silva e Ernesto Nazareth, vinculados ao choro, gênero de música popular que se consolida no Brasil em meados do século XIX.

Por conta do sucesso da iniciativa,

A partir de 1911, Figner iniciou as negociações para a construção de uma fábrica de discos na cidade. Com

⁴ A International Talking Machine (ITM) era uma empresa alemã, gerida por Otto K. E. Heinemann, que comprou ou abriu diversos selos nos Estados Unidos e Europa. Por exemplo, na França, Heinemann comprou a Odeon, cuja marca anexou à ITM. Após se mudar para os Estados Unidos, em 1918, criou o selo OKEH Records, que foi o primeiro a explorar comercialmente expressões musicais tocadas por afro-americanos (Kenney, 1999). No Brasil, a ITM, que logo se tornaria a Odeon, estabeleceu um contrato de cooperação e prestação de serviços para Figner e sua Casa Edison. Em 1913, o grupo de Heinemann, o Lindström Group, ainda forneceria a tecnologia para que Figner construísse a primeira fábrica da América do Sul, no Rio de Janeiro (De Marchi, 2016; Franceschi, 2002)

⁵ No original, “Because of an elitist bias toward high culture, European art music was considered to be far superior to US popular music”.

³ Figner era originário da região de Tábor, atualmente parte da República Tcheca, e havia imigrado para os Estados Unidos na década de 1880.

o suporte técnico do grupo [alemão] Lindström, que comprara a Odeon, importou maquinário e mandou construir uma instalação de grandes proporções. Inaugurada em 1913, a fábrica Odeon pode ser considerada a primeira fábrica de discos da América Latina. Ela reunia a tecnologia mais avançada à época para reprodução industrial de fonogramas, toda importada da Europa, contando ainda com 150 operários. Sua capacidade média para a produção de discos alcançava 125.000 unidades por mês. (Vicente e De Marchi, 2014, p. 12).

Muito provavelmente, a gravação mais marcante do período foi a da canção “Pelo telefone”, realizada por Baiano, em 1917, e que é considerado pela historiografia da música popular brasileira como sendo o primeiro registro fonográfico de uma música popular identificada como samba.

Essas primeiras gravações representaram um importante momento de consolidação da atividade de intérpretes e compositores, já que ofereciam uma remuneração e exigiam a definição de autoria, a padronização da letra, da melodia e da duração canção. O caso de “Pelo telefone” é exemplar nesse sentido. Embora registrada pelo compositor Donga como sendo de sua autoria em parceria com o jornalista Mauro de Almeida, a canção era uma criação coletiva de um grupo de artistas que se reunia na casa de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), uma mediadora cultural decisiva na história do samba do Rio de Janeiro. Carlos Sandroni (2001) observa que Donga, ao retirar a canção do contexto da festa carnavalesca e das festas e saraus organizados principalmente nos morros do Rio por figuras como Tia Ciata, executa uma dupla transformação do gênero: torna-o capaz de “transitar entre os biombos da sociedade” e, simultaneamente, o molda em:

formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. (...) A consequência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade (Sandroni, 2001, p. 120).

A década de 1930 anunciaria outra fase para a indústria fonográfica, contudo. É o momento em que as patentes para as tecnologias de reprodução sonora começam a expirar. Isso significava que a competição entre os agentes desse mercado não se daria mais pelo estrito controle legal da tecnologia da informação, mas, sim, por outros meios. O escolhido foi o investimento direto de grandes empresas fonográficas em potenciais mercados ao redor do globo. Isso provará ser fatal para os pioneiros do negócio. Em 1919, em decorrência de problemas econômicos diretamente relacionados à Primeira Guerra Mundial, o grupo Lindström se transforma em Transoceanic Trading Company, sendo comprado, em 1925, pela Columbia Gramophone, de Londres, a qual seria o pilar

da Electric Musical Instruments, ou EMI. Gradativamente, a companhia adquire a posse dos catálogos da Odeon brasileira, com os respectivos direitos autorais das obras. Em 1932, finalmente, uma nova revisão do contrato obriga Figner a lhes entregar a fábrica do Rio de Janeiro⁶.

3. A era do cinema e do rádio, 1930-1950

Podemos localizar na década de 1930 o momento de efetiva consolidação da música popular brasileira como produção cultural de massas. E podemos relacioná-lo ao estabelecimento no país, de forma muito próxima, de três importantes desenvolvimentos da área de comunicação: as gravações elétricas, o cinema sonoro e a radiodifusão, que terá um papel central nesse processo.

A tecnologia de gravação elétrica passa a ser utilizada no Brasil a partir de 1927, permitindo aumentar a quantidade e a qualidade da produção de discos. Com o fim da vigência das patentes, grandes gravadoras internacionais começaram a competir por mercados periféricos através de investimentos diretos.

Já o cinema sonoro teve suas primeiras produções nacionais a partir de 1930 e, desde seu início, mantém-se bastante próximo à música popular⁷. Em 1931 foi lançado *Coisas Nossas*, filme sonoro dirigido por Wallace Downey, empresário norte-americano que chegara ao Brasil em 1928 para a implantação da filial local da Columbia. O filme trazia diversos números musicais e inicia uma tradição que seria continuada por dezenas de filmes musicais, as chamadas “chanchadas”, produzidos por empresas como Cinédia e Atlântida Cinematográfica, fundadas no Rio de Janeiro em 1930 e 1941, respectivamente. Esses filmes contavam, invariavelmente, com cantores, orquestras e arranjadores do rádio.

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, considerada por muitos como a primeira emissora oficial do Brasil, foi criada pelo médico e antropólogo Edgar Roquette-Pinto, com o apoio da Academia Brasileira de Ciência – ABC, ainda em 1923, sendo seguida rapidamente pelo surgimento de diversas emissoras do mesmo modelo (*wireless society*). Porém, foi somente a partir de 1932, com a regulamentação da publicidade radiofônica e, portanto, do modelo comercial de radiodifusão, que essa indústria efe-

⁶ Diante da iminência da Primeira Guerra Mundial, os diretores da International Talking Machine-Odeon decidiram retirar suas fábricas do continente europeu, financiando a construção de plantas nos países em que possuíam parceiros. Na América do Sul, Figner assumiu a responsabilidade de construir uma instalação industrial para a produção de discos. Em 1913, inaugura-se a Fábrica Odeon, na cidade do Rio de Janeiro, que seria a primeira fábrica de discos do continente. Em seguida, Figner supervisionaria a construção de outras instalações na Argentina e no Chile (Franceschi, 2002).

⁷ Essa proximidade, na verdade, existia desde o cinema mudo, onde não apenas havia a execução de música popular nas salas de exibição durante os intervalos ou no acompanhamento dos filmes, como surgiram experiências como os filmes cantantes, com números musicais que eram sonorizados ao vivo, ou filmes convencionais que traziam a música popular ou os seus personagens como tema (Silva, 2009).

tivamente se estabeleceu. E todo o seu desenvolvimento, bem como o processo de valorização da música popular que então se verifica, estiveram bastante ligados a uma importante mudança no cenário político brasileiro: a chegada ao poder de Getúlio Vargas, em 24 de outubro de 1930, através de um golpe militar conhecido como a “Revolução de 30” (Fausto, 1982).

Seu governo assumirá feições explicitamente ditatoriais a partir de 1937, quando um novo golpe de Estado (conhecido no Brasil como Estado Novo) concentra todo o poder político na figura do presidente Getúlio Vargas. A partir de então, a prioridade do governo passa a ser a unificação política e ideológica de um país extenso, cujo poder esteve historicamente dividido entre elites regionais, economicamente desigual, com altos índices de analfabetismo e imerso num longo período de turbulência política. E o rádio ocupará um papel central nesse projeto.

Fortemente influenciado pela experiência da radiodifusão norte-americana, o governo Vargas entendia ser “cedo para a radiodifusão exclusivamente oficial”, optando por uma “rádio controlada ao lado de algumas estações oficiais” (Salgado, 1941, p. 40). Por conta disso, assumiu duas estratégias complementares. Por um lado, a mensagem estritamente política do governo era transmitida obrigatoriamente por todas as emissoras através do programa “Hora do Brasil” (depois, rebatizado “A Voz do Brasil”), criado em 1935 e produzido pelo Departamento de Propaganda do Governo. Por outro, em 1941, o governo estatiza a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, transformando-a numa rádio estatal, mas voltada para a cultura e o entretenimento (Saroldi e Moreira, 2005). Inspirada no modelo estadunidense de programação, a emissora se notabilizou por transmitir programas que apelavam ao gosto popular: jogos de futebol dos times da cidade do Rio de Janeiro, radionovelas, programas de variedades e, nos intervalos entre programas específicos, música popular. Contando com total apoio de um governo centralizador e autoritário, a emissora se tornou rapidamente a mais importante do país.

A música popular assumiria um papel de destaque dentro da construção do rádio como o grande meio de comunicação nacional. Em primeiro lugar, a presença da emissora na capital federal no Rio de Janeiro ajudaria a garantir que a cultura e a música locais (ou cariocas⁸) assumissem grande relevância no cenário nacional. Também por essa razão, o samba acabaria sendo elevado à condição de música nacional e se manteria desde então como um dos mais importantes símbolos internacionais de identidade nacional ou o que se pode rotular de “brasilidade” (Vianna, 1999). Assim, através principalmente dos retransmissores de ondas curtas da emissora, que cobriam todo o território nacional, a música pôde, efetivamente, reunir “num grande

abraço corações de Norte a Sul”, como propunha a canção *Cantores do Rádio*, um dos grandes sucessos do período⁹. Posteriormente, com a chamada Política da Boa Vizinhança (*Good Neighbor Policy*), empregada pelo governo dos Estados Unidos para atrair o Brasil (e outros países da América Latina) para o lado dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial, as expressões culturais produzidas no Rio de Janeiro ganhavam visibilidade internacional, consolidando sua posição como “cultura brasileira” também desde o plano internacional. O personagem do “Zé Carioca”, criado por Walt Disney naquele momento, estabeleceria o estereótipo do carioca como sendo o brasileiro por excelência: hedonista, extrovertido, apreciador de cachaça e café, além de fã de samba.

Esse alcance nacional da emissora ajudou ainda a consagrar toda uma primeira grande geração de ídolos musicais brasileiros formada por nomes como Vicente Celestino, Francisco Alves, Noel Rosa, Ciro Monteiro, Mário Reis, Lamartine Babo, Almirante, João de Barros, Custódio Mesquita, Aracy de Almeida, Sílvio Caldas, Carmen e Aurora Miranda, entre outros, muitos dos quais estrelariam dezenas de películas brasileiras e, especialmente no caso de Carmen Miranda, também de Hollywood.

De forma coerente com a vocação “civilizatória” do regime estado-novista¹⁰, o rádio também possibilitou uma maior padronização da música popular e de sua adequação aos setores urbanos médios, especialmente através dos maestros e orquestras da rádio que, na interpretação de Pedro Anísio, um crítico musical ligado ao regime, puderam “tirar o samba das esquinas”, “vesti-lo com o smoking da orquestra” e “tratá-lo com cultura e bom gosto” (como citado em Saroldi e Moreira, 2005, p. 49-50). Com formação erudita e conhecimentos das técnicas de orquestração do jazz,

os maestros e os músicos da rádio logo ganharam notoriedade no meio musical, passando a ser contratados pelas gravadoras da cidade. Sendo, ao mesmo tempo, compositores, arranjadores e produtores musicais de discos, maestros como Pixiguinha, Radamés Gnattalli, Leo Peracchi, Lyrio Panicali, entre outros, passaram a dar certa identidade à música popular transmitida via meios de comunicação ao escolherem repertório, instrumentos e os intérpretes das canções. (Vicente e De Marchi, 2014, p. 15).

Desse modo, esses profissionais acabaram fornecendo não só legitimidade artística à música popular brasileira, como uma base fundamental para o intenso processo de experimentação musical que se desen-

⁸ A expressão é usada para designar pessoas e tradições naturais da cidade do Rio de Janeiro

⁹ Trata-se de uma marcha carnavalesca composta por Lamartine Babo, João de Barro e Alberto Ribeiro e gravada, em 1936, pelas irmãs Carmen e Aurora Miranda.

¹⁰ Élide Rugai Bastos, ao discutir o pensamento dos intelectuais orgânicos do Estado Novo, afirma que uma “ilusão ilustrada” permeia a obra de diversos desses autores, para os quais o Brasil precisava “alcançar um nível de civilização que nos tornasse pares das nações ocidentais” (Bastos, 1986, p. 108).

volveria a partir do final da década de 1950, com o advento da Bossa Nova¹¹.

Mas não se deve considerar esse período apenas nos termos desse esforço de sofisticação. O rádio também manteve programas muito populares como o concurso Rainha do Rádio, que, promovido pela Associação Brasileira de Rádio entre 1937 e 1958, deu grande impulso à consagração de cantoras como Linda Batista, Dircinha Batista, Marlene, Dalva de Oliveira, Isaurinha Garcia, Emilinha Borba, Ângela Maria e Dóris Monteiro” (Goldefeder, 1990).

Tais iniciativas tiveram, certamente, um importante papel no sentido da massificação do consumo interno e na constituição de um autêntico *star system* dentro do campo de produção simbólica da música popular.

Outra questão que merece ser apontada é a de que, ainda que a Rádio Nacional falasse com sucesso para todo o Brasil, na cidade de São Paulo, o mais importante polo econômico do país, ela enfrentava a concorrência de importantes emissoras locais. Como resultado, as duas cidades passam a atrair os principais investimentos e mão de obra especializada para os mercados de bens simbólicos no país. Assim, a produção de cultura de massa se concentrava crescentemente no que posteriormente se convencionou chamar de eixo Rio-São Paulo, relegando a uma posição secundária, marcada pela designação algo depreciativa de “regional”, a produção cultural de outras regiões do país.

Finalmente, vale destacar que, ainda que a música carioca, especialmente o samba e as marchas carnavalescas, tenha assumido um papel central no rádio e na indústria fonográfica do período, também gêneros musicais da tradição “regional” ganharam destaque. O mais importante deles foi, sem dúvida, a chamada música caipira ou sertaneja, típica do interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais (região Sudeste do Brasil)¹², que recebeu seus primeiros registros fonográficos ainda nos anos 1920 e que também foi representada no elenco da Rádio Nacional, com destaque para a dupla de cantores e humoristas Jararaca e Ratinho. Também nomes de estados mais distantes, representando importantes tradições regionais, estiveram presentes na Rádio Nacional. Podemos destacar, entre eles, Pedro Raymundo, representante da música regional do Sul do Brasil, em particular dos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul e, muito especialmente, Luiz Gonzaga, que alcançou grande su-

cesso na emissora a partir dos anos 1940 tornando-se o primeiro grande nome do baião, um gênero musical do interior do nordeste do Brasil (especialmente do estado de Pernambuco, onde Luiz Gonzaga nasceu).

A presença maciça da música popular brasileira na indústria radiofônica do país e seu sucesso junto ao público iriam, evidentemente, refletir-se no desenvolvimento da indústria fonográfica nas décadas subsequentes, levando a um importante fortalecimento da produção nacional no setor. A própria trajetória da gravadora norte-americana Columbia no Brasil acaba por ilustrar essa tendência.

A empresa se instalou no Brasil em 1929 através de uma parceria entre sua matriz norte-americana (Columbia Records) e a empresa brasileira Byington & Cia. Pelo contrato, Byington tanto imprimia e distribuía no Brasil discos do catálogo internacional da gravadora como produzia música brasileira através do selo “Columbia do Brasil”. Diante do sucesso dessa produção, Byington decidiu, em 1943, não renovar o contrato com a Columbia e estabelecer-se como uma gravadora autônoma, a Continental Gravações Elétricas S/A, que se tornaria rapidamente a maior empresa de capital nacional do setor (Vicente, 2014, p. 235). Entre os primeiros nomes lançados pela Continental podem ser citados Jararaca e Ratinho, Paraguaçu, Noel Rosa e Zequinha de Abreu (Continental e sua história, 1991). Entre as décadas de 1930 e 1950, a Continental lançou ainda nomes como Orlando Silva, Aracy de Almeida, Emilinha Borba, Marlene, Dorival Caymmi, Lamartine Babo e Sílvio Caldas, entre outros (Paiano, 1993, p. 33). Até os anos 1950 surgiram ainda no Brasil outras importantes empresas nacionais do setor como Sinter (depois CBD, 1945), RGE (1947), Copacabana (1948), Rozemblit/Mocambo (1954) e Chantecler (1958).

4. A nova bossa da televisão, 1960 e 1970

A partir da década de 1960, a música popular brasileira passaria por outro grande processo de renovação que refletiu as profundas mudanças ocorridas na sociedade e no mercado de bens simbólicos. A década representou o início de um ciclo de grande crescimento do mercado fonográfico, com a produção de discos, segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), passando de 5.5 milhões de unidades, em 1966, para 52.6 milhões, em 1979 (Vicente, 2008: 101). Esse crescimento foi acompanhado pela chegada de outras grandes gravadoras internacionais ao país: a Philips instalou-se em 1960¹³, a Warner iniciou suas atividades em 1976 e a Ariola em 1979. A gravadora Som Livre, braço fonográfico da Rede Globo de Televisão¹⁴, surgiria em 1969, com seu sucesso levando outras emissoras

¹¹ Uma composição marcante desse período é a canção *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. De temática nacionalista, a composição receberia um sofisticado arranjo orquestral de Radamés Gnattali e interpretação de Francisco Alves. A partir de 1942, quando foi incluída na trilha da película de animação *Saludos, Amigos*, dos Estúdios Disney, a canção tornou-se mundialmente conhecida, recebendo dezenas de novas interpretações em todo o mundo e tornando-se um paradigma da internacionalização do samba e, portanto, da música popular brasileira.

¹² A “música sertaneja” tornou-se o gênero musical de maior sucesso no Brasil nos dias atuais. Como seu crescimento acompanhou a expansão da fronteira agrícola, ela atualmente reúne também artistas de estados das regiões Sul e Centro-Oeste do país como Paraná, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

¹³ A partir da aquisição da Companhia Brasileira do Disco – CBD.

¹⁴ A Rede Globo surgiu como parte das Organizações Globo que, reunindo jornais, revistas e emissoras de rádio, foi criada em 1965. A Rede Globo iria se tornar rapidamente a mais importante emissora de televisão do país, posição que mantém até o presente.

de televisão a desenvolverem iniciativas semelhantes. Desse modo, as gravadoras nacionais passaram a sofrer uma concorrência mais acirrada não apenas das grandes *majors* internacionais, como também de conglomerados locais de comunicação, com forte presença da televisão¹⁵ (De Marchi, 2016; Dias, 2000; Morelli, 2009; Vicente, 2014).

Foi através da televisão que toda uma nova geração de artistas surgiu ou alcançou a consagração no período. Programas como *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, surgidos em 1965, e os Festivais de Música Popular¹⁶, que começaram a ser organizados pelas emissoras de televisão um ano antes, deram projeção nacional a nomes como Roberto Carlos, Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, Geraldo Vandré e MPB4, entre muitos outros.

Com exceção de Roberto Carlos, o principal líder da *Jovem Guarda*¹⁷, todos os demais nomes citados acima eram vinculados à MPB, sigla criada por volta de 1965 para definir a nova geração de artistas que então surgia. E, embora ela corresponda ao termo Música Popular Brasileira, a sigla não tinha a pretensão de definir toda a música popular então produzida no Brasil. Ao contrário, ela representava um segmento bastante específico dessa música: fortemente conectado à tradição da Bossa Nova e, pelo menos em sua fase inicial, com um posicionamento político nacionalista à esquerda. Por isso, faz-se necessária aqui uma pequena digressão para contextualizar esse momento da sociedade e da música brasileiras, bem como aos artistas que o representaram.

O ponto de inflexão desse período é, sem lugar a dúvida, a emergência da bossa nova como um gênero musical em si. De 1958, o LP de Elizeth Cardoso *Canções do Amor Demais* (lançado por uma pequena gravadora local, Festa) é considerado o disco inaugural da Bossa Nova, por trazer canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e ter como acompanhamento o violão de João Gilberto. O êxito da música *Chega de Saudade* permite a João Gilberto gravar um disco homônimo pela gravadora inglesa Odeon, em 1959, marcando a consagração do novo gênero musical. Não caberia retomar nesse texto as inúmeras discussões musicológicas sobre as inovações estéticas e o impacto cultural trazidos pela Bossa Nova. Felizmente, tais aspectos já foram discutidos por diversos autores (Campos, 1993; Napolitano, 2010; Tinhorão, 1997). Cabe ressaltar que, em alguma medida, a imagem de “renovação” da música popular também é resultado

de uma busca das gravadoras pelo jovem público do pós-Guerra. Importante executivo da indústria fonográfica no Brasil, o franco-argelino André Midani é explícito em sua autobiografia sobre seu apoio aos jovens compositores do Rio de Janeiro, que constituiriam o núcleo duro da bossa nova, como forma de renovar tanto o elenco quanto o repertório das gravadoras brasileiras, ainda dominadas pelos “velhos” artistas das décadas de 1940 e 1950 (Midani, 2008). Do que não resta dúvida é que a releitura da tradição do samba através do diálogo com a música modernista (no caso de Antônio Carlos “Tom” Jobim) e o jazz, sobretudo, representou um importante momento de atualização do repertório musical brasileiro, o que explica a produção de experimentações estéticas que apareceriam nos anos seguintes.

Outro ponto a ser enfatizado na bossa nova é que sua consagração como (i) gênero musical distinto e (ii) expressão internacional de música popular brasileira que não pode ser desconectada das transformações sociais e políticas da época. O período político que se segue à queda do Estado Novo (1945) e, notadamente, ao suicídio de Getúlio Vargas (1954), é marcado por tensões políticas, mas também pelo crescimento da economia ao longo do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). O nacionalismo político de Kubitschek apresentava uma retórica menos agressiva do que seus pares brasileiros (Vargas) e internacionais (Nasser, Sesse Seko, Ho Chi Minh, entre outros líderes dos movimentos anticolonialistas), permitindo-lhe uma aproximação com empresas multinacionais do ocidente. Isso lhe possibilitou aplicar uma política de industrialização de bens de consumo baseada em empréstimos tomados no exterior e na abertura da economia doméstica ao capital estrangeiro como forma de acelerar uma política de substituição de importações, iniciada nos anos 1930. O resultado imediato foi certo crescimento econômico dos centros urbanos e uma euforia devida tanto à chamada “modernização” da economia quanto à “consolidação” da democracia (Cardoso, 1978).

No campo artístico, esses anos seriam marcados por uma intensa renovação de linguagens e repertório. No teatro, no cinema, na música, propostas inovadoras surgiram, reconfigurando o mercado local de bens culturais. Daí vem a ideia de que havia uma “nova” bossa no campo da música popular, adequada a esse Brasil moderno que emergia no horizonte da nova capital do país, Brasília¹⁸: inspirada na cultura do povo brasileiro, apresentava-se como uma forma de arte sofisticada, educada, de nível internacional. Tal otimismo, no entanto, iria se diluir nas crises política e econômica que se seguiriam ao governo de

¹⁵ Além disso, a Abril Cultural, maior grupo editorial do país, também inicia nesse período suas incursões pelo mercado fonográfico através da distribuição de discos em bancas de jornais e revistas (Guerrini, 2010).

¹⁶ A ideia de produzir os chamados Festivais da Canção na emergente televisão comercial brasileira decorre, entre outros fatores, do êxito do Festival de Música de *San Remo*, que animava a ressurgimento da música popular italiana no pós-guerra. (Mello, 2003).

¹⁷ A *Jovem Guarda* pode ser definida como a versão brasileira do rock do início dos anos 1960. O programa de mesmo nome era exibido na TV Record, a mais importante emissora brasileira daquele momento, e apresentado por Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos, três dos seus principais nomes.

¹⁸ A importância da cidade de Brasília no imaginário brasileiro e internacional não pode ser subestimada. Trata-se de uma das poucas obras do mundo planejada em grande escala nos moldes do alto-modernismo da arquitetura e urbanismo. Produzida no período das guerras anticoloniais, a cidade também será mais um dos símbolos da emergência de novas nações não-alinhadas do terceiro-mundo (Underwood, 2002).

Kubitscheck¹⁹, tendo como seu clímax o golpe militar de 31 de março de 1964, que marcaria o início de uma ditadura civil-militar que perdurou por 21 anos (1964-1985).

Com a brutal perseguição política que se seguiu ao golpe (contando com prisões arbitrárias, tortura e assassinato de líderes políticos, sindicais e estudantes), as novas artes, que tinham penetração nos meios de comunicação de massa, acabaram se tornando um dos principais lugares para a resistência ao novo regime. Marcos Napolitano aponta que setores mais à esquerda do movimento estudantil, percebendo o potencial da Bossa Nova junto ao público universitário, compreenderam a necessidade de sua politização²⁰, e...

dois caminhos se abriam para atingir tal objetivo: incorporar as técnicas musicais ligadas à Bossa Nova, fundindo-a com o material musical folclórico e tradicional, ou expurgar a sofisticação técnica das canções direcionadas às massas populares, utilizando-se dos gêneros e estilos consagrados com fins puramente exortativos. (Napolitano 2010, 12).

Para o autor, a saída do impasse se deu a partir de uma reaproximação entre a Bossa Nova e a música popular tradicional, especialmente o samba (Napolitano 2010, 27). Foi essa aproximação, realizada pela geração de jovens artistas que então surgia, que acabou por criar as bases do novo gênero musical, que se define tanto em termos estéticos quanto políticos, o que fica explícito em sua própria nomenclatura: trata-se da (autoproclamada “autêntica”) música popular brasileira, ou MPB.

A sigla passou, assim, a definir o trabalho desse grupo de artistas que se traduzia numa produção musical autoral, predominantemente de cantores-intérpretes que, desenvolvida a partir da pesquisa junto a gêneros musicais tradicionais ou mesmo à produção cultural massiva, buscava manter as conquistas estéticas e a autonomia artística da Bossa Nova. São ícones desse movimento nomes como Chico Buarque de Hollanda, Elis Regina, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Milton Nascimento, entre outros. Para Napoli-

tano, a sigla acabou por se transformar “numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz” (Napolitano 2010, 07)²¹.

Paradoxalmente, a politicamente contestadora MPB liderará um processo de diversificação do mercado musical no Brasil, tornando-se o principal produto da década de 1970. Esse é um período em que empresas multinacionais passam a assumir um papel dominante no mercado fonográfico, deixando as empresas brasileiras (com a exceção da Som Livre) em segundo plano.

Para se compreender a formação de uma nova ordem social no mercado fonográfico brasileiro, é preciso levar em conta alguns aspectos. O primeiro é que, entre as décadas de 1950 e 1970, surgem novas e pequenas gravadoras brasileiras que ainda conseguem entrar em competição com as grandes gravadoras multinacionais em atividade no país por ser um momento de intensa renovação do repertório e dos elencos. Isso explica que o citado LP *Canções do Amor Demais*, por exemplo, tenha sido lançado pela gravadora Festa, criada em 1956 e dedicada principalmente à gravação de poesia e música erudita. Ou que Aloysio de Oliveira, depois de experiências como produtor musical nas filiais brasileiras de Odeon e Philips, crie o selo Elenco, em 1962, para gravar os trabalhos de nomes da Bossa Nova que admirava como Tom Jobim, Roberto Menescal, Dick Farney, João Donato e Baden Powell, entre outros (Zan 1998). Da mesma forma, o publicitário Marcus Pereira criaria o selo Marcus Pereira Discos em 1967, pelo qual gravou principalmente trabalhos vinculados à música folclórica e regional (Magossi, 2013).

Nos anos 1970, contudo, o início das atividades de novas gravadoras multinacionais, notadamente a WEA, conduzida por André Midani, inflacionaria o mercado de música ao buscar nomes ligados à MPB, com contratos que pagavam valores astronômicos (Midani, 2008). Esses artistas, juntamente com a música internacional, passariam a ocupar a programação das emissoras de FM, que se popularizariam no país a partir da segunda metade da década.

Enquanto isso, nomes mais ligados à música regional, especialmente a sertaneja e uma vertente da música romântica que depois seria pejorativamente rotulada como “brega” ficariam restritos às emissoras de AM e ao consumo das classes menos abastadas das periferias das grandes cidades e do interior do país (Araújo, 2002; Ulhôa, Pereira, 2016). Desprezados pelas grandes gravadoras, tais artistas seriam os contratados por gravadoras nacionais tradicionais como Continental, RGE e Copacabana, empresas familiares, de capital fechado, que se tornaram incapazes de competir com as *majors* multinacionais. Essa nova divisão do trabalho entre os elencos de grandes gravadoras e gravadoras nacionais independentes se

¹⁹ Apesar da aparência de estabilidade política e planejamento econômico, o mandato de Kubitscheck foi sempre atravessado por tensões entre grupos à direita (pró-Estados Unidos) e à esquerda (comunistas e desenvolvimentistas em favor do não-alinhamento), cada vez mais divididos em questões nevrálgicas do período. Na esfera econômica, a política de rápida industrialização causou, no curto prazo, um aumento considerável da dívida externa do país, assim como o aumento da inflação. Ao deixar o cargo, Kubitscheck deixa um cenário de instabilidade política que, somado à incapacidade de avançar com as reformas econômicas, criaria o cenário adequado para um desfecho radical, o golpe de Estado de 1964. (Bielschowsky, 2000; Cardoso, 1978).

²⁰ Sendo uma música considerada de difícil absorção pelo público por sua complexidade melódica e harmônica, além de vinculada à privilegiada região da Zona Sul do Rio de Janeiro e restrita a um universo temático onde predominava a celebração da natureza e do amor, a Bossa Nova foi acusada de elitismo e alienação por setores do movimento estudantil, em particular pelos integrantes do projeto dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, CPC-UNE (Napolitano, 2010).

²¹ A referência ao rock deve-se sobretudo ao Movimento Tropicalista, surgido em 1967 e liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros nomes.

provaria decisiva para o desenvolvimento da indústria fonográfica local nos anos seguintes.

Outro fator fundamental na reorganização da produção fonográfica no Brasil é o papel que a gravadora Som Livre passaria a assumir nesse mercado. Criada, como vimos, no final dos anos 1960 pela Rede Globo de Televisão, a gravadora tinha como principal função cuidar das trilhas sonoras (nacionais e internacionais) das telenovelas da emissora. Para tanto, ela desenvolveria um modelo de negócio *sui generis*: ao invés de contratar artistas para seu elenco, aliou-se às grandes gravadoras multinacionais, sobretudo, para inserir artistas dessas empresas nas trilhas sonoras das telenovelas. Com a popularidade obtida pela Rede Globo ao longo do período²², não impressiona que a Som Livre tenha se tornado uma das maiores vendedoras de discos do mercado brasileiro (Morelli, 2009, 70). A simbiose entre tais gravadoras foi bastante produtiva. Não apenas nomes da MPB e da Jovem Guarda se tornaram mais conhecidos do público em geral, como também as coletâneas internacionais ajudaram a aumentar as vendas de repertório estrangeiro no país, ainda que não o tenham feito em proporções que garantissem seu predomínio junto ao público consumidor.

A partir da segunda metade dos anos 1970, a produção fonográfica crescerá de maneira significativa, segmentando-se em alguns importantes nichos de mercado. Como aponta Renato Ortiz (1988), entre 1967 e 1980, o consumo de toca-discos cresceu 813% (Ortiz, 1988, p. 127). Isto fez com que, conjugado ao incentivo fiscal à produção de música brasileira, o faturamento das empresas fonográficas aumentasse 1.375%, entre 1970 e 1976 (Idem, p. 127). Segundo dados da ABPD citados por Morelli (2009, p. 86), o mercado de discos no país crescera 7% em 1970, 19% em 1971 e 26% somente no primeiro semestre de 1972. Entre 1965 e 1972, de acordo com a mesma fonte (Morelli, 2009, p.86), o crescimento nas vendas do setor foi de 400%.

Em termos estéticos, uma já diversa MPB se torna *mainstream* juntamente com a música romântica, sobretudo na figura de Roberto Carlos, o recordista de vendas de discos das décadas de 1960 e 1970. No caso da MPB, ainda que seu centro de produção e consumo estivesse fixado no chamado eixo Rio e São Paulo, ele passará a contar com artistas de diferentes regiões do país, especialmente da Nordeste²³. Além

disso, merecem destaque entre os artistas do período os integrantes do chamado “Clube de Esquina”, do estado de Minas Gerais (região Sudeste) que teve em Milton Nascimento sua figura central²⁴. Cabe ressaltar ainda o fortalecimento que a vertente romântica da MPB recebe através, principalmente, da presença de um maior número de intérpretes femininas num espaço antes ocupado predominantemente por cantores-autores. Nesse processo, além da presença destacada de nomes já consagrados como Elis Regina, Maria Betânia e Gal Costa teremos o surgimento de novos nomes como Simone, Zizi Possi Amelinha, Elba Ramalho e Fafá de Belém, entre outras.

No caso de artistas brasileiros ligados ao rock, nota-se uma grande oscilação entre os anos 1960 e 1970. Alguns artistas lograriam alcançar grande êxito de crítica e de público, ainda que pontual, como Secos & Molhados, Rita Lee e Raul Seixas. Porém, a maior parte da produção musical roqueira no Brasil se daria numa cena underground que, inspirada inicialmente pelo rock progressivo e, a seguir, pelo punk rock, começa a se articular de forma mais intensa durante a virada da década. Um dos pioneiros dessa cena foi Luiz Carlos Calanca, proprietário da loja de discos *Baratos Afins*, localizada na Galeria do Rock, em São Paulo, que criou em 1982 um selo com o mesmo nome da loja, pelo qual gravaram Ratos de Porão, Voluntário da Pátria, Nau, As Mercenárias, Gueto, 365, Fellini, Akira S. e Arnaldo Baptista, entre outros (Dias, 2000). Acompanharam a iniciativa de Calanca selos como *Ataque Frontal*, *WopBop*, *Woodstock* e *Rock Brigade*, de São Paulo; *Heavy Discos* e *Point Rock*, do Rio; e *Cogumelo*, de Belo Horizonte (Dez anos de ousadia, 1988). Essas iniciativas antecipam a grande eclosão que transformaria o rock, mais do que a MPB, no principal referencial da música brasileira na década seguinte.

5. A busca pelo “popular” nas décadas de 1980 e 1990

A década de 1980 foi marcada, no Brasil e na América Latina em geral, pela inflação acelerada e pelas constantes crises econômicas que lhe valeram o título de “década perdida”. À crise do milagre econômico brasileiro (Singer, 1980), no caso da indústria fonográfica, somava-se uma crise mais específica do setor e de alcance mundial, que teria seu período mais agudo aproximadamente entre os anos de 1979 e 1982 (Lopes, 1992, p 60). Isso significa dizer que após anos seguidos de crescimento expressivo do mercado de discos, a década é marcada pela diminuição drástica dos investimentos. Segundo as memórias de André Midani (2008), em 1980, o mercado brasileiro de discos, que crescera 10% no ano anterior, teve uma retração de 30% (Midani, 2008, p. 199). Já Márcia Dias (2000) observa que, com um cenário econômico tão inconstante, tornara-se

²² As telecomunicações tinham um papel estratégico na política dos militares. Como sustenta Renato Ortiz (1988), a *intelligentsia* militar entendia que os meios de comunicação de massa funcionavam como um cimento social moderno, sendo uma arma estratégica para veicular uma propaganda favorável ao regime assim como um discurso de crítica aos seus adversários – o comunismo e o nacional-desenvolvimentismo. A maneira pela qual os militares decidiram estabelecer o controle sobre os meios de comunicação foi, contudo, singular: ao invés de estatizarem estações de rádio ou televisão, como Vargas fizera, resolveu-se apoiar empreendimentos privados que estivessem totalmente aliados ao regime. As Organizações Globo se dispuseram a ser esse agente e gozaram de enormes benefícios ao longo da ditadura civil-militar.

²³ Através, principalmente, de representantes de estados como Ceará (Belchior e Fagner), Pernambuco (Alceu Valença e Geraldo Azevedo), Alagoas (Djavan) e Paraíba (Zé Ramalho, Amelinha e Elba Ramalho).

²⁴ O “Clube” era também formado por Beto Guedes, Lô Borges, Toninho Horta e o grupo 14 Bis, entre outros nomes.

difícil para as grandes gravadoras realizarem seu planejamento costumeiro e, para as independentes locais, a atividade se mostrava praticamente inviável (Dias, 2000, p. 77). O cenário negativo levou a uma maior concentração do setor fonográfico, com muitas das empresas independentes fechando ou sendo absorvidas por *majors* (Dias, 2000; De Marchi, 2016; Vicente, 2014). De fato, as grandes gravadoras acabariam concentrando tanto a função de lançar estrelas da música popular quanto novos artistas com potencial para o mercado *mainstream*.

Em razão disso, os empresários do setor buscaram racionalizar o funcionamento das gravadoras, explorando mercados populares, mas que eram desprezados pelas *majors*, em ações integradas de marketing e a redução dos custos. Nas palavras de um empresário do setor: “*A palavra risco foi abolida do vocabulário*” (Os tempos mudaram..., 1982), o que significava dizer que as gravadoras reduziriam drasticamente seus elencos e as apostas em novos nomes da MPB. Ao mesmo tempo, passariam a buscar novas alternativas musicais, adequadas à nova realidade do mercado e às faixas mais jovens de público, já mais distantes da tradição da MPB. Duas grandes vertentes do mercado musical brasileiro da década materializaram essas perspectivas: a música infantil e o rock.

No caso da música infantil, à parte alguns projetos envolvendo nomes da MPB desenvolvidos na década de 1970²⁵, tratava-se de mercado que nunca fora explorado de forma mais incisiva. Na nova configuração da indústria, no entanto, os programas infantis da televisão passaram a ser desenvolvidos com a participação das gravadoras e os seus apresentadores. Assim, Turma do Balão Mágico (CBS), Trem da Alegria (RCA), Angélica (CBS), Mara (EMI) e, muito especialmente, Xuxa Meneghel (Som Livre), tornaram-se algumas das grandes estrelas da música dos anos 1980, com a apresentadora do “Xou da Xuxa”, da Rede Globo, chegando a ser apontada como “a maior vendedora de discos da América Latina, batendo Roberto Carlos e Júlio Iglesias” (Crianças, o mercado dos milhões, 1989).

A situação do rock dentro da indústria fonográfica era semelhante. Apesar dos nomes citados no tópico anterior, o gênero aparentemente não recebera uma atenção destacada da indústria desde o surgimento da Jovem Guarda. Agora, uma importante geração de artistas emergia da cena underground para o *mainstream*. Esse foi o caso de bandas como Blitz (EMI), Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens (WEA), Barão Vermelho (Som Livre), RPM (CBS), Ultraje a Rigor (WEA), Os Paralamas do Sucesso (EMI), Magazine (WEA), Legião Urbana (EMI), Titãs (WEA), Engenheiros do Hawaii (BMG), Capital Inicial (PolyGram) e Ira! (WEA), bem como de artistas solo como Lobão (RCA), Cazuza (PolyGram), Ritchie (CBS),

Lulu Santos (WEA) e Léo Jaime (CBS), entre outros nomes.

Vários desses artistas, especialmente Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ira! e Cazuza, fizeram canções voltadas também para a crítica social, enfocando questões como corrupção, desigualdade, crise econômica e violência policial, entre outras²⁶. Além disso, a música e o comportamento dos artistas tendiam a confrontar a moral conservadora que fora dominante durante a ditadura num país que agora caminhava lentamente para um processo de abertura política (que só teria sua efetiva conclusão com a eleição presidencial de 1990)²⁷.

Deve-se destacar que, embora o grupo de artistas acima não seja formado exclusivamente por nomes do Rio e de São Paulo, as duas cidades, juntamente com Brasília (Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Capital Inicial) responderam pela quase totalidade dos artistas citados. Além disso, todos eram contratados das *majors* ou da Som Livre.

A última estratégia da década foi a introdução do CD (*Compact Disc*) a partir de 1988, o que reforçaria o papel central das grandes gravadoras no mercado musical brasileiro. Aliás, é importante notar que o processo de concentração de capital que se anunciava na década de setenta, concretiza-se então: em 1988, as principais gravadoras atuantes no mercado brasileiro seriam as multinacionais CBS, RCA-Ariola, Polygram, WEA e a EMI-Odeon, sendo a única brasileira a Som Livre (DIAS, 2000, p.75).

Embora a década de 1990 tenha começado, assim como a anterior, sob o signo da crise, importantes mudanças irão alterar não apenas a dinâmica da economia ao longo da mesma, como a própria estrutura da indústria fonográfica.

Em primeiro lugar, dá-se início de um longo período de estabilidade econômica no país a partir do Plano Real (1994), que permitiu um rápido crescimento do consumo depois de todos os percalços da década perdida e do início dos anos 1990²⁸. Por conta da crise econômica, a popularização dos CDs só ocorreu a partir de 1992 e a substituição de formatos, associada à ascensão econômica das classes C e D garantiu um forte crescimento de vendas da indústria. O período também marcou o início da popularização de equipamentos digitais para a produção musical, o que levou à terceirização dos estúdios das grandes

²⁵ Como as trilhas sonoras das séries televisivas infantis *Vila Sésamo* (Som Livre, 1973) e *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (Som Livre, 1975), da peça teatral de Chico Buarque *Os Saltimbancos* (Philips, 1977) e dos especiais televisivos *A Arca de Noé I e II* (Ariola, 1979 e 1980).

²⁶ Essa crítica dos roqueiros se diferenciava um pouco daquela feita no período da MPB, quando a denúncia à censura e à repressão eram os temas mais frequentes. Com o abrandamento da censura, os roqueiros também puderam utilizar uma linguagem muito mais incisiva e direta em suas canções, enquanto os artistas da MPB tiveram que recorrer a uma linguagem mais obliqua, metafórica ou, como Gilberto Vasconcellos (1977) a denominou, uma “*linguagem da fresta*”.

²⁷ Nesses termos, entendemos que possa ser estabelecido um paralelo entre o rock brasileiro dos anos 1980 e a *La Movida Madrileña* já que, também nesse caso, a influência do punk e o fim da ditadura foram importantes fatores para o seu surgimento e repercussão (Fouce, 2002, p. 14).

²⁸ Marcado pela turbulência política e econômica do governo de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente brasileiro eleito pelo voto popular desde 1962. Collor tomou posse em 1990 e, sob grande pressão popular oriunda da crise econômica e de inúmeras denúncias de corrupção, sofreu impeachment em 1992.

gravadoras e ao concomitante surgimento de diversos pequenos estúdios de gravação por todas as regiões do país (Vicente, 2014).

Como uma das consequências desses dois processos, tivemos o início do declínio do eixo Rio/São Paulo enquanto espaço hegemônico de produção musical. Novos selos musicais independentes surgiram em todo o Brasil e especializados nos mais diferentes gêneros musicais, permitindo que a música regional passasse a ser, cada vez mais, gravada e consumida localmente. A indústria fonográfica, adequando-se às práticas de países centrais, passou a terceirizar diversas de suas atividades, especialmente as de produção e de prospecção de novos artistas, estabelecendo parcerias para a distribuição e divulgação de muitos selos independentes (Dias, 2000; De Marchi, 2016). Buscava, assim, uma exploração mais sistemática da diversidade musical do país, o que permitiu uma maior presença, no contexto nacional, de artistas vinculados a demandas identitárias locais (Herschmann, 2011).

Entre os muitos exemplos desse processo, destacamos o ocorrido no próprio contexto do rock. Se nos anos 1980, a quase totalidade dos artistas brasileiros de maior destaque desse gênero eram brancos e de classe média, a cena agora era renovada principalmente por nomes ligados a identidades negras e periféricas. Esse foi o caso de bandas como O Rappa (Warner), Planet Hemp (Sony) e Cidade Negra (Sony), entre muitas outras. Além disso, Recife, capital do Estado de Pernambuco (Região Nordeste), tornou-se um dos mais importantes polos da música underground do país através do Festival Abril pro Rock e do Movimento *Mangubeat* que, ligado a um bairro da periferia da cidade, deu visibilidade a dezenas de bandas, com destaque para Chico Science & Nação Zumbi (Chaos/Sony) e Mundo Livre S/A (Banguela/Warner). Entre as bandas recifenses associadas ao *Mangubeat* misturavam-se influências da black music, do rock e do pop internacionais, do samba, da MPB e de gêneros musicais locais como o maracatú e o cavalo marinho.

Também no cenário da música negra tivemos importantes mudanças. Se, nos anos 1970 e 1980, os artistas que poderiam ser vinculados a uma black music brasileira (como Jorge Benjor e Tim Maia) foram, de um modo geral, “acomodados” sob o guarda-chuva da MPB, agora a cena adquiria maior autonomia e se tornava mais regionalizada. O funk carioca ganhava projeção nacional tanto através do estilo Melódico de Claudinho & Buchecha (Universal) e Pepê & Neném (EMI) quanto do chamado Batidão de Bonde do Tigrão (Sony). Já o rap de São Paulo se afirmava através de grupos como o independente Racionais MC’s. Na Bahia, grupos musicais vinculados a projetos sociais como Olodum (Sony/Columbia) e Timbalada (Universal), entre outros, marcavam o que foi definido por Antonio Risério (1981) como a “reafricanização da Bahia”. E São Luís, capital do Estado do Maranhão (norte do Brasil), tornava-se conhecida como a “capital brasileira do reggae”, estabelecendo uma ponte com a sonoridade do Caribe.

Um outro fenômeno musical baiano dos anos 1990, a chamada *Axé Music*, pode ser situada dentro desse processo de regionalização da produção. Vinculadas aos trios elétricos que animavam o carnaval de rua da cidade de Salvador, várias bandas e artistas do período alcançaram grande sucesso no cenário nacional, destacando-se entre eles Daniela Mercury (Sony), Chiclete com Banana (BMG), Netinho (PolyGram), Banda Cheiro de Amor (PolyGram), Ara Ketu (Sony), Banda Eva (PolyGram) – de onde mais tarde surgiria Ivete Sangalo – e Asa de Águia (Sony).

Porém, o gênero musical mais privilegiado por esse processo de regionalização, certamente foi o da música sertaneja, estabelecida, como vimos, desde longa data na indústria, porém sempre relegada em relação aos gêneros urbanos. A partir de 1990, ele viverá seu grande momento de consagração através de duplas como Chitãozinho & Xororó (PolyGram), Leandro & Leonardo (Continental), Zezé di Camargo & Luciano (Copacabana), João Paulo & Daniel (Continental) e Gian & Giovani (BMG), bem como da cantora Roberta Miranda (Continental). O sucesso do sertanejo talvez também explique a absorção das duas últimas grandes gravadoras brasileiras tradicionais por *majors*: a Copacabana teve boa parte de seu catálogo e artistas absorvidos pela Sony em 1992, enquanto a Continental foi adquirida pela Warner em 1994.

Também o pagode, um subgênero contemporâneo do samba, tornou-se um dos principais produtos dessa indústria. Já não se tratava mais de um samba ligado aos morros do Rio de Janeiro, mas de uma produção desterritorializada e ressignificada nas periferias de cidades como São Paulo, Minas Gerais e Salvador, de onde surgiram grupos como Só Pra Contrariar (BMG), Negritude Jr. (EMI), Art Popular (EMI), Gera Samba (depois rebatizado É o Tchan do Brasil, PolyGram) e ExaltaSamba (EMI), entre outros.

É importante notar que, fora dos gêneros citados, a abundante e diversificada produção fonográfica do período não encontrou abrigo nos elencos das grandes gravadoras, que se dedicavam somente às “estrelas”, de acordo com o jargão desse mercado para grandes vendedores de discos. Por outro lado, ela possibilitou o fortalecimento de uma nova produção fonográfica independente no país, que passou a contar com gravadoras mais bem estruturadas, como Trama, Biscoito Fino, Deck Disc, Indie Records e Atração Fonográfica, entre outras. Essa reorganização do setor independente, depois de décadas de predomínio quase absoluto das *majors*, foi consagrada pela criação da Associação Brasileira da Música Independente – ABMI, em São Paulo, em 2001, que chegou a reunir dezenas de selos independentes (Começa articulação..., 2001).

A descentralização da produção fonográfica, aliada à adoção do CD como único produto dessa indústria no país, foi decisiva para promover mais um ciclo de crescimento desse mercado. Entre 1990 e 1999, contabilizou-se um crescimento de 114,38% em ven-

das de unidades de CD e DVD (De Marchi, 2016). Assim, a indústria fonográfica brasileira experimentava o momento mais lucrativo de sua história: em 1996, ela venderia 99.8 milhões de unidades, arrecadando US\$ 1.394,5 milhões, voltando a ser um dos seis maiores mercados de discos no mundo (IFPI, 1998, p. 56).

Sem embargo, a ampla produção musical resultante da descentralização da produção fonográfica não pôde ser contida na estrutura produtiva ainda fortemente controlada pelas grandes gravadoras multinacionais. A partir do momento em que a internet se coloca como opção de distribuição de arquivos digitais em formato MP3, nota-se uma rápida migração em larga escala para o entorno digital. Isso causou fraturas fundamentais no comércio fonográfico brasileiro no alvorecer da era digital, com consequências que se estendem até o presente.

6. Considerações finais

Buscamos apresentar nesse texto um breve histórico do desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira ao longo do século XX correlacionando suas diferentes fases com os artistas e gêneros musicais que se destacaram em cada período.

Nosso olhar sobre esse percurso buscou enfatizar três questões. Em primeiro lugar, o desenvolvimento conjunto de diferentes aspectos da indústria de comunicação, já que as interações entre fonografia, rádio, cinema e televisão ajudaram, como vimos, a consolidar a presença hegemônica da música nacional junto aos consumidores brasileiros e, durante boa parte do século, a garantir o predomínio da tradição musical urbana, vinculada ao eixo Rio-São Paulo, sobre a tradição dita regional. Em segundo, a questão tecnológica, já que as transições dos sistemas mecânicos para elétricos, nos anos 1920, o surgimento dos LPs nos anos 1950 e do CD no final dos anos 1980, tiveram um forte impacto na organização da indús-

tria, na chegada ao país de *majors* internacionais e na concentração econômica do setor. Finalmente, tentamos enfatizar a questão geográfica, tentando articular fenômenos políticos, econômicos, sociais e culturais que fizeram do eixo Rio de Janeiro e São Paulo o epicentro de uma indústria cultural brasileira.

A apresentação de tal cenário passa pela compreensão de que, mesmo que o aparente refluxo da influência das *majors* passe uma ideia de superação do modelo industrial tradicional no setor, ele não significa, necessariamente, uma superação de relações de força tão longamente estabelecidas ou do quadro de concentração econômica que foi uma das mais duradouras características do setor ao longo de sua história. Nesse sentido, entendemos que a análise de fenômenos mais recentes na música brasileira como o movimento Fora do Eixo, o tecnobrega do Pará, o funk carioca, o rap paulista, a presença quase hegemônica do sertanejo universitário nas rádios do país, bandas-empresas como Móveis Coloniais de Acaju e O Teatro Mágico ou ainda as novas práticas de consumo de música pelas redes digitais de comunicação, somente podem ser compreendidas como grandes inovações no cenário cultural do país ao se levar em conta esse contexto histórico.

Afinal, sua importância reside em que eles refazem diversas fronteiras: entre o eixo Rio-São Paulo e o restante do país, entre o *mainstream* musical e suas margens, entre a comunicação de massa e a comunicação digital em rede. Sua importância é de tal ordem que permite aos agentes que formam essa indústria questionarem a legitimidade de suas tradicionais instituições (lojas de discos, as gravadoras, os discos físicos, a ABPD, a legislação de direitos autorais, entre outras), abrindo um novo horizonte de possibilidades tanto estéticas quanto comerciais (novos modelos de negócio).

Com esse movimento, esperamos ter dado subsídios a pesquisas futuras e apontado uma bibliografia especializada para pesquisadores interessados na música e na indústria da música no Brasil.

6. Referências bibliográficas

- Araújo, Paulo César (2002). *Eu não sou cachorro, não: música popular cafonca e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record.
- Bastos, Elide Rugai (1986). *Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.
- Bielschowsky, Ricardo (2000). *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Campos, Augusto de (ed.) (1993). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- Cardoso, Miriam (1978). *Ideologia do desenvolvimento no Brasil: de JK a JQ*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Começa articulação da cena alternativa nacional (28 de março de 2001). Folha de São Paulo, p.D4.
- Continental e a sua história gravada a fundo dentro da MPB (1991). *Acervo Aramis Millarch*. Recuperado em <http://www.millarch.org/artigo/continental-sua-historia-gravada-fundo-dentro-da-mpb>.
- Crianças, o mercado dos milhões (13 de janeiro de 1989), *Jornal da Tarde*, p. E4.
- De Marchi, Leonardo (2016). *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009: dos discos físicos aos serviços digitais*. Rio de Janeiro: Folio Digital.
- Dez anos de ousadia (02 de fevereiro de 1988). *Jornal da Tarde*, p. 5d.

- Dias, Márcia Tosta (2000). *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo.
- Fausto, Boris (1982). *A revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense.
- Fouce, Hector (2002). “‘El futuro ya está aquí’ música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985”. (Tese de doutorado). Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/4395/>
- Franceschi, Humberto (2002). *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.
- Garofalo, Reebee (1993). “Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism”. *The World of Music*, 35, (2), 16-32.
- Goldefeder, Miriam (1990). *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Guerrini Jr., Irineu. (2010). “Discos em bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural”. Em: Vicente, Eduardo e Guerrini Jr., Irineu (eds.). *Na trilha do disco: Relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, pp. 127-148.
- Herschmann, Micael (2011). *Nas bordas e fora do mainstream musical: tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- IFPI (1998). *The Recording Industry in Numbers 1998: the definitive source of global music market information*. London: IFPI.
- Kenney, William Howland (1999). *Recorded music in American life : the phonograph and popular memory, 1890-1945*. New York: Oxford University Press.
- Lopes, Paul (1992). “Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990”. *American Sociological Review*, 57 (1), 56-71.
- Magossi, José Eduardo G. (2013). “O folclore na indústria fonográfica: a trajetória da Marcus Pereira Discos”. (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, Brasil. Recuperado de: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13092013-115744/pt-br.php>
- Mello, Zuza Homem de (2003). *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34.
- Midani, André (2008). *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Morelli, Rita de C. Lahoz (2009). *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 2009.
- Napolitano, Marcos (2010). *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital revisada pelo autor. Recuperado de: https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital.
- Ortiz, Renato (1988). *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Os tempos mudaram e ‘acabou a brincadeira’. Disco agora é negócio para profissionais (03 de maio de 1982). *O Globo*, p.C6.
- Paiano, Enor (25 de outubro de 1993). Warner recupera acervo histórico de MPB da Continental. *O Estado de S. Paulo*, p.E3.
- Prestes Filho, Luís Carlos (ed.) (2005). *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênese/PUC-RJ.
- Risério, Antônio (1981). *Carnaval Ijexá*, Salvador, Corrupio.
- Salgado F°, Álvaro (1941) “Radiodifusão, fator social.” *Cultura Política*, I (6), 79-93.
- Sandroni, Carlos (2001). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- Saroldi, Luiz C. e Moreira, Sonia V. (2005). *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Silva, Marcia Regina Carvalho da (2009). *A canção popular na história do cinema brasileiro*. (tese de doutorado). Universidade de Campinas: Brasil. Recuperado de: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/283986/1/Silva_MarciaReginaCarvalhoda_D.pdf
- Tinhorão, José Ramos (1997). *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34.
- Ulhôa, Martha; Pereira, Simone L. (eds.) (2016). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital.
- Underwood, David (2002). *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Vasconcellos, Gilberto (1977). *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal.
- Vianna, Hermano (1999). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- Vicente, Eduardo (2008). “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira 1965-1999”. *ArtCultura*, Uberlândia, 10 (16), 103-121.
- Vicente, Eduardo (2014). *Da Vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2014.
- Vicente, Eduardo (2017). “A gravadora Chantecler e a música regional do Brasil”. *Estudos Avançados*, 31, 323-338. <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142017.3190021>
- Vicente, Eduardo e De Marchi, Leonardo (2014). “Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900 – 2010: uma contribuição desde a Comunicação Social”. *Música Popular em Revista*, 1 (3), 07-36.
- Zan, José Roberto (1998). “A Gravadora Elenco e a bossa nova”. *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, IA/Unicamp, 2 (1), 64-70.