
A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80

*José Adriano Fenerick**

Resumo: Este artigo é um estudo sobre as relações entre o crescimento da indústria fonográfica no País e o surgimento de uma produção “independente” de música em São Paulo. Paradoxalmente, o crescimento da indústria fonográfica não representou, no País, uma democratização da produção e distribuição da música popular. Ao contrário, ele proporcionou um “fechamento” das possibilidades criativas, percebidas na época como uma crise da MPB, que teve como resposta um momento de produção musical “independente”, inserido no contexto contracultural e universitário da São Paulo dos anos 70/80.

Palavras-chaves: música popular, indústria fonográfica, produção musical independente.

Abstract: This article is a study about the relationship between the recording industry and the alternative music production. Paradoxically, the growth of the recording industry didn't represent a better conditions to musical production in Brazil. In fact, the growth of this industry provided the appearance of the new way to produce music, a countercultural moment of independent music production, mainly in São Paulo.

Key words: popular music, recording industry, underground music production.

No início da década de 80, o maestro Júlio Medaglia, “brandindo sua batuta”, declarava na primeira página do jornal *O Pasquim*, um dos símbolos da resistência ao regime militar: “A MPB hoje é um cocô!” Essa afirmação vinha acompanhada, como era costumeiro nesse periódico carioca, por uma charge, nesse caso assinada por Chico Caruso, onde uma caricatura do maestro, com a mão na “cordinha” da descarga se preparava para, digamos assim, *despachar* alguns nomes conhecidos da MPB, tais como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zé Ramalho, Amelinha, Fagner, Belchior, Ney

* Pós-doutorando pela FCL/ar/Unesp; Pesquisador na Fapesp. E-mail: jafenerick@asbyte.com.br

Matogrosso, Oswaldo Montenegro, que estavam desenhados (caricaturados) dentro de uma privada imunda, somente com suas respectivas cabeças para fora do “trono”. (Apud MEDAGLIA, 1988, p. 255). Pouco tempo depois, em um artigo intitulado “MPB: *Entertainments Limited*”, o maestro Júlio Medaglia, criador do inovador arranjo da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, voltava à carga: “Com raríssimas exceções, toda a MPB produzida em *shows* e nos grandes veículos de comunicação, limitou suas pretensões à faixa restrita do mero entretenimento.” (MEDAGLIA, 1988, p. 312, grifo nosso).

Mais adiante, nesse mesmo artigo, o maestro continuava com sua verve crítica:

Entre os privilegiados dessa “república delfiniana” encontram-se, como é sabido, todas essas figuras de proa de nossa MPB. Quando um deles transfere-se de uma gravadora multinacional para outra, só para citar um exemplo, as “luvas” são negociadas diretamente em dólares – em muitos milhares de dólares. Assim, de “contestadores”, eles se transformaram em “beneficiados” do “sistema”, resultando provavelmente poucas energias para questioná-lo. (MEDAGLIA, 1988, p. 317).

As críticas do maestro (que não foi uma voz isolada no período) sugere uma percepção sobre a situação da música produzida e ouvida (consumida) no Brasil no início dos anos 80: há uma crise na música popular brasileira, e essa crise deve-se, em grande parte, à consolidação de uma indústria fonográfica predatória, que apenas se interessa por lucros e padroniza e/ou coopta até mesmo os grandes nomes da MPB, destituindo-os de suas vitalidades criativas e críticas. Nesse beco aparentemente sem saída, a esperança, se existisse, estava na chamada *produção independente*. No referido artigo de Júlio Medaglia (1988), ele ainda dizia o seguinte:

Cheguei a comentar com o pessoal do comitê pró-diretas que quem está com as antenas ligadas e compondo a verdadeira trilha sonora dessa opereta chamada Brasil são os grupos de música alternativa – eles, portanto, é que devem estar ao nosso lado. Na realidade, o Ultraje a Rigor, com o seu “A Gente Somos Inútil”, o Eduardo Dusek com sua “Doméstica”, as criações do Língua de Trapo, Premeditando o Breque, Itamar Assumpção ou Arrigo Barnabé, com sarcasmo tragicômico, nos apresentam as mais criativas crônicas de nossa realidade – o que confere a seus trabalhos uma original e atualíssima dimensão política, aparente e inicialmente insuspeitada. (p. 318).

Os comentários do maestro Júlio Medaglia ocorreram num momento em que as *produções independentes* (e/ou “alternativas”) ganharam uma relativa

visibilidade, especialmente no circuito universitário de São Paulo, que é o que aqui mais nos interessa. Todavia, é preciso “pintar” com mais detalhes o “quadro” musical descrito até aqui, para que se possa entender melhor como a Música Popular Brasileira foi percebida nesse momento como estando em crise e quais as saídas propostas, no período, para equacioná-la.

No referente à música popular, pode-se dizer que a década de 70 teve seu início, no Brasil, em 1968, mais precisamente após a promulgação do AI-5 que, para alguns autores, acarretou um corte abrupto nas experiências musicais ocorridas até então no País. Dado que boa parte da música brasileira, nos anos 60, esteve norteadada por um intenso debate político-ideológico, o acirramento da repressão política e a vigência da censura prévia do pós-AI-5 interferiram de maneira radical e decisiva na produção e no consumo musical. A partir de 1968, os movimentos e eventos musicais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968), período onde surgiu e se consagrou a sigla MPB (Música Popular Brasileira), como sintetizadora de uma nova canção que buscasse expressar o Brasil como projeto de nação, norteadada por uma cultura política fortemente balizada pela ideologia nacional-popular e pelo desenvolvimento industrial levado a termo desde os anos 50, foram percebidos e idealizados como um ciclo que, ao que tudo indicava, estava se encerrando. (NAPOLITANO, 2001). O próprio maestro Júlio Medaglia – que aqui estamos utilizando como um contraponto crítico, devido a ele, entre outras coisas, ter tido um importante papel na construção da moderna MPB, como arranjador e incentivador cultural – afirmou em seu artigo “Abaixo o orgasmo, Viva a ereção”, que o “período mais fértil, criativo e revolucionário de nossa MPB” se estende de 1964 a 1972, quando se realiza o derradeiro festival da canção – o Festival Internacional da Canção (FIC) da Rede Globo. Ou seja, para o maestro, o período de grande criatividade de “nossa MPB” deu-se entre o Golpe de 64 e o início da “distensão” em 72, uma época registrada como a de “maior repressão e obscurantismo político de nossa história”. (MEDAGLIA, 1988, p. 225-226).

Esse período, conhecido como a *época áurea* dos festivais da canção, como se sabe, coincide, também, com o projeto modernizador/desenvolvimentista levado a termo pelos militares brasileiros, instalados no governo central de Brasília, desde 1964, e que vinham conduzindo os rumos do País com mãos de ferro, sob um permanente Estado de Segurança Nacional. Na visão de Renato Ortiz (1999), o Estado de Segurança Nacional

não detém apenas o poder de repressão, mas se interessa também em desenvolver certas atividades, desde que submetidas à razão de Estado. Reconhece-se, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, claramente, a importância de se atuar junto às [sic] esferas culturais. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como se iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura. Basta lembrarmos que são várias as entidades que surgem no período – Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória, etc. Reconhece-se ainda a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir idéias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm de criar estados emocionais coletivos. (p. 116).

Assim, conclui Ortiz (1999, p. 116): o Estado deve ser simultaneamente “repressor e incentivador das atividades culturais”.

Estudiosos e pesquisadores do período do regime militar têm insistido que o Golpe de 64 expressa, autoritariamente, uma via de desenvolvimento capitalista no Brasil. (ORTIZ, 1999, p. 117; DIAS, 2000, p. 51-54). Entretanto, a modernização capitalista, levada a termo pelos militares, e em particular no que tange à cultura, foi uma *modernização conservadora*, ou seja, o Estado brasileiro forneceu toda a infra-estrutura para a implementação e/ou desenvolvimento da Indústria Cultural no País em nome da Segurança Nacional.¹ Nesse sentido, conforme salientou Ortiz (1999, p. 118), “a idéia da ‘integração nacional’ é central para a realização desta ideologia que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações”. Basta lembrarmos que data de 1965 a criação da Embratel e a vinculação do Brasil ao Sistema Internacional de Satélites (Intelsat), dois exemplos de ações governamentais direcionadas à “integração nacional” por meio das telecomunicações, quando a televisão ganharia um destaque todo especial. Colocada nesses termos, tem grande importância para a compreensão do desenvolvimento da indústria fonográfica no País, durante a década de 70, a noção de *modernização conservadora* aplicada aos *media* (imprensa, rádio, televisão, etc.). Ou, em outras palavras, esse desenvolvimento dos *media* que, no seu conjunto, pode ser efetivamente observado na década de 70,

é fundamental não somente por se constituir num setor economicamente significativo, uma vez que o crescimento do mercado de bens de consumo está, na maioria das vezes, vinculado ao setor de bens de consumo duráveis”, mas também porque “sua expansão interessava à ideologia do ‘desenvolvimento com segurança’ vigente no período. (DIAS, 2000, p. 51).

Decorre dessa situação, portanto, que a cultura nos anos 60 e 70 transforma-se no próprio mercado de bens culturais, aumentado em seu volume. O mercado torna-se, com as devidas ações governamentais do regime militar, a referência última dos rumos da produção cultural no País, cujo consumo passa a ser a única categoria para se medir a relevância, ou a importância de um determinado produto cultural. A fórmula é simples: se vende bem, é porque é bom, e, se não vende, é porque não tem importância nenhuma, uma vez que a “implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura”, doravante concebida apenas como “um investimento comercial”. (ORTIZ, 1999, p. 114).

É nesse contexto que a indústria fonográfica se expande. Assim, na esteira do “milagre econômico”, promovido pelo regime militar, e acompanhando o crescente aumento do mercado de bens de consumo da classe média,

a indústria do disco cresceria a uma taxa de 15% ao ano durante a década de 70, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria-prima, por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo. (MORELLI, 1988, p. 39-40).

De acordo com a pesquisa de Márcia Tosta Dias, são vários os fatores, todos interligados, que permitem compreender a expansão da indústria fonográfica no Brasil, de meados da década de 60 em diante. Num primeiro momento, ocorre a consolidação da produção de MPB e, por decorrência, a fixação de um mercado para ela. A indústria fonográfica não prescindiu da fertilidade musical dos anos 60, em particular a partir da segunda metade da década e do início dos anos 70, estabelecendo os hoje “clássicos” da MPB, nomes como Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Toquinho, Vinícius de Moraes, Milton Nascimento, entre tantos outros. Para a referida pesquisadora, um outro segmento altamente lucrativo que se consolidou na época, “como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento *Jovem Guarda*, uma das primeiras manifestações nacionais do *Rock*. Renovado por tal movimento”, prossegue a autora,

o mercado de canções românticas fez de Roberto Carlos, cantor exponencial da Jovem Guarda, um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. Esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de “brega”. (DIAS, 2000, p. 55, grifo nosso).

Um outro fator importante na consolidação da indústria fonográfica no Brasil dos anos 70, apontado por Márcia Dias, diz respeito à chegada definitiva de um novo suporte de comercialização da música, no caso, o *Long Playing* (LP) de 33 e 1/3 RPM. Esse formato de disco foi patenteado pela CBS, logo após a Segunda Guerra Mundial, em 1948, sendo um dos responsáveis pelo reaquecimento das vendas de discos nos EUA do pós-guerra, contribuindo, aliás, enormemente para a difusão do nascente *Rock'n'Roll* naquele país, isso já nos anos 50. (PUTERMAN, 1994, p. 92-93). No que diz respeito ao Brasil, com o LP, a indústria fonográfica que operava largamente com os compactos (simples e duplo) pôde restringir os gastos e otimizar os investimentos, uma vez que um LP equivalia, em termos de custos, aproximadamente, a seis compactos simples ou a três compactos duplos. Além disso, é importante salientar que a adoção do LP

traz consigo uma mudança profunda nos rumos da produção, uma vez que torna o artista mais importante que o disco. É o tempo do trabalho de autor, quando são oferecidas condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito em compacto, mesmo que duplo. O LP é o formato apropriado para uma postura estratégica diferenciada, adotada pela indústria fonográfica mundial. (DIAS, 2000, p. 57).

Com o LP, o trabalho de *autor* passa a se relacionar com o de *obra* de uma forma diferente. Não são mais *singles*, ou uma coleção deles, que são lançados no mercado, mas um *álbum*, uma *obra* completa em cada disco. O cultuado *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, é o exemplo maior dessa nova fórmula, que seria repetidas vezes empregada por outros músicos mundo afora. (FRIEDLANDER, 2002, p.115, ss). Isso posto, a mudança de estratégia por parte da indústria fonográfica, decorrente da introdução do LP, passa a ser o estabelecimento de *casts* estáveis, uma vez que passa a ser mais seguro e, muitas vezes, mais lucrativo

manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos, do que investir no mercado de sucessos que, por sua vez, precisa ser constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido. (DIAS, 2000, p. 57).

Um outro fator observado por Márcia Dias (2000), refere-se “à interação que se verifica no conjunto da indústria cultural e à sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização de música popular”. (p. 59). De fato, como já foi observado por outros estudiosos, na história da humanidade, nunca foi tão fácil ter acesso a tanta música, mas também nunca se ouviu tão pouca música como na sociedade contemporânea, sob a égide do capitalismo tardio. Nikolaus Harnoncourt (1982) se ateu a esse paradoxo: “Ouvimos, atualmente, muito mais música do que antes – quase interrompemente – mas esta, na prática, representa bem pouco, possuindo não mais que uma mera função decorativa.” (p.13). Há, efetivamente, uma audição regressiva, uma vez que os ouvintes, em regra,

não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já ouvem sem atenção excessiva. (ADORNO, 1989, p. 96).

Assim, conforme comenta Márcia Dias (2000),

a música está sempre presente, seja no centro do espetáculo, seja fazendo uma espécie de pano de fundo, compondo o cenário para a televisão, o rádio, a publicidade, o cinema. Nesse sentido, foi muito significativa a contribuição que as trilhas sonoras de novelas trouxeram para o setor fonográfico, sendo mesmo a elas creditado o crescimento do mercado nos anos 70. Um claro sintoma desse *boom* foi o crescimento obtido no período pela gravadora Som Livre, da Rede Globo, produzindo especialmente trilhas. Atuando desde 1971, em 1974 ela já tinha 38% do mercado de discos mais vendidos; em 1975, 56% e, em 77, tornou-se líder. Diferenciava-se das outras empresas, uma vez que limitava sua ação à escolha dos títulos e à conseqüente negociação de seus *royalties* e direitos autorais, utilizando os serviços de fábrica e distribuição de outras companhias. Outra vantagem da Som Livre frente às suas concorrentes estava no esquema promocional e de difusão de que usufruía. (p. 59-60).

Nessa “parceria” entre TV e indústria fonográfica passou a vigorar a mais simples e elementar das *leis de mercado* do capitalismo tardio: a parte mais forte detém todas as vantagens em detrimento dos demais concorrentes:

É, mais uma vez, o caso da Rede Globo, detentora dos mais altos índices de audiência da televisão brasileira [...] e onde muitos querem ver suas músicas veiculadas. Em sua programação são divulgadas centenas de canções e pela audiência das novelas, milhões de lares brasileiros (e até mesmo estrangeiros) vão ouvir

parte considerável delas e em condições facilitadas pelo contexto da própria novela: “Você vende a música pegando as pessoas comovidas; as pessoas estão envolvidas com a cena e você joga a música ali.” (DIAS, 2000, p. 61).

O último fator analisado por Márcia Dias diz respeito à penetração da música estrangeira no mercado musical brasileiro. Entretanto, há aqui um debate entre os pesquisadores do assunto. Para a antropóloga Rita Morelli (1988), por exemplo, a censura prévia, impediu que a expansão do mercado de discos

ocorresse em benefício imediato da chamada Música Popular Brasileira e ao mesmo tempo criou condições para que as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes no país [sic] respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros. (p. 39-40).

Com uma outra interpretação, Enor Paiano (1994), por sua vez, entende que a censura atuou como uma espécie de “chamariz” para a venda de discos de determinados autores, na medida em que a censura valorizaria a obra do compositor censurado. A nosso ver, e em concordância com Márcia Dias e Rita Morelli, a censura atuava não apenas como um instrumento de repressão ideológica, mas também como um instrumento econômico, uma vez que facilitava a penetração de produtos musicais estrangeiros no mercado nacional em detrimento da produção brasileira. Em suma, além de promover o exílio (ou o “desaparecimento”) compulsório de boa parte dos compositores e/ou músicos populares, o AI-5 passou a agir diretamente na produção de discos e na liberdade de criação (chegando-se ao limite da autocensura por parte de importantes compositores do período), no âmbito da MPB, posto que a censura podia inutilizar completamente toda uma obra musical (um álbum inteiro, por exemplo, ou partes dele, ou seja, canções censuradas).

Além da censura, a grande penetração de música estrangeira no País, como observada no período em questão, também pode ser entendida sob a luz das vantagens econômicas oferecidas às transnacionais do disco, que durante toda a década de 70 não pararam de chegar ao País: as americanas *WEA* em 1976, e *Capitol Records* em 1978; a alemã *Ariola* em 1979, etc. Uma primeira vantagem diz respeito à facilidade de se pensar, embalar e distribuir localmente um produto gravado (a matriz sonora gravada) no país de origem da gravadora, o que amortizava em muito os custos de produção, pois se operava com um produto já realizado, que apenas deveria ser posto nas prateleiras brasileiras para o consumo. Esse procedimento, inclusive, chegou a

confundir as estatísticas, que muitas vezes identificavam como brasileiro o produto prensado no Brasil, com o texto da capa em português. Uma via bastante explorada criava ainda maior confusão: artistas brasileiros cantavam em inglês, com pseudônimos estrangeiros e eram classificados como sucessos internacionais. Consta que a promoção de tais artistas tinha que ser feita de maneira especial, excluindo, por exemplo, as entrevistas, considerando que muitos não falavam inglês. (DIAS, 2000, p. 58).

E uma outra vantagem estava na isenção de Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM), que, “como conquista do setor em 1967, era estendida a todas as empresas fonográficas, caso a cota devida fosse aplicada em produção nacional”. Dessa forma, prossegue Márcia Dias (2000) “as produções estrangeiras, que vinham com os custos amortizados, tornavam-se ainda mais lucrativas e colocavam a empresa nacional em situação desfavorável, uma vez que esta arcava com os custos da produção”. (p. 58-59).

Nesse sentido, se o impacto da censura em seus primeiros anos pós-68 foi, por assim dizer, desastroso para a MPB, cuja consequência última foi uma grande *avalanche* de produções musicais estrangeiras no mercado brasileiro, no período de 1972 a 1975 (aproximadamente), o espaço sociocultural e comercial da MPB dava sinais de uma rearticulação, mesmo que tímida. Alguns dados podem servir de exemplo dessa rearticulação: a volta dos compositores exilados (Chico, Caetano, Gil), a paulatina consolidação de um novo conjunto de “revelações” (Ivan Lins, Fagner, Belchior, Alceu Valença, João Bosco, Aldir Blanc), o retorno de Elis Regina ao primeiro plano do cenário musical, o novo alento à música brasileira jovem representada pela meteórica trajetória de Ney Matogrosso e os *Secos & Molhados*, assim como o novo impulso dado ao samba “tradicional” por Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Beth Carvalho, podem ser entendidos como indicativos da vitalidade e da criatividade num ambiente musical desgastado e sem perspectivas. Além disso, esse período também marca o reencontro entre *tendências* vistas como antagônicas nos anos 60, com os LPs: “Chico e Caetano Juntos e ao Vivo” (1972) e “Elis e Tom” (1974). Esses dois LPs podem ser vistos, no plano simbólico, como uma consagração do processo de renovação que teve início com a Bossa Nova, fundindo, numa mesma corrente principal da música popular brasileira: a MPB, o Tropicalismo e a *genial invenção* de João Gilberto.

Num outro plano, tínhamos o estabelecimento do alicerce principal da MPB, consolidada nos anos 70, cujo prestígio entre o público consumidor mais intelectualizado permitia a ela adquirir contornos extramusicais, constituindo-se, nas palavras do historiador Marcos Napolitano, numa

verdadeira *instituição* sociocultural. Na trilha *institucional* da MPB, tornada uma referência nacional, passa-se a fortalecer o termo “tendência” para rotular os “regionalismos”, que recusavam o *mainstream* da MPB e não aderiam completamente ao *pop* internacional, sem, contudo, rejeitá-lo. É esse o caso, por exemplo, dos “mineiros”, do *Clube da Esquina* (Milton Nascimento, Lô Borges, etc.) e dos “nordestinos” (num primeiro momento: Fagner, Belchior, Ednardo, e pouco depois, Zé Ramalho, Amelinha, etc.). Desse modo, e coincidindo com a fase de “abertura” do regime, com o relativo abrandamento da censura, a MPB conheceria um novo *boom* criativo e comercial por volta de 75/76 – transformando-se numa espécie de trilha sonora da “abertura”. Entretanto, esse *boom* não favoreceu significativamente os novos valores surgidos no cenário musical – excetuando-se talvez João Bosco e Fagner, cujas carreiras tiveram um grande impulso após 1975/76. O mercado fonográfico *privilegiaria* as carreiras de Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, enfim, os conhecidos “monstros” sagrados da MPB. Isso ocorria, pois nesse momento, as gravadoras estabeleciam os seus chamados *artistas de catálogos* (*casts* estáveis), em acordo com as mudanças de estratégia comercial possibilitadas pela grande importância adquirida pela figura do *autor* (compositor e/ou intérprete). Soma-se a isso o fato de que

o interesse crescente pelos principais compositores e intérpretes da MPB, que já vinha dos anos 1960, garantia às rádios uma audiência mais sofisticada e com maior poder aquisitivo, atraindo conseqüentemente anunciantes mais qualificados. Todos esses fatores faziam a máquina comercial funcionar em torno deste gênero para além das suas virtudes propriamente estéticas ou políticas. Podemos dizer que, entre 1975 e 1980, a Música Popular Brasileira viveu seu auge de público e crítica, com uma ampla penetração social. (NAPOLITANO, 2001, p. 108).

Um outro ponto importante a ser observado diz respeito ao fim dos Festivais de MPB (1965/72) que, entre outras coisas, retirou das gravadoras o seu *campo de teste* privilegiado para lançar novos trabalhos e artistas, ou seja, “paulatinamente, o risco de investir num nome novo, desconhecido, foi tornando-se maior: a época em que a música popular era produto rentável, facilmente veiculável, ficou para trás com a derradeira poesia dos festivais da canção”. (GUIMARÃES, 1985, p. 47-48). Nesse sentido, entende-se a nova política adotada pelas gravadoras de só investir e correr riscos com nomes consagrados e, para compensar possíveis fracassos, uma vez que ambos estavam relacionados no mundo da produção, colocar em larga escala no mercado “produtos massificados, de confecção barata (forma de sucesso padrão)”. (GUIMARÃES, 1985, p. 48). Assim, além da MPB institucio-

nalizada, a década de 70 foi também o período da chamada “música romântica” (Agnaldo Timóteo, Altamar Dutra, etc.), do “sambão jóia” (Luiz Airão, Benito de Paula, etc.), da *black music* americana e de seus derivados (como a *Disco Music*), entre outras músicas, consideradas *pasteurizadas* (e/ou *bregas*), que fizeram grande sucesso de público. (JAMBEIRO, 1975). Encontramos aqui, portanto, as angústias e as críticas do maestro Júlio Medaglia. Um cenário pouco promissor para novas atitudes e experiências estéticas.

É nesse contexto, portanto, que, no decorrer da década de 70, começa a pipocar uma série de eventos contrários ao “fechamento” da indústria fonográfica a determinados tipos de música brasileira e à quase total impossibilidade de surgimento de novos músicos que não figurassem entre os *grandes da MPB*, ou que rejeitassem o roteiro imposto pelas gravadoras e estações de rádio e TV. A contracultura reagiria a essa *nova ditadura*. Dessa forma, constituir-se-ia um

circuito paralelo de apresentações de música popular. Circuito que, por vezes, aponta momentos de maior articulação entre os artistas e dá origem a exposições conjuntas de novos trabalhos. Destas, podemos mencionar alguns exemplos já da primeira metade da década de 1970. Em São Paulo: “Feira de Música Popular”, realizada no Teatro Aplicado e organizada por Marcos Vinícius e Jorge Mello. No Rio: uma série de espetáculos organizados pelo poeta Xico Chaves em teatros e faculdades e o “Circuito Aberto de Música Popular”, cuja origem deu origem à “Feira Livre de Música Popular”. Por outro lado, músicos excluídos das grandes gravadoras passam, eles mesmos, a se ocupar da produção e distribuição de seus discos; onde a única relação com as empresas é a prestação de serviços de confecção industrial dos produtos por parte destas e o aluguel de estúdios. (GUIMARÃES, 1985, p. 48-49).

Todavia, a constituição de circuitos *alternativos* e produções *independentes* de música não estão de todo fora das malhas da indústria cultural,

quer dizer, na medida em que um artista consegue, através de um esforço e investimento pessoal [sic], garantir um público que torne seu trabalho viável economicamente, cria-se da parte de gravadoras um interesse na incorporação de seu trabalho.

O *músico independente* passa, então, a viver “a meio caminho entre a difusão em circuitos paralelos e sua incorporação por grandes empresas”. (GUIMARÃES, 1985, p. 49).

O grupo Titãs pode servir de exemplo do que foi dito acima. Apresentando-se em vários circuitos *alternativos*, esse grupo rapidamente

foi absorvido pelas grandes gravadoras no momento mesmo em que essas perceberam o grande filão econômico representado pelo *Rock nacional*, “menina dos olhos” da indústria fonográfica dos anos 80. (DAPIEVE, 2000, p. 89ss). Seja como for, a produção *independente* de música, no início dos anos 80, apresentava caminhos diferenciados e apontava para uma solução, se não a ideal, ao menos factível para o lançamento de novos trabalhos e artistas no mercado musical brasileiro.

Percorrendo um caminho diferenciado em relação às grandes corporações e empresas transnacionais da música (as chamadas *Majors*) do período, que cada vez mais se fundiam em gigantescos conglomerados empresariais, as gravadoras e selos *independentes* (as chamadas *Indies*), buscavam a pulverização do trabalho industrial aplicado à produção e divulgação da música, dando aos trabalhos apresentados um caráter mais artesanal do que propriamente industrial. Esse fenômeno, de certo modo, também foi observado em outras áreas e esferas da cultura, no decorrer da década de 70 e no início dos anos 80, não se restringindo apenas ao universo musical. No teatro, aparecem grupos “não empresariais” e mambembes; no cinema, surgem as pequenas produções (os filmes em “Super 8”); na literatura, tem-se a proliferação dos “livrinhos mimeografados” e assim por diante. Conforme observa Heloísa Buarque de Hollanda (1992);

esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural. Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas.

Nesse sentido, e, no que diz respeito à produção musical, o caminho *independente* se coloca não apenas em relação ao “fechamento” das possibilidades, mas também como um caminho desejado por parte daqueles que queriam uma “subversão” no estatuto da produção cultural no País. Luiz Tatit, do grupo Rumo, em entrevista concedida em 1982, dizia o seguinte: “Partimos pro disco independente porque não havia nenhuma gravadora querendo gravar a gente, embora a gente não tenha chegado a batalhar gravadora.” (ARTE EM REVISTA, 1984, p. 13).

A “solução” encontrada na produção *independente*, como podemos deduzir das palavras acima de Luiz Tatit, era antes de tudo uma questão de postura diante da cultura, uma questão mesmo de ação contracultural que precisa ser entendida dentro de seu contexto de época. Conforme observou Laerte Fernandes de Oliveira (2002),

no ideário do período, expressões em voga como alternativo, independente, experimental, marginal, vanguarda, dessacralização dos espaços culturais, ser contra o sistema, resistência cultural, etc., davam uma espécie de sustentação ideológica para a existência e para o êxito de tais produções e da ambientação criada. (p. 61).

Havia, por essa época, toda uma discussão sobre os processos “alternativos” e “independentes” de produção cultural. No referente à produção musical, entretanto,

as dificuldades do que era autêntica e efetivamente independente parecem residir na confusão que se estabelecia entre, de um lado, o artista que tem uma atitude independente, procurando este tipo de meio para veicular um produto de proposta estética diferenciada e, muitas vezes, inovadora, sem lugar nos planos da grande empresa e do grande mercado. Numa atitude de protesto, ele, sozinho ou ancorado numa pequena estrutura empresarial, produz e oferece seu produto no mercado. De outro lado, artistas e empresários apostam na segmentação do mercado e buscam oportunidades para produtos ainda não interessantes para as majors. Nesse caso, a produção indie funcionava como um marketing para o produto, cujo fim era sensibilizar a major. Uma terceira hipótese poderia conter as duas opções anteriores: uma atitude independente e crítica levaria, eventualmente, à conquista de um lugar no mundo da grande mídia. (DIAS, 2000, p. 134).

Feitas tais observações, é preciso atentar ao que diferencia os *independentes* do final dos anos 70 e início dos anos 80 de outras tentativas *independentes*.

Nas discussões realizadas sobre a produção musical *independente*, tanto as realizadas no período estudado como em trabalhos mais recentes, é comum o autor traçar um “histórico” desse tipo de produção no País. Alguns nomes são sempre lembrados, como os “pioneiros” João Gonzaga, filho de Chiquinha Gonzaga e sua Disco Popular de duração efêmera, ou mesmo Cornélio Pires que durante os anos 20 e 30 deu um grande impulso à música sertaneja (de formato rural) no Brasil, numa época de grande ascensão do samba urbano. Além desses “pioneiros”, há ainda nomes como Zé Ramalho e sua gravação de 1972, *Peabiru*; ou iniciativas como o “disco de bolso”, promovido pelo Pasquim, que utilizava a fórmula de apresentar um nome novo da música ao lado de um nome consagrado da MPB; ou a *fita-livro* do compositor *erudito* Mário Ficarelli, etc. Outros nomes, por sua vez, passam a ser requisitados e a figurar na lista dos *independentes*, como é o caso do Joelho de Porco, um grupo formado em São Paulo no início dos anos 70. (VAZ, 1988). Arrolar todos esses nomes, se tem o mérito de chamar a atenção para o fato de o procedimento *independente* não ser algo tão inusitado

na história da indústria fonográfica brasileira, por outro lado, não busca nenhuma especificidade dos momentos citados. Não podemos tomar a indústria fonográfica instalada no Brasil nos anos 20 ou 30, por exemplo, como sendo da mesma ordem, como utilizando a mesma estrutura ou a mesma estratégia daquela dos anos 70/80, instituída sob os auspícios de uma produção cultural mundializada, ou globalizada. São, efetivamente, momentos diferenciados. Assim, embora o “ser alternativo” (ou “ser independente”) se traduzisse como uma ação contracultural muito em voga no início dos anos 80, havia, também, por parte dos músicos que escolhiam a via “alternativa”, um sentimento claro de *exclusão* diante de uma indústria fonográfica já plenamente estruturada e atuando em vários segmentos, cuja música popular era apenas um deles. Em entrevista realizada em 1984, Arrigo Barnabé assim expunha seus sentimentos:

P. Você se sente marginalizado no processo da música no Brasil?

ARRIGO. Agora estou me sentindo menos, mas eu me sentia terrivelmente [...].

P. Marginal em relação a quê?

ARRIGO. Não ter espaço. (CCSP, entrevista, 1984).

De modo semelhante, Itamar Assumpção também comentava, em entrevista concedida em 1982, sobre a falta de espaço e sua escolha em relação à produção independente como a solução possível: “Era a única forma de divulgar o trabalho, porque televisão não dá pra ir.” (CCSP, 1982).

Nesse sentido, a atitude contracultural aliava-se ao problema da *falta de espaço* e engrossava o *coro dos contrários*, ou seja, daqueles que relutavam em se resignar diante da crise da MPB do período, como por muitos percebida. No Brasil, algumas experiências *bem-sucedidas* poderiam ter motivado os artistas para a iniciativa independente, como Antonio Adolfo, com o LP “Feito em casa”, que chegou a vender cerca de dez mil cópias, ou ainda o conjunto vocal Boca-Livre, que havia atingido a marca de 80 mil unidades vendidas no ano de 1980, embora contando com *ajuda* da TV Globo, que incluiu uma das músicas desse grupo em uma de suas telenovelas. (OLIVEIRA, 2002, p. 42). Além desses, havia ainda um outro grande exemplo *bem-sucedido* de produção independente, vindo dos Estados Unidos: Frank Zappa.

Zappa era um nome muito citado no meio musical “independente” do início dos anos 80, entre outras coisas, por “não ter abandonado seus princípios e intelecto em troca de *status* e dinheiro”. (FRIEDLANDER, 2002, p. 421). O músico norte-americano havia iniciado e seguia uma

carreira de relativo sucesso atuando basicamente como um músico independente. Zappa, se não era tomado como um modelo absoluto a ser seguido, ao menos servia de inspiração, de referência, uma prova contemporânea de que era possível se inserir no mercado sem vender a alma ao *sistema*, para utilizarmos essa palavra, muito em voga na época. Entretanto, se era possível a um músico como Frank Zappa viver de seu trabalho, isso, em grande parte, devia-se ao tamanho do mercado musical dos Estados Unidos, o primeiro do mundo e muito superior ao do Brasil. Embora o mercado fonográfico brasileiro tivesse crescido ao longo da década de 70 de forma expressiva, chegando a figurar entre os cinco maiores do Planeta, no final dessa mesma década, ele havia estagnado e dava sinais de retração. Ou seja, nos anos 80,

os números do mercado fonográfico retratam a inconstância e a incerteza da vida econômica nacional. Desde 1979, quando o país chegou a ocupar a quinta posição no mercado mundial, os números passam a ser decrescentes, até 1986, quando se recupera, mesmo que de maneira inconstante. Antes disso, uma tênue reação é percebida em 1982. (DIAS, 2000, p. 57).

A política das gravadoras instaladas no Brasil, que já era conservadora, doravante tornar-se-ia ainda mais refratária a lançamentos de novos nomes no mercado, ainda mais fechada para lançamentos de produtos que não vislumbressem um lucro certo. Esse período, não à toa, coincide com o auge da existência do Teatro Lira Paulistana, com “o início da proliferação dos discos independentes e com a tentativa, mal sucedida [sic], de criação de um sistema de distribuição alternativa”. (OLIVEIRA, 2002, p. 39).

A *solução* para reverter esse estado de coisas, esse *fechamento dos espaços*, portanto, mais uma vez apontava para o caminho independente. Dizia Luiz Tatit do grupo Rumo, em um artigo de dezembro de 1983, mas publicado em 1984, no periódico *Arte em Revista*:

Marginalizados por este panorama fortemente cristalizado e rendoso para os grupos financeiros e, ao mesmo tempo, cômodo e farto para os artistas já eleitos, alguns novos compositores e músicos, depois de muito tempo de trabalho (alguns com mais de dez anos) sem a possibilidade de registro e divulgação, iniciaram um processo de contra-ataque à ação das gravadoras. [...] Daí então a noção de artista independente. Ao invés de permanecer à espreita de oportunidades ou de se submeter a julgamentos, quase sempre humilhantes, por parte dos empresários-produtores, o artista percorre toda trajetória da produção e da divulgação do disco, enfrentando toda a [sic] sorte de obstáculos, pagando todos os custos, para, no final, concluir que o preço de seu LP não saiu tão

caro [...], a técnica empregada não foi tão complexa, e a distribuição e divulgação em escala modesta foram suficientes para o reembolso do capital inicial. (ARTE EM REVISTA, 1984, p. 33).

O problema da gravação propriamente dita era um dos menores. Era possível alugar estúdios de gravação que estivessem ociosos, ou com horários ociosos. Os estúdios da Spalla e da Som da Gente, por exemplo, se prestavam para esse serviço. Para realizar produções feitas “Às próprias custas S.A.” para citar o título esclarecedor de um dos LPs de Itamar Assumpção. Entretanto, é preciso salientar que, nos anos 70/80, a indústria do disco no Brasil já estava estruturada em termos de linha de produção, envolvendo uma série de profissionais altamente especializados em cada etapa da produção, que incluía as áreas artística, técnica, comercial e industrial. Essas etapas, entretanto, não atuam de forma isolada, mas estão intimamente imbricadas e podem ser resumidas a duas dimensões essenciais: a produção cultural e a produção material. Nesse sentido, há uma contradição entre essas duas dimensões que gera o elemento primordial do conceito de indústria cultural: a elaboração de uma *cultura administrada*, ou, conforme afirma Márcia Dias, “se existe um imbricamento entre as esferas técnica e artística, é a primeira que conquista o privilégio de comandar o processo”. (DIAS, 2000, p. 67). A indústria cultural procura apagar, definitivamente, qualquer vestígio de artesanidade na produção cultural, produção essa que se torna cada vez mais racional e artificial. Rita Morelli, ao comentar o trabalho de Belchior, nos dá um exemplo dessa racionalidade instrumentalizada, na medida em que esse músico passa a ter sua imagem pública, seu repertório, suas idéias, totalmente administrados pela gravadora, que ora o vendia como um “cantor de protesto”, ora como um “ingênuo” latino-americano, do mesmo modo que seu repertório podia variar de ritmos “nordestinos” até à *disco music* (ou pelo menos com a inclusão de arranjos nessas direções), dependendo apenas de qual imagem, ou de qual produto, o departamento de *marketing* de sua gravadora achava melhor lançar no mercado. Depois de tantas concessões, a carreira de Belchior se desfigurou de tal maneira, que ela não mais se recuperou. (MORELLI, 1988, p. 150ss).

Integrar-se nessa “roda viva” da produção industrial, em especial para os músicos independentes, ao menos no início da década de 80, embora não totalmente descartada, era uma hipótese cheia de condicionantes. Arrigo Barnabé, por exemplo, em entrevista concedida em 1981, expõe suas várias condições, que passam pelos aspectos estético, orçamentário (que por sua vez se liga ao estético), de difusão, etc. Vejamos alguns trechos dessa entrevista:

P. – E como “pintou” o disco independente? Você chegou a tentar uma gravadora grande ou foi direto pro independente?

R. – Não, a primeira vez que eu gravei foi na Continental. Gravei Diversões Eletrônicas com a Regina Porto e Infortúnio. Depois eu rescindi o contrato, “pintou” Sabor de Veneno no festival da Tupi, e a Polygram se interessou, veio atrás e ficou perguntando se eu queria fazer um disco, que instrumentos eu ia querer, e enfim vieram com uma proposta ridícula. Nessa época eu queria fazer uma ópera do Clara Crocodilo, queria juntar todas as músicas, que depois a Lala fez. [...] Mas a proposta da Polygram era ridícula. Eles ofereciam cem mil para pagar os músicos e 60 horas de estúdio. Com cem mil eu não pagava ninguém, com 60 horas de estúdio não dava pra gravar nada. Eu quase perguntei: “é pra gravar um compacto?” É, bicho, com cem mil nem um compacto. Então “despintou” isso aí. [...] Daí a Warner se interessou, mas aconteceu o de sempre: pediram uma fita, me chamaram lá, perguntaram o que eu queria pra depois dizer que não era comercial.

P. – E agora? Você toparia uma gravadora comercial.

R. – Não gosto de trabalhar com gente burra. Os caras lá são muito burros. Você não acredita como eles são burros!

P. – Mas é só burrice?

R. – É burrice. Você vê, Clara Crocodilo, sem nenhuma distribuição, vendeu assim, 5 mil cópias. Agora imagine se tivesse distribuição nacional, com badalação, os caras descolando programas de televisão e tudo, ia vender pelo menos cinqüenta mil cópias. Isso aí já é uma boa venda, pois se vendeu 5 mil só em São Paulo, sem sair daqui, sem esquema nenhum atrás, vendendo assim, de mão em mão. (ARTE EM REVISTA, 1984, p. 26).

O aspecto da difusão, mais do que o da própria gravação, se colocava como um difícil obstáculo a ser vencido pelos músicos *independentes*. Em primeiro lugar, porque as *majors*, juntamente com as rádios, TVs e demais mídias, formam um sistema interligado, muitas vezes baseado num relacionamento não muito lícito para dizer o mínimo. Esse é o caso, por exemplo, da prática do *jabá*. Segundo Márcia Dias (2001),

quando o assunto é o *jabá*, as informações residem numa zona nebulosa, ou numa espécie de buraco negro. Mesmo a imprensa não costuma tratar do assunto freqüentemente, talvez porque o *jabá* seja prática própria a toda indústria cultural. (p. 160-161).

Caitituagem, jabaculê ou jabá (*payola* em inglês) é uma forma ilícita de conseguir colocar uma música no mercado, por meio de algum tipo de pagamento (ou um *favor* de outra ordem), para que uma mídia qualquer, ou várias simultaneamente, veicule um novo produto lançado por uma gravadora. Por ocasião do lançamento dos Beatles no mercado brasileiro, por exemplo,

a gravadora que os lançou chegou a ponto de conseguir de todas as rádios das principais cidades brasileiras, incluindo as capitais, que tocassem, num determinado dia, às 9 horas da manhã, todas juntas, somente o disco de lançamento dos Beatles. (JAMBEIRO, 1975, p. 8).

Essa prática, em certo sentido, remonta ao período de implantação da indústria cultural no País, no decorrer dos anos 30, quando muitas marchinhas e sambas, especialmente nas vésperas (alguns meses antes) do carnaval, eram tocadas pelas rádios do Rio de Janeiro a todo momento, em troca de algum *favor* aos *speakers*. (FENERICK, 2002, p. 109-112). Mas, se comparada aos tempos atuais, essa prática de caitituagem praticada nos anos 30 (embora também condenável) não passava de *ingênua*, ou *inocente*, pois era devidamente mediada por laços pessoais de amizade (entre músicos e radialistas, por exemplo), ou formas similares de relacionamento, ao menos na grande maioria das vezes. Muito diferente da verdadeira *institucionalização* do *jabá*, promovido pelo Departamento de *marketing* das *majors*, em tempos mais recentes. No período que aqui estamos estudando, a prática do *jabá* foi prontamente percebida pelos músicos *independentes*, como mais um obstáculo a ser vencido – uma forma de concorrência desleal. Itamar Assumpção comentou sobre a impossibilidade de divulgação de seu trabalho fora do circuito *alternativo*, com o agravante de ter relacionado, de forma interessante (para não dizer precisa), a *falta de espaço nos media* como uma forma de censura:

Porque o espaço é fechado dessa forma, então se você não tiver grana pra pagar, você não pode, porque você não entra na programação. Quer dizer, é você procurar furar este esquema, essa foi a transa de começar no Lira, conquistando o público, mostrando o trabalho, divulgando. Como independente é o único jeito, você não vai ter dinheiro pra pagar uma programação, não. [...] As pessoas estão me censurando, não é só a Globo como as pessoas também, porque a Globo não é a dona do Brasil. (CCSP, Entrevista, 1982).

A prática do *jabá* tem conseqüências importantes para a reprodução (dos lucros!) da indústria fonográfica – uma vez que a repetição condiciona o ouvinte e o leva a querer sempre mais do mesmo, sob a aparência de algo novo – ao mesmo tempo em que reforça enormemente a *administração da cultura*. Na medida em que ele contribui para a perpetuação do círculo vicioso onde *o mais conhecido é o mais famoso e tem mais sucesso*, o *jabá* – mas não apenas ele, pois a indústria cultural não atua por meio de ações isoladas, por meio de medidas que não estejam interrelacionadas – contribui para aquilo que T. W. Adorno (1989, p. 84) denominou “liquidação do indivíduo”. Nesse sentido, o gosto musical individual transforma-se em mero ato de reconhecimento, trata-se apenas de confirmar se a audição de uma música qualquer está, ou não, dentro da faixa do reconhecível.

Seja como for, no caso dos músicos *independentes*, a difusão de seus trabalhos teria que ocorrer de uma outra forma visto a impossibilidade de se penetrar no *esquema* montado pelas *majors*. Assim, ao problema da difusão – distribuição – de seus trabalhos, os *independentes* responderiam com o trabalho artesanal: venda de discos em *shows*, distribuição de mão em mão, tentativas de levar seus trabalhos para lojas de discos pessoalmente, vendas pelo reembolso postal, etc. Não se opera aqui nenhum aspecto mais marcante da distribuição e *marketing* observado na prática das *majors*. Alguns depoimentos podem ser mais esclarecedores:

É... Hoje consegui vender um disco na base do assobio. O cara ia saindo de uma loja e me vendo com aquela cara de louco com um monte de disco embaixo do braço perguntou quem era. Aí assobiei um pedacinho de uma das músicas do Itamar. Ele gostou e comprou. [...] O pessoal ouvia falar, ia aos *shows* e depois começava a via-sacra: procurava o disco numa loja. Não tinha. Procurava em outra. Também não tinha. Até que o processo se inverteu. Demorou algum tempo entre a cara do Fernandinho, nosso bravo guerreiro, e o primeiro telefonema de uma loja, que ele mesmo atendeu. (ARTE EM REVISTA, 1984, p. 38).

A crença nesse meio artesanal de produção e distribuição de discos, entre os *independentes*, era tanta que um grupo chegou a lançar dois discos de uma só vez. Esse é o caso do grupo Rumo, que lançou, simultaneamente, em 1981, os LPs “Rumo” e “Rumo aos Antigos”. É preciso notar, entretanto, que essa época, início dos anos 80, foi um período de forte movimentação (contra)cultural, surgindo, em cidades como São Paulo, uma série de novos músicos, nem sempre vinculados ao cancionero popular. A música instrumental, nesse momento, por exemplo, teve um forte impulso com o grupo Pau-brasil, o Trio D’alma, o Duo Fel, a Banda Metalurgia, a Banda Freelarmônica, entre outros. O que os unia, de certo modo, era o caráter

um tanto quanto marginal, ou marginalizado. Além disso, era comum o trânsito de algumas pessoas de um disco para outro. Havia um sentimento de solidariedade ou, nas palavras da crítica cultural Iná Camargo Costa, era como “se estivéssemos diante de uma ação entre amigos”. Essa idéia de ação entre amigos, prossegue essa crítica,

não é propriamente um exagero. Houve de fato uma espécie de ação entre amigos a partir de 1981, cujo centro aglutinador foi o Lira Paulistana, particularmente durante o ano de 1982, através da promoção de vários *shows* para públicos gigantescos. (ARTE EM REVISTA, 1984, p. 19).

Esse relacionamento próximo – de amigos – entre os novos músicos do período foi fundamental no sentido de *batalhar* por novos espaços, ou mesmo distribuir seus produtos. E espaços foram, aos poucos, conquistados. Certamente o mais importante deles foi o Teatro Lira Paulistana. Mas esse não foi o único. Havia outros espaços, como o Sesc Pompéia, o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu de Arte de São Paulo (Masp), parques e praças, faculdades (como a Faculdade de Filosofia da USP), a Funarte, etc. Na televisão e no rádio, alguns espaços também foram conquistados, mas circunscritos à margem da grande audiência, como foi o caso do *Fábrica do Som*, da TV Cultura (83/84), o programa *Mocidade Independente*, na TV Bandeirantes, e o programa de Maurício Kubrusly, na Rádio Excelsior FM de São Paulo.

O *modesto* Teatro Lira Paulistana – fundado em 1979 em um porão, no n. 1091 da rua Teodoro Sampaio, com uma lotação por volta de duzentos desconfortáveis lugares – teve uma importância capital no sentido de aglutinar e dar visibilidade aos músicos *independentes* de São Paulo. Localizado estrategicamente no bairro de Pinheiros, próximo à Praça Benedito Calixto, e a meio caminho das principais universidades de São Paulo – a USP e a PUC – o Lira Paulistana funcionou como um centro difusor da nova cultura universitária que se apresentava na cidade, em fins dos anos 70 e no início dos anos 80. Esse teatro, que hoje já não mais existe, incluía, em suas atividades, uma série de experiências, produções e promoções em áreas como: grafite, artes plásticas, poesia, cinema, jornalismo, artes cênicas, publicações de livros, além da própria música popular e uma série de *shows* ao ar livre, realizados na Praça Benedito Calixto, na cidade universitária da USP, na Avenida Paulista, entre outros locais. No tocante ao universo musical, é importante ainda salientar que desde os festivais universitários dos anos 68/72, organizados pelas redes de TV Tupi e Globo, é possível notar uma tentativa da indústria fonográfica de vencer a crise que se abatera sobre a MPB após a promulgação do AI-5, direcionando sua produção para os

campi universitários, num movimento de segmentação de público. Assim, paralelamente à vitrina representada pelo Lira Paulistana, muitos dos músicos *independentes* também tiveram, nos festivais universitários dos anos 70, um meio propício para a divulgação de seus trabalhos. Em 1973, por exemplo, Itamar Assumpção participaria e venceria o Festival Universitário de Londrina, e, em maio de 1979, a Rádio e Televisão Cultura de São Paulo promoveria o 1º Festival Universitário de Música Popular Brasileira.

Dele participaram, entre outros, Arrigo Barnabé e Grupo – com duas músicas arranjadas, na percussão, por Itamar Assumpção –, Biafra e Grupo Premeditando o Breque, Celso Viáfora e Eliana Estevão. O 1º lugar foi de Arrigo Barnabé, com a música “Diversões Eletrônicas”. (OLIVEIRA, 2002, p. 28).

No caso do Teatro Lira Paulistana, ou melhor, do *Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana*, esse também teve uma importância grande na produção e no lançamento de LPs da vanguarda paulista, na medida em que ele se transformou numa gravadora independente. Os primeiros LPs de Itamar Assumpção e Língua de Trapo foram lançados pelo Lira Paulistana, o que levou o *Gordo* (Wilson Souto Jr.), um dos fundadores e idealizadores do projeto Lira Paulistana, a assinar um contrato com a gravadora Continental, visto que os primeiros produtos da casa haviam obtido um certo êxito comercial. Nas palavras do pesquisador Laerte de Oliveira (2002), tem-se que

o contrato foi festejado como a grande virada da relação entre músicos e gravadora. Os pontos fundamentais da nova relação eram a liberdade do artista (da escolha de repertório à arte da capa), a divisão dos lucros (na época as gravadoras pagavam de 5 a 7% de comissão por unidade vendida, e os artistas do acordo Lira-Continental, após o ressarcimento do investimento, recebiam 50%), a posse do fonograma pelos artistas (as fitas de gravação ficavam em sua propriedade e isto lhes permitia o controle dos direitos autorais após o contrato), e o acerto, que passou a ser feito por trabalho e não por tempo de duração (isto permitia a não vinculação [sic] do artista à gravadora). A Continental garantia também toda a infra-estrutura industrial e a comercialização das produções. (p. 88).

Esse contrato durou menos de um ano e 22 discos, entre lançamentos e relançamentos. Ao final do contrato Lira-Continental, restaram apenas desavenças entre todos os lados incluídos. Além disso, em meados da década de 80, alguns contatos foram feitos com as *majors*. Quase todos em vão, mas alguns músicos *independentes* conseguiram gravar por elas. São os casos, por exemplo, de Arrigo Barnabé que em 1984 gravou, pela Ariola, o LP

“Tubarões Voadores” e do Grupo Premê que, por sua vez, em 1986, gravou pela EMI-Odeon o LP “Grande Coisa”. Essas experiências com as *majors*, contudo, não foram muito adiante, e a grande maioria dos músicos que viveram esse *momento independente* continuou, de uma forma ou de outra, percorrendo os circuitos *alternativos*, trilhando seus próprios caminhos. Não houve concessões, nem tão pouco foram cooptados, ainda que tenham cumprido seus papéis dentro do “sistema”, dando uma “arejada” na indústria fonográfica brasileira. Por esse período, meados da década de 80, as *majors* já estavam totalmente voltadas para o grande “filé mignon” da indústria do disco dessa década: o *rock* nacional, um produto de fácil “digestão”. Sendo assim, podemos entender com muita clareza o sentido do comentário que um diretor (Pena Schimidt) da grande indústria de discos no Brasil fez a respeito de alguns desses músicos:

Quando eu era diretor artístico da Continental, participantes de um festival de música da Vila Madalena foram me procurar. Fomos lá, ninguém conhecia essas coisas, mas fomos lá. Estavam Itamar Assumpção, dois terços dos Titãs em duas ou três bandas diferentes, o Arrigo Barnabé. [...] Eu acho que algumas coisas não os ajudaram. *Eles eram muito indigestos como produto*. É difícil descrever o que é indigesto, mas a palavra expressa realmente o que é, eram nutritivos, mas *indigestos*... (apud DIAS, 2000, p. 139, grifo nosso).

Como cantou Itamar Assumpção em uma de suas últimas canções (“Cultura Lira Paulistana”), com o fim do regime militar, “a ditadura pulou fora da política/e como a dita cuja é craca e crica/foi grudar bem na cultura/uma nova forma de censura”.

Nota

¹ Neste trabalho estaremos utilizando o conceito de indústria cultural conforme a definição dada por T. W. Adorno e Max Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* (5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985). Todavia, não utilizaremos esse conceito, formulado pelos filósofos alemães citados, como uma “camisa de força”. Conforme observou Fredric Jameson: “O que é insatisfatório na posição da Escola de Frankfurt não

é o seu aparato negativo e crítico, e sim o valor positivo do qual depende, notadamente, a valorização da alta arte modernista tradicional como o *locus* de uma produção estética ‘autônoma’, genuinamente crítica e subversiva”. (JAMESON, F. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 14). Portanto, sempre que necessário for, balizaremos nosso ponto de vista em relação a esse conceito fundamental.

Entrevistas coletadas no Idart, Centro Cultural São Paulo (CCSP):

De Conversa em Conversa – Arrigo Barnabé. Entrevista realizada no CCSP, abr. 1984.

Itamar Assumpção e sua Banda Isca de

Polícia. Entrevista realizada no Teatro Lira Paulistana, 15 abr. 1982.

Grupo Rumo. Entrevista realizada no CCSP, 10 maio 1982.

Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Trad. G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, T. W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Coleção Os Pensadores).
- ARTE EM REVISTA. *Independentes*. São Paulo: CEAC, ano 6, n. 8, 1984.
- DAPIEVE, Artur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DIAS, Márcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural: 1920-1945*. 2002. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 2002.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GUIMARÃES, Antonio C. M. *A nova música popular de São Paulo*. 1985. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, São Paulo, 1985.
- HARNONCOURT, Nicolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- HOLLANDA, Heloisa B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1977.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- MORELLI, Rita de C. L. *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepção acerca da natureza do trabalho artístico*. Campinas: Unicamp, 1988.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2001.
- OLIVEIRA, Laerte F. de. *Em um porão em São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 1994. Dissertação (Mestrado) – ECA/USP, São Paulo, 1994.
- PUTERMAN, P. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.