



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Departamento de Cinema, Rádio e Televisão - ECA/CTR

Artigos e Materiais de Revistas Científicas - ECA/CTR

2008

Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira - 1965-1999

ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan./jun. 2008

<http://producao.usp.br/handle/BDPI/32361>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo

Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999



Capas de LPs.

Eduardo Vicente

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da USP. Coordenador do Gáudio - Grupo de Estudos e Desenvolvimento do Áudio. eduardo_vicente@uol.com.br

Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999

Eduardo Vicente

RESUMO

Este texto busca oferecer uma visão geral da produção fonográfica brasileira entre 1965 e 1999. A partir de levantamentos estatísticos produzidos pelo Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado), é apresentada aqui uma classificação dessa produção em diferentes segmentos e uma breve descrição do surgimento e da dinâmica de cada um deles, bem como, em alguns casos, uma análise mais detalhada de suas características e de seu desenvolvimento. Com vistas a uma melhor contextualização, a exposição dos dados é acompanhada por uma ligeira discussão acerca do cenário geral da indústria.

PALAVRAS-CHAVE: música popular brasileira; indústria fonográfica; consumo musical.

ABSTRACT

This article seeks to offer a general view on the Brazilian phonographic production as it developed from 1965 through 1999. By relying on statistical data provided by Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado), I propose a classification of that phonographic production in addition to a brief description of the emergence and dynamic of each one of its segments. I also provide more detailed analyses of some of those segments and their particular developments. The data presentation will be followed by a short discussion about the general scenario of the music industry.

KEYWORDS: *Brazilian popular music; phonographic industry; musical consumption.*



Este trabalho tem como objetivo oferecer um panorama da produção fonográfica brasileira desenvolvida nas últimas décadas. Sua base é um mapeamento dos segmentos musicais predominantes no período de 1965 a 1999, produzido a partir de estatísticas de vendas de discos elaboradas pelo Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado)¹. Tal instituto foi criado em 1965 com o objetivo de atender exclusivamente à indústria fonográfica. Nelson Oliveira, seu fundador, trabalhara anteriormente no Ibope (*Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística*) e estruturou sua pesquisa de vendas de discos com base em informações de lojistas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. As listagens não trazem quantidade de discos comercializados apenas a sua posição anual no ranking dos 50 mais vendidos. Mesmo assim, entendo que a análise desse material oferece elementos para uma melhor compreensão da dinâmica da indústria fonográfica no país e dos fatores que levaram seus dirigentes a privilegiar certas estratégias de atuação e segmentos de mer-

¹ As listagens aqui utilizadas foram adquiridas durante meu doutorado em comunicação (*Música e disco no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação) – ECA-USP, São Paulo, 2002) com recursos disponibilizados pela FAPESP. Elas estão disponíveis nas bibliotecas da ECA/USP e do Instituto de Artes da Unicamp.

cado em diferentes momentos do período aqui abordado. Como se sabe, são escassos e pouco confiáveis os dados acerca da produção e venda de discos no Brasil. E a pesquisa do Nopem, embora apresente limitações, é, provavelmente, a única que abrange as décadas de 1960 a 1990 e que pode ser acessada por pesquisadores interessados.

Gostaria de iniciar este texto explicitando essas limitações. Apesar de levar em conta que os estados de São Paulo e Rio respondem, historicamente, por cerca de dois terços do mercado nacional de discos do país, trata-se, é claro, de uma pesquisa geograficamente restrita. Além do mais, os dados não se referem exclusivamente aos *long plays* (LPs), pois envolvem, LPs, compactos simples e compactos duplos. Ao mesmo tempo, o caráter de levantamento anual é passível de gerar distorções. Um disco que tenha vendas significativas ao longo de vários meses, porém abrangendo a passagem de um ano para outro, pode, por exemplo, nem ser mencionado nas listagens.

A despeito disso, a pesquisa, por estar vinculada diretamente aos pontos de venda, apresenta o mérito de considerar o que foi efetivamente adquirido pelo consumidor final e não os números anunciados pela indústria. Deve-se ponderar, no entanto, que, a partir da segunda metade da década de 1990, pelo menos, a loja especializada tendia a tornar-se menos significativa como ponto de vendas, já que passava a disputar espaço não apenas com as grandes superfícies (supermercados e magazines) e com o mercado ilegal — dedicado à comercialização de CDs *online* e à distribuição digital de música —, mas também com postos de venda alternativos como templos religiosos, shows, lojas de artigos religiosos e/ou esotéricos e grêmios estudantis. Enfim, vivemos um processo de pulverização do consumo que certamente reduziu a centralidade da loja especializada, tornando incerta a própria existência das empresas.

Por outro lado, a reunião dos álbuns em segmentos comporta ainda considerável dose de subjetividade. Porém, como diversos de seus artistas são citados na apresentação de cada segmento, acredito que as escolhas acabarão ficando razoavelmente claras. A leitura, a meu ver, tornará evidente o fato de que os segmentos aqui arrolados mereceriam um estudo mais aprofundado. Este artigo, contudo, não é o lugar para essa análise. Sua pretensão principal é expor os dados coletados na expectativa de que eles venham a colaborar para uma melhor compreensão do desenvolvimento da indústria nas últimas décadas e, desse modo, para o trabalho de outros pesquisadores.

O cenário da indústria

A classificação dos álbuns das listagens em segmentos é apresentada, neste trabalho, em três tabelas que subdividem o período analisado: 1965/1979, 1980/1989, 1990/1999. Impõe-se, em primeiro lugar, justificar tal subdivisão.

Os anos que vão de 1965 a 1979 marcam tanto a implantação ou consolidação no país das principais empresas mundiais do setor como uma fase de expansão vigorosa e ininterrupta da indústria. Os dados da ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos) (ABPD), disponíveis desde 1966, apontam para vendas de 5,5 milhões de unidades naquele ano e de 52,6 milhões em 1979². Esse crescimento, associado à

² Dados fornecidos pela própria entidade.

³ VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista Electrónica Internacional de la Economía Política de las Tecno-logías de Comunicación y Información*, v. VIII, n. III, www.eptic.com.br, set.-dez. 2006, p. 118.

⁴ Ver IFPI, *The Recording Industry in Numbers 2000: the definitive source of global music market information*, London, IFPI, 2000

“lei de incentivos fiscais promulgada em 1967, facultando às empresas abater do montante do Imposto sobre Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país”³, ofereceu à indústria um terreno seguro, que tornava desnecessárias modificações substanciais em sua estratégia de atuação.

Ao final da década de 1970, porém, renunciava-se a crise que iria interromper a trajetória ascendente da indústria já a partir de 1980, determinando mudanças significativas no cenário. Elas implicariam uma maior racionalização das atividades das empresas, que reduziram seus elencos e passaram a atuar mais decisivamente na exploração de novos mercados e no desenvolvimento de produtos destinados a nichos específicos. Em relação ao enxugamento dos elencos, ele atingiu fortemente a presença da indústria em segmentos de consumo mais restrito, como a música instrumental e a MPB de caráter mais experimental, por exemplo, o que acabou favorecendo o surgimento de uma expressiva cena independente representada por nomes como Antonio Adolfo, Boca Livre e os artistas ligados ao Lira Paulistana.

Quanto à exploração de novos mercados, os anos 1980 se caracterizaram pela busca de novas faixas etárias de consumidores, refletida especialmente na explosão da música infantil e do *rock*. Na área do *rock*, isso resultou, em alguma medida, na prospecção de novos artistas e a sua preparação para o mercado fonográfico. Já no que se refere à música infantil, a cena foi inteiramente construída pela indústria e totalmente apoiada, como veremos adiante, nos programas televisivos desenvolvidos para esse público.

No início da década de 90 assistiu-se a uma crise aguda, com o ano de 1990 registrando uma queda na produção de mais de 40% em comparação com 1989. No entanto, a indústria foi favorecida pela conjuntura de relativa estabilidade dos primeiros anos do Plano Real e viveu, entre 1996 e 1999, os melhores momentos de sua história, alcançando a posição de sexto mercado mundial⁴. Esse período assistiu, por sinal, à implantação e consolidação do formato CD no Brasil.

Em termos de produção musical, verificou-se a valorização não só do regional — com ajuda da música sertaneja e da *axé-music* —, mas de toda uma produção vinculada a identidades “locais”, compreendidas aqui não apenas em seu sentido geográfico, como também étnico, religioso, urbano e comportamental. Seriam exemplos desse processo o *funk*, o *rap* e a música religiosa, entre inúmeras outras (que não figuram nas listagens do Nopem). As tecnologias digitais de produção e distribuição com certeza colaboraram para esse cenário, uma vez que ofereceram grandes facilidades para pequenas gravadoras e artistas independentes. Assim, tivemos o ressurgimento de uma cena independente muito atuante e responsável pela descoberta e pelo lançamento inicial no mercado de muitos dos artistas que, no período, alcançaram projeção nacional ao serem acolhidos por grandes gravadoras. Todavia, a crise econômica do final da década, bem como problemas específicos da indústria, como o avanço da pirataria, as incertezas acerca da distribuição *on-line* e a aparente incapacidade das *majors* de trabalhar com esse mercado cada vez mais segmentado, criaram uma situação bastante negativa para as empresas, o que demarcou sua entrada no novo século em meio ao esgotamento de seu modelo de negócios tradicional.

Vejam agora, comparativamente, as tabelas elaboradas com base nas listagens do Nopem.

Tabela I. Distribuição por segmento dos 50 discos mais vendidos anualmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: 1965/1979

Ano	Internacional	Trilhas de Novela (int./nac.)	Pop. Romântico	Romântico	MPB	Samba	Rock	Infantil	Sertanejo	Soul/Rap/Funk	Disco
1965	15	-	-	17	8	6	2	-	1	-	-
1966	17	-	-	16	8	4	2	-	-	-	-
1967	14	-	-	20	4	5	1	-	1	-	-
1968	9	-	-	21	8	8	2	-	-	-	-
1969	6	-	-	22	7	6	4	1	-	-	-
1970	22	-	-	12	4	5	2	-	-	-	-
1971	23	-	-	14	8	3	1	-	-	1	-
1972	24	4 (3/1)	-	12	3	6	-	-	-	1	-
1973	16	1 (0/1)	-	14	8	7	2	1	1	0	-
1974	27	6 (6/0)	-	5	3	9	1	-	-	2	-
1975	29	3 (3/0)	-	3	2	9	3	-	-	1	-
1976	16	4 (2/2)	-	5	7	11	1	-	-	2	-
1977	19	3 (1/2)	-	9	4	9	2	-	1	2	-
1978	23	2 (2/0)	-	12	4	5	-	2	-	0	3
1979	18	1 (0/1)	-	15	6	9	-	1	-	0	-

Tabela II. Distribuição por segmento dos 50 discos mais vendidos anualmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: 1980/1989

Ano	Internacional	Trilhas de Novela (int./nac.)	Pop. Romântico	Romântico	MPB	Samba	Rock	Infantil	Sertanejo	Soul/Rap/Funk	Axé/Bahia	Religioso
1980	9	3 (2/1)	1	12	17	5	2	0	0	2	0	0
1981	11	1 (1/0)	2	14	15	4	3	1	0	0	0	0
1982	14	0	2	9	10	6	3	1	3	1	0	0
1983	20	5 (5/0)	2	7	6	5	6	3	0	0	0	0
1984	18	4 (3/1)	0	5	7	8	8	3	0	1	0	0
1985	16	5 (2/3)	0	4	10	6	6	3	0	0	0	0
1986	19	2 (2/0)	0	4	5	9	6	3	0	2	0	0
1987	23	4 (3/1)	0	7	4	4	7	3	0	1	0	0
1988	14	5 (3/2)	0	9	6	6	6	2	0	2	2	0
1989	11	4 (1/3)	1	5	8	7	4	6	0	1	0	0



Tabela III. Distribuição por segmento dos 50 discos mais vendidos anualmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: 1990/1999

Ano	Internacional	Trilhas de Novela (int./nac.)	Pop. Romântico	Romântico	MPB	Samba	Rock	Infantil	Sertanejo	Soul/Rap/Funk	Axé/Bahia	Religioso
1990	13	8 (3/5)	0	5	4	9	4	3	4	1	1	0
1991	26	5 (2/3)	0	5	5	5	1	4	3	0	0	0
1992	21	2 (1/1)	0	5	6	5	3	2	4	1	1	0
1993	16	1 (1/0)	0	4	8	10	3	0	3	2	4	0
1994	15	3 (2/1)	0	4	6	9	2	2	2	5	3	0
1995	15	3 (3/0)	0	3	3	11	7	3	3	3	0	0
1996	6	6 (3/3)	0	4	3	16	5	3	5	1	2	0
1997	9	2 (2/0)	0	3	3	16	5	2	4	3	4	0
1998	12	4 (2/2)	0	3	0	14	6	1	3	4	2	1
1999	13	5 (3/2)	0	5	4	13	2	0	3	2	2	1

Análise dos segmentos

1. Repertório internacional

A presença mais destacada do repertório internacional na listagem ocorreu durante os anos 1970, quando as citações oscilaram entre 16 e 29, com uma média superior a 20 anuais. As décadas seguintes apresentaram uma tendência declinante seja na média de citações (16 nos anos 1980 e 15 nos anos 1990) seja, o que é bem mais significativo, na posição dos discos nas listas, com pouquíssimas menções entre as dez primeiras ao longo dos anos 1990. De qualquer maneira, essa redução na frequência não se deu de forma constante e nem pode ser assumida como uma tendência definitiva. Na década de 1990, por exemplo, tivemos tanto o terceiro maior índice de presença de músicas internacionais nas tabelas (26 citações em 1991), quanto o menor (seis citações em 1996, número idêntico ao constatado em 1969). Já nos anos seguintes — 1997, 1998 e 1999 —, verificou-se um crescimento regular no consumo, com o registro de 9, 12 e 13 discos, respectivamente.

No que diz respeito aos artistas e títulos mencionados, algumas observações interessantes podem ser feitas. Em primeiro lugar, nos anos iniciais da listagem, especialmente entre 1965 e 1967, as gravações em inglês foram menos decisivas: apareceram com frequência artistas que cantavam em italiano, francês e espanhol, como Sergio Endrigo, Alain Barriere, Rita Pavoni, Trini Lopes, Trio Los Panchos, Charles Aznavour e Carmelo Pagano. A partir de 1970, entretanto, as listas passaram a ser ocupadas quase exclusivamente por quem cantava em inglês, com a notável exceção de Julio Iglesias (com trabalhos em inglês e espanhol), que continuamente recebeu frequentes menções desde 1976 — ano em que obteve o 16. lugar com *Manuela*.

Outro fato relevante é a reduzida importância dos astros tradicionais de rock ao longo de praticamente todo o período coberto pelas esta-

tísticas. Considerando apenas os dez primeiros colocados, os Beatles compareceram duas vezes como banda (*Os reis do yê, yê, yê*, 6. lugar, 1965, e *Abbey road*, 7., 1970) e quatro por álbuns individuais de seus ex-integrantes (três de John Lennon e uma de George Harrison); Elvis Presley alcançou uma única citação (*Silvia*, 7. lugar, 1972) e bandas tradicionais, como Rolling Stones, Pink Floyd, The Who e Led Zepellin, jamais foram mencionadas. Já em relação aos astros da música negra norte-americana, a situação é bem diferente, como provam as participações de Stevie Wonder (10. em 1970, 8. em 1973 e 1. em 1974), Michael Jackson (3. em 1973, 2. em 1976, 2. em 1980 e 1. em 1984), Dobbie Brothers (7. em 1973), The Stylistics (8. em 1974), Commodores (3. em 1978), Roberta Flack (9. em 1978), Earth, Wind & Fire (4. em 1982) e Lionel Ritchie (9. em 1986).

Além disso, figuraram no rol de mais vendidos cantores românticos e/ou com repertório mais tradicional como Frank Sinatra, Johnny Mathis, B. J. Thomas, Elton John, Barbra Streisand, Dionne Warwick, Chris de Burgh, Peter Cetera, Jon Secada e Julio Iglesias. Também com canções que poderiam ser classificadas de românticas, tivemos as bandas Bon Jovi e Scorpions, o saxofonista Kenny G. e os grupos adolescentes Menudos, New Kids on the Block e A-Ha. Dentre os artistas “pseudo-internacionais” — ou seja, brasileiros que se apresentavam como estrangeiros — apoiados num repertório romântico, destacaram-se Light Reflection (*Tell me once again*, Copacabana, 2. lugar, 1973), Dave MacClean (*Me and you*, Top Tape, 7., 1974) e Michael Sullivan (*My life*, Top Tape, 3., 1977).

Sugestivamente, alguns deles que cantavam em inglês deram prosseguimento às suas carreiras — já cantando em português — em segmentos vinculados ao que José Miguel Wisnik descreveu certa vez como uma “poderosa corrente de romantismo de massa”⁵. Esse foi o caso, por exemplo, de Michael Sullivan, que passou a atuar principalmente como compositor; de Fábio Jr, que se iniciara na vida artística sob os pseudônimos de Mark Davis e Uncle Jack; e de Christian, da dupla Christian & Ralf.

No geral, as coletâneas de artistas diversos também tiveram igualmente uma destacada participação na composição do repertório internacional consumido no país. Nessa categoria, figuram as trilhas de filmes, seleções de rádios FM e de gêneros musicais (notadamente os mais dançáveis) e, é claro, as trilhas internacionais de novelas — que nas tabelas estão incluídas tanto no total de álbuns de música internacional quanto no de álbuns de trilhas de novela.

2. Trilhas de novelas

Embora o pioneirismo na produção delas seja atribuído por José Teles à gravadora Mocambo, com a trilha de *Nino, o italianinho*⁶, é inegável que a Som Livre (braço fonográfico da Rede Globo), criada em 1971 justamente com essa finalidade, detém um controle quase absoluto sobre essa área no Brasil⁷. No total, as citações de trilhas internacionais nas listagens foram consideravelmente superiores às de nacionais: 61 contra 35.

Os maiores destaques foram para *Escalada internacional* (3., 1975), *Estúpido cupido nacional* (4., 1976), *Anjo mau internacional* (6., 1976),

⁵ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979/1980, p. 23

⁶ Ver TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 20.

⁷ Entre as trilhas não lançadas pela Som Livre, a única nacional a constar da listagem é a da novela *Pantanal*, da Rede Manchete (PolyGram, 20º lugar, 1990). As outras duas são internacionais: das novelas infantis mexicanas *Chispita* e *Chiquititas*. Antes da criação da Som Livre, as trilhas das novelas da Rede Globo eram lançadas pela PolyGram (atual Universal).

⁸ Com a notável exceção de Xuxa que, como se sabe, também é contratada da emissora.

⁹ Seu nome ocupa o primeiro lugar em 24 dos 35 anos cobertos pelas listagens.

Champagne internacional (4., 1984), *O outro internacional* (4., 1987), *Vale tudo internacional* (3., 1989), *Top model nacional* (3., 1990), *Cara e coroa internacional* (10., 1996), *Por amor internacional e nacional* (respectivamente, 6. e 9. lugares em 1998), *Suave veneno internacional* (5., 1999) e *Torre de babel internacional* (8., 1999).

As trilhas de novelas foram, além do mais, o principal espaço de atuação dos artistas “pseudo-internacionais”. Ao se examinar os discos, encontram-se menções entre 1972 (com a Free Sound Orchestra, de Waltel Blanco e Antonio Faya, interpretando “Sweet Concert” na trilha internacional de *O bofe*) e 1985 (com “Lovely Love”, interpretada por Terry Winter e Silvia Massari, na trilha de *A gata comeu*). Essa espécie de produção mostrou-se uma estratégia sinérgica extremamente eficaz no Brasil, chegando a garantir à Som Livre, ainda nos anos 1970, a liderança do mercado nacional. Em boa parte de sua existência, a empresa se concentrou quase por inteiro em trilhas de novelas e outros tipos de coletâneas, permanecendo sem um elenco próprio.⁸

3. Pop romântico

Criei esta categoria para diferenciá-la da designação geral de românticos atribuída a determinados artistas que despontaram na fase imediatamente anterior à explosão do *rock* dos anos 1980 e que não se identificavam plenamente com este, oscilando entre os referenciais do *rock*, da música romântica e, em alguns casos, da MPB. Incluí aqui os trabalhos de Biafra (pela CBS, em 1979 e 1981, e pela Esfinge em 1989), Ângela Rô Rô (PolyGram, 1980), Guilherme Arantes (WEA em 1981 e Som Livre em 1983), Marcos Sabino (PolyGram, 1982) e Dalto (EMI, 1982 e 1983). Nenhum desses nomes voltou a ser citado na década de 1990 e, de todos eles, apenas Guilherme Arantes manteve uma carreira de relativa visibilidade por maior tempo.

4. Romântico

Romântico e MPB são duas “categorias guarda-chuva” sob as quais agrupei grande parte da produção musical desenvolvida no país no período em questão. O nome número 1 da categoria é, evidentemente, o de Roberto Carlos, ao qual as listagens do Nopem conferem tranqüilamente a posição de maior vendedor de discos da história do Brasil⁹. Nos anos 1960, quando a média de álbuns incluídos na categoria ficou próxima de 20, as citações foram devidas, principalmente, a figuras ligadas à Jovem Guarda, como Wanderley Cardoso (Copacabana), Wanderléa (CBS), Ronnie Von (Philips), Eduardo Araújo (Odeon), Leno & Lilian (CBS), Trio Esperança (Odeon), Deno & Dino (Odeon), Jerry Adriani (CBS), Paulo Sérgio (Caravelle) e Antônio Marcos (RCA). Ao lado deles, sobressaíram também cantores voltados a um público mais tradicional como Altamar Dutra (Odeon), Nelson Ned (Copacabana), Waldick Soriano (Copacabana), Lindomar Castilho (Continental), Agnaldo Timóteo (Odeon) e Cláudia de Barros (GNI).

Nos anos 1970, assistiu-se a um acentuado decréscimo da participação do segmento nas listagens. Uma comparação entre as colunas na tabela permite supor que essa faixa foi direta e intensamente afetada pelo crescimento do consumo de repertório internacional, aliás bastante alto. Não houve, acrescente-se, um processo de renovação nessa área,



sendo Odair José (Philips, 1973), Márcio Greick (CBS, 1974) e Peninha (PolyGram, 1978) os nomes mais populares então surgidos. Entre o final da década de 1970 e o começo da seguinte, o segmento experimentou certa reação, acompanhada pelo ingresso nas listagens de novos artistas como Sidney Magal (Philips, 1978), Perla (RCA, 1978), Lílian (RCA, 1978), Fábio Jr. (EMI, 1979), Joana (RCA, 1980), Kátia (CBS, 1981) e Ovelha (Copacabana, 1983). Lá pelo fim da década de 1980, surgiriam Rosana (CBS, 1987), Robby (RCA, 1988), José Augusto (RCA, 1988) e Elymar Santos (EMI, 1990). Nos anos 1990, no entanto, não se registrou a aparição de nenhum novo nome de expressão. Aparentemente, o modo pelo qual gêneros como o sertanejo, a *axé-music* e o pagode, por exemplo, incorporaram o discurso romântico gerou o esvaziamento da cena, e sua diminuta participação nas estatísticas, nos últimos anos do levantamento, se deveu a artistas já consagrados.

5. MPB

Como os dados levantados pelo Nopem remontam a 1965, acabaram por documentar o momento de transição da Bossa Nova para a MPB¹⁰, assinalando o surgimento e a consolidação da geração de compositores e intérpretes da década de 1960 que até hoje funciona como o seu mais importante referencial. As oito citações desse primeiro ano da pesquisa, que transcrevo aqui integralmente, parecem ilustrar bem esse quadro.

Posição	Disco	Artista	Gravadora
4.	<i>A bossa é nossa</i>	Miltinho	RGE
5.	<i>Dois na bossa</i>	Elis & Jair Rodrigues	Philips
23.	<i>Quem te viu, quem te vê</i>	Chico Buarque	RGE
27.	<i>Minha namorada</i>	Os Cariocas	Philips
31.	<i>Carcará</i>	Nara Leão	Philips
32.	<i>Arrastão</i>	Edu Lobo	Philips
47.	<i>Inútil paisagem</i>	Nana Caymmi	Equipe
48.	<i>Reza</i>	Tamba Trio	Philips

A importância desse segmento — ligado, em larga medida, ao meio universitário, aos festivais de música da TV e aqui representado por Chico Buarque, Elis Regina, Edu Lobo e Nara Leão — iria crescer de maneira expressiva nos anos seguintes, com o ingresso praticamente anual de novos artistas. Embora a repressão política tenha produzido um impacto negativo sobre a cena, esse processo de renovação atravessou também a década de 1970, levando ao aparecimento nas listagens de nomes como Quarteto em Cy (Equipe) em 1966; Sérgio Mendes (Odeon) em 1967; Taiguara (Odeon) e Caetano Veloso (Philips) em 1968; Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil (todos pela Philips) em 1969; MPB-4 (Philips), Vinícius & Toquinho (RGE) e Ivan Lins (Philips) em 1971; Simone (CBS) e Novos Baianos (Som Livre) em 1973; Milton Nascimento (Odeon) e João Bosco (RCA) em 1976; Belchior (WEA) e Djavan (Som Livre) em 1977; Fafá de Belém (Philips) e Ney Matogrosso (WEA) em 1978.

Casos como o de Belchior e Fafá marcaram ainda o início de tendências como a do *boom* nordestino¹¹ e da fase das cantoras na MPB. A partir desse momento, foram essas duas vertentes, aliadas à cena inde-

¹⁰ Para uma discussão mais aprofundada do termo MPB, que considere mais adequadamente os aspectos políticos, intelectuais e ideológicos envolvidos na constituição do segmento, recomendo NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2001.

¹¹ Em relação ao *boom* nordestino, Rita Morelli irá dedicar especial atenção às carreiras de Fagner e Belchior, dois de seus principais expoentes, em *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991. Merece destaque, em sua obra, a discussão acerca das estratégias (antagônicas) adotadas por ambos para o desenvolvimento de suas carreiras, que acaba por evidenciar a maior adaptação dessa geração às exigências de um mercado crescentemente racionalizado. Vale observar, ainda, que embora o grande contingente de artistas da região justifiquem a expressão *boom* nordestino, o que tivemos foi, na verdade, um processo mais amplo de regionalização da produção, do qual são exemplos os artistas oriundos de estados como Minas Gerais (com o pessoal do Clube de Esquina), Pará (com a própria Fafá de Belém) e Rio Grande do Sul (com Kleiton e Kledir), entre outros.

¹² Nei Lopes relaciona ao pagode desde as festas nas casas de Pixinguinha e Tia Ciata, no início do século passado, até os encontros no restaurante Zicartola, nos anos 60 e 70, onde se reuniam nomes como Cartola, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, Zé Kéti e Elton Medeiros, conferir LOPES, Nei. Pagode, O Samba guerrilheiro do Rio. In: VARGENS, João Baptista (org.). *Notas musicais cariocas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

pendente, as maiores geradoras de renovação do segmento, como exemplificam Zé Ramalho (CBS) em 1979; Amelinha (RCA), Fagner (CBS), Gonzaguinha (EMI), Oswaldo Montenegro (gravando pela WEA) e Boca Livre (independente, mas lançado pelo selo Eldorado) em 1980; Zizi Possi (PolyGram), Baby Consuelo e Pepeu Gomes (ambos pela WEA) em 1981; Alceu Valença (Ariola) em 1982; e Elba Ramalho (PolyGram) em 1984. Sobre a geração de cantoras, ressaltou-se a forma mais decidida pela qual elas passaram a incorporar o referencial romântico ao seu repertório, num progressivo afastamento das preocupações políticas, estéticas e sociais que haviam orientado parte ponderável da produção da MPB no período anterior.

Apesar da importância da MPB no contexto da indústria ter se reduzido bastante durante os anos 1980 e 1990, isso não implicou uma total ausência de renovação no cenário. Embora com menor frequência, novos artistas continuaram surgindo nas listagens, sendo Marisa Monte (com uma primeira menção em 1989, pela EMI) o de maior destaque entre eles. Além dela, tivemos ainda as primeiras citações de Emílio Santiago (Som Livre) em 1988; Adriana Calcanhoto e Edson Cordeiro (ambos pela Sony) em 1993; e Chico César (PolyGram) em 1996.

6. Samba

A relação do samba com o grande mercado fonográfico tem sido pontuada por constantes idas e vindas e pelo predomínio de diferentes tendências. Analisando as menções feitas nas listagens, constata-se num primeiro momento, entre 1965 e 1967, a supremacia do samba-canção, destacando-se aí Dalva de Oliveira, Elza Soares, Carmem Silva, Elizete Cardoso, Sílvio Caldas e Ângela Maria. Trata-se do instante final no *mainstream* musical de uma geração de artistas fortemente vinculada ao rádio, que perdia a sua centralidade, do mesmo modo que o veículo, e era então substituída pelos novos cantores ligados à TV (grande parte vinculada à Bossa Nova, à Jovem Guarda e aos festivais de música).

Já um samba de vocação mais pop parece ter encontrado em Jorge Ben (depois Benjor) seu artista pioneiro. Nas listagens, porém, o primeiro nome mencionado que considerei como vinculado a essa tendência foi o de Wilson Simonal. Tanto ele como a Turma da Pilantragem tiveram significativas participações nos levantamentos do Nepom entre 1965 e 1970. Jorge Ben, por sua vez, recebeu sua primeira citação apenas em 1978 (*Jorge Ben*, RGE), apesar de haver se tornado uma duradoura influência para artistas de praticamente todas as gerações que o sucederam.

A presença de Zé Kéti nas listas (*Máscara negra*, Odeon, 1967), embora única, aponta para o que podemos considerar uma tendência da valorização, mesmo que tardia, de compositores identificados à tradição das escolas de samba, como Cartola e Nelson Cavaquinho. Essa “descoberta” esteve, em boa medida, associada a nomes da MPB e à cena política do período permeada pela rediscussão da relação entre os intelectuais e a cultura populares, propostos, por exemplo, pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Já o pagode possui uma longa tradição na história musical e do cenário fonográfico nacional¹². Se bem que o termo não se refira, em sua origem, a um estilo musical, mas sim a uma festa, uma reunião de pessoas, ele acabou por definir também uma maneira particular de compor e

interpretar samba. Ainda nos anos 1960, nos subúrbios do Rio, a quadra do bloco Cacique de Ramos se converteu no maior centro irradiador do pagode. A sua primeira menção nas listagens do Nopem ficou por conta de um LP do bloco (*Água na boca*, 34. lugar, 1965, RCA). A importância do Cacique, no entanto, vai muito além desse primeiro trabalho, pois de seus quadros surgiram figuras destacadas dessa modalidade musical durante grande parte de seu predomínio. Nesse momento, os principais artistas incluídos nas listas foram Beth Carvalho (Odeon, 1968), Martinho da Vila (RCA, 1968) e Originais do Samba (RCA, 1972). A partir de 1981, no rescaldo da crise vivida pela indústria no final da década anterior, uma nova leva de pagodeiros começou a chegar às paradas — o que culminou num grande *boom* do segmento em 1986. Integraram esse grupo Agepê, Almir Guineto, Alcione, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Jorge Aragão, Beth Carvalho e Jovelina Pérola Negra — apesar de nem todos terem figurado nas listagens aqui analisadas.

Voltando à questão da importância do Cacique de Ramos, saliente-se que Almir Guineto e o grupo Originais do Samba (do qual ele tomou parte), assim como Jorge Aragão, Zeca Pagodinho e Fundo de Quintal, integraram o bloco. Além disso, muitos dos sucessos de Beth Carvalho são de autoria dos compositores do Cacique de Ramos, cujo trabalho ela se pôs a divulgar depois de ter participado de uma de suas reuniões em 1978. Aliás, nos grupos Originais do Samba e Fundo de Quintal surgiram as inovações musicais que passaram a caracterizar o acompanhamento do pagode, como o uso do banjo em lugar do cavaco, do tantã em vez do surdo e do repique de mão.

Não teria sentido, entretanto, separar o pagode de todo o processo de revigoração do samba que aconteceu durante os anos 1970, com um considerável crescimento da importância de seus compositores e das próprias escolas. Nesse período, compositores e intérpretes ligados aos morros, à periferia e às escolas de samba do Rio (e, em menor escala, de São Paulo) começou a despontar nas listagens. Surgiram as primeiras citações a intérpretes como Paulinho da Viola (Odeon, 1970), Adailton Alves (Copacabana, 1972), Marinho da Muda (Copacabana, 1973), Agepê (Continental, 1975), Gilson de Souza (Tapeçar, 1975), Alcione (Philips, 1976, e posteriormente RCA), Eliana Pitman (RCA, 1976), Ataulfo Júnior (RCA, 1976), João Nogueira (Odeon, 1976), Dicró (Continental, 1977), Roberto Ribeiro (Odeon, 1977) e Bezerra da Silva (CID, 1979).

E mais: obtiveram igualmente enorme êxito os sambas-enredo das escolas. Segundo Sérgio Cabral, esse tipo de música, “que até então desaparecia de cena assim que acabava o carnaval”, despertou maior interesse das gravadoras a partir do sucesso de Eliana Pitman, com a gravação de *O mundo encantado de Monteiro Lobato* (Estação Primeira de Mangueira), e de Zuzuca, que “transformou em êxitos carnavalescos os seus sambas-enredo ‘Pega no Ganzé’ e ‘Tengo-Tengo’” (apresentados pela Escola Acadêmicos do Salgueiro em 1971 e 1972 respectivamente)¹³, chegando às listagens em 1973 com *Mangueira, minha querida Mangueira* (35. lugar, GNI). Mas o primeiro disco de sambas-enredo a constar nas listas é de 1970. Ele foi lançado pelo selo Caravelle e alcançou o 20. lugar na parada. De 1974 em diante, foi a Top Tape que passou a colocar no mercado o LP *Sambas enredo do Grupo I*, cuja edição de 1978 ocupou o segundo posto no levantamento do Nopem.

¹³ Ver O samba (de novo) na moda. *Revista Opinião*, 3 out. 1975.

¹⁴ Ver A revolução do fundo de quintal. *Jornal do Brasil*, 14 dez. 1986 e Cachaça e samba na cabeça. *Jornal do Brasil*, 31 dez. 1986.

¹⁵ Ver Os sambistas põem a boca no mundo: não há gravadora para eles. *Jornal da Tarde*, 09 dez. 1988.

Tanto sucesso deu margem à entrada, no segmento, de artistas que enxergavam aí oportunidades de projeção. Esse foi o caso, por exemplo, de Luiz Airão (Odeon) e Benito de Paula (Copacabana), que haviam tentado o sucesso com a Jovem Guarda e o bolero, respectivamente, porém só adentraram no rol dos mais vendidos com trabalhos produzidos entre 1973 e 1978 e relacionados de alguma forma ao samba. Além disso, é evidente a diluição do gênero em muitos discos, como os de Wando (sua primeira referência data de 1976, pela gravadora Beverly) e Antônio Carlos & Jofafi (1971, RCA).

Quanto ao *boom* do pagode da segunda metade dos anos 1980, o período foi muito mais auspicioso para a consolidação das carreiras de artistas já estabelecidos no mercado do que para o surgimento de novos valores. Além dos citados Almir Guineto (1981, K-Tel) e Zeca Pagodinho (RGE, 1986), receberam uma primeira menção apenas Bezerra da Silva (RCA, 1984), Neguinho da Beija-Flor (CBS, 1986), Leci Brandão (Copacabana, 1989) e Elson (RGE, 1989). Mesmo assim, os jornais da época dão conta de uma “febre do pagode”, com o estilo explodindo nas casas noturnas da Zona Sul do Rio, tendo videoclipes divulgados no programa de televisão Fantástico e vendendo 3,5 milhões de discos em 1986¹⁴. Nesse processo, é preciso destacar a importância da gravadora nacional RGE (nesse momento associada à Rede Globo), que detinha o contrato de alguns dos principais artistas do segmento, como Fundo de Quintal, Jorge Aragão, Almir Guineto, Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho.

De qualquer modo, desde 1987 tivemos um arrefecimento do interesse das gravadoras pelo samba, aparecendo inclusive denúncias de discriminação das rádios em relação à veiculação de pagodes¹⁵. Embora as estatísticas do Nopem não sinalizem uma queda mais expressiva no número de álbuns de samba nas paradas, apontam certa estagnação que só começou a ser superada em 1993, quando as indicações subiram para dez (haviam sido apenas cinco nos dois anos anteriores) e se mantiveram acima desse patamar por praticamente todo o restante da década. Esse crescimento refletiu uma nova “invasão” do pagode e se traduziu no ingresso de um grande número de novos grupos no cenário.

Nessa fase, o primeiro grupo a entrar na listagem foi o Raça (*Da África à Sapucaí*, 36, BMG), ainda em 1991. A segunda indicação ocorreu no ano seguinte com o Raça Negra (*Raça Negra*, 33., RGE). A partir de 1993, no entanto, o aparecimento de novos grupos se deu em ritmo bem mais acelerado, como exemplificam o Ginga Pura (PolyGram), Só Pra Contrariar (BMG) e Razão Brasileira (EMI); Molejo (Warner/Continental) e Negritude Jr. (EMI) em 1994; Art Popular (EMI) em 1995; Gera Samba (depois rebatizado É o Tchan do Brasil, PolyGram) e Companhia do Pagode (PolyGram) em 1996; Exaltasamba (EMI), Malícia (BMG), Karametade (BMG) e Soweto (EMI) em 1997; Terra Samba (PolyGram) em 1998; Os Morenos (Universal) e Kiloucura (BMG) em 1999. Vale acrescentar que o que aconteceu no período não foi tão-somente o crescimento da quantidade de indicações de samba e pagode, mas também da sua importância nas listagens. Entre 1995 e 1997, por exemplo, o segmento respondeu, respectivamente, por quatro, seis e sete títulos entre os 10 mais vendidos.

Esse novo pagode se diferenciava, sob diversos aspectos, daquele desenvolvido em épocas anteriores. Em primeiro lugar, mostrava seu



intenso processo de desregionalização, com os grupos cariocas tornando-se minoria num cenário dominado por paulistas (como Negritude Júnior e Art Popular), baianos (É o Tchan, Companhia do Pagode, Terra Samba) e até mineiros (Só Pra Contrariar). Isso talvez indique que o que hoje é convencionalmente designado como pagode se tornou, assim como a música sertaneja, uma espécie de *pattern* de produção, com características bastante definidas, que facilitaram não só a atuação de músicos e produtores de diferentes formações, como a transformação de praticamente qualquer música em “pagode”¹⁶. Em segundo lugar, os grupos tendiam a explicitar com mais veemência suas identificações étnicas e locais. Além das óbvias referências de caráter étnico contidas nos nomes dos grupos, esses artistas tiveram várias iniciativas no sentido de apoiar ou reforçar suas ligações com as periferias de onde se originaram, destacando-se, entre elas, o *slogan* e a campanha assistencial “100% Cohab” do Negritude Júnior.

Uma leitura possível dessa diferenciação seria a de uma tentativa de compensar a evidente diluição musical e temática da produção desenvolvida, que, mais do que incorporar instrumentos musicais tradicionalmente estranhos ao segmento, como teclados e contrabaixo, dedicasse, via de regra, aos temas românticos e a alusões sexuais de duplo sentido (com o adendo de que conta, especialmente no caso dos grupos baianos, com dançarinas).

Na nova vertente do pagode, os discursos e a postura dos integrantes dos grupos tendem a se distanciar dos apelos à origem étnica e local. Ao falar das razões do sucesso do gênero nessa sua outra versão, Marley, integrante do Grupo Raça, afirmava que, “depois que os sambistas procuraram se profissionalizar, falar direito e mostrar que samba não é sinônimo de miséria, o ritmo decolou e conquistou a maioria da população”. Na mesma linha, Netinho, vocalista do Negritude Júnior, salientou que “seu grupo faz sucesso porque apresenta um suingue extra, novos instrumentos e, acima de tudo, uma postura muito profissional, com a preocupação de que samba também é *show*.”¹⁷

7. Rock

Como se pode observar nos levantamentos do Nopem, o consumo de *rock* nacional foi bastante limitado até os anos 1980, já que incluí a maioria dos participantes da Jovem Guarda — como Roberto Carlos, Leno & Lilian, Wanderley Cardoso, Wanderléa e Trio Esperança — na faixa dos românticos. Utilizei a categoria *rock* apenas para artistas que mantiveram uma identificação mais duradoura com o segmento, como Erasmo Carlos (CBS), The Fevers (Odeon), Renato & seus Blue Caps (CBS), Mutantes (Equipe), Rita Lee (Philips) e Raul Seixas (Philips): os únicos a figurar na listagem entre 1965 e 1981. Contudo, no final dos anos 1970 uma cena de intensa produção passou a se estabelecer, vindo a atingir seu auge ao longo da década seguinte.

Nesse seu início, ela foi alimentada pela existência de um circuito exibidor formado principalmente por projetos culturais alternativos e casas noturnas ociosas com o término da febre *disco*¹⁸. Com o sucesso da cena e o interesse das grandes gravadoras, o circuito se ampliou graças a diversos festivais, rádios especializadas e megaeventos. Entre estes, o mais importante foi o *Rock in Rio*, que, promovido pela primeira vez em 1985,

¹⁶ Entre as regravações no estilo incluíam-se, em 1993, as músicas “Ben” (Michael Jackson), “Será” (Legião Urbana), “Something” (George Harrison) e “Maluco beleza” (Raul Seixas), entre outras. Ver Tem Beatles no samba. *Jornal do Brasil*, 18 jul. 1993.

¹⁷ As duas declarações estão contidas em O verão dos pagodeiros. *Revista Contigo*, 18 jan. 1994.

¹⁸ Cf. DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 31.

¹⁹ Além disso, Júlio Barroso (da Gang 90) era jornalista e, juntamente com futuros nomes de destaque na cena como Lulu Santos e Paulo Ricardo, foi colaborador da revista SomTrês. Ver DAPIEVE, Arthur, *op. cit.*, p. 25 e 32.

além de alavancar a carreira de muitas bandas e artistas locais, ajudou a colocar o país no roteiro de turnês de astros internacionais.

A cena contava também com especial atenção por parte da mídia escrita, notadamente de jornalistas como Ana Maria Bahiana (*O Globo* e *Pipoca Moderna*), Pepe Escobar (*Folha de S. Paulo*), Jamari França (*Jornal do Brasil*) e Maurício Kubrusly (*SomTrês*)¹⁹. Essa vinculação — paralela às ligações de muitos grupos com o meio universitário, o teatro, as artes plásticas, a cena independente etc — deu ao *rock* dos anos 1980, ao menos no que concerne às condições de sua legitimação, uma posição próxima à da MPB.

A entrada de gente do *rock* no *mainstream* musical foi rápida. Se, em 1981, a apresentação da banda Gang 90 & As Absurdetes no Festival MPB-81, da TV Globo, marcava a primeira aparição de maior ressonância dessa nova geração no cenário nacional, já no ano seguinte ela começava a surgir nas listagens do Nopem. Tivemos a Blitz (EMI) em 1982; Ritchie (CBS), Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens (WEA), Lulu Santos (WEA) e Absyntho (RCA) em 1983; Magazine (WEA), Barão Vermelho (Som Livre) e Léo Jaime (CBS) em 1984; RPM (CBS), Ultraje a Rigor (WEA), Biquíni Cavado (PolyGram), Lobão & Os Ronaldos (RCA) e Rádio Táxi (CBS) em 1985; Os Paralamas do Sucesso (EMI) e Plebe Rude (EMI) em 1986; Legião Urbana (EMI) e Titãs (WEA) em 1987; Cazuza (PolyGram) em 1988; Nenhum de Nós (BMG), Inimigos do Rei (CBS) e João Penca & seus Miquinhos Amestrados (Esfinge) em 1989 e Engenheiros do Hawaii (BMG) — último nome expressivo da geração — em 1990.

Como se pode ver nas Tabelas II e III, contrastando com o período entre 1983 e 1988, em que nunca ocorreram menos de seis citações anuais, assistiu-se, entre 1989 e 1994, a um significativo encolhimento da cena, com as menções oscilando entre uma e quatro. Entre 1991 e 1994 não se registrou a entrada de nenhum novo grupo/artista na lista. As indicações só voltaram a aparecer — no contexto de um relativo fortalecimento do *rock* — a partir de 1995 e, mesmo assim, de forma bem discreta: a banda mineira Skank (Sony) e o trabalho solo de Renato Russo (EMI) em 1995; Cássia Eller (PolyGram) em 1996 e, depois disso, a citação solitária do Jota Quest (Sony) em 1999.

Isso não significa, necessariamente, que a cena pop nacional tenha perdido seu vigor. Diria que, ao contrário, ela experimentou uma maior diversificação por meio de vertentes como o *funk* e o *rap*, ou de bandas oriundas do *rock* alternativo que não alcançaram o consumo massificado que lhes permitiria figurar nas listagens (refiro-me, especialmente, às produções ligadas ao mangubeat de Recife e/ou surgidas na esteira de eventos como o Festival Abril Pro *Rock*). Esse espaço acabou ficando para figuras já consagradas da geração 1980, que, não raro, se contentaram com a mera reciclagem de seus antigos trabalhos em projetos como o Acústico MTV, os discos ao vivo, os remixes e os lançamentos de sobras de estúdio.

8. Infantil

A primeira gravadora brasileira a atuar de maneira consistente junto ao segmento infantil foi, muito provavelmente, a Continental, que desde 1942 produziu mais de 70 títulos. Suas gravações foram então

lançadas pelo selo Disquinho, dirigido por João de Barro (o Braguinha), e se constituíam de histórias narradas, sendo *Chapeuzinho vermelho* o maior sucesso da série.

Mas foi somente com sua vinculação a programas televisivos que o mercado infantil mostrou seu grande potencial para a indústria do disco. Desse modo, as primeiras menções na listagem vieram com *Topo Gigio* (42., Philips) em 1969 e *Vila Sésamo* (42., Som Livre) em 1973. Embora não figurando na relação dos mais vendidos, também merecem ser lembradas aqui produções como as trilhas da série *Sítio do pica-pau amarelo* (Som Livre, 1975), da peça teatral *Os saltimbancos* (Philips, 1977) e dos especiais infantis *A arca de Noé I e II* (Ariola, 1979 e 1980), que contaram com a participação de nomes de destaque da MPB.

Entre 1978 e 1981, as quatro citações presentes nas listas se ligavam, na verdade, à música *disco*: duas para A Patotinha (RCA, 1978 e 1979) e duas para As Melindrosas (Copacabana, 1978 e 1981). Em 1982, o único citado foi Sérgio Mallandro (RCA). Seja como for, observamos daí em diante uma autonomização da cena, com o referencial e artistas de renome da MPB (e, num momento um pouco posterior, do *rock* dos anos 1980) sendo substituídos por “artistas de *marketing*”: inicialmente os grupos infantis e, numa segunda etapa, as apresentadoras de TV.

Nessa nova configuração, a explosão da música infantil teve seu marco inicial em 1983, com as “turmas” de apresentadores infantis. Receberam sua primeira menção na listagem: Pirlimpimpim (Som Livre) e Turma do Balão Mágico (CBS) em 1983; Clube da Criança (RCA) em 1984; Trem da Alegria (RCA) em 1985; e Os Abelhudos (EMI) em 1986. Este ano marcou também o princípio de uma outra fase da música infantil no país, que passou a ser dominada por apresentadoras. Xuxa (Som Livre), a mais bem-sucedida entre elas²⁰, lançou então seu primeiro trabalho, seguida por Angélica (CBS, 1988), Paquitas (RGE, 1989) e Mara (EMI, 1989).

Foram ainda citadas no período as bandas Menudos (RCA, 1985), Dominó (CBS, 1985) e Polegar (Continental, 1989) — que visavam a um público mais pré-adolescente do que infantil²¹ —, além de trilhas como a do musical da Globo, *Pluct plact zuuum* (Som Livre, 1983), e das novelas mexicanas, exibidas pelo SBT, *Chispita* (RGE, 1984) e *Carrossel* (BMG, 1991). Entre 1990 e 1993, nenhum novo artista nacional ingressou nas listagens, devendo-se a maioria das citações a apresentadoras consagradas (caso de Xuxa). Em 1994, Eliana (BMG) obteve sua primeira menção.

Já em 1995 despontou em 36. lugar o grupo Mamonas Assassinas (*Mamonas assassinas*, EMI), que alcançou com esse mesmo trabalho o primeiro posto do ano seguinte. Aparentemente, o fenômeno Mamonas demarcou uma tendência diferenciada na música infantil, pela qual o visual *clean* e as letras inofensivas das apresentadoras foram substituídas pela incorreção política (e gramatical), pelas expressões de duplo sentido e pela aparência quase ofensiva de figuras como Tiririca (Sony, 1996) e Rodolfo & ET (Virgin, 1998). Entendo que esses artistas possibilitaram uma maior aproximação do consumo de diferentes faixas etárias, tornando um tanto problemática a classificação que adotei para o que produziam: música infantil.

Nos anos seguintes, esse espaço foi ocupado por grupos de pago-

²⁰ Ela é citada, desde então, em grande parte das paradas anuais e foi, nos anos 80, “considerada a maior vendedora de discos da América Latina, batendo Roberto Carlos e Júlio Iglesias”. Conferir Crianças, o mercado dos milhões. *Jornal da Tarde*, 13 jan. 1989.

²¹ Embora considere essa classificação um tanto imprecisa, eu preferi mantê-los dentro da categoria “música infantil” por considerar que, naquele momento, ainda não existiam referências claras — como ocorrerá nos anos 2000 — a um mercado pré-adolescente.

²² Xuxa e Eliana seriam as principais exceções a essa regra, mas vale notar que o cinema, mais do que o disco, iria se tornar o principal espaço para a sua atuação.

de (notadamente o *É o Tchan*, com suas coreografias) e mesmo de *funk*. Em 1999, de qualquer modo, não se registrou nas listas uma referência sequer a nomes da música infantil, com o segmento, em sua especificidade, parecendo despertar interesse cada vez menor por parte das grandes gravadoras. Daí para a frente, ele passou a ser atendido quase que exclusivamente por gravadoras independentes²², como a paulistana Palavra Cantada, criada em 1994 por Sandra Peres e Paulo Tattit.

Coube ao mercado pré-adolescente — inaugurado por Menudos e assemelhados —, logo depois (e já fora do escopo desta pesquisa), atrair a atenção das *majors* da indústria fonográfica, numa fase em que emergirão, entre outros, Sandy & Júnior e KLB.

9. Sertanejo

Até pelo menos o final da década de 1970, a música sertaneja era praticamente ignorada pelas gravadoras internacionais aqui instaladas. Uma das razões parece ter sido o fato de ela ser vendida quase por inteiro no formato dos “discos populares”, de preços bastante inferiores àqueles adotados na comercialização de discos de MPB e música internacional. Na minha opinião, as empresas internacionais parecem não haver demonstrado, antes dos anos 1990, capacidade de explorar adequadamente os mercados vinculados a segmentos regionais, tanto que sua inserção mais vigorosa se deu, nessa época, especialmente após a venda de gravadoras tradicionais do setor, como a Continental, adquirida pela Warner em 1994, e a Copacabana, absorvida pela EMI em 1992.

Independentemente disso, no bojo da crise de 1980, as gravadoras internacionais passaram a criar selos para atuar exclusivamente nessa área, que chegara ao cinema com o filme *Estrada da vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1979), estrelado pela dupla Milionário & José Rico, e à televisão, com programas como *Carga pesada* (1979) e *Som Brasil* (1981), ambos da Rede Globo.

De toda forma, as ocorrências de música sertaneja na listagem foram marginais até 1989, o que talvez se explique pelo caráter urbano e demasiadamente restrito do levantamento (que abrangeu, repito, tão somente as cidades do Rio e de São Paulo). Nesse longo período, os nomes citados foram os de Zé Mendes (Copacabana, 1965 e 1967; Continental, 1977), Sérgio Reis (RCA, 1973 e 1982), Dom & Ravel (Copacabana, 1982) e Almir Rogério (Copacabana, 1982).

Nos anos 1990, no entanto, a situação mudou radicalmente e até o final da década foi mantida uma frequência de três a quatro citações anuais. Foi o momento de consagração do segmento, que conseguirá imensa penetração televisiva com músicas que integraram as trilhas de novelas como *Pantanal* (de Benedito Ruy Barbosa, Rede Manchete, 1990), *Tieta* (adaptação de Aguinaldo Silva, Rede Globo, 1990), *Ana Raio & Zé Trovão* (de Marcos Caruso e Rita Buzzar, Rede Manchete, 1991) e *Rei do Gado* (de Benedito Ruy Barbosa, Rede Globo, 1996). Musicalmente, o setor conhecerá significativas transformações, sofisticando-se e abandonando ritmos como a guarânia e o bolero, com seus arranjos de metais característicos, em benefício da música romântica de andamento lento, da influência da música *country* e de arranjos instrumentais mais requintados, com predominância das cordas.

Nessa onda, ganharam espaço no rol de sucessos Chitãozinho &

Xororó (PolyGram), Roberta Miranda (Continental) e Leandro & Leonardo (Continental), todos em 1990; Zezé di Camargo & Luciano (Copacabana) em 1992; João Paulo & Daniel (Continental/Warner) e Gian & Giovani (BMG) em 1997. Recaíram sobre eles — bem como aos trabalhos de Leonardo e Daniel, que assumiram carreira solo após a morte de seus respectivos parceiros — todas as menções verificadas no período, o que atesta a extrema concentração das posições de topo da categoria sertaneja.

10. Disco

O único ano em que constam citações a produções nacionais do segmento *disco* foi em 1978. Os três discos mencionados foram *Perigosa* (Frenéticas, WEA, 12. posto), *A noite vai chegar* (Lady Zu, Philips, 23.) e *Quem é ele?* (Miss Lene, Epic/CBS, 32.). Os trabalhos de A Patotinha e As Melindrosas, referidos entre 1978 e 1981, estão incluídos, como já observei, na faixa de música infantil.

11. Soul/Funk/Rap

Tentei reunir nessa categoria aqueles cujas obras se ligam à música negra norte-americana. Trata-se de um grupo de artistas que, tal qual os do *rock*, encontram no que é mundializado seu primeiro referencial e, se chegam a dialogar com a tradição musical nacional, fazem-no a partir dessa base, e não o contrário.

Em 1971 surgiu a primeira menção nas listagens a esse segmento. No caso, a Tim Maia (*Tim Maia*, Philips, 26. lugar), que recebeu novas citações em 1972 e 1974. Neste ano, houve a primeira referência a Hildon (*Na rua, na chuva ou na fazenda*, Philips, 28. lugar), seguida de outra, em 1975 (*Na sombra de uma árvore*, Philips, 32.). Em 1976, a novidade ficou por conta da aparição de Cassiano (*A lua e eu*, Philips, 25.) e Cláudia Telles (*Fim de tarde*, CBS, 50.). As citações se repetiriam no ano seguinte. Nessa fase, convém destacar a importância da Gravadora Philips (que seria posteriormente rebatizada como PolyGram) e de seu presidente, André Midani, o maior responsável pela inserção do segmento no mercado fonográfico.²³

Novos registros tornaram a aparecer apenas em 1980, com a volta de Tim Maia (gravando pela EMI) e o ingresso de Sandra de Sá (*Demônio colorido*, RGE, 31.) — ambos, por sinal, freqüentaram as listas do Nopem com as escassas menções ocorridas entre 1982 e 1988. A indicação de 1989 se refere à coletânea *Funk Brasil*, da PolyGram, e a de 1990, mais uma vez a Sandra de Sá. Em 1993, figurou mais uma citação a Tim Maia (agora pela Warner), no momento em que o *rap* foi alçado à lista dos *best-sellers* com Gabriel, o Pensador (Sony). Em 1994, as menções totalizaram cinco: Tim Maia (Warner), Gabriel, a coletânea *Furacão 2000 Nacional* e Latino e Sampa Crew (todos pela Sony). Em 1995, constataram-se três citações referentes ao grupo Cidade Negra (Sony) e a duas coletâneas: *Rap Brasil* (Som Livre) e *Funk Brasil especial* (WEA). Houve também alusão à coletânea *Rap Brasil 3* (Som Livre), o único registro de 1996.

Em 1997 a cena teve um momento de particular destaque: Gabriel atingiu o 2. posto de vendagem (*Quebra cabeça*, Sony) e os ingressantes Claudinho & Buchecha, o 3. (*Claudinho & Buchecha*, Universal). O ano



²³ Midani, segundo depoimento prestado a mim no início de 2007, foi levado por um amigo a uma apresentação de *black music* num ginásio esportivo, no Rio de Janeiro, e ficou profundamente impressionado com a cena.

²⁴ A CBS havia sido adquirida, ainda em 1988, pelo Sony Co., e teria seu nome posteriormente substituído pelo de Sony Music.

²⁵ A PolyGram seria adquirida pela Seagram, em 1998, tornando-se parte da Universal Music.

²⁶ Como a MK Publicitá, a Bom Pastor e a Line Records, no meio evangélico, ou a Paulinas-Comep e a Codimuc, no católico.

²⁷ Que inclui bancas de jornais e, no caso de segmentos mais populares, a venda de discos independentes diretamente por vendedores ambulantes.

foi marcado ainda pela entrada na listagem de um novo grupo, o Planet Hemp (Sony). Em 1998, das quatro citações existentes, duas se referem a Claudinho & Buchecha (por dois CDs diferentes) e as outras duas, a Gabriel e à Fat Family (EMI). Claudinho & Buchecha obtiveram nova menção em 1999, ficando outra com a coletânea em tributo a Tim Maia, lançada pela Som Livre.

A venda dos CDs em shows e espaços alternativos, bem como a opção de muitos artistas por se manter independentes, reduziram, por certo, a visibilidade do *rap* nas listagens do Nopem. Isso explica, provavelmente, a ausência na pesquisa de grupos como Racionais MC's.

12. Axé/Bahia

As primeiras citações desse tipo de música aconteceram em 1988 com as bandas Reflexu's (EMI) e Mel (Continental). Em 1990, no auge da lambada, verificou-se a entrada na lista da banda Kaoma (CBS²⁴). Contudo, a consolidação do segmento só se deu de 1992 em diante com o ingresso de Daniela Mercury (Sony). No ano seguinte, apogeu do segmento, foram quatro os citados: Banda Beijo (PolyGram), Chiclete com Banana (BMG), Timbalada (PolyGram) e, novamente, Daniela, que ocupou o primeiro lugar com o CD *Canto da cidade*. Em 1994 surgiram três novos nomes: Netinho (PolyGram), Banda Cheiro de Amor (PolyGram) e Olodum (Continental). Não ocorreram menções em 1995 e, nos anos seguintes, Ara Ketu (Sony, 1996), Banda Eva (PolyGram, 1997) e Asa de Águia (Sony, 1999) integraram as listas.

13. Religioso

Apesar da relevância comercial desse segmento, as duas únicas referências a ele nas listagens são recentes (1998 e 1999), ambas em função de um mesmo CD: *Músicas para louvar o Senhor*, do padre Marcelo Rossi (PolyGram/Universal²⁵). Mas eu avalio que, mesmo essas menções devam ser compreendidas como uma excepcionalidade, pois essa produção tende a ser distribuída por meio de lojas especializadas e/ou pontos de venda dos próprios templos, e normalmente por gravadoras a eles vinculadas.²⁶

A partir de 2000, como já ressaltai aqui, a indústria fonográfica experimentou nova crise e, com ela, uma nova etapa de sua história. E não considero os levantamentos do Nopem o instrumento apropriado para uma análise desse período. O sistema *Soundscan*, que auferia as vendas de discos com a passagem dos códigos de barra do produto pelas registradoras das lojas, seria muito mais preciso e abrangente para determinar os números obtidos no comércio formal. Ele foi adotado pelos EUA em 1991, todavia, em função das polêmicas levantadas acerca de sua utilização — envolvendo especialmente o desejo das empresas de não tornar públicos os dados reais sobre as vendas de seus artistas —, jamais foi usado no Brasil.

O processo de segmentação e a correspondente redução da concentração — aliada à desmaterialização dos suportes e à diversidade das estratégias de distribuição postas em prática por empresas e artistas²⁷ — tornam listagens como as do Nopem, mesmo se avaliadas por sistemas como o do *Soundscan*, cada vez menos decisivas, porque o que se coloca em questão atualmente é a própria centralidade do CD como

meio de circulação musical. Assim, a partir de agora, talvez o esforço para compreender a dinâmica interna e das instâncias de legitimação de segmentos crescentemente autonomizados tenha mais sentido do que análises estatísticas de um mercado formal que expressa, cada vez menos, o cenário real da produção e consumo de música.

§

Artigo recebido em janeiro de 2007. Aprovado em junho de 2007.

