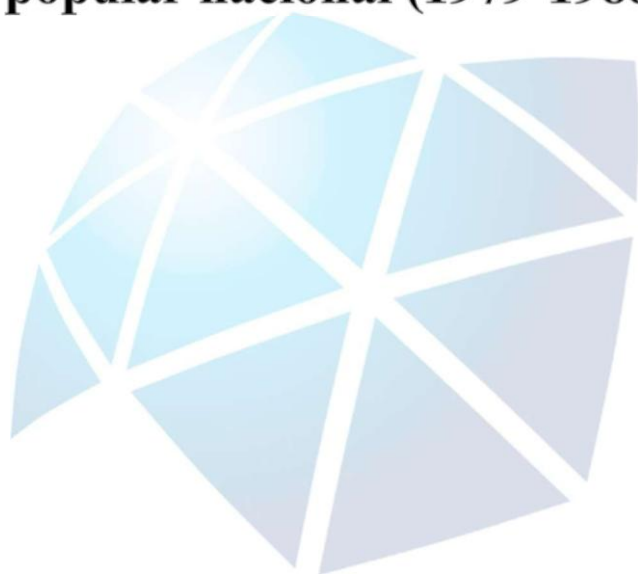


TIAGO BARROS DE OLIVEIRA ROSA

**Nas Trilhas da Transição Democrática: análise
do espaço social hierarquizado da música
popular nacional (1979-1988)**



ARARAQUARA – S.P.
2026

TIAGO BARROS DE OLIVEIRA ROSA

**Nas Trilhas da Transição Democrática: análise
do espaço social hierarquizado da música
popular nacional (1979-1988)**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Área de concentração: Estado, Sociedade e Políticas Públicas.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Chaves Jardim

Bolsa: CAPES-DS

ARARAQUARA – S.P.
2026

R788n

Rosa, Tiago Barros de Oliveira

Nas trilhas da transição democrática : análise do espaço social
hierarquizado da música popular nacional (1979-1988) / Tiago Barros
de Oliveira Rosa. -- Araraquara, 2026

411 p. : tabs.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Maria Aparecida Chaves Jardim

1. Arte e Sociedade. 2. Música popular Brasil. 3. Anos 1980. I.
Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A presente pesquisa contribui para o debate científico e social sobre a música popular nacional e sobre as transformações dos campos de produção cultural durante o processo de transição democrática. Do ponto de vista científico, o trabalho contribui para a sociologia da cultura e para a sociologia econômica ao analisar a música popular como um espaço social hierarquizado, articulando dimensões econômicas e simbólicas na compreensão das posições ocupadas por diferentes gêneros, artistas e agentes no mercado musical brasileiro. Ao reconstruir as relações entre mercado, crítica musical, produção cultural e processos de consagração entre 1979 e 1988, a tese oferece uma perspectiva analítica que pode contribuir para estudos sobre outros mercados culturais e processos de hierarquização simbólica.

O impacto social da pesquisa reside na contribuição para uma compreensão mais ampla da música popular nacional como dimensão constitutiva da vida social e das transformações políticas ocorridas durante a redemocratização. Ao evidenciar que a hierarquia entre gêneros e artistas resulta de disputas e processos de classificação que ultrapassam o âmbito estritamente técnico, estético e musical, possuindo estreita relação com condicionantes sociais e econômicos dos agentes envolvidos na produção e no consumo musical, o estudo contribui para uma compreensão mais plural da produção musical brasileira e das relações entre cultura, mercado e sociedade no período de transição democrática.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research contributes to the scientific and social debate on Brazilian popular music and on the transformations of the fields of cultural production during the process of democratic transition. From a scientific perspective, the study contributes to the sociology of culture and economic sociology by analyzing popular music as a hierarchical social space, articulating economic and symbolic dimensions in order to understand the positions occupied by different genres, artists, and agents within the Brazilian music market. By reconstructing the relationships between the market, music criticism, cultural production, and processes of consecration between 1979 and 1988, the thesis offers an analytical perspective that may contribute to studies of other cultural markets and processes of symbolic hierarchization.

The social impact of this research lies in contributing to a broader understanding of Brazilian popular music as a constitutive dimension of social life and of the political transformations that took place during the country's redemocratization. By demonstrating that hierarchies among genres and artists result from disputes and processes of classification that extend beyond strictly technical, aesthetic, and musical considerations, and that are closely related to the social and economic conditions of the agents involved in music production and consumption, the study contributes to a more plural understanding of Brazilian musical production and of the relationships between culture, the market, and society during the period of democratic transition.

TIAGO BARROS DE OLIVEIRA ROSA

**Nas trilhas da transição democrática: análise do espaço social
hierarquizado da música popular nacional (1979-1988)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Área de concentração: Estado, Sociedade e Políticas Públicas.

Data da Defesa: 30/06/2026

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Chaves Jardim
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Renata Medeiros Paoliello
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Lidiane Soares Rodrigues
Universidade Federal do ABC – UFABC

Membro Titular: Prof. Dr. Antonio Jose Pedroso Neto
Universidade Federal do Tocantins – UFTO

Membro Titular: Prof. Dr. Dmitri Cerbonsini Fernandes
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Para a nova geração, Dom e Davi.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Vagner José de Oliveira Rosa, e à minha mãe, Denise Gomes de Barros, pelo apoio e suporte – tanto material quanto afetivo – em todas as etapas desta formação. Agradeço por terem cultivado, desde a infância, meu interesse pela leitura, pelo conhecimento e, especialmente, pela música brasileira e pelo rock, de forma leve, natural e estimulante. À minha mãe, em especial, profissional de longa e importante trajetória na educação e na docência, agradeço também pela ajuda indispensável nos momentos finais desta tese, auxiliando-me na revisão, nos ajustes de formatação e na organização das dezenas de tabelas que compõem este trabalho.

À minha namorada e companheira, Amanda dos Santos Tavella, futura professora, agradeço pelo apoio nos momentos mais difíceis desta jornada e pela paciência diante das ausências e das inúmeras horas dedicadas à pesquisa. Sua constante e serena presença foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

À minha irmã, Marina Rosa, que me deu o privilégio de conviver com meus maravilhosos sobrinhos; às minhas tias Iraí, Doroti, Iris, Iracy, Magali e Sônia; às minhas primas Inara, Maíra, Heloísa e Alice; e aos meus tios Claudemir Ferreira e Gilberto Assis, ambos músicos fantásticos, agradeço pelo apoio, incentivo e carinho ao longo das diferentes etapas de minha trajetória pessoal e acadêmica.

Aos meus amigos de Araraquara, Botucatu e da vida – Adriano Calore, Leandro de Santi, Giovani Jorgetto, Aline Keller, Bruna Almeida e Luiz Antônio Albertti –, agradeço pelos bons momentos compartilhados ao longo dos últimos anos, que ajudaram a tornar a vida e a jornada acadêmica mais leves e agradáveis.

Aos amigos do grupo de pesquisas e estudos NESPOM – especialmente, Mateus Tobias, Lucas Vasques, Thais de Souza, Luana Di Pires, Paulo Moura, Thierry Varela e Gabriela Porcionato –, agradeço pelo aprendizado coletivo, pelos ricos debates, pelas sugestões oferecidas ao longo desta pesquisa e pelo apoio mútuo que tornou mais proveitosa e alegre a caminhada acadêmica.

À professora Renata Medeiros Paoliello, de quem tive o privilégio de ser aluno em diversas disciplinas ao longo da graduação e da pós-graduação, agradeço pelas experiências que contribuíram decisivamente para minha formação teórica, bem como pelas valiosas contribuições oferecidas tanto à minha dissertação de mestrado quanto no exame de qualificação desta tese.

À professora Lidiane Soares Rodrigues, referência nos estudos sobre a produção e a circulação de ideias e bens simbólicos, bem como sobre as interlocuções entre a História e as Ciências Sociais, tão caras a esta tese, agradeço pela generosa aceitação do convite para compor esta banca e pelas valiosas sugestões apresentadas durante o exame de qualificação.

Ao professor Dmitri Cerboncini Fernandes, referência nos estudos sobre a música popular brasileira, entre outros temas, e cujo trabalho constituiu importante fonte de inspiração para esta tese, agradeço pela generosa aceitação do convite para compor esta banca, bem como pelas contribuições que vem oferecendo a esta pesquisa desde sua participação em minha banca de defesa do mestrado.

Ao professor Antônio José Pedroso Neto, referência, entre outros temas, nos estudos sobre a imprensa no Brasil, objeto de especial interesse e relevância para esta pesquisa, agradeço pela generosa aceitação do convite para compor esta banca.

Ao professor Frédéric Lebaron, que me acolheu na École Normale Supérieure Paris-Saclay durante meu estágio de pesquisa no exterior, agradeço pela receptividade, pela confiança depositada em meu trabalho e pelos valiosos apontamentos que contribuíram para o amadurecimento desta pesquisa.

Finalmente, à professora Maria Chaves Jardim, a Malu, minha orientadora desde a graduação, agradeço pelos quase doze anos de ensinamentos em sala de aula, nas reuniões do NESPOM e nas inúmeras interlocuções sobre pesquisa, ao longo de uma trajetória que percorreu a iniciação científica, a monografia de conclusão de curso, o mestrado e o doutorado. Sua liderança, marcada por forte proximidade profissional e pessoal, foi fundamental para minha formação e permanência no universo acadêmico. Agradeço profundamente pelas oportunidades, pelos ensinamentos e pela orientação que tornaram possível a realização deste trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, nas modalidades DS e PDSE.

RESUMO

A pesquisa buscou efetuar uma reconstituição do espaço social da música popular no Brasil, no período caracterizado por parte da historiografia como de “transição democrática” (1979-1988), tendo como foco privilegiado o mercado fonográfico e como objeto empírico uma análise qualitativa de dez anos de publicações semanais da seção musical da revista *Veja*, além do mapeamento das 30 músicas mais tocadas nas rádios anualmente e das trilhas sonoras de novelas da Rede Globo de televisão no período em questão. Objetivamos com a pesquisa demarcar e compreender as disputas entre os artistas e gêneros musicais no cenário nacional da música nos anos 1980: investigando a gênese da carreira de grupos e artistas estabilizados e consagrados contemporaneamente (passados mais de quarenta anos de trajetória artística); focalizando agentes – e estilos musicais – cujas carreiras e canções de grande sucesso comercial e midiático marcaram o período chegando a constar na memória coletiva, porém envelhecidos cultural e socialmente; e, com a mesma importância, resgatando agentes cujos nomes nem sequer figuram na memória e história da música popular nacional. Em nossa perspectiva, a tentativa de objetivação do espaço social da música popular nacional, em que pese concentrar-se no período da redemocratização, pode contribuir para o entendimento da dinâmica de classificação e exclusão das posições mais prestigiadas deste espaço hierarquizado, dinâmica esta que extrapola a seara estritamente musical, técnica e estética, englobando questões sociais mais amplas. Assim, por meio de um recenseamento dos agentes e das trilhas sonoras que embalaram o país nos anos 1980, buscamos contribuir para a compreensão da história e da própria sociedade brasileira, uma vez que, como apontamos nesta tese, as hierarquias culturais expressam, em grande medida, as divisões materiais e simbólicas que estruturam esta mesma sociedade. A análise das tomadas de posição da revista *Veja* sobre a produção musical evidencia a construção de uma narrativa segundo a qual os anos 1980 representariam uma ruptura em relação à década anterior, tendo o alto astral, a alegria e o bom humor como marcas distintivas.

Palavras – chave: espaço social da música; música popular brasileira; rock brasileiro; anos 1980; hierarquias culturais.

ABSTRACT

This study sought to reconstruct the social space of popular music in Brazil during the period commonly characterized by part of the historiography as the “democratic transition” (1979–1988), focusing primarily on the recording industry. Its empirical basis consists of a qualitative analysis of ten years of weekly music coverage in *Veja* magazine, as well as a mapping of the thirty most-played songs on Brazilian radio each year and the soundtracks of Rede Globo television soap operas during the period under study. The research aimed to identify and understand the disputes among artists and musical genres within the Brazilian music scene of the 1980s by investigating the genesis of the careers of groups and artists who later became established and consecrated figures (now with more than four decades of artistic trajectory); by examining agents—and musical styles—whose commercially and media-successful careers and songs marked the period and entered collective memory, although they have since experienced cultural and social decline; and, equally importantly, by recovering agents whose names have largely disappeared from both the memory and history of Brazilian popular music. From our perspective, the attempt to objectify the social space of Brazilian popular music, although centered on the period of redemocratization, contributes to understanding the dynamics of classification and exclusion that structure the most prestigious positions within this hierarchical space. Such dynamics extend beyond strictly musical, technical, and aesthetic concerns, encompassing broader social issues. Through a systematic survey of the agents and soundtracks that shaped Brazilian cultural life during the 1980s, this study seeks to contribute to a deeper understanding of both Brazilian history and society. As argued throughout the thesis, cultural hierarchies largely express the material and symbolic divisions that structure society itself. The analysis of *Veja* magazine’s positions regarding musical production reveals the construction of a narrative according to which the 1980s represented a rupture with the previous decade, being characterized by optimism, cheerfulness, and good humor as distinctive features of the period.

Keywords: social space of Music; Brazilian Popular Music; Brazilian Rock; 1980’s; Cultural Hierarchies.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1979	96
Tabela 2 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1979	97
Tabela 3 – Trilha sonora de Dancin' Days (junho de 1978 a janeiro de 1979).....	98
Tabela 4 –Gêneros musicais da trilha sonora de Dancin' Days	98
Tabela 5 – Trilha sonora de Pai Herói (janeiro de 1979 a agosto de 1979).....	99
Tabela 6 – Gêneros musicais da trilha sonora de Pai Herói	99
Tabela 7 – Trilha sonora de Os Gigantes (agosto de 1979 a fevereiro de 1980).....	100
Tabela 8 – Gêneros musicais da trilha sonora de Os Gigantes	100
Tabela 9 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1980	122
Tabela 10 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1980	123
Tabela 11 – Trilha sonora de Água Viva (fevereiro a agosto de 1980).....	124
Tabela 12 – Gêneros musicais da trilha sonora de Água Viva	124
Tabela 13 – Trilha sonora de Coração Alado (agosto de 1980 a março de 1981).....	125
Tabela 14 – Gêneros musicais da trilha sonora de Coração Alado.....	125
Tabela 15 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1981	150
Tabela 16 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1981	150
Tabela 17 – Trilha sonora de Baila Comigo (março a setembro de 1981).....	152
Tabela 18 – Gêneros musicais da trilha sonora de Baila Comigo	152
Tabela 19 – Trilha sonora de Brilhante (setembro de 1981 a março de 1982).....	153
Tabela 20 – Gêneros musicais da trilha sonora de Brilhante.....	153
Tabela 21 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1982	178
Tabela 22 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1982	179
Tabela 23 – Trilha sonora de Sétimo Sentido (março a outubro de 1982)	180
Tabela 24 – Gêneros musicais da trilha sonora de Sétimo Sentido	180
Tabela 25 – Trilha sonora de Sol de Verão (outubro de 1982 a março de 1983)	181

Tabela 26 – Gêneros musicais da trilha sonora de Sol de Verão.....	181
Tabela 27 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1983	213
Tabela 28 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1983	214
Tabela 29 – Trilha sonora de Louco Amor (abril a outubro de 1983).....	215
Tabela 30 – Gêneros musicais da trilha sonora de Louco Amor	216
Tabela 31 – Trilha sonora de Champagne (outubro de 1983 a maio de 1984).....	216
Tabela 32 – Gêneros musicais da trilha sonora de Champagne.....	217
Tabela 33 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1984	239
Tabela 34 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1984	241
Tabela 35 – Trilha sonora de Partido Alto (maio a novembro de 1984)	241
Tabela 36 – Gêneros musicais da trilha sonora de Partido Alto (maio a novembro de 1984)	242
Tabela 37 – Trilha sonora de Corpo a Corpo (novembro de 1984 a junho de 1985)	242
Tabela 38 – Gêneros musicais da trilha sonora de Corpo a Corpo.....	243
Tabela 39 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1985	271
Tabela 40 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1985	273
Tabela 41 – Trilha sonora de Roque Santeiro – Volume 1 (junho de 1985 a fevereiro de 1986).....	273
Tabela 42 –Gêneros musicais da trilha sonora de Roque Santeiro – Volume 1.....	274
Tabela 43 – Trilha sonora de Roque Santeiro – Volume 2 (junho de 1985 a fevereiro de 1986).....	274
Tabela 44 – Gêneros musicais da trilha sonora de Roque Santeiro – Volume 2.....	275
Tabela 45 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1986	308
Tabela 46- Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1986.....	310
Tabela 47 – Trilha sonora de Selva de Pedra (fevereiro a agosto de 1986)	310
Tabela 48 – Gêneros musicais da trilha sonora de Selva de Pedra.....	311
Tabela 49 – Trilha sonora de Roda de Fogo (agosto de 1986 a março de 1987).....	311
Tabela 50 – Gêneros musicais da trilha sonora de Roda de Fogo	312

Tabela 51 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1987	335
Tabela 52 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1987	337
Tabela 53 – Trilha sonora de O Outro (março a outubro de 1987)	337
Tabela 54 – Gêneros musicais da trilha sonora de O Outro	338
Tabela 55 – Trilha sonora de Mandala (outubro de 1987 a maio de 1988)	338
Tabela 56 – Gêneros musicais da trilha sonora de Mandala.....	339
Tabela 57 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1988	362
Tabela 58 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1988	364
Tabela 59 – Trilha sonora de Vale Tudo (maio de 1988 a janeiro de 1989)	365
Tabela 60 – Gêneros musicais da trilha sonora de Vale Tudo.....	365

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
INTRODUÇÃO	20
1. SOCIOGÊNESE DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: MERCADO, CLASSIFICAÇÕES E DISPUTAS (1900-2000).....	23
1.1 Contextualizando a música popular: meios de circulação, agentes e expoentes	24
1.1.2 A reconfiguração do mercado musical brasileiro: televisão, juventude e a modernização cultural (1950–1970).....	27
1.1.3 A consolidação da indústria cultural e do mercado fonográfico (1970–2000).....	33
1.2. As lutas por classificação e consagração: disputas entre gêneros, movimentos e tendências na música brasileira.....	39
1.3. Esquecidos, bregas e malditos: outra história da música popular brasileira.....	57
2. RECENSEAMENTO E ANÁLISE DO ESPAÇO SOCIAL DA MÚSICA POPULAR: AGENTES, DISCURSOS E CLASSIFICAÇÕES	65
2.1 Hegemonia da MPB: “velhos ídolos”, “ala nordestina” e “regionalismos”(1979-1981)	69
2.2 Renovação do espaço musical: o alto astral, a redemocratização, e a nova geração do rock nacional (1982-1985).....	157
2.3 Entre a euforia e a crise: os românticos do samba e a aproximação do rock com a MPB (1986-1988).....	278
2.4 O ESPAÇO SOCIAL DA MÚSICA E AS HIERARQUIAS DA SOCIEDADE BRASILEIRA: ENTRE OS DIAGNÓSTICOS DE CRISE E A CELEBRAÇÃO DO ALTO ASTRAL Considerações sobre classificações, hierarquias e disputas simbólicas no espaço da música popular: uma leitura a partir de Pierre Bourdieu	392
CONSIDERAÇÕES FINAIS	402
REFERÊNCIAS.....	407

APRESENTAÇÃO

A presente tese visa dar continuidade às nossas pesquisas iniciadas durante Iniciação Científica e seguidas ao longo de Mestrado Acadêmico, quando estudamos o perfil social dos roqueiros capturados pela indústria fonográfica dos anos 1980 (chamados por nós de *mainstream*), assim como daqueles excluídos pela mesma indústria, os *outsiders*, ou *underground*.

Em nossa pesquisa anterior, por meio de um estudo prosopográfico de agentes destacados do chamado Rock Brasileiro dos anos 1980, identificamos dois agrupamentos socialmente distintos, embora homogêneos em seu interior. Os agentes vinculados ao *mainstream* eram, em sua maioria, homens, jovens, brancos, oriundos do eixo Rio–São Paulo e provenientes de famílias com elevado volume de capitais social, cultural e econômico, possuindo inclusive experiências de circulação internacional antes do início de suas carreiras (Jardim; Rosa, 2020).

Esse perfil contrastava com o dos integrantes das principais bandas do movimento punk de São Paulo e do ABC Paulista, formadas por jovens de bairros operários e periféricos, em sua maioria trabalhadores assalariados, estudantes de escolas públicas e cursos técnicos, os quais relatavam dificuldades econômicas para adquirir discos, instrumentos e equipamentos musicais.

Desse modo, em ambas as esferas – *mainstream* e *underground* – encontravam-se jovens da mesma geração, atuando no mesmo contexto histórico, influenciados por referências musicais semelhantes e produzindo canções de contestação, chegando inclusive a compartilhar alguns espaços de apresentação, como as danceterias paulistanas.

Entretanto, enquanto o primeiro grupo recebeu as principais recompensas materiais e simbólicas oferecidas pelo espaço social da música naquele período, mantendo-se relevantes artística e comercialmente por décadas, os integrantes do segundo agrupamento sequer conseguiram viver exclusivamente da música, permanecendo dependentes de outras atividades profissionais para garantir sua subsistência.

Apontamos, assim, uma homologia entre as posições ocupadas por esses artistas na hierarquia social mais ampla e no campo de produção cultural, indicando – a partir principalmente do *habitus* de classe desses agentes – a reprodução das hierarquias sociais no interior do espaço social da música popular.

Dessa forma, a escolha do tema, do objeto empírico e do recorte histórico da presente pesquisa justifica-se, também, pela continuidade de nossas investigações

anteriores, nas quais o rock brasileiro do período já figurava como objeto privilegiado, resultando em um acúmulo teórico, empírico e analítico desse gênero musical, do espaço social da música popular nacional e do referido momento histórico.

Nesta tese, interessa-nos, durante o período da “transição democrática” (1979-1988), o entendimento do espaço social da música popular como um todo, captando como situam-se os gêneros e agentes, uns em relação aos outros – embora tendo o rock como fio condutor e objeto de análise privilegiado.

Assim, a presente pesquisa buscou efetuar uma reconstituição do espaço social da música popular no Brasil, tendo como foco privilegiado o mercado fonográfico e como pesquisa empírica uma análise qualitativa de dez anos de publicações semanais da seção musical da revista *Veja*, além do mapeamento das 30 músicas mais tocadas nas rádios anualmente e das trilhas sonoras de novelas da Rede Globo de televisão no período em questão.

Quanto à revista *Veja*, lançada em 1968 pela Editora Abril, consolidou-se, ao longo das décadas de 1970 e 1980, como o principal semanário de informação do país, exercendo expressiva influência na mediação dos debates políticos, culturais e comportamentais das classes médias urbanas brasileiras. Sua ampla circulação conferia-lhe posição privilegiada na produção e difusão de representações sobre a realidade social, bem como na legitimação de agentes, práticas e bens culturais. Em 1988, a publicação atingia cerca de 800 mil exemplares semanais, tornando-se a quinta maior revista semanal de informação do mundo, alcançando a quarta posição em meados da década de 1990 (Mira, 2001; Scalzo, 2011).

A escolha do semanário relaciona-se também à perspectiva de que os processos de consagração artística no interior da música popular nacional estiveram igualmente vinculados à atuação de instâncias legitimadoras da crítica cultural e da grande imprensa, responsáveis por atuar na produção e reprodução das fronteiras entre a produção musical considerada “autêntica”, “sofisticada” e culturalmente legítima e aquela identificada como meramente comercial, “brega” ou popularesca.

No que se refere à metodologia de análise da revista *Veja*, examinamos todas as edições semanalmente publicadas no período estudado, identificando as seções dedicadas à cobertura musical, geralmente intituladas “Música” e, ocasionalmente, “Show e Música”. Todas as matérias relacionadas à música popular foram registradas e analisadas, constituindo um corpus documental que possibilitou identificar os artistas, gêneros e

temáticas privilegiados pela publicação, bem como problematizar os critérios de classificação e valorização mobilizados em sua cobertura.

Quanto ao rádio, durante os anos 1980, atuou como um dos principais meios de comunicação de massa no Brasil, alcançando diariamente milhões de ouvintes em diferentes regiões do país. Sua ampla penetração nos centros urbanos e no interior, aliada ao baixo custo dos aparelhos receptores, fazia dele um veículo de grande inserção social. Na esfera musical, as emissoras desempenhavam papel fundamental na divulgação de lançamentos, na promoção de artistas e na circulação de repertórios nacionais e internacionais. Dessa forma, o rádio ocupava posição central na dinâmica de difusão da música popular brasileira durante a década de 1980, como se poderá perceber por meio de algumas reportagens da revista *Veja*.

Nesta tese, os dados referentes às trinta músicas mais tocadas anualmente foram coletados por meio do portal denominado *Mais Tocadas*, mantido pelo Grupo ADSL Network. O site organiza rankings musicais por ano e gênero musical, informando que suas paradas são construídas a partir do monitoramento de execuções radiofônicas em emissoras brasileiras, complementadas por dados de plataformas digitais de streaming e vídeo. Embora não constitua uma base oficial de monitoramento, o portal permitiu identificar tendências de circulação e consumo musical no período analisado. Assim, os dados foram utilizados não como medida absoluta da audiência musical, mas como indicador aproximado das tendências de sucesso e circulação de canções no cenário musical brasileiro. De qualquer modo, percebe-se na pesquisa grande confluência entre as músicas e artistas apresentados na listagem do rádio e aqueles retratados na revista.

Esta pesquisa toma também como referência as trilhas sonoras das novelas das oito da Rede Globo, exibidas entre 1979 e 1988, em razão da relevância cultural e da ampla repercussão social alcançadas por essa faixa horária na televisão brasileira do período. Conforme observa Lisboa Filho (2014), a organização das telenovelas por faixas horárias relacionava-se diretamente à segmentação do público televisivo, sendo a faixa das seis horas associada às adaptações literárias e a das sete a tramas voltadas ao humor e ao entretenimento. Dessa forma, a novela das oito ocupou posição de destaque na teledramaturgia brasileira, constituindo-se como principal produto dramático da televisão nacional e como espaço privilegiado de difusão de valores, comportamentos e debates sociais.

Segundo Leal (1983), a “novela das oito” configurava-se como um fenômeno de grande alcance popular, mantendo os maiores índices de audiência da televisão brasileira

e atingindo públicos de diferentes classes sociais. A autora ressalta que esse formato constituiu um dos principais produtos da indústria cultural brasileira, resultado de elevados investimentos técnicos e financeiros. As novelas das oito também apresentavam ampla circulação internacional, sendo exportadas para dezenas de países já no início da década de 1980. Nesse período, cerca de 40 milhões de brasileiros acompanhavam diariamente essas produções, evidenciando sua profunda inserção na vida social e cultural do país.

Essa presença massiva contribuiu diretamente para a difusão das músicas inseridas em suas trilhas sonoras, uma vez que as canções associadas a essas produções alcançavam ampla projeção por meio da televisão, do rádio e do mercado fonográfico. Desse modo, as trilhas das novelas das oito favoreceram a popularização de artistas, gêneros musicais e tendências culturais durante as décadas de 1970 e 1980. Assim, a escolha das músicas das novelas das oito como objeto empírico da pesquisa decorre não apenas de sua elevada audiência, mas também de seu papel estratégico na circulação da música popular brasileira no período analisado.

A fundamentação teórica que embasará nossas pesquisas acerca do espaço social e do mercado musical brasileiro na década de 1980 é, como nos estudos anteriores, sobretudo, a Sociologia Relacional de Pierre Bourdieu, especialmente os conceitos de campo, capitais e mercado de bens simbólicos. Em nossa perspectiva, o espaço social da música apresenta lutas e disputas entre agentes e gêneros, que, em última análise, expressam lutas por visões de mundo ou imposição de sentido (doxa).

No tocante às pesquisas sobre os campos de produção de bens culturais, têm-se como referência os estudos de Bourdieu relativos ao campo da arte, especialmente literário, francês da segunda metade do século XIX, condensados no livro *As Regras da Arte* (2010).

Nessa obra, Bourdieu analisa o processo de autonomização do campo literário e sua posição temporal no campo do poder, as dinâmicas e disputas entre escritores, escolas e gêneros literários por lucros materiais e, também, simbólicos, ou seja, legitimidade, reconhecimento e consagração, além das investigações sobre as origens e o perfil social dos principais agentes que constituem esse campo.

Assim, em *As Regras da Arte*, o autor explicita sua intenção de lançar os fundamentos para uma análise científica dos campos de produção cultural, demonstrando o seu funcionamento característico, tendo como objeto empírico o conjunto dos agentes e instituições que atuavam interna e externamente no campo artístico daquele período.

Bourdieu (2010, p. 325) se coloca como um crítico dos analistas que se detém tão somente “no objeto aparente, isto é, no artista, em vez de construir e de analisar o campo de produção do qual o artista, socialmente instituído em criador é o produto”.

Segundo Bourdieu, a noção de campo de produção cultural permite se interpor entre duas correntes teóricas: uma que privilegia a leitura interna da obra (linguística) e outra a leitura externa (marxismo) que, tidas como inconciliáveis, disputam a primazia da decifração dos produtos culturais. Nesse sentido, para Bourdieu, a maior parte das estratégias no campo da arte são multideterminadas e muitas das tomadas de posição são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas.

Quanto às suas especificidades, têm-se que os campos artístico e literário tendem a estruturar-se a partir de uma oposição fundamental entre o polo da produção “pura”, destinada especialmente a um mercado restrito, sobretudo composto pelos agentes do próprio campo artístico e pela fração intelectualizada da classe dominante, e a grande produção, “massiva”, dirigida para satisfação do grande público e dos lucros da indústria.

Os conflitos internos do campo, em particular entre os agentes pertencentes ao polo da “arte pura” e aqueles da “arte comercial” – e igualmente entre aqueles que estão no meio do caminho lutando pela sua classificação – geralmente levam os primeiros a negar aos segundos o próprio título de escritor ou artista. Esses embates assumem desse modo a forma de disputas de definição, onde cada grupo procura estabelecer os limites do campo de maneira mais vantajosa para seus interesses, isto é, procuram determinar as condições de pertencimento ao campo – e assim, os critérios que conferem a condição mesma de escritor ou artista.

Consequentemente, se o campo literário e artístico é justamente o espaço de uma disputa pela definição do posto de artista, não existe uma definição universalmente válida do que é ser artista. As análises históricas (acadêmicas ou não) sobre os campos de produção cultural muitas vezes acabam apenas por reproduzir “definições que correspondem a um estágio específico dessa luta pela imposição da definição legítima de escritor [ou artista]” (Bourdieu, 2010, p. 254).

Por fim, quanto aos resultados, informa-se que a pesquisa possibilitou apreender – ao contrário do que poderiam supor algumas idealizações nostálgicas referentes à produção musical na década de 1980 – um período vivido sob um permanente diagnóstico de crise, tanto comercial, em consonância com a instabilidade econômica que marcou a transição democrática, quanto artística ou criativa, expressa nas recorrentes avaliações de

críticos, jornalistas e agentes do setor acerca de um suposto marasmo, repetição e dificuldade de renovação da música brasileira.

Nesse contexto, sugerimos que a produção cultural se encontrava submetida a múltiplas formas de patrulhas. Além da censura estatal, oficial, ainda atuante, embora progressivamente enfraquecida a partir de 1980, assim como a “patrulha ideológica”, exercida por segmentos intelectuais, culturais e identificados com a esquerda, somava-se o olhar crítico e moralizante dos setores conservadores da sociedade, e, ainda, o que chamaremos de “patrulha do alto-astral”, isto é, o discurso da Revista Veja, insistentemente orientado para a defesa do bom humor, da leveza e da alegria empreendido pela publicação.

Dessa forma, a linha editorial do periódico parecia reivindicar uma estética da alegria como sinal de modernidade e sintonia com os novos tempos da abertura política. O “ranço”, a linguagem metafórica, regionalizada e os discursos considerados “panfletários” seriam indiretamente associados ao ressentimento e ao atraso.

A pesquisa possibilitou, igualmente, entrever uma gênese da geração do rock brasileiro dos anos 1980 e do próprio processo de institucionalização do gênero distinta daquela predominante na bibliografia especializada, destacando-se a posição central ocupada por Rita Lee, a qual atuou, em nossa perspectiva, como indivíduo ou agente eficiente do rock e da música popular nacional.

Do mesmo modo, nossos dados nos levam a relativizar a ideia de uma hegemonia comercial e cultural incontestável do rock nacional nos anos 1980, especialmente em meados da década, ao evidenciarem a expressiva presença de outros gêneros musicais nos principais espaços de circulação e consumo, entre os quais se destacam o samba, sobretudo em suas vertentes romântica e do pagode, bem como outros segmentos da música popular amplamente difundidos no mercado e meios de comunicação de massas.

Finalmente, constatamos, também, a notável capacidade de permanência dos artistas já consagrados da MPB – por vezes denominados “velhos ídolos” – que continuaram a ocupar posições centrais no cenário cultural e mesmo comercialmente, apesar do declínio progressivo nessa seara, preservando elevados volumes de capital simbólico mesmo diante das transformações culturais e mercadológicas do período.

“Enquanto os homens exercem seus podres poderes
Índios e padres e bichas, negros e mulheres
E adolescentes
Fazem o carnaval.”

Caetano Veloso, 1984

Introdução

O objetivo principal desta tese é buscar reconstituir e analisar o espaço social da música popular no Brasil no período compreendido entre 1979 e 1988 – denominado “transição democrática” (Reis Filho, 2014), situando-se entre a revogação dos Atos Institucionais e a promulgação da nova Constituição Federal – tendo como foco central o mercado da música, com vistas a demarcar e explicitar as hierarquias, as fronteiras e as lutas materiais e, sobretudo, simbólicas que os condicionaram.

Intentamos, dessa forma, operar um recenseamento do cenário musical popular nacional, especialmente durante o transcorrer da década de 1980, apreendendo o contexto econômico, político e social deste tempo histórico. Concretamente, buscaremos identificar os principais gêneros e artistas no interior do mercado musical do período, as disputas – por espaço nos meios de comunicações de massas e nas gravadoras, por pertencimento aos movimentos e gêneros legitimados, pela atenção e renda do público etc. – existentes entre eles, acompanhando igualmente, sempre que possível, os movimentos da indústria fonográfica e de seus principais agentes, sobretudo, a partir de uma análise extensa e criteriosa de uma importante publicação semanal de ampla distribuição nacional, a revista *Veja*.

A pesquisa tem, portanto, como propósito central, operar um “recenseamento”, como sugere Bourdieu (2010), dos nomes de artistas, bandas e estilos/gêneros musicais que figuraram com destaque naquele momento, com o intuito de averiguar quais agentes, com o passar do tempo e até mesmo contemporaneamente, conseguiram manter ou elevar o seu capital simbólico e econômico, adentrando os espaços legítimos, principalmente, a partir de uma proximidade ou pertencimento com a MPB, ou, por outro lado, quais são tidos como bregas ou envelhecidos, ou, ainda, identificar agentes que sequer ficaram

registrados na história e memória musical do país, sendo ignorados em reconstituições da imprensa, crítica cultural, historiografia e bibliografia sobre o tema.

Com tal intuito, isto é, o de tentar reconstituir o mais fielmente possível o cenário musical popular da época, coletamos e analisamos dados empíricos como as trinta músicas mais tocadas anualmente nas rádios, as trilhas sonoras de novelas da Rede Globo de televisão, e, principalmente, o discurso de jornalistas e críticos musicais da revista *Veja*, então pertencente à editora Abril, a mais influente e massiva publicação semanal do país, que nos serviu como fonte principal de registro histórico.

Em tal empreendimento, temos como base os pressupostos teórico-metodológicos da Sociologia Relacional de Pierre Bourdieu, além das contribuições da sociologia econômica, tendo especial atenção com os estudos acerca dos mercados de bens simbólicos. Buscamos, portanto, operar uma objetivação do mercado da música popular nacional, o qual inserido no campo de produção cultural mais amplo, possui suas respectivas disputas, hierarquias e capitais, como aponta Pierre Bourdieu, principalmente no livro *As Regras da Arte* (2010), que nos serve de inspiração.

Intentamos, dessa forma, trazer a lume a estratificação entre gêneros e artistas existente no cenário cultural brasileiro, que embora implícita e subjetiva, acaba por delinear-se em noções bastantes disseminadas como as de “autenticidade”, “tradição”, “linha evolutiva da música brasileira”, e, mais afeito à época sobre a qual nos debruçamos, expressões como “primeiro time da música brasileira”, “grandes nomes” etc. – ou, ao contrário, rótulos como “brega”, “popularesco” e, mais suavizado, embora quase sempre empregado de modo pejorativo, “romântico”. Portanto, buscamos desconstruir o senso comum existente no espaço social da música brasileira, indicando que essas classificações são fabricações do próprio coletivo, resultado de lutas simbólicas, as quais se cristalizam tornando-se “naturais”.

Nesse sentido, entendemos que a própria concepção dóxica de MPB, veiculada na imprensa e reproduzida pelo senso comum – onde é relacionada ao “bom gosto” – reflete a assimilação de uma hierarquia cultural que, como pretendemos demarcar nesta pesquisa, ultrapassa a seara estética, técnica e musical, desembocando em condicionantes sociais, objetivos e subjetivos, os quais se relacionam e expressam, em alguma medida, as divisões materiais e simbólicas da sociedade brasileira.

Cabe esclarecer, neste momento, que em muitos espaços, mesmo no setor da crítica cultural e musical especializada, MPB e música popular brasileira são muitas vezes entendidos como sinônimos, isto é, como se a sigla fosse simplesmente uma

abreviação da expressão inteira. Esta equivalência não ocorre nos estudos acadêmicos sobre os quais nos debruçamos – e nos inspiramos – e, igualmente, não ocorre na presente tese, onde *MPB* é entendida como um gênero musical.

Assim, o termo *música popular brasileira*, quando utilizado nesta pesquisa (embora tenhamos abstraído de sua utilização sempre que possível para evitar confusões) assume a sua forma mais livre e abrangente, se não em seu sentido literal, isto é, abarcando todo o fazer musical da população brasileira, pelo menos englobando os diversos gêneros populares existentes no Brasil no período estudado, sobretudo aqueles sobre os quais voltamo-nos com maior atenção, a saber, o rock nacional, a MPB, o sertanejo, o samba e os artistas que agrupamos sob a denominação de música romântica.

A utilização do termo *música popular brasileira* demarcará, portanto, neste trabalho, todas as obras e artistas da música nacional que não estão vinculados à música erudita, folclórica, instrumental e religiosa. Além disso, no cenário e mercado musical no qual fizemos nossa imersão, a música popular nacional se contrapõe e compete, principalmente, com a música internacional (clássica, jazz, pop, rock, etc.).

No tocante à MPB, aqui considerada como um gênero musical, têm-se que a partir de critérios e valorações subjetivas, além de critérios de pertencimento por parte dos artistas que a integram bastante fluídas, passou a ser relacionada a uma pequena, específica e chancelada parcela da produção musical popular brasileira.

Adotamos como definição nesta tese, a concepção de MPB proposta por Napolitano (2010), segundo a qual o gênero foi nomeado e massificado em meados dos anos 1960, passando posteriormente a designar um repertório musical que se consolidou durante os grandes festivais televisivos da canção, unindo gêneros e estilos tradicionais como o samba, a bossa nova, as canções de protesto e, posteriormente, as inovações do tropicalismo, sendo tido em esferas dominantes da cultura nacional como um gênero autêntico e de “bom gosto”, vinculado ao universo universitário, urbano e de classe média.

Baia (2014), ressalta que no momento da formulação e disseminação do termo *MPB*, portanto, meados dos anos 1960, havia também a questão da similaridade semântica com a sigla *MDB*, o partido da oposição consentida ao regime e que assumia naquelas circunstâncias característica de uma frente ampla progressista.

Convém ressaltar que não constitui grande preocupação desta pesquisa, a plena categorização de artistas e canções no interior de gêneros ou estilos musicais – inclusive pelo caráter eminentemente subjetivo, valorativo, e em disputa, das classificações –, nem

mesmo o aprofundamento sobre o que caracteriza um gênero, um estilo e um ritmo musicais¹. Importam-nos, principalmente, as lutas pela existência e sobrevivência artística no mercado musical, as quais implicam também em disputas por posições valorizadas no espaço social hierarquizado da música popular nacional.

Têm-se, portanto, que – justamente por meio de contextos e lutas simbólicas, algumas das quais pretendemos demarcar no primeiro capítulo desta tese, a partir de nossa revisão bibliográfica – a MPB se tornou sinônimo de música brasileira autêntica e de qualidade, possuindo uma linhagem de obras e autores quase canônicos, como Noel Rosa, João Gilberto, Tom Jobim, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento etc.

Além disso, esta ideia corrente de MPB dialoga com a noção de “linha evolutiva” da música popular brasileira, sendo esta concepção também formulada na década de 1960, quando jornalistas, críticos musicais, historiadores não acadêmicos da música e artistas (sobretudo Caetano Veloso, o criador do termo), preocupados com os destinos e a “evolução” da música e da cultura brasileira – que buscava renovação e adequação aos padrões internacionais sem perder a autenticidade – instituíram, a partir do samba carioca dos anos 1930, uma linha imaginária que passando pela Bossa-Nova dos anos 1950 e pelas canções dos festivais da década de 1960, deveria orientar os artistas na produção de suas obras (Baia, 2014), demarcando, assim, os “pertencentes” à tradição, os “autênticos” – em suma, os verdadeiros artistas da música brasileira.

Assim, na problemática abordada na pesquisa, a hierarquização do espaço da música popular nacional, tendo nos compositores da MPB o seu polo mais nobre ou dominante – em relação aos artistas também subjetivamente alocados em outros gêneros ou estilos musicais, como o sertanejo, o samba, o pagode ou o rock, alguns rotulados como bregas, inautênticos ou meramente comerciais – condicionou o mercado, a reconstituição da história musical, as pesquisas acadêmicas e, mesmo, algumas interpretações da história e da sociedade brasileira, uma vez que os estudos pioneiros “se confundiram com um repertório canônico, tendendo a reproduzir certos discursos e ideias, tanto acerca da música quanto da história do Brasil (Baia, 2014, p. 165).

¹ Nesta pesquisa adotamos a distinção proposta por Fabbri (1980) entre gênero e estilo musical. O gênero é compreendido como uma categoria de classificação socialmente produzida, sustentada por convenções estéticas, históricas, institucionais e mercadológicas que orientam a produção, a circulação e a recepção das obras. O estilo, por sua vez, refere-se principalmente às características formais, técnicas e estéticas compartilhadas por determinadas manifestações musicais. Embora relacionado ao gênero, o estilo constitui apenas uma de suas dimensões, não sendo os dois conceitos equivalentes.

Araújo (2002) aponta que foi privilegiado, na construção da história e memória musical de nosso país, a obra de um grupo de cantores/compositores, os quais eram o preferido das elites, em detrimento da obra de artistas mais populares.

Em seu estudo seminal sobre o campo artístico e, mais especificamente, literário francês, Pierre Bourdieu (2010, p. 213) aponta que aquilo que está fundamentalmente em disputa no seu interior é a própria “definição da população dos escritores”, ou seja, de quais dentre os muitos, e meros, “escrevedores”, estariam, de fato, os “verdadeiros” escritores, tratando-se, portanto, de uma luta por identidade, pertencimento e reconhecimento.

Nesse sentido, vê-se com Bourdieu (2010, p. 254), que muitos dos estudos que versam sobre os campos de produção cultural muitas vezes “predeterminam seu resultado na decisão inaugural pela qual delimita[m] a população submetida à análise”, cabendo, assim, à própria pesquisa realizar um recenseamento a partir de dados empíricos referentes aos períodos históricos, campos, subcampos ou espaços sociais que se deseja analisar.

Traçando um paralelo com nosso tema de pesquisa, afirmamos estar em disputa entre os agentes atuantes no espaço da música popular nacional, além da sobrevivência econômica e do acúmulo material, também uma luta simbólica pelo pertencimento às esferas legitimadas da cultura nacional (a partir da qual poderá operar uma reconversão deste capital simbólico em capital econômico e capital político de modo consistente e duradouro).

Portanto, aos que lograram ascender a esse espaço consagrado – cujas fronteiras são questionáveis e em constantes disputas – são reservados um “capital artístico” que se expressa em ganhos simbólicos, materiais e influência na sociedade, estando autorizados a emitirem opiniões sobre diversos assuntos, reverberando inclusive no campo político.

Assim, as figuras de maior capital nesse espaço são objeto de admiração e devoção, recebem homenagens, inspiram reportagens, biografias, filmes e estudos acadêmicos, eternizando-se no imaginário popular e condicionando, coletivamente, por suas obras, atuações e tomadas de posição, em alguma medida, a própria estrutura do *campo do poder*.

Aos demais, mesmo àqueles que se estabeleceram no mercado musical – uma ínfima parcela da totalidade dos que aspiram viver de uma carreira musical –, restariam, no máximo, o sucesso econômico e a celebração popular de suas obras, com a ação do tempo corroendo o valor artístico, social e econômico destas.

Nesse sentido, temos como hipótese que a conquista da consagração e legitimidade artística, e seu consequente “passe” para o panteão da cultura nacional e para a história, é adquirida, sobretudo, pelo pertencimento ou proximidade com determinados gêneros ou movimentos musicais – estes que por sua vez se relacionam a determinadas origens e estratos sociais dos artistas e de seu público.

No que se refere ao período que estamos estudando, o transcorrer da década de 1980, parece haver um indicativo de que as alterações conjunturais advindas sobretudo do processo de redemocratização, das crises econômicas e da reestruturação da indústria fonográfica, que veremos mais adiante, propiciaram um rearranjo de posições no interior do espaço hierarquizado da música popular brasileira, abrindo espaço para jovens artistas, até então desconhecidos, se consolidarem na história da música nacional.

Portanto, em diálogo com os acontecimentos históricos e sociais dos anos 1980, operamos um recenseamento de artistas e gêneros musicais, objetivando sua trajetória e localizando o seu posicionamento no espaço social da música – posicionamento este que, como já dito, guarda relações não somente com aspectos musicais estritos, mas também com as origens, trajetórias e capitais de seus agentes e de seu público, conforme buscaremos demonstrar nesta tese.

Esta pesquisa intenciona contribuir com os estudos e as reflexões sobre a música e a cultura popular nacional, refletindo assim sobre a própria sociedade brasileira e sua história recente, uma vez que, “em última instância, falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país” (Ortiz, 2006, p.13).

CAPÍTULO 1 – SOCIOGÊNESE DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: MERCADO, CLASSIFICAÇÕES E DISPUTAS (1900-2000)

A análise da sociogênese da música popular revela que esse espaço de produção cultural se estruturou a partir de sua distinção em relação à esfera erudita de produção musical. A sua popularização esteve intimamente relacionada ao desenvolvimento e expansão dos meios de comunicação de massas, especialmente o rádio e a indústria fonográfica, em fins do século XIX (Fernandes, 2010).

Nesse sentido, as pesquisas sobre a música popular, a qual se tornou um dos principais produtos da cultura de massa em todo o mundo, devem levar em consideração as condições tecnológicas de sua produção e seu vínculo indelével com a indústria da cultura, pois no sistema capitalista a maioria das formas de experiência musical são atos de consumo, envolvendo a apropriação e o uso do produto música nas suas variadas formas de circulação e comercialização (Trotta, 2005).

No entanto, como aponta Gatti (2015), se não se pode ignorar nos produtos culturais a função de fornecer entretenimento para o público e lucros para o mercado, por outro lado, rebaixá-los a mero produto comercial seria negligenciar um complexo processo de produção de sentido e um objeto cultural significativo, o qual, no caso da música popular nacional, pode expor fissuras importantes da sociedade brasileira.

Desse modo, em nossa pesquisa, seguimos os apontamentos de Zan (2001) e adotar uma abordagem investigativa da cultura popular e massiva (dentro de nosso recorte temporal) que evite dois polos opostos e estereotipados: ser, por um lado, tomada como sinônimo de democratização cultural ou, por outro, como sinal de decadência cultural – quando tomada como submetida unilateralmente aos imperativos do mercado.

Segundo Napolitano (2010), nos produtos culturais é muito difícil isolar elementos de maneira dicotômica, sendo mesmo a consagrada MPB, desde o seu início, firmada sobre um estatuto ambíguo, a saber, disseminar uma determinada ideologia nacionalista e engajada social e politicamente e, ao mesmo tempo, realizar-se abertamente como produto de mercado.

Adentrando o caso especificamente brasileiro, tem-se que após o surgimento, estabelecimento e posterior “ascensão das formas musicais populares urbanas ao mundo das pautas legítimas” (Fernandes, 2010, p. 42), iniciou-se uma divisão interna no âmbito da própria produção popular, sugerindo e operando uma distinção entre a “boa” e a “má”

produção musical, que será constantemente reafirmada por intelectuais e críticos, renovando-se ao longo da história da música brasileira.

Como aponta o mesmo autor, essa divisão foi inicialmente encarnada no contencioso entre os gêneros considerados “autênticos” e aqueles tidos como “comerciais”, tomando forma e se intensificando ao longo do tempo. Nesse sentido, estilos de canções consideradas “autênticas” e a defesa de uma estética nacionalista foram evocadas desde os discursos de Heitor Villa-Lobos e de Mário de Andrade nos anos 1920.

Portanto, as definições da melhor música popular, ou ainda, as definições sobre “o que” ou “qual” é a verdadeira música popular brasileira ensejaram constantes disputas ao longo do século XX.

Assim, o desenvolvimento do espaço da música popular e de seu mercado, ao longo de todo o século XX, culminaram em um cenário em que as oposições e os espaços simbólicos estão relativamente estabelecidos, configurando uma hierarquia de legitimidade onde os gêneros musicais ocupam diferentes níveis de prestígio (Gatti, 2015).

1.1 CONTEXTUALIZANDO A MÚSICA POPULAR: MEIOS DE CIRCULAÇÃO, AGENTES E EXPOENTES

No ano de 1900 ocorreu a inauguração da primeira loja de discos do Brasil, a Casa Edison, propriedade de Frederico Figner, no Rio de Janeiro, então capital federal. A loja, pouco tempo depois, em 1902, se transformaria em uma gravadora, produzindo fonogramas com repertório musical local e tornando-se a primeira gravadora do Brasil e da América Latina (Vicente, De Marchi, 2014).

Iniciou-se, então, um mercado de música gravada no país, por meio do qual eram veiculados, por quase todo o território nacional, diversos gêneros musicais populares que se formaram, principalmente, no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX.

Passando a ter o gênero musical samba – que aos poucos incorporava diversos outros estilos musicais sobre sua alçada e rótulo – como sua face mais representativa, a música popular estabeleceu rapidamente uma audiência ampla e devotada (Fernandes, 2011).

Entre os anos de 1928 e 1930, contando com o apoio de empresários locais, gravadoras europeias e americanas passaram a abrir filiais no país, como a Columbia, a RCA-Victor e a Brunswick (Vicente, De Marchi, 2014).

Ressaltamos novamente, que o estabelecimento da indústria do disco e de seu mercado, tanto em território nacional como internacional, atuou em grande medida sobre a própria criação musical, a qual teve de se adequar a este tipo de comercialização. Verificam-se, nesse momento, os primeiros ajustes técnicos da música popular às novas condições de produção. Assim,

O tempo de duração das músicas gravadas fixou-se em torno de 3 minutos e converteu-se em elemento formal da canção. Certos tipos de instrumentos, ou formações instrumentais, eram escolhidos de acordo com a sua melhor adequação às condições técnicas de gravação. Até mesmo o desempenho vocal dos intérpretes deveria ter certos pré-requisitos para propiciar os melhores resultados possíveis das gravações no sistema mecânico (Zan, 2001, p. 108).

Tem-se, portanto, que a música popular, tal qual a conhecemos, é intimamente relacionada à “industrialização do fazer musical e de sua circulação massiva” por meio do mercado (Trotta, 2005, p. 181).

Uma inovação que transformou e potencializou o mercado nacional de música no período que estamos citando cronologicamente foi o advento e exponencial crescimento do rádio. Na esteira de complexos eventos sociais, políticos e econômicos, as emissoras de rádio ampliaram suas instalações e construíram amplos auditórios para realizar programas musicais e receber um público cada vez mais numeroso.

Segundo Ortiz (2006), durante o Estado Novo (1937–1945), o governo Getúlio Vargas atuou politicamente para a integração e criação de uma identidade nacional – “brasileira” – agindo contra a fragmentação territorial e identitária que prevaleciam e que contribuíam para a manutenção das oligarquias políticas regionais.

Nesse sentido, os novos meios de comunicação de massas eram considerados um estratégico instrumento político, sendo o intenso investimento estatal para a disseminação e desenvolvimento do rádio um dos aspectos mais importantes para obter êxito nos intentos políticos citados acima.

No ano de 1940, o governo de Vargas passa a operar uma estação estatal de rádio, a Rádio Nacional, que desempenhou função particularmente importante para o mercado de música da época e, também, ulterior. A música popular detinha espaço privilegiado na

programação da emissora estatal, possuindo programas próprios e servindo como forma de preencher as lacunas entre as novelas e os noticiários (Ortiz, 2006).

Assim, durante o transcorrer dos anos 1930 e 1940 foram os cantores do rádio (*crooners*) as principais atrações da indústria da música. É nessa época que surgiram os primeiros “astros” ou “estrelas” da música popular brasileira, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Aracy de Almeida, Marlene, Emilinha, Cauby Peixoto, entre outros (Zan, 2001; Fernandes, 2010).

Surgem ao mesmo tempo um conjunto de publicações especializadas em música e entretenimento que veiculavam as novidades do meio musical e aspectos da vida pessoal de cantores e cantoras, deslocando-se do padrão europeu de imprensa vigente, para espelhar o modelo hollywoodiano do *star system* (Ortiz, 2006).

Portanto, o rádio desempenhou um papel fundamental na produção e divulgação da música popular, criando um círculo virtuoso que alimentou a emergente indústria cultural na capital federal.

A contínua expansão do mercado fonográfico brasileiro atraiu empresas estrangeiras, sobretudo de meados dos anos 1930 até o final da Segunda Guerra Mundial, período em que a produção fonográfica no Brasil foi majoritariamente controlada por três grandes empresas: Odeon, RCA Victor e Columbia (Zan, 2001).

Na década de 1940, como um indicativo da contínua autonomização do espaço social da música popular no Brasil, surgem os primeiros críticos especializados exclusivamente em manifestações populares. Para Fernandes (2010, p. 130), pela primeira vez esses críticos puderam dedicar suas carreiras unicamente a “instituições dedicadas à música popular, como estações de rádio, gravadoras, revistas e periódicos especializados”.

Em 1945, o Brasil alcançava o expressivo número de 85% dos lares contemplados com pelo menos um aparelho de rádio, este que alcançava altos índices de audiência integrando-se ao cotidiano da população com programas jornalísticos, humorísticos e, principalmente, dedicados à música popular brasileira (Napolitano, 2010).

No ano de 1946, a gravação do samba-canção *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, por Dick Farney, inaugurou uma nova linha de repertório destinada a uma boemia intelectualizada que frequentava bares e casas noturnas na zona sul do Rio de Janeiro. Esta comunidade, identificada como uma “inteligência jovem”, de classe média, urbana, cosmopolita e engajada socialmente, sobretudo a partir de meados dos

anos 1940 e durante a década seguinte, adquiriu relevância social em consonância com as transformações socioeconômicas do país (Zan, 2001).

Em princípios dos anos 1950, o panorama musical brasileiro passava por uma série de transformações estruturais. Crescia constantemente a importância da televisão e o Long Playing (LP) se consolidava como principal meio de comercializar as canções. A adaptação às novas demandas e possibilidades técnicas tornou-se imperativa, refletindo um momento de intensa reconfiguração cultural e tecnológica (Napolitano, 2010).

1.1.2 A RECONFIGURAÇÃO DO MERCADO MUSICAL BRASILEIRO: TELEVISÃO, JUVENTUDE E MODERNIZAÇÃO CULTURAL (1950–1970)

Segundo Napolitano (2010), a música popular brasileira adentra e percorre os anos 1950 já como uma tradição consolidada, possuindo um panteão artístico e mantendo-se fiel aos materiais, parâmetros e estilos musicais tradicionais, ao mesmo tempo em que estava aberta à renovação. Naquele momento, a música popular já detinha uma forte presença no mercado de bens culturais, sustentada por uma audiência popularizada sobretudo pelo rádio.

Ainda na segunda metade dos anos 1950, é relevante para fins desta tese, demarcar o aporte em território nacional de outro importante gênero musical, o rock, que paulatinamente aceito e adaptado à cultura e ao mercado musical brasileiro irá compor o espaço da música no país, ao lado de outros gêneros e estilos populares urbanos.

Desse modo, o *rock and roll* chega ao Brasil na esteira do êxito comercial do cinema estadunidense. A partir da exibição em território nacional de filmes que se tornaram muito populares, como “Sementes da Violência” (*The black board jungle*) (1956), cuja trilha sonora incluía *Rock around the clock*, de Bill Haley, passaram a ser produzidas versões (covers) em português das músicas norte-americanas (DAPIEVE, 2015).

A primeira música inédita de rock no Brasil foi gravada em 1957, composição de Miguel Gustavo, na voz de Cauby Peixoto, chamada *Rock and roll em Copacabana*. No entanto, a utilização de versões em português de canções internacionais continuou sendo um expediente comum e com resultados satisfatórios para os operadores da indústria da música (DAPIEVE, 2015).

Nesse período, paulatinamente, as rádios brasileiras passaram a incorporar o rock and roll em sua programação. Dapieve (2015) aponta o surgimento, em fins dos anos

1950, de programas radiofônicos voltados para o rock, como Ritmos para a juventude, da Rádio Nacional, Clube do Rock, da Rádio Tupi e Os brotos comandam, da Rádio Guanabara.

Seguindo o cinema e o rádio, as gravadoras nacionais passaram a investir no rock and roll. O primeiro grande sucesso fonográfico do estilo, em 1959, foi a versão brasileira de Stupid Cupid, no Brasil, Estúpido Cupido, interpretada por Celly Campello, então uma adolescente de dezessete anos (DAPIEVE, 2015).

As músicas desse período eram bastante afeições ao estilo dos pioneiros do rock, como Bill Halley, Elvis Presley e os Everly Brothers. Seguindo essa mesma fórmula, a do rock clássico estadunidense, passaram também a ser formadas bandas de rock and roll, quase todas com nomes em inglês – The Fevers, The Pops, Renato & Seus Blue Caps, The Clevers, etc. (DAPIEVE, 2015).

Em fins da década de 1950, têm-se também a eclosão do fenômeno artístico e social da Bossa Nova. Musicalmente, a Bossa Nova era caracterizada pela fusão de elementos do jazz, da música erudita e da música popular nacional. No momento de seu aparecimento e disseminação, o país vivia um período de grandes expectativas, alimentadas pelo impulso de modernização e industrialização das políticas desenvolvimentistas do Governo Juscelino Kubitschek (Zan, 2001).

Para Napolitano (2010), o momento inicial da Bossa Nova inaugura elementos de uma revolução musical que marcará as décadas seguintes: o predomínio do Long Playing (LP) como principal veículo fonográfico (em oposição ao compacto com uma ou duas músicas, o LP passa a ser visto como uma obra acabada, conceitual, cujas músicas compõem um todo coeso); autonomia do compositor, acumulando muitas vezes a condição de intérprete; e, muito importante, a consolidação de uma faixa de consumidores jovens, da classe média urbana e intelectualizada.

O surgimento e o êxito comercial da Bossa Nova levam, inclusive, a uma reorganização do mercado musical que é visto como fundamental no processo de consolidação da música nacional na esfera do consumo. Em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Dez anos depois, as cifras se inverteram: 65% dos discos eram de música brasileira, boa parte dela herdeira do público jovem e universitário demarcado pela bossa-nova (Napolitano, 2010).

No cenário musical, os compositores, até então comumente na retaguarda dos grandes intérpretes, assumirão a condição de estrelas da música popular brasileira. Este processo, cujo ápice se dará em meados dos anos 1960, durante os famosos festivais da

canção, foi inaugurado, também, pela Bossa Nova, onde geralmente o compositor, mesmo sem grande carisma, voz e de maneira bastante intimista, interpretava suas próprias criações.

Dessa forma, a bossa nova também assimilada como uma variável do samba, passava a se disseminar mesmo dentro de grupos universitários mais afeitos à estética do nacional-popular e à esquerda política.

No final de 1962, esse estilo surgido da boemia carioca, já detentor de reconhecimento internacional, materializa sua consagração sendo a atração principal de um evento no conceituado salão de espetáculos Carnegie Hall, em Nova York.

A partir de 1962, compositores e intérpretes ligados à Bossa Nova como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nara Leão e Geraldo Vandré optaram por um repertório marcado pelo engajamento social – o que desembocaria pouco tempo depois na vertente chamada de canção de protesto (Zan, 2001).

No campo social e político, o regime militar instaurado em abril de 1964 dissolveu organizações populares e perseguiu parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas. No entanto, paradoxalmente, inicialmente não houve uma repressão severa aos artistas e intelectuais de esquerda, permitindo relativa liberdade de criação e expressão entre 1964 e 1968, embora sob um espectro de vigilância. Durante este período, houve um afastamento dos intelectuais e artistas das estruturas partidárias, que se encontravam fragilizadas (Napolitano, 2010).

Com o fechamento de organizações e espaços culturais, como o CPC/UNE, os artistas encontraram no mercado seu principal espaço de atuação. A cultura passou a ser supervalorizada, tornando-se o único espaço de expressão para a esquerda derrotada politicamente. Essa situação destacava a dupla função dos artistas: criadores culturais engajados e produtores de bens culturais para o mercado.

Após o golpe civil-militar de 1964, o circuito universitário, especialmente em São Paulo, emergiu como um importante espaço de expressão cultural. Shows de bossa nova em salões e teatros eram muitas vezes organizados por centros acadêmicos. Esses eventos, em meados dos anos 1960, representaram o elo de ligação entre o círculo mais restrito e elitizado da primeira fase da bossa nova e a popularização da MPB na televisão (Napolitano, 2010).

Em 25 de maio de 1964, ocorreu o espetáculo *O Fino da Bossa* no Teatro Paramount de São Paulo, patrocinado pelo centro acadêmico da Faculdade de Direito da

USP. Este evento, aclamado pelo público estudantil, foi precursor do célebre programa televisivo, homônimo, de Elis Regina e Jair Rodrigues.

É neste circuito que irão se sobressair personagens que pouco tempo depois ocuparão, juntamente com outros surgidos pouco depois, o topo da hierarquia no mercado e no espaço social hierarquizado da música popular brasileira, como Chico Buarque, Toquinho e Gilberto Gil. Paralelamente, músicos renomados do Rio de Janeiro, como Nara Leão e Tom Jobim, passam a se apresentar para o público estudantil de São Paulo, contribuindo para a consolidação de um mercado para a música nacionalista e engajada, mesmo sob crescente repressão às organizações políticas.

No transcorrer dos anos 1960, o aumento da relevância da televisão como veículo de comunicação tornou-se um fator de suma importância, rapidamente suplantando o rádio e reorganizando de maneira profunda o cenário cultural brasileiro. A televisão consolidou-se como a principal fonte de informação e entretenimento no país, ultrapassando significativamente a popularidade e a influência do rádio e de outros meios de comunicação (Zan, 2001; Ortiz, 2006; Napolitano, 2010; Fernandes, 2010).

A televisão foi inaugurada no Brasil em 1950 pela Rede Tupi, propriedade do magnata das comunicações Assis Chateaubriand. Desde seu início a televisão desempenhou um papel fundamental na promoção de diversos artistas e movimentos da música popular (Ortiz, 2006).

A televisão proporcionou um meio técnico eficaz para a difusão de imagens, encenações gestuais e interpretações musicais, alcançando um público amplo, incluindo muitos que estavam à margem de movimentos culturais como a bossa nova, o teatro engajado e o Cinema Novo (Napolitano, 2010).

O apogeu da música popular na televisão ocorreu em meados dos anos 1960, durante um período de transição na estrutura de programação das emissoras. A fórmula do humor estava se desgastando, e as telenovelas ainda não haviam se consolidado como gêneros centrais (Fernandes, 2010).

Em 1965, um marco na história da televisão brasileira foi alcançado quando as emissoras decidiram investir na música popular nacional. Programas como *O Fino da Bossa*, lançado em maio de 1965, *Bossaudade*, com Elizeth Cardoso e Ciro Monteiro, lançado em julho de 1965, e o “popular” *Jovem Guarda*, com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, lançado em setembro de 1965, tornaram-se líderes de audiência, evidenciando o sucesso da música popular na televisão.

Dessa forma, com os programas citados acima e igualmente com os festivais musicais que passaram a se proliferar a partir do ano seguinte, “a televisão guindou muitos dos compositores e intérpretes à categoria de mitos de arte de consumo, como astros de cinema e jogadores de futebol” (Napolitano, 2010, p. 158).

Segundo esse autor, a própria noção de MPB – ou moderna MPB, como foram denominados esses novos artistas – foi, em grande medida, tributária das maneiras de expressão, do repertório e dos artistas vinculados ao programa *Fino da Bossa* e, posteriormente, aos festivais da canção.

Ao mesmo tempo, em princípios da década de 1960, o rock no Brasil alterava seu estilo e seus representantes. Agora não mais tributárias apenas do rock and roll ou rock clássico dos anos 1950, as músicas passaram cada vez mais a se espelhar nas bandas do rock inglês, principalmente, nos Beatles, que viviam a sua primeira fase artística e a beatlemania (DAPIEVE, 2015).

Destacou-se, nesse período, um jovem artista, até então um cantor de bossa nova e músicas românticas, que passou a interpretar canções de rock, alcançando grande projeção no cenário musical brasileiro – Roberto Carlos, que em 1962 obteve seu primeiro grande sucesso comercial (Splish-Splash uma versão de uma música internacional).

A *Jovem Guarda*, programa televisivo de auditório que alcançou imensa popularidade em todo o território nacional a partir de 1965, consagrou de forma definitiva Roberto Carlos, guindando outros artistas, como Erasmo Carlos, Wanderléa, Ronnie Von, Renato e seus Blue Caps, etc. à condição de ídolos populares em todo o território nacional.

A *Jovem Guarda* foi a face mais conhecida e representativa do rock no Brasil até aquele momento. O estilo musical empreendido pelos artistas que orbitavam em torno do programa ficou conhecido como “Iê-iê-iê”, por conta da associação com a canção dos Beatles *She loves you (yeah, yeah, yeah)* (DAPIEVE, 2015).

Mesmo tida por setores da sociedade brasileira, especialmente os defensores da estética “nacional-popular”, como um produto musical estrangeiro, promotor de alienação e despolitização, os quadros da *Jovem Guarda* rivalizaram por um breve período com os astros ascendentes da MPB (conforme veremos na próxima seção).

Entre 1965 e 1966, adquirindo imenso êxito popular, comercial e de crítica, tem início a chamada “era dos festivais”. Os festivais, “misto de comício, baile, show universitário e concerto artístico” consagrariam muitos artistas – como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, etc. – e o próprio gênero

musical MPB, “culminando na institucionalização da MPB como o carro-chefe da moderna indústria fonográfica brasileira” (Napolitano, 2010, p. 132).

Além disso, a imprensa via a MPB como um gênero que além de tematizar o amor e angústias pessoais como os demais, também abordava questões sociais e políticas. Os festivais ampliaram essa percepção, tornando a MPB um sucesso que ultrapassou o público jovem e universitário. Entre 1966 e 1968, Chico Buarque, um dos principais expoentes da MPB, tornou-se um dos maiores vendedores de discos no Brasil, ficando atrás apenas de Roberto Carlos e dos Beatles (Napolitano, 2010).

O III Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record em 1967, marcou o auge – que precede a queda – da era dos festivais. O evento reuniu artistas díspares, como representantes da bossa nova, do nascente tropicalismo e do rock, com a participação destacada de Caetano Veloso (“Alegria, alegria”), Gilberto Gil (“Domingo no parque” com a participação d’Os Mutantes), Chico Buarque (“Roda-Viva”), Edu Lobo (vencedor com “Ponteio”), Elis Regina (“O cantador”) e Roberto Carlos (“Maria, Carnaval e Cinzas”).

A promulgação do AI-5 em 1968 afetou diretamente o espaço de produção da música popular e levou ao debacle definitivo da era dos festivais. Após dezembro daquele ano, alguns artistas foram presos, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, alguns ficaram foragidos e posteriormente saíram do país, como Geraldo Vandré, e outros partiram para um autoexílio forçado, como Chico Buarque e sua família. Aqueles que permaneceram se viram cerceados em suas possibilidades criadoras.

Na esfera cultural, antes mesmo da promulgação do AI-5, uma facção artística expressiva passava em revista as imposições estéticas do paradigma nacional-popular, incluindo o patrulhamento ideológico existente na própria juventude de esquerda, com compositores como Gilberto Gil e Caetano Veloso buscando novas formas de expressão musical, uma aproximação com a música “universal” e uma maior inserção no mercado.

Dessa forma, tem início o movimento Tropicalista, que embora profundamente marcado pelo emblema da contracultura, paradoxalmente, demarcou a “passagem de uma cultural política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo” (Napolitano, 2010, p. 187).

O advento do tropicalismo é também um acerto do passo do mercado nacional de música com o padrão vigente internacionalmente. A questão da “juventude” torna-se crucial para a indústria da música, uma vez que os anos 1960 representaram uma explosão

nas vendas de discos voltados para a faixa etária entre 15 e 25 anos, especialmente após o fenômeno da Beatlemania (Zan, 2001; Vicente, 2002).

As passeatas estudantis na Europa, os protestos contra a guerra do Vietnã, a radicalização política, a revolução sexual e comportamental, dominaram os meios de comunicação, gerando uma atmosfera de uma era de novidades e experimentalismos. Nesse momento, assinalam diversos autores, a “juventude” consolidou-se como uma categoria de consumo no Brasil e no mundo ocidental.

Em que pese o fechamento da indústria fonográfica para as experimentações estéticas nas décadas seguintes, optando pelas canções padronizadas e facilmente assimiláveis, na virada da década os industriais da cultura ainda necessitavam de uma vanguarda para consolidar seus produtos direcionados a um novo público.

Foi a Tropicália quem abriu caminho para que a indústria fonográfica brasileira incorporasse novos materiais musicais como referência. Este processo culminou na ampliação do próprio conceito de MPB – a MPB renovada – e de sua audiência. O mercado brasileiro passou a ser dotado de dinâmica própria com cerca de 70% dos fonogramas consumidos sendo produzidos em território nacional. Passou a predominar um sistema estável de consumo, centrado em obras-mercadorias e personalidades criadoras e o consumo de música passava a se concentrar nos consumidores mais jovens (Napolitano, 2010).

O advento do tropicalismo coincidiu com a radicalização tanto dos conflitos culturais quanto do processo político no Brasil, o qual culminou com o AI-5 em dezembro de 1968 e o endurecimento do regime, que mergulharia nos chamados “anos de chumbo”.

1.1.3 A CONSOLIDAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL E DO MERCADO FONOGRÁFICO (1970–2000)

Paradoxalmente, como demonstra Renato Ortiz (2006), foi o estado autoritário quem principalmente, durante os anos 1970, forneceu as condições necessárias para o desenvolvimento da indústria da cultura, criando instituições – Conselho Federal da Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória, etc. – e infraestrutura para as telecomunicações – ANATEL e a INTELSAT, sistema de satélites de alcance nacional. Houve, assim, uma associação de interesses entre Estado autoritário e as empresas de comunicação.

A indústria fonográfica se beneficiou do impulso econômico proporcionado pelo governo militar. Entre 1970 e 1976, a indústria do disco no Brasil cresceu em faturamento

1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos também aumentou em 813%. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos (Ortiz, 2006).

Foi também na década de 1970 que se intensificou um processo de integração entre diferentes setores da indústria cultural brasileira que resultou na formação de grandes conglomerados empresariais de bens culturais, com forte influência no cenário político do país.

Dessa forma, a indústria cultural no país dava um novo salto, capitaneada pela modernização do sistema de televisão (o sistema de transmissão por satélite, via Embratel, foi criado em 1969) e pelo mercado editorial. A Rede Globo inaugurou a década de 1970 tornando-se a grande empresa de entretenimento do país e uma das maiores do mundo. O carro-chefe do crescimento da audiência televisiva passou a ser a telenovela (Ortiz, 2006).

As telenovelas, especialmente a partir da década de 1970, desempenharam um papel crucial na divulgação musical, impulsionando o consumo de discos por meio da grande visibilidade de suas trilhas sonoras, o que favoreceu a projeção nacional de alguns artistas (Vicente, De Marchi, 2014; Souza; Lobo, 2021).

Durante a década de 1970, as *majors* (grandes gravadoras, geralmente multinacionais) concentraram o mercado e formaram *casts* (o coletivo de artistas contratados pelas empresas) consagrados e de carreiras consolidadas. Assim, os “grandes nomes” da agora institucionalizada MPB, sobre o abrigo das gravadoras multinacionais, lançavam em média um disco por ano, apresentando vendas relativamente altas e constantes (Napolitano, 2010; De Marchi, 2014; Souza; Lobo, 2021).

Simultaneamente, durante os anos 1970, começava a surgir uma nova geração de artistas que seriam posteriormente vinculados à MPB. Muitos desses artistas tinham proximidade com o rock (alinhado com o estilo do tropicalismo ao invés do da Jovem Guarda). Desses novos artistas emergiram fusões de gêneros e estilos musicais que definiram a década, como a combinação de guitarra com viola caipira do trio Sá, Rodrix e Guarabyra; a união de rock com baião de Raul Seixas; e a mescla de guitarras elétricas com tamborim e pandeiro dos Novos Baianos (Souza; Lobo, 2021).

A contracultura internacional que foi trazida pelo grupo tropicalista entre 1967 e 1968 se adaptou de forma definitiva aos contornos culturais brasileiros na década de 1970 com nomes como Novos Baianos, Secos & Molhados, Belchior, Fagner, Raul Seixas e os

Mutantes (já sem Rita Lee) que desempenharam um papel fundamental nesse processo (Souza; Lobo, 2021).

Portanto, no transcorrer dos anos de 1970, a indústria fonográfica brasileira se consolidou e alcançou, no último ano da década, a posição de quinto maior mercado mundial. Segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), as vendas passaram de 5,5 milhões de unidades em 1966 para 52,6 milhões em 1979 (Vicente, De Marchi, 2014).

No que se refere aos acontecimentos do espaço e do mercado musical nos anos 1980, dada a sua centralidade nesta tese, dedicaremos uma seção especial ao período, além de considerá-lo e analisá-lo, também, a partir de nossos próprios dados empíricos, especialmente, por meio da leitura das publicações da revista *Veja*.

De qualquer modo, para dar sequência à nossa breve genealogia, apontamos com Vicente (2002), que no passar dessa década, a maioria dos padrões fundamentais da atuação da indústria – como a associação com a televisão, o domínio do mercado pelas grandes gravadoras internacionais, a estratificação do consumo e a consolidação do eixo Rio/São Paulo como principais polos produtores dos bens culturais – haviam sido definitivamente estabelecidos.

No entanto, foi apenas nos anos 1980 que se consolidou a massificação do consumo de discos para uma faixa etária de consumidores ainda mais jovem, aproximando o Brasil do padrão do mercado moderno internacional, especialmente por meio da nova geração do rock nacional, a qual ficaria conhecida como rock brasileiro dos anos 1980, Rock Brasil ou BRock.

Segundo Morelli (2008), o tipo de rock produzido pelos artistas da MPB nos anos 1970, especialmente o chamado rock nordestino, incorporava elementos locais e regionais que não se alinhavam diretamente com a vivência urbana e cosmopolita dos jovens das grandes cidades brasileiras, público essencial para o fortalecimento desse mercado, captado, portanto, por outra geração, na década seguinte.

Em linhas gerais, os anos 1980 foram marcados por frequentes dificuldades econômicas e, musicalmente, por uma ênfase na valorização de um público mais jovem, através do rock e da música infantil, além do consumo crescente da chamada música romântica e da música regional, apresentando, portanto, a MPB, novos e fortes contendores na esfera comercial e cultural.

Além disso, o cenário econômico desfavorável acelerou o processo de concentração no setor, com muitas gravadoras de capital nacional falindo ou sendo adquiridas pelas grandes gravadoras multinacionais (Vicente, 2002).

Saltando uma década, vê-se que os anos de 1990 igualmente foram marcados por uma crise econômica que afetou diretamente o mercado fonográfico, contribuindo para uma maior concentração no setor musical e em um processo de terceirização das atividades de produção. Apesar dessas dificuldades, o período também foi marcado por grande crescimento para a indústria, graças à substituição do LP pelo CD e à estabilidade econômica trazida pelo Plano Real (Vicente, 2002).

Os fatores citados acima não apenas impulsionaram as vendas como também contribuíram para a quebra do tradicional eixo de produção e consumo musical centrado no Rio de Janeiro e São Paulo, permitindo a emergência de uma música mais diversificada e regionalizada no cenário fonográfico.

Com a redução dos custos de produção proporcionada pelo CD, a grande indústria continuou a investir na música sertaneja e na valorização do consumidor fora dos grandes centros urbanos, um movimento que havia começado na década anterior. Como resultado, a música sertaneja se tornou a trilha sonora dominante nos primeiros anos da década, levando à absorção das gravadoras nacionais Copacabana e Continental, especializadas nesse gênero, pelas multinacionais EMI e Warner, respectivamente.

São oriundos dessas gravadoras alguns dos principais nomes da música sertaneja do período, como Chitãozinho e Xororó, artistas da Copacabana contratados em 1989 pela PolyGram; Zezé di Camargo & Luciano, também da Copacabana e contratados em 1993 pela Sony Music; além de Leandro e Leonardo, João Paulo e Daniel e Roberta Miranda, nomes da Continental/Chantecler que passam a integrar o elenco da Warner com a aquisição da gravadora.

No entanto, a música sertaneja não foi a única e, talvez, nem o mais importante filão das gravadoras na exploração de um mercado massivo. A década foi igualmente marcada pela grande evidência do pagode, também próximo ao referencial romântico e assumindo uma instrumentação mais associada à música pop – teclados, contrabaixo, guitarra –, que alcançou enorme sucesso por meio, principalmente, de grupos paulistas (Vicente, 2002; Fernandes, 2010).

Há ainda a explosão nacional do funk carioca, especialmente do funk melódico (Claudinho e Buchecha, Pepê e Neném) e da Axé Music (Banda Eva, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Banda Mel, É o Tchan etc.). De acordo com os dados divulgados pela

Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), entre 1990 e 1999, houve um crescimento de 114,38% em vendas de unidades físicas, tendo o ano de 1998 como o ápice desse movimento com 107,9 milhões de unidades vendidas (Vicente, De Marchi, 2014).

Ao final da década de 1990, portanto, a indústria fonográfica brasileira vivia seu ápice econômico e, talvez, seu momento de maior diversidade cultural e regional entre seus produtos.

No entanto, a partir do ano de 1999, iniciou-se, novamente, uma diminuição da venda de discos, assim como da arrecadação das principais gravadoras do país, que se mostraria persistente nos anos seguintes, frutos primeiramente da pirataria e depois da ascensão dos downloads. Se em 1999 a ABPD registrara a venda de 88 milhões de unidades de discos físicos, após dez anos, em 2009, esse número havia passado para apenas 25,7 milhões (Vicente, De Marchi, 2014; Netto, 2015).

Nos anos 1990, o crescimento da indústria de microinformática tornou mais acessíveis os equipamentos eletrônicos para gravação e reprodução sonora, como home studios, samplers e sintetizadores digitais. Isso possibilitou que os músicos passassem a gravar suas produções de forma independente, dispensando o suporte das grandes gravadoras. Esse cenário contribuiu para o aparecimento e a consolidação dos chamados “circuitos autônomos de produção e consumo musical”, que, sem depender das grandes gravadoras ou dos principais meios de comunicação, criaram suas próprias estruturas para shows, produção, divulgação e comercialização de discos (Gatti, 2015).

Esses circuitos frequentemente se vinculavam a identidades étnicas, religiosas, urbanas e regionais, funcionando como ambientes de formação e consolidação para muitos artistas e gêneros musicais que, posteriormente, foram integrados à indústria tradicional. A produção musical nas periferias, inicialmente impulsionada pelos movimentos hip hop e funk, e posteriormente ampliada para outras tendências, emergiu como uma das principais forças inovadoras na música popular nacional nas primeiras décadas do século XXI (Vicente; Marchi, 2014; Gatti, 2015).

Como demonstra Gatti (2015), em seu estudo dos agentes da chamada “nova MPB” (compreendendo um período de 2010 a 2015), a perda de influência da indústria fonográfica tradicional, em decorrência das novas tecnologias de comunicação, fez com que músicos passassem a buscar alternativas para produzir, distribuir e divulgar suas obras. Sem o respaldo das grandes gravadoras, esses artistas ajustaram suas estratégias ao cenário digital, usando a internet como principal meio para promover suas músicas,

divulgar shows e se conectar diretamente com o público. Além disso, adotaram uma abordagem colaborativa, compartilhando recursos e fortalecendo uma cena musical coletiva.

A transformação do mercado musical impulsionada pelas novas tecnologias de comunicação e a adaptação dos músicos a essas mudanças estão também relacionadas à entrada de grandes empresas internacionais no setor. Dois eventos marcantes nesse processo foram a assinatura do acordo entre o YouTube e o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais (ECAD) e o início das operações da iTunes Store no Brasil. Apesar de o YouTube já operar no país desde 2007, foi apenas em 2010 que a plataforma estabeleceu um acordo com o ECAD, permitindo o pagamento pelos vídeos protegidos por direitos autorais no Brasil. Na sequência, surgiram outros serviços de streaming, como a francesa Deezer, a americana Rdio e a anglo-sueca Spotify, consolidando as redes digitais como o principal mercado para a indústria fonográfica no Brasil no século XXI (Vicente; De Marchi, 2014).

Dessa forma, após mais de sete décadas de domínio absoluto, a indústria fonográfica deixou de ocupar o centro do mercado, passando a ajustar suas regras em parceria com empresas de tecnologia e mídia que atuam on-line. No entanto, contrariando diversas previsões, essa mudança não levou ao colapso da indústria fonográfica, nem resultou na perda do seu controle sobre o acesso dos usuários à música (Netto, 2015).

Embora a pirataria, os downloads e o streaming tenham sido apontados como os principais responsáveis pela crise financeira da indústria fonográfica — frequentemente retratada em números alarmantes, com quedas drásticas de faturamento e acompanhada por questões que envolvem desemprego, criminalidade e ilegalidade —, a crise estava também relacionada a um modelo de negócios que a indústria adotava desde a década de 1930, quando podia decidir isoladamente quando um fonograma estaria disponível para o público, quais tipos de utilização seriam permitidas ou definir quais gêneros musicais e segmentos de mercado seriam prioritários, exercendo significativa influência sobre as práticas de consumo cultural.

Para Nicolau Netto (2015), o que há, na realidade, é uma mudança no modelo de negócio relacionado à indústria da música gravada. Assim, quando se diz que a queda em mais de 50% do valor global de venda da música gravada, entre 1999 e 2009 é alarmante, omite-se que 1999 marca o topo de uma década de faturamentos crescentes.

No início dos anos 2000, surgiram argumentos afirmando que a indústria fonográfica havia perdido relevância, levando muitos a proclamarem o seu fim. Outros

apostavam que as empresas de tecnologia estabeleceriam uma zona de trocas livres no mundo digital. Contrariamente às previsões do início da década, a indústria fonográfica não desapareceu e o contínuo desenvolvimento tecnológico culminou no surgimento de modelos de negócios cada vez mais centralizados e globalizados; e isso se traduziu em um controle crescente por parte da indústria fonográfica sobre os lucros e as regras da rede (Netto, 2015).

1.2 AS LUTAS POR CLASSIFICAÇÃO E CONSAGRAÇÃO: DISPUTAS ENTRE GÊNEROS, MOVIMENTOS E TENDÊNCIAS NA MÚSICA BRASILEIRA

A maior parte das músicas que habitam a memória e história musical brasileira são produzidas, reproduzidas e disponibilizadas por meio de um mercado musical, o qual organiza seus produtos através de um sistema classificatório. Essa classificação do mercado musical atua sobre artistas, compositores, repertórios, admiradores e, especialmente, consumidores.

Nomenclaturas como MPB, samba, pagode, rock, rap, sertanejo ou funk evocam representações mentais e memórias individuais e coletivas de sonoridades, comportamentos, públicos e locais específicos. A ampla circulação desses rótulos auxiliou na segmentação do mercado, permitindo que agentes da indústria fonográfica identificassem, agrupassem e influenciassem de modo mais eficaz seu público consumidor (Trotta, 2005).

Também um importante aspecto que cabe desde já mencionar, refere-se ao fato de que esta segmentação de mercado, por meio de classificações aparentemente desinteressadas e práticas, escondem uma problemática trazida por Bourdieu (2006), segundo a qual os atos de classificação social não são inócuos, uma vez que classificar é, ao mesmo tempo, categorizar e, portanto, hierarquizar.

Segundo Trotta (2005), músicas que possuem estruturas melódico-harmônicas complexas, elaboradas com uma poética rica em elementos gramaticais sofisticados e que se desenvolvem em um ambiente de experiência musical mais contemplativa do que participativa, tendem a ser vistas com maior valor cultural do que as práticas musicais que se baseiam em rituais coletivos, letras diretas e melodias simples.

Dessa forma, a principal referência de qualidade musical das sociedades ocidentais é a música de tradição clássico-romântica europeia, sobretudo nas formas orquestrais e operísticas.

No Brasil, apesar de a música de concerto, importada dos salões da nobreza europeia ainda desfrutar de um alto prestígio social – Miceli (1984) demonstra que estas formas musicais não se sustentam por meio de um mercado autossuficiente, sendo suas manifestações mantidas sobretudo pelo Estado brasileiro –, determinados gêneros e agentes da música popular atingiram status bastante elevado na hierarquia dos bens culturais (Trotta, 2005; Fernandes, 2010; Napolitano, 2010; Gatti, 2015).

Assim, a música popular, uma forma artística considerada como de menor valor estético em relação à cultura erudita, passou, no transcorrer do século XX, a ocupar uma posição destacada no campo artístico e intelectual brasileiro.

Nesse sentido, o primeiro contencioso significativo que destacamos – especialmente a partir da obra de Fernandes (2010) – no espaço musical brasileiro é a disputa entre a música erudita e a música popular pela primazia no mercado e na esfera cultural brasileira. Esta divisão inicial, que contrapunha o erudito ao popular, foi vencida pela segunda, dando início a um campo que posteriormente se consolidaria com relativa autonomia. Em seguida, a partir do mesmo autor, veremos o surgimento da cisão no interior da música popular urbana, entre a “boa” e “má” prática musical.

Portanto, em fins do século XIX, as manifestações musicais populares eram geralmente associadas a termos como grosseria, mau gosto, selvageria e outros aspectos então relacionados aos estratos sociais e econômicos inferiores. Essas críticas muniam-se em suas acusações de estereótipos e do preconceito social e racial.

Por outro lado, a defesa das artes consagradas no país, então pertencentes à esfera de produção erudita, baseavam-se principalmente no argumento de sua antiguidade e origem europeia.

Nesse período, a profissionalização da atividade musical em ambos os âmbitos era ainda bastante limitada e com chances reais de concretização quase que exclusivamente no campo erudito.

A profissionalização só se consolidaria – e paulatinamente virando o jogo em favor das manifestações populares – com o surgimento e posterior ascensão das diversas instituições que, no século XX, dariam suporte à massificação da música popular, como o rádio e a própria indústria fonográfica, conforme vimos na seção anterior.

Assim, a difusão e legitimação da música popular em vasto território e estratos sociais, se deu na esteira dos novos veículos de comunicação, além do rádio e do disco, também o teatro de revista, havendo ao mesmo tempo uma crescente atenção por parte da

imprensa, que passou a tratar a música popular com mais seriedade e sistematicidade, rompendo com o tratamento esporádico que era comum anteriormente.

É relevante apontar, que até princípios da década de 1920, não constam registros sugerindo categorizações que distinguissem as manifestações musicais populares entre boas ou más, comerciais ou não-comerciais, ou ainda, puras ou impuras. No entanto, a partir do final desta mesma década, registram-se, nos círculos intelectuais e na imprensa, um debate mais aguerrido sobre os rumos da cultura brasileira e elege-se um inimigo para o âmbito musical popular – a influência estrangeira.

Assim, a música popular estrangeira, vinda principalmente da Argentina, Estados Unidos e Espanha, começou a ganhar espaço no Brasil, o que gerou preocupações entre intelectuais defensores da música popular urbana. Eles temiam que essas canções, introduzidas principalmente por meio de discos, competissem e influenciassem a produção nacional. Essa “invasão” acabou por criar uma divisão interna no espaço da música popular, opondo as produções nacionais influenciadas esteticamente pelo que era visto como “lixo musical estrangeiro” e as produções “puras” e autenticamente nacionais.

Desse modo, sintetizamos com Fernandes (2010), que no final da década de 1920, começou a estruturar-se um campo da música popular urbana no Brasil. Esse processo, em grande medida relacionado com a ascensão da indústria fonográfica e dos meios de comunicações de massas, concomitantemente, fez emergir visões e discursos que passaram a considerar a influência, primeiro estrangeira, e depois comercial nas artes populares, como algo negativo.

Nesse sentido, as manifestações artísticas, e seus representantes, que aparentavam distanciar-se do interesse financeiro imediato eram enaltecidos. Esse contraste se refletiu, por exemplo, na concepção que passou a se formar de um samba “autêntico” e um “inautêntico”. A ideia de um samba autêntico, como o samba do morro, dos quintais das matriarcas, associados a um passado glorioso, inaugurará uma forma de valoração da produção musical e um saudosismo recorrente e atuante durante todo o século XX até contemporaneamente. Portanto, a prática da exaltação de um passado idealizado, no qual a música seria “pura”, isenta de influências comerciais, data de fins da década de 1920 (Fernandes, 2010).

O processo de legitimação cultural do samba ocorreu gradativamente – na esteira da indústria fonográfica, do rádio, do carnaval e da grande imprensa –, elevando-o de um “símbolo étnico” a um “símbolo nacional” (Vianna, apud Zan, 2001), superando o preconceito de intelectuais e de setores da classe média. Aqui, portanto, vemos uma

manifestação musical e popular passar de uma condição desclassificada, até mesmo perseguida, para uma posição hegemônica no campo cultural, sendo posteriormente identificada com a própria “identidade” nacional, com o “ser” do brasileiro.

Assim, o tipo de samba praticado na capital do país, Rio de Janeiro, que já se destacava em relação a outros gêneros musicais populares, atingiu seu corolário durante a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas. Com o apoio do governo federal, a produção cultural carioca passou a assumir a condição de “a” cultura popular brasileira, relegando a designação de *regional* à produção cultural desenvolvida em outras localidades – com exceção do estado de São Paulo.

Devido à sua força econômica e ao seu desenvolvimento industrial, o estado de São Paulo – principal centro de oposição ao governo Vargas – logrou desenvolver uma produção cultural própria com seus respectivos artistas, gravadoras, casa de espetáculo e estações de rádio, ou seja, com um circuito cultural nativo (Vicente, De Marchi, 2014).

Assim, é desde esse momento que a produção cultural e musical vinda do eixo Rio-São Paulo tomará para si a designação de nacional e relegará a uma posição inferior na hierarquia cultural a produção oriunda de outras regiões do país (Vianna, 1999; Napolitano, 2010; Fernandes, 2010).

Observa-se que os efeitos desse processo perduram até os dias atuais. Alguns gêneros musicais, como o sertanejo, por exemplo, presentes em estados como São Paulo (interior), Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, e outros gêneros originários do Rio Grande do Sul, da Bahia, de Pernambuco, entre outros, carregam sempre a conotação de “regionais”. Em contraste, o samba (carioca), é frequentemente percebido como “brasileiro”, inclusive bastante relacionado à “identidade nacional”. O mesmo pode-se observar em relação ao “rock nacional”, composto em sua imensa maioria, por agentes do eixo Rio-São Paulo (e posteriormente de Brasília, mas que logo no início de suas carreiras passam a residir em um destes estados, onde havia um circuito de bares e boates mais desenvolvido e onde eram sediadas suas futuras gravadoras).

Segundo Fernandes (2010), a disputa envolvendo a “boa” e a “má” produção musical popular urbana se consolidou e adentrou as décadas seguintes. Nas décadas de 1940 e 1950, jornalistas culturais e publicações especializadas desempenharam um papel crucial na construção de uma hierarquia simbólica dentro do campo da música popular urbana no Brasil.

Veículos como a Revista da Música Popular (RMP), ao conferir um status de superioridade e nobreza a determinados artistas, promoveram a canonização de

determinados personagens, que passaram a ser vistos como representantes autênticos da cultura brasileira.

Desse modo, o discurso da autenticidade passou a se espalhar por diversas esferas, como programas de rádio, livros, e nos discursos de artistas e intelectuais influentes. A dualidade entre falso e verdadeiro, autêntico e inautêntico, popular-folclórico e popular-comercial marcou intensamente essas discussões.

Personalidades como o poeta e diplomata Vinícius de Moraes e outros importantes intelectuais do cenário carioca se dedicaram à valorização das manifestações musicais consideradas por eles autênticas, consolidando-as no panteão da cultura nacional. Entre as heranças deixadas pelos críticos e publicações dos anos 1950, especialmente pela RMP, destacam-se o culto ao passado e a rejeição de estilos musicais considerados comerciais ou estrangeiros, com exceção do jazz.

Portanto, vê-se com Fernandes (2010), que a eleição de agentes fundadores para determinados gêneros, o temor pelo desaparecimento de manifestações musicais consideradas genuínas, a prática de “redescobrir” artistas esquecidos tratando essas figuras com uma reverência quase religiosa, estabeleceu-se como um legado duradouro desse período para a crítica musical posterior.

Nota-se, nesse contexto, a partir de meados da década de 1950, a inserção de um novo estrato social no panorama musical – tanto no plano da criação como no do consumo de música popular. Os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastadas, mais informadas e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo respeitável de criação, expressão e comunicação (Napolitano, 2010).

Ainda nas décadas de 1940 e 1950, vê-se que a forte presença do rádio, com a mobilização social que efetuava na sociedade, provocava reações elitistas, principalmente de setores da classe média, a qual ascendia desde o pós-guerra. É nesse período que se disseminaram noções preconceituosas como as de “macacas de auditório”, referindo-se às moças de classes populares que formavam as plateias dos programas radiofônicos (Zan, 2001).

Nesse sentido, afirma Zan (2001), que a alternativa para essa classe média veio a se consolidar no correr dos anos 1950, com a chegada e o paulatino desenvolvimento da televisão. O novo meio, acessível num primeiro momento somente às camadas mais abastadas da sociedade, passou a veicular programações consideradas de “bom gosto” e intelectualizadas quando comparadas às do rádio.

Como apontamos na seção anterior, é nesse momento que a bossa nova emerge como um fenômeno artístico e social, em meio ao clima de otimismo gerado pelas políticas de modernização do governo de Juscelino Kubitschek. A ascensão da bossa nova consagrou o compositor-intérprete e consolidou um público consumidor jovem e intelectualizado de classe média.

No entanto, tal processo igualmente não se deu sem disputas estéticas e ideológicas. Devido ao caráter marcadamente intelectualizado, universitário e relacionado à boemia da zona sul carioca – sendo inclusive tachada em seu início de “música de apartamento” – alguns críticos destacavam o elitismo e a crescente influência do jazz estadunidense na esfera bossa novista.

Desse modo, os anos de 1962 e 1963 foram marcados pelo contencioso interno entre uma bossa nova “jazzística” e uma outra “nacionalista”. Essa tensão foi amplificada pela projeção internacional do gênero, cujo ápice é marcado pela apresentação em 21 de novembro de 1962 no *Carnegie Hall*, em Nova York.

Assim, Napolitano (2010, p. 14) ressalta que para alguns analistas do período, o advento e desenvolvimento da bossa nova foi um salto qualitativo em direção ao primeiro mundo da música e, para outros, foi a confirmação da “expropriação cultural, racial e classista por parte da pequena burguesia internacionalizada, em relação ao povo pobre e negro”. Nesse sentido, a propósito dessa luta simbólica, em nossa perspectiva, a visão que se efetivou, predominando na história e memória musical do país, foi a primeira versão.

No transcorrer dos anos 1960, o aumento da relevância da televisão como veículo de comunicação, antes restrita às camadas superiores economicamente, tornou-se fator de suma importância, rapidamente suplantando o rádio e reorganizando de maneira profunda o cenário cultural brasileiro (Ortiz, 2006). Foi através da televisão que muitos dos, ainda hoje, considerados “grandes nomes” da música brasileira, surgiram e se consagraram, como Roberto Carlos, Elis Regina, Chico Buarque e Caetano Veloso.

Nesse contexto, igualmente veremos, brevemente, com Napolitano (2010), como se deu o processo de institucionalização do gênero MPB – em sua disputa com a jovem guarda, sua massificação nos grandes festivais televisivos, sua quase fragmentação e, posterior, assimilação de vertentes heterodoxas (tropicália) e, finalmente, sua unicidade e forma mais ou menos acabada com a guinada autoritária do regime em 1968.

Nesse sentido, antes do fechamento total do regime com o AI-5, o circuito universitário, especialmente em São Paulo, tornou-se um espaço de resistência cultural e política, com eventos como o espetáculo *O Fino da Bossa* em 1964, que no ano seguinte

foi adaptado para um programa de televisão, servindo de ponte entre a bossa nova, mais restrita e elitizada, e a futura inserção e massificação da MPB no cenário cultural, justamente por meio da televisão.

Sob o comando carismático de Elis Regina e Jair Rodrigues, o programa *O Fino da Bossa* estreou em 1965, concedendo bastante espaço a antigos e novos artistas brasileiros, destacando as manifestações nacionais em oposição às influências musicais estrangeiras bastante em voga na época, sobretudo devido ao sucesso mundial dos Beatles.

O estrondoso sucesso de audiência – e também de crítica – d’*O Fino da Bossa*, abriu caminho para outros programas musicais, como a *Jovem Guarda* (1965-1968). Este último contrastava com *O Fino da Bossa*, representando uma estética mais voltada ao que se chamava de rock ou *iê-iê-iê*, em sintonia com as tendências internacionais que citamos acima.

Dessa forma, a esfera musical, e mesmo o cenário cultural mais amplo, no período de meados dos anos 1960 até 1968, foi marcado pela concorrência estética, política e ideológica entre a agora chamada “MPB” e a *Jovem Guarda*. Esta disputa material e simbólica – pela primazia no cenário cultural, pela definição do que é uma música popular brasileira e pela atenção e recursos escassos do público, os quais eram empenhados em discos, ingressos para shows e produtos – ao contrário de outros enfrentamentos na música popular, mais sutis e menos perceptíveis, tomou proporções maiores, ultrapassando a seara estritamente musical.

Nesse sentido, a rivalidade entre os programas (ambos da Rede Record) acabou gerando um fenômeno midiático, intensificando ainda mais a promoção dos agentes relacionados a um e outro dos espectros. Dentro deste contexto, em um primeiro momento, a *Jovem Guarda*, mais “popular”, isto é, voltada para camadas mais amplas da sociedade, e mais próxima a setores comerciais relacionados à moda e ao comportamento da juventude, parecia a vencedora da contenda.

Aqui, assinalamos que a *Jovem Guarda* era a faceta representativa do rock brasileiro em meados da década de 1960, sendo que no “amplo panorama da música brasileira, o rock ainda era ouvido como um artigo importado e supérfluo” (Dapieve, 2015, p. 16).

A inclusão, mesmo que de forma discreta, de sons eletrônicos nos arranjos, baseados em teclados e guitarras, também era criticada, pois esperava-se que a música brasileira permanecesse fiel ao violão e aos instrumentos de percussão associados ao

samba e outros gêneros “autenticamente” nacionais. A sua pobreza estrutural e temática, a “alienação” em relação às questões políticas e sociais, eram percebidas como a antítese da MPB.

Assim, os artistas e intelectuais “engajados” tomaram para si a tarefa de se contrapor ao movimento. O auge dessa contenda parece ter sido a conhecida “passeata contra a Guitarra Elétrica”, realizada em 17 de julho de 1967, no centro de São Paulo, reunindo artistas como Elis Regina, Gilberto Gil, Edu Lobo, Geraldo Vandré e MPB-4. O ato refletia a resistência à “invasão” cultural estrangeira e foi interpretado como um confronto direto à Jovem Guarda. A passeata, então, marcou um ponto de inflexão nas disputas ideológicas e estéticas sobre os rumos da música brasileira e, em alguma medida, sobre a produção do gosto musical do brasileiro.

Dessa forma, artistas e público ligados à MPB criticavam a Jovem Guarda não só pelo seu não comprometimento com questões políticas e sociais, mas por identificá-la como elemento do imperialismo cultural estadunidense. Em contrapartida, os artistas do iê-iê-iê diziam-se mais identificados com a população e sociedade brasileiras uma vez que apresentavam maiores índices de vendagem de discos e de audiência no rádio e televisão (Zan, 2001).

Como veremos a partir de nosso material empírico, os artistas não vinculados aos gêneros ou estilos musicais legitimados, tratados como “popularescos” ou “bregas” nos anos 1980, se utilizaram de discurso semelhante, ressaltando a sua proximidade e simbiose com o “povo” brasileiro.

De qualquer modo, segundo Napolitano (2010), embora a Jovem Guarda tenha conquistado enorme sucesso popular, rivalizando em igualdade por curto período com alguns artistas já estabelecidos, no embate simbólico e mesmo comercial com a MPB, ela saiu derrotada.

Para o autor, a MPB se estabeleceu como um produto comercial muito mais eficaz e duradouro. Ela conseguiu consolidar um estilo musical próprio, definir seu público consumidor, predominantemente formado pela classe média e estratos superiores economicamente, e, sobretudo, manter um grande número de nomes relevantes no cenário cultural nacional.

Quanto à Jovem Guarda, após a saída de Roberto Carlos do programa em 1968 – ele que em carreira solo iria se efetivar como um dos maiores fenômenos da música de consumo em âmbito nacional e internacional – acabou se diluindo na música romântica e no chamado “brega” dos anos 1970 (Araújo, 2002).

Dessa forma, com a consagração de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, entre outros, as gravadoras garantiam a formação de um elenco que poderia responder às demandas musicais de longo prazo.

Uma das principais vantagens de se investir em compositores-intérpretes (uma tendência dos anos 60 e 70) era que o público consumia o seu trabalho como um todo e não apenas uma música específica, sendo os lançamentos de discos desses artistas (geralmente um por ano) fonte de grande expectativa por parte do público e crítica cultural.

Concomitantemente à rivalidade MPB-Jovem Guarda, teve início a “era dos festivais”. Para compreendermos a importância dos festivais e a posição que a MPB ocupou na história da música, no campo de produção cultural e na própria sociedade brasileira, é necessário referenciar o contexto social e político mais amplo do país.

Por volta de 1966, muitos dos setores liberais que haviam apoiado o golpe militar começaram a se distanciar do regime. Nesse contexto, a MPB passou a concentrar um conjunto variado de expectativas da sociedade civil, atraindo a atenção de uma oposição que, de forma incipiente, também começava a emergir em setores da imprensa liberal.

Nesse sentido, Baia (2014, p. 164) nos lembra que MPB soava como uma sigla política, “guardando semelhança com MDB (Movimento Democrático Brasileiro), o partido de oposição consentida no bipartidarismo imposto pelo regime militar, que tinha, naquelas circunstâncias, uma característica de frente ampla”.

Assim, o II Festival de MPB da TV Record, realizado em 1966, tornou-se uma espécie de esfera pública não oficial, amplificada pela transmissão televisiva. Nesse espaço, o “povo” passou a se manifestar, encontrando nas canções, em seus aplausos ou vaias aos artistas, uma forma de expressar sua própria voz. Enquanto a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como fonte de resistência cultural e política, marcando o seu processo de institucionalização.

No ano seguinte, 1967, ainda sob o recrudescimento do regime civil-militar, têm-se no campo cultural, em estrita relação com este contexto, como vimos, o auge das disputas estéticas e ideológicas na música – entre os, sob determinada perspectiva, “alienados”, “comerciais” e “entreguistas” da Jovem Guarda, que sob sua própria perspectiva eram os verdadeiros artistas populares, representantes do povo brasileiro; e

os “engajados”, “nacionalistas” e “sofisticados” da MPB, que de determinado ângulo poderiam ser enquadrados como “elitistas”.

Ocorre que nesse período começou a se formar, internamente, uma “terceira via” nessa disputa, especialmente no debate sobre a assimilação de elementos da cultura pop internacional na produção musical e sobre a relação do artista com o mercado.

Um agrupamento de artistas passou a questionar e atuar contrariamente às imposições estéticas do paradigma nacional-popular, questionando o patrulhamento ideológico existente na própria juventude de esquerda, com compositores como Gilberto Gil e Caetano Veloso buscando novas formas de expressão musical e uma maior inserção no mercado, desafiando, assim, as imposições de setores da sociedade civil organizados contra o regime, como estudantes universitários e críticos e intelectuais importantes.

Desse modo, o III Festival da Música Popular Brasileira, em 1967, marcou um ponto de ruptura e inovação no espaço musical. Ao subir ao palco para interpretar “Alegria, Alegria”, Caetano causou alvoroço, chegando a ser bastante vaiado inicialmente pelo público ao se apresentar com uma banda de rock da argentina, os Beat Boy, e seus respectivos instrumentos e equipamentos eletrificados. Ironicamente, nesse mesmo festival, Gilberto Gil, que semanas antes havia participado da passeata contra a guitarra elétrica, também se apresentou com uma banda de rock, apresentando ao Brasil o grupo Os Mutantes e a futura “rainha” do rock nacional, Rita Lee².

Essas apresentações marcaram o ponto inicial do tropicalismo, o qual desafiou os paradigmas da música brasileira – e os limites do regime militar e da censura – ao adotar uma postura provocativa e experimental, incorporando à linguagem da MPB elementos da cultura jovem mundial, como o pop-rock e o comportamental e estética da contracultura. Gostaríamos de sublinhar, nesse momento, a importância da tropicália para o processo de legitimação cultural do rock no Brasil, a partir da introdução de alguns de seus elementos na cena cultural dita legítima (Dapieve, 2015; Magi, 2011).

É interessante demarcar que, ao mesmo tempo, tem início uma outra disputa, desta vez interna à própria MPB. A contenda à qual nos referimos parece ter sido relativamente abafada da história musical, talvez pelo breve período em que se efetivou e, especialmente, pelos determinantes acontecimentos políticos que a sobrepuseram, como a promulgação do AI-5.

² Ambos disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=fUv1U1CvIBU>

Nesse sentido, vê-se que a indústria fonográfica identificou que as disputas entre diferentes “movimentos musicais” impulsionavam o consumo e, por isso, passou a incentivar os confrontos e debates públicos como estratégias promocionais. Dessa forma, os movimentos precisavam ser claramente delimitados, com rótulos facilmente reconhecíveis, uma vez que esses rótulos passavam a gerar identificações e a guiar, de antemão, a escolha do consumidor.

O movimento tropicalista, surgido a partir de agentes identificados com projeto ideológico e estético da MPB tradicional, mas que posteriormente decidiram adotar uma abordagem voltada para o chamado, na época, “som universal”, inicialmente foi visto como formado por traidores por setores que rejeitavam influências estrangeiras na produção musical nacional.

Houve, dessa forma, por um breve período, instrumentalizado pelo próprio mercado, um confronto entre a “tendência Chico” e a “tendência Caetano”, gerando debates em universidades e em publicações jornalísticas.

Enquanto o polo associado à MPB e Chico Buarque priorizava sonoridades tradicionais, como o samba e a bossa nova, tendo o violão e a percussão como instrumentos centrais, além de letras com forte engajamento político e social, os tropicalistas optaram por uma abordagem menos ortodoxa, usando a ironia e a ambiguidade como forma de crítica. Rejeitavam tanto a censura da ditadura quanto as imposições da “arte engajada”, abraçando o pop e a contracultura, em voga na época.

As diferenças entre as duas correntes – MPB tradicional e tropicalistas – eram deliberadamente acentuadas como parte de uma estratégia promocional. O objetivo era segmentar o mercado, dinamizando o consumo ao criar nichos específicos para cada movimento, evitando a dependência de um único estilo musical ou tendência dominante. Essa tática permitia à indústria explorar a rivalidade entre os grupos e oferecer uma variedade maior de produtos, atendendo a diferentes públicos e expandindo o alcance comercial da música brasileira.

Araújo (2002, p 106) registra que Chico Buarque em uma entrevista no ano de 1970, instigado a revelar o nome de três pessoas de que não gostava, respondeu: “‘Juca Chaves e o pessoal da falecida Tropicália’ – leia-se Caetano Veloso e Gilberto Gil, naquele momento exilados em Londres”.

No auge desse debate, o aprofundamento da repressão política com a promulgação do Ato Institucional nº 5 impôs um silêncio forçado a muitos artistas e intelectuais, restringindo ainda mais a discussão a ambientes estritamente acadêmicos. Além disso, os

principais representantes de ambos os lados, Caetano Veloso e Chico Buarque, enfrentaram o exílio, deixando o país.

Portanto, embora a MPB tendesse a fragmentar-se em diversas tendências (até por pressões do mercado), esse processo não se efetivou. A sigla MPB manteve um sentido aglutinador, especialmente com a repressão pós-1968. Nesse contexto, até os tropicalistas Caetano e Gil, antes vistos como traidores por setores mais radicais da esquerda, foram redimidos sendo incorporados à resistência cultural frente ao autoritarismo, sobretudo após serem presos. A coesão em torno da MPB reforçou sua importância como símbolo de contestação e resistência durante o período de repressão, aumentando o seu capital simbólico na hierarquia cultural.

Em suma, após 1968, e após a incorporação de elementos tropicalistas, conclui-se o período de renovação e institucionalização da MPB, com o gênero tornando-se sinônimo de resistência ao regime militar e de qualidade estética, inserindo-se dentro do conjunto de referências musicais do novo consumidor de música popular, a juventude de classe média (Napolitano, 2010).

No entanto, os principais artistas da MPB foram consagrados não apenas pela indústria fonográfica, que os posicionou entre os bens culturais mais prestigiados do mercado da música, mas também pela classe artística e pela historiografia. A MPB se tornou um símbolo de distinção no gosto da sociedade brasileira, apoiada por críticos, pela indústria cultural, pela classe artística, por acadêmicos e intelectuais (Gatti, 2015).

A partir do momento em que se transformou numa instituição cultural, a MPB não só ganhou um novo poder de influência na sociedade, como interferiu na reorganização da hierarquia cultural e musical do país. Seus compositores mais reconhecidos adquiriram, ao longo dos anos ulteriores, o prestígio de intelectuais e formadores de opinião (Gatti, 2015).

Com a consolidação da MPB, dada neste contexto que buscamos expor, estabeleceu-se uma hierarquia de legitimidade dentro do espaço da música popular nacional. Os produtos culturais considerados de prestígio eram aqueles alinhados à “linha evolutiva” da música popular, a qual culminava na MPB renovada. Em contrapartida, as canções não aglutinadas sobre esse parâmetro, e rotuladas como “comerciais” ou “alienadas”, eram desqualificadas, trazendo consequências objetivas para a carreira dos artistas, as quais buscamos explorar nesta tese.

Adentrando a década de 1970, vê-se que a contínua expansão da indústria cultural e fonográfica continuou atuando e condicionando de forma decisiva o espaço social da

música popular no Brasil – e suas hierarquias implícitas. A divulgação dos artistas e seus trabalhos passou a fazer parte de uma rede sistêmica, onde casas de shows, redes televisivas, trilhas sonoras de novelas, cinema, publicidade, emissoras de rádios atuavam conjuntamente na formação e disseminação do produto musical (Gatti, 2015).

Uma das características da atuação da indústria fonográfica nos anos 1970 será, portanto, essa sincronia das várias mídias na produção de artistas e, principalmente, na consagração de figuras já estabelecidas. Assim, segundo alguns autores (Vicente, De Marchi, 2014; Souza, Lobo, 2021), nesse período, a indústria irá se concentrar em explorar os resultados dos artistas consagrados, aqueles mesmos que haviam se estabelecido na década anterior e possuíam um público fiel e relativamente estável economicamente, deixando pouco espaço para músicos e compositores que não tinham contrato com grandes gravadoras e também pouco espaço para artistas e músicos novatos.

Quanto aos artistas pertencentes aos gêneros e estilos não vinculados ao polo cultural “legítimo”, acabavam sendo direcionados a um público composto por populações do meio rural, do interior do Brasil e das periferias urbanas, ficando nesse momento, restritos às emissoras de rádio AM e, na melhor das hipóteses, vinculados às gravadoras de capital nacional como RGE, Copacabana, Continental e Chantecler (Vicente, De Marchi, 2014).

Predominava, naquele momento, portanto, uma divisão entre as empresas fonográficas: as grandes gravadoras (*majors*, multinacionais) comercializavam, via de regra, bens culturais ligados aos estilos e gêneros musicais consagrados, enquanto os estilos “regionais” e “desclassificados” ocupavam majoritariamente as empresas nacionais e menos poderosas economicamente. Essa dinâmica refletia uma das facetas do processo de estratificação do mercado musical.

Segundo Morelli (2008), havia um tipo de divisão semelhante no interior das próprias gravadoras, especialmente, as dominantes no mercado, possuidoras de grande número de artistas contratados. Tais empresas operavam sob a perspectiva da existência de dois tipos de catálogos: o “cultural” e o “comercial”. Do agrupamento dos artistas demarcados como comerciais esperava-se lucros imediatos e elevados, porém, de curta duração; enquanto do setor cultural previa-se ganhos a longo prazo e, geralmente, crescentes.

Ainda segundo Morelli (2008), as grandes empresas fonográficas possuíam departamentos específicos de criação e marketing que interferiam quase que exclusivamente no trabalho dos artistas considerados comerciais. Nesse sentido, a

autonomia artística era vista como um critério central para o reconhecimento de um trabalho como legítima expressão cultural, diferenciando aqueles que tinham um projeto próprio daqueles considerados simples produtos da indústria.

Segundo Souza e Lobo (2021), na seara musical, os anos 1970 não despertaram, da perspectiva de estudos e publicações acadêmicas e culturais, o mesmo interesse que os anos 1950 e 1960. Embora tenha testemunhado o surgimento de artistas de destaque, como Belchior, Fagner, Gonzaguinha, Ney Matogrosso, Novos Baianos e o Clube da Esquina, por exemplo, essa geração foi amplamente negligenciada nos estudos acadêmicos, permanecendo à sombra dos movimentos anteriores. A crítica frequentemente rotulava esses artistas como “pós-tropicalistas”, revelando uma avaliação ainda dominada pela influência da geração anterior.

Segundo os mesmos autores, a inserção desses músicos – a geração MPB dos anos 1970 – no cenário artístico foi facilitada pela proximidade com artistas consagrados, como Elis Regina, Milton Nascimento e Gal Costa, o que lhes garantiu visibilidade, mas também reforçou comparações desfavoráveis. Em muitos casos, eles foram vistos como cópias menos inovadoras de seus predecessores. Essa conexão com o passado, embora benéfica para o reconhecimento inicial, limitou a autonomia dessa geração, que precisou lidar com expectativas de serem “novos” ícones como Chico Buarque ou Caetano Veloso.

Alguns músicos buscaram romper com essas comparações como Raul Seixas e Belchior que se destacaram por suas posturas críticas e independentes. No entanto, a crítica predominante na época avaliava essa geração como um ponto de interrupção na “linha Evolutiva” da MPB, vendo-os como incapazes de manter o dinamismo cultural dos movimentos anteriores. Ao final da década de 1970, contudo, essa geração começou a ser vista de forma mais favorável, sendo ressignificada como uma “geração de luta” e “resistência”, sobretudo após a anistia em 1979 (Souza; Lobo, 2021).

Gostaríamos de assinalar, também, que muitos dos músicos dessa geração se utilizaram de elementos do rock em suas produções, contribuindo para a aceitação e legitimação deste gênero, notadamente, Raul Seixas, Belchior, Secos e Molhados e os Novos Baianos foram agentes importantes a conceder certo status ao rock, processo que se concluiria na década seguinte.

Portanto, entre 1978 e 1979, a MPB voltou a ocupar um espaço comercial e cultural bastante destacado, consolidando-se como a “faixa de prestígio” e de lucro a longo prazo da indústria fonográfica. Este papel foi paulatinamente diluído pela entrada do pop-rock brasileiro no mercado nos anos 1980 (Napolitano, 2010).

No tocante ao processo de consagração de artistas, gêneros e movimentos musicais, deve-se também referenciar o papel do Estado. Instituições estatais (museus, salões, publicações, financiamentos etc.) atuam de modo a promover e legitimar determinados valores e visões ao conferir um lastro simbólico aos elementos selecionados e considerados parte da tradição musical brasileira.

Nesse contexto, essas instâncias atuam na memória de certos agentes e práticas, funcionando como núcleos de preservação e promoção daquilo que é reconhecido como culturalmente autêntico e valioso dentro do imaginário coletivo. Nos anos 1970 e 1980, muitas biografias e registros foram essenciais para a formação de um panteão de artistas legitimados pela crítica e pelo próprio aparato estatal, sendo reconhecidos como ícones culturais permanentes (Fernandes, 2010).

Assim, apesar de o Estado aparentar uma postura neutra, ele opera como uma poderosa estrutura institucional que, junto com as dinâmicas de mercado, exerce uma influência direta na preservação e na promoção de certas manifestações culturais. Portanto, a intervenção estatal contribui decisivamente na definição do que merece ser lembrado e apoiado.

Quanto às disputas materiais e simbólicas existentes no espaço social da música popular nacional no decorrer dos anos 1980, tratam-se do objeto principal desta tese e, portanto, tentaremos apreendê-las e analisá-las, juntamente com o contexto histórico e social mais amplo do país, em capítulo próprio, a partir, principalmente, de nosso material empírico.

De qualquer modo, dando prosseguimento e encaminhando-nos ao final da nossa breve contextualização de algumas das lutas entre artistas e gêneros musicais pela sobrevivência artística e consagração no cenário cultural ao longo do século XX, cabe apontar que os agentes da então nova geração do pop-rock nacional surgiram como desafiantes dos representantes da MPB tradicional (era assim denominada nos anos 1980) e já amplamente consagrada – especialmente porque possuíam como principal faixa de interesse o mesmo público consumidor: a juventude urbana de setores da classe média.

Dessa forma, esses pretendentes passaram a competir, muitas vezes se apossando, de espaços antes dominados por agentes tidos como pertencentes à MPB, como os postos nas gravadoras multinacionais, as casas de shows requisitadas, os programas de rádio e televisão, as trilhas sonoras de novelas, etc.

É interessante notar, portanto, que em um primeiro momento, os agentes da chamada nova geração do rock nacional se apresentaram com um discurso belicoso e de

ruptura com relação à MPB, como podemos ver em declarações de alguns de seus destacados representantes, como Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso, Roger Moreira, do Ultraje a Rigor, e Marcelo Fromer, dos Titãs, no início de suas carreiras.

Outro dia eu ouvi no rádio a Maria Bethânia cantando “como se fosse o sol desvirginando a madrugada/ quero sentir a dor dessa manhã” (“Explode Coração”, de Gonzaguinha). Você já viu alguém sentir isso? A garotada não entende. Dizem que o rock atual é limitado, que as gravadoras estão dando espaço para isso deixando de lado a verdadeira música brasileira. Não é verdade, não existe música mais brasileira do que “Sou boy”, do Magazine. (Herbert Vianna, apud Alonso, 2015, p. 6)

A MPB tradicional está se repetindo, o público sente isso e os músicos iniciantes também [...]. Aqui o rock chegou com o fim ditadura. O samba não serviria como trilha sonora dessa época que vivemos porque é um gênero conformista, que exalta a miséria. (Roger Moreira, apud Alonso, 2015, p. 6)

[...] eu acho uma coisa, sem querer tomar postura defensiva quanto ao rock, em todas as áreas tem isso. A MPB mesmo, é uma coisa super gasta, super repetitiva. Eu tô falando que isso é uma coisa super genérica na música. Acho inclusive que algumas bandas de rock tentam mudar essa forma habitual que já tinha por aí. (Marcelo Fromer, apud Alonso, 2015, p. 7).

Como parte das disputas, houve provocações e desqualificações públicas vindas da parte dos agentes da MPB e de críticos culturais defensores ou alinhados com o setor já estabelecido da música popular nacional. Alonso (2015), aponta que as críticas ao rock nacional se baseavam no caráter supostamente simplório, mercadológico e de mera imitação de bandas internacionais, além de ser evocada, em tom de acusação, a origem social bastante privilegiada da maioria de seus membros.

Ironicamente, como aponta o mesmo autor – e como veremos em nosso acompanhamento do cenário cultural nos anos 1980 –, ocorreu posteriormente uma aproximação entre agentes do rock nacional e algumas figuras de proa da MPB. Alonso (2015) sugere, nesse sentido, um processo de “MPBzação” do rock nacional, o qual se reafirmou, em meados dos anos 1990, com as diversas gravações no formato acústico da filial brasileira da MTV (*Music Television*).

Conforme aproximava-se o fim da década, o rock nacional, de modo geral, que havia experimentado em meados dos anos 1980 o seu auge, foi perdendo grande parte de sua força comercial, sendo preterido, na indústria da cultura e pelo público consumidor,

por outros gêneros e estilos musicais. No entanto, alguns artistas e bandas egressos dessa geração foram assimilados no interior da cena cultural dita legítima, isto é, alguns desses agentes lograram estabelecer-se comercial e simbolicamente para além da década de 1980 mantendo-se com obras consideradas relevantes artisticamente até os dias de hoje, tratando-se, por exemplo, de nomes como Renato Russo, Cazuza, Roberto Frejat, Herbert Vianna, Nando Reis, Arnaldo Antunes, Humberto Gessinger, Lobão etc. pertencentes a grupos como Legião Urbana, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso ou Titãs – justamente aqueles em que houve, já na década de 1980, uma aproximação estética e pessoal com a MPB.

Já a partir dos anos 1990, pode-se perceber, como apontamos na seção anterior com Vicente (2002), que a indústria fonográfica passou a atuar com foco na valorização do consumidor de fora dos grandes centros urbanos, um movimento que havia começado na década anterior. Como resultado imediato, viu-se a música sertaneja se tornar a trilha sonora dominante nos primeiros anos desse decênio.

Desse modo, a constante mudança na preferência do público por certos estilos ou gêneros musicais – a qual possui certamente relativa autonomia, embora esteja, igualmente, em partes, sujeita aos ditames da indústria cultural –, faz com que surjam ao longo do tempo novas “modas” ou “ondas”, as quais condicionarão a carreira dos artistas de modo coletivo, a partir do gênero no qual estão situados.

Desse modo, da mesma forma que no transcorrer dos 1980 o rock e seus agentes ocuparam um espaço importante no cenário e mercado musical deslocando a MPB de alguns de seus postos, no início dos anos 1990 esse movimento se repetiu, desta vez com a música sertaneja, e suas duplas, iniciando o seu processo de superexposição, que os levou a um lugar de bastante evidência no mercado fonográfico, embora sem o reconhecimento por parte das instâncias consagradoras da música popular.

Pudemos notar, já em nosso estudo anterior (Rosa, 2021), que essa transição resultou, no início da década, na demissão de artistas e bandas de suas gravadoras, levando, em muitos casos, ao encerramento ou pausa de diversas carreiras ligadas ao rock nacional.

A tensão entre a geração do pop-rock e a ascensão sertaneja reflete-se, entre outros, em uma declaração de Lulu Santos no programa Domingão do Faustão, da Rede Globo, em 1992, a qual gerou bastante repercussão na época. No discurso exaltado, de cerca de quatro minutos, o artista expressou sua insatisfação com o momento político do país e com os rumos da música brasileira, afirmando que a música “breganeja”

representava a “trilha sonora da era Collor” – em referência ao então presidente Fernando Collor de Mello, que já enfrentava a crise política e de popularidade que culminaria em sua renúncia – e que desejava “que uma fosse embora junto com a outra”³.

Os anos 1990, portanto, como vimos anteriormente, marcou o ápice dos lucros da indústria fonográfica, a qual foi beneficiada pelo avanço tecnológico propiciado pelo CD, que lhes permitiu relançar em catálogos obras inteiras de artistas renomados, além disso, ao mesmo tempo, intensificou sua atuação em gêneros ou estilos mais populares e regionalizados como, além do próprio sertanejo, o pagode, o axé e o funk.

Em fins da década de 1990 e início dos anos 2000, houve no cenário cultural nacional a ascensão e consolidação do rap, gênero surgido nos bairros periféricos de Nova York na década de 1970, sendo ouvido e praticado nas periferias brasileiras a partir dos anos 1980. Inicialmente marginalizado, o rap nacional, ou pelo menos setores deste, assim como o samba, contornaram preconceitos de classe e raça e alcançaram legitimidade cultural. Este reposicionamento foi iniciado a partir dos anos 2000 na esteira do sucesso de público e crítica dos Racionais MCs, quando Mano Brown (o principal letrista do grupo) emergiu como um líder discursivo da periferia; e posteriormente se intensificou com a aproximação de outros rappers – como Criolo e Emicida – com artistas consagrados da MPB (Gatti, 2015).

Nesse sentido, vemos com a mesma autora, em seu estudo sobre a chamada Nova MPB, no período compreendido entre 2010 e 2015, como mesmo após quase 60 anos de carreira, os músicos e compositores renomados do campo cultural brasileiro, todos vinculados à MPB, ainda influenciam intensamente o espaço social da música popular nacional.

Desse modo, “Nova MPB” foi um termo frequentemente empregado pela imprensa da época para caracterizar uma geração de músicos que, apesar de trabalharem de forma independente, mantinham uma conexão estreita entre si e com as tradições da música brasileira, especialmente com a MPB e sua vertente da Vanguarda Paulista, sendo formada por nomes como Céu, Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci, Ana Cañas, Tiê, Criolo, entre outros.

Assim, a Nova MPB consolidou seu espaço no cenário cultural por meio de um movimento de associação, tanto entre artistas contemporâneos quanto com músicos de

³ Esta declaração pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=AQJpXTNEGyM>. Acesso em 22/06/2024.

gerações anteriores. Essa conexão ampliou a visibilidade de seus agentes, ajudando a superar os principais desafios da consolidação de uma carreira em fase inicial.

Gatti (2015) observa que entre os integrantes desse agrupamento, aqueles que possuíam maior proximidade com os artistas renomados – são registradas parcerias em gravações ou apresentações com nomes como Chico Buarque, Ney Matogrosso, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gal Costa, Elza Soares entre outros – passaram a receber maior destaque na mídia, além de alcançarem mais fãs, “curtidas” e engajamento nas redes sociais.

Portanto, ao contrário da geração do rock nacional que ascendeu ao cenário cultural e mercado da música reivindicando uma ruptura com a tradição, atacando deliberadamente esses mesmos nomes trinta anos antes (embora fossem atraídos por sua força gravitacional pouco depois), a Nova MPB, mesmo com uma abordagem independente, não buscou romper com o passado, se posicionando como herdeira de uma tradição específica da música popular.

Da perspectiva dos “grandes nomes”, em troca do ato de magia social⁴ pelo qual consagram novos agentes emprestando-lhes o seu próprio capital simbólico, recebem, mais uma vez, acesso a um público formado pela juventude contemporânea, reforçando sua áurea de “gurus”, “padrinhos” ou “orientadores culturais”, sendo vistos como impulsionadores de uma nova geração.

Em suma, gostaríamos de destacar, finalizando esta sessão, que apesar de a MPB não ocupar mais o centro da indústria fonográfica e registrar um consumo inferior quando comparada a gêneros mais populares como o sertanejo, o funk e o pagode, ela ainda preserva um relevante poder simbólico no campo cultural brasileiro. Esse poder é evidenciado, entre outras formas, na sua capacidade de legitimar e consagrar novos artistas e gêneros musicais, mantendo sua aura de sacralidade e rejuvenescendo seu próprio público.

1.3 ESQUECIDOS, BREGAS E MALDITOS: OUTRA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A história da música popular brasileira, como vimos, é constituída por lutas e disputas – por espaço em diversas esferas, capital econômico, capital simbólico etc. –

⁴ Um ato simbólico de nomeação e reconhecimento que, ao ser socialmente validado, produz efeitos concretos sobre a posição dos agentes no espaço social (Bourdieu, 1989).

sendo a consagração ou a estigmatização de gêneros e agentes dependentes não só de elementos estéticos e qualidade musical, mas também de relações mercadológicas e disputas simbólicas que permeiam o campo cultural, onde as classificações servem como ferramentas de exclusão ou enobrecimento, refletindo, em última instância, configurações sociais e políticas mais amplas.

Assim, o espaço social da música torna-se um campo de lutas, onde o reconhecimento e a consagração não são apenas artísticos, mas também sociais, atuando em alguma medida no campo do poder, da economia, da política e dos estilos de vida.

Nesse sentido, gostaríamos, nesta seção, de ao menos apontar algumas manifestações artísticas e seus agentes que não costumam figurar na história da música popular brasileira, apesar de terem alcançado ressonância em amplas parcelas da sociedade, evidenciando, desse modo, como certas produções ganham status enquanto outras são marginalizadas, passando ao largo de reconstituições históricas nos setores editoriais, jornalísticos e acadêmicos. A invisibilidade desses nomes se daria, em nossa perspectiva, porque os mesmos teriam perdido as disputas por posição, nas quais estiveram envolvidos.

Desse modo, vê-se com Araújo (2002) uma bem-fundamentada crítica à historiografia dominante sobre a música brasileira, além de um resgate de destacados artistas populares. O autor argumenta que a “música popular cafona” ou brega, especialmente dos anos 1970, desempenhou, ao seu modo, um papel na resistência cultural durante a ditadura militar no Brasil, apesar de muitas vezes ser desprezada por críticos e intelectuais da época, além de historiadores e acadêmicos ulteriores.

Segundo o autor, tratam-se essas obras e artistas de um patrimônio afetivo de grandes contingentes da população brasileira, notadamente, nas camadas populares. Dessa forma, essa vertente da música nacional produziu uma obra que, embora seja, em muitos espaços, considerada tosca, vulgar, ingênua ou atrasada, constitui-se em um corpo documental de grande importância, uma vez que se relaciona a segmentos da população brasileira historicamente relegados ao silêncio. Assim, para Araújo (2002), em muitas das letras do repertório “cafona” se revelam “pungentes retratos da nossa injusta realidade social”.

O autor concede atenção a artistas vinculados a estilos como o bolero – uma tradição de influência hispânica, presente no Brasil desde a década de 1940 –, concentrando-se em nomes como Waldik Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Cláudia Barroso; ou a agentes do ritmo classificado como “balada”, como Paulo Sérgio,

Odair José, Agnaldo Timóteo, além de outros artistas populares que seguiram a linha romântica consagrada por Roberto Carlos, considerados continuadores da Jovem Guarda. Tais estilos e artistas são consumidos majoritariamente por um público de baixa renda, pouca escolaridade e habitantes das periferias de capitais e cidades do interior.

Araújo identifica a primeira geração dos “cafona” como aquela que serviu de contraponto à bossa nova e obteve grande sucesso popular entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1960: Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho, Adílson Ramos e alguns outros nomes que na época se notabilizaram basicamente como intérpretes dos chamados boleros.

Quanto à denominação “brega”, veio a substituir o termo cafona, passando a ser utilizada principalmente após 1977, com uma geração que se manteve regularmente nas paradas de sucesso nacional até meados dos anos 1980, com agentes como Sidney Magal, Peninha, Amado Batista, Gilliard e outros, alguns dos quais veremos retratados nas páginas da revista *Veja* em nossa pesquisa empírica.

O argumento central de Araújo (2002) consiste na defesa de que muitos dos artistas ditos bregas ou cafona, ao seu modo, denunciaram o autoritarismo latente na sociedade brasileira, corporificado em preconceito aos pobres, aos negros, aos homossexuais, às prostitutas, às empregadas domésticas, aos analfabetos, aos deficientes físicos e aos imigrantes nordestinos, em canções que tinham como horizonte o cotidiano de frações de classe dominadas da sociedade.

Nesse sentido, ao descrever a dura realidade da ampla maioria da população brasileira, os artistas cafona revelariam de uma maneira simples e clara – e para um grande público – aquilo que os ideólogos do regime procuravam dissimular ou esconder, a saber, as dificuldades da vida cotidiana e o caráter conflitivo, autoritário e excludente da sociedade brasileira.

Em suma, por meio de casos documentados de censura aos artistas da linha “cafona”, Araújo (2002) demonstra que mesmo as canções consideradas banais ou meramente comerciais eram alvo de controle, revelando uma relação talvez pouco explorada entre cultura popular e política. O livro, portanto, busca reabilitar o valor cultural e a importância política desse segmento musical, mostrando que a resistência à ditadura não se restringiu apenas às esferas da MPB ou das artes mais explicitamente engajadas política e socialmente.

Nesse sentido, após a publicação do livro de Paulo César Araújo – e sua grande repercussão, tanto no meio acadêmico quanto em círculos editoriais e midiáticos mais

amplos –, o cantor Odair José, no ano de 2010, declarou ao jornal Folha de São Paulo que percebeu uma diminuição do preconceito com sua música. Além disso, a partir da aproximação com a geração da chamada Nova MPB, de meados dos anos 2000, experimentou os efeitos de um movimento de elevação cultural de sua obra.

Há dez anos, eu mesmo não defendia a qualidade do que fazia. Falaram tanto que meu trabalho era de menor qualidade que eu acabei acreditando. Agora, estou vendo meu trabalho de forma mais respeitosa. Sei que minhas músicas vão durar muitos anos e sustentar meus filhos, mesmo depois que eu morrer (Odair José, apud, Gatti, 2015, p. 258).

Relevante notar, portanto, que as posições no espaço social da música não são estanques, podendo mesmo artistas obscurecidos, elevarem-se simbolicamente na passagem de uma geração a outra, desde que referenciados de algum modo por instâncias consagradoras, seja nos meios culturais, comerciais ou entre os pares.

O historiador Paulo César de Araújo, no entanto, não conseguiu convencer o cantor Amado Batista a adotar o epíteto de “brega”, em um episódio que explicita as tensões em torno das nomeações e classificações na música popular. Em um programa da TV Cultura, denominado *3 a 1*, gravado e exibido em 2009, deu-se o seguinte diálogo entre ambos (apud: Alonso, 2015b, p. 220):

Paulo César de Araújo: Você não acha que agora é o momento de os próprios artistas assumirem essa grife? Porque hoje eu considero que isso é uma marca da música brasileira, um estilo já consagrado no Brasil, pelo público, pela crítica. Não adianta, você é um ícone, um ídolo da música brega no Brasil.

Amado Batista: Eu não sou um ídolo da música brega, pode ter certeza disso! Eu sou um ídolo da música romântica, da música popular. Querem forçar a barra de um rótulo que denigre a música, sem necessidade. Até porque existe uma denominação para essa música, que é música romântica [...]. Qual a diferença entre a minha música e a dos Beatles, da Jovem Guarda, do Elton John? Nenhuma!

Outro importante segmento da música popular, e seus respectivos agentes, frequentemente apagados ou ignorados nas reconstituições dominantes da história musical brasileira, é o sertanejo, gênero que remonta ao início do século XX, com raízes

na música tradicional das zonas rurais do interior do país, especialmente nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás.

Alonso (2015b, p. 32) aponta que do início do século XX até o fim dos anos 1930, as músicas advindas do interior do país eram indistintamente classificadas como “sertanejas”. Ademais, até os anos 1950 “os termos *caipira* e *sertanejo* ainda eram intercambiáveis, sem prejuízos para qualquer dos lados”, sendo a partir de meados dos anos 1950 com o aumento das influências internacionais na música brasileira (guarânia, rancheira, bolero) e, por outro lado, com o fortalecimento do discurso nacional-popular, que foi se demarcando paulatinamente a distinção entre ambas.

Dessa forma, passou-se nas instâncias da crítica cultural a ressaltar com ênfase maior as distintas esferas no interior da música rural, de um lado a música caipira, “pura” e “autêntica”, e de outro, a música sertaneja, “comercial” e “corrompida” pelas modas estrangeiras. Segundo o autor, essa divisão se efetivou de modo mais incisivo na década de 1970 com a ascensão e enorme sucesso popular de artistas como Léo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico, ambas as duplas bastante influenciadas, respectivamente, pelo country estadunidense e os mariachis mexicanos e relativamente distantes esteticamente das duplas caipiras pioneiras; essa divisão se consolidou de modo definitivo no começo dos anos 1980 com o grande sucesso de Chitãozinho e Xororó com a música “Fio de Cabelo”, gravada no ano de 1982.

Ironicamente, os agentes que passaram, a partir dos anos 1970, a marcar o contraponto às duplas sertanejas de sucesso, representando a música caipira – a “verdadeira” expressão cultural do homem do campo –, eram egressos do meio urbano e universitário, nomes como Rolando Boldrin, Renato Teixeira, Almir Sater ou o trio Sá, Rodrix & Guarabira, por exemplo, cursaram faculdades e gravitaram em torno da MPB e da bossa nova antes de adentrarem na música caipira. Até mesmo Inezita Barroso, cantora, pesquisadora, defensora e “porta-voz” da tradição da música caipira (apresentadora por décadas de programas televisivos dedicados a essa vertente), tinha trajetória universitária, tendo cursado biblioteconomia na década de 1940, marcador simbólico tipicamente urbano e de classe média. (Alonso, 2015b).

De qualquer modo, o que gostaríamos de apontar é o apagamento ou rebaixamento dos nomes vinculados, sobretudo, à música sertaneja na história cultural e musical brasileira, uma vez que estudos acadêmicos já na década de 1970 se debruçaram sobre a música caipira; embora em termos de reconhecimento material e simbólico mesmo os agentes de duplas mais tradicionais como Tônico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho,

por exemplo, por não ocuparem instâncias consagradas da cultura nacional (como os “caipiras letrados”) enfrentaram dificuldades no fim da vida.

Alonso (2015b) demonstra que o falecimento de agentes importantes dessa tradição musical, como Tião Carreiro, João Pacífico e Tonico, ocorridos em meados dos anos 1990 – momento do auge comercial da geração sertaneja de Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, João Paulo e Daniel etc. – não gerou comoção no cenário cultural, não sendo reportado nos grandes veículos de comunicação, nem referenciada pelos agentes e artistas vinculados ao gênero. É apontado que Tinoco, após a morte do parceiro, enfrentou dificuldades financeiras no fim dos anos 1990, sendo obrigado a sortear violas em shows, fazer rifas para vender o próprio carro e mesmo ir à televisão para pedir auxílio.

No entanto, após o surgimento da chamada vertente do “sertanejo universitário”, em meados dos anos 2000, alguns artistas, estrategicamente, voltaram-se para as raízes da música rural brasileira. Tinoco foi um dos beneficiários desse resgate e valorização da tradição, passando a ser convidado e referenciado por artistas em evidência como Michel Teló, César Menotti e Fabiano, Paula Fernandes, Bruno e Marrone, etc. chegando a ser o grande homenageado, pelos setenta e cinco anos de carreira, em uma gravação de Roberto Carlos com diversos artistas sertanejos (no DVD *Emoções Sertanejas*).

Quando veio a falecer, em maio de 2012, Tinoco recebeu homenagens públicas de praticamente todos os nomes relevantes do universo sertanejo e caipira, tendo ressonância na grande imprensa e recebendo as condolências até mesmo da então da presidenta Dilma Rousseff, em mais um exemplo de reabilitação de artistas e estilos musicais.

Dinâmica semelhante, de embates por classificações e hierarquias valorativas, baseadas em fatores extras musicais, na qual elevam-se alguns agentes e descartam-se outros, relegando-os ao esquecimento, pode ser encontrada mesmo no interior de um gênero há muito legitimado, como o samba (igualmente bastante presente em nossa análise empírica dos anos 1980).

Como demonstrou Fernandes (2010), em seu estudo sobre a “autenticidade” no samba e no choro, a chancela recebida pelos estilos e agentes dessa vertente tiveram relação com, além dos amplos e complexos contextos sociais que abordamos anteriormente, os discursos propagados por grandes nomes da cultura nacional como Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes, além de um corpo de especialistas e apologistas atuantes na defesa da cultura

popular, como Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho e Ricardo Cravo Albin. Ademais, a proximidade dos pretendentes ao posto de sambistas – pessoal, geracional, familiar, espacial – com os cânones estabelecidos atuaram como catalisadores de capital simbólico.

Desse modo, ao se considerar o espaço do samba em uma perspectiva de longa duração, delineia-se um quadro no qual o chamado samba “autêntico” – frequentemente associado à tradição e à legitimidade histórica, encarnado em nomes como Cartola, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola ou na denominada “velha guarda” das escolas de samba – ocupa a posição dominante na hierarquia simbólica do gênero. Nessa posição ele opera como princípio de legitimação e como critério de valoração dos demais subgêneros.

Nesse arranjo, o chamado pagode, surgido nos anos 1980, com agentes como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Alcione, entre outros, os quais veremos retratados nas páginas da revista *Veja*, tende a ocupar uma posição intermediária, a meio caminho, entre os cânones e seus continuadores, e vertentes situadas abaixo como os chamados “sambão jóia” (Benito de Paula, Luiz Ayrão) e o “samba romântico” (Agepê), também dos anos 1980, e, sobretudo, o mais desclassificado dos estilos, o pagode dos anos 1990, igualmente tido como “jovem pagode” ou “pagode paulista”. Este último, por sua maior proximidade com a lógica mercadológica e com formas esteticamente mais diluídas, além da falta de proximidade pessoal e espacial com os consagrados do gênero, acabou sendo amplamente desvalorizado no plano cultural, tendo acesso restrito às instâncias de consagração, tais como a crítica especializada, as publicações de referência, os programas culturais de prestígio e os espaços de apresentação mais valorizados.

Nesse sentido, como vimos, a desclassificação cultural traz consequências decisivas para a carreira artística, especialmente para sua longevidade, e, conseqüentemente, mesmo para a vida pessoal dos agentes envolvidos. Fernandes (2010) demonstra que a quase totalidade dos músicos vinculados ao pagode dos anos 1990, especialmente os grupos de São Paulo, os quais amealharam vultosas somas em dinheiro, provenientes de shows, vendas de CDs e publicidade, e que se notabilizaram pela ostentação de um estilo de vida luxuoso enquanto estavam em evidência, passada a virada da década estavam completamente fora do mercado, com uma parcela significativa, inclusive, enfrentando problemas com a justiça, alguns cumprindo pena restritiva de liberdade devido ao não pagamento de pensão alimentícia e outras infrações.

Por fim, gostaríamos de referenciar, brevemente, alguns artistas brasileiros que durante os anos 1970 e 1980 ficaram conhecidos como “malditos”. Esses artistas, ao

contrário dos estilos e agentes que evidenciamos nesta seção, nunca desfrutaram de maciço sucesso popular.

A categoria de “artista maldito” consta no campo da produção cultural desde o século XIX, na França, vinculada a criadores das esferas musical, literária ou das artes plásticas, mas relacionada sobretudo com a geração de poetas franceses que tem como maiores representantes Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphan Mallarmé etc., os quais operaram um conjunto heterogêneo de performances discursivas, tidas como de vanguarda, rompendo com ordenamentos estéticos prévios e com os sistemas de apreciação vigentes (Caldeira, Cardoso Filho, 2021).

Os mesmos autores apontam que no Brasil, no espaço da música, são frequentemente classificados dessa forma, pela crítica cultural e por trabalhos acadêmicos, nomes como Tom Zé, Jards Macalé, Walter Franco, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Itamar Assunção, entre outros, agentes inclassificáveis, situados entre a MPB, a tropicália e a Vanguarda Paulista, os quais se destacaram por um posicionamento crítico, letras provocativas e estética bastante conflitante com o gosto médio, desafiando as convenções mercadológicas.

O termo “maldito” é, portanto, uma designação que carrega tanto o sentido de exclusão quanto de resistência, refletindo a postura desses agentes de se manterem fiéis às suas expressões artísticas, mesmo à margem da aprovação do público mais amplo e do sucesso comercial. Assim, embora muitas vezes ignorados pela grande indústria e meios de comunicações de massas, os “malditos” conquistaram status de culto e influência entre músicos e estudiosos da música brasileira, tendo atuação em parceria com grandes nomes da MPB.

Segundo Bourdieu (2010), o não-sucesso de um artista é intrinsecamente ambíguo, podendo ser percebido tanto como uma escolha consciente de se afastar das convenções do mercado quanto como um revés sofrido pela falta de validação dos pares e do público.

Bourdieu ressalta que os sinais de reconhecimento que distinguem os “artistas malditos” dos “artistas frustrados” são frequentemente incertos e ambíguos, tanto para os observadores externos quanto para os próprios agentes. Essa incerteza reflete as disputas no interior do campo da produção cultural por legitimidade e validação, onde o valor de uma obra ou de um artista não é fixo, mas negociado continuamente entre diversas instâncias de julgamento, como críticos, outros artistas e o próprio mercado.

2. RECENSEAMENTO E ANÁLISE DO ESPAÇO SOCIAL DA MÚSICA POPULAR: AGENTES, DISCURSOS E CLASSIFICAÇÕES.

No presente capítulo, apresentamos e analisamos os discursos produzidos pelos jornalistas responsáveis pela cobertura musical da revista *Veja*, bem como as paradas de sucesso radiofônicas. O material coletado será apresentado em formato de tabelas contendo as trinta músicas mais executadas anualmente ao longo do recorte histórico adotado. Do mesmo modo, apresentaremos as trilhas sonoras das novelas exibidas no horário das 20 horas da Rede Globo de Televisão.

A exposição será organizada a partir de gêneros musicais – rock, MPB, sertanejo, samba, música romântica e uma categoria geral, destinada às produções que não se enquadram estritamente em nenhum desses segmentos –, com o objetivo de evidenciar os distintos espaços de visibilidade concedidos a cada um deles e as representações e discursos atribuídos a cada segmento.

Nossos dados empíricos, sobretudo as matérias da revista *Veja*, apresentam-se como registros históricos, documentando os acontecimentos e fatos, marcantes ou não, no momento em que ocorreram. A revista *Veja* possuía uma tiragem semanal superior à soma de suas principais concorrentes. Em informações contidas na própria revista constam números de circulação estimados entre quinhentos mil e oitocentos mil exemplares por semana.

No que se refere ao rol de jornalistas atuantes como críticos musicais na revista *Veja* no período pesquisado, destacamos os seguintes agentes:

Joaquim Ferreira dos Santos: jornalista, escritor e crítico musical. Iniciou sua carreira no jornalismo em 1969, como repórter do Diário de Notícias. Em 1971, passou a atuar na revista *Veja* como repórter e crítico de música e espetáculos. Em 1983, assumiu o cargo de subeditor do Caderno B e editor das revistas *Domingo* e *Programa*, do *Jornal do Brasil*. Em 1991, transferiu-se para o jornal *O Dia*, onde trabalhou como editor e editor-executivo do suplemento Caderno D. Publicou os livros *Antônio Maria: Noites de Copacabana*, pela Relume Dumará, e *Feliz 1958: O Ano Que Não Devia Acabar*, pela Record, que figurou entre os mais vendidos entre 1999 e 2000. Em 2001, retornou ao *Jornal do Brasil* como colunista e, após o encerramento da edição impressa do periódico, passou a atuar em *O Globo*, assinando a coluna *Gente Boa* e exercendo a função de editor-chefe do Segundo Caderno. Em 2013, afastou-se de *O Globo* e foi tema de reportagem de capa da revista *Cariquice*. Em 2015, participou de uma mesa-redonda sobre a música na

Penha ao lado de Joel Nascimento e Luis Filipe de Lima, em projeto promovido pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Em 2018, retornou a O Globo como cronista do Segundo Caderno e, em 2019, passou a apresentar o programa Rádio Batuta, na Rádio MEC 800 AM. (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, s.d.)

Regina Lico Echeverria: nasceu em São Paulo, em 6 de agosto de 1951. Formou-se em Jornalismo pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e iniciou sua carreira profissional na década de 1970, atuando na revista Veja e nos jornais O Estado de S. Paulo, Jornal da Tarde e Folha de S. Paulo. Nos anos 1980, trabalhou como crítica de música popular brasileira na revista IstoÉ e publicou a biografia Furacão Elis (1985), dedicada à cantora Elis Regina. Na década de 1990, integrou a equipe da revista Caras e tornou-se jurada frequente do Troféu Imprensa. Atuou ainda na televisão, participando de programas da TV Gazeta e da RedeTV!. É membro da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Entre seus livros publicados estão Furacão Elis (1985), Cazuza, Só as Mães São Felizes (1997), Cazuza, Preciso Dizer que Te Amo (2001), Pierre Verger: Um Retrato em Preto e Branco (2002) e Mãe Menininha do Gantois: Uma Biografia (2006), estes dois últimos em coautoria com Cida Nóbrega. Posteriormente, também publicou uma biografia do cantor e compositor Fagner.

Luís Antônio Giron: jornalista, crítico cultural e pesquisador, nascido em Porto Alegre (RS). Graduiu-se em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) em 1981. Posteriormente, realizou mestrado em Artes com formação em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP), concluído em 1999, doutorado em Artes Cênicas pela mesma instituição em 2002, pós-doutorado em Comunicação, Relações Públicas e Publicidade em 2021, além de bacharelado em Filosofia pela USP em 2025. (Giron, 2025). Sua trajetória profissional teve início na revista Som Três, em São Paulo, onde atuou como crítico musical. Ao longo da carreira, trabalhou nos cadernos de cultura dos jornais O Estado de S. Paulo, Folha de São Paulo e Gazeta Mercantil, além de colaborar com as revistas Veja, IstoÉ, Cult, Época e Bravo!, bem como com os portais AOL, Submarino e UOL. Também produziu e apresentou programas na Rádio Cultura AM/FM. É autor de diversos livros, entre os quais MPB dos 60 aos 80: Gilberto Gil e Jorge Ben Jor (1991), Ensaio de Ponto (1998), Mário Reis, o Fino do Samba (2001), Minoridade Crítica (2004), Teatro de Gonçalves Dias (2004) e Até Nunca Mais Por Enquanto (2004). (PRESS ID, s.d.). Portanto, sua formação e atuação profissional abrangem áreas como musicologia, teatro, literatura, filosofia, linguística,

semiótica e jornalismo cultural, com destaque para estudos sobre música popular brasileira, crítica cultural e a obra de Gonçalves Dias. (Giron, 2025).

Tarik de Souza: jornalista, crítico musical, poeta e curador de projetos musicais. Neto de imigrantes libaneses, é filho do publicitário Emil Farhat, que atuou como diretor e posteriormente presidente da agência McCann Erickson Publicidade. Em 1961, sua família transferiu-se para São Paulo. Estudou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da Universidade de São Paulo (USP), e realizou o curso de Jornalismo da Editora Abril, ingressando em seguida na recém-fundada revista Veja. Iniciou sua atividade profissional em 1968, atuando como repórter, redator e editor de música da revista. Ao longo de sua carreira, colaborou com diversos veículos de imprensa, entre eles Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo, IstoÉ, Vogue, Elle, Jornal do Commercio, ShowBizz, Opinião, O Pasquim, Som Três, Revista do CD, Coojornal, Movimento, Playboy, Jornal da República, Retrato do Brasil e CartaCapital. Entre 1974 e 2010, atuou como repórter e redator do Jornal do Brasil, onde manteve por muitos anos a coluna Supersônicas. Em 1974, fundou e editou a publicação Rock/Jornal de Música. Também foi consultor e redator das três séries de fascículos História da Música Popular Brasileira, da Editora Abril, e publicou os livros de poesia E Esse Nó no Peito (1978) e Autópsia em Corpo Vivo (1979). Entre 1981 e 1989, apresentou os programas Os Músicos, O Show é a Música e Os Repórteres, na TVE. Além disso, dirigiu a coleção de livros sobre música Todos os Cantos, da Editora 34, responsável pela publicação de diversas obras dedicadas à história da música popular brasileira. (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, s.d.)

Ana Maria Bahiana: jornalista, crítica cultural, roteirista e escritora, com atuação em diferentes meios de comunicação ao longo de mais de três décadas, dedicando-se principalmente à cobertura de cinema e música. Foi secretária de redação e crítica musical da primeira edição brasileira da revista Rolling Stone. Trabalhou nos principais jornais brasileiros, entre eles O Estado de S. Paulo, Folha de S.Paulo, O Globo e Jornal do Brasil. No exterior, colaborou com publicações na França, nos Estados Unidos e na Austrália, além de atuar como editora e chefe de redação da revista Screen International. Na televisão, foi correspondente internacional em Los Angeles para o canal Telecine, da Globosat, e para a Rede Globo. Participou do programa de crítica cinematográfica Just Seen It, da rede pública norte-americana PBS, e manteve até 2013 um blog sobre cultura no portal UOL. Posteriormente, passou a atuar como editora adjunta do site oficial do Globo de Ouro, sediado em Hollywood. Também foi responsável pela produção, roteiro

e argumento de um longa-metragem dirigido por José Emilio Rondeau e colaborou com a edição digital da revista Exame e com o blog da Companhia das Letras. Entre suas obras publicadas destacam-se Almanaque 1964, Vida Modelo (biografia autorizada de John Casablancas), Almanaque Anos 70, Nada Será Como Antes: MPB Anos 70 – 30 Anos Depois, Jimi Hendrix: Domador de Raios, América de A a Z, A Luz da Lente e Anos 70: MPB, coletânea de ensaios sobre música popular brasileira. (ARTE PENSAMENTO, s.d.).

Okky de Souza: o jornalista mais atuante da revista Veja no período analisado, assinando um número expressivo de reportagens sobre música popular. Apesar de sua relevância na cobertura jornalística da época, foram encontradas poucas informações biográficas a seu respeito em fontes de referência habitualmente utilizadas para esse tipo de levantamento, como a Plataforma Lattes, o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira e o Museu Brasileiro de Rádio e Televisão. Sabe-se que desenvolveu uma longa trajetória profissional na revista Veja, onde ocupou cargos editoriais, chegando à função de editor da seção “Brasil”. Uma das poucas referências encontradas sobre sua trajetória aparece na reportagem “Biografia de Roberto Carlos é recolhida em São Paulo”, publicada pela Folha de S. Paulo, em 4 de maio de 2007. O jornal informou que o cantor Roberto Carlos havia escolhido Okky de Souza, descrito como jornalista e amigo pessoal, para redigir sua biografia oficial. Segundo a matéria, o próprio Okky declarou: “É, vou escrever, sim. Mas serei apenas o ghost-writer, o autor será o próprio Roberto”. (FOLHA DE S.PAULO, 2007).

Retomando, conforme já explicitado, as classificações – um dos objetos deste estudo – são fluídas, subjetivas e alvo de disputas, e, portanto, as nossas categorizações estão abertas a outras interpretações; no entanto, o que nos interessa, como afirmado anteriormente, são os espaços, representações e discursos concedidos às manifestações musicais e seus agentes.

Convém informar, que em nossa leitura e análise das matérias, bem como em nossas conclusões, concederemos atenção especial ao gênero rock, uma vez que este se encontra imediatamente associado ao período em questão – os anos 1980 – ocupando posição central nas produções acadêmicas, editoriais e midiáticas que versam sobre o período. Além disso, tal escolha justifica-se pela continuidade de nossas investigações anteriores, nas quais o rock brasileiro já figurava como objeto privilegiado, resultando em um acúmulo teórico, empírico e analítico desse gênero musical.

Iniciaremos a análise de cada período estudado com uma contextualização histórica empreendida a partir de informações extraídas da própria revista *Veja*, com o intuito de apreender o espaço social da música em articulação com o contexto político, econômico e social mais amplo do Brasil.

2.1 HEGEMONIA DA MPB: “VELHOS ÍDOLOS”, “ALA NORDESTINA” E “REGIONALISMOS” (1979-1981)

O ano de 1979 demarcou um importante ponto de inflexão na história política brasileira. Logo em seu primeiro dia, iniciaram-se os efeitos da revogação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), que em 1968 havia inaugurado o período mais repressivo do regime, originando os popularmente chamados “anos de chumbo” (sobretudo sob o governo de Garrastazu Médici). Este mesmo ano iria encerrar-se já sob o manto da Lei da Anistia, dando início ao que se chamou posteriormente de “transição democrática”.

No mês de março, assumiu a presidência o general João Baptista Figueiredo, quinto e último dos generais a ocupar o cargo durante a ditadura civil-militar, a quem coube a condução da chamada “abertura lenta, gradual e segura”, processo que apenas se consolidaria no final da década seguinte, com a promulgação da Constituição de 1988 e a realização das eleições presidenciais diretas em 1989.

No campo econômico e social, a inflação – que marcaria as décadas posteriores como um dos grandes flagelos nacionais – já dava sinais de vertiginosa ascensão, fato reportado em matéria de capa – na qual se lê “Vivendo no país da inflação” – pela revista *Veja* em fins de abril daquele ano.

O último ano da década de 1970 também ficou marcado pela eclosão das grandes greves operárias, especialmente no ABC paulista, fato retratado em pelo menos três capas de edições ao longo dos doze meses. Mobilizando amplos setores da sociedade, do governo e da imprensa, tais movimentos projetaram a liderança de Luís Inácio Lula da Silva, então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, destacado na capa da revista em fins de março sob o título “Confronto no ABC: greve, impasse e a queda de Lula”.

Ainda que marcado por diversos acontecimentos históricos relevantes, foi sobretudo a promulgação da Lei da Anistia que se consolidou como referência central na memória política nacional no que tange ao ano de 1979. Sancionada em agosto, a lei possibilitou o retorno dos exilados, a libertação de presos políticos e a reintegração de servidores afastados, mas também garantiu a impunidade de agentes do Estado

envolvidos em graves violações de direitos humanos. Já em junho, a *Veja* antecipava a intensidade do debate ao estampar na capa a palavra “anistia”, acompanhada da pergunta: “para quem, quantos e como”.

Dessa forma, embora não tenha representado o fim imediato do ciclo autoritário, o início da chamada, tanto pela revista *Veja*, como por outras publicações da época, “abertura política”, sem dúvidas, trouxe ganhos para o exercício da cidadania brasileira. A revista, embora aparente certo alinhamento com o governo Figueiredo, irá criticar reiterada e enfaticamente os anos vividos sob o manto do AI-5, além dos setores da “linha dura” dos militares, aqueles contrários aos planos de abertura ou transição do regime.

Nesse sentido, em uma edição publicada no início do ano, na segunda semana de janeiro, a revista anunciava que “os primeiros sinais de fundas mudanças foram captados em Brasília”, referindo-se ao fato de que “sem aviso prévio nem comunicados formais” as redações das emissoras de rádio e televisão deixaram de receber proibições da censura⁵.

O ano de 1980 trouxe, pelo menos em seu início, grande otimismo no rastro das conquistas políticas oficialmente adquiridas no ano anterior, notadamente, o fim dos efeitos do AI-5 e a Lei da Anistia, movimentos que delineavam a “abertura política”, expressão frequentemente mencionada na revista.

Sob a ótica do semanário, apreende-se certo entusiasmo com o “verão da abertura”, o qual comportava inclusive comportamentos transgressores como a moda da prática de *topless* nas praias cariocas⁶. No entanto, o ano terminaria já sob o espectro da inflação e de sua conseqüente corrosão dos salários, do consumo e declínio na qualidade de vida de amplos setores da sociedade. Assim, em meados do ano, a revista estampava em sua capa, em letras garrafais, os dizeres “A maior inflação do século”.

No transcorrer do ano é destacada, igualmente, a violência política praticada por radicais da direita, isto é, agentes simpatizantes ou, principalmente, vinculados ao regime civil-militar, mas que atuavam contra as medidas de liberalização implementadas pelo governo Figueiredo. Vê-se, desse modo, na capa de *Veja* da primeira semana de setembro, a foto centralizada de um caixão, envolto com a bandeira nacional, e abaixo a frase “Terror e sangue no Rio: o país em perigo”⁷. A imagem era referente ao enterro de Lyda

⁵ Microfones abertos: extinto o AI-5, a censura política vai-se distanciando dos programas jornalísticos, 10/01/1979, p. 33.

⁶ A guerra dos pelados: na onda do topless, uns querem mais outros não querem nada. A moral e os bons costumes polemizam com o verão da abertura, 20/02/1980, p. 12.

⁷ Entram os assassinos: num sangrento desafio à abertura do presidente Figueiredo, o terror de direita explode bombas no Rio e mata funcionária da OAB, 03/09/1980, p. 16.

Monteiro da Silva, 59 anos, funcionária da OAB do Rio de Janeiro, morta após abrir um pacote contendo uma bomba, na sede da instituição.

O texto aponta nominalmente o “terror de direita” como responsável pelo atentado. A reportagem informa que esse ataque vinha a se somar a outros direcionados a bancas de revistas e jornais. Informa-se que o próprio governo sinalizou que os ataques eram perpetrados por extremistas de direita que buscavam “rasgar o processo de abertura”, como discursou o senador governista Jarbas Passarinho no senado federal. Também o General Golbery, geralmente recluso, concedeu entrevistas buscando “reduzir a desconfiança de que a promessa do governo de esclarecer o crime fosse pura retórica”.

Em reportagens posteriores, a revista seguiu repercutindo este acontecimento, que parece realmente ter alterado os ânimos da política nacional, levando, essa “escalada do terror”, a um suposto pacto do planalto com a oposição que, a partir de outras pressões, levariam à promessa do governo de realização de eleições diretas para governadores em 1982.

No que tange ao cenário internacional, acompanhava-se com preocupação a escalada do conflito envolvendo as duas maiores potências mundiais, Estados Unidos e União Soviética – e seus respectivos arsenais atômicos –, motivada agora pela crise do petróleo, que culminaria na recusa dos estadunidenses em participar dos jogos olímpicos de Moscou daquele ano.

O ano de 1981, de acordo com os registros da revista *Veja*, foi marcado na esfera econômica pela recessão. Desse modo, o Brasil teve de suportar quedas nas vendas, baixa nos salários, aumento do desemprego, em suma, um “desaquecimento amplo, geral e irrestrito”, onde as taxas de juros chegavam à casa dos 200% anuais.

No auge da crise, nos meses de julho e agosto, estimava-se em 1 milhão o número de pessoas sem trabalho nas grandes cidades do país. Nesse sentido, uma edição datada como 19 de agosto traz em sua capa o desenho que parece representar um enorme dragão e os dizeres “A nova face da recessão: desemprego”. Informa-se em reportagem especial de fim de ano⁸, dedicada à retrospectiva, que boa parte da crise se devia a um aperto fiscal com vistas a controlar a inflação e que tal expediente mostrava alguns resultados, o que permitiria “crer num 1982 menos sofrido”.

São registrados, igualmente, no calor do momento, fatos que se tornaram históricos. A edição de *Veja* veiculada na primeira semana de maio estampa em sua capa

⁸ Nas malhas da recessão, 30/12/1981, p. 126

um automóvel de cor preta, modelo Puma, com portas e teto destroçados e coberto por estilhaços. Abaixo da foto lê-se: “Primeiro de maio no Rio: a volta do terror”. Trazia, portanto, a publicação, uma reportagem de seis páginas sobre o fato ocorrido na noite/madrugada de 30 de abril, quando uma bomba explodiu no colo de um militar, episódio posteriormente conhecido como atentado do Riocentro.

Na capa ainda se pode ler, em letras pequenas, “o puma em que estavam o capitão Wilson e o sargento Guilherme”. O título da reportagem foi “Bomba fere o DOI-CODI: uma bomba explode no Rio, vítima dois militares e prenuncia uma explosão política que pode mudar o rumo do governo Figueiredo”.

As versões desencontradas e alteradas do governo e militares, ao qual a revista também concede espaço, são recepcionadas com certa incredulidade, embora não se faça uma acusação explícita a nenhum grupo. A reportagem se encerra com a seguinte reflexão, ao que parece, irônica: “afinal, ou vai-se buscar a identidade de terroristas que ousaram atingir militares em serviço, ou vai-se buscar os motivos que levaram dois integrantes do DOI-CODI a trafegar na sombra de um show onde havia 20 mil pessoas com uma bomba nas mãos”.

Também na primeira semana de maio, na seção denominada *Comportamento*, uma interessante reportagem que nos fornece um pouco do estado de espírito e das disputas ideológicas entre setores da sociedade civil brasileira no período estudado⁹. A reportagem informa que um grupo de vinte e cinco “donas-de-casa, mulheres de dentistas, de advogados, de administradores de empresas”, residentes no bairro de Santana, “um denso reduto da classe média de São Paulo”, indignadas com o que consideravam excesso de pornografia nos meios de comunicação, elaboraram um abaixo assinado pedindo às autoridades “medidas urgentes contra a onda de pornografia na televisão, revistas, filmes, cartazes de cinema e publicidade”. O abaixo assinado, surpreendentemente, diz a revista, ganhou “vida própria através de listas de xerox” e circulou por diversos e distantes pontos do Brasil, recolhendo até aquele momento mais de 100 mil assinaturas e se transformando “no maior protesto do gênero desde a liberalização da censura”.

A reportagem traz uma lista ditada por uma das líderes do movimento com “coisas que gostariam de suprimir”, como: cenas de masturbação e estupro que aparecem na novela *Coração Alado*, da TV Globo; músicas como lança-perfume de Rita Lee, que insinua relações íntimas na vida de um casal; campanhas de publicidade como as do Jeans

⁹ Assim é demais: mulheres em campanha por um sexo mais discreto, 06/05/1981, p. 50.

Ellus, que mostrava uma mão masculina pousada nas nádegas de uma jovem; e as explanações da sexóloga Marta Suplicy sobre a sexualidade feminina, no programa TV Mulher, também da Rede Globo.

Material coletado e Análise anual - 1979

Revista Veja

Pop/Rock

Em meados de setembro, a coluna então denominada *Show e Música*, em reportagem de uma página inteira, anunciava o lançamento de um novo LP de Rita Lee (*Rita Lee – Som Livre*)¹⁰. O texto possui viés bastante positivo, mobilizando o tempo todo frases das novas músicas de Rita Lee presentes no disco (músicas que se tornaram antológicas no repertório da artista como “Mania de você” e “Doce Vampiro”).

O LP é descrito como “disparado, o melhor trabalho de Rita Lee, o mais bem cuidado, o mais criativo em termos musicais”. A jornalista aponta que Rita deixou de lado toda a “seriedade” e que “seu papel dentro da música brasileira está mais para o deboche e a brincadeira”. São rememoradas sua trajetória no grupo Os Mutantes e a participação em “uma das mais revolucionárias experiências musicais”, a saber, o movimento tropicalista.

Rita Lee, que contava então trinta e um anos, era bastante relacionada ao gênero musical rock – em nenhum momento é referida como vinculada à MPB – sendo considerada pela jornalista “a única estrela do abandonado rock brasileiro”.

Na edição da semana seguinte, vê-se uma reportagem destacando a banda A Cor do Som, que lançava novo disco¹¹. O artigo, com quase uma página e meia, concede bastante atenção ao perfil individual de cada um dos cinco membros do grupo. Nota-se uma certa tentativa do texto de retratar a banda como uma novidade, alegre e desprentensiva, e faz uma homologia entre os integrantes do grupo com o público alvo consumidor. Afirma-se, assim, que é possível “traçar um bom perfil da inquieta juventude que agora chega aos 30 através dos músicos da Cor do Som [cujas idades variavam dos 22 aos 28 anos]”.

¹⁰ Rita Capeta: travessuras e alegrias de uma estrela do rock, 12/09/1979, p. 141, Regina Echeverria.

¹¹ Os filhos da década: da contracultura à Chick Korea, a mistura fascinante da Cor do Som, numa nova linguagem, 19/09/1979, p. 154, Joaquim Ferreira dos Santos.

A banda vivia um bom momento comercial, sobretudo, pela gravação da música “Beleza Pura”, de Caetano Veloso, que fazia bastante sucesso naquele momento tendo muitas execuções nas rádios do país estando presente no disco que chegava às lojas. Embora o grupo não seja exatamente uma banda de rock, aproximavam-se mais da linguagem do pop rock brasileiro, principalmente após a virada da década, do que da MPB, além da questão geracional e do estilo de seus integrantes, mais em orquestração com a geração dos anos 1980.

No mês de dezembro, exatamente três meses após ser retratada na matéria vista acima, a revista concede novamente espaço à Rita Lee, dessa vez em uma reportagem especial da seção Música, contando oito páginas¹². O longo texto aborda de modo aprofundado a trajetória de Rita Lee: sua infância, juventude, início e ascensão com Os Mutantes, saída da banda, prisão por consumo de maconha, a parceria musical e afetiva com seu marido Roberto de Carvalho, os números não tão animadores dos primeiros trabalhos após a expulsão d’Os Mutantes e, finalmente, o merecido sucesso, tudo isso com muitas declarações polêmicas/irônicas e algumas curiosidades da vida pessoal da artista.

A reportagem tem um enquadramento bastante positivo, Rita Lee é apresentada como uma “roqueira sobrevivente dos anos 60” e uma promessa de grande nome para os anos 1980. É apontado que em seus shows, a cantora indaga ao público: “mas qual é a verdadeira música brasileira” e após enumerar algumas opções, pergunta se é o rock, no que “a massa delira: ‘É!, É!’”.

Segundo o texto, Rita Lee sempre gostou de provocar os grandes nomes da MPB, o que se pode atestar em canções como *Arrombou a Festa (I e II)*. Seu último álbum, *Rita Lee*, havia vendido duzentas mil cópias desde o lançamento há alguns meses. Os jornalistas buscam, com dificuldades, classificar a artista, como se vê em passagens como “meio sem idade, embora vá completar trinta e dois anos [...], nem adolescente, nem velha, nem criança, nem madura” ou, bem mais à frente, “nem símbolo sexual como Simone, nem atriz como Maria Bethânia, nem cantora como Elis Regina, ela penetra em uma zona nebulosa em que só o passar do tempo mostrou o valor”. Como veremos em diversas reportagens ao longo do passar dos anos, as comparações entre as artistas mulheres serão frequentes, o que não parece ocorrer em relação aos homens.

¹² De dar água na boca: Rita Lee, a roqueira sobrevivente dos anos 60, pega o astral e parte para a década de 80 lotando estádios que suspiram e dançam, 12/12/1979, p. 54-62, Geraldo Mayrink.

Ao final, os jornalistas apontam que a artista parecia estar “correndo para os anos 80 sob a proteção de uma aura de fascínio atestada pela crescente influência de seus discos, suas músicas e seus shows pelo país”.

MPB

Na primeira publicação do ano a seção Música apresentou uma reportagem de dois terços de uma página versando sobre o lançamento do disco *Álibi*, de Maria Bethânia, que havia chegado às lojas em dezembro do ano anterior¹³. O título do LP é referente à canção de mesmo nome, de Djavan, presente no repertório.

O disco contava nesse curto período com mais de duzentas mil cópias vendidas e seria o trabalho mais “descontraído” da cantora. Nesse sentido, o disco é avaliado positivamente, sobretudo porque “não há lugar para os poemas longos, recitados com estudada afetação dos discos anteriores” e, além disso, “os gritos exagerados foram substituídos por uma interpretação contida e amorosa”.

Na semana seguinte, a revista trouxe uma entrevista com Gilberto Gil nas “páginas amarelas”¹⁴, um espaço bastante destacado nas folhas iniciais da edição, geralmente uma entrevista mais longa com cerca de três páginas, dedicadas exclusivamente à personalidade internacional ou nacional entrevistada.

O cantor se preparava então para o início de sua carreira internacional. Gil, a convite do presidente mundial da gravadora Warner, havia gravado um LP nos Estados Unidos, com foco exclusivo no mercado internacional, *Nightingale* (Warner). Segundo o próprio Gil, seria “um disco feito para lá e que só tem sentido se funcionar lá”.

Nos parágrafos iniciais que antecedem a entrevista em si, são rememoradas sua participação na “explosão do Tropicalismo”, sua prisão em 1969 – “sem acusação formal” – e o exílio em Londres até 1972. É apontado, igualmente, que Gilberto Gil, “tido até então como um homem mais ou menos afinado com as ideias da esquerda, scandalizou parte da *intelligentzia* quando reconheceu no presidente Geisel ‘um senhor simpático’”.

Em meados de janeiro, a mesma coluna apresenta um texto de página e meia analisando a turnê *Verão Vagabundo*, da atriz e cantora Zezé Mota, que acabara de

¹³ Calma de verão: o novo disco de Bethânia, sem gritos e exageros, 03/01/1979, p. 79, Lúcia Rito.

¹⁴ Eu quero é mel: às vésperas de entrar no mercado mundial, o autor de ‘Aquele Abraço’ faz sua profissão de fé na alegria, contra a sensatez, 10/01/1979, p. 3 – 6, Regina Echeverria; Décio Bar.

encerrar-se. A reportagem¹⁵ é introduzida com a declaração da cantora no início de uma de suas apresentações: “esse show é alegre porque comemora o fim do AI-5”. Para a reportagem a artista declarou que “o astral do país mexe muito com a organização da música. Está tudo assim, esperança temperada com dúvida”.

Zezé Mota, mulher negra, obteve destaque como atriz interpretando Xica da Silva no filme de Cacá Diegues de 1976 e também participou da peça Roda Viva de Chico Buarque, estando presente no episódio do espancamento dos atores por um grupo de radicais da direita (estas informações não constavam na reportagem).

Na coluna *Show e Música* de fins de janeiro é analisado o show de Gal Costa na turnê Gal Tropical¹⁶. A cantora e sua apresentação são avaliados positivamente. É utilizado o argumento de que Gal está amadurecida pessoal e artisticamente, referenciando o fato da cantora estar com trinta e três anos. Nos últimos parágrafos, sob o subtítulo de “irresistível”, o jornalista afirma que a artista “deixa claro ter superado qualquer desequilíbrio entre técnica e emoção”, e finaliza o artigo fazendo referência à “madura felicidade de uma artista que renasce em paz com seu tempo”.

Na semana seguinte, a seção agora denominada apenas *Música*, com duas páginas, dedicou-se a apresentar três “novas cantoras que chegam para vencer com originalidade”, como sugeria em seu título¹⁷.

Com espaço praticamente equânime entre as três artistas, o texto aborda brevemente a, ainda curta, trajetória pessoal e profissional de Diana Pequeno, baiana, 20 anos, lançando o primeiro disco. Zizi Possi, paulistana, 22 anos, que lançava o segundo disco, o qual contava com algumas canções de Chico Buarque, e Rosa Passos, 26 anos, também da Bahia, que havia lançado o primeiro LP no final de 1978. O enquadramento da reportagem é positivo em relação às artistas e seus discos. Das três cantoras citadas, apenas Zizi Possi, em nossa perspectiva, logrou ocupar uma posição destacada no espaço musical brasileiro nas décadas seguintes.

No início de fevereiro a revista *Veja* concedia mais uma vez espaço à cantora Gal Costa, desta vez, em sua capa. No interior da revista uma grande reportagem de oito

¹⁵ Viva a abertura: proclama Zezé Motta, com alegria e desconfiança, 17/01/1979, Joaquim Ferreira dos Santos.

¹⁶ Seu nome é Gal: e agora, depois dos 30, melhor ainda, 24/01/1979, p. 64, Joaquim Ferreira dos Santos.

¹⁷ Elas vêm chegando: duas da Bahia, uma de São Paulo, as novas cantoras chegam para vencer com originalidade, 31/01/1979, p. 74.

páginas sobre a turnê *Gal Tropical*¹⁸. Essas apresentações foram consideradas as melhores da temporada. A reportagem traz a curiosa consideração de que “com o *boom* das discotecas já ecoando na proletária periferia dos grandes centros, a classe média parece ter descoberto o show como programa”.

Dessa forma, as opções de shows nas grandes e médias cidades teriam se multiplicado e dentro desse quadro, nenhuma das apresentações “supera o impacto imagético causado pelo show de Gal Costa”. O texto informa que a artista vinha sendo muito elogiada pelos críticos especializados. O artigo também retoma a ideia do amadurecimento pessoal e artístico da cantora (presente no título), que havia completado trinta e três anos. Nesse sentido, a reportagem faz um paralelo com a faixa etária e perfil dos frequentadores dos shows de Gal Costa. Assim, o público daquele período seria completamente diferente daqueles que onze anos antes assistiram a sua “explosão nacional com Divino Maravilhoso”:

Em vez de “bichos” cabeludos, jaquetas de mangas cortadas e sandálias havaianas, a plateia é composta agora por gente discreta que desfila vaporosos vestidos na linha da moda, camisas francesas e todo o restrito repertório de disfarces de que a classe média pode lançar mão quando quer se distinguir da massa – sem chocar, naturalmente. Claro, aqui e ali, saltam aos olhos uma figura mais exótica, alguns pares homossexuais, mas, se chamam a atenção, é porque são realmente muito raros. Computadas as muitas cabeças grisalhas e as várias crianças, o público que está indo ver o show atual teria uma idade média acima dos trinta anos.

Logo em seguida, têm-se uma reportagem mais curta, uma página, corroborando a perspectiva de um momento bastante rico e dinâmico para o mercado de shows para os artistas da MPB. A reportagem “o longo desfile baiano”¹⁹, apresentava a extensa lista de apresentações que estavam acontecendo no teatro Castro Alves, na capital do estado, Salvador. O texto aponta que se apresentaram ou se apresentariam por lá artistas tão diversos como Luiz Melodia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, As Frenéticas, Wagner Tizo, Moraes Moreira, Luiz Gonzaga, Dominginhos, Fagner, Zé Ramalho, Hermeto Pascoal e, fechando a temporada, Milton Nascimento.

¹⁸ Como um sol noturno: a temporada do verão dispara, do Rio à Bahia, e consagra o amadurecimento de Gal Costa, agora uma cantora para todas as estações, 07/02/1979, p. 54-62, Joaquim Ferreira dos Santos.

¹⁹ O longo desfile baiano, 07/02/1979, p. 62, José Barreto.

Na semana seguinte vê-se uma reportagem de dois terços de página sobre a cantora Marília Medalha²⁰. A cantora, surgiu e destacou-se no período dos festivais da Record, mais especificamente no III Festival de Música Popular Brasileira, em 1967, quando “arrancou aplausos e arrepios da plateia” interpretando *Ponteio* de Edu Lobo. Segundo o texto, “Marília não teve a consagração destinada a outras companheiras de festival”.

Assim, “nos últimos doze anos ela sempre esteve afastada das paradas de sucesso, batalhou para encontrar gravadoras interessadas em seu trabalho e tornou-se uma presença rara nos palcos”. Sem fornecer explicações, o texto afirma que “os motivos para tanta discriminação nem sempre foram estéticos”. A reportagem aponta, no entanto, que a prisão, no início de 1969, do marido de Marília (não cita o nome ou mais detalhes), pode ter influenciado no declínio de sua carreira, pois a partir desse momento a cantora não conseguiu trabalhar e passou a sofrer provocações e perseguições nas ruas ou até mesmo na sua casa, que havia sido invadida por agentes da repressão com “metralhadora em punho”. A cantora afirmou à reportagem não estar parada esse tempo todo, no qual se apresentou em “universidades e no interior”. Afirmou também que “no Brasil, parece que o artista só existe quando aparece diariamente nos vídeos ou toca sem parar, nas rádios”.

Em meados de abril, a coluna *Show e Música* informava sobre a reedição do disco de Geraldo Vandré, de 1968, *Canto Geral*, pela Odeon²¹. De maneira breve é evocada a trajetória bastante peculiar do compositor, que após seu retorno do exílio em 1973, não retomou sua carreira, ao que parece por opção própria.

Vandré seria então “dos compositores promovidos ao estrelato na ruidosa era dos festivais” (a reportagem o coloca entre os cinco maiores, ao lado de Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilbert Gil), o único que “não se reencontrou com a carreira”. Vandré recebeu a reportagem da revista *Veja* em seu escritório – ele estava advogando naquele período – e declarou não mais querer compor. O jornalista afirma que a constante reedição dos seus LPs impede “o desaparecimento de Vandré”, “ao que tudo indica condenado a um silêncio voluntário e sem esperança de retornar” – o que acabaria por se confirmar.

Dividindo a mesma seção, há uma reportagem mais curta, anunciando um show de Vinícius de Moraes e Toquinho em comemoração aos dez anos de parceria entre os

²⁰ Muito especial: Marília Medalha, a exceção da temporada carioca, 15/02/1979, p. 104, Artur Xexeo.

²¹ Do exílio: um LP reeditado, mas Vandré não quer mais compor, 18/04/1979, p. 103, Tarik de Souza.

dois²². Segundo o texto, a colaboração entre o violonista e o poeta rendeu centenas de músicas, dezenove discos e 800 shows, assistidos por mais de 1 milhão de pessoas.

Na primeira semana de junho, há uma reportagem de página inteira da coluna Música dedicada ao novo show e disco do cantor e compositor João Bosco²³, o quinto de sua carreira. Ambos, show e disco, são avaliados positivamente, inclusive com entusiasmo.

É concedido bastante destaque aos parceiros letristas de João Bosco, Paulo Emílio e Aldir Blanc, este último descrito como ex-psiquiatra e “parceiro mais constante”. O texto traz declarações de Blanc como “nossa música fala da confusão do Brasil, do sufoco”, e complementa, “achamos que o lirismo é uma maneira mais consequente de fazer isso do que o panfleto”.

Sobre Bosco, o artigo afirma ser o “mais perfeito violonista da música popular brasileira”. A reportagem cita apenas três músicas do disco (Linha de Passe – faixa-título –, Conto de Fadas e Patrulhando), ironicamente, naquele momento, nada foi dito sobre a música *O bêbado e a Equilibrista*, a sexta faixa do LP, que também presente no disco de Elis Regina (*Essa Mulher*, igualmente gravado e comercializado em 1979) e, sobretudo na voz e interpretação desta, se tornaria uma das músicas de maior sucesso naquele ano e até mesmo na década, recebendo pouco depois, já em julho, o título de hino da Anistia.

No mês seguinte há uma interessante reportagem sobre a polêmica trajetória musical – e pessoal – de Wilson Simonal²⁴. Afirma-se que “poucas carreiras na música popular brasileira foram tão fulminantes e nenhuma teve uma queda tão brusca” quanto a de Simonal. Evoca-se um grande show do artista no Maracanãzinho, em 1969, “onde comandou um coro de 30 000 vozes”, “confirmando seu imenso prestígio e sua inegável competência como cantor e showman”. Abruptamente, no entanto, afirma que “as pilantragens do cantor tomariam outro rumo”.

Segundo a revista, Wilson Simonal foi acusado, em 1971, por um ex-funcionário, de tortura e espancamento, sendo condenado, em 1974, a cinco anos de prisão, dos quais cumpriu apenas doze dias por ser réu primário. A reportagem detalha que o funcionário teria sido retirado de sua casa por Simonal e por outras duas pessoas, depois identificadas

²² Festa Modesta: dez anos depois, Toquinho e Vinícius comemoram, 18/04/1979, p. 103, Regina Echeverria.

²³ No ataque: na linha de passe, o disco e o show de João Bosco, 06/06/1979, p. 71, Joaquim Ferreira dos Santos.

²⁴ Lembram-se? Simonal vai levando a vida, cantando e explicando, 11/07/1979, p. 127.

como o policial Hugo Correa e o “informante” Sérgio Andrade, levado ao Dops do Rio de Janeiro e sob tortura obrigado a assinar uma confissão de que tentara extorquir Simonal.

A reportagem também cita a conhecida história de que o cantor teria sido um informante do DOPS – o que teria sido afirmado por Mário Borges “funcionário da polícia e seu amigo pessoal”. Assim, o cantor teria perdido “rapidamente todos os privilégios do sucesso”. As vendas de seus discos teriam caído das “habituais” 80 mil cópias para cerca de 8 mil. É informado que o cantor jamais recuperou a sua popularidade após a condenação pela justiça e que naquele momento seu cachê era comparado ao de cantores iniciantes.

Simonal no momento da reportagem estava se apresentando em uma boate no Rio de Janeiro onde “raramente haviam mais de trinta pessoas na plateia”. À reportagem o cantor declarou ser “um bode expiatório” e que era alvo de racismo: “as pessoas me viam na televisão e diziam: olha aquele crioulo botando banca na televisão”. Declarou também que optou em sua carreira por fazer algo “mais elaborado” e acabou ficando “distante da massa”.

Na última semana de julho há um artigo de página e meia sobre o novo lançamento de Elis Regina, *Elis, Essa Mulher*, o vigésimo segundo de sua carreira e o primeiro pela WEA (Warner-Elektra-Atlantic)²⁵.

É rememorada sua estreia artística, em 1959, no *Clube do Guri*, na Rádio Farroupilha, em Porto Alegre, aos 14 anos de idade. Naquele momento, em 1979, a artista completava, então, vinte anos de carreira e acabara de se apresentar no famoso festival de Montreux na Suíça, depois de algumas apresentações no Japão.

A artista – a “nova estrela da Warner” – é descrita como uma cantora “radical, raivosa, sensível e canta como se estivesse defendendo as mais convictas posições”. Como vimos, esse álbum faria bastante sucesso de público e crítica, sobretudo com a canção “O bêbado e a Equilibrista”.

Na coluna Show e Música de primeiro de agosto o espaço é dedicado à estreia da nova turnê de Maria Bethânia, que havia vendido 700 mil cópias de seu LP daquele ano, *Álibi*²⁶. É destacado o “frenesi” que Bethânia instigava em seu público – “a seus pés, uma plateia inflamada, ululante e que a adora” –, o que remetia às eras da “Rádio Nacional e

²⁵ A voz da dona: Elis Regina, ainda mais pessoal em novo LP, 25/07/1979, p. 117, Regina Echeverria.

²⁶ Frenesi: uma plateia ululante aos pés de Maria Bethânia, 01/08/1979, p. 93, Ana Maria Bahiana.

Teatro Paramount nos idos tempos em que se torcia para Emilinha ou Elis Regina”. O enquadramento é positivo, embora não existam e

logios direto à artista e haja certa ironia com relação à adoração conferida a ela por parte de seus fãs.

Na semana seguinte a mesma coluna aborda o lançamento do novo LP de Gilberto Gil – *Realce* (WEA)²⁷. A reportagem inicia-se informando que Gil acabara de retornar de apresentações na Europa (Viena, Berlin e Bonn). O artista vivia também um bom momento em termos comerciais e de exposição na mídia em sua carreira. A sua versão da canção *No woman no cry* (“Não chore mais”), de Bob Marley, era uma das mais executadas nas rádios – “exatamente 993 vezes durante o mês de junho só no Rio e São Paulo” – e o disco compacto contendo essa música havia vendido 600 mil cópias, o que seria “um recorde absoluto na carreira do autor de *Aquele abraço*”. O novo disco que chegava ao mercado, ao que parece no próprio mês de agosto, continha novamente essa música e mais outras oito inéditas. Embora o tom da reportagem conceda certa deferência ao artista, seu disco é recepcionado com certa frieza: “não é, certamente, um disco brilhante, mas reflete com fidelidade um Gilberto Gil que resulta de todas as influências que vem recebendo da moderna música que se faz hoje no mundo”.

O último parágrafo do texto traz informações no interessantes: “[Gil] vai agora fazer 51 shows em grande estilo. Observando-se o aparato que sua gravadora montou para ele – 10 000 programas [?], 40 000 cartazes de rua, ônibus e caminhões pintados, três filmes e sessenta fitas de entrevistas para as rádios –, Gilberto Gil é mais do que os outros, a verdadeira estrela cintilante da Warner”.

Na sequência do artigo sobre Gil, têm-se uma reportagem de uma página referente aos discos de três cantoras importantes desse período, agentes frequentemente retratadas na revista.

Com o título “novos discos das nossas cantoras-beleza”²⁸ e fotos bem destacadas das artistas em trajes sensuais, a reportagem informa sobre os lançamentos de Fafá de Belém (*Estrela radiante* – Polygram), Gal Costa (*Gal Tropical* – Polygram) e Simone (*Pedaços* – Odeon). São dedicados três ou quatro parágrafos para cada trabalho das artistas, avaliados de forma neutra, apenas informativa.

²⁷ Soltando Brilho: não desespere e vá em frente, canta Gil, 08/08/1979, p. 69, Regina Echeverria.

²⁸ Trio de ouro: novos discos das nossas cantoras-beleza, 08/08/1979, p. 69, Tarik de Souza.

Na semana seguinte dedica-se dois terços de página à análise do novo LP de Belchior (Belchior – WEA)²⁹. O disco e o cantor são bastantes criticados. O jornalista afirma que este trabalho está bem distante do “agudo Belchior” que ganhou a juventude em 1976 com seu segundo LP *Alucinação*. O cantor e compositor é criticado por ser “nostálgico demais”, por sua “coleção de surradas referências aos heróis, sons e assuntos adolescentes da década de 1960”, repetindo as “saudades filosóficas do seu antigo guru [John Lennon]”. Assim, Belchior se refere “nostálgico a alguns temas que já não interessam a ninguém”. Na segunda parte do texto, separado pelo subtítulo “Clichê”, lê-se que “a audição do disco não convence ninguém disso [uma frase em uma das músicas diz que “o tempo andou mexendo com a gente”], parece que ainda se está no final dos anos 60, adormecido pela voz fanhosa de Belchior e sua irremovível paixão pelo rock balada”.

Em fins de setembro chega às bancas uma edição de *Veja* que tem em sua capa o cantor e compositor Luís Gonzaga Junior, o Gonzaguinha. Abaixo de uma grande foto do cantor, em um palco, com o violão, lê-se os dizeres “Explode Gonzaguinha”.

A reportagem especial de seis páginas³⁰, sugere, no título, que o artista estaria “rumo ao primeiro time”. O texto reconstrói algo de sua trajetória pessoal e artística – a infância no Morro de São Carlos no Rio de Janeiro, o pouco contato com o pai (Luís Gonzaga, o “rei” do baião) na infância e a aproximação e convivência tensa na adolescência. Gonzaguinha se formou em Ciências Políticas e Econômicas no Rio de Janeiro (reportagem não informa onde), mas segundo o texto “não foi nem sequer buscar o diploma”. Seria, no entanto, por meio dos festivais universitários que o cantor e compositor iniciaria sua carreira musical, especialmente vinculado ao MAU (Movimento artístico universitário), do qual participaram destacadamente também Ivan Lins e Aldir Blanc. Mesmo assim, segundo a jornalista, Gonzaguinha é “com toda a certeza, o mais brilhante compositor saído da geração dos festivais universitários”.

É interessante notar que no momento da reportagem de capa sobre o artista, este estava longe de ser, em termos comerciais, um grande nome. O disco daquele ano, *Gonzaguinha da vida*, contava com 39 mil cópias vendidas e era o maior sucesso

²⁹ Dez anos atrás: Belchior saúda os heróis da década de 60, 12/09/1979, p. 142, Joaquim Ferreira dos Santos.

³⁰ Com a perna no mundo: a acidentada corrida de Gonzaguinha rumo ao primeiro time: uma incontrolável explosão de emoções tira de cena o “cantor-rancor”, 29/09/1979, p. 132, Regina Echeverria.

comercial de sua carreira, que contava com outros quatro LPs. Todavia, como compositor, Gonzaguinha colecionava alguns sucessos, como “Explode Coração”, carro-chefe do disco de Bethânia, que vendera 600 mil cópias; “O Gosto do Amor”, gravado por Gal Costa; “Começaria Tudo Outra Vez”, muito executada na voz de Simone (que havia gravado outras três músicas do artista); além de *As Frenéticas* e *MPB-4*, todos citados no texto. Dessa forma, Gonzaguinha estava entre os dez compositores que mais arrecadavam com direitos autorais. A reportagem também traz a questão, que será bastante presente em edições posteriores, de “deixar o rancor para trás”.

Nesse sentido, no próprio subtítulo do artigo, lê-se que “uma incontrolável explosão de emoções tira de cena o ‘cantor-rancor’”. Quase ao final da reportagem, afirma-se que “apesar de não ter alcançado toda a fama de seu pai, construiu um trabalho em torno do qual gira uma quase unanimidade: daqui para a frente, ele estará ocupando um lugar na música brasileira moderna onde só mesmo Chico Buarque e Milton Nascimento já se instalaram”.

Na última publicação do mês de outubro, há uma reportagem de página inteira, da seção *Música*, dedicada a Ney Matogrosso³¹. O artista lançava o seu quinto disco solo *Seu Tipo* (WEA). Tanto o novo trabalho quanto o cantor foram avaliados positivamente.

O artigo afirma que os discos anteriores de Ney Matogrosso “deixavam a decepcionante sensação de que ele é bem melhor ao vivo”, no entanto, o LP que chegava ao mercado poderia “ser ouvido sem que se lamente não tê-lo por perto”. O artigo encerra-se com o discurso contra a “seriedade”:

O que importa é entender Ney Matogrosso como uma pessoa que abomina qualquer tipo de seriedade. “Não tenho comportamentos sérios. Vivem me cobrando posições políticas e eu até posso assumi-las. Mas por favor, não me proíbam o bom humor. Não quero ficar chorando pelos cantos”. Um pouco de alegria, segundo Ney, não vai atrapalhar processo algum.

Em fins de novembro vê-se uma reportagem sobre o lançamento do LP duplo de Chico Buarque, *Ópera do Malandro* (Philips)³², trabalho elogiado efusivamente pelo jornalista. Descrito como uma “produção luxuosa”, destinada a “ocupar um lugar de destaque entre as numerosas novidades lançadas no fim do ano”, o disco contava com

³¹ Anti-rebolado: agora que se pode tudo, Ney não quer mais, 31/10/1979, p. 79, Regina Echeverria.

³² Obra Completa: graças e desgraças de um Brasil que muda, 28/11/1979, p. 139, Geraldo Mayrink.

participações de Gal Costa, Moreira da Silva, Frenéticas, João Nogueira, Nara Leão, MPB-4, além de quatro cantores líricos.

Segundo a reportagem, as “óperas resumem sozinhas, num amontoado de diálogos cômicos, a saga do Brasil que se industrializa em disparada incontrolável”, em uma história situada em fins do Estado Novo. São analisadas brevemente algumas faixas do disco. O texto se encerra com o seguinte parágrafo: “Os discos da ópera compõem um painel amplo e variado de deboche, crítica ferina, faro. Nem todas as músicas sobreviverão. O álbum, porém, ajuda a fechar brilhantemente uma década em que Chico Buarque figurou em todos os papéis – de herói a vilão, de guerreiro a mártir, de unanimidade nacional a autor de uma obra envolta numa coerência rara”.

Na primeira semana de dezembro, na seção *Música*, com uma página e meia, há uma análise do novo disco de Caetano Veloso, *Cinema Transcendental* (Philips)³³. Há um tom de respeito e seriedade na análise da obra por parte do jornalista. No entanto, existem bastante críticas e ironias ao artista e seu disco. Ilustrando o artigo, há uma grande foto do cantor com os dizeres “Caetano Veloso, um *crooner* maior em detrimento de um músico menor” (a palavra *crooner* em nossa pesquisa aparece geralmente com conotação negativa).

Dessa forma, embora se reconheça que “seu artesanato na composição de letras permaneça intato”, “vai-se percebendo como o hiperdesenvolvimento do letrista está asfixiando o músico”. Quanto às músicas analisadas, “sua longa *Oração ao Tempo*, de tão monótona, permite que Caetano, ao vivo, muitas vezes esqueça algumas estrofes sem que ninguém se dê conta disso”; “*Cajuína*, é um lento xote, quase arqueológico, como se fazia a 100 anos”; e, “nesse aspecto, nada supera a esqualidez melódica de *Aracaju*, espécie de cantochão que remete diretamente ao infeliz disco ‘Araçá Azul’, de 1972”.

No entanto, “quando assesta as objetivas de sua sensibilidade a alguns palmos do próprio ego, Caetano obtém delicadas imagens para descrever os *Meninos do Rio*”. De qualquer modo, para o jornalista, “Caetano continua reverenciado no palco como o abridor de caminhos que já foi”.

O texto traz a interessante observação de que as apresentações de Caetano, além de seus “fãs convictos”, apenas atraíam “duas categorias de seguidores: o público gay e os muitos jovens”. Estes últimos, ele “ainda encanta por personificar o sucesso de alguém que conseguiu atropelar as normas convencionais para assinar um irrestrito compromisso

³³ Para quem gosta: Caetano Veloso, em disco e ao vivo, 05/12/1979, p. 175, Décio Bar.

com o princípio do prazer”. Quase ao final, a reportagem informa que o artista recebeu no ano anterior quatro milhões de Cruzeiros em direitos autorais, o que lhe permitia “dar-se ao luxo de preservar sua indiscutível inteligência da prosaica leitura dos jornais. Ele é ele”.

Na semana do natal, vê-se uma reportagem da coluna *Show e Música*, com página inteira, dedicada à cantora Simone e seu espetáculo “Pedaços”, que estava em cartaz na casa de shows Canecão no Rio de Janeiro³⁴. Suas apresentações são avaliadas positivamente e a cantora recebe já no subtítulo as alcunhas de “inesquecível”, “sensual” e “política”. A questão da sensualidade é abordada mais algumas vezes no texto. Segundo o jornalista, após o fim do verão, “pouca coisa se terá ouvido de tão emocionante quanto Simone cantando “Pedaço de mim”, de Chico Buarque. Dessa forma, conclui, “este show político-sensual, realce bem-humorado, é o próprio verão da abertura”.

Por fim, já próximo ao final do ano, vê-se uma diminuta reportagem, sobre a vitória do cantor cearense Raimundo Fagner no “Festival-79” da Rede Tupi³⁵. O texto se concentra na aclamação do público ao artista, que gerava “reações exacerbadas em seus admiradores”, e em sua personalidade irascível – brigou com suas antigas gravadoras (Phillips e Continental, estava na CBS) e “foi o primeiro a desafiar o então inatacável Caetano Veloso”. Segundo o texto, “não há mais como segurar os emocionados seguidores desse cearense que, com seu canto ríspido, saiu de uma quase marginalidade para o grande sucesso popular”.

Samba

Em princípios de janeiro há um artigo sobre um projeto da FUNARTE em homenagem a Pixinguinha – *Pixinguinha, um projeto carinhoso*³⁶. O projeto consistia em uma série de shows – completava-se o milésimo – em catorze cidades brasileiras, executados por artistas diversos como Simone, Beto Guedes, Dominginhos, Nara Leão, Fafá de Belém, sempre às 18:30 e com ingressos custando quinze cruzeiros. Além da Funarte, principal realizadora, a iniciativa recebeu apoio das secretarias de educação e cultura dos estados e também do Banco do Brasil.

³⁴ Face a face: uma Simone inesquecível, sensual e política, 19/12/1979, p. 71, Joaquim Ferreira dos Santos.

³⁵ O vencedor: Fagner ganhou o festival e o povo na rua, 19/12/1979, p. 74.

³⁶ Programa marcado: depois do trabalho, um show a 15 cruzeiros, 10/01/1979, p. 77.

Há também uma reportagem sobre a sambista Clementina de Jesus que “aos 78 anos, doente e cansada” ainda enfrentava “batalhas pela madrugada” em pequenas apresentações (às vezes em churrascarias) por “miserável cachê de 2 000 cruzeiros”. Apesar de possuir “misturada à sua vida uma boa parte da história da música popular brasileira” e ser tida por muitos críticos como “maior expressão da negritude vocal brasileira” ou “árvore genealógica do samba”, a reportagem aponta, de forma indireta, o contraste entre o capital simbólico e o capital econômico da artista que apesar de idosa e referência neste valorizado gênero musical brasileiro, “mora sozinha no terceiro andar de um edifício sem elevador [...], um apartamento de dois quartos alugado por seis mil cruzeiros”. A reportagem encerra-se com ironias à “valorização” do artista no país.

Em agosto há um artigo de uma página e meia retratando de forma breve a trajetória pessoal e artística da sambista Alcione (categorizada dessa forma pela reportagem), que lançava novo LP – *Gostoso Veneno*³⁷. Tal lançamento se deu “na gafeira carioca Flor de Lis”. A trajetória da artista nos pareceu peculiar. Alcione é maranhense, se formou professora pela Escola Normal do Maranhão e chegou a lecionar por dois anos naquele estado, sendo “expulsa de um colégio em São Luís no segundo ano de carreira porque tocou pistão [instrumento que seu pai tocava] para os alunos”.

Foi após esse episódio que se mudou para o Rio de Janeiro, em 1969, aos 22 anos de idade. Começou cantando em boates de Copacabana e “depois de passar por meia dúzia de boates no Rio e São Paulo”, assinou contrato com o conjunto Samba Quatro para uma excursão no exterior. Desse modo, se apresentaram por quatro meses em um teatro em Lisboa. Em seguida, informa o texto sem mais detalhes, a cantora passou a viver em Teerã, capital do Irã, onde se apresentava de madrugada no Hotel Miami. A cantora afirmou que nessa época passava grande parte do tempo jogando cartas no quarto do hotel “porque lá mulher é [tratada como] bicho”.

Segundo o texto, a artista, desde a infância, por influência paterna, tinha contato com nomes do Jazz como Ella Fitzgerald e Miles Davis e em sua carreira tinha feito parcerias com artistas díspares, como Gal Costa, Moraes Moreira e Luiz Gonzaga, e dessa forma, “enfrentando essa miscigenação de estilos, ela escapole continuamente dos rótulos com que tentam reduzi-la – ‘cantora de churrascaria’, ‘de sambão-jóia’ ou ‘crooner da noite’”. O texto informa também que Alcione e Benito de Paula “animaram a posse do presidente João Baptista Figueiredo em Brasília”.

³⁷ Dona do destino: Alcione chegou onde quis e escolheu a hora, 22/08/1979, p. 115, José Castelo.

Regional

Na primeira publicação do ano, em janeiro de 1979, a reportagem da seção *Música*, de página e meia, anuncia três lançamentos de discos de artistas cujas obras carregavam fortes traços de suas respectivas culturas locais³⁸. O texto chama a atenção para essa “safra” que denomina de “regionalista”, embora os próprios artistas em suas declarações se definam como “universais” e “contemporâneos”.

Na introdução da reportagem e apresentação dos discos, afirma-se que “após a embriagante maré universalista do tropicalismo e seus vizinhos, a chamada linha evolutiva da música popular brasileira retoma seus múltiplos afluentes regionais”.

São citados e apresentados o paraense André Barata, que lançava o disco *Nativo*, pela Continental, compositor com parcerias com Fafá de Belém; Tavinho Moura, mineiro, “um associado do populoso Clube da Esquina, liderado por Milton Nascimento”, com *Como vai minha aldeia* – RCA; e Chico Maranhão, do estado homônimo, com *Lances de agora* (Discos Marcus Pereira), que “encerra um mergulho ainda mais radical no regionalismo”.

O texto, portanto, divulga e concede avaliação positiva a esses artistas vinculados à música regional, referida em dado momento como quase “folclórica”, o que será bastante raro em matérias futuras da revista. É relevante notar também que o jornalista se refere ao movimento tropicalista, de cerca de dez anos antes, como algo próximo (“após a maré embriagante...”), além de utilizar de forma natural a noção de linha evolutiva da música popular brasileira.

Em princípios de abril, a seção denominada novamente *Show e Música*, com página inteira, retratava a cantora Fafá de Belém, com uma grande foto da artista em primeiro plano, trajada com um vestido vermelho com decote profundo e microfone em punho no palco. Sob a foto os dizeres “Fafá de Belém e o vermelho: delírios e sensualidade do cabaré”.

O texto, em tom de apresentação sobre a artista, informa que três anos antes, em 1976, em sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro, suas apresentações foram marcadas por uma baixíssima presença de público, chegando a registrar sete ou oito pessoas em um teatro com capacidade para mais de 800. Nesse retorno à cidade, no entanto, seus

³⁸ Outros Brasis: do Pará, Minas e Maranhão, a música feita nas ruas, 03/01/1979, p. 78, Tárík de Souza.

espetáculos estavam esgotados e lotados todas as noites. A reportagem não demonstra quais os fatos que levaram a isso, isto é, de onde surgiu o interesse pela artista. A cantora e seu show são avaliados positivamente, embora sem grandes elogios. Nota-se uma abordagem sexista no artigo, bastante focado no corpo e nas vestimentas da cantora, que por seu turno parece utilizar conscientemente esses atributos na performance e construção de uma personalidade artística. Dessa forma, informa-se que “Fafá, aos 23 anos, já se tornou musa de um numeroso e eclético fã-clube”, que seus shows vêm sendo ocupados por “adolescentes, predominantemente rapazes, que sonham em materializar os devaneios criados pelas fotos da cantora constantemente publicadas nas revistas ‘só para homens’”. Ainda nesse sentido, Fafá declarou à reportagem que “adora ser chamada de bonita e gostosa”.

O texto informa que a artista está doze quilos mais magra e que dos “quatro vestidos que usa [no show], três mostram grande parte dos seus 98 centímetros de busto”. São analisadas algumas músicas interpretadas pela cantora, cujo repertório incluía canções de Ivan Lins, Beto Guedes e Caetano Veloso, mas também, músicas de compositores paraenses inéditas.

No último parágrafo, uma declaração da cantora – que seria considerada, cinco anos depois, a “musa das Diretas”: “costumam reclamar por eu não falar da devastação na Amazônia. Não quero fazer política com minha música. Não gosto. Eu só quero alegrar as pessoas”.

Em fins do mês de junho, outra reportagem fora do padrão das publicações predominantes na revista, quase sempre apologética de uma cultura mais urbana. No espaço *Show e Música*, uma página inteira e mais um terço da página seguinte apresentam e analisam o segundo disco do baiano da caatinga Elomar Figueira Melo, descrito no título como cantador e criador de bodes³⁹.

O artista autodenomina-se “um cronista dos fragmentos da nossa cultura catingueira”. Na legenda de uma grande foto de Elomar, que ilustra o artigo lê-se “cangaceiro existencialista”. A matéria é inabitual pois trata-se de um disco independente, o selo pertence ao próprio Elomar, com poucas cópias distribuídas em bancas de revistas, com traços profundamente regionalistas e sem apelo comercial.

A reportagem cita que Elomar se tornou conhecido após contato (não entra em detalhes) com o cartunista Henfil, que criou um de seus personagens, o bode Orellana,

³⁹ Voz do sertão: Elomar, cantador e criador de bodes, 27/06/1979, p. 121, Lucila Camargo.

com inspiração em um dos animais de Elomar, que realmente existiu e tinha esse nome. O artigo inclui um quadro com uma análise de Tarik de Souza acerca do disco *Na Quadrada das Águas Perdidas*, o qual misturaria uma espécie de “romanceiro medieval com toadas em terças plangentes e canções de cordel”, segundo uma definição de Vinícius de Moraes.

Em meados de setembro o semanário concede dois terços de página a Alceu Valença, que acabara de retornar de uma turnê de mais de cinquenta apresentações, durante seis meses, pela Europa (França, Alemanha e Suíça). O texto informa que inicialmente seriam apenas catorze apresentações em Paris, mas que devido ao grande sucesso de público e repercussão na imprensa, as apresentações foram se multiplicando. A matéria encerra-se com uma declaração de Valença, sintetizando outras colocações, de que “Paris me ensinou que devo lutar por uma cultura brasileira cada vez menos fechada”. É subjetiva e pode ser questionada a atribuição de regional a Alceu Valença, o qual poderia ter sido categorizado como pertencente à MPB, no entanto, entendemos que as menções ao artista na revista sempre carregam alguma menção ou referência à sua origem e aos traços da “cultura” nordestina em sua obra, como no próprio título desta reportagem⁴⁰.

Por fim, na seção *Música* da primeira semana de outubro, uma página completa dedicada a Zé Ramalho e ao lançamento de seu segundo disco, *A peleja do diabo com o dono do céu* (CBS)⁴¹. Este disco trazia aquela que seria a principal canção do cantor e compositor por muito tempo – Admirável gado novo (nenhuma música do disco é citada). O artigo revisita rapidamente sua infância no sertão da Paraíba e sua trajetória rumo ao universo musical a partir da audição de uma música dos Beatles no rádio entre a infância e adolescência. O texto não traz muitas informações sobre a carreira do artista, e também não se aprofunda na análise das músicas do disco. Afirma-se apenas que, surgido na esteira de uma nova onda de artistas nordestinos (provavelmente Alceu Valença, Fagner, Elba Ramalho), “Zé Ramalho acabaria conquistando um público bastante razoável” e “provavelmente, seu novo disco ‘A Peleja’ deverá ampliar muito esses números”. Foram elogiados a originalidade e ousadia musical do artista, “afinal, não é sempre que violinos, cellos e violas defrontam-se com triângulos, zabumba e ganzá”.

⁴⁰ Repentista pop: de Pernambuco a Paris, o internacional Alceu, 12/09/1979, p. 144, Joaquim Ferreira dos Santos.

⁴¹ Fora da tribo: Zé Ramalho, enfim desgarrado do clã nordestino, 03/10/1979, p. 72, Tárík de Souza.

Sertanejo/Caipira

Na segunda publicação do ano, a reportagem da seção “Música”⁴² informa o lançamento do LP *Alvarenga e Ranchinho* (Odeon), da dupla homônima, que completaria cinquenta anos de carreira em 1979 não fosse a morte de Murilo Alvarenga em 1978.

O disco seria uma “histórica e tardia justiça” à dupla que “celebrava a esperteza do matuto” e “chorava as saudades do sertão”. A dupla, desconhecida por parte deste pesquisador, obteve “estrondosa evidência” nas décadas de 1940 e 1950, notabilizando-se pela caricatura política.

Os cantores foram incomodados pela censura do Estado Novo, quando tornaram alvo de sua ironia o próprio Getúlio Vargas – conta o texto que certa vez, detidos pela polícia, foram levados pela filha de Getúlio para apresentarem a música na presença do caricaturado, sendo liberados logo em seguida após o constrangimento. Foram também perseguidos mais tarde por Jânio Quadros. A reportagem conclui, no entanto, que a fase de sucesso da dupla não voltaria, nem mesmo com a “abertura política”, uma vez que, “os tempos já não se comovem mais com as ingênuas sátiras caipiras”.

O lançamento do disco fez parte da série “Monumento da Música Popular Brasileira”, uma iniciativa conjunta da gravadora Odeon, da Associação dos Produtores de Discos, do Ministério da Educação, Funarte e Instituto Nacional de Música. Notamos, neste ano de 1979, uma forte presença de iniciativas estatais no espaço da cultura.

Já em fins de agosto, uma reportagem de dois terços de página da coluna *Show e Música* sobre a dupla Sá e Guarabira, que lançava seu quarto LP, o QUATRO⁴³ (não divulgada a gravadora). Os artistas foram descritos como “uma dupla caipira impulsionada por muitos decibéis”, “dupla caipira modernizada, urbanizada” e “fora dos estereótipos que caracterizam quem se aventura por esse gênero musical”. O disco em questão havia recebido arranjos de Rogério Duprat, conhecido por sua participação destacada na Tropicália. Os artistas, seu disco e seus shows são brevemente comentados com um viés positivo, destacando a originalidade da dupla e da “música meio urbana e meio caipira que eles vêm fazendo”.

⁴² Falsos Matutos: Alvarenga e Ranchinho em disco-documento, 10/01/1979, p. 78, Tárík de Souza.

⁴³ Campo Magnético: Sá e Guarabira e seu plano de eletrificação rural, 29/08/1979, p. 111, Regina Echeverria.

Romântica

Na seção *Música* de princípios de abril há uma longa reportagem, sete a oito páginas, sobre o grande sucesso comercial e midiático de Sidney Magal⁴⁴, que havia alcançado a marca de 1 milhão de cópias vendidas com o compacto de *O meu sangue ferve por você*, lançado em 1977. O cantor também lançava um filme, que estrearia naquele mês em oitenta salas de cinema de todo o Brasil – *Amante Latino* – uma produção de 10 milhões de Cruzeiros.

No início do texto é descrito o papel de ídolo “do momento” da juventude e, sobretudo, de símbolo sexual que exercia a figura de Sidney Magal, destacando as “loucuras” feitas pelas fãs, que incluíam, segundo o artigo, invasões nuas ao seu quarto de hotel e centenas de roupas íntimas lançadas ao cantor.

O tema principal da reportagem, entretanto, é o caráter de produto, de criação e artificialidade com que teria sido construída a carreira de Magal – aspectos já trazidos no título da reportagem, “O garanhão de proveta”. Assim, a propalada origem cigana de Magal (ele seria descendente de ciganos húngaros) é questionada e ironizada: “é um tataravô, algo assim, diz um Magal vacilante; o empresário, fala que é um bisavô, e um informe da gravadora prefere o avô”. Afirma-se que “hoje, ídolos de massa, como o agitado Magal, não fulminariam moças solitárias, se tecnocratas da indústria fonográfica não lhes fornecessem boa estratégia e munição”.

Para nossa surpresa, um dos principais “tecnocratas da indústria” por trás da carreira de Sidney Magal era o escritor Paulo Coelho, descrito no artigo como letrista de músicas de Raul Seixas e produtor da Polygram (em outro momento da reportagem é colocado como assessor de imprensa da gravadora). Coelho e o empresário de Magal, o argentino Robert Livi, ganham bastante destaque na reportagem, aparecendo inclusive em fotos. Em determinado momento lê-se que “Magal, Coelho e Livi se reúnem diariamente para debater a intenção das letras” e vê-se que a dupla faz muitas pesquisas para as atuações e mesmo aparições públicas corriqueiras do cantor, sempre planejadas com antecedência.

Segundo o texto, Paulo Coelho foi um dos roteiristas do filme que estrearia em breve. Em um quadro especial, com o título *A receita de um astro biônico*, a reportagem

⁴⁴ O garanhão de proveta: a fulminante ascensão de Sidney Magal, o astro concebido sem pecado original, 11/04/1979, p. 101-108, Joaquim Ferreira dos Santos.

apresenta um relatório de Paulo Coelho sobre a carreira de Sidney Magal enviado à direção da gravadora em 1977. A reportagem se encerra com declaração de Paulo Coelho⁴⁵: “minha tarefa é descobrir ídolos, mas há poucos artistas no Brasil. Tenho dados do IBGE e pesquisas que me garantem haver no mercado de discos espaço para uma mulher que carregue a bandeira do feminismo. Vai ser o próximo estouro, tenho que encontrar essa mulher”.

Na publicação de meados de julho, uma reportagem de duas páginas com enquadramento neutro/positivo sobre Cauby Peixoto, que lançava um novo disco – *Cauby* – pela Som Livre⁴⁶. É evocada brevemente sua trajetória, de um “modesto crooner de boate em São Paulo no fim dos anos 40” a grande ídolo de massas por meio da Rádio Nacional na década de 1950. Nesse sentido, são enumeradas algumas das “loucuras” feitas pelos fãs, sobretudo pelas fãs, nesse momento do auge do sucesso desses artistas e da própria Rádio Nacional. Em 1956 o cantor recebeu destaque na revista estadunidense *Time*, sendo considerado o Elvis Presley brasileiro em uma reportagem sobre os ídolos de massas no Brasil.

Na primeira semana de novembro apresenta-se uma análise do disco do grupo As Frenéticas⁴⁷. Surgidas três anos antes nas “agitadas noites da discoteca Dancin’ Days no Rio de Janeiro”, lançavam o seu terceiro LP – *Soltas na Vida* (WEA). É interessante notar os grandes nomes da música nos bastidores do grupo, além de Nelson Motta, empresário e idealizador, o disco em questão trazia músicas de Rita Lee (parceria com o próprio Motta), Chico Buarque, Gilberto Gil e Dominginhos (parceria entre ambos). Sobre o contexto da cena cultural, o texto apontava que “os dias já não andam tão dançantes. A disco-music já ficou demodée e no Rio já se preferem as gafieiras ao velho rock, que voltou a animar os saracoteios nas boates nova-iorquinas fazedoras de moda”.

Na última publicação do mês de novembro, a reportagem da seção *Música* anunciava a chegada, no mês seguinte, do novo LP anual de Roberto Carlos, pela CBS⁴⁸. No início do texto pode-se perceber que, já em 1979, o lançamento de disco no fim do ano e a exibição de seu especial na Rede Globo eram dados como certo – “o ritual, mais

⁴⁵ Paulo Coelho é coautor com Rita Lee da música Arrombou a Festa II que traz em uma de suas estrofes: “o Sidney Magal rebola mais que o Matogrosso/Cigano de araque fabricado até o pescoço”.

⁴⁶ O irresistível Cauby: o cantor que já parou o trânsito lança um novo disco e quer de volta as velhas glórias, 18/07/1979, p. 102.

⁴⁷ Profissionais: muita alegria, mas com responsabilidade, 07/11/1979, p. 154, Elizabeth Carvalho.

⁴⁸ Aos amantes eternos: LP de Roberto Carlos e sua mensagem de fim de ano, amor e romance em doses maciças, 28/11/1979, p. 139, Geraldo Mayrink.

uma vez, começou”. O disco é avaliado de modo neutro, mas Roberto Carlos é colocado como repetitivo, como se vê no seguinte trecho: “como também acontece todos os anos, não há surpresas, nem de repertório, nem de interpretação”. O LP em questão já havia vendido antecipadamente 1 milhão de cópias (o do ano anterior atingira a marca de 1,9 milhão) e “tudo indica que o Roberto-79 baterá seu próprio recorde outra vez. Na reportagem, já se caracteriza o cantor como “rei” da música brasileira.

Espaço da Música e Mercado Fonográfico

Em estrita orquestração com os acontecimentos do plano social e político, vê-se em publicação no mês de julho, uma reportagem dedicada às “canções da anistia”. O texto informa que “com maior ou menor ímpeto”, sete canções e mais diversas “cantorias repentistas” (estas gravadas informalmente em fitas cassetes) versavam sobre o processo de anistia.

Em um quadro externo foram transcritos trechos das canções retratadas, a saber, “O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, a qual, informava o texto, foi “apelidada de hino da anistia”; “Não chores mais”, de Gilberto Gil (uma versão de *Woman in the Cry*, de Bob Marley); “Quero voltar, quero voltar”, de Erasmo e Roberto Carlos; “Hora de voltar”, de Marcus Vinícius; “A voz do Brasil”, de Aldir Blanc e Maurício Tapajós; e “Cantoria pela Anistia, Geral e Irrestrita”, de Geraldo Amâncio, Ivanildo Vila Nova, Sebastião Dias e Severino Feitosa, provavelmente uma das “canções repentistas” citadas no texto.

Em meados de outubro, vê-se uma reportagem muito significativa, em diálogo com os objetivos dessa pesquisa, intitulada “Vozes para os anos 80”, em quatro páginas, que buscava prever ou, talvez, projetar uma nova “safra” ou “geração” para a música popular brasileira⁴⁹.

No subtítulo se anunciava uma pretensa “sucessão dos campeões do disco” por uma geração que pretendia ser “mais ousada, menos reprimida e nada panfletária”. Embora não se aprofunde no perfil de nenhum dos agentes, a reportagem coloca como pertencentes a essa “nova safra” (expressão utilizada algumas vezes no texto), agentes na faixa dos vinte e poucos anos, nomes como Diana Pequeno, Joanna, Roze (sic) e Zé

⁴⁹ Vozes para os anos 80: prepara-se a sucessão dos atuais campeões do disco. Vem aí uma nova geração que pretende ser mais ousada, menos reprimida e nada panfletária, 17/10/1979, p. 84, Ana Maria Bahiana.

Ramalho (apontado como o artista com maior público entre os citados) e concede um pouco mais de destaque com fotos e declarações para Biafra, Marina Lima (tratada apenas como Marina), Oswaldo Montenegro, Fátima Guedes, Olívia, Ângela Ro Ro, Marlui e Tunai.

O artigo esclarece que essa atual “avalanche” de novos nomes eram “tentativas das gravadoras para ocupar um mercado voraz e crescente” e era resultado “de um lado, pelo abrandamento da censura – que com sua ação persistente desestimulava o aparecimento de novos artistas” e “de outro lado, as gravadoras perceberam que seu estoque de vendas era perecível – e que a venda de discos no Brasil, nos últimos cinco anos, cresceu gordos 25 por cento”.

Além disso, as gravadoras “se deram conta de que era preciso compensar com investimentos nativos a progressiva erradicação do gênero ‘disco’ no mundo inteiro”. Essa conjunção de fatores, portanto, levou o mercado a investir em novos agentes. Entrevistado, o ex-diretor artístico da WEA afirmou que “artista novo é como um jogador de futebol jovem. Ele tem muita saúde, corre o campo todo, faz o que o técnico manda – e custa muito barato”. Outro executivo da indústria, Roberto Menescal, via nos novos nomes a “tão esperada mudança no panorama” – “não era possível continuar trabalhando exclusivamente com as mesmas pessoas”, declarou.

A própria reportagem reconhece que a maioria desses artistas “têm muito pouco a contar de suas carreiras pregressas”, marcadas “no máximo”, por “festivais de colégio”, “produções marginais”, “grupos semiamadores” e “às vezes nem isso” (citando o caso da cantora Olívia, 21 anos, cuja experiência musical era composta até o lançamento de seu primeiro disco por aulas na escola Pró-arte e “brincadeiras com seus amigos do grupo A Barca do Sol”).

Dessa forma, as oportunidades para alguns haviam caído “quase virtualmente do céu”, alguns por contatos de família, e aqui é citada novamente a cantora Olívia, “sobrinha do presidente da Continental, sua primeira gravadora” e outros por amizade, Marina era sobrinha de Lea Millon, empresária de Maria Bethânia e “amiga de Mazola”.

Segundo o texto, a quase totalidade desses artistas “ainda citam os grandes dos anos 60 como influências” e “de fato, a música desses jovens reúne sempre, só variando de intensidade, elementos de Chico Buarque, Milton Nascimento, Edu Lobo – mais até que Caetano Veloso e Gilberto Gil”.

O artigo se encerra com algumas declarações dos artistas: Biafra afirmou que “somos uma geração menos panfletária e mais ativa”; Marina Lima, por sua vez,

finalizando a coluna, declarou: “a gente é mais ousado, já não curte mais essa de ser sempre o oprimido, o pra baixo”.

Por fim, uma última reportagem que gostaríamos de expor neste espaço, retrata uma disputa entre agentes do campo cultural ligados à esquerda, com reflexos diretos no espaço da música popular⁵⁰.

Essa divisão interna dos produtores culturais contrários ao regime, em especial no espaço da música, em nossa opinião, é pouco explorada pela bibliografia e pouco presente na memória e história da música popular nacional, que costuma agrupar Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano e Gil como astros “da” MPB, enquanto unicidade, quando, como vimos sobretudo com Napolitano (2010), existem tensões e fraturas constantes.

A reportagem intitulada *Paz em Aracaju: “ideológicos” e “odaras” firmam uma trégua*, corrobora esta perspectiva e registra outros elementos desta divisão. Assim, no texto, são evocadas as disputas entre os agentes – contrários ao regime – tidos como “ideológicos” e aqueles chamados de “odaras” (referência à música homônima de Caetano, gravada em 1977).

A matéria aponta que durante um seminário de arte promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe, reuniram-se agentes destacados da cultura brasileira, os quais se decompunham em uma ala identificada como “ideológica”, representados pelos cartunistas Henfil e Ziraldo, então diretores do Jornal *O Pasquim*, e, em outra chamada sarcasticamente de “Odara” (atribui-se a nomeação ao próprio Henfil), representada no evento por Gilberto Gil.

Dessa forma, segundo a definição apresentada na revista, “os patrulheiros ideológicos seriam os que fiscalizavam a criação alheia, exigindo atitudes esquerdistas”, enquanto os “odaras seriam os que exigem criações apolíticas”.

O responsável pela tentativa de conciliação era o jornalista e exilado político, que retornara há poucos meses ao Brasil, Fernando Gabeira. Segundo Gabeira, “a estigmatização de Gil e Caetano pelas esquerdas teria sido um erro cometido pelos dois lados”. Segundo o mesmo, faltaria à esquerda “uma compreensão dos elementos progressistas que ambos simbolizam a nível de costumes e estética” e, da parte dos artistas, haviam se deixado “ficar no isolamento, chegando, inclusive, a fazer pronunciamentos favoráveis ao governo”.

⁵⁰ Paz em Aracaju: ideológicos e odaras firmam uma trégua, 28/11/1979, p. 91.

Caetano, em particular, era um grande crítico da imprensa e dos jornalistas culturais, mesmo os alinhados à esquerda, a quem chamou de “prisoneiros de células de partido”.

O texto aponta papel preponderante de Gabeira – que já vinha ganhando bastante espaço nas edições anteriores da revista (reportagem sobre o retorno de exilados e sobre o lançamento de seu livro). Segundo o próprio agente, foi na praia, em Ipanema, “vendo a semelhança de nossas tangas e refletindo sobre nossas posturas diante do mundo, que saquei que estávamos muito próximos e que essa briga era uma caretece”.

A seguir, apresenta-se as tabelas referentes às 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras e às trilhas sonoras nacional das novelas da Rede Globo exibidas no ano de 1979.

- Panorama radiofônico de 1979

Tabela 1 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1979

Posição	Artista	Música	Gênero musical
1	Elis Regina	O Bêbado e a Equilibrista	MPB
2	Fábio Jr.	Pai	Romântico
3	Bee Gees	Too Much Heaven	Internacional
4	Chic	Le Freak	Internacional
5	Gilberto Gil	Super Homem	MPB
6	Gloria Gaynor	I Will Survive	Internacional
7	Village People	YMCA	Internacional
8	Bee Gees	Tragedy	Internacional
9	Maria Bethânia	Explode Coração	MPB
10	Simone	Começar de novo	MPB
11	Anita Ward	Ring My Bell	Internacional
12	Beth Carvalho	Vou festejar	Samba
13	Gilberto Gil	Realce	MPB
14	Chris Norman & Suzi Quatro	Stumblin' In	Internacional

15	Peaches & Herb	Reunited	Internacional
16	Fagner	Revelação	MPB
17	Caetano Veloso	Lua de São Jorge	MPB
18	Dire Straits	Sultans Of Swing	Internacional
19	Joanna	Descaminhos	Romântico
20	Chico Buarque	Bye Bye Brasil	MPB
21	Donna Summer	Bad Girls	Internacional
22	Gilson	Casinha Branca	Romântico
23	Dr. Hook	Sharing The Night Together	Internacional
24	Ângela Rô Rô	Amor, meu grande amor	MPB
25	Roberto Carlos	Na paz do seu sorriso	Romântico
26	Supertramp	The Logical Song	Internacional
27	Doobie Brothers	What A Fool Believes	Internacional
28	Maria Bethânia e Gal Costa	Sonho meu	MPB
29	Roberto Ribeiro	Meu Drama	Samba
30	Alicia Bridges	I Love The Nightlife	Internacional

Fonte: Maistocadas (adaptada pelo autor)

Tabela 2 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1979

Gênero musical	Quantidade de músicas
Internacional	14
MPB	10
Romântico	4

Samba	2
Total	30

Fonte: Elaborada pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1979

Tabela 3 – Trilha sonora de *Dancin' Days* (junho de 1978 a janeiro de 1979)

Nº	Artista	Música	Classificação
1	Chico Buarque e Nara Leão	João e Maria	MPB
2	Rita Lee	Agora é Moda	Rock
3	Gal Costa	Solitude	MPB
4	Jorge Ben	Amante Amado	MPB
5	As Frenéticas	Dancin' Days	Disco/Pop
6	Ronaldo Resedá	Kitch Zona Sul	Disco/Pop
7	Marília Barbosa	Antes que Aconteça	Sertanejo
8	Lady Zu e Totó	Hora de União	Disco/Pop
9	Dick Farney	Copacabana	MPB
10	Luis Wagner	Guria	MPB
11	Guilherme Arantes	Amanhã	MPB

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor)

Tabela 4 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Dancin' Days*

Classificação	Frequência
MPB	6
Disco/Pop	3
Rock	1
Sertanejo	1

Total 11

Fonte: Elaborada pelo autor.

Tabela 5 – Trilha sonora de Pai Herói (janeiro de 1979 a agosto de 1979)

Nº	Artista	Música	Classificação
1	Fábio Jr.	Pai	MPB
2	Alcione	Pode Esperar	Samba
3	Paulinho da Viola	Nos Horizontes do Mundo	Samba
4	Beth Carvalho	Passarinho	Samba
5	Maria Bethânia	Não Dá Mais Pra Segurar (Explode Coração)	MPB
6	Moraes Moreira	Espírito Esportivo	MPB
7	Renato Teixeira	Cavalo Bravo	Sertanejo
8	Roberto Ribeiro	Meu Drama	Samba
9	Guilherme Arantes	14 Anos	MPB
10	Carlinhos Vergueiro	Homem Calado	Samba
11	Marina	A Chave do Mundo	MPB
12	Márcio Montarroyos	Vivendo Perigosamente	Instrumental

Fonte: Memória Globo (adaptado pelo autor)

Tabela 6 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Pai Herói*

Classificação	Frequência
MPB	5
Samba	5
Sertanejo	1
Instrumental	1

Total

12

Fonte: Elaborada pelo autor.
Tabela 7 – Trilha sonora de *Os Gigantes* (agosto de 1979 a fevereiro de 1980)

Nº	Artista	Música	Classificação
1	Alcione	Gostoso Veneno	Samba
2	Viva Voz	Tô Voltando	Samba
3	Gilberto Gil	Super-Homem (A Canção)	MPB
4	Simone	Sob Medida	MPB
5	Milton Nascimento	Outubro	MPB
6	Emílio Santiago	Trocando em Miúdos	MPB
7	Sérgio Mendes	Horizonte Aberto	Instrumental
8	Gal Costa	Força Estranha	MPB
9	Riberti	Passageiro	MPB
10	Clara Nunes	Jardim da Solidão	Samba
11	Sergio Endrigo	Café da Manhã	Internacional
12	Vanusa	Meu Nome é Noite Vadia	MPB

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor)
Tabela 8 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Os Gigantes*

Classificação	Frequência
MPB	7
Samba	3
Instrumental	1
Internacional	1

Fonte: Elaborada pelo autor.

Considerações:

A partir das reportagens acessadas, pode-se perceber que no ano de 1979, os artistas da MPB, já consagrados desde meados ou finais da década de 1960, eram ainda os grandes protagonistas do cenário cultural e do mercado musical brasileiro.

Na parada musical, nota-se a marcante presença da MPB, ainda como gênero de alcance popular – dado as características do rádio de maior inserção nos setores economicamente desprivilegiados e na juventude –, o que irá se esvaír ao longo da década, sobretudo após a primeira metade. Ainda estão presentes, ocupando as primeiras posições, nomes como Elis Regina, Gilberto Gil, Chico Buarque, Maria Bethânia, Gal Costa e Caetano Veloso.

Na revista *Veja*, os tradicionais nomes da MPB foram apresentados como estrelas de gravadoras (Gilberto Gil e Elis Regina), vendiam muitos exemplares de seus discos (como Maria Bethânia), os quais foram muitas vezes elogiados (Chico Buarque) e ainda possuíam vínculo estreito com o público consumidor bastante jovem (Caetano Veloso).

Apesar disso, e do bom momento do mercado como um todo, viu-se que a indústria projetava e incentivava uma “nova sofra” de agentes (“vozes para os anos 1980”), os quais eram de uma geração mais jovem e imbuídos de outro discurso – bastante em orquestração com a narrativa preconizada na revista, a qual perdurará durante longo período.

Nesse sentido, vê-se por parte dos jornalistas, mesmo quando alternados, a crítica direta ou indireta ao que chamam de “ranço” ideológico, ao discurso panfletário, ao rancor e à seriedade (como nas matérias sobre Belchior ou Gonzaguinha, por exemplo); ou, por outro lado, o elogio ao “deboche”, à irreverência e o bom-humor (como em Rita Lee, Ney Matogrosso e mesmo Chico Buarque).

Nota-se, também, uma importante atuação do Estado na esfera cultural e musical, patrocinando e organizando seminários (como o de Sergipe), shows subsidiados (como o “Projeto Carinhoso”) e reeditando obras de artistas a partir de projetos para preservação da memória (como o “disco-documento” de Alvarenga e Ranchinho).

Outro elemento que se mostra relevante em nossa perspectiva, e para o qual concederemos atenção ao longo do período pesquisado, é a importante presença no cenário cultural e peso comercial das artistas mulheres. Há uma presença massiva, tanto de iniciantes quanto de agentes consagradas, as quais, nos parece, com uma visão contemporânea, são avaliadas de modo mais rigoroso do que os homens, sendo mobilizados na análise jornalística atributos pessoais, como idade, ou corporais, além de comparações e competições entre elas.

A questão racial, tema de grande relevância nos debates contemporâneos, não ocupa posição de destaque nas narrativas sobre os artistas retratados, agentes como Gilberto Gil, Alcione, Wilson Simonal e Zezé Motta, cujas trajetórias poderiam suscitar reflexões mais aprofundadas sobre essa dimensão.

Por fim, nota-se o rock como um gênero sem representantes na lista das músicas mais tocadas no rádio e com pouco espaço nas páginas da revista, que o descreve como “abandonado”. No entanto, têm-se Rita Lee como sua grande representante – “a única estrela do abandonado rock brasileiro”. A cantora e compositora foi objeto de duas reportagens, sendo uma delas uma matéria especial, contendo oito páginas, e em tom apologético.

Material coletado e Análise anual – 1980

Revista Veja

Rock

No mês de julho, uma reportagem informava que a canção “Muleque Sacana”, de Rita Lee (letra) e Maurício Magalhães (tecladista do grupo A cor do som), teve a sua veiculação em rádio e TV proibida pelo governo federal, por atuação direta do ministro da Justiça, Ibraim Abi-Ackel⁵¹. A música fazia parte do LP do grupo A cor do som (*Transe Total* – WEA) e teve sua veiculação pública proibida, embora os discos tenham sido mantidos nas lojas.

A matéria aponta que o senador governista Petrônio Portella havia concebido uma ideia, segundo a qual, para restabelecer a legitimidade da censura, seria necessário liberar quase todos os filmes, músicas e peças em um primeiro momento. Desse modo, em um

⁵¹ Primeira vítima: a censura está de volta nas letras de música, 30/07/1980, p. 107. S.A

segundo momento, haveria um movimento contrário, moralista, que acabaria por respaldar as decisões (censura) do governo. O texto sugere em seu final que, “ao que tudo indica, Muleque Sacana é a primeira vítima da ressaca de liberações da censura”. Abaixo reproduzimos um trecho da referida música.

Não levo fama sem deitar na cama/Desde criança pego pra capar/Mamãe dizia: muleque sacana, você é pequenininho/Mas já sabe transar/Cresci no meio de uma vida dura/Meu pai não tinha grana pra me dar/Mas através de um garotão da rua/Descolei uma viúva pra me sustentar/Eu sou meio beija-flor/Bom de bico/Bico de amor...

Na primeira semana do mês de outubro chegava às lojas o novo disco de Rita Lee (denominado, simplesmente, *Rita Lee*)⁵². O disco era o sexto de sua carreira (após a saída do grupo Mutantes). O disco e Rita são bastante elogiados. Ao traçar um breve perfil introdutório da artista, a jornalista não faz referência à sua participação no famoso grupo de rock. A matéria aponta a legitimação de Rita Lee a partir de outro aspecto e momento, a benção de João Gilberto, o qual “elegeu Rita Lee como sua predileta”. Segundo o texto, ao transformá-la, naquele mesmo ano, em convidada especial de seu programa para a TV Globo, “tocou fundo em uma ferida que a música popular ainda não cicatrizara por completo”, sinalizando que “se faço música brasileira, Rita Lee também faz”. A reportagem afirma que “hoje Rita Lee é uma grande estrela da MPB”.

A artista é também descrita como uma pessoa “que enxerga longe, que tem um horizonte ao mesmo tempo lúcido e jovem”. Rita Lee se caracterizaria, ainda, por utilizar-se de “imagens cotidianas, sempre transmitidas com uma linguagem simples, nada rebuscada”. Quanto ao disco, possuiria uma “atmosfera musical sofisticada e magnética. Há toques hollywoodianos quando entram os metais, há um clima carnavalesco, eufórico, bonito e eletrizante”. O disco já ocuparia “um lugar de destaque entre os melhores deste primeiro ano da década”.

No título da matéria vê-se mais uma vez a referência à alegria, ao “deboche” e ao verão.

MPB

No início de janeiro, a seção *Comportamento* trazia uma reportagem que, de forma inusitada, oferece-nos uma medida do grande sucesso alcançado pela canção “Geni e o

⁵² Alegre deboche: um clima de verão no novo disco de Rita Lee, 01/10/1980, p. 140, Regina Echeverria.

Zepelim”, de Chico Buarque, presente no álbum lançado no final do ano anterior, *Ópera do Malandro*⁵³.

A curiosa reportagem versa sobre o fato de que pessoas chamadas Geni passaram a ser alvo de piadas na escola, no trabalho e principalmente vítimas de trotes telefônicos. A reportagem, portanto, demarca o período de lançamento e “febre nacional” dessa conhecida música e seu inusitado efeito: “virou uma epidemia nacional esse enxovalhamento telefônico das Genis, iniciado timidamente há dois meses quando a música de Chico Buarque começou a tocar na rádio”.

A matéria cita, ainda, centenas de cartas e telegramas enviados para a censura federal pedindo para vetar a música, mas “não consta que tenha havido qualquer providência”. Chico Buarque havia vendido até então 270 000 cópias do seu LP *Ópera do Malandro*.

Na mesma edição da revista, agora na seção *Música*, uma reportagem com seis páginas era dedicada exclusivamente ao cantor Raimundo Fagner⁵⁴. Entre muitas e destacadas imagens do cantor – nos palcos, com a família, com outros artistas – é apresentado de maneira detalhada sua trajetória artística e pessoal.

Fagner passara dos cinco mil exemplares vendidos em seu primeiro disco, *Manera Fru Fru Manera* (1973), para 140 000 do disco de 1979, *Quem viver chorará*. O longo texto apresenta as tentativas do artista de “abrir algumas portas de seu ambicioso destino”. O cantor gravou seu disco de estreia pela Phillips – “onde se concentravam os grandes nomes da música popular (Elis Regina, Caetano Veloso e Chico Buarque)” – passou pela Continental e chegou à CBS, gravadora de Roberto Carlos e Simone, onde estava desde 1976.

Não convém nos aprofundarmos na carreira de Fagner, mas sim destacar que ele parecia ser uma grande aposta (ou investimento) da indústria e imprensa. A reportagem da seção *Música* com seis páginas dedicadas a ele é inédita até o momento e corrobora essa perspectiva. O cantor aparentava ocupar, portanto, posto de destaque na citada gravadora, talvez logo abaixo de Roberto Carlos e Simone.

Ao final de janeiro vê-se uma reportagem de uma página e meia sobre o novo show de Maria Bethânia, baseado no repertório do novo disco ainda em fase de pré-

⁵³ Coitada da Geni: esse nome virou problema com a música de Chico, 09/01/1980, p. 53.

⁵⁴ A fé que move Fagner: corajoso, sem modéstia e atrevido, disse que ainda seria o maior, 09/01/1980, p. 68, Fábio Rodrigues e Regina Echeverria.

lançamento⁵⁵. O LP em questão já havia vendido antecipadamente, isto é, as lojas já haviam reservado junto à gravadora, 550 000 cópias. O disco anterior de Bethânia, *Álibi*, havia vendido 800 000 cópias.

Segundo a reportagem, a cantora contava com muitos fãs e estes eram bastante “devotados”. A avaliação do jornalista sobre Bethânia, no entanto, é predominantemente crítica, tendendo para a ironia com relação ao suposto fato da artista ser repetitiva.

Assim, segundo o texto, “ninguém ficará aborrecido em assistir ao mesmo show que ela reproduz anos seguidos, um impressionante ritual de gestos dramáticos sublinhando histórias de paixões insuportáveis, rimas de amor com dor enchendo boleros modernos”.

Sobre o disco, Ferreira afirma que o autor da capa do disco, ao escolher a foto de Bethânia que a estampa, “parece ter captado com exatidão inconsciente o clima sonoro do disco”, onde a cantora estaria “em tom pálido, desfocada, um olhar inexpressivo para o além”. O jornalista sentencia por fim que “nada de novo, mas a previsão é que pela primeira vez uma cantora alcance a vendagem de 1 milhão de discos vendidos, façanha em poder apenas de Roberto Carlos”.

Por fim, para o jornalista, “nenhuma outra cantora brasileira subiu tantas vezes ao palco sem lhe passar pela cabeça a necessidade de inovar. Ela desafina, suas notas altas doem, não se interessa pelo brilho técnico”.

Porém, “vence por um incrível magnetismo de intérprete, invisível nos discos, mas que ao vivo adquire contornos exuberantes”.

Em fins de maio há uma análise do lançamento do oitavo LP de Gonzaguinha, *De volta ao começo (Odeon)*⁵⁶. Segundo a jornalista, o artista “levou dez anos para encontrar o sucesso” e “explodiu no ano passado”.

Informa-se que Gonzaguinha foi considerado pela crítica paulista o melhor compositor, o autor da melhor música (Explode Coração) e o protagonista do melhor show de 1979. O texto é elogioso ao disco e ao artista que possui uma “sensibilidade atenta” e colocou “temores, anseios, aflições e esperanças de muitas cabeças, nesse Brasil de 1980”.

A reportagem analisa as letras de músicas por temas. Segundo Echeverria, apesar do tom “político” de algumas músicas, “não há nada de rancoroso nas reclamações ou

⁵⁵ Doces Picadas: Em disco e show, Bethânia hipnotiza multidões, 23/01/1980, p. 90, Joaquim Ferreira dos Santos.

⁵⁶ Com toda força: um Gonzaguinha inteiro depois da explosão, 28/05/1980, p. 113, Regina Echeverria.

constatações do compositor. Pelo contrário, ele manipula seus temas sem abandonar o humor e a ironia de sempre”. Além disso, o artista “não hesita em manifestar a fé na *rapaziada que segue em frente e segura o rojão*”.

Na sequência, na mesma edição da revista, porém em espaço menor, meia página, a coluna de música analisa brevemente o disco de Luís Melodia⁵⁷. O cantor estava lançando o quarto álbum da carreira, *Nós* (WEA). Segundo a reportagem, Melodia, então com 29 anos, apresentou “um bom disco” e “suas letras continuam com achados poéticos surpreendentes”. Esperava-se que esse disco “supere a faixa de apenas 20 mil cópias e o afaste da categoria dos malditos”.

Em meados de junho uma matéria é dedicada à análise da terceira eliminatória do festival MPB-80 da Rede Globo⁵⁸. Segundo a reportagem tal etapa foi “monótona em sua maior parte, com intérpretes inexpressivos entoando insossas letras quilométricas”.

Foi “decepcionante”, mesmo após uma “primeira eliminatória péssima, seguida de uma segunda razoável”. A reportagem destaca Zé Ramalho, com Hino Amizade e Zezé Mota, considerada a melhor intérprete, com Anunciação.

O texto afirma que até agora o festival teve “apenas o mérito de chamar a atenção para uma cantora como Joyce, há dez anos sem gravar e que agora tem um novo LP na praça”.

Em seu último parágrafo o jornalista pondera que o festival “tem sido uma vitrine bem iluminada da música popular brasileira, numa época que o reggae e as discotecas dominam as programações de música”.

Em seguida, outro artigo da mesma seção informa sobre a detenção arbitrária do cantor Djavan no centro de São Paulo⁵⁹. O cantor e compositor, que como aponta a reportagem, lançava seu terceiro disco, foi abordado e encaminhado para a delegacia durante a “Operação Limpeza” na região central da capital paulista.

Perguntado sobre os documentos, Djavan apresentou primeiro a carteira da Ordem dos Músicos do Brasil. Informado de que aquele documento “não valia nada”, o cantor, ainda não bastante conhecido do grande público, apresentou diversos outros documentos como “identidade, título de eleitor, certificado de reservista, CIC, ISS e até uma caderneta

⁵⁷ Adeus à loucura: purificado, Luís Melodia põe os pés no chão, 28/05/1980, p. 114, Joaquim Ferreira dos Santos.

⁵⁸ Terceiro Round: até agora um mapa triste no festival da Globo, 18/06/1980, p. 110, Joaquim Ferreira dos Santos.

⁵⁹ Caso de polícia: Djavan autografa seu novo LP na delegacia, 18/06/1980, p. 111, Regina Echeverria.

de poupança”. Nada disso foi suficiente e o artista foi levado à delegacia por desacato à autoridade. “Só fui preso porque sou preto e tenho o cabelo enrolado”, afirmou após ser liberado da delegacia. Antes de deixar o local, Djavan “meio sem jeito” autografou seu novo LP *Alumbramento* (Odeon) para o delegado.

No mês de julho a coluna analisa algumas músicas do novo disco de Elis Regina que chegava ao mercado, *Saudades do Brasil* (Elektra)⁶⁰. As músicas são brevemente descritas e associadas a determinados períodos históricos do país e, também, da vida da artista. Trata-se de um texto de poucos parágrafos, mas que não deixa de registrar o “brilho e competência técnica de Elis Regina”.

Em fins de agosto a revista publica um artigo muito elogioso ao cantor e compositor Moraes Moreira e seu novo LP, *Bazar Brasileiro* (Ariola), que chegava às lojas naquele mês⁶¹.

A jornalista escreve que “o músico natural que existe em Moraes tem qualquer coisa de anárquico, de revolucionário” e que “é responsável por uma escola que revalorizou a música do Brasil”.

A reportagem resgata brevemente seu passado no grupo Novos Baianos, traz elogios públicos de Gilberto Gil, Caetano Veloso e João Gilberto ao artista. Sobre o disco o texto aponta que “os planos da gravadora Ariola são ambiciosos” e esperava-se vender 300 000 cópias do disco até o carnaval. No último parágrafo lê-se que Moraes Moreira e seu *Bazar Brasileiro* “talvez representem um marco na história da música popular. Depois do tropicalismo, a canção do Brasil nunca esteve tão na moda quanto agora”.

No início de setembro encerrava-se o festival da Globo MPB-80, considerado fraco e criticado em todas as menções na revista. O texto concentra-se na figura de Oswaldo Montenegro, o vencedor do certame⁶². Descrito como “carioca, 24 anos, muitos deles vividos em Brasília por causa do pai, coronel, ele assume o jeitão de garoto saudável da zona sul carioca”.

A reportagem não emite juízos ou descrições de sua atuação artística, porém afirma que a música vencedora, “Agonia”, “não é, na verdade, uma música representativa do que se faz de melhor hoje na música popular”. O texto cita como causador dessa má seleção dos concorrentes um grande poder das gravadoras na escolha dos candidatos.

⁶⁰ Para guardar: Elis Regina ajuda a saber que país é esse, 09/07/1980, p. 105, Geraldo Mayrink

⁶¹ Um produto nacional: a canção brasileira se reencontra na vibração do novo disco de Moraes Moreira, 27/08/1980, p. 119, Regina Echeverria.

⁶² O escolhido: um festival fraco para a música popular, 03/09/1980, p. 129.

Em meados de setembro a seção *Música* apresentou uma reportagem sobre o lançamento do novo LP de Milton Nascimento, *Sentinela*. Embora Milton seja tratado com deferência, seu disco é avaliado negativamente⁶³. Não em termos técnicos, estéticos ou musicais, mas é um disco “chato” segundo a jornalista. Esse seria o primeiro disco do cantor pela gravadora Ariola, que pagara 30 milhões de cruzeiros a Milton para tê-lo em seu *cast*.

Para Echeverria, “a expectativa em torno do LP *Sentinela* pode levar o público a decepções”. Assim, “algumas músicas pertencem a um repertório antigo, a grande maioria recupera temas folclóricos da região das Minas Gerais [...] fica no final a lembrança de um canto arrastado, chato até”. Ao final, em uma subseção denominada “sem alegria”, vemos no último parágrafo a seguinte conclusão: “está nas lojas o disco dos sonhos de um músico que jamais se permitiu fazer o que não gosta. Fica, porém, a saudade de um grito que parece ter se esquecido de que a alegria também une”.

No final desse mesmo mês a cantora Angela Ro Ro lançava seu segundo disco, *Só nos resta viver* (Polygram)⁶⁴. A artista e o disco recebem uma avaliação positiva. Ro Ro havia lançado seu primeiro LP dois anos antes, alcançando a marca de 50 mil cópias, “um recorde para uma ‘cantora marginal’”. No momento da chegada às lojas de seu segundo disco, a cantora recebia 400 mil cruzeiros trimestrais de direitos autorais e 150 mil de cachê por apresentações. O disco continha músicas lentas no primeiro lado e “músicas debochadas e de ritmo saltitante no segundo, o melhor de sua produção”.

Em fins de outubro há uma matéria referente ao lançamento do disco de Gal Costa, *Aquarela do Brasil* (Polygram), cujas músicas todas eram composição de Ari Barroso⁶⁵. O jornalista não demonstra muita simpatia pelo álbum, insinuando ser “um disco originado por força de contrato com a Polygram” e “cuidadosamente preparado para brilhar apenas discretamente e não prejudicar a carreira do show *Gal Tropical* que já dura dois anos”.

Nesse contexto, é assinalado que “Gal não quer arriscar nada”. A referida turnê havia passado por Montreux na Suíça e até pelo Japão, além de diversos estádios e ginásios brasileiros nos quais os contratantes desembolsavam então 400 000 mil cruzeiros

⁶³ Sério e triste: na volta de Milton, uma expectativa frustrada, 17/09/1980, p. 101, Regina Echeverria.

⁶⁴ Autobiografia: Ângela Ro Ro canta a vida e as mulheres, 24/09/1980, p. 92, Joaquim Ferreira dos Santos.

⁶⁵ A senhora Gal: Gal faz um disco que não pode superar o show, 29/10/1980, p. 120, Joaquim Ferreira dos Santos.

de cachê pelas apresentações. Nos últimos parágrafos é afirmado que Gal cultivava uma “imagem nova”, de “cantora sóbria e madura que começou a apresentar nos últimos dois anos, um choque para os que a cultivavam como a guerrilheira de pés descalços, ídolo do início dos 70”.

Na última semana de novembro, novamente a revista concede espaço ao cantor Raimundo Fagner⁶⁶. Trata-se, desta vez, de artigo sobre o lançamento de disco do artista pela CBS. O nome do disco não é citado, mas sua gravadora mais de uma vez. A CBS, importante multinacional estadunidense, a mesma gravadora de Roberto Carlos, o qual foi objeto de reportagem na edição seguinte de *Veja*.

Fagner recebeu grande atenção da revista a partir de fins de 1979 e parece ter sido uma grande aposta da indústria fonográfica. O texto nos mostra essa dimensão. Segundo o jornalista: “Seu novo disco foi uma produção caríssima, 5 milhões de cruzeiros, e a intenção de sua gravadora é colocá-lo na faixa de Roberto Carlos e Maria Bethânia únicos cantores na sua faixa de público que conseguem vender 1 milhão de discos. Não parece impossível para quem só está fazendo shows para mais de 10 000 pessoas”.

O texto busca remeter a uma espécie de estado de espírito de Fagner, o qual estaria presente em seu disco, descrito como de “som limpo e calmo”. O cantor teria “deixado de lado a boina que por todos esses anos o identificou como guerrilheiro de amores desesperados”. Na capa do disco ostentava “cabelo curto, penteado, a barba bem-feita e um leve sorriso”. Essa alteração de imagem seria derivada de uma mudança de “substância”, pois, “definitivamente, deixou de ser um artista ‘alternativo’ para entrar na linha de frente dos grandes astros profissionais”.

Em seu último parágrafo o texto traz que “definitivamente feliz e superastro”, Fagner teria recebido um convite para estrelar shows no ginásio Canecão no Rio de Janeiro, o cantor teria aceitado, mas afirmou querer “ser acompanhado por outro astro da mesma gravadora – ninguém menos que Bob Dylan”.

Em sua edição publicada no dia 10 de dezembro, a revista *Veja* apresentou uma reportagem de capa, com sete páginas, sobre Maria Bethânia, trazendo os dizeres: a cantora que mais vende no Brasil – o auge de Maria Bethânia⁶⁷. O texto informa que seu novo disco *Talismã* (*Phillips-Polygram*) havia alcançado a marca de 700 mil cópias na

⁶⁶ Coração alegre: Fagner sem rancor em seu novo disco, 26/11/1980, p. 90, Joaquim Ferreira dos Santos.

⁶⁷ Doce gosto de Vitória: Maria Bethânia lança seu novo disco com 700 000 cópias já vendidas e caminha para se tornar a primeira mulher a superar a marca do milhão, 10/12/1980, p. 80-86, Regina Echeverria.

pré-venda. Já superando, por exemplo, as vendas de Rita Lee (400 000) a segunda cantora que mais vendia.

O subtítulo da reportagem previa que ela seria a primeira mulher a ultrapassar a marca do 1 milhão de discos. Em um artigo bastante elogioso à artista, vemos que “sua entrada em cena lembra o final das grandes batalhas” e que “o mundo mágico dos espetáculos elegeu Bethânia para reinar soberana”.

O texto aprofunda-se em sua trajetória pessoal e artística, revelando preferências pessoais, sua relação com a religião, o Candomblé, e com seu irmão Caetano Veloso. Traz também trechos questionáveis ao olhar contemporâneo como:

A marca Maria Bethânia tem, enfim, um irresistível poder de sedução. Sua primeira aparição pública de vestido fez com que o Brasil, de repente, a olhasse com mais atenção. Da imagem de uma mulher feia e malcuidada, quando entrava nos palcos cariocas como uma frágil e zangada cantora de protesto, Bethânia botou para fora encantos desconhecidos do público. Tornou-se atraente nos palcos, homens e mulheres declaravam paixões nada adolescentes quando a viam balançar seu corpo magro e pequeno.

Ao final, a jornalista afirma que Bethânia “sabe manejar os segredos, as ilusões que criam em torno do artista qualquer coisa de sobrenatural, de intocável. Ela entende essa fascinante química de irreabilidade e usa essa sabedoria com um profissionalismo exemplar”.

Em meados de dezembro a seção musical informa o lançamento e analisa brevemente o novo LP de Chico Buarque – *Vida* (Polygram)⁶⁸. O texto não valora diretamente o disco, mas a linguagem da jornalista é elogiosa com Chico Buarque – “este incansável vulcão da música popular”.

O cantor e compositor estava engajado naquele momento na produção do filme infantil *Os Saltimbancos*.

Chico igualmente estava em uma contenda com a gravadora Polygram, onde estava há onze anos. Ao que parece a empresa alegava que o artista ainda lhe devia algumas músicas. Na visão de Chico, o álbum *Vida* já encerraria o ciclo. O cantor estava de mudança para a Ariola, sob um contrato de 44 milhões de cruzeiros mais luvas. O artigo cita então “uma acirrada disputa em torno do grande vendedor da música popular, sempre com uma marca perto das 600 000 cópias”.

⁶⁸ O vulcão Chico: lançado o novo disco, Chico faz cinema, 17/12/1980, p. 133, Elizabeth Carvalho.

Na mesma edição da revista, vê-se que Elis Regina, como boa integrante do “primeiro time” da MPB, igualmente lançaria um disco no fim do ano⁶⁹. O LP que levava apenas o seu nome, foi gravado e comercializado pela Odeon.

O disco recebeu elogios e Elis é tratada com deferência. É relevante, no entanto, como a jornalista abordou a fase da carreira de Elis Regina – “que aprendeu que o discurso na música popular brasileira perdeu a razão de ser. Que a imagem séria e pesada que carregou durante alguns anos é hoje absolutamente desnecessária”.

Dessa forma, “Elis fez um disco relaxado. Abandonou a preocupação de perseguir correntes, de defender posições políticas, de resistir contra o inimigo poderoso”. A artista que nos anos 60 era a “baixinha que revirava os braços descontroladamente” e “gargalhava sem parar”, e nos anos 70 “virou a musa da resistência contra o poder. Na nova década quer ser ‘leve, livre e solta’”.

Elis Regina, informa o texto, embarcaria para Los Angeles em janeiro do ano seguinte para gravar um disco com repertório internacional que seria comercializado na América do Norte e em diversos países.

Samba

Com relação ao gênero samba, encontramos apenas uma referência no ano de 1980. Fazemos, no entanto, a ressalva de que alguns artistas como Luiz Melodia, poderiam ser catalogados neste espaço.

Desse modo, em meados de julho, encontramos um pequeno artigo, três parágrafos, reportando o lançamento de um disco de choro, de Deo Rian (desconhecido por parte do pesquisador), tido como herdeiro de Jacob do Bandolim⁷⁰. O LP, *Inéditos de Jacob do Bandolim*, recebeu uma avaliação positiva.

Romântica

Em meados de janeiro há uma entrevista do cantor Agnaldo Timóteo nas páginas amarelas de *Veja*⁷¹. Embora essa seção não abranja nosso escopo principal, achamos

⁶⁹ Leve e solta: Elis Regina reencontra o antigo sorriso, 17/12/1980, p. 134, Regina Echeverria.

⁷⁰ Às do subúrbio: disco de Deo Rian revive requinte de Jacob, 23/07/1980, p. 78, Joaquim Ferreira dos Santos.

⁷¹ Arrepiando as elites: um dos mais populares cantores do país conta como os preconceitos e o boicote das rádios afastam sua voz dos ouvidos mais finos e pede basta, 16/01/1980, p. 3, Regina Echeverria e Augusto Nunes.

relevante mostrar o discurso de um artista sempre relacionado a essa categoria silenciada na história da música popular.

O cantor de Caratinga, Minas Gerais, então com 43 anos, começou sua carreira em programas de TV no começo dos anos 60. Segundo os jornalistas, “Timóteo persegue o aplauso do que chama de elite. Sucesso popular, esse ele teve desde o começo”.

O artista já havia ultrapassado a marca dos 1 milhão de discos vendidos (somando-se os 21 lançados em sua carreira) e atraía multidões para suas apresentações no interior do país e mesmo em alguns países latino-americanos. No entanto, “para os ouvidos supostamente mais apurados, Timóteo sempre carregou a imagem de um excêntrico cantor de boleirões”.

Segundo a reportagem, Timóteo “viveu um efêmero momento de prestígio junto aos intelectuais” ao apoiar com incisivas manifestações públicas a greve dos metalúrgicos do ABC paulista (o cantor havia sido torneiro mecânico em sua juventude).

A reportagem foi entrevista-lo durante o lançamento de um novo disco. Indagado, na primeira pergunta, sobre quantos discos esperava vender, o cantor responde que sempre vende 150 000, 200 000 mil cópias, mas que “gostaria de vender 600 000 como outros cantores”, pontuando que “o problema é que a elite não compra os meus discos” e “nem todos podem comprar um álbum que custe duzentinhos [cruzeiros]”. Questionado sobre se o problema não seria o repertório cantado, retruca que regravou “Olhos nos olhos” de Chico Buarque e “Grito de Alerta” de Gonzaguinha.

Segundo os repórteres, os críticos consideravam suas músicas de “mau gosto”, principalmente, pelo “alto índice de versões”, o cantor então cita o grande sucesso que fazia naquele momento Gilberto Gil com “Não chore mais” – versão de *Woman no Cry* de Bob Marley – e o fato de ter gravado a música de Gonzaguinha, citada acima, inédita e feita para ele, mas que depois fez sucesso nas rádios na voz de Maria Bethânia. Timóteo então afirma que “eu e a Maria Bethânia somos a mesma coisa, cantamos as mesmas coisas. Só que a Maria Bethânia é elite e eu não sou”. O cantor afirma que ele e outros artistas populares não podem tocar nos clubes de elite porque seus diretores “tem vergonha de nos contratar”.

Quando questionado sobre sua “fama de brigão”, ainda demarcando a sua posição, e, talvez, ressentimento, aos grandes nomes da MPB, Timóteo afirma que é um pouco “marcado porque não está no outro time, onde tudo é permitido. No outro time pode-se cheirar cocaína, fumar maconha, fazer o diabo, e tudo bem”.

Afirma igualmente que sua cor “também pesa na balança”. Perguntado se pensara em concorrer a algum cargo político, novamente o artista traz a questão para essa seara: “o problema é que quando um programa jornalístico quer abordar temas políticos, são chamados os artistas de elite. Os verdadeiros representantes das massas, como é o meu caso, nunca são convidados. Fui torneiro mecânico, fui motorista, fui lutador. Compareci às manifestações dos metalúrgicos em São Bernardo do Campo em 1979, porque sempre me identifiquei com a luta deles e porque admiro o Lula. Só posso admirar um homem que lida com a Volkswagen, com a General Motors, e continua pobre. Mas nunca fui convidado para falar sobre política. Quem fala pelo povo é Milton Nascimento, Chico Buarque e Edu Lobo”.

A última pergunta é sobre se “as letras que você canta nada tem a ver com política”, ao que o cantor responde que “minhas músicas retratam as histórias de todos nós. Sou um cantor romântico e canto os meus problemas que são, no fundo, os problemas de qualquer um [...]. “Música de protesto é uma mercadoria que, por sinal, vende muito bem. Moro num apartamento que vale 2 milhões e a casa de um colega nosso, que canta música de protesto, vale 30 milhões. Desse jeito, protestar é ótimo”.

Em fins de maio a cantora Joyce lançava o LP *Feminina* (ODEON)⁷². Segundo a reportagem, “numa época de mulheres enfurecidas com a rotina doméstica, ela está feliz ajudando as filhas com as tarefas da escola e espanando o pó dos móveis” e “no tempo que lhe sobra escreve canções delicadas” que descrevem esse cotidiano e nas quais aparecem também “convicções religiosas (é espírita) e muito sensualismo”.

Dois trechos de duas músicas são apresentados, no primeiro ela “decifra o que é ser feminina, como se receitasse um bolo delicioso”: *Prepara e bota na mesa com todo paladar/depois acende outro fogo/deixa tudo queimar*. Na segunda, “compreende os desejos do macho latino que ama: *e aquele que me quer só sua/e ao mesmo tempo que eu seja mais uma*”.

Em outra canção mencionada, “ela descreve o dia de uma esposa que pela manhã lava a roupa, de tarde se enfeita para o homem que chega do trabalho e de madrugada faz estragos na cama”. A reportagem conclui que as “feministas ortodoxas se escandalizam com Joyce”.

⁷² Vida de Mulher: a suave Joyce, feliz em casa e no trabalho, 04/06/1980, p. 70, Joaquim Ferreira dos Santos.

Na edição da semana seguinte, uma reportagem apresentava a cantora e compositora Joanna⁷³. O texto inicia-se apontando uma “feérica safra feminina” que havia inundado de “promessas a música popular brasileira” a partir do final de 1979 e destaca Joanna, “24 anos, carioca do subúrbio do Méier”, que lançava seu segundo LP – *Estrela Guia* (RCA). O álbum havia alcançando a marca de 180 mil exemplares vendidos em uma semana. A avaliação do jornalista é de neutra a levemente positiva, embora haja trechos não muito elogiosos como: “a fama de Joanna se deve à incurável paixão do público brasileiro pela dor de cotovelo” e o próprio título da reportagem “A fossa em alta: Joanna, vendendo muita dor-de-cotovelo”.

Prevalecem, no entanto, os parágrafos finais: “Joanna tem outros fascínios, a voz clara, morna, bem colocada” ou “é ainda a melhor interprete de Roberto Carlos que o Brasil conheceu”.

Na segunda semana de julho, há um artigo sobre o lançamento do segundo LP (*Anjo Vadio – Som Livre*) de Olívia Byington⁷⁴, 21 anos, “carioca, bem nascida, formada musicalmente nas arejadas teorias da escola Pró-arte, estudante de canto e violino”.

O tom da reportagem é bastante elogioso. A jornalista afirma que Olívia “canta muito bem, tem estilo e coragem” e que seus recursos artísticos “são ilimitados”. Os críticos também a elogiavam, Sérgio Cabral a comparou com Elis Regina e Nelson Motta a chamou de “explosão de luz”. No entanto, segundo o texto, o público até o momento “não respondeu a tal entusiasmo”.

Em fins de julho informa-se sobre o lançamento do LP de Erasmo Carlos (*Erasmo Carlos Convida – Polydor*), comercializado a partir da semana anterior à reportagem e que comemorava 20 anos de carreira do cantor e compositor⁷⁵.

No texto a participação de Erasmo Carlos na Jovem Guarda é lembrada e o programa é descrito como “um dos mais importantes movimentos da música brasileira”. A parceria com Roberto Carlos igualmente é retratada e afirma-se que “talvez nenhuma outra coisa, na história do show-business brasileiro, tenha dado tão certo”.

No início de setembro uma reportagem apresenta o cantor Jessé, 28 anos, caracterizando-o como a grande revelação e surpresa do festival MPB-80 da Rede

⁷³ A fossa em alta: Joanna, vendendo muita dor-de-cotovelo, 11/06/1980, p. 114, Elizabeth Carvalho.

⁷⁴ Erguendo a voz: mais que cantora, Olívia quer ser estrela, 09/07/1980, p. 105, Regina Echeverria.

⁷⁵ Velha Guarda: quase aos quarenta, o Tremendão perde a nostalgia, 23/07/1980, p. 78, Joaquim Ferreira dos Santos.

Globo⁷⁶. O cantor acabara de lançar seu primeiro LP e foi bastante elogiado como intérprete. Mas o disco, segundo o texto, “não é definitivamente o melhor que sua bela voz aguda pode cantar” e traz “uma mistura muito confusa na escolha do repertório, com arranjos açucarados demais e nenhum estilo definido”. O artista se defendeu indagando sobre “quem daria uma música a um cantor desconhecido”. No entanto, a partir da exposição obtida por meio do festival, Jessé vislumbrava a possibilidade de realizar o sonho de cantar Milton Nascimento e Gonzaguinha: “agora, diz ele, já sei que posso chegar nesse pessoal e ser respeitado”.

No mês de outubro tem-se uma reportagem sobre o grupo As Frenéticas, cujo auge do estrelato já havia passado, mas que lançavam seu quarto LP⁷⁷. O texto novamente faz referência ao fim da era da “discoteca”. As frenéticas surgiram literalmente em uma discoteca, a *Dancin’Days*, propriedade de Nelson Motta, que idealizou o grupo em 1976. Para a jornalista, o grupo havia conseguido “suportar com humor o desgaste de uma imagem desenhada sobre os hoje apagados dias dançantes”. Assim, “enquanto os [dois] primeiros discos ultrapassaram a casa dos 100 000 o terceiro mal chegou aos 30 000”. O quarto disco, em fase de pré-lançamento, contava com a direção musical de César Camargo Mariano, então marido de Elis Regina.

Em fins de novembro há uma relativamente longa reportagem retratando a comemoração de quatro décadas de carreira de Nelson Gonçalves – “quarenta anos como um profissional do disco” – e sua declarada intenção de se aposentar das gravações e do palco⁷⁸.

O artista, que lançava seu nonagésimo quarto LP, os quais se somavam a outros trezentos compactos, teve seus discos comercializados em diversos países. Nelson Gonçalves durante toda a sua carreira foi um contratado da RCA, chegando a gravar até três discos por ano e alcançando em média a marca de 1 milhão de cópias por ano. A reportagem de duas páginas inteiras aborda sua vida pessoal (o vício em cocaína e a prisão) e trajetória artística. É apontado o fato de que Nelson Gonçalves é um grande vendedor de discos apesar de não constar mais nas “paradas de sucesso” – ao contrário de meados da década de 1950 quando “entre as dez músicas mais tocadas, oito eram dele”.

⁷⁶ Atento e forte: Jessé, a boa surpresa do festival da Globo, 03/09/1980, p. 129.

⁷⁷ Volta Frenética: o humor de Lamartine Babo em nova versão, 22/10/1980, p. 145, Elizabeth Carvalho.

⁷⁸ O boêmio quer partir: ao comemorar quarenta anos de gravações, Nelson Gonçalves anuncia que está na hora de parar, 26/11/1980, p. 87, Regina Echeverria.

O cantor afirmou que tudo o que grava “é dirigido para várias faixas determinadas de público. Meus discos vão para o país inteiro e os gostos são diferentes de região para região”. Afirmou, igualmente, saber que não conquistou a “intelectualidade, o público que ele chama de grã-fino”, e se definiu como um cantor “do quarto [dose] uísque”. Gonçalves criticou os cantores do momento e mesmo os antigos, o texto registra que para ele, João Gilberto – talvez um concorrente nos anos 1950 –, como cantor, é uma “aberração”.

Na edição publicada na primeira semana do mês de dezembro, a revista anuncia a chegada às lojas do LP anual de Roberto Carlos⁷⁹. O artigo nos fornece informações que nos permitem mensurar algo da dimensão da figura de Roberto Carlos no cenário e no mercado musical brasileiro. Segundo o texto, o momento em que as músicas do novo disco – sempre lançado ao fim do ano – começam a ser tocadas nas rádios “é sempre o mais esperado do ano” pelos seus admiradores. O LP, gravado nos EUA, entre setembro e outubro, pela CBS, possuía 1,5 milhão de pedidos antes de chegar às lojas. Havia também uma versão em espanhol, distribuída a 11 países, e buscava-se o mercado Norte Americano e da Inglaterra, com outro disco que seria gravado em inglês. Aponta-se que após 15 anos do estrondoso sucesso de “Que tudo vá para o inferno” e da Jovem Guarda, Roberto Carlos ocupava “o posto incontestado de maior vendedor de discos do Brasil” e de “maior e mais bem-sucedido ídolo da música brasileira”. O disco tem uma avaliação neutra, é destacada a música “Amante à moda antiga”, que fazia bastante sucesso nas rádios.

Nesse sentido, é colocado que Roberto Carlos “continua cantando, e as pessoas continuam querendo ouvir as aflições amorosas, os desencontros e os encontros, a infelicidade e a felicidade, temas comuns a corações apaixonados e querendo se apaixonar. Tudo envolto por letras que não ganhariam nenhum concurso de poesia ou originalidade”, porém um disco “tecnicamente de primeira qualidade”. No último parágrafo, a jornalista conclui que Roberto Carlos “sabe mostrar sua sintonia com um tempo de abertura e otimismo”.

Regional

⁷⁹ A grande largada: o LP de Roberto Carlos vai às lojas com um pedido de 1,5 milhão de cópias e sem divulgação, 03/12/1980, p. 93, Regina Echeverria.

Em meados de junho, vê-se uma reportagem da seção música, com meia página, sobre Alceu Valença e o lançamento de seu disco, *Coração Bobo (Ariola)*, o quarto LP de sua carreira⁸⁰. A avaliação é positiva e seu novo trabalho é descrito como “contagante e terno”. No primeiro parágrafo, o texto traz uma afirmação de Alceu Valença de que com a abertura política “sentiu-se liberado da postura anarquista, do olhar desafiador e das canções de lamento”. A reportagem cita “o bom e inédito suporte empresarial” de sua gravadora – a “endinheirada Ariola” – e novamente a “libertação de temas que não chegavam a ser políticos, mas que carregavam o tom do confronto”.

Em princípios de outubro há uma reportagem curta, ocupando uma coluna vertical de menos de um terço de página, sobre o lançamento do segundo disco de Elba Ramalho, *Capim do Vale – CBS*⁸¹. O disco é avaliado negativamente. Segundo o texto, quando surgiu no “ano passado, ela tinha um certo charme para enfrentar a concorrência: voz áspera destoante, nada comportada, desenvoltura e alegria no palco. Saltou para o segundo disco e algumas dúvidas começam a surgir sobre seu trabalho”.

Assim, em trecho que nos pareceu um pouco confuso, a jornalista prossegue,

[Elba Ramalho] parece ter elevado a canção nordestina em um nível perigoso de modismo. Seu repertório deixa a impressão de que os ritmos do Nordeste – que levaram anos para ganhar uma fatia do mercado – não passam de folclore regional. Elba abre a primeira faixa de seu disco com uma série de chavões desgastados: Corisco, Lampião, Conselheiro, Fole de oito baixos, forró, Pedro Malazartes, João Grilo, Mão de Deus, Vitalino, palavras que o compositor paraibano Bráulio Tavares escolheu não se sabe bem para que”.

Segundo o texto, as palavras enumeradas resumiriam “todo o espírito do LP”. Ao final, em crítica bastante ferina, a jornalista afirma que é como se “a cantora estivesse na rígida posição de manter viva ‘raízes’ e ‘tradições’ [...] tentando aproveitar o momento de venda desse tipo de cultura. Percebe-se apenas uma tentativa arejada de perder esse ranço folclórico [...]”.

Infantil

No mês de outubro, em publicação que chegaria às bancas na semana do dia das crianças, uma matéria informa sobre alguns lançamentos de discos voltados para o

⁸⁰ Em alto astral: relaxado, um Alceu Valença livre dos desafios, 18/06/1980, p. 111, Regina Echeverria.

⁸¹ Ranço de moda: Elba Ramalho explora seu filão nordeste, 08/10/1980, p. 147, Regina Echeverria.

público infantil⁸². Esses LPs vinham no bojo do sucesso da coleção “disquinhos” da gravadora Continental, conhecida por comercializar em pequenos discos áudios de histórias como Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, A Bela e a Fera etc. O texto sugere que, naquele momento, surgiam lançamentos nacionais mais sofisticados, como: *Viveiros de Pássaros*, da própria continental, que possuía arranjos do maestro Radamés Gnattali; uma série de dez compactos da WEA, cujos autores incluíam Erasmo Carlos, Ruy Castro e Ana Maria Machado; e aquele classificado como o “melhor lançamento do ano” nesse segmento, *Arca de Noé*, da Ariola, com poemas de Vinícius de Moraes, musicado por Toquinho e Paulo Soledade.

Espaço e mercado da Música no Brasil

Uma reportagem especial da seção *Cultura*, com seis páginas, anunciou o falecimento do poeta e diplomata Vinícius de Moraes, em sua casa, aos 66 anos⁸³. Sua trajetória é relembrada com deferência e são destacadas as suas parcerias com nomes da música popular como Tom Jobim, Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo, Francis Hime e Toquinho.

Alguns grandes nomes da cultura nacional presentes em seu velório ou enterro deram declarações à revista, como o cineasta Glauber Rocha, para quem Vinícius foi um “descolonizado que influenciou intelectuais como Jean Paul Sartre, Buñuel, Orson Welles e Roberto Rossellini”, e o poeta Carlos Drummond de Andrade, que afirmou que Vinícius foi o “poeta brasileiro que mais se aproximou do povo”.

Essa ressaltada proximidade com o povo, citada por Drummond, que é um dos motes principais da reportagem, fazendo parte de seu título, se dá justamente por meio da circulação de sua poesia por meio da música popular.

Em uma publicação de finais de junho, na seção *Música*, uma reportagem informa sobre a reunião entre os representantes das sete maiores gravadoras do país no Rio de Janeiro⁸⁴, cujo desfecho teria sido o consenso em torno do fim da prática do “jabaculê”

⁸² Bruxas cassadas: gravadoras buscam novos temas para crianças, 08/10/1980, p. 148, Joaquim Ferreira dos Santos.

⁸³ O povo perde seu poeta, 16/07/1980, p. 70.

⁸⁴ Guerra ao jabaculê: as grandes gravadoras suspendem a corrupção na rádio e TV e mostram como se podia comprar um sucesso, 25/06/1980, p. 88.

(ou jabá), o qual consiste em espécie de suborno ou, segundo explicação da matéria, “gorjetas que as empresas pagavam às rádios para tocar as músicas de seus discos”.

Começaria, assim, a “desmorrar um sistema de propinas instalado a trinta anos no país e que tornou populares muitas músicas que talvez nem fossem tocadas”. A reunião “secreta” das gravadoras fora convocada por João Araújo, então presidente da Associação Brasileira dos produtores de discos (ABPD), descrito também como diretor da Som Livre, e contou com os representantes da Polygram, RCA, Ariola, CBS, WEA e Odeon.

O Jabaculê havia entrado em xeque porque “estava saindo caro e porque há uma crise no mercado de discos”. Havia sido vendidos no primeiro semestre daquele ano apenas a metade dos discos vendidos no mesmo período de 1979. Além disso, com a entrada no mercado de novas gravadoras, os responsáveis pelas programações das rádios passavam a cobrar cada vez mais pelas execuções (“ficou impossível”, disse um diretor à reportagem), foi quando as empresas resolveram fazer esse acordo.

O jornalista declara que “o fim do jabaculê foi determinado mais por motivos de eficiência e de custos do que por noções de moralidade”, além de pontuar que as gravadoras menores declararam não estar participando do acordo e que não teriam porque parar com a prática. No último parágrafo do artigo, há uma crítica à prática do jabá, segundo o qual, os ouvintes e telespectadores são levados a erro e lesados quando supõe que estão ouvindo os verdadeiros sucessos. No entanto, a própria revista na sua seção de música, nos parece manter algum tipo de acordo com as empresas para divulgar o lançamento de determinados discos.

Ainda reverberando o falecimento de Vinícius de Moraes, uma matéria intitulada “Herdeiros de Vinícius”⁸⁵, sugeria que o poeta pavimentou o caminho para a institucionalização da profissão de letrista. Nesse sentido, o texto afirma que até a década de 1950 as letras das músicas não eram objeto de grande profissionalismo no interior da indústria. Sua confecção ficava a cargo de “porteiros de rádio, jornalistas, donos de editoras e companheiros de mesa de bar”; no entanto, sinaliza a matéria, houve a eclosão da bossa nova e “com ela Vinícius de Moraes, poeta e diplomata, autor de letras de excelência nesses últimos vinte anos”. O jornalista afirma que Vinícius foi o responsável por abrir caminho “não apenas para que a estrutura da canção popular ganhasse um

⁸⁵ Herdeiros de Vinícius: o poeta abriu caminhos e refinou a linguagem. Hoje, ser letrista já é profissão, 10/09/1980, p. 85, S.A.

princípio de sofisticação, mas também que se esboçassem os contornos da profissão de letrista”.

É apontado, igualmente, que, antes da reformulação da distribuição de direitos autorais (1978), era impossível se manter economicamente sendo exclusivamente letrista. A reportagem então apresenta brevemente cinco letristas provavelmente desconhecidos do público, mas que passaram a viver exclusivamente de suas composições em parcerias com cantores da MPB: Vítor Martins (então parceiro exclusivo de Ivan Lins), Tite de Lemos, Antônio Carlos de Brito, Abel Silva e Fernando Brant, este último recebendo mais atenção da reportagem, vinculado ao “Clube da Esquina” e parceiro em composições com Beto Guedes e Milton Nascimento.

No mês seguinte, há outra reportagem sobre os bastidores da indústria fonográfica⁸⁶. A matéria enfoca os arranjadores musicais dos grandes artistas e sua importância. É concedido maior destaque a César Camargo Mariano – “36 anos, marido e responsável pela guinada do som de Elis [Regina], rumo a uma musicalidade mais rica, a partir do momento que passou a se responsabilizar por seus arranjos” – que lançava seu primeiro disco e, também, a Dori Caymmi (filho de Dorival), que lançava seu segundo disco. Caymmi era o responsável por muitos arranjos para músicas de Chico Buarque. A reportagem concede atenção também a Wagner Tiso, 35 anos, arranjador de muitos nomes atuantes na cena naquele momento, como Gonzaguinha e Simone, cuja origem era o trabalho com os mineiros Milton Nascimento e Beto Guedes. Tiso declarou à reportagem que tenta evitar se tornar um “arranjador elitista”, e que busca unir aquilo que pessoalmente gosta com o que agrada ao público, afirmando que se adaptou e que hoje entende que “o Brasil é um país de consumo”.

Em meados de novembro uma matéria informava sobre o I Encontro Nacional dos Músicos, que ocorrera naquele mesmo mês no Colégio Bennet no Rio de Janeiro⁸⁷. Ao que parece o encontro não gerou propostas de ações concretas. A reportagem é curta, menos de uma página e meia, e é estampada por uma foto de Gonzaguinha e do compositor Aldir Blanc sentados no auditório do colégio. São destacadas frases de ambos no corpo do texto. Segundo Aldir Blanc “os músicos geram lucros incríveis mas vivem em dificuldade”; e segundo Gonzaguinha, concluindo a reportagem, “o músico é muito desinteressado de seus problemas e qualquer reunião desse tipo é importante”.

⁸⁶ Maquiladores da MPB: as linhas básicas do nosso melhor arranjo, nos discos de César Mariano e de Dori Caymmi, 12/11/1980, p. 131.

⁸⁷ Nada resolvido: a classe musical debate os velhos problemas, 19/11/1980, p. 159.

Por último, neste espaço, gostaríamos de expor uma publicação de meados de outubro cujas informações nos ajudam a captar o estado do mercado musical nacional naquele momento. Com o sugestivo título de “Guerra das estrelas: artistas e gravadoras preparam-se para a batalha de fim de ano”, a reportagem abordou as disputas no mercado musical pelo escasso dinheiro do consumidor brasileiro⁸⁸.

Segundo a matéria, é a partir de fins de outubro que se inicia “o grande páreo anual do vasto mercado brasileiro de discos, hoje o quarto do mundo, com um faturamento que, em 1979, atingiu seis bilhões de cruzeiros”. Naquele ano, porém, “particularmente duro”, os agentes envolvidos depositavam suas esperanças na “chegada do verão”, no “décimo terceiro salário” e na “febre de compras de dezembro”.

Os LPs haviam passado por um aumento de 20% e custavam em média 600 cruzeiros. Definia-se, portanto, “nos próximos sessenta dias”, os “destinos de um mercado de cerca de 300 milhões de cruzeiros”. Assim, “para disputar a árdua batalha deste final de ano, as gravadoras apresentam com força total seus grandes nomes”.

A reportagem corrobora as informações da bibliografia, segundo a qual, as gravadoras operaram uma redução de seu cast no período, isto é, dos seus artistas exclusivos contratados. Informa-se que a Som Livre, por exemplo, passou a trabalhar com apenas seis artistas.

A matéria aponta uma queda no consumo da música estrangeira – “desde que a discoteca caiu em desgraça” – tanto na venda de discos como nas execuções das rádios. Dessa forma, “a regra geral das gravadoras é reduzir o cast e investir milhões na divulgação de seu artista brasileiro”. No corpo do texto, o/a jornalista cita alguns lançamentos, espécie de nomes que despontavam naquele momento e, ao mesmo tempo, eram apostas das gravadoras, como Raimundo Sodré, Ângela Ro Ro e Joanna.

Em um quadro destacado, cujo título é “o que vai para as paradas”, vê-se os lançamentos programados para o fim de ano, daqueles referidos como “grandes nomes” ou como os “maiores vendedores de discos nas últimas décadas”. Puxando a lista, aparece Roberto Carlos, que todos os anos lançava seus discos em dezembro, os quais atingiam 1 milhão de cópias mesmo antes de chegar às lojas; seguido por Chico Buarque; João Gilberto, Gilberto Gil e Caetano Veloso (que gravaram LP juntos naquele ano); Elis

⁸⁸ Guerra das estrelas: artistas e gravadoras preparam-se para a batalha de fim de ano, 15/10/1980, p. 93.

Regina; Caetano Veloso (solo); Maria Bethânia; Gal Costa; Beth Carvalho; Jorge Ben; e Raimundo Fagner.

As tabelas a seguir reúnem as 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras e as trilhas sonoras nacionais das novelas da Rede Globo exibidas em 1980.

Panorama radiofônico de 1980

Tabela 9 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1980

Posição	Artista	Música	Classificação
1	Gal Costa	Balancê	MPB
2	Pink Floyd	Another Brick In The Wall	Internacional
3	Queen	Crazy Little Thing Called Love	Internacional
4	Joanna	Momentos	Romântico
5	Baby Consuelo	Menino do Rio	MPB
6	Boca Livre	Toada (Na Direção do Dia)	Não classificado
7	Kenny Rogers	Lady	Internacional
8	Air Supply	Lost In Love	Internacional
9	Djavan	Meu Bem Querer	MPB
10	Elis Regina	Alô, Alô, Marciano	MPB
11	Maria Bethânia	Grito de Alerta	MPB
12	Michael Jackson	Don't Stop Til You Get Enough	Internacional
13	Christopher Cross	Sailing	Internacional
14	Zé Ramalho	Admirável Gado Novo	MPB/Regional
15	Fábio Jr	20 e Poucos Anos	Romântico
16	Olivia Newton John	Xanadu	Internacional
17	Amelinha	Foi Deus que Fez Você	Romântico

18	Elton John	Little Jeannie	Internacional
19	Roberto Carlos	Amante à Moda Antiga	Romântico
20	Rita Lee	Mania De Você	Pop/Rock
21	Olivia Newton John	Magic	Internacional
22	Alceu Valença	Coração Bobo	MPB/Regional
23	Air Supply	All Out Of Love	Internacional
24	Smokey Robinson	Cruisin	Internacional
25	Sandra de Sá	Demônio Colorido	MPB/Soul
26	Captain & Tennille	Do That to Me One More Time	Internacional
27	Fátima Guedes	Cheiro de Mato	Romântico
28	Queen	Another One Bites the Dust	Internacional
29	Fagner	Noturno	MPB/Regional
30	ABBA	The Winner	Internacional

Fonte: Maistocadas (adaptada pelo autor)

Tabela 10 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1980

Classificação musical	Quantidade de músicas
Internacional	14
MPB	10
Romântico	5
Não classificado	1
Total	30

Fonte: Elaborada pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1980

Tabela 11 – Trilha sonora de *Água Viva* (fevereiro a agosto de 1980)

Posição	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Grito de Alerta	Maria Bethânia	MPB
2	Desesperar Jamais	Simone	MPB
3	Altos e Baixos	Elis Regina	MPB
4	20 e Poucos Anos	Fábio Jr.	Romântica
5	Noites Cariocas	Gal Costa	MPB
6	Menino do Rio	Baby Consuelo	MPB
7	Realce	Gilberto Gil	MPB
8	Amor, Meu Grande Amor	Ângela Rô Rô	MPB
9	No Tempo dos Quintais	Elizeth Cardoso	Samba
10	Peito Vazio	Lúcia Araújo	Samba
11	Wave	João Gilberto	Bossa Nova
12	Cais	Milton Nascimento	MPB

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 12 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Água Viva*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	8
Samba	2
Romântica	1
Bossa Nova	1
Total	12

Fonte: Elaborada pelo autor.

Tabela 13 – Trilha sonora de Coração Alado (agosto de 1980 a março de 1981)

Posição	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Momentos	Joanna	Romântico
2	Ponto de Interrogação	Gonzaguinha	MPB
3	Moda de Sangue	Elis Regina	MPB
4	Escravo da Alegria	Vinícius e Toquinho	MPB
5	Só Nos Resta Viver	Ângela Rô Rô	MPB
6	Você e Eu, Eu e Você	Tim Maia	MPB
7	Lavadeiras	Denise Emmer	MPB
8	Ela e Eu	Maria Bethânia	MPB
9	Pássara	Francis Hime e Chico Buarque	MPB
10	Meu Bem Querer	Djavan	MPB
11	Quero Colo	Fábio Jr.	Romântico
12	Sem Companhia	Clara Nunes	Samba
13	Viajante	Dominguinhos	Regional
14	Noturno	Fagner	MPB

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 24 – Gêneros musicais da trilha sonora de Coração Alado

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	10
Romântico	2
Regional	1
Samba	1
Total	14

Fonte: Elaborada pelo autor.

Considerações

A partir da análise das informações empíricas coletadas referentes ao ano de 1980, e de algumas matérias específicas, pode-se inferir o, ainda, preponderante papel da MPB – especialmente dos destacados nomes surgidos em meados dos anos 1960 (Chico Buarque, Gilberto Gil, Elis Regina, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Milton Nascimento) – tanto no cenário cultural quanto no mercado musical, ocupando posição de destaque no interior da indústria fonográfica.

Na lista das músicas mais tocadas em 1980 demonstra-se uma forte presença internacional, que persistirá por toda a década. Os artistas da MPB em destaque foram principalmente as mulheres já consagradas em décadas passadas, como Gal Costa, Maria Bethânia, Elis Regina e Rita Lee; e novos artistas de uma MPB mais “regionalizada” de meados da década de 1970 e início de 1980 como Zé Ramalho, Alceu Valença, Belchior, Fagner, além de Djavan.

No entanto, igualmente se vê, que os já referidos como “grandes nomes” da música brasileira, enfrentavam certo desgaste, sendo recriminados por suposta falta de ousadia e pela repetição, como viu-se nas análises das obras ou apresentações de Milton Nascimento, Maria Bethânia e Gal Costa.

A publicação, ao longo dos anos e mesmo com a mudança dos jornalistas responsáveis, foi sempre bastante crítica àquilo que compreende como atuação panfletária ou ranço ideológico. Nesse sentido, vê-se a aprovação a Elis Regina, a qual supostamente havia aprendido que “o discurso na música popular brasileira perdeu a razão de ser. Que a imagem séria e pesada que carregou durante alguns anos é hoje absolutamente desnecessária” e também a Alceu Valença que se libertou de “temas que não chegavam a ser políticos, mas que carregavam o tom do confronto”. Do mesmo modo, Rita Lee e Gonzaguinha são enaltecidos pelo bom humor, ironia e deboche.

Quanto ao rock brasileiro, apreende-se um momento bastante relevante no tocante à sua institucionalização na esfera cultural dita legítima – e pouco referenciado na bibliografia sobre o tema –, a partir da aproximação de Rita Lee com João Gilberto, entre outros, em um programa especial da Rede Globo, levando a publicação a afirmar que “hoje Rita Lee é uma grande estrela da MPB”.

Por meio das reportagens, é possível, igualmente, apreender a atuação significativa de setores conservadores na sociedade brasileira. Assim, a mesma matéria que informava sobre a prática de *topless* nas praias cariocas, descrevia a furiosa reação popular contra as mulheres que ousaram praticá-lo, incluindo agressões verbais e mesmo físicas. Na matéria sobre o sucesso da música “Geni e o Zeppelin”, de Chico Buarque, vê-se que espontaneamente foram enviadas centenas de cartas a órgãos da censura federal pleiteando a proibição da canção. E, finalmente, com a apresentação e análise do disco da cantora Joyce, depreende-se a produção e o consumo de uma obra machista, talvez até mesmo, para os padrões da época.

Gostaríamos de ressaltar, também, a entrevista de Agnaldo Timóteo, artista vinculado a um estilo musical desvalorizado, ao qual é concedido pouco espaço nas páginas da revista. As declarações do agente são bastante belicosas em relação àquilo que ele chama de “artistas de elite”, demonstrando certa mágoa com este setor da música brasileira e com os veículos de mídia e seus jornalistas. O discurso de Timóteo é muito semelhante ao de Amado Batista, que vimos no capítulo anterior, onde afirmam não ver diferenças entre eles e determinados artistas renomados que cantam sobre o amor e relacionamentos: “eu e a Maria Bethânia somos a mesma coisa, cantamos as mesmas coisas. Só que a Maria Bethânia é elite e eu não sou”.

Material coletado e Análise anual 1981

Revista Veja

Rock

Em princípios de março, na seção Música, um pequeno artigo, ocupando 1/3 de página, anunciou o disco de estreia de Eduardo Dusek⁸⁹. Na legenda da foto do artista que ilustra a reportagem lê-se: “músico e poeta versátil”. Apesar de ser um texto curto, com três parágrafos, o artista e seu disco – *Olhar Brasileiro* – são elogiados, sendo o trabalho considerado “uma agradável surpresa”. Dusek, então, “surpreende pela versatilidade de seu universo poético e musical”. Para o jornalista, a característica mais marcante de Dusek é o “deboche carioca, a ironia com graça, que evita a vulgaridade, mesmo em seus momentos de pastelão”.

⁸⁹ Ar de deboche: Eduardo Dusek estreia com garra e bom humor, 04/03/1981, p. 64, Okky de Souza.

No mês de novembro, há uma reportagem com duas páginas dedicada a uma análise bastante elogiosa do LP de Rita Lee que chegaria às lojas – *Saúde* (Som Livre)⁹⁰. É informado que a música que dava nome ao disco já era sucesso nas rádios e que o LP havia vendido 400 mil cópias antecipadamente. Afirmar-se que no ano anterior Rita tornara-se “mania nacional” vendendo 700 mil cópias de seu disco (*Lança Perfume*) e, assim, “cantou a vitória de sua filosofia do bom humor entre a juventude”. A artista é elogiada por “trocar o certo pela aventura”, realizando um “disco diferente e desconcertante, voltado ao rock básico, com arranjos densos e experimentalistas que busca a sintonia popular”. Dessa forma, a artista fugia “corajosamente da tendência atual entre os grandes nomes da música brasileira em jamais arriscar – um imediatismo suicida a médio prazo”.

Aponta-se a persistência de Rita Lee em “trazer o rock para a música brasileira e, afinal, a conquista desse objetivo ao desenvolver uma música de características internacionais”. Informa-se que o LP anterior, lançado na França, Bélgica e Suíça, havia chegado aos dez primeiros lugares nas paradas dos três países. Ao final o jornalista afirma que Rita Lee propõe “uma revisão radical de seu namoro com o gosto popular” e que nesse processo “pode até perder ouvintes, mas garante um lugar no futuro da música brasileira”.

MPB

Na primeira semana do ano, a revista traz em sua coluna denominada Música, duas páginas completas dedicada a Arrigo Barnabé⁹¹. O cantor e compositor lançava seu primeiro e mais conhecido disco, *Clara Crocodilo*, o qual havia sido liberado pela censura havia algumas semanas. O artista, de vinte e nove anos, e seu disco são elogiados com entusiasmo. É informada a sua formação musical (oito anos de estudos eruditos formais) sendo dado no artigo destaque às influências da música clássica/erudita presentes em sua obra. A jornalista sugere no texto que apesar da complexidade da obra – marcada por um “insólito casamento do apelo popular com música instrumental erudita” – Arrigo poderia avançar ainda mais sobre o gosto do grande público.

⁹⁰ Humores de estrela: em sua nova travessura, Rita Lee reverte expectativas e parte para um namoro com a vanguarda, 04/11/1981, p. 110.

⁹¹ Arrigo, o desbravador: ele mistura música erudita e história em quadrinhos, provocando com prazer o ouvido popular, 07/01/1981, p. 46, Marília Pacheco Fiorillo.

Desse modo, Arrigo e seu grupo, do qual fazia parte a cantora Tetê Espíndola, seriam os “responsáveis pela maior combustão criativa na música popular brasileira de hoje – combustão levada a efeito com profissionalismo, competência e muito bom humor”.

Reportagem da seção Música, com dois terços de página, analisou o lançamento de Caetano Veloso, o LP *Outras Palavras*⁹². A obra é recebida sem entusiasmo, sendo descrita como um álbum “rotineiro”, “salvo” pelas letras/poemas de Caetano. Em uma legenda de foto aponta-se que o artista possui “um domínio da literatura único na música brasileira”. Nesse sentido, “o poeta Caetano Veloso mantém o brilho de sempre”. O jornalista comenta brevemente algumas músicas, definindo o disco como “confuso e excessivamente eclético”. De modo geral, são criticadas a parte musical e elogiadas as letras, pois Caetano “soube traduzir sua vivência muito melhor nas letras do que nos sons”.

Na coluna Música, ainda na primeira quinzena de abril, página inteira dedicada à análise do disco de Gilberto Gil, denominado *Luar*⁹³. O disco é avaliado positivamente. A reportagem afirma já em seu título – “Guinada brusca” – que Gil adaptava seu estilo para se tornar um artista mais popular. Assim, Gil teria se cansado “dos sustos e apertos que sempre acompanham a vanguarda”, preferindo, “depois de quinze anos como um dos maiores renovadores da música brasileira”, a “simplicidade”. O artista agora “em vez de polemizar e fazer revoluções”, “quer vender muitos discos e conquistar as rádios”. Gil declarou à reportagem que ficou muito “identificado com a elite intelectual do país” e afirma não querer “mais originalidade, quero ficar na geral”. Para o jornalista, o disco Luar “deve cumprir muito bem sua função de popularizar Gilberto Gil”. Na mesma semana que foi veiculada esta reportagem, Gilberto Gil faria um “Especial” na Rede Globo.

Em meados de abril, meia página dedicada à análise do novo disco de Gonzaguinha, *Coisa Mais Maior de Grande*, avaliado positivamente apesar de algumas críticas contundentes, sobretudo, ao estilo “triste” do cantor e compositor⁹⁴. Assim, no próprio título da reportagem, em referência ao disco, é apontado “um convite a uma cansativa reflexão”. O artigo se inicia em tom crítico à “música brasileira que está na moda”, a qual seria pertencente ao gênero “descartável”, provavelmente referindo-se à

⁹² Palavra afiada: bons poemas salvam um LP apenas rotineiro, 18/03/1981, p. 68, Okky de Souza

⁹³ Guinada brusca: Gilberto Gil troca imagem para fazer amigos, 08/04/1981, p. 106, Okky de Souza.

⁹⁴ Sob tensão: Gonzaga Jr convida a uma cansativa reflexão, 15/04/1981, p. 74

ascensão dos artistas “superpopulares” que veremos no espaço dedicado à música romântica.

A produção musical de Gonzaguinha embora não seja incluída neste grupo de artistas, não escapa de algumas censuras por parte do jornalista. Em trecho que nos pareceu confuso, afirma-se que o artista “continua fazendo referências musicais e temáticas a canções de seus LPs anteriores. Esse estratagema, se torna a ladainha do cantor repetitiva, por outro lado lhe permite substituir a imagem de contestador político mal-humorado”. Nesse sentido, é o “Gonzaguinha cronista, e não o político renitente, que faz os melhores momentos do novo disco”.

A reportagem classifica as canções “Eu entrego a Deus” e “Saco cheio de Noel”, como “tolices”. De modo geral, no entanto, o trabalho seria “musicalmente luxuoso”, “habitado por estilos diversos, mostrando a versatilidade de um compositor de amplos recursos”. O jornalista encerra o texto com mais elogios dúbios ao artista: “mesmo numa fase mais atraente como poeta, Gonzaguinha continua um compositor triste, sisudo, amargo em seu lirismo, confuso em seu juízo de valores e distante do povo de quem tanto fala. É preciso paciência para arrancar de sua música uma beleza quase sempre encoberta pelo hermetismo”.

Dois terços da página da seção música anunciam o lançamento de uma coletânea de Tom Jobim, contendo quatro LPs com músicas gravadas ao longo de sua carreira, chamada *Um Homem de Aquarius*⁹⁵. O texto é mais informativo do que opinativo. Não existem muitos elogios superlativos ao “maestro” Tom Jobim (que não é referido dessa forma no texto). No máximo é apontado, em determinada passagem, a presença de algumas “faixas hoje ‘clássicas’ na música popular brasileira” e a “antológica versão de Ella Fitzgerald para *Samba de uma nota só*”. O artigo se encerra com: “na verdade, *Um homem de Aquarius* mostra de maneira exemplar o perfil musical de um grande compositor”.

No fim de abril a coluna analisava o novo LP de Ney Matogrosso, que levava apenas seu nome⁹⁶. Segundo o texto, o LP marca uma nova fase na carreira do cantor, o qual “abandonou a plumagem que tornava tão saboroso seu estilo mutante”. De qualquer forma, esse “novo artista, mais sério e avesso a enfeites de imagem”, se tratava de um “grande intérprete”. Tratava-se, assim, de um “cantor maduro, maleável, de

⁹⁵ Seleção exata: toda a obra de Tom Jobim em quatro bons LPs, 22/04/1981, p. 105, Okky de Souza.

⁹⁶ Alma exposta: um Ney Matogrosso de ótima voz e poucas plumas, 29/04/1981, p. 102, Okky de Souza.

extraordinária segurança”. O jornalista, no entanto, crítica a escolha de uma parte do repertório do disco e no último parágrafo afirma que restaria à “música brasileira prover seu intérprete com melhores canções”.

Nesta mesma edição da revista, há uma análise do disco de Elizeth Cardoso, que lançava o disco ao vivo denominado *Elizethísima*⁹⁷. A cantora de 61 anos, 46 de carreira, foi descrita como “sentinela das tradições musicais mais expressivas”, “antena dos novos tempos que a bossa nova iria deflagrar”, “infensa a gêneros e modismos” e “profissional com experiência invejável”. Seu disco, ao contrário de outras gravações ao vivo, seria um dos raros em que esses “momentos gravados se transformam em documentos”. Segundo a reportagem o disco contém gravações de Jacob do Bandolim, Tom Jobim, Paulo Soledade e Vinícius de Moraes.

Na coluna show, dois terços de página dedicadas às apresentações de Itamar Assumpção com a banda Isca de Polícia – a reportagem afirma que Isca de Polícia seria o nome do show – no teatro Lira Paulistana (o qual pelo tom da reportagem ainda era desconhecido, descrito simplesmente como um local “pequeno e desconfortável”). O artista, ainda igualmente desconhecido, foi definido como “compositor-revelação” e “um dos maiores talentos da música brasileira atual”. Itamar Assumpção havia lançado um álbum independente há três meses com tiragens de mil cópias, que esgotadas, levaram a mais outras mil, logo esgotadas também. O texto explora sua proximidade pessoal e musical com Arrigo Barnabé, mas em momento algum se utiliza da expressão Vanguarda Paulista ou algo semelhante que descreva um movimento ou agrupamento musical. No último parágrafo, lê-se que “Itamar surge como um sopro de vida num ano morno para a música brasileira. Mais que isso, surge como um nome para os anos 80”.

Em fins de maio anuncia-se o lançamento do décimo nono LP da cantora Nara Leão, *Romance Popular*. A artista que lançara seu primeiro disco em 1964 – “apenas com sambas de velhos compositores de morro” –, é descrita como aquela que “avalizou a qualidade do tropicalismo, da bossa nova e da Jovem Guarda”. Nara Leão agora se “renovava” ao se utilizar da “produção dos nordestinos” (Robertinho do Recife e Fagner são citados) em seu disco. A reportagem encerra-se com a frase: “do populismo do samba de morro à vibração jovem dos cearenses, uma Nara coerente em seu bom gosto”.

⁹⁷ Só por prazer: o protesto cede lugar à cantora apaixonada, 06/05/1981, p. 119, Adones de Oliveira

Na semana seguinte anuncia-se o quarto LP da carreira de Djavan – *Seduzir*. O artista e seu álbum são bastante elogiados⁹⁸. O texto se inicia apontando uma “espera” e “torcida grande”, por parte dos ouvintes de música brasileira pela chegada de “um compositor acima da média, versátil e ousado”. Segundo o jornalista, Djavan encarnava essas qualidades, revelando-se um dos “raros talentos vibrantes e inquietos da música brasileira atual”. Apesar de seu canto “ainda soar à Milton Nascimento”, o artista havia alcançado uma personalidade própria. Haveria por parte do compositor uma “significativa determinação em não se alinhar, em não considerar linhas evolutivas”. Quanto ao disco em si, “surpreende pela variedade de estilos musicais, pela habilidade do autor em percorrê-los e pelo seu amadurecimento como poeta”.

Djavan é elogiado por não pretender “voos experimentalistas”, preferindo “relatos do dia-dia” ou canções sobre amor. Cita-se uma parceria com o letrista Aldir Blanc, o qual “repisa sua habitual crônica proletária”. Djavan, mesmo quando se refere às dificuldades do passado, incluindo sua detenção arbitrária no ano anterior, o faz de maneira “alegre e engraçada”, pois, “as reminiscências já não o ferem”.

A seção de música da primeira edição do mês de junho traz uma reportagem com três páginas dedicadas ao lançamento de um LP de João Gilberto, *Brasil*, gravado com participações bem destacadas dos também baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia⁹⁹. O álbum com apenas seis músicas e vinte e seis minutos (a média na época eram quarenta minutos) seria “ansiosamente aguardado”, “histórico” e um “dos segredos mais bem guardados da história do disco no país”.

Segundo o texto, a espera valera a pena e “ninguém ficará decepcionado ao ouvir esta reunião do ‘professor’ João Gilberto com seus reverentes discípulos baianos”. A maior parte da reportagem consiste na exploração da personalidade excêntrica de João Gilberto – descrito ao longo do texto como “obsessivo”, “perfeccionista”, “imprevisível”, “recluso” etc. – e também nas histórias da preparação e exigências para o disco, como o aluguel de um apartamento no Rio de Janeiro e uma “cozinheira da Bahia”, a qual passou a morar no apartamento durante aquele período. Portanto, é reproduzida e reforçada aqui, em nossa perspectiva, a figura de João Gilberto como protótipo do artista “por excelência” – “puro” – nos termos de Pierre Bourdieu (2010).

⁹⁸ Em ponto de bala: explode o talento contido do estilista Djavan, 27/05/1981, p. 125, Okky de Souza.

⁹⁹ Mistério à baiana: cercado de sigilo e dos amigos, João Gilberto revela um “Brasil” de emoção e simplicidade, 03/06/1981, p. 117.

Na semana seguinte, em um diminuto espaço, com apenas dois parágrafos, há uma análise do disco de Jorge Mautner, *Bando de Estrelas*¹⁰⁰. O artista, geralmente catalogado entre os *malditos*, não recebe essa nomeação ou algo semelhante. O texto é ambíguo e o enquadramento pode ser considerado como neutro, embora algumas palavras pareçam ironizar Mautner. O título da matéria é “Só nos devaneios” e o subtítulo traz simplesmente “Jorge Mautner agrada mais sem o violino”. Já no primeiro parágrafo lê-se que Mautner “atendeu o pedido de sua gravadora e esqueceu o violino elétrico em casa” e que, nesse sentido, “ninguém vai reclamar”. Afirma-se que, no disco, sua “voz amarrotada” foi “abafada pelo canto afinado” de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Moraes Moreira.

De qualquer forma, o artista seria um “criador curiosíssimo, misturando influências da marchinha de Sinhô com o discurso estilhaçado de influências eruditas”. Segundo o texto, Mautner se queixava de perseguições de esquerda e de direita. O artigo se encerra com a habitual exaltação ao bom-humor: “agora, com letras engajadas, mas principalmente imagens ingênuas e inesperadas, fez melhor, conseguiu um disco bem-humorado”.

Nas últimas edições do mês de setembro, uma reportagem bastante relevante em nossa perspectiva, um artigo de três páginas dedicado a apresentar o leitor a uma “nova vanguarda” na música brasileira¹⁰¹. O texto se refere, dessa forma, ao agrupamento de músicos e artistas que ficou posteriormente conhecido como Vanguarda Paulista – na matéria eles ainda não são denominados dessa forma, embora sejam referidos em vários momentos como uma “vanguarda” ou “nova vanguarda” e seja destacado também o teatro/casa de show Lira Paulistana.

No primeiro parágrafo o jornalista afirma que havia pelo menos treze anos, “desde que Caetano e Gil foram obrigados a trocar a efervescência do tropicalismo pelo exílio Londrino”, que a música brasileira havia retirado de suas fileiras “qualquer atividade de vanguarda”. Nesse sentido, sob a sombra do AI-5 e da censura, os anos 1970 teriam consagrado no país

a era do bolero arrebatado, do samba-canção elétrico, do regionalismo repetitivo e de tudo que não incorresse em riscos. Cultivou-se uma interminável ladainha sobre amores desfeitos interpretados por artesãos

¹⁰⁰ Só nos devaneios: Jorge Mautner agrada mais sem o violino, 10/06/1981, p. 91, Joaquim Ferreira dos Santos.

¹⁰¹ Uma turma de ideias: livre dos olhares da censura e das patrulhas, a música brasileira reencontra uma vanguarda e rompe com a soberania do bolero padronizado, 23/09/1981, p. 117, Okky de Souza.

do chavão como Maria Bethânia, Ivan Lins, Fagner, Simone, Joana ou, é claro, Roberto Carlos, o mais bem-sucedido por que anteviu a estagnação”.

Estes seriam, portanto, os “sons do rádio no Brasil de hoje”, exatamente como os sons que “continuavam a ser ‘descobertos’ nos festivais de música, como o MPB-81 da Globo”. A reportagem afirma então que esse cenário começava a mudar, e mais uma vez, “como nos tempos da Jovem Guarda, da Tropicália e dos festivais da Record”, o epicentro da mudança era a cidade de São Paulo.

Assim, os novos artistas apresentados na reportagem, aproveitando o “caminho aberto pelo desbravador Arrigo Barnabé”, representariam “um sopro de vida na canção brasileira”. Para o jornalista, o agrupamento não chegava a constituir um movimento artístico de fato, mas estavam “unidos pela evidente modernidade de suas propostas” e, assim, “a música brasileira, enfim, reencontra[va] uma vanguarda”. No desenrolar do texto são apresentados alguns dos grupos e artistas que se destacavam nesse circuito ou cena musical: o grupo Rumo, formado por dez músicos, “pesquisadores entusiasmados da canção brasileira. Eles reinventam o humor de Lamartine Babo, a irreverência de Noel Rosa e o lirismo de Sinhô de uma forma inédita e revolucionária”; o grupo Língua de Trapo, formado por sete músicos, universitários paulistas na casa dos 22 anos, que utilizavam o rock como linguagem e “dentro dele se movimentam com formidável desenvoltura”, parodiando a Jovem Guarda ou “mostrando-se informados sobre as últimas tendências da New Wave britânica”; o Premeditando o Breque, formado por cinco músicos de formação erudita, que preferem usar o samba, o choro e a música sertaneja para “suas críticas de costume e demolidoras investidas no cotidiano da classe média” – tanto o Língua de Trapo quanto o Premeditando o Breque utilizavam o humor “como ingrediente fundamental” em suas composições e apresentações; é apresentada, também, a “musa da nova vanguarda”, Tetê Espíndola, de vinte e seis anos, a qual possuía uma voz “classificada em sopraníssimo, muito aguda, e [que] provoca um choque imediato nos ouvintes que não a conhecem”. Arrigo Barnabé é bastante citado e declarou que sempre foi perseguido “pela esquerda e pela direita”.

O texto apresenta também o “ponto de encontro dessa turma”, o centro de artes Lira Paulistana, “um pequenino teatro com cerca de 200 lugares”, que possuía uma gravadora independente – aqui se referem ao disco de Itamar Assunção, descrito como um dos melhores da música brasileira nos últimos tempos –, uma livraria, uma gráfica e um grupo de teatro.

O artigo se encerra com algumas interessantes apostas e reflexões. Afirmar-se haver “uma sede de renovação no ar”, e que “se o futuro da música brasileira não está com essa turma, ele simplesmente não existe”. Assim, o futuro certamente não estaria nos artistas “revelados pelo festival MPB-1981 e muito menos na geração de jovens de espírito velho que tem invadido as paradas, como Biafra, Renato Terra e o grupo Roupas Nova por exemplo. O futuro, por enquanto, mora em São Paulo e está se preparando para ocupar o resto do país. Com armas moderníssimas”.

Na primeira semana de outubro a revista traz uma reportagem de tom bastante crítico a alguns dos grandes nomes da música popular brasileira e seus novos discos, apontando que a “falta de ousadia” provocava um “naufrágio geral” no cenário musical. Em uma página completa, com fotos centralizadas dos respectivos artistas, vê-se imagens e os dizeres, “Milton Nascimento: com uma inédita mediocridade”; “Fagner: audácia e equívoco andaluz”; e “Ivan Lins: comercial de sabonete”. Em seu primeiro parágrafo afirma-se que “em 1981 os grandes astros da música brasileira lançaram os piores discos de suas carreiras. Do pasteurizado *Luar* de Gilberto Gil à espetacular catástrofe de Roberto Carlos em seu disco americano”. Segundo o jornalista, predominara, nesse período, uma “cautela infinita” e a “padronização como estratégia de sucesso” – “nem mesmo nos períodos mais sufocantes da censura arriscou-se tão pouco”.

O caso mais emblemático seria o de Ivan Lins que hábil na criação de metáforas para escapar da censura, perdera “seu assunto favorito” se tornando um “órfão da ditadura”. Faltaria ao artista “a ligeireza de um Chico Buarque, que, ao lado das oportunistas canções políticas sempre cultivou a ousadia poética e musical”.

Em seguida é criticado o LP de Milton Nascimento, *Caçador de mim*, tido como muito prudente e sem novidades. Caetano Veloso e Raimundo Fagner também são criticados, mas absolvidos no quesito falta de ousadia. Caetano seria um “eterno inovador”, no entanto, seu *Outras Palavras* seria “talvez o único disco ruim de sua carreira”. Quanto a Fagner, apesar de inovar trazendo canções com “sonoridades andaluzas e catalãs”, acabou “apostando em um retumbante equívoco”, escapando, ao menos, do “naufrágio” no qual se incluíram Maria Bethânia e Gal Costa, com *Talismã* e *Aquarela do Brasil*, os quais alcançaram o “ápice da estagnação”.

No último parágrafo o jornalista afirma que a “cautela imediatista ronda os melhores artistas do país”. Por outro lado, “sob o comando de Arrigo Barnabé, a vanguarda, a quem não se pode entregar a tarefa de renovar a música brasileira a curto prazo, está atenta e atuante em São Paulo”.

Em reportagem de fins de outubro anuncia-se o novo LP de Marina Lima, *Certos Acordes*, considerado pelo jornalista “uma das melhores surpresas de 1981”¹⁰². O artigo se inicia afirmando que “faltava muito pouco para Marina passar ao primeiro time da música popular brasileira” e, mais à frente, que ela “andou a passos largos” nesse sentido. Em dado momento, é criticado o fato de Marina anteriormente ter passado a regravar com frequência músicas de autores consagrados (Caetano, Gil e Rita Lee), o que faria com que ela se “confundisse com as repetitivas intérpretes que vivem de gravar e regravar canções” dos grandes nomes. Em seguida, afirma-se que ela é uma “compositora de boas ideias, fina sensibilidade e grande senso de oportunidade” e que para o presente LP havia preferido as parcerias com o irmão, o filósofo, poeta e letrista Antônio Cícero.

A reportagem concede destaque ao filósofo, sob uma foto no canto inferior da página lê-se: “filosofias sem lamurias”. Sobre Cícero é dito que contava 35 anos (Marina tinha 25), era professor de Filosofia e Lógica, com PHD pela Universidade de Georgetown, nos Estados Unidos, e que havia trocado o magistério pela poesia revelando-se “um letrista de talento”. A reportagem informa que Marina morou em Washington dos 5 aos 12 anos de idade com sua família pois seu pai era economista do Banco Interamericano de Desenvolvimento. Ao voltar para o Rio de Janeiro, no início da adolescência, estudou no renomado Colégio Andrews. A reportagem em seu último parágrafo traz algumas declarações de Antônio Cícero, o qual recebe muita atenção nas partes finais do texto. Assim, aponta-se que Cícero “preferia os poemas alegres e [que] foge das lamúrias que se abatem sobre a música brasileira”. Para o poeta, “ficar no horror é falar da impotência, e a arte é uma manifestação de potência”. Conclui o jornalista, fechando o texto, que “essa teoria o torna, sem dúvida, o parceiro ideal da irmã”.

Em novembro é brevemente analisado, em meia página, o novo disco de Simone, avaliado positivamente apesar do tom monocórdio por parte do jornalista e de críticas à carreira e ao estilo da artista¹⁰³. Nesse sentido, Simone, segundo o texto, seria “uma cantora fascinada pelo dramático e avessa ao bom humor”. A cantora em sete anos de carreira teria gravado as “canções mais amarguradas de Gonzaguinha e as piores lamentações de Sueli Costa e Abel Silva”, acabando “sem estilo” e “repetindo-se em arranjos e imagens”.

¹⁰² Primeira cigarra: Marina anuncia o verão com bossa carioca, 28/10/1981, p. 151, Okky de Souza.

¹⁰³ O nu artístico: Simone grava sem roupa para soltar a voz, 11/11/1981, p. 103, Okky de Souza

O novo disco – *Amar* –, no entanto, trazia “pelo menos duas ótimas surpresas” (curiosamente, só é explicitada uma, a gravação de “Bárbara” de Chico Buarque em dueto com Gal Costa) e seria o disco “mais alegre” da artista, “que canta mais relaxada e com maior liberdade”. Por fim, como apontava o título da reportagem, é dito pelo produtor Mazola que Simone gravou o disco nua (seria essa a segunda surpresa?). Segundo esse mesmo produtor, Chico Buarque e Ney Matogrosso haviam adotado o mesmo expediente. No entanto, é interessante lembrar que Simone é sempre relacionada à sensualidade nos artigos da revista.

Em seguida, ocupando um terço vertical da página, anuncia-se o LP de Baby Consuelo (que passaria posteriormente a adotar o nome de Baby do Brasil), *Canceriana Telúrica*, o quarto de sua carreira solo¹⁰⁴. A cantora possuía, naquele momento, “um sucesso nas paradas de todo o país”, a canção “Todo dia é dia de índio”. A “fase mística” que vivia, apontada no título, é levemente ironizada: “fascinada pela astrologia e pelas fábulas simplistas do escritor brasileiro Humberto Hohden, que tratam, por exemplo, do materialismo entre venusianos, realizou um disco repleto de citações quase herméticas [...]”. Musicalmente, no entanto, o disco traria canções “tranquilas e intimistas, mas muito bonitas, variadas, vestidas com arranjos sofisticados e grandes solos do guitarrista Pepeu Gomes.

Em meados de dezembro, há uma breve análise do lançamento do disco *Alteza*, de Maria Bethânia¹⁰⁵. Sobressaem-se as críticas rotineiras dirigidas aos nomes consagrados da MPB e, especialmente, à própria Bethânia, “que poderia ser a melhor cantora do país, como no início dos anos 70, quando era inquieta e preocupada em inovar; desde 78, porém, quando criou sua melhor receita, no LP *Álibi*, vem servindo o mesmo prato”.

Segundo o jornalista, a “maior inovação” do disco ficou por conta da “mirabolante estratégia promocional” de divulgação, na qual Bethânia concedeu entrevista simultânea a mais de mil jornalistas de vinte e uma cidades diferentes, por meio da TV Executiva, “um canal de transmissão da Embratel que permite a comunicação instantânea entre cidades através do vídeo”. Na entrevista, a cantora revela que Chico Buarque, que brigara e enfrentava processo na justiça com a gravadora Polygram, havia pedido para Bethânia não incluir músicas suas no disco. O artigo então encerra-se com a

¹⁰⁴ Longe da Terra: a guinada mística de Baby Consuelo, 18/11/1981, p. 144, Okky de Souza.

¹⁰⁵ Velhos quitutes: Bethânia tempera bem, mas não muda a massa, 16/12/1981, p. 82, Okky de Souza.

seguinte conclusão: “sem Chico e suas canções emocionadas, a intérprete de dramalhões arrebatados, já não convence e soa como um monólogo retirado de uma novela cubana”.

Samba

Em meados do mês de novembro têm-se uma página e meia dedicada aos lançamentos do samba¹⁰⁶. É apontado que essa seria uma “trilha sonora habitual” para esse período, uma vez que se aproximava o início do verão e já se vislumbrava o carnaval em fevereiro. Dessa forma, seriam essas músicas, juntamente com os sambas-enredos que começavam a ser escolhidos pelas escolas, que animariam as festas cariocas até o fim do carnaval.

São apresentados e avaliados positivamente, com boa vontade e até mesmo uma análise relativamente mais aprofundada, com atenção às letras, ritmos e sonoridades, os discos de Martinho da Vila, *Sentimentos*, de Clara Nunes, *Clara*, e de Beth Carvalho, *Na fonte*.

A matéria traz a relevante informação de que essa “boa safra” de lançamentos do samba chegava às lojas “ameaçada pela crise da venda de discos”, a qual reduzira o mercado “em 70% em relação ao ano passado”. Nesse sentido, os discos do gênero samba seriam os mais afetados uma vez que são “consumidos pelas camadas mais pobres da população”.

Assim, os três artistas citados, que em anos anteriores alcançavam vendas na casa das 400 mil cópias, haviam vendido cerca de 150 mil em 1980. Em seguida, o jornalista argumenta que “a crise teve seu lado positivo”, a saber:

Varreu com os aproveitadores que, quatro anos atrás, se lançaram em busca do ouro que a moda do gênero derramava sobre seus criadores e inventaram a praga conhecida como ‘sambão-jóia’. Antônio Carlos e Jocaí, Benito di Paula e similares estão desaparecidos das paradas. No processo de seleção natural ficaram apenas os melhores”.

O cantor e compositor Martinho da Vila é o mais elogiado, tido “como o mais original da safra de sambistas”, alguém que escreve “com uma atualidade rara nos compositores de samba”. O artigo se encerra com a afirmação de que o artista, “com sua voz rouca de malandro preguiçoso arrastando o chinelo, sabe que é assim que o samba se renova para os verões do futuro”.

¹⁰⁶ Virada do samba: boas surpresas na nova rodada do samba, 18/11/1981, p. 143, Joaquim Ferreira dos Santos.

Sertanejo

Reportagem da seção Música com duas páginas dedicada a novos artistas identificados como “sertanejos chiques”, em definição presente no título e em passagens do texto¹⁰⁷. Estes novos e jovens artistas “misturam a música caipira que ouviram na infância com sons internacionais que aprenderam na adolescência através do rádio”. O artigo traz cantores e compositores como Almir Sater, Papete, João Lopes, José Gomes, Doroty Marques e o grupo Bendegó, todos os quais “desenvolveram uma espécie de som caipira sofisticado e, hoje, finalmente alcançam a ponte entre a riqueza dos ritmos regionais e a capacidade do público urbano em consumi-los”. Esses nomes seriam, ainda, “uma força renovadora da música brasileira, um verdadeiro sopro de vida”.

A reportagem faz referência mais de uma vez ao programa *Som Brasil*, que estrearia muito em breve na Rede Globo, dedicado à música sertaneja. Informa-se que já teriam havido muitas tentativas infrutíferas de fusão entre o sertanejo e o “gosto urbano”, como o “hediondo rock rural dos anos 1970”.

Pondera-se que pioneiros como Rolando Boldrin e Dércio Marques chegaram a realizar “ótimos” trabalhos nesse sentido, mas seriam os agentes da “nova turma” quem melhor obtinha a unidade entre os “diversos ritmos do Brasil interiorano” e as “influências do rock e da música elétrica em geral”.

Na reportagem o maior espaço e os elogios mais enfáticos são dedicados ao então estreante no mercado fonográfico Almir Sater. O artista descrito como cantor, compositor e violeiro, natural de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, aos 24 anos e com “aparência de astro de rock” é o que “vai mais longe na proposta de tornar o som sertanejo saboroso para o ouvinte da cidade”. O artista “elabora os arranjos de maneira precisa e obtém uma sonoridade fascinante, envolvente, de poucas pausas musicais e continuidade impecável”.

Após o relativamente extenso elogio ao Almir Sater, há um parágrafo longo e elogioso ao compositor Papete, 32 anos, caracterizado como “igualmente criativo e hábil na combinação entre o rural e o urbano”. Em seguida apresenta-se a dupla Bendegó – “a ala mais roqueira do movimento” –, trazendo em seu disco um “sertanejo chique” em um “trabalho coeso e bem direcionado”.

¹⁰⁷ O sertanejo chique: uma nova geração de bons compositores alcança a fórmula do som rural feito para a cidade, 12/08/1981, p. 86, Okky de Souza.

E, por fim, são mencionados com algumas palavras o paranaense João Lopes, “que desenvolve um *country* brasileiro à base de sanfona e gaita de boca”, o violinista gaúcho José Gomes, “que abandonou a sinfônica de Porto Alegre para tocar rabeca nos discos da turma”, o piauiense Jorge Melo, “que desenvolve uma fusão mais ambiciosa, incluindo rumba e sonoridades do Caribe” e a “ex-musa da canção de protesto Latina Americana, Doroty Marques, “que abandonando os maus humores em troca de belos temas mineiros ou paranaenses, vestidos com arranjos delicados e muito acessíveis aos ouvidos da cidade, faz um trabalho impecável”.

Na última seção de música do ano, a coluna analisa o lançamento do LP *Caipira*, de Rolando Boldrin, como vimos, compositor, cantor e apresentador do programa da Rede Globo dedicado à música sertaneja Som Brasil¹⁰⁸. O disco do artista, sétimo de sua carreira, é recebido positivamente – “um dos mais originais de música rural do país”. Boldrin é elogiado por evitar o estilo sertanejo “permeado de ritmos estrangeiros – notadamente paraguaios – que representa a maioria absoluta dos lançamentos do gênero”. Por seu turno, a proposta do artista seria “utilizar o som caipira autêntico, rude e intocado e a partir dele elaborar arranjos tecnicamente sofisticados”. Boldrin, ainda, se negaria a fazer “o papel de Milionário e José Rico sem sotaque, o que seria muito fácil”. O cantor dedicava-se “ao repto de vestir o som rural para os ouvidos das grandes cidades”. O artigo se encerra afirmando que o “pioneiro” Boldrin, pode em pouco tempo, “adicionar aos sons do rádio uma novidade há muito necessária”.

Romântica

Em princípios do ano, meados de janeiro, há uma relevante reportagem dedicada aos artistas “catalogados como superpopulares” ou representantes da “canção suburbana”, isto é, “aqueles que vendem, tocam e conquistam as zonas suburbanas e o interior do país”¹⁰⁹. São apresentados, com fotos e breve trajetória, os nomes de Gilliard (“prova de sucesso sem sofisticação”), Gretchen (“rebolando nas paradas”), Julia Graciela (“estrela do Chacrinha”), Filomena (“a tenista sensual”), Perla (“o charme do sotaque”) e Amado Batista (“o supercampeão da canção suburbana”).

¹⁰⁸ Herói do sertão: Boldrin quer o caipira nos salões de luxo, 23/12/1981, p. 92, Okky de Souza.

¹⁰⁹ A canção suburbana: a mensagem simples dos grandes heróis da periferia bate recordes de popularidade, 28/01/1981, p. 78.

Segundo a publicação, estes artistas “raramente aparecem na grande imprensa, não se apoiam em elaboradas campanhas publicitárias, tem nomes, rostos e vozes que não circulam nas discussões sobre os caminhos da música brasileira”. No entanto, “emocionam profundamente o povão, com suas histórias tristes e interpretação sentida”, conforme declarou Miguel Poplsch, produtor do selo Jangada, dedicado a esse nicho específico, pertencente à Odeon. Este selo era responsável por sessenta por cento das vendas da gravadora. A reportagem afirma também que a Warner (WEA), “dedicada apenas aos cantores do primeiro time”, já tomara providências para também atuar nesse “ramo”.

O texto afirma que “em geral, o produto apresentado é pobre como música e poesia, dificilmente permanecerá na memória do país” e que “olhados com preconceito até mesmo dentro das gravadoras, os astros da canção suburbana não ligam para isso e vão em frente”.

Aponta-se, como vitrine para o público, as apresentações que esses artistas faziam em programas como os de Chacrinha, Raul Gil e Silvio Santos. O artista ao qual a reportagem dedica maior atenção é Amado Batista, goiano, 29 anos, “filho de lavradores, ex-faxineiro e ex-balconista”. Batista havia alcançado notoriedade e sucesso comercial em 1978, e contava com três discos de ouro em sua breve carreira. Informava-se que o cantor “já conseguiu comprar uma fazenda e duas casas em Goiás, um apartamento em São Paulo e desfilar em um carro esporte prateado”. O artista declarou à reportagem que acha engraçado que “quem tem preconceito contra nós é quem vive lutando contra os preconceitos”.

O artigo se encerra com parágrafo apontando que os artistas populares, desde a eclosão da Bossa Nova, passaram a ser vistos com desprezo pelos intelectuais. Nesse sentido, “diante de tal fenômeno, é bem possível que os artistas populares consigam, finalmente, voltar à pauta da música popular” e “quem sabe, nos próximos anos, se reconheça que agradar o povo não é pecado – hoje, é fato, os artistas de classe A que mais fazem sucesso estão mais perto de Luiz Gonzaga do que de Tom Jobim”.

Em meados de fevereiro a revista Veja trouxe em sua edição uma entrevista com Roberto Carlos nas “páginas amarelas”¹¹⁰. Novamente, a temática principal da entrevista (isso acontece frequentemente quando um artista da música é escolhido para esta seção

¹¹⁰ Sou mesmo romântico: dono absoluto do mercado de discos e o mais popular cantor brasileiro, Roberto Carlos agora quer conquistar os americanos, 18/02/1981, p. 3, Regina Echeverria.

específica) é referente à tentativa/conquista de público e mercado internacionais. Dessa forma, o conteúdo em si da entrevista foge ao nosso escopo. É interessante anotar, no entanto, os predicados que a revista concede ao artista na introdução do texto, que precede as perguntas, reveladores da posição que Roberto Carlos ocupava, naquele momento, aos 39 anos, no mercado musical brasileiro.

Nesse sentido, no subtítulo da reportagem, Roberto Carlos é colocado como “dono absoluto do mercado de discos e mais popular cantor brasileiro”. Adentrando o escrito inicial, vê-se que o cantor é, “há mais de dez anos, o maior nome da música popular brasileira”. Quando se trata dos artistas mais executados nas rádios ou maiores vendedores de discos “seu nome está a quilômetros de distância do segundo colocado”. Roberto Carlos havia ultrapassado a marca das 2 milhões de cópias de um disco individual e as músicas dos seus álbuns anuais “permanecem, invariavelmente, entre os dez mais ouvidos durante os doze meses do ano”.

Há alguns anos Roberto Carlos lançava simultaneamente ao disco brasileiro uma versão do mesmo em espanhol, comercializado em toda a América Latina e Espanha. Dessa vez, no entanto, havia gravado um disco em inglês, para ser distribuído nos Estados Unidos, Inglaterra, Japão e Alemanha.

Há também uma avaliação do disco de Marcos Valle, *Vontade de Rever Você*, o décimo segundo de sua carreira¹¹¹. O disco é recebido com bastante críticas e ironias pelo jornalista, sendo classificado já no subtítulo do artigo como “um disco fora de época”. Nesse sentido, as músicas “ainda têm o ritmo da toada que era moderna nos festivais do Maracanãzinho e nas trilhas sonoras das telenovelas que exibiam Regina Duarte como ‘minha doce namorada’” e o Brasil então seria outro, seria o “país dos festivais de música julgados por computador e da namoradinha do Brasil transformada em mulher descasada”.

Há uma faixa no LP chamada “Velhos surfistas querendo voar”, o texto, em deboche, afirma que o “velho surfista está fora de forma e fez um disco desatualizado”. Quase ao final, é ironizado com a expressão “o feitiço que ataca o próprio feiticeiro”, o fato de Marcos Valle, em uma de suas antigas músicas, afirmar, “em boa melodia, que não se deve confiar em ninguém com mais de trinta anos”. Como conclusão, o veredito de que “a música de Marcos Valle está tão enrugada quanto o rosto que ele mostra na capa do LP”.

¹¹¹ Voo desastrado: Marcos Valle volta com um disco fora de época, 01/04/1981, p. 86, Arthur Xexéo.

Ainda na mesma seção, um artigo bastante curto, exatos três parágrafos, sobre o lançamento do disco *Água e Luz* da cantora Joyce¹¹². O texto informa que seu LP anterior havia vendido 260 mil cópias. A artista novamente pareceu apostar na “plácida beleza doméstica” e retrata no disco “a felicidade que lhe vai pelos interiores do lar e da alma feminina”. É reproduzida uma passagem de música: “relaxo e aproveito o privilégio de ser quem gera a vida e o futuro/ Por mais escuro que ele nos pareça”. O jornalista classificou o trabalho como “um bom disco”.

Reportagem sobre a cantora Joanna, 24 anos, cujo nome verdadeiro é Maria de Fátima¹¹³. A cantora, bastante elogiada no artigo, lançava o seu terceiro LP, denominado *Chama*. Para o jornalista, a artista foi a única – “do otimista lote de 29 cantoras lançadas em 1979 com grande alarde” – a conseguir sucesso rápido, superando a marca de 300 mil cópias vendidas. O texto aponta que a cantora conseguiu essa “proeza ao resolver cantar os descaminhos do amor vistos por um prisma feminino, porém machista, como o de Maria Bethânia [sic]. Joanna seria, ainda, “menos caricata e mais convincente que Bethânia” e assumiu “a imagem de um Roberto Carlos remojado, de canções mais modernas e saborosas, de mensagens mais atrevidas e acessíveis aos jovens”. Seu terceiro disco chegava às lojas com 100 mil cópias vendidas adiantadamente. A cantora é definida como “hábil” e “maleável”, detentora de um “estilo próprio”. O LP, com acabamento instrumental “muito superior aos anteriores”, trazia composições de Gonzaguinha, “um trabalho menor” de Milton Nascimento, e a “belíssima” *Eu te amo*, de Chico Buarque e Tom Jobim. No último parágrafo vê-se que “[...] este é o universo de Joanna e, dentro dele, ela se move com muito mais habilidade e encanto que os artistas de sua geração”.

Em meados de julho a seção Música retratava um grande evento que ocorrera no domingo anterior no Rio de Janeiro, reunindo cerca de 100 mil pessoas, cuja atração principal foi o show do grupo The Fevers¹¹⁴. O texto destaca logo em seu início que este seria “sem dúvida, uma das maiores plateias já reunidas no país para um show de música”. O The Fevers é descrito como “pioneiro dos grupos de baile”, “reis dos salões do interior do país” e “heroicos sobreviventes da Jovem Guarda”.

¹¹² Tesouro do lar: as virtudes domésticas rendem bons discos, 22/04/1981, p. 106, Joaquim Ferreira dos Santos.

¹¹³ Amor à antiga: uma cantora romântica que remoja Roberto Carlos, 08/07/1981, p. 110, Okky de Souza.

¹¹⁴ Baile no parque: Fevers reúnem 100 000 na Quinta da Boa Vista, 15/07/1981, p. 105.

Entrevistado, o “líder do grupo”, Miguel Plopschi – embora não se faça menção a isso, sabemos que é o produtor do selo Jangada, da gravadora Odeon – “desabafou”: “agora ninguém pode dizer que nos desconhece”. Segundo o mesmo, as “rádios FM boicotam os nossos discos”. O grupo esperava que o sucesso do show pudesse significar o fim de “um estigma que coloca o Fevers como um grupo só aceito nos subúrbios cariocas e no interior do país”.

A reportagem traz à tona uma faceta do mercado musical pouco explorada em trabalhos jornalísticos ou acadêmicos, a saber, dos grupos musicais profissionais, mas desvinculados da indústria fonográfica, que sobrevivem economicamente se apresentando “na noite”, em festas, bailes, boates etc., na maioria das vezes sem canções autorais, fazendo covers de músicas nacionais e estrangeiras.

Assim, informa-se que “esse mercado” – de bailes e festas de clube – passava por “significativo crescimento”, se recuperando da moda das discotecas na qual predominava a música em fitas. São citados alguns conjuntos novos e tradicionais que atuavam nesse mercado e que afirmaram que “a época está muito boa para os bailes”. Informa-se, ainda, que os dois conjuntos de baile mais populares de São Paulo, Super Som T.A e Edinho Show, eram “obrigados a recusar cerca de quarenta apresentações por mês” e já estavam com a agenda ocupada até dezembro de 1982. Esses grupos operavam com uma “estrutura complexa”, o que incluía “luxuosos escritórios e casas de ensaio, ônibus e caminhões próprios, toneladas de equipamentos, empresários, técnicos e músicos”, cobrando até 300 000 cruzeiros por apresentação.

No mês de outubro há outra matéria dedicada aos artistas “suburbanos”, desta vez, centrada em Beбето e Gretchen, os quais desfrutavam período de grande sucesso, sobretudo, nos “subúrbios do Rio de Janeiro e cidades do interior do Brasil”¹¹⁵. O paulistano Roberto Tadeu de Souza, vulgo Beбето, de 28 anos, havia se transformado em uma “coqueluche [...] em clubes de nenhuma fama nos subúrbios, onde multidões de até 15 mil pessoas se acotovelam para ouvi-lo cantar”. Sua mera presença gerava “grande ebulição suburbana, às vezes descambando para a violência, mas sempre próxima a idolatria”. O artista declarou que faz sucesso porque fala “a língua do povão” e que o público que frequenta seus shows é “gente modesta que trabalha duro e no fim de semana quer dançar”.

¹¹⁵ Os reis do frenesi: sob intensa vibração e algum perigo, Beбето e Gretchen mobilizam as multidões no subúrbio, 21/10/1981, p. 133.

A reportagem concede maior destaque à cantora Gretchen, Maria Odete Brito de Miranda, com 22 anos, “um fenômeno em escala nacional”. A artista completava o seu milésimo show em três anos de carreira, tornando-se a “cantora mais ativa do país”, sendo a mais requisitada em salões de bailes e festas populares. As apresentações de Gretchen custavam 200 mil cruzeiros, mas ela chegava a fazer até três apresentações por noite em cidades de todo o Brasil. A artista acumulava 600 mil cópias vendidas em sua carreira que contava com dois LPs e cinco compactos. A artista seria “adorada apenas pelos homens, que se encantam por seu apelo erótico de superchacrete, e pelas crianças, que a veem como uma divertida bailarina e a imitam nos programas de TV”.

Segundo a reportagem, “Bebeto e Gretchen são superastros milionários que dispensam os palcos de prestígio, a opinião da crítica e até a execução em rádio” (ao que parece, pelo apontado em reportagem anterior, a profusão de suas imagens eram um produto dos programas populares de TV – Raul Gil, Silvio Santos e Chacrinha).

Na primeira edição do mês de dezembro a coluna Música anuncia a chegada às lojas do LP de Roberto Carlos¹¹⁶. Uma vez mais a reportagem brinca com a relação entre o disco do “rei” e a proximidade do natal e também com o estilo repetitivo do artista – “há mais de dez anos ele faz discos parecidos e, provavelmente por isso, continua em seu trono de rei”. Nas duas páginas do artigo o disco é analisado e comentado com viés positivo pela sua produção e arranjos.

A música “Emoções” é criticada por soar americana demais, “sem que ele consiga como Rita Lee na maior de suas virtudes, oferecer a sensação de que há algo de brasileiro naquilo”. No correr do texto evoca-se novamente o “mercado em crise”, no qual “nafragavam gravadoras como a Ariola e cantores de sucesso como Gonzaguinha”. Apesar disso, o disco de Roberto Carlos já alcançava a cifra de 1,6 milhões de cópias antes do lançamento oficial. A reportagem se encerra apontando o grande feito do artista de, em meio à crise e com o disco custando cerca de mil cruzeiros, atingir uma venda de cerca de dois milhões de cópias.

Regional

No primeiro de abril, a coluna de música informa sobre a gravação do trigésimo oitavo disco de Luiz Gonzaga, denominado *A Festa*¹¹⁷. Gonzaga é caracterizado como o

¹¹⁶ Roberto Carlos: com algumas surpresas e as emoções de sempre, Roberto Carlos lança seu LP mais bem produzido, 02/12/1981, p. 143.

¹¹⁷ Superlotação: convidados demais ofuscam o brilho de ‘A Festa’, 01/04/1981, p. 86, José Castello.

“artista mais popular da música nordestina”. O disco em si, no entanto, não é bem avaliado. Alega o jornalista que o número de convidados foi excessivo, excedendo a “capacidade de um disco” e deixando o próprio “anfitrião” pouco à vontade. Não são citados todos os convidados, apenas Emilinha, Milton Nascimento, com quem “divide a lendária *Luar do Sertão*, numa interpretação morna e desalentada” e o filho Gonzaguinha, “participando da melhor faixa do LP, *Não vendo nem troco*”, o qual estaria “por trás do ambicioso projeto”. O texto destaca que a aproximação artística de pai e filho visava a obtenção de uma plateia “mais jovem e urbana” para o primeiro.

A reportagem de Música, de meados de maio, anuncia o lançamento de discos de três artistas vinculados à música nordestina, em especial o forró, Dominginhos, Jackson do Pandeiro e Anastácia¹¹⁸. O texto relaciona o período da chegada destes trabalhos às lojas com a proximidade das festas juninas, o que parece ocorria há alguns anos. Ao que se pode inferir, os bailes (“forrobodós” ou “confusão”) estavam em alta em cidades como Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo. É explicado no artigo que esse tipo de entretenimento teve início nessas cidades em meados dos anos 1960, quando a “importação de mão de obra nordestina” estava em seu auge.

Na seção que ora analisamos, da edição de vinte de maio, uma interessante reportagem sobre a carreira, vida pessoal e o lançamento de disco de Elomar Figueira Mello, *Fantasia leiga para um rio seco*¹¹⁹. Descrito como “inusitado” e “incomum”, o disco de Elomar, que contava com a participação da orquestra sinfônica da Bahia, era dedicado a contar a história da “noventinha”, uma seca que havia devastado sete estados nordestinos no ano de 1890. Segundo o texto, o artista se dividia entre a canção popular e a criação de bodes nas margens do rio Gavião, no interior da Bahia, onde morava. Seu trabalho musical misturava “temas regionais com música medieval” e surpreendia pela “ousadia de suas propostas e pela determinação com que as divulgava”. Para o jornalista, Elomar vinha “conquistando importância na música brasileira por suas pesquisas das raízes musicais nordestinas”.

Ocupando cerca de apenas 1/6 de página é analisado o novo LP de Kleiton e Kledir¹²⁰. Apesar do pouco espaço, é elogiado de forma bastante direta, sendo apontado logo no título que se trata de “um disco forte e versátil” – “a dupla de irmãos gaúchos finalmente realizou o primeiro grande disco de suas carreiras”. É destacada a primeira

¹¹⁸ Pique de festa: três bons LPs animam a temporada de forró, 13/05/1981, p. 68.

¹¹⁹ Sinfonia caipira: o menestrel da caatinga canta a grande seca, 20/05/1981, p. 75, Roberto Fernandes.

¹²⁰ Desafio gaúcho: um disco forte e versátil de Kleiton e Kledir, 11/11/1981, p. 103, Okky de Souza.

música, “Deu pra ti”, “uma canção forte, um rock brasileiro de grande personalidade”. Segundo o texto, “o restante do LP não acompanha o mesmo pique”, mas de qualquer modo, apostava o jornalista, “no próximo disco devem passar ao primeiro time”.

2.1.2 ESPAÇO SOCIAL E MERCADO DA MÚSICA

Em meados de junho uma reportagem anunciava uma vitória para a “comunidade artística”¹²¹. O Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), por seis votos a dois, reiterava a homologação da nova tabela de direitos autorais no país. Segundo esta, as emissoras de rádio e televisão passariam a pagar 3,5% do seu faturamento bruto ao Escritório Central de Arrecadação, o ECAD. O Conselho decidia, portanto, contra um recurso da Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT). Segundo cálculos feitos por entidades e apresentados brevemente na reportagem, a nova tabela implicava um aumento com despesas de direitos autorais de 150% para as emissoras de rádio e de 200% para as de televisão.

Quanto ao ECAD, sua própria constituição e atuação parece ser bem controversa, merecendo em algum momento uma análise mais detida. Nesse sentido, o texto aponta algum “caos no setor”, tendo sido o referido órgão alvo de uma intervenção em fevereiro daquele mesmo ano após uma auditoria que constatou irregularidades administrativas. Após esse ocorrido, seguiram-se medidas provisórias que “dividiram a opinião dos artistas”, como uma que determinava que 30% dos direitos autorais arrecadados fossem destinados a um fundo comum, a ser dividido entre todos os artistas filiados às sociedades do ECAD. Essa “medida socializante”, teria gerado “violentos protestos de artistas como Tom Jobim, Chico Buarque e Gonzaguinha, que tiveram seus rendimentos de abril bastante reduzidos”. Tom Jobim declarou que os artistas querem um “ECAD forte para arrecadar bem”.

Em meados de agosto, auge da recessão e do desemprego, uma reveladora reportagem sobre o funcionamento e estratégias da indústria fonográfica. Nesse sentido, a seção *Música* publicou matéria intitulada *Corrida do Ouro: eruditos podem amenizar a crise do disco* onde apontava uma “reviravolta no tradicional descaso das gravadoras brasileiras pelo som erudito”¹²².

¹²¹ Briga de artista: governo mantém nova tabela do direito autoral, 17/06/1981, p. 84.

¹²² Corrida do Ouro: eruditos podem amenizar a crise do disco”, 19/08/1981, p. 104.

É explicado que essa “febre de lançamentos” se tratava de uma estratégia das gravadoras contra a crise que em um ano havia reduzido as vendas de discos populares em 50%. O artigo informou que embora representasse apenas 2% do mercado fonográfico brasileiro, a música clássica se tornava a “única trincheira de estabilidade” para o setor. Isso porque, explicou um diretor da gravadora Ariola, “o consumidor desses discos pertence a uma classe que não foi tão atingida pela crise financeira do país”. Essas eram, portanto, “as novas armas das gravadoras na briga por uma fatia de mercado subitamente valorizada”.

Em fins de novembro a revista publicou uma reportagem bastante significativa em nossas perspectivas¹²³ ao fornecer importantes informações sobre os bastidores do mercado de discos, anunciando a transação entre as operações brasileiras de duas gravadoras alemãs, a Polygram e a Ariola, onde a primeira adquiriu a segunda.

Mais do que a efetivação do negócio em si, que gerou grande repercussão no mercado musical, interessa-nos o contexto em que ele se deu – como vem anunciando a publicação há alguns meses, a indústria passava por forte crise.

Nesse sentido, segundo o artigo, a empresa Ariola parece ter chegado ao Brasil “no fim da festa, não só na capacidade de o país comprar, mas também na capacidade dos artistas criarem, já que ao declínio do mercado corresponde também uma crise de qualidade”.

Quando passou a operar no país, no final de 1979, a empresa passou a utilizar expedientes que incomodaram suas concorrentes, como a prática de pagar “luvas” milionárias aos artistas contratados para formar o seu *cast*, o que inclusive, foi um dos fatores apontados pelos agentes do mercado e pela revista para sua bancarrota. Logo que aportou no país contratou Chico Buarque por 44 milhões de cruzeiros, uma prática que não era comum mas passou a se disseminar, gerando um embate entre as gravadoras, que passaram a disputar os artistas umas com as outras por meio desses pagamentos vultosos (o texto traz as luvas, em Cruzeiros, de Milton Nascimento (Odeon) 30 milhões, Djavan (CBS) 24 milhões e Simone (CBS) 60 milhões, além de um Mercedes-Benz “novo em folha”).

Além disso, a Ariola aderiu agressivamente à prática do “jabá” que já era disseminado naquele momento, quintuplicando o valor pago aos agentes do rádio, uma

¹²³ Casamento no exterior: Polygram compra a Ariola e avança, apesar das incertezas que rondam as grandes gravadoras, 25/11/1981, p. 85.

vez que a maioria deles já possuía acordos com outras gravadoras. Passados dois anos, portanto, a empresa anunciava o fim das operações e a venda para a concorrente compatriota. No fechamento do artigo o jornalista afirma, uma vez mais, talvez menosprezando a crise maior, econômica, pela qual passava o Brasil, que essa “crise do disco representa na verdade o naufrágio das produções sofisticadas [...] que acabaram se repetindo indefinidamente. As gravadoras que concentram forças no som preferido pelo povão – como a Som Livre com as trilhas das novelas da Globo, e a Continental com as músicas sertanejas, continuam lucrativas como antes” (parece uma contradição com a afirmação anterior).

A matéria traz um quadro onde se afirmava que as quatro maiores gravadoras – Som Livre, CBS, ODEON/WEA e Ariola/Polygram – concentravam oitenta por cento do mercado. Os outros vinte por cento eram divididos entre dezenas de outras não citadas. O quadro traz uma ilustração com “O mercado e seus campeões” que reproduzimos abaixo.

Na sua edição de nove de dezembro a coluna dedicada ao universo musical anuncia a chegada às lojas de uma extensa e positiva “safra” de discos, a qual se contraporia à “calmaria de 1981” no quesito novidades musicais para o ouvinte que, “à mingua de dinheiro, esteve também à mingua de boas produções”.

É concedido espaço para diversos gêneros: MPB, Pop (internacional), Clássicos e Jazz. A MPB recebe mais atenção. O artigo sugere que os artistas que esperaram o fim do ano para lançar seus LPs, como Chico Buarque, Rita Lee e Gal Costa, acabaram “salvando-se do naufrágio”. Até mesmo os “intérpretes mais tradicionalistas, como Simone e Roberto Carlos, aportaram com os LPs mais bem-acabados de suas carreiras”.

O texto anuncia em seguida aquilo que parece uma nova estratégia da indústria, a introdução de “álbuns de luxo, com diversos LPs e folhetos explicativos”, que estariam entre “as melhores opções para quem prefere boa música a sucessos do momento”. Nesse sentido, a Polygram oferecia aos consumidores álbuns com quatro LPs cada um, com os “melhores instantes das obras” de Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Jobim e Gilberto Gil. O texto ainda ressalta o “resgate” de duas exceções da “calmaria de meio de ano”, O LP “brilhante” de João Gilberto – *Brasil* – e o disco de estreia do grupo Rumo que, “à frente da vanguarda paulista, mostra um som já acessível às rádios”. Ao final, essa sub coluna dedicada à MPB ainda destaca os lançamentos infantis: *Os Saltimbancos Trapalhães* (Chico Buarque e os Trapalhães), *Arca de Noé II*, com músicas de Vinícius de Moraes e *Adivinha o que é*, do MPB-4, “o melhor da atual safra de discos infantis”.

As tabelas abaixo apresentam as 30 músicas mais executadas nas rádios brasileiras e as trilhas sonoras das novelas da Rede Globo referentes ao ano de 1981.

Panorama radiofônico de 1981

Tabela 15 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1981

Posição	Artista	Música	Classificação
1	Kim Carnes	Bette Davis Eyes	Internacional
2	Rita Lee	Baila Comigo	MPB
3	Milton Nascimento	Nos bailes da vida	MPB
4	Roberto Carlos	Emoções	Romântico
5	Lionel Ritchie	Endless Love	Internacional
6	John Lennon	(Just Like) Starting Over	Internacional
7	Roupa Nova	Clarear	Romântico
8	Gilberto Gil	Palco	MPB
9	Rita Lee	Lança Perfume	MPB
10	Christopher Cross	Arthur's Theme	Internacional
11	Guilherme Arantes	Deixa Chover	MPB
12	14 Bis	Nova manhã	MPB
13	Caetano Veloso	Lua e Estrela	MPB
14	Daryl Hall & John Oates	Kiss on my list	Internacional
15	Gilberto Gil	Se eu quiser falar com Deus	MPB
16	John Lennon	Woman	Internacional
17	Kleiton e Kledir	Paixão	Regional
18	Air Supply	The One That You Love	Internacional
19	Milton Nascimento	Caçador de Mim	MPB

20	The Alan Parsons Project	Time	Internacional
21	REO Speedwagon	Keep on Loving You	Internacional
22	Barbra Streisand & Barry Gibb	Guilty	Internacional
23	Fagner	Eternas Ondas	MPB
24	Gino Vannelli	Living Inside Myself	Internacional
25	Renato Terra	Bem te vi	Romântico
26	Roberto Carlos	Cama e mesa	Romântico
27	Pepeu Gomes	Eu Também Quero Beijar	MPB
28	Boca Livre	Neném	MPB
29	Gretchen	Conga, Conga, Conga	Romântico
30	Marcelo	Abre coração	Romântico

Fonte: Maistocadas (adaptada pelo autor).

Tabela 16 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1981

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	12
Internacional	11
Romântico	6
Regional	1
Total	30

Fonte: Elaborada pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1981

Tabela 17 – Trilha sonora de *Baila Comigo* (março a setembro de 1981)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	O Lado Quente do Ser	Maria Bethânia	MPB
2	Deixa Chover	Guilherme Arantes	MPB
3	Lua e Estrela	Caetano Veloso	MPB
4	Corações a Mil	Marina Lima	MPB
5	Loucura	Cauby Peixoto	Não classificado
6	Pano de Fundo	Fafá de Belém	MPB
7	Baila Comigo	Robson & Lincoln	Instrumental
8	Viajante	Ney Matogrosso	MPB
9	Vida	Beth Goulart	Não classificado
10	Bicho no Cio	Marcos Valle	Romântico
11	Rio Sinal Verde	Júnior Mendes	Romântico
12	Vira Virou	Kleiton & Kledir	Regional
13	Rapte-me Camaleoa	Naïla Skorpio	MPB

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor)

Tabela 18 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Baila Comigo*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	7
Romântico	2
Não classificado	2
Regional	1
Instrumental	1
Total	13

Fonte: Elaborada pelo autor.

Tabela 19 – Trilha sonora de *Brilhante* (setembro de 1981 a março de 1982)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Me Deixas Louca	Elis Regina	MPB
2	Dans Mon Île	Caetano Veloso	MPB
3	Meu Bem, Meu Mal	Gal Costa	MPB
4	Mistério	Ângela Rô Rô	MPB
5	Decisão	Joanna	Romântica
6	Luiza (tema de abertura)	Tom Jobim	MPB/Bossa Nova
7	Naquela Noite Com Yoko	Simone	MPB
8	Acontecências	Cláudio Nucci	MPB
9	De Leve (Get Back)	Lulu Santos	Pop Rock
10	Doce de Coco	Elizeth Cardoso	Samba/Choro
11	Luzes e Estrelas	Edson e Terezinha	Não classificado
12	Canção da Manhã Feliz	Nana Caymmi	MPB

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 20 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Brilhante*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	8
Romântica	1
Pop Rock	1
Samba	1
Não classificado	1
Total	12

Fonte: Elaborada pelo autor.

Considerações

No ano de 1981, sob a perspectiva de nossos dados empíricos, o cenário e o mercado musical brasileiro se mostravam sob forte influência dos agentes consagrados – desde décadas anteriores – da música popular nacional, o que incluía os nomes de proa do gênero MPB, os quais lançavam discos competitivos, faziam turnês por todo o Brasil, marcavam presença nas paradas do rádio, nas publicações jornalísticas e em programas de televisão.

A partir dos dados do rádio, vê-se um equilíbrio entre o consumo da música nacional e internacional no Brasil, embora com uma predominância da música nacional, quando somadas as presenças de artistas oriundos da MPB e aqueles aqui classificados como românticos (em um espectro que vai de Roberto Carlos à Gretchen). Aponta a, ainda, inserção popular e contato com a juventude de artistas renomados da MPB como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Milton Nascimento.

No entanto, embora ocupem posição central no campo cultural brasileiro, no espaço social da música e em seu mercado, tais agentes recebem críticas, muitas vezes, veementes no semanário. De modo geral, afirma-se a existência de uma “frente ampla de cautela e profissionalismo”, retratando que bons artistas apresentavam trabalhos competentes, porém sempre repetitivos, sem inovações e calcados em fórmulas prontas. Nesse sentido, os maiores alvos das críticas são o “primeiríssimo time” da MPB – o que na perspectiva da revista incluía nomes como Milton Nascimento, Simone, Roberto Carlos e Maria Bethânia (a mais atacada em nossa perspectiva).

Segundo a própria publicação, um dos fatores que mais contribuía para este cenário de inércia e apatia eram os “contratos milionários” dos artistas com as grandes gravadoras, os quais os obrigavam a lançar um disco por ano. Este argumento – e essas críticas – serão bastante reproduzidos ao longo dos anos nas páginas da revista.

Pode-se inferir, igualmente, por meio das reportagens e das paradas do rádio do ano de 1981, uma forte presença de artistas ditos “popularescos” ou “superpopulares”, ou ainda, bregas, no cenário cultural e no mercado fonográfico.

Além das duas relativamente extensas reportagens sobre esses agentes, nas quais são retratados de modo em geral neutro, ou são até mobilizados aspectos positivos como a sua “proximidade com o povo”, onde as críticas aparecem mais de forma terceirizada (“para alguns a sua obra é inexpressiva”), existem também referências indiretas a esse

agrupamento em outras matérias; momento em que são caracterizados em termos bem desfavoráveis.

Assim, vê-se em outras reportagens um tom francamente crítico à “música brasileira que está na moda”, a qual seria pertencente ao “gênero descartável”. Na matéria dedicada a Djavan, por exemplo, o artista é saudado por se mostrar um dos “raros talentos vibrantes e inquietos da música brasileira atual” e na reportagem que apresenta o “movimento de vanguarda” que emergia em São Paulo apreende-se que este contrapunha-se aos estilos que predominavam desde os anos 1970, como o “bolero arrebatado”, o “samba-canção elétrico”, o “regionalismo repetitivo”, a “praga do sambão-jóia” e o “hediondo rock rural”, além da “interminável ladainha sobre amores desfeitos interpretados por artesãos do chavão como Maria Bethânia, Ivan Lins, Fagner, Simone, Joana ou, é claro, Roberto Carlos”.

A “vanguarda musical paulista”, portanto, representaria, nesse contexto, uma exceção em um cenário marcado, de um lado, por artistas e gêneros já consagrados, porém desgastados, e, de outro, pela música tida como “descartável”, representada por nomes como Gretchen, Gilliard e Amado Batista.

Destacam-se a atenção e os elogios conferidos a Arrigo Barnabé, protagonista do primeiro artigo da seção de música no referido ano, retratado como espécie de líder desta vanguarda musical, bem como a Itamar Assumpção, igualmente caracterizado como vanguardista.

A grande reportagem dedicada a esses agentes – ainda sem mobilizar a designação de “vanguarda paulista” – traz um clima de expectativa, sustentado pela aposta do jornalista em sua possível entrada no sucesso massivo. Tal abordagem é construída por meio de uma linguagem elogiosa, que ressalta, entre outros aspectos, o humor presente nas letras e nas performances desses artistas, algo que, como visto, é extremamente valorizado no discurso dos críticos culturais da revista.

Na esfera do rock, registram-se apenas duas menções – ambas associadas à dimensão do humor –, tendo Rita Lee como grande representante do gênero. Cabe destacar, novamente, uma referência ao fato de que a artista teria “trazido o rock para a música brasileira”.

Por fim, um aspecto bastante relevante que apreendemos por meio da pesquisa empírica, em especial, a análise da revista *Veja*, refere-se à relação entre a situação econômica – no presente caso a crise econômica aguda – e o consumo de música, em

especial mensurado pelas compras de discos, com sua distinta atuação sobre os diferentes gêneros.

Assim, notamos durante o transcorrer do ano de 1981 um aumento substantivo do espaço concedido pela revista ao universo da música erudita, seja anunciando concertos, discos, coletâneas ou perfis de maestros e músicos. No mês de agosto, uma relevante reportagem informou, por meio de executivo da indústria, que o público consumidor predominante deste segmento musical, isto é, frações de classe dotadas de maior capital econômico e cultural, por não estarem tão sujeitos aos efeitos da crise econômica, faziam deste a “única trincheira de estabilidade” para o setor.

É afirmado na mesma reportagem que as vendas dos discos de música popular haviam sido reduzidas em 50% e, em reportagem posterior, quase ao fim do ano, aponta-se uma queda de 70% em relação ao mesmo período do ano anterior. Quanto à música clássica viu-se um aumento em sua oferta por parte da indústria e de lojas e consequentemente um aumento em seu consumo.

Por outro lado, em reportagem sobre o samba, afirma-se que os discos do gênero seriam os mais afetados pela recessão, uma vez que “são consumidos pelas camadas mais pobres da população”. Assim, artistas de proa do gênero, como Beth Carvalho e Martinho da Vila, que em anos anteriores alcançavam vendas na casa das 400 mil cópias, alcançavam naquele momento cifras em torno de 150 mil cópias.

Podemos inferir, a partir das informações, que os efeitos da crise impactam diretamente o espaço da música e seu mercado, atuando diferentemente sobre os diferentes gêneros, sendo aquele mais “populares”, isto é, consumidos pelos estratos mais desprovidos economicamente, mais afetados.

É relevante notar, dessa forma, que os critérios de consagração e popularidade vigentes à época estavam fortemente ancorados em indicadores de desempenho comercial, sobretudo o volume de discos vendidos. Assim, a contração do consumo não implica apenas uma diminuição quantitativa das vendas, mas interfere diretamente na legitimação de artistas e gêneros, condicionando sua visibilidade, circulação e reconhecimento público.

2.2 RENOVAÇÃO DO ESPAÇO MUSICAL: O ALTO ASTRAL, A REDEMOCRATIZAÇÃO, E A NOVA GERAÇÃO DO ROCK NACIONAL (1982-1985)

No plano social e econômico, o ano de 1982, segundo a *Veja*, foi marcado pela ascensão da inflação e pela consequente corrosão do poder aquisitivo da população brasileira, em um contexto de arrocho salarial e crise internacional. Ainda no primeiro semestre, a revista destacava a alta do custo de vida e alertava para o retorno do “fantasma da inflação de três dígitos”.

Em reportagens, registra-se uma inflação acumulada de 100% em doze meses – “ou seja, quase tudo está custando, em média, o dobro do que custava em junho do ano passado”. Além disso, diante de uma dívida externa de cerca de 80 bilhões de dólares, o Banco Central foi “obrigado a impor uma dura fase de contenção monetária e cambial”.

No mês de novembro, a *Veja* interpreta a realização das eleições para governadores como um marco decisivo da abertura política, afirmando que o pleito “consagrou a abertura patrocinada por João Baptista Figueiredo¹²⁴”. Em tom de celebração, o evento é equiparado à revogação do AI-5, sugerindo que o país “acordou diferente do país que no dia 14 fora dormir”.

Nesta mesma edição, em ensaio de Elio Gaspari¹²⁵, vê-se a perspectiva do semanário onde demarcam-se dois momentos distintos e opostos – o “período sombrio do AI-5” e o cenário posterior a 1979 –, como se a ditadura houvesse sido plenamente superada a partir desse marco. Nesse enquadramento, o processo de abertura é apresentado como uma trajetória contínua e bem-sucedida, ainda que marcada por contradições, sintetizada em uma declaração de Figueiredo: “prendo e arrebento quem for contra a abertura”.

Ainda assim, prevalece uma caracterização elogiosa ao presidente. Figueiredo é descrito como o principal artífice da abertura, sendo alçado à condição de patrono desta.

No entanto, pouco antes das eleições, a permanência de práticas autoritárias ainda se fazia notar. Em reportagem intitulada *PMs na campanha: PMDB e PT são proibidos de falar na rua*¹²⁶, a revista relatou episódios de repressão a atividades políticas. Em Porto Alegre, o então candidato José Fogaça foi impedido por policiais militares de dialogar

¹²⁴ O grande vitorioso: a festa da campanha consagrou a abertura patrocinada por Figueiredo, 17/11/1982, p. 36.

¹²⁵ Duvidaram, e ele abriu: quem crê que Figueiredo é um personagem óbvio, que diz o que lhe vem à cabeça, não a tem no lugar, 17/11/1982, p. 44.

¹²⁶ PMs na campanha: PMDB e PT são proibidos de falar na rua, 08/09/1982, p. 25.

com eleitores, sendo conduzido à força ao batalhão após desentendimentos com a corporação.

Situação semelhante ocorreu em Belo Horizonte, onde a “caminhada pela liberdade”, organizada pelo PT, foi proibida. Mesmo iniciativas como a instalação de bancas para contato com eleitores foram reprimidas, com materiais de campanha destruídos e bandeiras arrancadas.

Dessa forma, a despeito da narrativa que apontava para a consolidação da abertura política, tais episódios evidenciam a persistência de mecanismos autoritários, indicando os limites e as contradições do processo de transição democrática em curso.

Em fins de novembro, a *Veja* registrou a visita do presidente dos Estados Unidos ao Brasil em um momento de agravamento da crise econômica, destacando que a “situação das contas externas é dramática” e que o governo já admitia recorrer ao FMI.

De modo geral, portanto, como caracterizado por Otto Lara Resende, em seção denominada *Ponto de vista*, na última edição do ano do periódico, “82 foi um ano duro de roer”. O autor menciona a perda do tetracampeonato na Copa da Espanha, a “ordem jurídica em frangalhos” e a permanência do autoritarismo, que “está longe de ter se despedido de nossa realidade”. Além de, é claro, citar “recessão, inflação, desemprego” como os “corvos de 1982 que já grasnam sobre 1983”.

Curiosamente, em contraste, na esfera cultural, são celebrados o bom e o alto astral reinantes no país. Em uma reportagem da seção *Cultura*, no mês de novembro, aponta-se que “o pão e a luz subiram 100% em um ano, o desemprego continua aumentando e a recessão avança a passos lentos e firmes – mas nunca se viveu tanta euforia nos palcos, cinemas e discos¹²⁷”.

A reportagem faz referência à novela das “oito” da Rede Globo, *Sol de Verão*, cujo slogan era “este ano o verão chegou mais cedo” – a partir desta referência, o jornalista afirma que “foi em outubro, com o chope e as batatas fritas do conjunto Blitz, em “Você Não Soube Me Amar”, um rock de praia, capaz de vencer a natureza e os costumes e os fantasmas da economia”.

Sugere-se que “o Blitz é o lado mais visível de um iceberg; até a pouco o país inteiro parecia envolvido pela excludente estética do “ÃO” – a que gerou o partidão, o

¹²⁷ Alto Astral: Correndo por fora do melodrama, armados de ironia e muita imaginação, jovens artistas levantam o astral da cultura brasileira, 10/11/1982, p. 172-176, Paulo Moreira Leite.

cinemão, o sambão, o teatrão e o novelão”. Esta situação estaria se modificando “com uma caravana de artistas que começa a mudar a vida do país”.

O jornalista estabelece uma comparação entre a atmosfera do período e o impacto do surgimento de Roberto Carlos, em 1965, com “Quero que tudo vá para o inferno”. Em seguida, passa a destacar outros artistas associados ao “alto-astral”, como Arrigo Barnabé, com *Clara Crocodilo*, e o cineasta estreante Sérgio Rezende, cujo filme *O sonho não acabou*, já havia atraído 350 mil espectadores aos cinemas.

Nesse enquadramento, sustenta que o “bom-humor” é constitutivo da cultura brasileira, afirmando que esses artistas “se alinham numa divertida fileira” com nomes como Gregório de Matos, Castro Alves, Machado de Assis, Mário de Andrade, Noel Rosa e Nelson Rodrigues. Caetano Veloso é citado como referência nessa seara, ao passo que o cinema brasileiro, de modo geral, é criticado por seu “baixo astral”.

Em outra matéria significativa, em retrospectiva de fim de ano, a seção *Cultura* apresenta uma reportagem com breve análise em diversas áreas, como teatro, cinema, show, dança, televisão e, claro, música¹²⁸. A reportagem é denominada *O ano do bom astral* e seu primeiro parágrafo sugere que “no mundo da cultura, 1982 foi um ano de excelente astral”. O texto cita que estádios de futebol e grandes ginásios tornaram-se “o cenário predileto para cantores cujas plateias já não cabem nos auditórios convencionais”.

Na subseção dedicada à música, o título foi *A vitória do humor*, apontando que “foi o ano dos que fizeram do alto astral o principal ingrediente dos seus discos, através do bom humor e da ironia, ou simplesmente do clima alegre”. E, ainda, “essa tendência gerou os melhores LPs da safra e favoreceu o sucesso de uma nova geração de artistas e grupos mais próximos do rock”.

O ano de 1983, foi marcado pelo aprofundamento da crise econômica, política e social que assolava o Brasil desde fins da década anterior. Em sua retrospectiva de final de ano, a revista *Veja* apontava que a dívida do país com credores internacionais era da ordem de 95 bilhões de Dólares, que a inflação anual passara da casa de 200%, que o produto interno bruto (PIB) nacional havia tido sua maior queda desde 1908, que as falências e concordatas multiplicaram-se em relação a anos passados, que o salário sofreu “uma corrosão sem paralelo” e que o desemprego grassava nas grandes e médias cidades¹²⁹.

¹²⁸ O ano do Bom Astral, 29/12/1982, p. 164

¹²⁹ 1983: para milhões de brasileiros, já vai tarde o ano da inflação, do desemprego e de muito medo, 28/12/1983, p. 54.

Refletindo a extensão e as consequências dessa crise, têm-se um evento bastante significativo, que aparentemente não habita a memória política nacional, o qual foi registrado da seguinte forma pela revista: “passarão muitos e muitos anos antes que o dia quatro de abril de 1983 seja esquecido”. A publicação então informa que uma passeata, em protesto contra o desemprego e outras chagas da crise econômica, no bairro operário paulistano de Santo Amaro, se transformou em uma revolta violenta, com saques e destruição de lojas.

A “revolta”, termo utilizado pela revista, teria alcançado a região da praça da Sé, deixando duzentas casas comerciais pilhadas, danificadas ou inteiramente destruídas, “num pesadelo que São Paulo jamais vivera antes”. Até mesmo a sede do governo paulista, o Palácio dos Bandeirantes, foi cercado por uma multidão e teve parte de sua cerca de proteção derrubada. Assim, na semana seguinte aos acontecimentos, a *Veja* publicou em sua capa uma chamada com os dizeres “As lições do saque” e reportagem extensa com diversas subdivisões onde se lê, por exemplo: “negros dias de abril: saques apavoram São Paulo”¹³⁰. O país vivia, portanto, sob a perspectiva do periódico, um “cenário típico de regiões conflagradas”.

Além disso, nesse mesmo ano, o Brasil sofreu com graves secas no Nordeste e com inundações no Sul do país, as quais se tornaram históricas, fatos estes registrados em capas do semanário ao longo do período.

Quanto ao ano seguinte, viu-se na revista *Veja* que “na história recente do país, nenhum outro ano mudou o Brasil tão profundamente quanto 1984”. Esse ano marcou, também, o vigésimo aniversário do golpe civil-militar de 31 de março de 1964. Quanto a este, em uma reportagem especial, a revista, que ainda referia-se à tomada do poder pelos militares como “revolução”, assinalou que não havia muito o que comemorar¹³¹.

Em uma comparação entre a “crise do governo Goulart” (pré-1964) com a “crise do governo Figueiredo”, constatava-se que o Brasil passara de uma inflação anual de 100% nos anos Goulart para 230% naquele momento e que a dívida externa saltara de 3,1 bilhões de dólares para quase 100 bilhões de dólares. Além disso, “onde havia corrupção, [ainda] há corrupção”.

¹³⁰ 4 de abril de 1983: neste dia, no bairro operário de Santo Amaro, em São Paulo, uma passeata transformou em revolta e espalhou pelo país o medo do saque, 13/04/1983, p. 22.

¹³¹ A velhice aos 20 anos: o regime de 1964 tornou-se um sonho quebrado, 04/04/1984, p. 22, Marcos Sá Correa

No entanto, ressalta-se, passados vinte anos, a transformação no país, de fato, fora radical. O periódico assinala que “o Brasil de cujo governo o presidente Goulart foi despejado, é outro”. O país havia aumentado sua população em 50 milhões de habitantes nesse período. Além disso, em meados dos anos 1960 o Brasil era um país “essencialmente agrícola” e a maioria dos empregos “vinha da terra”. Enquanto em meados dos anos 1980, “70% dos trabalhadores estão na indústria ou no setor de serviços”. No tempo de Jango, o país exportava por ano 1,4 bilhão de dólares, e, “hoje, em plena crise, exporta isso a cada vinte dias”.

No plano social e político, o ano de 1984 foi indubitavelmente marcado pelas expressivas e históricas manifestações populares em favor das eleições diretas para presidente da república, os famosos comícios das *Diretas Já*, caracterizados em reportagens como “a maior campanha popular da história do Brasil” e a “grande marca de 1984”.

Apesar de aparentar alinhamento com “o regime”, ou “regime de 1964”, nunca referido como uma ditadura, a revista cobriu e concedeu espaço generoso, inclusive com diversas capas, a esse movimento político popular. A cada nova manifestação em dada capital seguiam-se matérias sobre os eventos – com viés bastante positivo.

O primeiro dessa série de comícios aconteceu no Paraná, na capital Curitiba, e levou mais de trinta mil pessoas às ruas¹³². Na semana seguinte, em 25 de janeiro, aniversário da cidade de São Paulo, houve a grande manifestação pelas Diretas na praça da Sé, no centro da capital paulista. A publicação de primeiro de fevereiro da revista estampou em sua capa uma foto aérea da multidão com os dizeres: “eu quero votar para presidente”. Na respectiva reportagem afirmava-se que “a história das manifestações políticas da sociedade brasileira ganhou na quarta-feira da semana passada um novo marco de grandiosidade” e anunciava que 200 mil pessoas estiveram presentes no evento – números que seriam, ainda, ultrapassados, primeiro em Minas Gerais¹³³, e depois no Rio de Janeiro¹³⁴.

A grande mobilização e euforia em favor das eleições diretas, como se sabe, durou pouco tempo, uma vez que a emenda constitucional apresentada pelo deputado Dante de

¹³² O começo em Curitiba: no primeiro comício pela eleição direta, o PMDB leva 30.000 às ruas, 18/01/1984, p. 20.

¹³³ O grito dos mineiros: o comício de Belo Horizonte supera o da praça da Sé, com 250 000 pessoas na Avenida Afonso Pena, 29/02/1984, p. 20

¹³⁴ O grito da Candelária: no Rio, a maior manifestação da história do Brasil, 18/04/1984, p. 22.

Oliveira (PMDB–MT), visando restaurar as eleições diretas para presidente da República seria derrotada no Congresso Nacional. No entanto, as manifestações populares não arrefeceram completamente e houve organização e pressão popular em favor da candidatura de Tancredo Neves a presidência, a qual seria votada de modo indireto no colégio eleitoral no início do ano seguinte.

Em sua última publicação do ano está registrado, com toques de ingênuo ou cínico otimismo, que “a mudança do regime, em franca defensiva desde as eleições de 1982, atendia às reivindicações levadas às ruas a partir de janeiro” e, portanto, “depois de vinte anos, o regime de 1964 preparava-se para deixar efetivamente o poder, sem traumas nem resistências” e, assim, “resolvido sem traumas o impasse político, e com o país em recuperação econômica, os brasileiros readquiriram em 1984 o direito à esperança”.

O alvorecer do ano de 1985 representou para parcelas expressivas da sociedade brasileira um marco de renovação e esperança, o que pode ser apreendido e sintetizado na expressão “Nova República”, a qual parece ter sido difundida por Tancredo Neves, passando a ser utilizada nos meios de comunicações e mesmo em conversas informais no cotidiano. A saída dos militares do poder formal finalmente havia sido concluída e agora opunha-se a Nova República à Velha República, maneira pela qual a revista passou a se referir em diversas passagens ao regime anterior, ainda não denominado ditadura.

Os dois primeiros meses do ano foram marcados pela expectativa da posse de Tancredo Neves, que vencera a eleição indireta no colégio eleitoral ao aglutinar expressiva força social e política em torno de sua candidatura, contraposta à do seu adversário Paulo Maluf, o qual apoiado declaradamente pelos membros do governo militar personificava a continuidade do governo.

O entusiasmo depositado na figura de Tancredo Neves logo se transformou em apreensão e angústia com a deterioração, aparentemente, súbita de sua saúde. Em edição datada como 20 de março, a revista trouxe em sua capa fotos de Tancredo e Sarney e sobre elas os dizeres “Noite de medo em Brasília: o choque e a posse”. A mesma capa ainda continha três frases dispostas em tópicos: “por que Tancredo teve de ser operado”, “a luta do presidente contra a infecção” e “como Sarney assumiu a presidência”.

Portanto, Tancredo Neves, aquele ao qual vinculavam-se as esperanças de uma renovação mais aprofundada da política brasileira nunca assumiria a presidência da República. A publicação semanal acompanhou, como os demais meios de comunicação e grande parte da população brasileira, a evolução da gravidade do quadro de saúde de Tancredo. As cinco edições subsequentes da revista estamparam em suas capas

reportagens relativas a esse tema e a sexta edição, publicada em primeiro de maio, anunciou o seu falecimento.

No decorrer do ano foram retratados pela revista em chamadas de capa, fatos nacionais e internacionais marcantes dos quais podemos destacar o avanço da epidemia de AIDS no Brasil, o julgamento dos generais da ditadura argentina (condenados à prisão perpétua), um terremoto devastador no México, greve dos bancários em todo o Brasil, mas sobretudo, notamos a presença de muitas reportagens de capa denunciando corrupção ou má conduta de políticos – “Como se loteia o governo”, “Deputados e senadores: o escândalo da ausência remunerada”, “A maldição das pedras: as ligações de Abi-Ackel com os contrabandistas” – e os já conhecidos problemas inflacionários e econômicos – “O peso dos novos impostos”, “Tempestade na economia (14% a maior inflação da história)”, “Por que o governo está sem rumo”, “Aumento de impostos: a revolta contra a gula do governo”. Assim, pode-se inferir que o ano não transcorreu e nem se encerrou correspondendo às expectativas positivas existentes em seu início.

Na esfera musical, vê-se que o ano de 1985 fora marcado também pela euforia em torno da realização da primeira edição do gigantesco e internacional festival *Rock in Rio*, que mobilizou expressiva atenção por parte dos veículos de imprensa nacionais e internacionais e de parcelas volumosas da população brasileira, sobretudo, a da juventude urbana de classe média.

Material Coletado e Análise de 1982

Revista Veja

Rock

Em março a seção de música publica uma reportagem intitulada *Brasas Quentes: público novo redescobre o iê-iê-iê nacional*¹³⁵, onde afirma que a música da jovem guarda estaria de volta no panorama musical. O artigo ocupando uma página inteira afirma que o LP *Jovem Guarda*, coletânea de antigos sucessos da década de 1960, havia vendido 160.000 cópias. Outros grupos e artistas, como Os Incríveis, Erasmo Carlos e Wanderléia também obtinham boas vendas com seus LPs.

¹³⁵ Brasas Quentes: público novo redescobre o iê-iê-iê nacional, 03/03/1983, p. 135, Joaquim Ferreira dos Santos.

Além disso, o jornalista cita novos grupos musicais que seriam, na sua visão, influenciados pela geração da Jovem Guarda citando o grupo João Penca e seus miquinhos amestrados e a própria banda Blitz – sendo categorizados como New iê-iê-iê. “Há New iê-iê-iê no circo voador, templo da vanguarda carioca, na balada “Você Não Soube Me Amar, do grupo Blitz, ou nos shows de Luiz Melodia”, assinala.

Em meados de junho, deparamo-nos com uma significativa matéria sobre a recém chegada geração do rock brasileiro dos anos 1980¹³⁶. O título e subtítulo da reportagem apontam para uma gênese até então inédita em nossas pesquisas – “os filhos de Rita Lee: uma nova geração do rock invade as rádios na trilha aberta por sua maior estrela” – ao sugerir Rita Lee como precursora direta desses agentes.

Desse modo, lê-se que “ao se eleger a namoradina do Brasil em 1980, a roqueira Rita Lee fez mais do que consagrar a vitória de seu estilo saudável e bem-humorado entre a juventude do país. [...] ao virar mania nacional, esse estilo Rita Lee, simples e óbvio, lançou sementes férteis”.

A reportagem informa que nos últimos meses “uma série de artistas e grupos desenvolveu ótimos trabalhos a partir das lições da madrinha pioneira e acabaram por detonar um movimento, o rock brasileiro de bom gosto e apelo popular”. Este rock conquistava espaço cada vez maior nas rádios e despertava um “surpreendente interesse das gravadoras, tradicionalmente avessas ao gênero”.

A reportagem de duas páginas cita alguns grupos e artistas que tinham recentemente assinado com gravadoras como os grupos Blitz e Herva-Doce pela Odeon, o Barão Vermelho pela Som Livre e Ricardo Graça Melo (sobrinho do renomado diretor Guto Graça Melo) que detinha “o hino do verão ‘De repente Califórnia’, maciçamente executado por três meses” nas rádios, os quais possuíam em comum com Rita Lee um “inabalável bom humor e essa parece ser sua arma principal na conquista de um público saturado dos amores desesperados de Maria Bethânia”.

Cita-se o LP de estreia de Lulu Santos, *Tempos Modernos*, com o qual o “movimento que agrupa os herdeiros de Rita Lee ganhou seu produto mais bem-acabado até agora”. Afirma-se que o melhor momento do disco de Lulu Santos é a canção Scarlet Moon, uma música de Rita Lee oferecida a Lulu Santos, que afirmou ser Rita a responsável pela “abertura do espaço a novos grupos”.

¹³⁶ Os filhos de Rita Lee: uma nova geração do rock invade as rádios na trilha aberta por sua maior estrela, 23/06/1982, p. 135, Okky de Souza.

A descendência mais direta de Rita Lee seria representada pela banda Rádio Táxi, formada por músicos que a acompanharam por quatro anos e que, “apoiados por uma maciça campanha promocional da gravadora CBS, inédita no rock brasileiro, à exceção daquelas montadas à própria Rita”, lançava seu primeiro LP.

É também registrado que “na semana passada, o mais executado nas rádios, entre os filhos de Rita Lee, era o grupo carioca Blitz, criado há um ano na praia de Ipanema, no Circo Voador durante o verão passado no Arpoador”.

Ao final do texto sugere-se que essa nova leva de artistas seria “mais acessível ao público que a vanguarda cerebral de Arrigo Barnabé” e, assim, “lançando propostas às vezes igualmente inovadoras, os filhos de Rita Lee lançam um sopro de vida na música popular do país”.

Rita Lee afirmou para a reportagem: “é o fim da ditadura do preconceito na música brasileira, acabou a escravidão ao banquinho e ao violão”.

Em uma nota de apenas dois parágrafos, é apresentado o grupo Barão Vermelho, em matéria denominada *O rock do Barão: a explosiva energia de um grupo estreante*. A reportagem, bastante diminuta, fala sobre o lançamento do primeiro LP do grupo. Novamente são colocados como “filhos artísticos de Rita Lee”, aqueles que buscavam desenvolver um “rock brasileiro de qualidade como só ela conseguiu”. A banda é apresentada como os seus mais “rebeldes e inquietos descendentes”. Informa-se que a banda é formada por cinco garotos na faixa dos 20 anos, “entre eles o guitarrista Roberto Frejat, filho do deputado federal José Frejat, do PDT carioca”. Cazuzza é elogiado pela sua atuação “extremamente original” como cantor e letrista. O artista é colocado como um “esperto cronista da sua geração”. O álbum é elogiado de maneira breve e leve com adjetivos como “um rock simples e rápido”, “linguagem direta em que as palavras se transformam em lâminas afiadas”, “faz da espontaneidade seu maior trunfo”. Não há referência ao fato de Cazuzza ser filho de João Araújo, o presidente de sua gravadora.

No ano de 1982, deparamo-nos ainda com duas matérias dedicadas à Rita Lee, além de sua já destacada presença nas reportagens anteriores. Assim, em outubro, a seção de música publicou a matéria “Idade da Emoção”¹³⁷, assinada por Okky de Souza, dedicada à análise do disco *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. A avaliação é positiva, ainda que moderada, destacando uma inflexão mais romântica na trajetória recente da artista. A reportagem relembra também o desempenho comercial de seus trabalhos anteriores,

¹³⁷ Idade da emoção: uma virada romântica no LP de Rita Lee, 20/10/1982, p. 110, Okky de Souza.

mencionando as cerca de 700 mil cópias vendidas de *Lança Perfume* (1980) e 450 mil de *Saúde* (1981).

Já em dezembro, na seção de televisão, a revista publica a reportagem “A rainha no circo”¹³⁸, dedicada ao especial de Rita Lee exibido pela Rede Globo. Em duas páginas, o texto enfatiza a dimensão da produção, descrita como um espetáculo de grande porte, com cenografia elaborada, tecnologia de ponta para a época e muitas pessoas envolvidas. Segundo a matéria, o show contou com um orçamento de cerca de 50 milhões de cruzeiros, indicando o investimento elevado da emissora.

Nesse contexto, Rita Lee é apresentada como artista em pleno auge de popularidade, sendo igualmente objeto de avaliações positivas pela crítica cultural – pelo menos em *Veja* – revelando sua posição central no cenário musical brasileiro do período.

Em outubro, a seção de música publica a reportagem “Em ritmo suave”¹³⁹, dedicada ao lançamento do quarto disco de Marina Lima, *Desta Vida, Desta Arte*. O texto destaca uma inflexão em sua trajetória, aproximando-a de uma sonoridade mais romântica, mas inserindo-a na esfera do rock.

A reportagem posiciona Marina como uma espécie de precursora de novos grupos em ascensão, como a Blitz, “que tem conquistado plateias cada vez maiores com músicas bem-humoradas”. Nesse enquadramento, sua produção aparece como referência para a renovação estética que se apontava em curso na música brasileira do período.

A avaliação é positiva, afirmando que a artista “confirma que passou a ocupar um lugar no primeiro time”, o que indica sua consolidação entre os nomes de maior destaque no cenário musical nacional.

MPB

Uma referência marcante ao universo da música popular na revista *Veja*, no período analisado, encontra-se na capa da edição de 27 de janeiro de 1982, onde destacava-se a frase “A tragédia da cocaína”, anunciando o falecimento da cantora Elis Regina.

¹³⁸ A rainha no circo: num cenário milionário, com palhaços e muito rock, a Globo mostra o melhor show de Rita Lee, 08/12/1982, p. 110,

¹³⁹ Em ritmo suave: a roqueira Marina em fase romântica, 27/10/1982, Okky de Souza.

No interior desta edição haviam duas reportagens sobre a cantora e seu falecimento, a primeira, denominada “O amargo brilho do pó”¹⁴⁰, cuja abordagem adotada foi amplamente percebida como invasiva e sensacionalista, suscitando críticas tanto de leitores quanto de agentes vinculados ao campo musical, versava mais sobre questões pessoais e o fato da morte em si.

A repercussão da matéria desencadeou um debate mais amplo sobre o uso de drogas no meio artístico, intensificado por declarações do cantor Jair Rodrigues. Ao comentar o caso, ele mencionou nominalmente artistas como Rita Lee, Gilberto Gil, Raul Seixas e Tim Maia – todos com passagens públicas envolvendo drogas –, o que lhe rendeu acusações de buscar visibilidade e de atuar como “dedo-duro”. As declarações de Jair Rodrigues foram interpretadas como reforços à estigmatização do meio artístico em relação às drogas.

Quanto à segunda matéria, “A perfeita alquimista”¹⁴¹, apresentava um panorama dos dezoito anos de carreira de Elis Regina, caracterizada pela revista como “a melhor cantora da música brasileira” e “a dona da mais perfeita alquimia entre técnica e emoção”.

Lê-se, ainda, que Elis Regina não teria permanecido atrelada a um gênero específico que lhe garantisse o sucesso comercial, como ocorria com Maria Bethânia no estilo “amor inesquecível”, tampouco teria recorrido “à repetição de adoráveis recursos”, à maneira de Roberto Carlos. Segundo a reportagem, faltariam à cantora “a alegria contagiante de Gal Costa” e “o pique de Rita Lee”. Ainda assim, a matéria sustenta que Elis possuía “algo que faltava a todos”, e conclui que, “nas próximas décadas, quando se procurar a voz desta época, ela estará num disco de Elis”.

Em fevereiro, a *Veja* publicou a reportagem denominada “Na mesma tecla: Jorge Ben apura seu estilo foto cópia”¹⁴², onde analisa em poucos parágrafos o novo disco do artista, intitulado *O dia que o sol declarou seu amor pela Terra*. A avaliação, como percebe-se pelo próprio título do artigo, é marcadamente crítica, apontando um suposto esgotamento criativo do artista.

O texto sustenta que sua produção recente se caracterizaria pela repetição de fórmulas já consolidadas, afirmando que “há pelo menos seis anos os LPs de Jorge Ben

¹⁴⁰ O amargo brilho do pó: aos 36 anos, Elis Regina, a melhor cantora do Brasil, foi achada morta em seu quarto, onde tomara a derradeira dose de cocaína, 27/01/1982, p. 54

¹⁴¹ A perfeita alquimista: misturando técnica e emoção, Elis resistiu às fórmulas fáceis e se tornou a maior cantora do Brasil, 27/01/1982, p. 60.

¹⁴² Na mesma tecla: Jorge Ben apura seu estilo foto cópia, 24/02/1982, p. 83, Okky de Souza

poderiam ser transformados em excelentes compactos simples” e que o músico “apura ao máximo a habilidade de se repetir”. Nesse enquadramento, a trajetória de Jorge Ben é apresentada como estável, porém pouco inovadora nos últimos anos.

Caetano Veloso recebeu duas matérias dedicadas a ele. Em *Salto colorido: Caetano faz piruetas sem perder o equilíbrio*¹⁴³, têm-se, em dois terços de uma página, uma análise elogiosa do LP *Cores, Nomes*, qualificando o artista como “provavelmente, o maior compositor brasileiro vivo”. Tal classificação derivaria, sobretudo, do fato de Caetano ser “entre os bons poetas e músicos de talento [...] um dos poucos a exercitar incansavelmente o pulo do gato: inova, atreve-se, aposta no improvável”. Afirma-se que este LP marcava a volta do compositor aos “temas políticos”, embora ele não “se junte ao debilitado coro dos órfãos da abertura”.

Já em “Um Poeta Apaixonado”¹⁴⁴, duas páginas foram dedicadas ao seu novo show, descrito como um “ato de coragem num mercado musical em crise, em que a ordem é jamais arriscar”. Ressaltou-se ainda que, “enquanto a música brasileira vive um momento de shows sofisticados em grandes ginásios ou estádios, Caetano montou o show mais simples de sua carreira”, reafirmando “sua condição de melhor e mais original compositor do país”.

A edição de *Veja* publicada em 24 de março trazia a cantora Simone na capa, destacando sua fase de grande evidência e os diversos shows em ginásios e estádios do país¹⁴⁵. A artista contava com 32 anos e, a julgar pela reportagem, estava no auge de sua carreira iniciada há alguns anos. A reportagem de sete páginas inicia-se fazendo referência ao evento Canta Brasil, realizado há poucos dias, no qual Simone “ergueu um coro de 90.000 vozes com a canção *Caminhando* nos lábios e lágrimas nos olhos”.

Segundo o jornalista, Simone ostentava números dignos de Roberto Carlos, sendo a artista que mais se apresentava para públicos acima de 15 mil pessoas em ginásios, tinha o segundo maior cachê fixo depois do “Rei” (3,5 milhões de cruzeiros) e tinha vendido 300.000 cópias de seu LP lançado há poucos meses. A cantora seria então “uma recém-chegada entre os grandes nomes”.

Simone nasceu em um bairro de classe média de Salvador, seu pai era um contador que se mudou para São Paulo, onde abriu um próspero negócio de componentes para

¹⁴³ Salto colorido: Caetano faz piruetas sem perder o equilíbrio, 10/03/1982, p. 129, Okky de Souza.

¹⁴⁴ Um Poeta Apaixonado, 12/05/1982, p. 155

¹⁴⁵ Uma morena magnética: exibindo o carisma das grandes estrelas, Simone bate recordes de público e lidera a invasão dos estádios e ginásios pela música brasileira, 24/03/1982, p. 82.

tratores e para onde trouxe toda a família. Simone é formada em Educação Física e foi jogadora de basquete, chegando a integrar a seleção brasileira da modalidade, disputando inclusive um campeonato mundial. A reportagem ainda indica que a cantora ganhou um carro Mercedes-Bens da gravadora CBS com a qual assinou um dos “maiores contratos artísticos já feitos no Brasil” – 60 milhões de Cruzeiros.

Por fim, a reportagem aponta uma polêmica com Caetano Veloso. Simone declarara em entrevista na televisão que logo chegaria à marca de 1 milhão de cópias vendidas (feito conseguido até então apenas por Roberto Carlos). Caetano declarou que Simone tratava um disco como uma caixa de sabão em pó. A cantora retrucou que “gente sou eu, o disco é um produto. Assim como o sabão em pó”.

Na primeira semana de abril a seção de música apresenta ao público a cantora Sandra Sá (Sandra de Sá), por meio de reportagem denominada *Diva suburbana: uma grande cantora surge no Rio de Janeiro*¹⁴⁶, destacando o lançamento do seu primeiro disco (não é citado o nome do LP).

A artista até então faria sucesso apenas em bailes do subúrbio do Rio. O tom da reportagem é bastante elogioso, apresentando trechos como “a vanguarda da música popular brasileira já não se encontra apenas nos porões do teatro Lira Paulistana”.

A artista, ex-estudante de psicologia, descrita como uma cantora “possante e cheia de boas ideias”, foi também caracterizada como “a primeira cantora de música negra do país desatrelada do sambão”.

Na semana seguinte, a seção de música publicou uma matéria denominada “*Padrinho famoso*”, dedicada a Vinícius Cantuária, então baterista do grupo de Caetano Veloso, por ocasião do lançamento de seu primeiro LP. Logo na abertura, a reportagem traz a informação de que “a canção de maior sucesso de Caetano Veloso em 1981 não era de Caetano Veloso”, referindo-se a “Lua e Estrela”, composição de Cantuária.

Segundo o texto, foi com essa música que Caetano se tornou “o artista da moda” em meados daquele ano, impulsionado também por sua inclusão na trilha sonora da novela *Baila Comigo*, além de ter alcançado, pela primeira vez, a marca de 100 mil discos vendidos.

A matéria adota um tom elogioso ao analisar o trabalho de Cantuária, destacando qualidades de suas composições e valorizando, em especial, a participação de Caetano Veloso na gravação do disco.

¹⁴⁶ *Diva suburbana: uma grande cantora surge no Rio de Janeiro*, 07/04/1982, p. 139, Okky de Souza.

Em 14 de abril, noticia-se o lançamento de um disco póstumo de Elis Regina, poucos meses após a morte da cantora¹⁴⁷. Intitulado *Elis em Montreux*, o álbum reúne a gravação de sua apresentação no festival de jazz da cidade suíça. Segundo a reportagem, Elis Regina era contrária à transformação desse registro em disco. Ainda assim, o texto adota tom elogioso, sintetizado no subtítulo: “disco póstumo mostra Elis brilhando no jazz”. Dessa forma, a matéria ressalta tanto a qualidade artística da gravação quanto as tensões em torno de sua publicação.

Em fins de abriu é apresentada a banda Fulia, destacando sua trajetória de cerca de sete anos em festivais pelo interior do país, nos quais acumulava diversas vitórias¹⁴⁸. O grupo, cujos integrantes se apresentavam caracterizados como índios e cowboys, alcançou a segunda eliminatória do MPB Shell-82, da TV Globo, ocasião em que, segundo o jornalista, teria “salvado a plateia de um tédio mortal” em meio às demais canções. O texto assinala ainda que o desempenho do grupo teria desencadeado uma disputa entre gravadoras como Odeon, Polygram e Som Livre pelo seu “passe”, indicando o interesse do mercado fonográfico. A banda é descrita como influenciada pelos Mutantes, com um repertório que transita “do baião ao rock”. Além disso, destaca-se o uso de elementos teatrais nas apresentações, combinados a humor e traços de crítica social.

Em 26 de maio, a *Veja* noticia o relançamento de dois discos de Elis Regina pela gravadora Continental, retomando registros de início de carreira da cantora¹⁴⁹. A reportagem afirma que, nesse período, Elis gravava “lacrimejantes boleroes e açucaradas baladas pop”, quando ainda era produzida por Carlos Imperial, figura associada à criação da Jovem Guarda. O texto situa essas gravações como anteriores à consolidação artística da cantora, destacando o tipo de repertório interpretado naquele momento e a mediação de Imperial em sua produção musical. Por fim, a matéria assinala que “o álbum ganha inesperada atualidade em uma época em que os valores da Jovem Guarda e do rock pré-Beatles são resgatados por músicos da vanguarda”.

Note-se que aparece bastante a questão do resgate ou valorização da Jovem Guarda. Nesse contexto, cabe lembrar que os Titãs surgem em 1982 ainda sob a denominação Titãs do iê-iê-iê.

¹⁴⁷ Disco póstumo mostra Elis Brilhando no Jazz, 14/04/1982, p. 123, Okky de Souza.

¹⁴⁸ Tiros Certeiros: Grupo Fulia quebra marasmo do festival MPB-82. Joaquim Ferreira dos Santos. 96. 28/04/1982

¹⁴⁹ Do fundo do baú: em dois discos, uma fase esquecida de Elis, 26/05/1982, p. 149, Okky de Souza.

Ainda no mesmo número, a *Veja* publica uma reportagem sobre Tiago Araripe, cantor e compositor cearense de 30 anos, descrito como “uma espécie de precursor da vanguarda paulista da música brasileira, que hoje agita os fervilhantes porões do teatro Lira Paulistana”¹⁵⁰. Segundo o texto, Araripe “fez uma surda revolução” em São Paulo, entre 1975 e 1978, como líder da banda Papa Poluição, ao misturar temas nordestinos, referências da Jovem Guarda e “sonoridades urbanas”. O grupo lançou três compactos e se manteve ativo por meio de apresentações em teatros universitários.

A reportagem situa Araripe no interior da chamada vanguarda paulista, “em algum lugar entre o radicalismo de Arrigo Barnabé, a força rítmica de Itamar Assunção e o lirismo do grupo Rumo”, afirmando que ele alcança “originalidade de sobra para se juntar à turma”.

A gravadora (não citada na reportagem) parece ter apostado relativamente alto em Tiago Araripe uma vez que o disco, *Cabelo de Sansão*, seu primeiro LP, “conta com uma produção sofisticada, cheio de arranjos brilhantes, que consumiu 200 horas de estúdio e uma viagem a Nova York para o corte da matriz do disco”

Em junho, há a breve análise do novo disco de Gonzaguinha, *Caminhos do coração*¹⁵¹. O LP é avaliado de forma positiva, especialmente em comparação com o trabalho anterior, descrito como “aborrecido”, por ser “tão denso e pretensioso que deixava o ouvinte a um passo do stress e mau humor”. Segundo o texto, nesse novo trabalho, Gonzaguinha teria se aproximado mais “do ótimo intérprete e compositor que se vem delineando desde 1978”.

Em meados de agosto há uma reportagem de página inteira, totalmente dedicada ao lançamento e análise do novo disco de Gilberto Gil, *Realce*, o qual foi bastante elogiado¹⁵². Segundo o jornalista, tratava-se de um disco “belíssimo”, o melhor trabalho de Gil desde *Refazenda* (1975). Optando por uma “retomada da simplicidade”, o artista teria abandonado o excesso de “piruetas eletrônicas” e de truques de estúdio que, segundo a avaliação da reportagem, tornavam *Luar*, seu disco anterior, um trabalho “impessoal e postiço”. A reportagem aponta que equívocos dessa natureza decorreriam “de um problema mais antigo”, a saber, a exigência contratual das gravadoras de que os artistas lançassem um LP por ano. Segundo o texto, essa lógica contribuiria tanto para a produção de “maus discos de bons compositores” quanto para dificuldades enfrentadas por artistas

¹⁵⁰ Casamento feliz: um cearense faz coro com a vanguarda paulista, 26/05/1982, p. 150, Okky de Souza.

¹⁵¹ Sem metafísica: Gonzaguinha ensaia um novo plano de voo, 09/06/1982,

¹⁵² Um Real Realce: Gil recupera passo com um LP excepcional, 18/08/1982, p. 130. Okky de Souza.

iniciantes, sendo “certamente uma das responsáveis pela má safra que vive a música popular brasileira”.

Em setembro têm-se uma reportagem dedicada ao lançamento de *Qualquer Música*, o novo LP de Fagner, avaliado positivamente¹⁵³. Segundo o texto, o disco demonstraria que a “inquietação, em música, é uma qualidade”, afirmando que o artista – caracterizado como “ousado” – conseguia obter “bons frutos” de experiências realizadas em trabalhos anteriores, ainda que algumas delas tivessem sido conduzidas de maneira “desajeitada”.

A reportagem destaca que o disco foi gravado no estúdio Hit Factory, em Nova York, “onde John Lennon também costumava gravar”, e contou com a participação de diversos convidados, entre eles renomados músicos estrangeiros, como o saxofonista David Sanborn e o guitarrista flamenco Paco de Lucia. Apreende-se, portanto, novamente, grande expectativa e investimento da gravadora em Raimundo Fagner naquele momento.

No ano de 1982, identificam-se duas reportagens dedicadas a Djavan na *Veja*. A primeira, “Com toda luz”¹⁵⁴, ocupa duas páginas e destaca a gravação do disco *Luz* nos Estados Unidos, incluindo uma parceria com o famoso cantor estadunidense Stevie Wonder. O texto menciona o elogio de Caetano Veloso – que cunha o termo “djavanear” – e apresenta o álbum como “maravilhoso” e expressão de uma “música de personalidade única”. A matéria também recupera aspectos da trajetória do artista, como sua origem alagoana e o episódio em que foi preso em São Paulo sob acusação de vadiagem.

A segunda reportagem, “O batismo do Samurai”¹⁵⁵, ocupa quatro páginas e também é dedicada exclusivamente ao cantor. Logo na abertura, informa-se que o LP *Luz*, lançado poucas semanas antes, havia alcançado o primeiro lugar em vendas nas lojas de São Paulo e Rio de Janeiro. O disco teria elevado Djavan de um patamar de cerca de 40 mil cópias, obtido no trabalho anterior, para aproximadamente 250 mil — “um salto só conseguido por Rita Lee nos últimos cinco anos”.

A matéria destaca ainda a intensa agenda de shows do artista, com apresentações lotadas e cachês em torno de 2 milhões de cruzeiros. Djavan é amplamente elogiado,

¹⁵³ Com novo molde: Fagner apura suas boas ideias de passado, 08/09/1982, p. 149, Okky de Souza.

¹⁵⁴ Com Toda Luz: Djavan, misturando ritmos e novo parceiro, 29/09/1982, p. 152, Joaquim Ferreira dos Santos.

¹⁵⁵ O batismo do Samurai: com canções originais e ótimos poemas, Djavan conquista o seu lugar no circuito dos grandes astros da música popular brasileira, 17/11/1982, p. 172, Okky de Souza.

sendo descrito como “um dos poucos compositores realmente originais surgidos na música brasileira nos últimos anos”, alguém que “jamais se repete” e que, “como poeta, brilha ainda mais alto”.

A canção Samurai disputava, então, as primeiras posições nas paradas de rádio com “Você Não Soube Me Amar”. O texto também recupera sua trajetória – da chegada ao Rio de Janeiro em 1973, passando por apresentações em boates, participação em festival da Globo em 1975, até o reconhecimento com *Álibi* (1978) na voz de Maria Bethânia – além de retomar o episódio de sua prisão em São Paulo, interpretado pelo próprio artista como caso de racismo. Djavan portava e teria apresentado diversos documentos, como passaporte e carteira da ordem dos músicos do Brasil, mas mesmo assim acabou levado para delegacia onde teve de passar algumas horas. “Foi racismo mesmo. Os guardas, que eram todos brancos, só me levaram porque eu sou preto”, afirmou o artista.

Na seção de música, em uma página, a *Veja* publica reportagem dedicada ao lançamento do LP *Nuvens*, de Tim Maia¹⁵⁶. O texto não se detém de forma aprofundada no conteúdo do disco — embora o avalie positivamente —, concentrando-se sobretudo no fato de o álbum ter sido lançado de maneira independente, com 25 mil cópias produzidas pelo próprio artista em seu selo. “Chega de ser explorado pelas gravadoras”, afirmou Tim Maia. A matéria caracteriza o cantor como um artista “excêntrico e irascível”, ao mesmo tempo em que o posiciona como “alinhado aos criadores originais da música brasileira”.

No início de dezembro, a seção de música publica a reportagem *Mudança de tom: uma Gal Costa brilhante e com inédito bom humor*¹⁵⁷. Em uma página, o texto é dedicado ao lançamento do LP *Minha Voz*, apresentando uma análise faixa a faixa do disco, que é amplamente elogiado. A matéria destaca, mais uma vez, a valorização do bom humor como elemento central, apontando-o como traço marcante do trabalho. Nesse enquadramento, Gal Costa é colocada como a “herdeira natural de Elis Regina no pódio reservado à melhor cantora da música popular brasileira”. Por fim, a reportagem informa

¹⁵⁶ Passo retomado: a volta de Tim Maia e seu funk carioca, 01/12/1982, p. 171, Okky de Souza.

¹⁵⁷ Mudança de tom: uma Gal Costa brilhante e com inédito bom humor, 08/12/1982, p. 155, Okky de Souza.

que a artista havia vendido cerca de 500 mil cópias de seu LP lançado no ano anterior, reforçando a destacada posição do gênero MPB no mercado fonográfico.

Em meados de dezembro a *Veja* publica uma entrevista com Arrigo Barnabé nas “páginas amarelas”¹⁵⁸. Nos parágrafos iniciais, o compositor é descrito como o “personagem mais polêmico da música brasileira desde a Tropicália”. Paranaense, teria “surgido” em 1979 ao vencer um festival da TV Cultura, sendo sua obra caracterizada como “uma incendiária mistura de música erudita e popular”. Seu LP de estreia, *Clara Crocodilo*, foi aclamado pela crítica como um dos mais inventivos de 1980, mas vendeu cerca de 10 mil cópias. Aos 31 anos, é apresentado como figura central da chamada Vanguarda Paulista, sendo elogiado por Caetano Veloso e Tom Jobim. A reportagem informa ainda que o artista havia retornado de Berlim, onde se apresentou em um festival de jazz.

Na entrevista, Arrigo afirma que não aceitaria contrato com grande gravadora, pois esses exigem a produção de um disco por ano, o que, segundo ele, compromete o tempo do artista. Questionado sobre sucesso comercial, declara que dificilmente atingiria as paradas, associando o êxito nas rádios FM a uma “música boboca”. Sobre a Vanguarda Paulista, afirma que o movimento caminha para uma “diluição” e que não há mais elementos que unifiquem seus integrantes, acrescentando que já se afastou dessa identificação. Em outro momento, diz “não ter ilusões” e afirma que muitos artistas independentes desejam ingressar nas grandes gravadoras.

Ao tratar da política, Arrigo se declara “cético” em relação aos efeitos das eleições de 1982, afirmando que os resultados dificilmente alterariam a situação do país. Diz que teria votado no PT, mas considera haver “hipocrisia geral nos partidos” e sugere incerteza quanto à capacidade de governar dos eleitos. Afirma ainda que sua geração teve dificuldades de discutir política devido à ditadura. Em tom de frustração, observa que esperava maior repercussão para sua música, o que não ocorreu. Por fim, declara ter conquistado “mais prestígio do que sucesso” e critica a indústria fonográfica, afirmando que ela privilegia o que é imediato em detrimento da qualidade.

Samba

¹⁵⁸ O filho da tropicália: o inventor da Vanguarda Paulista investe contra os compositores de sucesso e denuncia a pasteurização da música brasileira, 15/12/1982, p. 3, Okky de Souza.

Reportagem sobre a chegada às lojas do disco que reunia os doze sambas enredos das escolas cariocas do grupo especial¹⁵⁹. A prática de reunir e lançar essas canções das principais escolas em LP foi iniciada em 1969 e no ano de 1981 o disco respectivo vendeu 350 000 cópias, informa a reportagem.

Romântica

Na edição de 17 de março, a seção de música informa que a gravadora RCA pretendia relançar, de uma só vez, 50 discos de Nelson Gonçalves, que, somados aos outros 33 já disponíveis, formariam um dos maiores catálogos do mundo¹⁶⁰. Segundo o jornalista, tratava-se de “boleros, tangos e sambas-canções do gênero dor-de-cotovelo encharcados de cafonice”.

Em meados de dezembro uma reportagem destaca a exibição, na noite de 24 de dezembro, do tradicional especial de Roberto Carlos na Rede Globo, então realizado havia sete anos e associado ao lançamento anual de seus discos, apresentado como um dos sinais da chegada do Natal.

O texto informa que, “em um único dia da semana passada”, as músicas de seu novo LP foram executadas cerca de 4.000 vezes nas rádios do Rio de Janeiro e de São Paulo. O disco já havia alcançado 2,5 milhões de cópias vendidas por antecipação antes mesmo de chegar às lojas.

A matéria observa que, enquanto o mercado fonográfico brasileiro registrava queda nas vendas – com perdas de até 40% -, o público de Roberto Carlos continuava a crescer. O cantor é descrito como “cada vez mais romântico”, ampliando sua base de ouvintes, com vendas em ascensão de cerca de 15% ao ano. Por fim, informa-se que o especial de 1982 tinha expectativa de mais de 30 milhões de espectadores e foi a produção mais cara da televisão brasileira até então, com custo de 120 milhões de cruzeiros.

Sertanejo

¹⁵⁹ A grande constelação: com estrelas negras, humor e romance, as escolas mostram em discos os sambas que levarão à avenida, 08/12/1982, p. 147

¹⁶⁰ Pacote colossal: Nelson Gonçalves lança 50 discos de uma vez, 17/03/1982, p. 117.

Em meados de setembro, a seção de música publica a reportagem “O fuscão milionário”¹⁶¹, versando sobre o grande sucesso da canção sertaneja “Fuscão Preto” (Fuscão preto/ Você é feito de aço/ Fez o meu peito em pedaços/ Também aprendeu matar), a qual agradaria “na Serra Pelada e nas boates da moda”. O texto apresenta a música e seu intérprete, Almir Rogério, vivendo um momento de grande evidência no cenário musical, sendo capaz de circular tanto no interior do país quanto nas “boates elegantes paulistas”.

A canção, já gravada por outros artistas, somente alcançou projeção nacional na interpretação de Almir Rogério, estando, segundo a reportagem, há 43 semanas nas paradas de sucesso de São Paulo e Rio de Janeiro. O texto compara esse desempenho ao de “Menino da porteira”, gravada por Sérgio Reis em 1973, apontando que ambas pertencem ao mesmo gênero, embora a mais recente tenha superado a anterior em alcance.

A matéria informa ainda que o cantor “orgulha-se de ter vendido 500 mil discos”, participa regularmente de programas de televisão e mantém agenda de shows lotada até dezembro, com cachê de cerca de 400 mil cruzeiros por apresentação.

Em 31 de março, Okky de Souza apresenta o lançamento da revista Som do Sertão, da editora Abril, voltada ao público consumidor de música sertaneja¹⁶². A reportagem informa que o gênero “navega com tranquilidade na crise do disco” e tem ampliado seu público de forma significativa.

Segundo o texto, são lançados, em média, 50 discos sertanejos por mês, e um título de sucesso médio alcança cerca de 100 mil cópias vendidas, “o mesmo que Caetano”. A edição apresentada destacava artistas como Sérgio Reis e Rolando Boldrin.

Na seção de televisão, sob o título A caminho da roça, a reportagem afirma que a Rede Globo iniciava “sua mais pesada investida no mercado rural”, evidenciando o interesse crescente pelo interior do país. O texto faz referência ao programa Som Brasil, dedicado sobretudo à música sertaneja, destacando que a emissora teve uma “surpresa”: o gênero alcançava mais sucesso entre o público urbano de classe média do que no campo, garantindo cerca de 10% de audiência, índice considerado expressivo para o horário.

A matéria informa ainda que esse movimento não se restringia à Globo, sendo acompanhado por outras emissoras, como SBT e Bandeirantes, e que se articulava a uma

¹⁶¹ O Fuscão Milionário: A escalada de fuscão preto, canção sertaneja que agrada na Serra Pelada e nas boates da moda, 15/09/1982, p. 143.

¹⁶² A nova caipira: música sertaneja ganha sua revista, 31/03/1982, p. 98

política mais ampla do governo João Figueiredo de incentivo ao agronegócio, sintetizada no slogan “Plante que João Garante”.

Por fim, a reportagem traz uma entrevista com Rolando Boldrin, apresentador do Som Brasil, músico e proprietário de um selo dedicado à música sertaneja. Ele afirma que seu programa não abria espaço para a música de “alto consumo”, priorizando um repertório mais tradicional, e sustenta que “os temas rurais não podem ficar como moda passageira”.

Na seção de música, em reportagem de duas páginas, a Veja volta a mencionar o programa Som Brasil, exibido nas manhãs de domingo da Rede Globo, afirmando que este tem “funcionado como um núcleo inovador da música sertaneja no país”¹⁶³.

O texto destaca dois lançamentos do selo Som Brasil, de Rolando Boldrin, descritos como “dois dos melhores discos caipiras da atual safra”: Violeiro, de Boldrin, que “substitui o saudosismo pela alegria e o bom humor”, e Doma, de Almir Sater, cantor e compositor sul-mato-grossense então com 25 anos, apresentado como “um dos artistas mais talentosos da música sertaneja atual” e que havia sido “lançado” na estreia do programa, em agosto de 1981.

A reportagem informa que Boldrin defende uma música caipira que considera “autêntica”, não influenciada por ritmos estrangeiros e oposta, por exemplo, à da dupla Milionário e José Rico, citados expressamente. Por fim, o jornalista elogia a simplicidade dos discos, destacando “uma simplicidade que encerra boas lições numa época em que a música urbana complica-se, muitas vezes em direção ao nada”.

Espaço e mercado da música

Em abril a seção de música publica a reportagem “Turma do toque de ouro”¹⁶⁴, destacando a figura do produtor musical. O texto afirma que esses profissionais passaram a sair do anonimato, sendo apresentados como responsáveis diretos pelo sucesso ou fracasso dos artistas.

A matéria menciona alguns nomes em atuação naquele momento: Guto Graça Mello, 37 anos, responsável pelos discos de Jorge Ben e por trilhas sonoras de novelas e programas da Rede Globo; Marco Mazzola, 34 anos, produtor de Simone, Milton

¹⁶³ Colheita Farta: Boldrin e Sater mostram o melhor do sertão, 03/11/1982, p. 104, Okky de Souza.

¹⁶⁴ Turma do Toque de Ouro, 21/04/ 1982, p. 136.

Nascimento, Chico Buarque e Ney Matogrosso; Augusto César Nogueira de Carvalho, 28 anos, produtor da WEA e associado ao trabalho com Baby Consuelo; Miguel Plopschi, 39 anos, produtor da Odeon, atuando com Beth Carvalho e Martinho da Vila; Liminha, 30 anos, que havia trabalhado com Gilberto Gil; e Maurozinho Rocha, 34 anos, produtor de Gal Costa. A reportagem apresenta ainda fotografias de alguns desses produtores ao lado de artistas mencionados, como Simone, Chico Buarque e Jorge Ben.

Para o ano de 1982, foram organizadas tabelas contendo as 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras e as trilhas sonoras nacional das novelas da Rede Globo.

Panorama radiofônico de 1982

Tabela 21 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1982

Posição	Artista	Música	Gênero musical
1	Dalto	Muito Estranho (Cuida bem de mim)	Romântico
2	Olivia Newton John	Physical	Internacional
3	Rita Lee	Banho de Espuma	Pop/Rock
4	Biafra	Leão Ferido	Romântico
5	Rita Lee & Roberto de Carvalho	Saúde	Pop/Rock
6	Gal Costa	Festa do Interior	MPB
7	Alceu Valença	Morena Tropicana	MPB/Regional
8	Earth, Wind & Fire	Let's Groove	Internacional
9	Elba Ramalho	Bate Coração	MPB/Regional
10	Gonzaguinha	O que é, O que é?	MPB
11	Zizi Possi	Asa Morena	MPB
12	Paul McCartney & Stevie Wonder	Ebony and Ivory	Internacional
13	Sergio Mallandro	Vem fazer glu glu	Infantil
14	Blitz	Você Não Soube Me Amar	Pop Rock

15	The Alan Parsons Project	Eye in the Sky	Internacional
16	Marcos Sabino	Reluz	Romântico
17	Almir Rogério	Fusão Preto	Romântico
18	Elton John	Blue Eyes	Internacional
19	Djavan	Samurai	MPB
20	Marina Lima	Charme do Mundo	MPB
21	Clara Nunes	Portela na avenida	Samba
22	Chicago	Hard To Say I'm Sorry	Internacional
23	Survivor	Eye Of The Tiger	Internacional
24	Stevie Wonder	Ribbon In The Sky	Internacional
25	Laura Branigan	Gloria	Internacional
26	Djavan	Faltando um Pedaco	MPB
27	Vangelis	Titles	Internacional
28	Alceu Valença	Como Dois Animais	MPB/Regional
29	Beth Carvalho	Virada	Samba
30	Magazine	Sou Boy	Pop Rock

Fonte: Mais Tocadas (adaptada pelo autor).

Tabela 22 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1982

Gênero musical	Quantidade de músicas
Internacional	10
MPB	9
Romântico	4
Pop Rock	4
Samba	2

Infantil	1
Total	30

Fonte: Elaborada pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1982

Tabela 23 – Trilha sonora de *Sétimo Sentido* (março a outubro de 1982)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Esotérico	Gilberto Gil	MPB
2	Jeito de Amar	Ney Matogrosso	MPB
3	A Cada Momento	Maurício Gasperini	Romântica
4	Ser, Fazer, Acontecer	Gonzaguinha	MPB
5	Charme do Mundo	Marina Lima	MPB
6	As Vitruines	Chico Buarque	MPB
7	Atlântida	Rita Lee	MPB
8	Coisa Linda	Vinícius Cantuária	Romântica
9	Faltando um Pedaço	Djavan	MPB
10	Atiraste uma Pedra	Maria Bethânia	MPB
11	Disse Alguém (All of me)	João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil	MPB
12	Magia	MPB-4	MPB
13	Então Tá	Cauby Peixoto	Não classificado

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 24– Gêneros musicais da trilha sonora de *Sétimo Sentido*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	10

Romântica	2
Não classificado	1
Total	13

Fonte: Elaborado pelo autor.

Tabela 25 – Trilha sonora de *Sol de Verão* (outubro de 1982 a março de 1983)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Você Não Soube Me Amar	Blitz	Pop Rock
2	Muito Estranho (Cuida Bem de Mim)	Dalto	Romântica
3	Bilhete	Fafá de Belém	MPB
4	Tempo Quente	Ricardo Graça Mello	Pop Rock
5	Tempos Modernos	Lulu Santos	Pop Rock
6	Questão de Tempo	Nara Leão	MPB
7	Tô Que Tô	Simone	MPB
8	Esfinge	Djavan	MPB
9	O Melhor Vai Começar	Guilherme Arantes	MPB
10	Tendência	Beth Carvalho	Samba
11	Tal Qual Eu Sou	Lucinha Araújo	Não classificado
12	Coisas de Casal	Rádio Táxi	Pop Rock
13	Só o Tempo	Paulinho da Viola	Samba
14	Sumida	Wando	Romântico

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 26 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Sol de Verão*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	5
Pop Rock	4
Romântico	2
Samba	2
Não classificado	1
Total	14

Fonte: Elaborada pelo autor.

Considerações

A lista das trinta músicas mais tocadas de 1982 evidencia, mais uma vez, a forte presença da música internacional e da MPB, embora esta apareça agora representada também por nomes mais recentes, como Marina Lima, Gonzaguinha e Zizi Possi, além de artistas associados a sonoridades regionais, como Alceu Valença e Elba Ramalho. Sérgio Mallandro figura como representante de um segmento comercialmente relevante ao longo da década, voltado ao consumo infantil. O ano de 1982 assinala ainda a entrada, nas paradas musicais, de um setor do pop rock nacional que passaria a ocupar posição bastante relevante no mercado fonográfico e na mídia até o final da década, representado inicialmente por grupos como Blitz e Magazine.

Na revista *Veja*, no início do ano, bem como em outras reportagens publicadas ao longo do período, a seção musical da revista apreende um movimento de retorno à sonoridade e estética associadas ao universo da Jovem Guarda no cenário cultural brasileiro. O jornalista identifica grupos como João Penca e Seus Miquinhos Amestrados e a banda Blitz como herdeiros dessa influência, chegando a classificá-los, em uma tentativa de nomear tal tendência, como representantes de um “New iê-iê-iê” – expressão inédita para esta pesquisa. Segundo a reportagem, “há New iê-iê-iê no Circo Voador, templo da vanguarda carioca, na balada ‘Você Não Soube Me Amar’, do grupo Blitz, ou nos shows de Luiz Melodia”.

Em outra matéria, dedicada ao relançamento de gravações iniciais de Elis Regina, a revista reforça essa noção de retomada estética vinculada à Jovem Guarda. O texto

afirma que, no período inicial de sua trajetória, a cantora interpretava “lacrimejantes bolerões e açucaradas baladas pop”, quando ainda era produzida por Carlos Imperial, personagem associado à formação da Jovem Guarda. A reportagem conclui que “o álbum ganha inesperada atualidade em uma época em que os valores da Jovem Guarda e do rock pré-Beatles são resgatados por músicos da vanguarda”, evidenciando a circulação, no discurso jornalístico, pelo menos neste periódico, da ideia de retorno do iê-iê-iê no contexto da música popular dos anos 1980. Nesse sentido, é significativo recordar que os Titãs surgem, justamente em 1982, sob a denominação “Titãs do Iê-Iê-Iê”.

Ainda no âmbito do rock, têm-se uma relevante reportagem dedicada à emergente geração do rock brasileiro dos anos 1980, na qual apresenta-se uma referência até então inédita em nossa pesquisa, mesmo as anteriores e exploratórias, ao atribuir a Rita Lee a condição de precursora direta dessa vertente do rock nacional. Sob o título “Os filhos de Rita Lee” e o subtítulo “uma nova geração do rock invade as rádios na trilha aberta por sua maior estrela”, a matéria estabelece uma relação de filiação entre a artista e os novos grupos que passavam a ocupar espaço no mercado musical.

Segundo a revista, “ao se eleger a namoradina do Brasil em 1980, a roqueira Rita Lee fez mais do que consagrar a vitória de seu estilo saudável e bem-humorado entre a juventude do país”, pois, “ao virar mania nacional, esse estilo Rita Lee, simples e óbvio, lançou sementes férteis”.

A reportagem sustenta ainda que diversos artistas e bandas teriam desenvolvido seus trabalhos “a partir das lições da madrinha pioneira”, contribuindo para deflagrar um movimento caracterizado como um “rock brasileiro de bom gosto e apelo popular”. Tal fenômeno passava a conquistar crescente espaço nas rádios e a despertar o interesse das gravadoras, apontadas como tradicionalmente resistentes ao gênero. Sugerimos, nesse sentido, que a aceitação popular e o êxito comercial alcançado por Rita Lee pode ter contribuído no encorajamento da indústria e do mercado em direção à estética e sonoridade do pop/rock.

A reportagem então destaca artistas e grupos recém-contratados por grandes gravadoras, como Blitz e Herva Doce pela Universal Music Brasil (Odeon) e Barão Vermelho pela Som Livre, os quais compartilhariam com Rita Lee um “inabalável bom humor”, elemento apresentado como central para a conquista de um público “saturado dos amores desesperados de Maria Bethânia”.

Lulu Santos, por sua vez, afirmou que Rita Lee teria sido a responsável pela “abertura do espaço a novos grupos”. A descendência mais direta dessa influência seria

representada pela banda Rádio Táxi, formada por ex-integrantes do conjunto musical de Rita Lee, que lançava seu primeiro LP amparada por uma campanha promocional bastante agressiva por parte de sua gravadora.

A reportagem assinala, ainda, que “o mais executado nas rádios, entre os filhos de Rita Lee, era o grupo carioca Blitz”. Ao final, sustenta-se que essa nova geração, considerada “mais acessível ao público que a vanguarda cerebral de Arrigo Barnabé”, estaria promovendo, por meio de “propostas por vezes igualmente inovadoras”, “um sopro de vida na música popular do país”.

Encontramos igualmente, nesse ano, possivelmente a primeira referência ao grupo Barão Vermelho na revista e imprensa em geral. Em uma breve matéria intitulada “O rock do Barão: a explosiva energia de um grupo estreante”, é destacado o lançamento do primeiro LP da banda. Mais uma vez, o discurso jornalístico recorre à ideia de filiação estética em relação a Rita Lee, apresentando os integrantes como “filhos artísticos” da cantora, isto é, representantes de uma tentativa de produzir um “rock brasileiro de qualidade como só ela conseguiu”. Nesse enquadramento, o Barão Vermelho é caracterizado como o segmento mais “rebelde e irrequieto” dessa descendência musical.

No decorrer de 1982, além de sua recorrente presença em outras reportagens, Rita Lee foi tema de duas matérias específicas na revista. A primeira destacava seus expressivos resultados comerciais: 700 mil cópias vendidas de Lança Perfume (1980) e 450 mil de Saúde (1981); e a segunda versava sobre a grandiosidade da produção de seu show exibido pela TV Globo.

Nesse contexto, Rita Lee é apresentada como artista em pleno auge de popularidade e igualmente legitimada pela crítica cultural, evidenciando sua posição central no cenário musical brasileiro do período.

Na esfera da MPB, nota-se ainda um grande número de reportagens sobre seus agentes, em sua maioria marcadas por enquadramentos positivos em relação aos artistas retratados. Nesse aspecto, com exceção de Jorge Ben, associado pela revista à repetição e à falta de inovação, os trabalhos de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan, Gal Costa e Fagner receberam avaliações elogiosas.

Pode-se observar igualmente o elevado investimento das gravadoras, que financiavam gravações e processos tecnológicos realizados no exterior, como nos casos de Djavan, Fagner e Tiago Araripe. Destacam-se também os expressivos números de vendagem alcançados por alguns dos artistas tradicionais, como Gal Costa, cujo LP teria atingido a marca de 500 mil cópias comercializadas.

Também ganharam relevo a morte de Elis Regina e o grande número de discos póstumos da artista lançados no mercado ao longo do período.

A cantora Simone parecia viver seu auge, expresso em muitos shows por estádios e ginásios – uma prática nova na música popular, mas bastante em voga e acessível a poucos agentes – e pela exposição na capa da revista.

Houve ainda destaque para nomes associados à chamada vanguarda paulista, especialmente Tiago Araripe e Arrigo Barnabé, este último contemplado inclusive com uma entrevista na revista.

Na seara da música sertaneja, percebe-se, por meio das publicações, um momento de grande sucesso desta vertente musical, contexto marcado pela consolidação de referências do gênero, como “Fio de Cabelo”, de Chitãozinho & Xororó, canção apontada por Alonso (2015b) como definidora de uma nova configuração estética e comercial do sertanejo.

Nesse cenário, a revista noticia o lançamento da revista Som do Sertão, da editora Abril, voltada ao público consumidor de música sertaneja. Segundo a matéria, eram lançados, em média, cinquenta discos sertanejos por mês, enquanto um título de sucesso mediano alcançava cerca de 100 mil cópias vendidas, “o mesmo que Caetano”.

Outra reportagem aborda o programa televisivo Som Brasil, exibido pela TV Globo. A matéria assinala que a valorização da música sertaneja e de temáticas associadas ao universo rural não se restringia à emissora, sendo acompanhada também por canais como SBT e Bandeirantes. Segundo o texto, tal movimento articulava-se ainda a uma política mais ampla do governo João Figueiredo de incentivo ao agronegócio, sintetizada no slogan “Plante que João Garante”.

Agentes como Rolando Boldrin e Almir Sater aparecem com frequência nessas reportagens. Informa-se que Boldrin defendia uma música caipira considerada por ele “autêntica”, não influenciada por ritmos estrangeiros e contraposta, por exemplo, à produção da dupla Milionário & José Rico, citada expressamente no texto. Ao final, o jornalista elogia a simplicidade desses discos, destacando “uma simplicidade que encerra boas lições numa época em que a música urbana complica-se, muitas vezes em direção ao nada”.

Por fim, nota-se que, embora se anunciasse a emergência de novos artistas e os nomes já consagrados permanecessem ativos e em posição de destaque, a publicação apontava, ainda que de maneira indireta em algumas reportagens, para uma suposta “má

safrá” vivida pela música popular brasileira. Tal quadro era atribuído à obrigatoriedade imposta aos artistas, por força contratual com as gravadoras, de lançar um disco por ano.

Material coletado e Análise de 1983

Revista Veja

Rock

No início de janeiro é anunciado, em reportagem de página inteira, o lançamento de um novo LP de Eduardo Dusek, *Cantando no Banheiro*¹⁶⁵. O artista e seu disco são bastante elogiados. Dusek é retratado como um “pioneiro do alto astral” – “um dos artistas mais brilhantes da safra alto astral da música brasileira” – e seu trabalho é tido como “absolutamente original”.

Dusek combinava “letras irônicas ao rock dos anos 50 e 60”. As palavras “ironia” e “deboche” aparecem por diversas no texto. Ao final, é reforçada a ideia de Dusek como “uma espécie de pioneiro da leva de alto astral que domina a música brasileira”, sendo que “no rock, Dusek definiu-se como o melhor do país na arte de fazer rir com música”. Em um quadro separado é transcrita uma letra de música do artista que apesar de ser retratado naquele momento como um pioneiro, em nossa ótica, sequer habita a memória musical nacional.

Um trecho da letra da música “O Problema do Nordeste (Caatingatur)”: O problema do nordeste, menina/ É não ter piscina, ui!/É não ter piscina, ai!/é não ter piscina/O grilo da caatinga que não vinga/É não ser Joatinga, ui!/É não ser Joatinga, ai!/É não ser Joatinga.

Como a letra da canção é apresentada sem o contexto, não é possível afirmar tratar-se de alguma crítica social em forma de ironia ou se simplesmente é explorada uma imagem estereotipada da região geográfica brasileira (o que não seria incomum naquele momento histórico). De qualquer forma, a partir dos elementos sobre o artista e seu trabalho constantes na reportagem, nos causa certo espanto a caracterização, pelo jornalista, de Dusek como “brilhante”, “pioneiro” e “absolutamente original”.

Na sequência, na mesma edição e seção da revista, mas em um espaço menor, analisa-se o lançamento de disco do grupo 14 Bis, *Além Paraíso*, o quarto dos artistas mineiros¹⁶⁶. A banda e seu disco também recebem avaliação positiva, porém sem o

¹⁶⁵ Riso de vitória: o bom LP de um pioneiro do alto astral, 12/01/1983, p. 113, Okky de Souza.

¹⁶⁶ Receita mineira: o 14 Bis apura a fórmula em seu melhor disco, 12/01/1983, p. 113, Okky de Souza.

mesmo entusiasmo. Trata-se de uma reportagem mais descritiva. É apontado que o grupo é apadrinhado por Milton Nascimento e que busca influência no “rock sinfônico” dos grupos ingleses dos anos 1970. O grupo, que “passava ao largo do rock bem-humorado” que predominava no eixo Rio-São Paulo, revelava-se “uma das boas atrações da temporada”. Para o jornalista, o 14 Bis, que combinava o rock britânico com as raízes da música mineira, conquistava sua “originalidade” e passava ao “primeiro time do rock brasileiro”.

Na semana seguinte a coluna dedicada à música anuncia o lançamento do LP *Rock Voador*, um combinado contendo gravações de seis bandas (com duas músicas cada uma) do circuito do Circo Voador no Rio de Janeiro, o qual havia se transformado “nos últimos meses, no principal trampolim do país para os novos artistas de música popular”¹⁶⁷. Segundo o texto, passavam pelo Circo Voador, que naquele momento já se encontrava sob os arcos da Lapa, “grupos de nomes exóticos, como Kid Abelha e os Abóboras Selvagens”, os quais formavam “um painel vigoroso e divertido da nova música carioca”. Quanto ao LP em si, para o jornalista, não apresentava qualquer proposta “que não tenha sido enunciada por Rita Lee ou pelo Blitz: são rocks de sabor brasileiro que trilham o fenômeno do bom humor e da crônica do cotidiano”.

São apresentadas apenas duas bandas que compunham o LP, o Sangue da Cidade, “grupo que já reúne pequenas multidões em suas apresentações”, e o Papel de Mil, “formado por quatro músicos na faixa dos 18 anos”, os quais “compensam uma natural inexperiência com uma energia de fazer inveja aos grupos consagrados do gênero”.

Na primeira edição do mês de março, uma pequena reportagem¹⁶⁸, cerca de um terço de página, sobre o disco (compacto) de estreia da cantora e compositora Neuzinha Brizola, 28 anos, filha do então governador eleito do Rio de Janeiro, Leonel Brizola. Sua filiação é anunciada nas primeiras frases do texto. Neuzinha era uma figura conhecida das colunas sociais cariocas. Ao que parece, sua tentativa de carreira se deu na esteira do embrionário “rock carioca”. No entanto, para o jornalista, apesar das “boas letras”, contendo “ironia demolidora” e “bem-humoradas como manda a cartilha do rock carioca”, musicalmente as duas canções do disco seriam “dois rocks ruins”, feitos em parceria com o guitarrista Joe Euthanzia (sic), músico que também acompanhava Ivan Lins. Dessa forma, o disco acabava por “apagar uma boa intérprete, de voz bastante

¹⁶⁷ O rock do circo: uma turma de talento estreia no Rio, 19/01/1983, p. 96, Okky de Souza.

¹⁶⁸ Cartilha antiga: Neuzinha estreia com boa voz em disco ruim, 02/03/1983, p. 91, Okky de Souza.

peçoal. Sobrevive o personagem Neuzinha Brizola, divertido, mas insuficiente para sustentar um disco”.

Em fins de abril há um artigo dedicado à análise de disco e carreira de Raul Seixas, um dos nomes de proa do rock nacional, que aparece pela primeira vez na revista em nossa pesquisa. Em um espaço relativamente pequeno, anuncia-se um lançamento de Raul Seixas, cujo título levava apenas seu nome¹⁶⁹. É interessante atentar-se aos adjetivos utilizados pelo jornalista para se referir ao artista, um compositor que, em nossa perspectiva, optou expressamente, em plena década de 1970, por passar ao largo da tradição da “linha evolutiva da música popular brasileira”, permanecendo de certo modo inclassificável. Dessa forma, para o jornalista, os ouvintes que conheciam Raul Seixas apenas pelos seus “rocks incendiários, em que combina uma versão cabocla de Elvis Presley com mensagens patéticas como ‘a solução é alugar o Brasil’”, perdiam o “lado mais criativo desse compositor baiano – o seu romantismo”. Segundo o texto, este seria um disco “forte”, o “mais equilibrado” da carreira do artista, detentor de LPs “caóticos” que o levavam a “ser contratado e demitido de diversas gravadoras”. Esta seria, portanto, “a volta de um bom compositor que, nos últimos anos, encobria-se sob um disfarce nem sempre divertido de rebelde sem causa”.

Na edição da segunda semana do mês de maio, a revista *Veja* dedicou sua capa e reportagem principal à cantora e compositora Rita Lee¹⁷⁰. Com uma foto da cantora e seu marido e parceiro musical Roberto de Carvalho ocupando praticamente toda a capa, a revista estampa o seguinte dizer: “Rita, rainha do rock”.

A reportagem, como diz em seu título, é uma grande “aclamação” da artista e nos permite averiguar sua posição no mercado e no cenário musical naquele momento. Rita Lee – que vivia excelente fase no mercado, objetivada pelo número de 3,2 milhões de cópias dos seus últimos quatro discos em carreira solo – é caracterizada como “rainha da música brasileira” e “um nome importante na cultura brasileira”. A reportagem aborda principalmente a turnê que Rita encerraria ao concluir dois shows faltantes no ginásio do Maracanãzinho no Rio de Janeiro, quando encerraria a “mais alegre, cara e bem-sucedida turnê já realizada por um músico brasileiro”. Tal turnê tratou-se de trinta e sete apresentações, em vinte e três cidades, exclusivamente em estádios de futebol e grandes ginásios de esportes, computando quinhentos mil espectadores em apenas três meses

¹⁶⁹ Mudança de tom: um Raul Seixas menos incendiário, 27/04/1983, p. 140, Okky de Souza.

¹⁷⁰ A aclamação da rainha: na maior excursão já realizada por um artista no país, Rita Lee comemora com meio milhão de pessoas a vitória de seu rock e de sua alegria, 11/05/1983, p. 73-78, Okky de Souza.

(eram, portanto, apresentações para cerca de mais de 15 mil pessoas cada). Dessa forma, “nenhum artista brasileiro havia tocado para um público tão grande em tão pouco tempo”.

É afirmado que Rita Lee, a partir de 1979, quando “arrebatoou o país com *Mania de Você*”, “influenciou o perfil da cultura brasileira”, sobretudo com um ingrediente, a “alegria”. A reportagem traz comparações da artista com o cantor Roberto Carlos em algumas passagens, apontando que somente os dois teriam condições de realizar excursões nacionais com shows deste porte e também no quesito vendas de discos: Rita Lee ocupava a segunda posição (embora a grande distância do “rei”). A reportagem concede um grande destaque a Roberto de Carvalho, enfatizando seu papel de parceiro amoroso, artístico e austero gestor de todos os aspectos da carreira da dupla, inclusive os mais burocráticos, administrativos e negociais. A própria Rita Lee enfatiza que Carvalho é criador de 50% de cada música e que o trabalho é “todo feito a dois”. O artista e empresário se mostra uma figura bastante atuante e complexa, com interessante e distinto perfil: filho de pai engenheiro e mãe pianista, tem formação erudita em piano no Conservatório Brasileiro de Música, onde foi considerado uma “criança prodígio”. A reportagem ainda informa que Roberto de Carvalho é neto do general Zenóbio da Costa, o último ministro da guerra de Getúlio Vargas.

Retornando à Rita Lee e finalizando o artigo, aponta-se expressamente que foi a artista quem possibilitou o surgimento de toda uma “nova geração” de artistas, caracterizados como seus “filhos artísticos” – “do grupo Blitz à cantora Neuzinha Brizola”.

Em meados de maio, Lulu Santos lançava seu segundo LP, *O Ritmo do Momento*¹⁷¹. A revista na seção musical dedicou um terço de página ao cantor e compositor. Segundo o artigo, Lulu Santos foi “um dos artistas que colocaram o rock brasileiro na moda, em meados do ano passado, ao seguir a trilha inaugurada por Rita Lee”. Lulu Santos, um “compositor de talento e ótimo guitarrista”, seria o “melhor compositor da nova geração do rock brasileiro”.

Em princípios do mês de agosto vê-se uma reportagem com duas páginas dedicadas ao cantor Ritchie, 31 anos, que lançava seu primeiro LP, *Vôo de Coração*¹⁷². O artista de nacionalidade inglesa, que vivia no Brasil há uma década, havia vendido nos últimos meses 500 mil cópias de seu compacto contendo a música “Menina Veneno” –

¹⁷¹ Estilo marcante: um ótimo compositor no rock brasileiro, 18/05/1983, p. 135, Okky de Souza.

¹⁷² O veneno do sucesso: com o LP *Vôo de Coração*, Ritchie prepara-se para repetir o sucesso de menina veneno, 03/08/1983, p. 116, Joaquim Ferreira dos Santos.

“uma balada de batida forte e letra enigmática” – a qual era reproduzida diariamente, em média, cento e cinquenta vezes nas rádios de São Paulo e Rio de Janeiro, números que levaram o jornalista a apresentá-lo como “o maior sucesso da música brasileira”.

É citado que o artista tinha feito, em fins dos anos 1970, parte da banda Vímana, composta por ele, Lulu Santos e Lobão. Informa-se que Ritchie antes da fama dava aulas de inglês para sobreviver, tendo entre seus alunos agentes do espaço musical. Nesse sentido, uma de suas alunas, Gal Costa, teria lhe incentivado: “o rock está fazendo sucesso. Tem espaço para você”.

É apontado também, sem profundidade, que o cantor e Rita Lee se conheceram em uma manifestação na Inglaterra, em 1972, e foi Rita quem o convidou para vir ao Brasil.

Ao final do artigo, o jornalista apresenta algumas análises acerca do sucesso de Ritchie e de sua música mais famosa, presente no LP e talvez seu único sucesso:

Depois da onda dos nordestinos, que lideraram as paradas de sucesso no final da década passada, hoje a vanguarda da música brasileira está sendo puxada pelos cantores ou grupos de rock. Sem falar em Rita Lee, o conjunto Blitz vendeu no ano passado 800 000 cópias da teatral “Você não soube me amar”. São músicas urbanas, em oposição ao regionalismo folclórico de Zé Ramalho e seus companheiros. Leves, dançantes, elas possuem alta qualidade de produção nos estúdios e fartam-se de elevadas porções de romantismo.

Na mesma edição, a coluna concede espaço, dois terços de página, mais uma vez para Neuzinha Brizola, referida no artigo como “herdeira de Cely Campelo”¹⁷³. A cantora lançava seu primeiro LP, batizado com seu próprio nome, pela Som Livre (há essa informação no texto, embora a revista não esteja mais referenciando as gravadoras nas demais reportagens). No início da reportagem o jornalista trata de refutar a acusação feita contra a artista de “fazer carreira às custas do sobrenome e da eleição do pai”, Leonel Brizola.

O disco, co-produzido por Paulo Coelho, é avaliado positivamente, sendo considerado “um disco de rock digno desse nome” e um dos “mais agitados e dançantes da atual safra do rock carioca”. Segundo o jornalista, Neuzinha era uma “boa promessa” para o futuro musical brasileiro.

¹⁷³ Broto legal-83: Neuzinha, a herdeira de Cely Campelo, 03/08/1983, p. 118, Dagomir Marquezi.

Em meados de agosto nos deparamos com a primeira reportagem dedicada exclusivamente à banda Barão Vermelho na revista *Veja*, sendo, possivelmente, uma das primeiras na imprensa de modo geral¹⁷⁴. Trata-se de um artigo de meia página, com viés positivo, embora o título, ambíguo, aparente o oposto: “Cabaré Pauleira: a cafonice chega ao rock do baixo Leblon”.

O grupo que lançava seu segundo LP é descrito como “responsável pelo estranho casamento do rock visceral dos Rolling Stones com as imagens despudoradamente românticas e violentas de Lupicínio Rodrigues”. Afirma-se, nesse sentido, que “num momento em que os grupos de rock no Brasil namoram o balanço da New Wave e falam de romances cordialmente erotizados, a ferocidade do Barão Vermelho soa original e saborosa”.

Para o jornalista, as letras do grupo traziam “um coloquialismo bem apurado, repletas da gíria dos jovens e de imagens fortes e inesperadas”. Enfoca-se Cazuzza, um vocalista que “despreza qualquer tom embargado, qualquer sutileza de timbre que o identifique com um dos galãs românticos que estão nas paradas de sucesso”.

Ao final, em tom de brincadeira, afirma-se que Cazuzza utiliza-se do apelido de infância “para esconder o Agenor da certidão de nascimento”. Não é citado o vínculo de Cazuzza com João Araújo, aliás, um personagem bastante presente em reportagens da revista.

Na semana seguinte, a revista retrata a banda Gang 90 e as Absurdetes, considerada uma das precursoras do que hoje chamamos de Rock Brasileiro dos anos 1980, muito identificada com o estilo New Wave que grassava nos Estados Unidos e Inglaterra¹⁷⁵. O grupo que, segundo a reportagem, se aproximava de um “disco de ouro” para seu compacto contendo a música “Nosso louco amor”, lançava seu primeiro LP – *Essa tal de Gang 90 & Absurdettes*.

É ressaltado o fato de que a música “Nosso Louco Amor” ocupava o “posto mais cobiçado do marketing da música popular brasileira”, isto é, era o tema de abertura da novela das “oito” da Rede Globo chamada *Louco Amor*.

É concedida bastante atenção a Júlio Barroso, “29 anos, jornalista free-lancer, poeta, cantor, discotecário e radialista”, caracterizado como o “cérebro da Gang”. Barroso havia morado em Nova York onde tomou contato com o “nascente movimento” da New

¹⁷⁴ Cabaré Pauleira: a cafonice chega ao rock do baixo Leblon, 17/08/1983, p. 125, Joaquim Ferreira dos Santos.

¹⁷⁵ A Gang ataca: Louco Amor faz a fama de um novo grupo, 24/08/1983, p. 121.

Wave. A reportagem, ao final, faz referência a um suposto “movimento” lançado por Barroso – o New Brega – que consistiria em “reciclar a ‘cafonália romântica descarada’ que preenche a programação das rádios A.M misturando com os elementos da música pop mais contemporânea”. O artigo não faz juízos de valor ou elogios direto à banda, porém, o tom da reportagem, em página inteira, denota certa atenção e curiosidade para com o grupo.

No mês de setembro é anunciada a chegada às lojas do segundo LP da banda Blitz¹⁷⁶ – Rádio Atividade –, o qual estava cercado por uma “inevitável e gigantesca expectativa” após o grande sucesso do primeiro álbum, capitaneado pela música Você não soube me amar – “a mais executada no país no ano passado”.

Nesse sentido, uma pergunta pairava no ar: “seria o grupo um fenômeno de um só sucesso ou uma usina de boas ideias”? O artigo não fornece uma resposta objetiva. É afirmado que musicalmente o grupo “evoluiu e exhibe uma das melhores atuações do rock nacional”, por outro lado, as brincadeiras eram “tão frequentes, há uma piadinha a cada 5 segundos, que acaba[va]m por descaracterizar a música e torna-la confusa”. Assim, o resultado seria “um disco impagável na primeira audição, divertido na segunda e repetitivo nas seguintes”.

Portanto, ficava “evidente que o Blitz ainda não encontrou o ponto de equilíbrio”. Ao final, aponta-se que “desde a explosão” de Rita Lee, o bom humor tornara-se “palavra de ordem no rock nacional”, o que acabava por igualar a Blitz a diversos outros grupos que surgiam. Para o jornalista isso representava “decididamente, uma injustiça”.

Ao final de outubro a revista dedica novamente espaço à cantora Rita Lee, anunciando, em duas páginas, a chegada às lojas de seu novo LP, *Bombom*¹⁷⁷. A artista é referenciada em passagem do texto como a “rainha da música brasileira”. É informado que duas faixas do disco – “Arrombou o Cofre” e “Degustação” – tiveram sua reprodução em rádio e televisão proibidas e que o disco seria proibido para menores de dezoito anos, sendo comercializados nas lojas com uma tarja preta tampando sua capa.

O texto explora bastante o fato de o disco ter sido gravado em Los Angeles, nos Estados Unidos da América, um expediente que passou a ser utilizado por artistas brasileiros renomados, como Ney Matogrosso, Simone, Gilberto Gil e Djavan, depois de Roberto Carlos inaugurar esta possibilidade. O coprodutor do disco ao lado de Roberto

¹⁷⁶ Receita desigual: Blitz entre o bom rock e o humor repetitivo, 07/09/1983, p. 148, Okky de Souza.

¹⁷⁷ A boba da corte: com estocadas políticas e rocks de vanguarda, Rita Lee volta em seu LP mais contundente, 26/10/1983, p. 141.

de Carvalho e Rita Lee, Max Pierre, declarou que a gravação nos E.U.A é utilizada devido aos melhores equipamentos e tecnologia e, principalmente, por que lá a produção se torna muito mais rápida: “gravamos o disco em três semanas. No Brasil levaríamos quase três meses”.

A música “Arrombou o Cofre”¹⁷⁸ foi considerada pela censura como “ofensiva às autoridades constituídas, [e] incita o povo à desordem e ridiculariza o hino nacional”.

Em princípios de novembro a revista sugere a chegada do “romantismo” ao rock. Em página inteira são apresentados os discos de Dalto, *Pessoa*, de Marcos Sabino, *Iluminar* e de Marcelo, *Encanto*¹⁷⁹. Segundo a reportagem, “uma turma de novos cantores e compositores começa a galgar o sucesso com um trabalho inovador, uma espécie de romantismo da era eletrônica”.

Tais artistas falavam de “amor, saudade e reencontro. Suas melodias são simples e grudam no ouvido na primeira audição”, no entanto, “eles usam toda a parafernália elétrica que identifica os roqueiros mais radicais”.

Para o jornalista, a melhor obra dessa vertente do “novo romantismo, arrebatado, sem ser piegas” era o LP de Dalto, 34 anos, espécie de “líder e ideólogo do movimento”. O cantor e compositor havia conquistado notoriedade nacional no ano anterior com sua música “Muito Estranho (Cuida Bem de Mim)”, cujo compacto com a canção havia vendido surpreendentes 780 mil cópias, superando segundo o próprio texto, até mesmo as vendas do compacto da Blitz.

O texto faz referência diversas vezes ao “novo romantismo” e à existência de um “movimento”, do qual fariam parte igualmente os cantores Renato Terra e Biafra. Os outros dois LPs citados na reportagem também recebem um enquadramento positivo. Pudemos perceber, igualmente, que estes artistas que lançavam seus LPs, haviam obtido números expressivos com seus compactos no ano anterior: Marcos Sabino, 24 anos, “que

¹⁷⁸ Oh! Oh! Brasil / Quem te vê e quem te viu / Pra frente, pra frente que até caiu / Chega desse Nhém, Nhém, Nhém / Bye Bye Brazil's vintém / Moratória é a moral da história / Maluf se cala mas a Luftfalla / Ivete dá bandeira que seu sonho é ser vedete / Filoporquequilo Jânio é sempre o mesmo grilo / Galã da várzea vai pro trono Andreazza / Governadores, Deputados, Vereadores / Saqueando bancos e bancando defensores / Ninguém se ilude mais que a comida está no fim / Olhem só a pança do sinistro Delfim / Tá cheia de cupim / Oh! Oh! Brasil / Quem te vê e quem te viu / Pra frente, pra frente que até caiu / Chega desse Nhém, Nhém, Nhém / Bye Bye Brazil's vintém / Moratória é a moral da história / Beltrão é o mandão da nossa burocracia / Na moita Golbery fazendo muita bruxaria / No breque de improviso Aureliano se embanana / Nas eleições diretas o uniforme é à paisana / Que ótimo Juruna e o escandaloso Timóteo / Na linha dura basta a Solange da censura / Cabeças vão rolar que tal a gente apostar? / Incêndio! Incêndio! Incêndio! Pegou fogo o berço esplêndido.

¹⁷⁹ Falange do amor: o romantismo à antiga chega ao rock, 02/11/1983, p. 129.

canta como se fizesse uma serenata à namorada e desfila boas canções”, “emocionou” o país com sua canção “Reluz”, vendendo 220 mil cópias; Marcelo, 29 anos, “que transporta o novo romantismo para a área do rock carioca”, vendeu 100 mil cópias do compacto com a canção “Abre Coração”. Ao final, no último parágrafo do artigo lê-se: “falar de amor numa linguagem moderna não chega a ser novidade – de Caetano Veloso a Rita Lee, muitos se exercitam nesse terreno. O trunfo de Dalto, Sabino e Marcelo, porém, é resgatar exatamente o romantismo arrebatado e bombástico dos tempos do bolero. Assim, mesmo executando rocks, mostram-se alunos aplicados do único artista que ainda canta boleros com o encanto de antigamente: o próprio rei Roberto Carlos”.

É relevante notar que, apesar de todo esse sucesso, sobretudo do cantor Dalto (até então desconhecido por parte deste pesquisador), esses nomes não figuram em livros, reportagens e estudos sobre o rock brasileiro dos anos 1980.

Em fins de novembro a seção Música trazia uma reportagem de duas páginas retratando o fenômeno das casas noturnas dedicadas ao rock na cidade de São Paulo¹⁸⁰. Segundo o texto, essa nova onda, iniciada há apenas alguns meses, vinha na esteira das “casas de rock”, boates com as mesmas características – shows ao vivo, pistas de dança e telões com vídeo-clips – que nos últimos três anos passaram a surgir em Nova York.

Nesse sentido, é apontado que “nos novos templos dos embalos de sábado à noite, as luzes pisca-pisca foram substituídas por monitores de vídeo [...]. O ritmo tonitruante do som discoteque deu lugar ao rock de vanguarda. E os dançarinos, além de evoluir ao som de discos e fitas, podem vibrar com shows ao vivo dos grupos do momento”.

Nesses locais reuniam-se “uma variada fauna de frequentadores”, “desde punks até artistas, ou desde jovens estudantes até pessoas da sociedade em busca de novas emoções”. São destacadas duas “casas de rock” paulistanas, bastante conhecidas pelos estudiosos do chamado rock brasileiro dos anos 1980, Rose Bom Bom e Napalm. Ganha maior destaque a primeira, considerada a “mais concorrida das casas de rock paulista”, que recebia em média mil pessoas por fim de semana e cujos ingressos custavam 4500 cruzeiros para mulheres e 5500 cruzeiros para os homens. Quanto ao Napalm, cuja entrada custava 1800 cruzeiros, permitia que seu público fosse “ainda mais eclético”.

O texto aponta que “por enquanto, as casas de rock são uma exclusividade de São Paulo”.

¹⁸⁰ Os templos do rock: São Paulo consagra as casas noturnas de vanguarda que reúnem shows, vídeos e pistas de dança, 23/11/1983, p. 145

Ao final afirma-se que as casas de rock começavam a “influir na música brasileira” e apresenta-se, brevemente, alguns nomes presentes frequentemente nesses locais. Assim, além das “atrações consagradas na área do rock, como os grupos Paralamas do Sucesso e Kid Abelha e Seus Abóboras Selvagens [sic]”, haviam igualmente os grupos que ensaiavam “os primeiros passos no profissionalismo com propostas originais”, como o Azul 29 e o Ultraje a Rigor, “que parte da estrutura simples e direta do punk rock e a satiriza com trejeitos em cena e com letras bem-humoradas”.

São referenciados também “grupos de nomes curiosos como Titãs do Iê Iê Iê, As Mercenárias ou Capital Inicial, que divertem as plateias com shows onde combinam um visual descabelado a rocks balançados”.

Informa-se que alguns desses grupos, por se tornarem “grandes atrações no circuito dos clubes”, tiveram as “portas abertas” em gravadoras para lançarem compactos de estreia.

MPB

Em meados de janeiro é analisado o novo LP de Ângela Ro Ro, *Simples Carinho*, o quarto disco da cantora que contava com 33 anos¹⁸¹. Artista e LP recebem um enquadramento positivo. Segundo a reportagem, Ângela Ro Ro seria “uma das melhores cantoras românticas do país”. Para o jornalista, o romantismo de Ro Ro brilhava “exatamente no ponto em que o de Simone e Maria Bethânia naufragavam”.

Nesse sentido, Simone costumava “cercar” canções suaves com “arranjos retumbantes”, soando “postiça”; Bethânia, por seu turno, “faz drama do que é corriqueiro”, soando “exagerada”. Assim, a “menos experiente” Ro Ro alcançou uma “medida mais precisa”. A artista mostrara que tinha “cacife para crescer muito”.

Na última publicação do mês de março, há uma análise do disco de Jorge Ben, *Dádiva*¹⁸². O cantor e compositor Jorge Ben, posteriormente Jorge Ben Jor, no artigo é reconhecido como autor de “clássicos da música brasileira”, como “ponte entre a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a Tropicália” e dono de discos “antológicos”, como o *Ben*, de 1972. No entanto, para o jornalista, o artista vinha “naufragando” em seus últimos trabalhos ao fazer “repetitivas variações sobre o mesmo samba que inventou a vinte anos”. Com o lançamento desse novo disco, bastante elogiado no artigo e contando com

¹⁸¹ Coração aberto: uma Ro Ro mais romântica em seu melhor LP, 19/01/1983, p. 96, Okky de Souza.

¹⁸² Com roupa nova: Jorge Ben muda a batida e surpreende, 30/03/1983, p. 110, Okky de Souza.

análise de músicas e letras, Jorge Ben reativava “uma inquietude há tempos camuflada”. Este seria seu melhor disco desde 1972 – “um estilo, finalmente, resgatado da repetição”.

Na segunda semana do mês de abril a coluna dedicada ao mercado fonográfico analisava o novo disco de Chico Buarque, *O Grande Circo Místico*¹⁸³. O trabalho do cantor e compositor é elogiado entusiasticamente: “a melhor novidade da poesia brasileira não se encontra nos livros, mas num disco [...]”. Em tal disco “esbanjam-se as emoções mais profundas e a técnica mais refinada”. A produção contava com participação de grandes nomes da música, como Gal Costa, Tom Jobim, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Simone, Zizi Possi e Tim Maia.

É afirmado no texto que Chico Buarque passava nos últimos quatro anos, desde o lançamento de *A Ópera do Malandro* (1979), por um período de pouca inspiração. São aventadas, nesse sentido, duas hipóteses, a primeira tinha como explicação as disputas judiciais de Chico com suas gravadoras, Ariola e Polygram, que inclusive passaram por processo de falência e fusão. A outra retomava o expediente do “órfão da censura” ou “vítima da abertura”, segundo o qual Buarque “havia a tal ponto aprimorado a arte das entrelinhas, como forma de driblar os rigores da censura, que está ao desaparecer teria levado com ela o melhor de seu talento”. Para o jornalista, o atual disco derrubava “este mito”. Nesse sentido, o artista apenas declarou que “com o afrouxamento da censura, algumas palavras perderam o peso, e isso te obriga a andar para a frente”.

Na semana seguinte anuncia-se um novo LP – *Identidad* – da cantora Olívia Byington¹⁸⁴. O disco, gravado em Cuba, continha músicas de autores cubanos e de grandes compositores brasileiros, como Gilberto Gil (*Soy Loco por ti América*), Milton Nascimento (*San Vicente*) e Tom Jobim e Vinícius de Moraes (*Se todos fossem iguais a você*).

Segundo o jornalista, a artista “tece sutis pontos de contato entre a música dos dois países” e consegue uma “proeza”, “não fala de pobreza ou opressão como gostariam alguns entusiastas da música latino-americana”.

Disco e cantora são elogiados com raro entusiasmo. Classificado como “ótimo”, algumas faixas são referidas como “estupendas”. A “alta qualidade” do trabalho seria resultado “simplesmente”, do fato de que Olívia, “com apenas 24 anos, é uma das grandes

¹⁸³ A volta do poeta: com *O grande circo místico*, Chico Buarque, após um período pouco inspirado, retoma sua melhor forma, 13/04/1984, p. 115.

¹⁸⁴ *Tempero latino*: Olívia grava em Cuba seu melhor LP, 27/04/1983, p. 140, Okky de Souza.

cantoras brasileiras”. Assim, a cantora havia conseguido finalmente “transpor para um disco um talento antes disperso por um repertório que não merecia”.

Na última edição do mês de agosto, a revista concede espaço ao cantor e compositor Luiz Melodia, o qual completava doze anos de carreira e lançava um novo LP, denominado *Felino* (Ariola)¹⁸⁵. Melodia é descrito como “uma espécie de curinga rebelde da música brasileira: lança discos só de três em três anos, alimenta fama de brigão entre as gravadoras e recusa-se a seguir qualquer cartilha de Marketing”.

O artista é referido como “um dos mais brilhantes alquimistas dos sons negros que compõem a música brasileira”, operando uma fusão entre “a vibração do samba e a dolência do blues”. Ao final do artigo, pondera-se sobre o funcionamento do mercado fonográfico nacional, o qual por força dos contratos com as gravadoras, obrigava os artistas a gravarem um disco por ano, ocasionando a “repetição que assombra grandes artistas como Gilberto Gil e Simone” e afirma-se que Melodia “passa a figurar entre os grandes talentos da música brasileira”.

Em setembro a coluna de Música anuncia um novo LP de Gilberto Gil, chamado *Extra*¹⁸⁶. Gil acabara de retornar de algumas apresentações na Itália e já contava com mais de cem apresentações contratadas por todo o Brasil.

Segundo a reportagem, tanto o disco quanto seus shows mostravam “uma inspirada fase de Gil” que “atualmente, além do bom compositor de música brasileira, de sempre” seria também “um inquieto centrifugador de todos os ritmos musicais de raízes negras, um criador de inéditos sincretismos”.

É apontado, no título e no texto, que esta seria uma fase mais pop do artista, o qual estaria em “sintonia” com a música pop internacional.

Em fins de setembro a revista concede espaço mais uma vez à cantora Simone¹⁸⁷, talvez uma das mais retratadas no período estudado até o momento. A artista lançava seu décimo segundo LP – *Delírios, Delícias* –, um disco elogiado, apontado como um dos melhores de sua carreira.

Nesse sentido, é afirmado que a cantora seria melhor no palco do que em seus discos: “a trilha que conduziu Simone ao posto de uma das melhores cantoras brasileiras passa por grandes shows e maus discos”. Assim, nos estúdios de gravação a artista seria “frequentemente traída por produções bombásticas e pretensiosas”. Ao final, afirma-se

¹⁸⁵ Curinga Rebelde: um sambista apaixonado pelo som do Blues, 31/08/1983, p. 123, Okky de Souza.

¹⁸⁶ O mago do ritmo: em disco e no palco, a fase pop de Gil, 07/09/1983, p. 147, Okky de Souza.

¹⁸⁷ Mexida no time: Simone muda os arranjos e acerta o passo, 28/09/1983, p. 123, Okky de Souza.

que, mesmo este sendo um bom disco, Simone ainda não realizou o “primeiro grande LP de sua carreira”, devido ao fato de continuar a incluir em seu repertório “canções repetitivas e pouco inspiradas”.

A coluna analisa o lançamento do sétimo disco da carreira de Fafá de Belém, o qual levava apenas seu nome no título¹⁸⁸. Na abertura do texto é afirmado que a cantora não canta mais “as maravilhas do Pará, nem dança ao som de ritmos do Norte ou Nordeste”. Dessa forma, a “aplicada porta-voz do som regional” teria dado lugar a uma cantora mais “versátil” e “preocupada em atingir plateias maiores”.

Aponta-se, nesse sentido, um “passo ousado” e uma “mudança de estilo” – “no lugar da cantora às vezes divertida, mas frequentemente banal, agora transparece uma artista vibrante” – que a levava a competir com grandes nomes como Simone e Gal Costa, “destinatárias naturais da produção dos grandes compositores e sólidas detentoras da preferência do público”.

O disco, bastante elogiado, continha canções de Roberto e Erasmo Carlos, Guilherme Arantes e Milton Nascimento, este último, autor de “Menestrel das Alagoas”, uma das faixas do LP, composta em homenagem ao ex-senador Teotônio Vilela, bastante relacionado naquele período à luta pela anistia e redemocratização. Informa o texto que o político havia sido convidado para assistir à gravação da música e acabou por escrever o prefácio do disco no qual aparecia em uma foto ao lado da cantora na capa interna do LP.

Na segunda quinzena de novembro, em artigo de meia página, a revista aborda o lançamento do terceiro disco do grupo Rumo – Diletantismo – vinculado à Vanguarda Paulista (embora isso não seja referido nesse texto). O grupo e seu disco são entusiasticamente elogiados, pois, tratavam-se “de um dos grupos mais originais do país, com atuações que passam ao largo das atrações que frequentam as paradas de sucesso”. O Rumo não mantinha contratos que o obrigassem a gravar um disco por ano e vê-los em um palco exigia “boa dose de sorte”. No entanto, para o jornalista, a cada vez que seus integrantes decidiam sair de seu “anonimato voluntário”, a música brasileira incorporaria “à sua história, passagens surpreendentes”. Em tom solene afirma-se que: “o Rumo não faz rock nem empreende caminhos de volta ao sertão, ele se insere na tradição da canção brasileira [...]. Estudiosos entusiasmados dessa tradição, os integrantes do grupo adicionam a ela ousadas experiências vocais e dissonâncias instrumentais, modernizando-

¹⁸⁸ Novo colorido: Fafá encontra o cenário ideal para sua voz, 12/10/1983, p. 126, Okky de Souza.

a para novas plateias. O resultado é fascinante”. Ao final é destacada a figura de Ná Ozetti, talvez a única mulher do grupo, a qual “viaja por tons altíssimos com a facilidade de uma experiente soprano” e é “decididamente, brilhante”.

A edição de *Veja*, datada como trinta de novembro, trouxe em sua capa a cantora Elba Ramalho, que contava 32 anos e, ao que parece, estava no auge de sua carreira. Em uma extensa reportagem, constituída por nove páginas, a trajetória pessoal e artística da cantora é abordada em profundidade¹⁸⁹.

No momento da publicação, Elba Ramalho estava em vias de encerrar uma temporada de dez semanas na casa de shows carioca denominada Canecão, com todas as seções lotadas e esgotadas com antecedência, ostentando números de bilheteria e público semelhantes aos de Roberto Carlos, o que segundo a publicação se tratava de um recorde.

A revista demarca que a simples realização de apresentações nesse local, bastante “exclusivo”, já seria algo reservado a “um pequeno punhado de eleitos”. Na mesma semana que a revista chegava às bancas, Elba faria um especial de fim de ano na Rede Globo, algo também restrito a um número muito reduzido de artistas.

O texto informa que Elba havia vendido 310 mil cópias de seu disco comercializado durante o ano anterior e ostentava a marca de 180 mil cópias do disco lançado nesse mesmo ano, há cerca de quatro meses. Em uma das diversas subdivisões do artigo, denominada “Clube do clube”, afirma-se que a cantora passava agora a fazer parte do seleto grupo assim denominado. Dessa forma, a revista diferenciava o “grande clube, fértil e elástico, da música brasileira e, dentro dele, o clube do clube”. Este último seria o local onde “habitam os grandes astros, não mais de dez ou doze”, que vendem pelo menos 300 mil discos por ano, se apresentam por não menos de 10 milhões de cruzeiros por show e exibem uma renda per capita nunca menor do que 30 milhões de cruzeiros mensais”. O texto segue a linha desta noção de “clube do clube” em diversas passagens:

O grande clube da música, generoso e amplo num país de largas plateias para a canção popular, pode apresentar fenômenos como o do cantor Ritchie – que estourou este ano com sua *Menina Veneno*. Ou então como o do grupo Blitz – que no ano passado tomou conta do país com *Você Não Soube Me Amar*. O clube do clube é outra coisa. Ali, só ganham ingresso valores de lastro comprovado, que independem de um ou outro sucesso esporádico nas paradas de sucesso”.

¹⁸⁹ O momento da estrela: depois do sucesso no canecão, e na semana de seu especial na Globo, Elba Ramalho se afirma como figura única no mundo do espetáculo, 30/11/1983, p. 82

A revista lista como pertencentes a este pequeno panteão Roberto Carlos, Gal Costa, Simone, Rita Lee “e pouco mais, gente que representaria uma aposta certa para os empresários” e que deveriam agradar “uma ampla coligação de plateias”.

Nos últimos parágrafos são retomadas concepções valorativas largamente utilizadas na revista, como a exaltação da inovação e da alegria, “no que se refere à sua origem nordestina, trouxe um sopro de renovação ao deixar de lado o tom lamuriento que vinha caracterizando a produção dos artistas da região”, ou ainda, seu trabalho não tem nada a ver com Fagner ou Zé Ramalho (seu primo), dois contumazes seguidores da linha lamentosa”.

Desse modo, conclui-se, “ela já está no ponto de não ser mais apenas a estrela do Nordeste, da mesma maneira como Gal e Bethânia não são apenas estrelas da Bahia. Elba, a mulher espetáculo, que funde a dança, o canto e a interpretação como ninguém na música popular, é uma estrela do Brasil”.

Regional

Na primeira publicação do mês de fevereiro a revista traz uma reportagem com três páginas concedendo atenção a movimentos musicais atuantes e vindos do Rio Grande do Sul¹⁹⁰. Sugere o texto, que o estado se tornara nos últimos anos um profícuo realizador de festivais de músicas, contando naquele momento com 48 festivais anuais, “um recorde nacional”.

Por meio desses festivais e dessa cena efervescente surgia uma “nova geração” de cantores e compositores que combinavam o “som nativo a outras linguagens musicais, do samba ao rock, moldando canções acessíveis aos ouvidos de todo o país”.

A reportagem advoga a ideia, explicitada no título, de que essa “investida” gaúcha poderia em poucos anos “mudar o perfil da música popular brasileira”, uma vez que, entre os músicos envolvidos, “a palavra de ordem é cruzar fronteiras e ganhar importância nacional”.

Sob essa perspectiva, serão apresentados os artistas, iniciando pela dupla Kleiton e Kledir, tidos como pioneiros por serem os primeiros a conseguir projeção nacional. Os irmãos, “que aportaram no Rio de Janeiro em 1980 com um dos trabalhos mais originais do país”, já haviam lançado dois LPs com vendas na faixa de 60 mil cópias cada um.

¹⁹⁰ Uma investida gaúcha: com folclore e boas ideias, o Rio Grande do Sul começa a alterar o perfil da música brasileira, 02/02/1983, p. 88, Okky de Souza.

Informa a reportagem que ao final de 1982 assinaram um contrato com a gravadora Ariola (que decretaria falência pouco depois) de 50 milhões de cruzeiros, uma quantia bastante expressiva quando sabemos que esse valor é superior ao que receberam Chico Buarque e Milton Nascimento e próximo ao de Simone, a recordista segundo a revista em outras reportagens.

Quanto aos artistas novatos, as promessas gaúchas, a revista evidencia o grupo vocal Canto Livre (“arranjos originais e bons poemas para tornar a música dos pampas acessível em todo o país”), a banda Saracura, que com influências do rock “ironizava o regionalismo em sequencias de muito bom humor” e o cantor e compositor Beбето Alves, 28 anos, “espécie de Bob Dylan dos Pampas”, “um trovador exaltado que veste temas regionais com um atrevimento instrumental elétrico”, a quem a revista enxerga como o mais capaz de “exportar sua música para o resto do país”.

O texto encerra-se comparando as cenas musicais de alguns estados, afirmando que “em São Paulo, não há traços de renovação no som sertanejo”; “os nordestinos e os mineiros continuam aplicando, sem novidades, as ideias lançadas há duas décadas”. Assim, os gaúchos assumiriam “a dianteira com trunfos suficientes para arrumar uma boa briga”.

Na publicação que antecedia a semana do carnaval a coluna Música analisou as canções e os estilos que deveriam dominar a folia carnavalesca naquele ano¹⁹¹. É evidenciado, nesse sentido, o “Frevo Baiano” ou “Frevo Elétrico” (denominação nunca ouvida pelo pesquisador) e o músico Moraes Moreira, ex-integrante do grupo Novos Baianos, a quem se atribui a fórmula do novo estilo musical, que parecia estar bastante em alta. O artista foi o entrevistado da revista em suas “páginas amarelas” nessa mesma publicação e o tema principal era o grande sucesso que o cantor e o frevo baiano faziam em todo o país. Ao que parece, o ritmo era uma mistura do tradicional frevo pernambucano adicionado por guitarras elétricas e surgido no e para os trios elétricos do carnaval da Bahia. A reportagem afirma que Gal Costa dava voz a muitas dessas composições de Moreira, o que faria da dupla “campeã absoluta do carnaval-83”. Evidencia-se igualmente dois trios elétricos baianos, o Tapajós, “um dos mais antigos e tradicionais de Salvador” e o Chiclete com Banana, “a grande revelação entre os grupos baianos nos últimos anos, com uma técnica exuberante para mostrar o frevo baiano”. Segundo o texto, “o carnaval-83 terá uma trilha sonora melhor que a do ano passado [...]

¹⁹¹ O som da alegria: o carnaval de 1983 já tem seus campeões, 09/02/1983, p. 109.

o original frevo elétrico da Bahia, o único a inovar a música de carnaval em muitos anos, ganhou força em outros estados”.

Em fins de abril foi concedido espaço, mais uma vez, aos irmãos gaúchos Kleiton e Kledir, os quais lançavam o terceiro disco de suas carreiras, batizado com o próprio nome da dupla¹⁹². O LP é avaliado positivamente pelo jornalista que o considera “um dos mais originais do país”. O texto aponta que “sem cantar rock, como a maioria dos novos artistas da música brasileira, os dois partem do regionalismo gaúcho, mas não ficam nele: manipulam com grande habilidade a canção brasileira tradicional, romântica e ao mesmo tempo animada”.

As letras compostas pelos artistas equilibravam na “medida certa, humor, romantismo e surpresa”. O artigo em seu título faz referência a uma “alquimia” detida pela dupla e na conclusão do texto ressalta que o “mais saboroso ingrediente” desta alquimia é o “desprendimento de correntes ou modismos” por parte dos irmãos.

No mês de junho, chegava às lojas o segundo LP de Bebeto Alves (tido como “Bob Dylan dos Pampas” em reportagem anterior), *Notícia Urgente*¹⁹³. A reportagem reforça a ideia de uma contribuição de artistas gaúchos na “renovação da música brasileira”, os quais estariam ultrapassando as fronteiras do regionalismo.

Nesse sentido, novamente são citados os irmãos Kleiton e Kledir, os quais já “consagrados nacionalmente”, seriam os responsáveis por abrir o caminho para os demais artistas da cena musical do Rio Grande do Sul.

Quanto a Bebeto Alves, tratava-se de um dos “mais talentosos” desses artistas, sendo seu disco “um dos melhores trabalhos da música gaúcha atual”. Um dos “grandes trunfos” de Bebeto seria o de não seguir o expediente utilizado por muitos compositores regionalistas “para cruzar fronteiras”, isto é, “vestir a música regional com arranjos padronizados e acessíveis a ouvintes de qualquer parte do país”.

Os “ritmos dos Pampas” que o artista havia aprendido em sua cidade natal, Uruguaiana, na fronteira com a Argentina, “são apenas sugeridos em sua música, como uma influência distante e indireta”.

Análise de novo disco de Alceu Valença¹⁹⁴, *Anjo Averso*. Valença é apontado como, “entre os filhos artísticos de Luiz Gonzaga”, o “mais aplicado em adaptar as lições

¹⁹² Alquimia gaúcha: Kleiton e Kledir apuram um estilo original, 20/04/1983, p. 134, Okky de Souza.

¹⁹³ Tempero Suave: belas baladas de um gaúcho que evita o sotaque, 01/06/1983, p. 130, Okky de Souza.

¹⁹⁴ Rock do sertão: um ousado alquimista do som nordestino, 28/09/1983, p. 123, Okky de Souza.

do mestre sanfoneiro a novos tempos e novas plateias”. O artigo o compara a Fagner, que “repete-se em lamentos torturados” e Zé Ramalho, o qual começava a “soar canastrão em letras que pretende visionárias”. Ainda segundo o artigo, Alceu Valença se inscreveu entre os grandes vendedores de discos do país há dois anos. O artista seria “um compositor vibrante que, de tanto experimentar em laboratório, acaba por chegar a fórmulas originais”.

Samba

Há um pequeno artigo sobre o lançamento de novo disco da intérprete Elizeth Cardoso, que contava quarenta e oito anos de carreira¹⁹⁵. O espaço diminuto cedido a ela – um terço da página – é dividido entre o texto, constituído por um parágrafo extenso, e uma foto da cantora em cuja legenda lê-se: “Elizeth, do samba ao romantismo”.

Intitulado como “painel apagado” o artigo sugere que a cantora “continua impecável”, “coloca a voz de contralto de maneira perfeita e dá às palavras entonações surpreendentes”. No entanto, “o repertório do disco é fraco e mal escolhido”. Desse modo, o disco lançaria Elizeth “no injusto terreno da banalidade, compondo um LP exclusivo para fãs muito entusiasmados”.

Na primeira semana de maio concede-se espaço ao artista Itamar Assumpção e ao seu novo disco – *Às próprias custas S.A.*¹⁹⁶. Novamente, o cantor e compositor é descrito como sendo “um dos mais originais e talentosos compositores da nova geração da música paulista”. Na legenda de uma foto que estampa o artigo lê-se: “Itamar Assumpção e a banda Isca de polícia: a invenção do samba de vanguarda”. A reportagem esclarece que o nome Isca de Polícia teria relação com uma detenção pela qual passou o artista em 1973, quando foi abordado e acusado por policiais de ter roubado o seu próprio “gravador cassete”, ficando encarcerado por cinco dias “para averiguações”, em um claro e, ao que parece, infelizmente, corriqueiro, caso de racismo (vide o episódio enfrentado por Djavan), uma vez que Itamar Assumpção é negro. Acrescenta-se que muitas das letras de Assumpção retratariam este e outros episódios semelhantes. Como não poderia deixar de ser, por sua evidente faceta vanguardista, Assumpção recebe elogios em linguagem grandiloquente: “como um tresloucado alquimista, ele transporta uma vigorosa batida de

¹⁹⁵ Painel apagado: uma Elizeth prejudicada pelo repertório, 09/03/1983, p. 124, Okky de Souza.

¹⁹⁶ Alta pulsação: a volta do alquimista do batuque, 04/05/1983, p. 155, Okky de Souza.

alma africana para gêneros como o rock, o baião ou, aparentemente, qualquer outro que lhe caia em mãos. [...] Um compositor, acima de tudo, ousado e original”.

É anunciado também o lançamento do primeiro disco do sambista Luiz Carlos da Vila, 33 anos, ex-programador de computadores. Segundo a reportagem¹⁹⁷, o disco de Luiz Carlos representava uma renovação no “estagnado samba carioca”. O artista pertenceria a uma geração de compositores cuja inspiração eram sambistas mais “recentes” como João Nogueira e Paulinho da Viola. Luiz Carlo “da Vila” era também um dos compositores da escola de samba Unidos de Vila Isabel. Segundo o jornalista, por meio de discos como o do compositor, “o velho samba ganha novo sopro de vida”.

Em meados de julho a revista traz uma reportagem sobre o lançamento de disco do sambista Nei Lopes, cujo título era *Negro Mesmo*¹⁹⁸. Como em outros artigos, o texto parte da premissa de que o gênero musical em questão se encontrava “estagnado”. Dessa forma, “o melhor do samba carioca” se dividia em dois caminhos com vistas a renová-lo, a saber, de um lado artistas como Paulinho da Viola e Luís Carlos da Vila, os quais “rebuscam o gênero criticamente” expandindo suas possibilidades e influências, e a vertente à qual se filiava Nei Lopes, que buscava “a sobrevivência do gênero através de um mergulho em suas raízes mais profundas e primitivas”.

Para o jornalista, o artista percorre “caminhos incomuns”, “por ritmos que costumam aparecer apenas em estudos folclóricos”. O artista declarou que “trata-se de um disco panfletário, de afirmação de uma cultura”. Nesse sentido, contrariando a visão explicitada frequentemente na coluna, o LP de Lopes é avaliado positivamente, sobretudo, porque seu trabalho “tinha tudo para soar pesado, como as teses universitárias sobre o assunto. Mas o resultado é alegre e risonho, uma reunião como as dos pagodes de fim de semana no subúrbio”. O jornalista conclui que “essa viagem às bases do samba acaba por trazer boas ideias para um gênero em franca crise de renovação”.

Em fins de julho a coluna retrata o sambista Bezerra da Silva, denominado “cantor dos bandidos” no subtítulo da reportagem (ele seria conhecido assim em “certas rodas da malandragem”)¹⁹⁹. Bezerra da Silva, aos 47 anos, lançava seu décimo primeiro LP – *Produto do Morro* – descrito pelo jornalista como “uma impagável seleção de sambas-

¹⁹⁷ Novo requadrado: um sopro de vida no samba carioca, 11/05/1983, p. 125, Joaquim Ferreira dos Santos.

¹⁹⁸ Caminho inverso: Nei Lopes mergulha nas raízes do samba, 13/07/1983, p. 117, Joaquim Ferreira dos Santos.

¹⁹⁹ Diário do morro: o ‘cantor dos bandidos’, Bezerra da Silva, 27/07/1983, p. 109, Joaquim Ferreira dos Santos.

crônicas sobre a filosofia, personagens e costumes desse mundo que conhece como poucos”.

Segundo o texto, Bezerra da Silva, propositor de um “festivo encontro do ritmo dos retirantes nordestinos com o som dos morros do Rio”, vendia em média 20 mil cópias por ano de seus discos. Nas rádios tocava “principalmente nos programas da madrugada, dirigido aos motoristas de táxi”. A reportagem se encerra com a habitual exaltação ao bom humor e, também, ironia voltada às criações artísticas relacionadas com o engajamento político ideológico: “suas músicas costumam documentar flagrantes sociais como esses, com a crítica sempre filtrada por poderosas lentes de bom humor. Sem revolta. [...] Daria talvez um manifesto sobre as sociedades à margem do processo capitalista, com todo o drama que envolve os indivíduos e as dificuldades que enfrentam para levar a vida, mas Bezerra preferiu mostrá-la como quem não quer nada, malandramente”.

Em setembro, a coluna Música enfocou novamente o sambista Martinho da Vila, que lançava novo LP, *Novas Palavras*, o décimo quinto de sua carreira²⁰⁰. Martinho no título e texto é denominado “poeta”, sendo que seus discos voariam “anos luz a frente dos lançados por seus colegas”, isso graças à sua “qualidade de letrista, ousado e extremamente talentoso”. Dessa forma, mesmo em sambas “musicalmente banais ou repetitivos”, poderiam ser encontradas “boas surpresas literárias”, o que serviria para “quebrar a monotonia num gênero em grave crise de renovação”. Nesse sentido, Martinho da Vila seria um compositor “preocupado em, ao mesmo tempo, diversificar o samba e preservar suas mais significativas tradições”.

Em uma das últimas edições do ano, a coluna Música dedica três páginas ao sambista Paulinho da Viola, que lançava novo disco, *Prisma Luminoso*, classificado como “excelente”²⁰¹.

Já no título do artigo – “O príncipe do pagode” – Paulinho da Viola é colocado no “posto de melhor sambista do país”. A reportagem é bastante apologética da obra do artista, tratado igualmente como “substituto de Cartola no trono de mais talentoso compositor e poeta do samba”. Sua trajetória pessoal e artística é recuperada, demonstrando-se sua relação com grandes nomes do samba e do choro como Zé Kéti e Jacob do Bandolim, com os quais tocou em início de carreira.

²⁰⁰ Poeta do samba: a palavra afiada de Martinho da Vila, 21/09/1983, p. 140, Okky de Souza.

²⁰¹ O príncipe do pagode: Paulinho da Viola lança seu prisma luminoso e reafirma-se no posto de melhor sambista do país, 21/12/1983, p. 139.

Afirma-se que o artista não pertence ao time dos que vendem milhões de discos, sendo a vendagem de seus LPs situada na faixa das 90 mil cópias por lançamento, “pouco menos, por exemplo, que Caetano Veloso”. Assim como Caetano, Paulinho da Viola pertenceria a um “outro time muito especial na música brasileira: o dos inovadores incansáveis, em eterna cruzada contra o imobilismo e a repetição em seus discos”. No último parágrafo do texto é afirmado que Paulinho da Viola “passará à história não apenas como um bom compositor de sambas ou um artista inovador, mas como um autêntico membro da estirpe de Cartola e Pixinguinha”.

Sertanejo

Na última semana do mês de maio a coluna musical aborda o trabalho do cantor e compositor do gênero sertanejo, Dércio Marques, que lançava o terceiro disco de sua carreira, *Fulejo*²⁰². Marques seria quem “ajudou a lançar, em meados dos anos 1980, a corrente do sertanejo chique na música brasileira”. Esta “corrente musical” seria formada por artistas que “vestem as canções interioranas para o público das grandes cidades, trocando o forte sotaque regional por letras e arranjos de maior alcance”. Dércio Marques é caracterizado como “o mais talentoso protagonista do sertanejo chique”. O artista era igualmente atuante nos bastidores da indústria tendo sido produtor de Diana Pequeno e de Elomar do sertão.

Em outubro a revista resgata o legado da dupla caipira “pioneira” Jararaca e Ratinho, ambos falecidos durante a década de 1970, mas cujo álbum que levava seus nomes, gravado em 1960, era reeditado pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), juntamente com uma monografia sobre as suas trajetórias²⁰³.

A dupla gravou seu primeiro compacto pela Odeon em 1929 e, segundo a reportagem, foi a primeira a fundir os ritmos nordestinos com a forma de dupla caipira sulista, dando origem à chamada música sertaneja que se praticava no momento da reportagem e presente, com muita força, até os dias de hoje.

A reportagem os coloca como os precursores de duplas como Milionário e José Rico que faziam muito sucesso no período da publicação, os quais “vendem 400 mil discos por lançamento”. No entanto, para o jornalista, os “alunos jamais aprenderam o

²⁰² Fogueira acessa: uma voz original no som sertanejo, 25/05/1983, p. 137, Okky de Souza.

²⁰³ Caminho da roça: LP resgata pioneiros da dupla caipira, 12/10/1983, p. 126, Joaquim Ferreira dos Santos.

pulo do gato de seus mestres”, sendo que “nas oito faixas do disco, nada lembra o dramalhão cafona das duplas caipiras de hoje”. Ao final, em síntese, afirma-se, “tratava-se de caipiras sofisticadíssimos”.

Romântica

Em meados de março retratou-se o lançamento do disco *Eu Agradeço*, do cantor Agnaldo Timóteo, o vigésimo oitavo de sua carreira²⁰⁴. No entanto, a matéria – “O novo discurso: outras surpresas do cantor deputado” – versa em grande medida sobre a eleição do cantor para a câmara federal.

Timóteo havia sido eleito deputado federal pelo PDT na eleição do ano anterior. Quanto à sua carreira artística, informa-se que vendia em média 150 mil discos anuais há mais dez anos e que seu cachê estava em torno de 500 mil Cruzeiros (ele tocava em duas churrascarias de subúrbio no fim de semana).

O disco é avaliado positivamente – “não há canções de romantismo desesperado ou excessivamente piegas” – e apesar das “letras frequentemente ruins, há uma unidade no disco [...]”. O jornalista elogia a participação da cantora, egressa da vanguarda paulista, Tetê Espíndola, no LP. Nesse sentido, a “aparentemente inimaginável combinação de Timóteo, e seu gênero ‘cafona’, com a ousadia de Tetê funciona muito bem”, conclui o jornalista.

Na coluna Show, uma extensa reportagem, com cinco páginas, sobre a turnê de Roberto Carlos – *Emoções* – por grandes ginásios e estádios do Brasil²⁰⁵. Informa-se que seria a primeira vez que o cantor se apresentava em determinados locais, distantes do eixo Rio-São Paulo, além de se explorar o fato da grande comoção que causou nas diversas localidades pelas quais passou, como multidões nas ruas e aeroportos (foi fretado um Boeing da Varig exclusivamente para o cantor e sua comitiva) para recebê-lo, alterando completamente a rotina dessas cidades. A reportagem não apresenta muitos números e cifras, mas aponta que suas apresentações, ao chegar ao final da turnê, teriam sido vistas por 600 mil pessoas, batendo o recorde anterior de Rita Lee (500 mil pessoas).

A reportagem afirma que “a era das grandes excursões começa a fazer moda entre os maiores astros da música popular”.

²⁰⁴ O novo discurso: outras surpresas do cantor deputado, 16/03/1983, p. 122.

²⁰⁵ Caravana de Emoções: Roberto Carlos adere à turnê por grandes espaços e, com romantismo e majestade, leva seu melhor show para 600 mil pessoas, 22/06/1983, p. 130, Okky de Souza.

Nesse mesmo período, grandes nomes do rock mundial passaram a fazer shows em estádios brasileiros, como o Kiss, que se apresentou no Morumbi, no Maracanã e no Mineirão.

Espaço e mercado da música

No início do ano, a revista publicou uma reportagem apresentando o radialista Romilson Luís Pereira, locutor da rádio Antena 1 FM, que se tornou conhecido encarnando o personagem Piu Piu de Marapendi²⁰⁶.

Romilson alcançou grande repercussão no final de 1982 quando gravou a música “Eu hoje vou me dar bem”, uma paródia da canção “Você não soube me amar” da Blitz. Segundo o artigo, o radialista, nos últimos quarenta dias, estava quase tão famoso quanto os próprios realizadores da música original. Sua “divertida sátira”, era uma das mais executadas nas rádios do Rio de Janeiro e de São Paulo e o compacto com a música havia vendido 250 mil cópias, “um terço da cifra alcançada pelo Blitz”.

Em meia página em fins de março enfoca-se a cantora Sandra Sá (em alguns locais, como capas de discos, grafado como Sandra de Sá), 26 anos, que lançava seu segundo disco – *Vale Tudo* – e a quem se atribui, pelo menos na reportagem, a invenção do “funk-enredo” (termo inédito para o pesquisador)²⁰⁷. O texto sugere que passado o carnaval, era chegada a “hora de os jovens suburbanos trocarem as evoluções de mestre-sala pelos passos da música funk”, apresentada como “a versão negra e mais bem elaborada do ritmo das discotecas”.

Nesse sentido, o “funk-enredo” de Sandra Sá seria o meio termo entre ambos os estilos, “misturando a batida e os metais típicos do ritmo americano com a exaltação de nossas belezas nativas, tema tão caro aos enredos das escolas de samba”. O tom da reportagem é bastante elogioso apoiado na ideia de originalidade, inovação e alegria. Aponta o texto que Sandra Sá nos fins de semana animava bailes em “imensos galpões, os substitutos das quadras das escolas de samba, para nunca menos de 5000 jovens”. São elogiados o disco, a “potência particularíssima de sua voz” e a participação de Tim Maia, sendo este retratado como o “mestre” da “discípula” Sandra Sá.

Em princípios de março, aborda-se os chamados “conjuntos vocais”, um estilo musical semelhante a um coro de vozes, que costuma receber alguma menção na revista

²⁰⁶ Piada carioca: a curiosa história do malandro Piu Piu, 19/01/1983, p. 97.

²⁰⁷ Aliança carioca: Sandra Sá inventa o “funk-enredo”, 23/03/1983, p. 136, Joaquim Ferreira dos Santos.

durante o período estudado e aparenta, portanto, possuir alguma valorização e visibilidade no espaço da música popular urbana naquele momento. A reportagem, especificamente, versa sobre o lançamento do disco do grupo Boca Livre, que lançava o quarto disco de sua carreira, apenas levando o nome da banda²⁰⁸. Desta seara musical, introdutoriamente, rememora-se o “lendário” quinteto Os Cariocas, que “lançou ventos revolucionários na bossa nova” e o MPB-4, que “brilhou no início dos anos 1970”. O jornalista demonstra certo enfado para com o estilo, afirmando que tais conjuntos não apresentam “algo novo” a muito tempo e que seus “recursos se esgotam em harmonias vocais intrincadas e truques de efeito na superposição de vozes”. Nesse sentido, o Boca Livre teria o mérito de estar disposto a “mudar esse panorama”. O título do artigo já sugere que o “Boca Livre descobre um caminho original” (tratava-se do fato de conceder maior destaque à parte instrumental das canções). Portanto, para o jornalista, se o grupo “não foge à rotina dos uníssonos e dos efeitos habituais, os compensa com boa música, criando uma inteligente alternativa à fórmula repetitiva dos grupos do gênero”.

Na primeira semana de julho, a revista publica uma reportagem intitulada “Em ritmo de férias”²⁰⁹, onde ao invés de um artigo jornalístico são apresentados e sugeridos para o leitor, com imagem da capa e um pequeno parágrafo, dez lançamentos de discos, divididos entre música brasileira, rock internacional e música erudita. Os LPs de música brasileira popular destacados são três: de Ivan Lins, *Depois dos Temporais*, o qual “inaugura uma nova fase na carreira de um compositor que, esvaziado pela abertura política, passou a se repetir nos últimos anos”; de Vinícius Cantuária, *Gávea de Manhã*, “um disco com baladas de sabor bem carioca, suaves e preguiçosas, próprias para tardes ensolaradas”; e do Kid Abelha e os Abóboras Selvagens (possivelmente a primeira referência ao grupo na revista ou grande imprensa), o compacto de estreia, com duas músicas, *Pintura Íntima* e *Por que não eu?*, descrito como “uma boa surpresa, em dois ótimos rocks, desenvolve um saboroso contraste entre arranjos rápidos, com guitarras enfurecidas e os vocais suaves e sussurrantes da cantora Paula”. Nesse mesmo parágrafo, é feita a observação de que “algumas das melhores novidades na área da música brasileira destinada ao público jovem têm surgido em compactos, como as canções “Você não soube me amar”, do grupo Blitz, e “Menina Veneno” do cantor Ritchie”.

²⁰⁸ A quatro vozes: Boca livre descobre um caminho original, 04/05/1983, p. 155, Okky de Souza.

²⁰⁹ Em ritmo de férias: com música brasileira, Rock e clássicos, um cardápio para todos os gostos, 06/07/1983, p. 125.

Em uma significativa reportagem intitulada “O Mago das Trilhas”, a revista apresenta o produtor musical Guto Graça Mello, caracterizado como aquele que “dita o que o país ouve”²¹⁰. Nesse sentido, como um dos diretores da Som Livre, ele seria o principal responsável por escolher e produzir as trilhas sonoras das telenovelas da Rede Globo.

Era Graça Mello juntamente com sua equipe quem sugeria aos diretores das novelas determinada música para determinado personagem ou núcleo temático. Como aponta o texto, as trilhas das novelas acabavam por impulsionar muitas canções e discos para “vendagens milionárias”. Há uma declaração de João Araújo, presidente da gravadora do grupo Globo, afirmando que “Guto conseguiu o equilíbrio entre a boa qualidade artística e um apurado senso comercial”.

Contratado pela emissora em 1974, Mello, havia produzido e lançado cerca de 45 discos de trilhas sonoras de novelas, levando a vendagem desses discos da “faixa das 7 000 cópias para alturas nunca inferiores a 80 000”, sendo que muitas dessas trilhas alcançavam cifras muito expressivas, como a da novela Estúpido Cupido, que havia vendido 1 milhão de cópias. Assim, seu escritório tinha “as paredes forradas com os preciosos discos de ouro, dados a quem consegue vender mais de 100 mil cópias”. A reportagem aponta também a atuação de Guto Graça Mello na carreira de Rita Lee (contratada em 1979 pela Som Livre), “transformada de roqueira ao estilo americano em uma artista aceitável por um público muito mais amplo”. Nesse sentido, “quando se encontraram, Rita vendia 10 000 discos. Logo no primeiro disco juntos, *Babilônia*, ela pulou para os 150 000. Com *Lança-Perfume*, chegou à casa dos 750 000”. Por fim, a reportagem busca apreender seu “método de trabalho”, isto é, a “receita” para confecção das trilhas sonoras, descrita da seguinte forma: “uma abertura especial, como “Luíza”, de Tom Jobim para a novela Brilhante. A seguir, duas músicas que sejam grandes sucessos – como as de Dalto e Blitz em Sol de Verão. Depois, quatro músicas que sejam sucesso emergente – caso, por exemplo, de Menina Veneno em Pão Pão, Beijo Beijo. Finalmente, mais duas feitas especialmente para os personagens”.

Em meados de setembro a revista dedica meia página ao grupo infantil Balão Mágico, que lançava seu segundo disco, pela gravadora CBS²¹¹. A reportagem contextualiza o boom do gênero infantil no mercado musical, o qual contava com diversas

²¹⁰ O mago das trilhas: fazendo o som da novela e produzindo seus discos, Guto Graça Mello dita o que o país ouve, 10/08/1983, p. 125.

²¹¹ Balão nos céus: um trio que gosta de brincar cantando, 14/09/1983, p. 124.

produções sucesso de público e de crítica, como Os Saltimbancos e Arca de Noé I e II. Aponta-se, assim, o êxito do Balão Mágico, 450 mil cópias do primeiro disco – “o maior sucesso do disco infantil brasileiro”. O grupo a partir de março desse ano havia começado a apresentar um programa na Rede Globo. O segundo disco contava com a participação de Baby Consuelo e também de Djavan, este último cantando a conhecida música “Superfantástico”. O Balão Mágico era formado naquele momento por Simony, Tob e Mike.

Em meados de outubro a revista se utiliza de um expediente até então inédito no período estudado, são analisados simultaneamente dois LPs de artistas distintos em uma mesma reportagem: de Ney Matogrosso e do grupo João Penca e Seus Miquinhos Amestrados²¹².

Em comum, havia entre ambos, além de pertencerem à mesma gravadora, a Ariola, uma música, a qual “invadiu as rádios e se tornou sucesso nacional”, chamada “Calúnias (Telma eu não sou gay), composição do referido grupo, mas que contava com a participação de Ney Matogrosso nos vocais, estando presente nos dois discos. A canção, uma paródia de uma música em inglês, Tell me once again, era composição do vocalista e compositor do grupo, Léo Jaime. Segundo a revista, Ney Matogrosso emprestava o “seu prestígio ao grupo estreante, que por sua vez, o auxilia numa das melhores faixas de seu LP”. O disco de Ney – *Pois É* (Ariola) – é analisado mais detidamente e classificado como “um brilhante LP”, no qual o artista se aproximava da “jovem vanguarda carioca”. O disco de Ney Matogrosso contava igualmente com uma música de Marina Lima, “Fogo e Risco”, e do Barão Vermelho, “Pro Dia Nascer Feliz” (segundo pesquisas anteriores essa gravação contribuiu para a divulgação e sucesso do grupo). Ao final do espaço dedicado ao cantor já consagrado, é elogiado, mais uma vez, o fato deste não apostar somente em “fórmulas de sucesso comprovado”, como faziam muito dos artistas do “primeiro time da música brasileira”. Quanto ao LP do grupo carioca, denominado Os maiores sucessos de João Penca e Seus Miquinhos Amestrados (Ariola), que apesar desse nome era o primeiro disco da banda, recebe uma atenção menor e menos valorativa. É apontado que ao “ironizar o cotidiano da juventude, o grupo forma um dos mais divertidos painéis já realizados pelo rock brasileiro”, “um som muito simples e básico, às vezes confuso”.

²¹² Mutirão do rock: Ney e os Miquinhos em uma afiada parceria, 19/10/1983, p. 158, Okky de Souza.

No mês de dezembro, um tradicional período de comercialização e chegada às lojas de discos dos renomados artistas da música brasileira, a revista traz em sua seção denominada *Cultura* uma relevante reportagem²¹³.

A matéria, com duas páginas, faz uma comparação depreciativa e inusitada entre as obras de alguns “astros” da música brasileira e picolés – há uma grande imagem estampando o texto, uma montagem retratando Milton Nascimento, Gal Costa e Roberto Carlos no interior de picolés derretendo – no sentido de que seriam frios, padronizados e desprovidos de ousadia.

Faz-se a ponderação de que alguns picolés têm “excelente sabor e tomá-los torna-se irresistível”. De qualquer modo, os discos do “primeiríssimo time” da música brasileira – os quais haviam se tornado “tão obrigatórios no cardápio natalino quanto o peru ou as castanhas” – que incluía, além dos artistas já citados, Simone, Maria Bethânia e Fagner, provavam que “os ventos gelados continuavam a soprar no panteão da música popular”, uma vez que estes “continuavam a gravar o mesmo disco todo ano”.

Afirma-se que pouco a pouco esses artistas perderam a “importância cultural” para transformar seus discos em algo semelhante a um picolé: “gostoso, mas inevitavelmente gelado”.

A reportagem aponta que um dos principais culpados por essa situação seriam “os contratos milionários que assinam com suas gravadoras”, as quais os obrigam a “gravar um LP por ano, tenham ou não boas canções para ocupá-lo”. Afirma-se que não se pode acusar o público de “conservadorismo”, uma vez que esse mesmo público, vinha transformando em sucesso, “nos últimos anos, o atrevido rock nacional”.

O texto sugere que “ousar continua um privilégio de raros cantores e compositores como Rita Lee, Gilberto Gil e Caetano Veloso”, ressaltando que os dois últimos “desfrutaram de sucesso médio em termos de cifras”.

Ao final, em previsões, o jornalista declara parecer que “a música brasileira vive um momento semelhante ao que viveu em 1959, pouco antes de aportar a revolução da bossa nova”, quando se aplaudiam ídolos que “nada de novo tinham a dizer, amarrados a antigos esquemas, fechados para propostas originais”. Assim, sentencia, “como naquele período, é possível que em algum natal muito próximo o público chegue à conclusão de

²¹³ Os “picolés do verão”: na música popular, os discos dos astros, por melhores que sejam, chegam sempre gelados, 14/12/1983, p. 96, Okky de Souza.

que ouvir Roberto Carlos ou Simone cantar o mesmo ‘eu te amo’ não passa, igualmente, de simples hábito, por mais agradável que seja”.

Com o objetivo de caracterizar o cenário musical do período, apresentam-se as tabelas referentes às 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras e às trilhas sonoras das novelas exibidas em 1983.

Panorama radiofônico de 1983

Tabela 27 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1983

Posição	Artista	Música	Gênero musical
1	Ritchie	Menina Veneno	Pop Rock
2	Michael Jackson	Billie Jean	Internacional
3	Milton Nascimento	Coração de Estudante	MPB
4	Lulu Santos	Como uma Onda	Pop Rock
5	Maria Bethânia	Brincar de Viver	MPB
6	Fagner	Guerreiro Menino (Um Homem Também Chora)	MPB/Regional
7	The Police	Every Breath You Take	Internacional
8	Michael Jackson	Beat It	Internacional
9	Roupa Nova	Anjo	Romântico
10	Gang 90 & Absurdettes	Nosso Louco Amor	Pop Rock
11	Billy Preston & Syreeta	I'm Never Gonna Say Goodbye	Internacional
12	Tim Maia	Me dê motivo	MPB
13	Guilherme Arantes	Pedacinhos (Bye Bye So Long)	MPB
14	Billy Joel	Uptown Girl	Internacional
15	Caetano Veloso	Você é linda	MPB
16	Alceu Valença	Anunciação	MPB/Regional

17	Chitãozinho & Xororó	Fio de Cabelo	Sertaneja
18	Lulu Santos	Adivinha o Que	Pop Rock
19	Fafá de Belém	Menestrel das Alagoas	MPB/Regional
20	Culture Club	Do You Really Want To Hurt Me	Internacional
21	Raul Seixas	O Carimbador Maluco (Plunct, Plact, Zum)	Infantil
22	Blitz	A Dois Passos do Paraíso	Pop Rock
23	Irene Cara	Flashdance What A Feeling	Internacional
24	The Korgis	Don't Look Back	Internacional
25	Spandau Ballet	True	Internacional
26	Kid Abelha	Pintura Íntima	Pop Rock
27	Elba Ramalho	Ai Que Saudade D'Ocê	MPB/Regional
28	Tim Maia & Sandra Sá	Vale Tudo	MPB/Soul
29	Piu Piu de Marapendi	Eu Hoje Vou Me Dar Bem	Não classificado
30	Elba Ramalho	Banho de Cheiro	MPB/Regional

Fonte: Mais Tocadas (adaptada pelo autor)

Tabela 28 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1983

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	11
Internacional	9
Pop Rock	6
Romântico	1

Sertaneja	1
Infantil	1
Não classificado	1
Total	30

Fonte: Elaborada pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1983

Tabela 29 – Trilha sonora de *Louco Amor* (abril a outubro de 1983)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Só de Você	Rita Lee	Pop Rock
2	Vendaval da Vida	Alcione	Samba
3	Reencontro	Márcio Greyck	Romântica
4	Dom de Iludir	Gal Costa	MPB
5	Grafitti	Guilherme Arantes	MPB
6	Seres Humanos	Fábio Jr.	Romântica
7	Nosso Louco Amor	Gang 90 & Absurdettes	Pop Rock
8	Você Me Acende	Barão Vermelho	Pop Rock
9	Aranha Cor-de-rosa	Naila Skorpio	Não classificado
10	Aquarela do Brasil	César Camargo Mariano	MPB
11	Demais	Ângela Rô Rô	MPB
12	Tem Que Provar	Lauro Corona	Romântica
13	Folhas Secas	Elis Regina	MPB
14	Eu Te Amo	Chico Buarque	MPB

Fonte: Memórias Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 30 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Louco Amor*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	6
Romântico	3
Pop Rock	3
Samba	1
Não classificado	1
Total	14

Fonte: Elaborada pelo autor.

Tabela 31 – Trilha sonora de *Champagne* (outubro de 1983 a maio de 1984)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Raio X	Rita Lee	Pop Rock
2	A Linha e o Linho	Gilberto Gil	MPB
3	Aconteceu Você	Fafá de Belém	MPB
4	Como a Brisa	Bruno	Romântica
5	Bons Tempos	Mariana	Romântica
6	Dor Romântica	Wando	Romântica
7	Casanova	Ritchie	Pop Rock
8	Mulher da Vida	Simone	MPB
9	Mais Uma Chance	Edinho Santa Cruz	Pop Rock
10	Doce Presença	Nana Caymmi	MPB
11	Saia Rodada	Olívia Hime	Não classificada
12	Quem Me Dera	Gilliard	Romântica
13	Que Trabalho é Esse	Paulinho da Viola	Samba
14	Samba de Verão	Marcos Valle	Samba

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 32 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Champagne*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	4
Romântica	4
Samba	2
Pop Rock	3
Não classificada	1
Total	14

Fonte: Elaborada pelo autor.

Considerações

A partir da análise de nosso material empírico referente ao ano de 1983, observa-se que embora os destacados nomes da MPB sejam frequentemente criticados nas páginas da revista, e alhures – especialmente por uma suposta repetição e falta de ousadia –, estes ainda ocupam uma relevante posição no cenário cultural e no mercado musical, estando presentes nas principais empresas do setor e ainda alcançando vendas expressivas, sempre na casa das centenas de milhares de cópias, além da referência constante aos seus nomes na imprensa, como aqui se vê.

No rádio, aparecem o sertanejo com Chitãozinho e Xororó. Destaca-se principalmente a força popular da nova geração do Pop/Rock nacional com Ritchie (primeiro lugar), Gang 90 & Absurdettes, Lulu Santos (2 músicas), Kid Abelha e Blitz.

Registra-se, igualmente, nas páginas da revista, a ascensão do rock nacional, visto como “renovador” ou “atrevido”, algo bastante valorizado no discurso dos jornalistas responsáveis pela esfera cultural do semanário. Vê-se que, nesse momento, o rock brasileiro dos anos 1980 ainda se configura predominantemente como um “rock carioca”, representado por nomes como Eduardo Dusek, Blitz, Gang 90 & Absurdetes, Neuzinha Brizola, Barão Vermelho, Kid Abelha (e os Abóboras Selvagens) e as bandas do circuito do Circo Voador. Tratando-se, em grande parte desses artistas e bandas, de um estilo

fortemente marcado pelo recurso ao humor, característica também presente na produção de artistas como Rita Lee.

Dessa forma, é registrado que “depois da onda dos nordestinos, que lideraram as paradas de sucesso no final da década passada, hoje a vanguarda da música brasileira está sendo puxada pelos cantores ou grupos de rock”. Estes, munidos com suas “músicas urbanas”, “leves”, “dançantes”, em oposição ao “regionalismo folclórico de Zé Ramalho e seus companheiros”.

Nesse sentido, destacamos a cantora e compositora Rita Lee, praticamente a representante exclusiva do rock nas páginas da revista em anos anteriores, obtendo novamente uma marcante presença nas edições da revista no ano de 1983.

A artista figura como tema de reportagem de capa, além de ser objeto de outra matéria extensa, somando-se ainda diversas menções indiretas – sempre positivas – em outras reportagens. Nestas publicações, Rita Lee é apresentada como uma artista em grande evidência naquele momento – caracterizada como “rainha do rock” ou mesmo “rainha da música brasileira” – sendo destacada também por seu papel pioneiro no cenário musical. Em diferentes passagens, a revista associa sua trajetória ao surgimento de uma “nova geração”, referindo-se a eles como seus “filhos artísticos”, “do grupo Blitz à cantora Neuzinha Brizola”, mas também tendo contato com nomes como Lulu Santos e Ritchie, todos experimentando momento de importante exposição midiática.

Dessa forma, as matérias não apenas registram sua visibilidade no período, mas reiteram, em termos recorrentes, sua posição de destaque no interior da música popular brasileira, vinculando seu nome a outros artistas e grupos emergentes.

Ainda na esfera do rock, há uma importante matéria sobre a “falange do amor”, isto é, sobre o “novo romantismo” no rock. Vê-se uma tentativa, relativamente comum ao longo dos anos, dos críticos culturais de demarcar e nomear um novo estilo musical ou um novo “movimento” musical.

Neste caso, foi eleito o cantor Dalto como espécie de “líder e ideólogo” deste movimento que trazia em seu bojo um romantismo “arreatado, sem ser piegas” – aqui caberia, talvez, as indagações feitas por Amado Batista e Agnaldo Timóteo: qual a diferença entre estes agentes e eles?

A revista concede, igualmente, destacado espaço à música gaúcha, frequentemente acompanhada de avaliações elogiosas que sugerem uma aposta em seu processo de institucionalização no interior da música popular brasileira — movimento que, contudo, não se consolidaria nos termos esperados. Nesse contexto, a dupla Kleiton

& Kledir aparece como uma das principais apostas da indústria fonográfica, sendo destacada como representante de uma produção regional capaz de alcançar projeção nacional.

No que se refere ao samba, observa-se que, em praticamente todas as reportagens que abordam o gênero, a revista traz a ideia de uma suposta inação, frequentemente expressa por meio de termos como “estagnação” e “crise de renovação”. Esse enquadramento aparece de forma recorrente, associando o samba a uma dificuldade de produzir novidades e de se renovar frente às transformações do cenário musical do período.

Quanto ao sertanejo, identificam-se apenas duas matérias ao longo do período analisado, ambas voltadas àquilo que a revista classifica como um sertanejo “chique” ou “sofisticado”. Nessas reportagens, o gênero é apresentado a partir de uma vertente específica, associada a arranjos mais elaborados e a uma estética voltada à valorização de elementos considerados refinados ou vinculados à história e tradição.

Material Coletado e Análise de 1984

Revista Veja

Rock

Na edição de primeiro de fevereiro, a mesma que trouxe em sua capa a histórica manifestação da praça da Sé, em São Paulo, pelas *Diretas Já*, há uma reportagem especial na seção *Música*, com cinco páginas, apresentando e enaltecendo o rock brasileiro e alguns de seus novos expoentes²¹⁴.

Em seu título afirma-se “a vitória da ousadia” – “o rock nacional lança um sopro de vida na música popular” – e que o cantor Ritchie era um “novo grande ídolo das paradas”. Nesse sentido, aborda-se a trajetória do artista ressaltando a sua origem inglesa e a grande exposição pela qual passava no período. Ritchie havia vendido 580 mil cópias do seu primeiro LP *Voo de Coração*, lançado em agosto do ano anterior e possuía no mercado outros três compactos (com músicas que compunham o disco) que somavam 800 mil cópias vendidas, além disso suas músicas eram executadas frequentemente nas rádios e a canção “*Casanova*” era o tema de abertura da novela *Champagne*, da Rede Globo.

²¹⁴ A vitória da ousadia: o rock nacional lança um sopro de vida na música popular, ganha público e consagra Ritchie como o novo grande ídolo das paradas, 01/02/1984, p. 70, Okky de Souza.

A matéria propõe que Ritchie era apenas a ponta de “um imenso iceberg que, ao singrar as águas plácidas da música brasileira, detonou um maremoto: o iceberg do rock nacional”. É afirmado que depois de passar os anos 1970 como mera cópia das produções estrangeiras, “o rock nacional alçou voo, ganhou estilo e passou a ser, a rigor, o único celeiro de novas ideias na música popular”.

Em seguida, critica-se novamente os “artistas consagrados, como Roberto Carlos e Simone”, os quais gravavam “praticamente o mesmo disco todo ano”. Segundo o jornalista é no rock que surgem intérpretes e compositores novos, que “nascem as letras mais ousadas”, que se “sente uma pulsação mais intensa de vida e criatividade”.

A reportagem destaca igualmente, com fotos inclusive, “os astros ascendentes” Lulu Santos, Paralamas do Sucesso (citados como uma banda brasilienses), Magazine, Barão Vermelho, Ultraje a Rigor e Eduardo Dusek, afirmando que estes artistas são o que há “de mais inovador, hoje, na música popular”, os quais têm em comum “a ousadia e predisposição à aventura que os grandes ídolos enterraram em seu passado”. Assim, “ocupando o vácuo deixado pela mesmice dos velhos ídolos, os artistas do rock dividem hoje o rádio e as lojas de discos com os nomes consagrados”.

A matéria, bastante detalhada, sugere a existência de “diversas facções” no interior do rock nacional: a “facção dos menestréis eletrônicos”, formada por Ritchie, Lulu Santos e Kid Abelha; a dos “debochados” – um “filão aberto por Rita Lee” – com Ultraje a Rigor e o “mais talentoso membro do clube”, Eduardo Dusek; e a da crítica social, com o Magazine (que na época fazia sucesso com a canção *Sou Boy*, que narra o cotidiano de um Office boy) e os Paralamas do Sucesso.

É informado que as emissoras de rádio, “que há dois anos praticamente não executavam o rock brasileiro, hoje dedicam a ela 30% de sua programação diária” e que nas gravadoras “vive-se um clima de corrida do ouro: a ordem é apostar no rock”. Assim, a gravadora CBS havia nos últimos dois anos lançado dez artistas ligados ao rock e apenas dois de “música brasileira tradicional”. O mesmo ocorria na WEA que possuía catorze atrações na “área do rock contra sete nas demais áreas”.

A popularidade do rock nacional igualmente podia ser observada pela sua presença em espaços que eram tradicionalmente avessos ao gênero, mas que passaram a ser “vitrines” onde “desfilam as atrações e artistas iniciantes”, como o programa *Cassino do Chacrinha*, da Rede Globo. O célebre apresentador declarou que “há um movimento muito forte na música brasileira, uma espécie de nova Jovem Guarda, que vai dar muito o que falar e ouvir”.

Nos parágrafos finais pondera-se que esses artistas são iniciantes e que seus LPs possuem “altos e baixos”, que eles não pretendem “revolucionar a música brasileira” e que não há “gênios”, no entanto, “em suas canções os casos de amor jamais são previsíveis, o bom humor é ingrediente fundamental e a surpresa uma constante. Atire a primeira pedra quem encontrar remédio melhor para a música brasileira”, finaliza.

Em princípios de julho a coluna retrata em breve matéria o cantor e compositor Lulu Santos, que lançava o terceiro disco solo de sua carreira, *Tudo Azul*²¹⁵. Lulu Santos é tratado como um dos “artistas do novo rock brasileiro, este que anda invadindo as paradas de sucesso”. É considerado, “talvez, o mais talentoso roqueiro brasileiro da nova geração”. Para o jornalista, tratava-se o artista “de um compositor inspirado, autor de melodias que arrebatam o ouvinte ao unir, em uma combinação peculiar, uma certa dolência contemplativa ao clima incisivo que o rock exige”.

São mencionadas as participações de Erasmo Carlos e Rita Lee no disco de Lulu, “o príncipe e a rainha do rock brasileiro”, os quais teriam depositado suas “benções reais” sobre a “cabeça certa”.

No mês de julho a revista dedica uma reportagem de duas páginas a Eduardo Dusek, 30 anos, que lançava novo disco, *Brega Chique/ Chique Brega*²¹⁶. Nesta matéria, assim como em todas as outras em que figurou, Dusek recebe tratamento bastante elogioso. O artista é caracterizado logo no início do texto como o “mais inquieto representante” do rock nacional. Neste novo disco, Dusek, “numa manobra ousada e original”, havia coberto o “desprezado gênero brega” com arranjos modernos e combinando-o ao rock, acabara por “inventar” o “brega-chique”, segundo o jornalista, simplesmente, “a melhor novidade da música brasileira nos últimos anos”.

Nesse sentido, as histórias “tragicômicas” que narrava Dusek em suas composições seriam, até então, temas exclusivos “de artistas popularescos como Amado Batista ou Reginaldo Rossi, cultores de baladas e boleirões deliberadamente cafonas”. O texto sugere que “a jogada de Dusek chega em um momento em que o rock nacional moderno, do qual foi um dos precursores, começa a dar sinais de cansaço e repetitividade nas temáticas e arranjos”.

²¹⁵ Desvio de alvo: um roqueiro nacional que não depende de humor, 06/06/1984, p. 118, Okky de Souza.

²¹⁶ O cafona da zona sul: Eduardo Dusek cruza o rock com o boleirão e lança um empolgante gênero musical, o brega chick, 11/07/1984, p. 118, Okky de Souza.

É apontado que um dos colaboradores de Dusek nas canções era Hebert Vianna – “um ex-tiete seu”. Em breve retrospectiva pessoal e artística é afirmado que Dusek “surgiu na música brasileira em 1973, apadrinhado por Gilberto Gil e tendo então abandonado as profissões de garçom e pintor de paredes”. Mais à frente informa-se que o cantor é filho do artista plástico de origem Tcheca, Milan Dusek. Ao final, é reforçado o argumento que coloca Dusek como vanguardista: “é com total naturalidade e precisão que Dusek abre alas para esse novo gênero musical”.

Na segunda semana de setembro há uma reportagem com duas páginas evidenciando a banda Barão Vermelho, que lançava o terceiro disco de suas carreiras, *Menor Abandonado*²¹⁷. Agora apresentado com maior profundidade, o grupo, logo no início do texto, é caracterizado como o “mais excêntrico integrante da corte do rock nacional”.

O Barão Vermelho destoaria de seus pares por não fazer somente “música bem-humorada” e por não ser tributário da “new wave inglesa”. Por meio da reportagem percebe-se que, após três anos de carreira, a banda finalmente havia conseguido colocar uma música nas paradas de sucesso, a canção “Bete Balanço”, que foi composta especialmente para o filme de mesmo nome, mas que “extravasou as telas para um retumbante sucesso em rádios e casas noturnas”. A reportagem informa que Ney Matogrosso havia, no ano anterior, gravado a música do grupo, “Pro Dia Nascer Feliz”, dando o “pontapé inicial para o Barão Vermelho chamar a atenção para os seus próprios shows”.

Informa-se que a partir da exposição conseguida com a música “Bete Balanço”, o grupo passou a ser muito requisitado para shows nas mais renomadas danceterias cariocas como a *Mamute* e a *Noites Cariocas*, além de alcançar a marca de 20 mil cópias vendidas antecipadamente do novo disco que chegaria às lojas, o que representava “mais que o dobro da vendagem total de cada um de seus dois LPs anteriores”.

A revista, finalmente, concede bastante atenção a Cazuya, “a grande estrela do Barão Vermelho”, “um cantor elétrico”, que com sua voz rouca e “maneira de interpretar”, “consegue brilhar como intérprete e letrista essencialmente romântico num universo sonoro oposto ao romantismo”. Desta vez, a reportagem cita a figura de João

²¹⁷ O balanço do Barão: com recorde de público nas danceterias, o grupo Barão Vermelho consagra o seu rock original, 12/09/1984, p. 128, Okky de Souza.

Araújo, apontando que este, enquanto “presidente da Som Livre”, era também “patrão” do filho.

O jornalista, então, apresenta a história bastante disseminada de que Araújo teria se negado a lançar a banda de Cazuza temendo ser acusado de “apadrinhamento”, tendo sido convencido pelo produtor Ezequiel Neves, o qual conseguiu “erguer um coro entre os demais produtores da gravadora”. Ao final, aponta-se que muitos jovens têm se lançado nos palcos de bares e danceterias com “o sonho do estrelato”, o que se trataria de “uma arriscada loteria só vencida por quem, no meio do caminho, descobre que tem talento. É o caso dos músicos do Barão Vermelho”.

Em meados de outubro a revista concede espaço, mais uma vez, a Vinícius Cantuária, 33 anos, que lançava seu terceiro LP, *Sutis Diferenças*²¹⁸. Suas credenciais artísticas são rememoradas: baterista da banda de Caetano Veloso de 1977 a 1983 e autor de “Lua e Estrela”, gravada por Caetano, uma das músicas de maior sucesso no ano de 1981. Cantuária, então, havia “ensaiado diversas tentativas de passar de coadjuvante a protagonista na música popular brasileira”.

Segundo o texto, o artista estaria, naquele momento, “finalmente, próximo de alcançar seu objetivo”. Nesse sentido, a matéria informa que a canção “Só Você” (Demorei muito pra te encontrar/ Agora eu quero só você) – “um ótimo rock” – havia “invadido as rádios”. Segundo o jornalista, em seu último disco, Cantuária mostrara-se um “compositor e arranjador notável”, detentor de uma “proeza: combinar a música brasileira tradicional ao novo rock que se faz no país”.

O disco contava com a participação de Chico Buarque como compositor e como vocalista em duas músicas distintas e, igualmente, a participação dos Paralamas do Sucesso e do Kid Abelha (e os Abóboras Selvagens). Ao final há uma declaração de Cantuária que, embora em tom conciliatório, a partir de sua posição no espaço da música popular, expressa a tensão entre os dominantes e os pretendentes: “as cantoras famosas gravam sempre os mesmos compositores, mas há uma nova geração musical se afirmando e buscando a integração com a antiga”.

Em uma pequena coluna ocupando um terço da página, uma matéria intitulada “caixa de música: três lançamentos na área do rock nacional”, divulgava, com um parágrafo dedicado a cada banda e uma foto da capa dos respectivos discos, os trabalhos

²¹⁸ Batida surpresa: Vinícius Cantuária faz rock com Chico Buarque, 17/10/1984, p. 121, Okky de Souza.

dos grupos Voluntários da Pátria, dos Paralamas do Sucesso e, curiosamente, de Sandra de Sá²¹⁹.

A banda paulista Voluntários da Pátria lançava o seu primeiro disco, o qual levava o próprio nome do grupo. Eles são descritos como um dos “grupos mais originais entre aqueles surgidos nos últimos dois anos nas danceterias”. A banda teria como proposta “verter para uma linguagem brasileira o rock político de vanguarda de conjuntos ingleses como Clash e Gang of Four”, executando um “rock simples, mas colorido por boas atuações instrumentais e letras surpreendentes”.

Os Paralamas do Sucesso lançavam seu segundo LP, *O Passo do Lui*, e foram descritos como uma banda formada, “há três anos”, em Brasília, mas que “hoje” estava radicada no Rio de Janeiro. É reiterada a “forte influência” do grupo The Police nas composições da banda. O álbum é considerado um “bom disco de rock nacional, com letras de humor sutil e inteligente”, com algumas canções de “vocação certa para o sucesso”. Nesse sentido, é destacada a música “Óculos”, “atualmente uma das mais executadas pelas rádios FM”.

Sandra de Sá é retratada como uma artista surgida “há quatro anos como espécie de musa dos bailes de subúrbio do Rio de Janeiro”. A cantora estava, naquele momento, com a canção “O Enredo do meu Samba” na trilha sonora de abertura da “novela das oito”, *Partido Alto*, da Rede Globo. Apesar disso, segundo o jornalista, em seu quarto LP a artista elaborara “um rock original”, ao cruzar o citado gênero com, além do samba e do funk, também com “pontos de Candomblé” e com o blues. Para o mesmo, aquilo que poderia se tornar um “pandemônio de ritmos”, resultou “surpreendentemente em um bom LP”.

Na primeira semana de dezembro a coluna de música, em uma página, anuncia – sob o título de “O som da festa: as estrelas do Rock in Rio mostram seus trunfos” – os lançamentos dos discos da Blitz e de um LP do próprio festival, contando com uma música de cada banda internacional que se apresentaria no evento²²⁰.

O disco da Blitz, o terceiro da banda, intitulado *Blitz 3*, recebe análise bastante breve, porém positiva, uma vez que, tratava-se de um disco com “rocks de estrutura tradicional, mas vibrantes e com boas atuações instrumentais”. Dessa forma, “os super-

²¹⁹ Caixa de música: três lançamentos na área do rock nacional, 14/11/1984, p. 137.

²²⁰ O som da festa: as estrelas do Rock in Rio mostram seus trunfos, 05/12/1984, p. 139, Okky de Souza.

heróis do rock brasileiro” retomavam “a fórmula que os consagrou”, “um estilo que o Blitz introduziu na música brasileira e, nele, continua imbatível”.

O outro disco anunciado, portanto, tratava-se de uma coletânea com músicas das principais atrações internacionais do festival Rock in Rio, que aconteceria em janeiro de 1985, contando com músicas de bandas como Ozzy Osbourne, Scorpions, Iron Maiden e Queen.

MPB

Em meados de abril uma reportagem com duas páginas divulgou e analisou o novo disco de Djavan, *Lilás*²²¹. O artista, assim como das outras vezes em que foi retratado na revista, é caracterizado como um artista singular, “dono de um estilo único”. Segundo o texto, Djavan seria um “músico eclético, que combina o samba e o rock, a balada nordestina e o soul americano” e, também, “poeta dos versos curtos e líricos”. Ou ainda, “com um pé no passado e outro no futuro, ao mesmo tempo moderno e cultor das mais castiças tradições da música brasileira, ele fincou um lugar todo próprio no panorama artístico nacional”.

O novo disco que chegava às lojas havia sido gravado nos Estados Unidos, tendo como engenheiro de som Humberto Gatica, segundo a reportagem, o mesmo de Michael Jackson – “astro americano atualmente de maior sucesso”. Djavan vivia um excelente momento comercial e de exposição nas mídias: seu disco anterior, *Luz*, tinha vendido 450 mil cópias; ele estrearia nos cinemas, no filme *Para viver um grande amor*, como ator principal; e sua voz estava na música, provavelmente de maior sucesso naquele ano, “Superfantástico”, do Balão Mágico.

Vê-se em maio outra reportagem sobre a cantora Olívia Byington, 25 anos, que lançava o quarto LP de sua carreira, intitulado *Música*²²². A artista é novamente bastante elogiada. Já nos parágrafos iniciais lê-se: “a carioca Olívia Byington é uma das maiores cantoras da música brasileira – tão afinada quanto Gal Costa, mais maleável que Simone, dona de um timbre puríssimo [...]”.

É difícil compreender o gênero musical ao qual estaria prioritariamente relacionada Olívia. Nas matérias anteriores ela parecia mais vinculada à MPB ou música

²²¹ A marca do poeta: depois de um ano e meio, Djavan lança um novo disco e confirma seu lugar único na música popular, 18/04/1984, p. 104.

²²² A artesã da voz: uma grande cantora que optou pela aventura, 16/05/1984, p. 120, Okky de Souza.

Romântica, mas segundo o presente texto, no momento, estava mais próxima do rock. A reportagem menciona essa questão ao apontar que “Olívia é uma cantora que ainda não conquistou uma identidade”. Este fato “dificulta a identificação de Olívia pelo público e impede-lhe o acesso a grandes vendagens”. No entanto, ao preferir, em sua carreira, “os saltos no desconhecido”, a artista realiza trabalhos “dinâmicos e de qualidade”.

Do disco, em si, são feitas referências a duas músicas, “Bilhetinho Azul” – “um endiabrado rock gravado anteriormente pelo Barão Vermelho” – e “Desejo” – “uma das mais inspiradas canções de Djavan”. De qualquer modo, a artista teria evitado a “tediosa cartilha dos produtores consagrados” e, portanto, “não se ouvem os arranjos padronizados que têm tornado semelhantes e repetitivos os LPs de Gal Costa, Simone ou Amelinha”. Por fim, “o resultado é um LP vivo e espontâneo de uma cantora que, se não tem a personalidade forte de uma Maria Bethânia, exibe voz e talento suficientes para tornar emocionante sua aventura pelos sons brasileiros”.

Na seção intermitente *Show*, destaca-se as apresentações de Caetano Veloso e Arrigo Barnabé que estreavam seus respectivos espetáculos na cidade de São Paulo²²³. A matéria advoga a ideia, expressa já em seu título, de que o melhor da música brasileira naquele período estava “nos shows e não nos discos”. Nesse sentido, aconselha o artigo: “quem quiser ouvir os artistas consagrados em seu melhor momento deve evitar a loja de discos e se dirigir às salas de espetáculo”.

Segundo o jornalista, os discos desses agentes eram “desfigurados por gravações ‘biônicas’ e por produtores que buscam a fórmula do sucesso imediato”. Além disso, os artistas seriam “pressionados pela obrigatoriedade do LP anual”, transformando seus discos em “pálidas amostras do que são capazes”. Em seguida, são feitas as análises sobre cada apresentação, as quais recebem avaliação positiva. Caetano Veloso é qualificado como o “mais criativo compositor brasileiro” e Arrigo Barnabé descrito como o “mais ousado e inventivo músico surgido nos últimos anos”.

Em fins de outubro a revista *Veja* destacou em sua capa e reportagem principal o compositor Tom Jobim²²⁴. A reportagem contando sete páginas é, talvez, até o momento em nossa pesquisa, a mais apologética em relação à carreira e obra de um artista brasileiro. Dando o tom da reportagem, o título sugere ser Tom Jobim “o gênio maior da música

²²³ Circo de estrelas: Caetano Veloso e Arrigo Barnabé confirmam que a melhor música brasileira está nos shows e não nos discos, 30/05/1984, p. 118, Okky de Souza.

²²⁴ O dom de ser Tom: o gênio maior da música brasileira, Antônio Carlos Jobim, prepara o hino do estado do Rio e mantém o brilho de suas grandes criações, 24/10/1984, p. 76.

brasileira”. O mote principal e ponto de partida do texto é o fato do artista ter sido convidado para compor o hino oficial do estado do Rio de Janeiro – tarefa nunca concluída.

O longo texto se desenvolve como um perfil jornalístico, onde são abordados aspectos da vida pessoal, do cotidiano, curiosidades e manias do artista retratado. Sua trajetória artística é, igualmente, analisada em profundidade, destacando-se seu grande reconhecimento em diversas partes do mundo, em especial, nos Estados Unidos da América, onde entabulou parceria com Frank Sinatra. Há uma declaração de um renomado radialista estadunidense de jazz de que Jobim “é possivelmente o autor estrangeiro mais gravado por artistas americanos” (tirando compositores de música clássica).

É sugerido o fato de ser Tom Jobim mais consumido e valorizado no exterior do que no país: “no Brasil, Antônio Carlos Jobim é pouco tocado e pouco vendido”. Os seus últimos dois discos lançados naquele momento, *Urubu* e *Terra Brasilis*, haviam sido, inclusive, retirados de catálogo pela gravadora WEA por falta de vendas, o que deixara “uma marca de amargura no compositor” que declarou: “não tenho nada contra o rock com ‘q’, ‘u’, ‘e’, mas isso é revoltante”.

No fim de outubro a revista destaca novamente em sua seção *Música*, em uma matéria com duas páginas, o cantor Ney Matogrosso²²⁵. O artista estava em uma peculiar turnê, onde se apresentava em um circo. A estrutura primeiro fora montada no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, na Marginal Tietê, onde Ney Matogrosso estrelava a série de shows intitulada *Destino Aventureiro*.

A revista também informa que o cantor lançaria um disco de mesmo nome dali a algumas semanas. A ideia das apresentações nesse formato surgiu após um desentendimento, por questões econômicas, com os proprietários da casa de shows carioca Canecão, que ofereceram participação significativamente menor em comparação com as temporadas anteriores. Ney teria dito, então, de modo irônico, que preferiria “fazer show em circo”. Segundo o jornalista, Ney exibia “magnetismo e maturidade artística” e vivia naquele momento “o ponto culminante de sua carreira”, tendo acabado de renovar seu contrato com a gravadora Ariola por trezentos milhões de Cruzeiros. O cantor é saudado por “integrar o reduzidíssimo time de artistas que não está sujeito por contrato

²²⁵ O grande salto de Ney: com um show vitorioso no circo e um novo LP, Ney Matogrosso vive o grande momento de sua carreira, 24/10/1984, p. 142.

com suas gravadoras a lançar um LP a cada doze meses” e por ser um “artista que jamais seguiu passos convencionais”.

Na coluna *Show* de fins de outubro é retratado o cantor e compositor Gilberto Gil²²⁶. Embora essa seção da revista não componha nosso recorte principal, cabe registrá-la sobretudo pelas referências à situação do rock brasileiro no cenário musical no momento. Gilberto Gil acabara de estreitar sua turnê *Raça Humana*, no Canecão, e lançaria um disco homônimo nas semanas seguintes. A matéria afirma que Gil havia partido para a “conquista do público de rock” e que estava sendo bem-sucedido neste intento. O artista é bastante elogiado, assim como seu projeto de “universalização” de sua música, traçado cinco anos antes, quando Gil decidiu que sua música deveria “perder todos os resquícios do regionalismo” e ser “entendida e apreciada por ouvintes de todo o mundo”.

Dessa forma, com a aproximação com o rock, “Gil, efetivamente, tornou sua música internacional”. O artista declarou: “poderia estar muito rico cantando samba, mas minha sedução é pela juventude internacionalizada, sem preocupações fronteiriças. Não abro mão da linha evolutiva que, afinal, ajudei a fundar no Brasil com a Tropicália”. Ao final, o jornalista afirma que Gil com seu novo show e disco irá, “mais uma vez, escandalizar os puristas da música brasileira, que o acusam de ser um dos principais arautos da invasão do rock”.

Em meados de novembro a cantora Gal Costa lançava o disco *Profana*, muito bem avaliado em artigo da seção *Música*²²⁷. Na reportagem que ocupa dois terços de uma página, informa-se que uma das músicas do disco, “Onde está o Dinheiro”, uma marcha de carnaval de Aurora Miranda, sucesso em 1937, seria o “carro-chefe” da fase “eufórica” de Gal e estava sendo “maciçamente” executada nas rádios. Segundo a revista, a letra desta música “continua atual, comentando as falcatriuas financeiras reinantes no país nos últimos anos”. São destacadas e, até mesmo, exaltadas as canções “Tem Pouca Diferença” parceria com Luiz Gonzaga e, sobretudo, “Vaca Profana”, de Caetano Veloso. Ao final, o jornalista afirma que Gal Costa tem “dois segredos para evitar a repetição anual do mesmo disco”: em primeiro lugar, apesar de trabalhar com o repertório dos “grandes compositores”, ela opta sempre pelas “canções mais originais” em detrimento daquelas “previsíveis” e, em segundo lugar, “é claro, é a voz, Gal se confirma, a cada ano, no posto de melhor cantora do país”.

²²⁶ De passaporte novo: com ótimas canções e estilo inédito em cena, Gilberto Gil parte para a conquista do público do rock, 31/10/1984, p. 96, Okky de Souza.

²²⁷ A Gal da alegria: em *Profana*, a cantora volta aos ritmos quentes, 14/11/1984, p. 137, Okky de Souza.

Em uma seção itinerante da revista, intitulada *Especial*, desvinculada do espaço tradicionalmente dedicado à música, deparamo-nos com uma reportagem de quatro páginas versando sobre o lançamento do disco de Chico Buarque, que levava apenas o seu nome, o primeiro do cantor e compositor em três anos. O artista e sua recente obra são efusivamente elogiados. Chico é caracterizado ao longo do texto como “ponta de lança na cultura do país” e “mito da música brasileira”.

A canção “Vai Passar” (Vai passar/ nessa avenida um samba popular/ cada paralelepípedo da velha cidade/ essa noite vai se arrepiar), inédita e presente no disco, é bastante referenciada e analisada no texto, durante muitos parágrafos. A música, tida como a “faixa mais forte” e “explosiva do disco”, seria, segundo a matéria, “um contundente retrato do país neste final de ano e final de regime, um país que, segundo dá a entender o autor, vê raiar no horizonte a alegria do carnaval, mas se põe na rua com alas rotas, empobrecidas e esfaceladas”. Assim, “Vai Passar”, “é um samba empolgante, em que o autor também se coloca como folião dum carnaval da loucura generalizada, do samba desgovernado, do sanatório geral”.

Nesse sentido, Buarque declarou que “apenas quis mostrar essa enorme confusão que tomou conta das ruas: gente dançando break, vendendo o que tem, fazendo discursos. É o momento que estamos vivendo”. Outra canção destacada e colocada em paralelo com os acontecimentos sociais e políticos coetâneos é “Pelas Tabelas” – “uma espécie de hino à ressaca pela derrota da emenda das eleições diretas”.

Quase ao final é informado que Chico Buarque se preparava para aderir aos vídeos-clips, “como manda hoje o figurino promocional dos cantores”. Quanto a este tópico, os amigos que jogavam futebol na casa de Chico brincaram dizendo que as amigas de sua filha, na faixa dos 9 aos 15 anos, “sempre pedem autógrafos aos astros do time que aparecem com frequência na televisão, como Djavan e Vinícius Cantuária, e nunca ao dono da casa, que para elas não passa do pai de suas amigas”. Chico estaria então renovando sua imagem frente às novas gerações. Em seguida, o jornalista aponta que “Chico Buarque não precisa disso. Figura de primeira, não só na música, mas na cultura brasileira, ele é dessas estrelas que quando brilham iluminam um caminho e assinalam uma etapa na crônica do país”. E conclui: “assim como com ‘Apesar de Você’, Chico colocou em música um grito de resistência aos anos mais duros atravessados pelo país, agora, com “Vai Passar”, ele fornece uma espécie de hino ao fim de festa de um regime. O sanatório geral abre alas e se reconhece na voz de seu poeta”.

No final de novembro a seção *Música* anuncia a chegada às lojas de um novo disco de Caetano Veloso, *Velô*, composto por canções inéditas, mas que estavam sendo apresentadas em sua temporada de shows no Canecão, no Rio de Janeiro, e no Palace, em São Paulo²²⁸. Neste novo trabalho, aponta o jornalista, Caetano “mergulhou” no rock e nas “letras agressivas”. Assim, em grande parte das faixas, “Caetano parece retomar o palanque da Tropicália para vociferar contra o mundo, ou para pintar ácidos retratos da natureza humana”. São destacadas as músicas “Podres Poderes” (Enquanto os homens exercem seus podres poderes/ motos e fuscas avançam os sinais vermelhos/ e perdem os verdes/ somos uns boçais) e “O Quereres” (Onde queres revólver, sou coqueiro/ e onde queres dinheiro, sou paixão/ onde queres descanso, sou desejo/ e onde sou só desejo, queres não).

Caetano declarou à reportagem que “houve no Brasil um súbito fortalecimento do rock” e que se sentia “identificado com esse período”. O citado disco contou com a participação de Elza Soares e também do cantor Ritchie, corroborando a ideia de aproximação do artista com o rock nacional. O jornalista assinala que o novo trabalho de Caetano “trata-se de um disco de rock, mas de um artista que na música ou na poesia, não abre mão da tradição brasileira”.

Em princípios de dezembro a revista anuncia em breve reportagem, com dois terços de página, o lançamento de outro disco póstumo de Elis Regina, que levava apenas seu nome na capa²²⁹. O disco em questão fora idealizado e produzido pelo irmão da artista, Rogério Costa, que havia trabalhado com ela como técnico de som por mais de dez anos e possuía muitos registros de áudio e vídeo de sua carreira. O trabalho é classificado como “um bom disco”, sobretudo por não aparentar ser “a costumeira colcha de retalhos em que se constitui a maioria dos discos póstumos”.

Samba

Na primeira semana de março a revista *Veja* retratou em sua capa e reportagem principal a sambista Beth Carvalho²³⁰. A matéria, contando sete páginas, próxima e fazendo referência ao carnaval, demonstra em detalhes a trajetória da artista – descrita

²²⁸ Elétrico e feroz: Caetano mergulha no rock e nas letras agressivas, 21/11/1984, p. 136, Okky de Souza.

²²⁹ Ouro de garimpo: um novo LP de Elis, montado com fitas de seu irmão, 05/12/1984, p. 141, Okky de Souza.

²³⁰ Um puro caso de amor: com um carnaval repleto de desfiles e honrarias, Beth Carvalho celebra seu firme namoro com o samba, 07/03/1984, p. 36.

como a “sambista mais popular do país” – que vivia grande fase na carreira e exercia bastante influência no espaço do samba.

A partir do texto percebe-se que Beth Carvalho, então com 36 anos, tinha proximidade pessoal e artística com agentes consagrados do gênero, como Nelson Cavaquinho e João Nogueira, e já era tida como “madrinha” de artistas hoje renomados, como o grupo Fundo de Quintal e, em especial, um de seus integrantes, Jorge Aragão, que foram “descobertos” por ela e depois a acompanharam como músicos de apoio.

A reportagem aponta que a crise econômica da década de 1980 reduziu à metade as vendas de discos dos nomes de proa do samba, passando de uma média de 400 mil cópias para 200 mil. Nesse sentido, os três primeiros discos dessa década da artista haviam vendido em média 180 mil cópias, e o último disco lançado, *Suor no Rosto*, de outubro do ano anterior, entrava na semana do carnaval com 300 mil cópias vendidas o que o colocava “entre os dez campeões de vendagem”.

A sambista Beth Carvalho passou a infância e a adolescência no bairro carioca do Leblon: “por paradoxal que pareça, a rainha dos pagodes dos morros e subúrbios nasceu em berço rico, filha de um alto funcionário da alfândega” (sua família enfrentou uma queda social quando seu pai perdeu o emprego, em 1968, por conta de uma antiga amizade com Luís Carlos Prestes). Além disso, Beth Carvalho passou pela Escola Nacional de Música, do Rio de Janeiro, sendo “capaz de ler partituras com facilidade”, praticou balé clássico e fez grande parte de seus estudos no colégio Andrews de Botafogo.

A reportagem encerra-se com uma reflexão sobre o samba: “enquanto na maioria dos países a mais autêntica música popular tem a tendência de cada vez mais virar folclore, no Brasil, embora atravessasse períodos de maior ou menor popularidade, o samba tradicional, legítimo e de raízes, é uma fortaleza inexpugnável”.

Reportagem sobre Bezerra da Silva, 48 anos, que lançava o disco *É esse aí que é homem*²³¹. O sambista é descrito como o “mais talentoso entre aqueles que, nos últimos anos, deixaram o anonimato dos pagodes de morro para ganhar as paradas de sucesso”. O cantor havia vendido 100 mil cópias do seu disco anterior, *Produto do Morro*, o que o alçava ao “clube dos sambistas mais populares”.

Bezerra da Silva também havia consagrado “um estilo próprio, distante tanto do samba empolgado de Beth Carvalho como do lirismo de Paulinho da Viola e Martinho da Vila”. Seus sambas, do tipo “partido alto”, tinham como mote a “eterna luta entre a

²³¹ Alta malandragem: o humor vivo e original de Bezerra da Silva, 16/06/1984, p. 136, Okky de Souza.

malandragem e a polícia”. Ao final, afirma-se que Bezerra da Silva “é uma presença que acrescenta algo a uma das vertentes de origem mais popular do samba carioca”.

Em fins de agosto, em uma reportagem de duas páginas, a revista sugeria que o “samba-exaltação” estava de “cara nova” e de volta “à ordem do dia”²³². Tratava-se, o samba-exaltação, daquele que descreve “em versos e batucada as belezas naturais do Brasil” ou aquele que atuou em favor de Getúlio Vargas durante o Estado Novo, mas que nos últimos vinte anos havia ficado restrito às escolas de samba.

Segundo o jornalista, o renascimento do estilo deveu-se principalmente à gravação do disco de Gal Costa, em 1980, apenas com músicas de Ary Barroso, incluindo o “mais célebre dos sambas-exaltação: *Aquarela do Brasil*”. A reportagem abordou principalmente o lançamento de três discos – *Da cor do Brasil*, de Alcione; *Grávido*, de Gonzaguinha; e *Desejos*, de Simone –, os quais, segundo o jornalista, se encaixariam nessa taxonomia.

O cantor e compositor Gonzaguinha se mostrou “refratário” em classificar suas últimas canções dessa forma, preferindo chamá-las de “samba de euforia”. A matéria aponta que seria “exatamente este samba híbrido” o responsável pela “possibilidade de recuperação de um gênero que, fora do carnaval, passa por evidente crise de popularidade”.

Informa-se, novamente, que a “crise que se abateu sobre o mercado de discos em 1980” fez os discos dos “grandes sambistas” despencar da média anual de 400 mil cópias para 150 mil. Ao final o jornalista afirma que “a maioria dos sambas lançados fora do carnaval, hoje, repetem velhos clichês e são raros os sambistas realmente brilhantes como Beth Carvalho e Paulinho da Viola” e ressalta que o “samba-exaltação” já contava com um “trunfo poderoso: a surpresa”, afinal, completa, “ninguém imaginaria Simone abandonando as baladas sensuais para falar de Getúlio Vargas ou Gonzaguinha trocando o rancor pela elegia à felicidade”.

Em meados de outubro a revista retrata em pequeno espaço, com apenas um parágrafo extenso, o sambista Antônio Gilson Porfírio, conhecido como Agepê²³³. O artista que, segundo o artigo, estava prestes a entrar “no primeiro time do samba carioca”, havia iniciado sua carreira dez anos antes, em 1974, após abandonar seu emprego de técnico na Companhia Telefônica.

²³² Em ritmo de Aquarela: o samba-exaltação ganha novo rosto e conquista o repertório dos grandes intérpretes, 29/08/1984, p. 116, Okky de Souza.

²³³ Reforço no time: a arrancada de Agepê, um sambista da Portela, 17/10/1984, p. 121.

O cantor alcançara a marca de 100 mil cópias de seu LP *Mistura Brasileira*, lançado em setembro, números que o colocavam na mesma faixa de Alcione, por exemplo. Informa-se que uma das músicas do disco, “Deixa eu te Amar” (Deixa eu te amar/ Faz de conta que sou o primeiro/ Na beleza desse teu olhar/ Eu quero estar o tempo inteiro), passou a fazer parte da trilha sonora da novela *Vereda Tropical*, da Rede Globo, e “tornou-se um dos raros sambas executados com insistência pelas rádios FM, além de ser cantada pelo povo nas ruas”. Destaca-se, ao final, a afirmação do artista de que havia modernizado o seu som: “incluí até bateria eletrônica, e deu certo”.

Na primeira semana de novembro a seção de música já trazia à tona a questão do carnaval e divulgava os lançamentos de discos de Beth Carvalho e Martinho da Vila²³⁴. Os LPs *Coração Feliz* e *Martinho da Vila Isabel* continham marchinhas antigas de carnaval e possivelmente deveriam agradar a “ala dos saudosistas que costumam reclamar que não se fazem mais carnavais como antigamente”. Nesse sentido, os discos dos dois artistas ofereceriam “um cardápio incomum na música brasileira”, proporcionando uma “viagem musical ao passado, empreendida pelos artistas que mais tem projetado o samba para o futuro”.

Regional

No mês de fevereiro reportagem sobre o lançamento de disco da cantora Amelinha, chamado *Água e Luz*, o sexto de sua carreira²³⁵. A artista é descrita como aquela, “entre os ídolos musicais nordestinos”, que até então mais se manteve fiel “à atmosfera dos ritmos regionais”, isto é, “que nunca fez rock ou seguiu cartilhas que lhe garantissem a fama nacional”. No entanto, aponta a matéria, a cantora havia cansado de “ser exceção”. É informado que para este último disco Amelinha optou por trabalhar com um “produtor consagrado” – Mariozinho Rocha, produtor dos “grandes astros” – e contratar como músicos de estúdio os integrantes do grupo Roupas Nova – “os favoritos de nove entre dez estrelas da canção”. A guinada estética e musical operada pela artista é vista com ambiguidade pelo jornalista: “por um lado, a produção luxuosa permite a Amelinha demonstrar um notável amadurecimento como cantora [...]. Por outro lado, *Água e Luz*, lança Amelinha no caldeirão da produção pasteurizada, ainda que competente, que tem caracterizado os principais cantores do país”.

²³⁴ Uma dupla folia: Beth e Martinho mostram seu carnaval 1985, 07/11/1984, p. 149, Okky de Souza.

²³⁵ Pílula dourada: Amelinha corre o risco da padronização, 29/02/1984, p. 107, Okky de Souza.

Em complemento, no último parágrafo, é afirmado que “é natural que Amelinha queira abandonar o regionalismo em troca de um som que agrade a todos. Lamentável é que, para isso, ela tenha escolhido o caminho da padronização, que fez um bom disco, mas rigorosamente igual a tantos outros que se tem ouvido”.

Breve reportagem sobre o lançamento do disco *Cantoria*, uma parceria entre Geraldo Azevedo, Xangai, Vital Farias e Elomar do Sertão, avaliado positivamente²³⁶. Os artistas são denominados “cantadores”, isto é, “músicos que, acompanhados de um violão, interpretam a mais tradicional e intocada música nordestina”. Segundo a reportagem, esses nomes não frequentam as “paradas de sucesso nem as trilhas de novelas”, pois suas canções são “rudes, quase primitivas, e não apresentam nenhum enfeite nos arranjos”, no entanto, possuíam uma peculiaridade: eram canções e artistas consumidos mais pelos “artistas consagrados da música nordestina do que pelo próprio público”.

Desse modo, se “em estado bruto são canções que ficam longe do gosto popular médio”, seriam exatamente nelas que artistas como “Elba Ramalho ou Fagner garimpam ideias para seus discos e shows”. Portanto, se trataria de uma “música que conserva o clima encantado do folclore, mas que traz à tona, com maior frequência, a música nordestina moderna”.

Reportagem enfoca a cantora Elba Ramalho, que lançava o sexto LP de sua carreira, *Do jeito que a gente gosta*²³⁷. É afirmado no início do artigo que as mais de noventa apresentações da turnê *Coração Brasileiro*, especialmente as temporadas nas casas de espetáculos Canecão no Rio de Janeiro e Palace em São Paulo, “fizeram de Elba Ramalho a maior estrela da música brasileira em 1983”. Em seguida, o jornalista insinua que Elba jamais havia conseguido “mostrar a extensão de seu talento” ou reproduzir a “vibração” e o “magnetismo” de seus shows em um disco. Fato que agora mudava com o lançamento do citado trabalho, no qual a artista provava “por que atrai multidões aos seus shows”. Ao adentrar a análise do disco, primeiramente o jornalista direciona suas críticas aos agentes técnicos da indústria fonográfica: “a produção é de Mazola, provavelmente o maior produtor do país, mas que, nos últimos anos, tende a uniformizar o trabalho de seus comandados, como Ney Matogrosso, Simone ou Amelinha. Entre os arranjadores, figura Lincoln Olivetti, um mago dos teclados eletrônicos que se notabilizou por imprimir a

²³⁶ Rara parceria: a aventura de quatro vozes do sertão, 21/03/1984, p. 118, Okky de Souza.

²³⁷ Mudança de área: Elba leva para seus discos a força de seus shows, 06/06/1984, p. 118, Okky de Souza

mesma batida discoteque a artistas tão diversos como Cauby Peixoto e Rita Lee”. No entanto, a artista Elba Ramalho teria sido capaz de “subverter esse conservadorismo”, lançando mão de dois recursos: não utilizou canções encomendadas aos “nomes consagrados como Caetano Veloso e Milton Nascimento” e sim de “anônimos compositores do sertão nordestino” e conferiu uma interpretação “própria”, singular, a essas “desconhecidas canções”. Portanto, Elba Ramalho provava que “na repetitiva música brasileira atual não é preciso se lançar a arroubos vanguardistas para se fazer algo original: basta ao artista apurar sua própria identidade”.

Reportagem referente ao lançamento de disco de Moraes Moreira, denominado *Mancha de Dendê Não Sai*, o nono LP de sua carreira solo e o primeiro pela gravadora CBS²³⁸. O disco e Moraes recebem um enquadramento positivo. O texto aponta que após sua saída do grupo Novos Baianos, Moraes passou a fazer bastante sucesso, e ser relacionado, como um “compositor carnavalesco”. Graças ao seu “frevo elétrico”, Moraes formava com Beth Carvalho e com os sambas-enredo das escolas de samba cariocas o “trio de ferro que esquentava os ânimos dos foliões nos meses que antecedem o carnaval”. Com o presente disco, no entanto, em estratégia traçada conjuntamente com sua nova gravadora, pretendia-se “desafogar Moraes do estigma de compositor de carnaval”.

Dessa forma, no novo disco se sobressairia um compositor “menos carnavalesco e mais introspectivo, dedicado a canções mais densas e românticas”. O artista é classificado como um dos “melhores compositores do país” e um “exuberante baladista”. Ao final é afirmado que os consumidores do disco “poderão ouvir o compositor numa aventura inédita – e bem-sucedida – em sua carreira”.

Romântica

Reportagem sobre o lançamento do disco *Fullgás*, de Marina Lima (referida apenas como Marina), o sexto de sua carreira²³⁹. O LP é avaliado positivamente. Marina é congratulada por “inovar o romantismo” e não se filiar à “linha tradicionalista de Roberto Carlos”, onde predominam “velhos clichês”. A revista igualmente critica aqueles que querendo “inovar a música romântica tem desaguado em rocks açucarados e banais, como o grupo Roupas Novas”. Marina, por seu turno, “não é esfuziante ao cantar novas paixões nem se derrama em lamentos ao relatar romances malsucedidos”. A cantora,

²³⁸ Folia de amor: Longe do carnaval surge um Moraes romântico, p. 107, Okky de Souza.

²³⁹ Amor sem choro: uma cantora que inova o romantismo, 28/03/1984, p. 122, Okky de Souza.

portanto, “seria capaz de fazer música romântica com instrumentos eletrônicos sem parecer uma eterna imitação dos Beatles ou dos Bee Gees”.

Em um pequeno espaço, pouco menos de um terço de página, uma matéria anuncia, sob o título de “mesmice anual”, o novo LP de Simone, *Desejos*, o décimo primeiro de sua carreira²⁴⁰. Segundo o texto, Simone, desde que estreou na música brasileira, em 1973, “integra o grupo de artistas que sobe ao estrelato não por ideias originais, mas pela reafirmação de um estilo em que não se admitem mudanças”. Para o jornalista, ao novo disco não faltam qualidades: “a produção é impecável, os arranjos foram com acerto a voz da excelente intérprete, e o repertório é um desfile de grandes nomes [...]”. No entanto, o trabalho soaria “previsível e repetitivo”, não conseguindo “transportar para o disco a vibração de seus shows”. No parágrafo final o jornalista provoca: “Simone é uma grande cantora que lança um disco por ano. E daí?”.

Aproximando-se o mês de dezembro, como em todos os outros anos analisados, a coluna de música anuncia a chegada às lojas de um novo disco de Roberto Carlos²⁴¹. O disco estava com 1,5 milhão de cópias pré-vendidas, sendo o vigésimo sexto da carreira do artista. O novo trabalho contava com a música “Caminhoneiro”, que ao que parece, estava sendo bastante executada nas rádios. A escolha dessa temática, bem como de outras, presentes no disco, apontaria para uma tentativa de aproximação do cantor com a música e o universo sertanejo; é o que sugere o próprio subtítulo da reportagem: “Roberto Carlos vai ao sertão”.

Infantil

Na primeira semana de janeiro a seção *Música* apresentou uma reportagem retratando o enorme sucesso midiático e comercial vivenciado pela Turma do Balão Mágico²⁴². O trio musical e televisivo formado por Mike, 9 anos, Simony, 7 e Tob, 12 anos, já citado nessa pesquisa, alcançou na virada do ano de 1983 para 1984 cifras e feitos ainda mais expressivos. Segundo a matéria, o primeiro disco do grupo, lançado em 1982, havia vendido 600 mil cópias, o que os colocava, nesse quesito, abaixo apenas de Roberto Carlos e Rita Lee. Quanto ao segundo disco, comercializado a partir de setembro de 1983, já ultrapassava a marca de 1 milhão de cópias, tendo fechado a “semana do natal com

²⁴⁰ Mesmice anual: a volta de Simone, com o disco número 11, 19/09/1984, p. 147, Okky de Souza.

²⁴¹ Rei na estrada: em seu novo LP, Roberto Carlos vai ao sertão, 28/11/1984, p. 125, Okky de Souza.

²⁴² A subida do balão: o novo LP da turma do Balão Mágico bate a marca de 1 milhão de cópias e arrebatou o país, 04/01/1984.

exatas 1 120 123 cópias vendidas, tratando-se de um notável recorde só superado por Roberto Carlos”.

A reportagem afirma que o país estava tomado, nos últimos dois meses, “por uma verdadeira febre do Balão Mágico”, representada sobretudo pela canção “Superfantástico”, tocada nas rádios, nos “toca-discos” e nas boates. A música havia virado “grito de guerra” da torcida do Bangu, durante o campeonato carioca e seria o momento de “animação maior em festas de crianças e adultos”.

A reportagem ainda classifica a canção como o “*Lança-Perfume* desta temporada”, referência à “obsessão em torno de uma mesma música que o país não conhecia desde o grande sucesso de Rita Lee em 1980”.

É explicado na matéria que a Turma do Balão Mágico “foi inventada nos escritórios da gravadora CBS” e se tratava de uma ideia já testada e bem-sucedida em diversos países da Europa. Os próprios sucessos “Galinha Magricela” e “Superfantástico” eram versões originalmente gravadas por uma dupla infantil espanhola.

No fim de março um pequeno artigo, com menos de meia página, anunciava os lançamentos dos discos *Clube da Criança*, extensão do programa homônimo da TV Manchete (a matéria não cita a emissora), e de *Plunct Plact Zum*, um especial musical infantil da Rede Globo²⁴³. É, no entanto, curiosa, ou questionável, a maneira como a reportagem se desenvolve.

Com o título de *Sexo na cartilha: temas ousados chegam aos discos infantis*, a matéria afirma – sem tom de reprovação em momento algum – que as crianças poderão encontrar “refrãos ousados em dois LPs gravados especialmente para o público infantil”. É destacada, com foto, a estreia da “manequim Xuxa” como cantora e, também, a participação no disco de seu namorado – “ninguém menos do que Pelé”.

A matéria transcreve uma das letras do disco, de autoria de Martinho da Vila: *o cravo transou com a rosa/ debaixo de uma sacada/ o cravo ficou caído/ e a rosa mais perfumada*. Ao final sugere-se que com esses lançamentos “dá-se um largo passo para enterrar definitivamente a noção de que músicas para crianças não devem conter referências a temas como sexo ou problemática familiar”.

No mês de setembro, outra reportagem sobre o grupo infantil Balão Mágico, que lançava naquela semana o seu terceiro disco – após o estupendo sucesso comercial do

²⁴³ Sexo na cartilha: temas ousados chegam aos discos infantis, 28/03/1984, p. 122.

trabalho anterior que havia vendido até aquele momento 1,3 milhão de cópias²⁴⁴. O disco, desta vez, contava com a participação de Fábio Júnior e de Roberto Carlos. Segundo o jornalista, o disco possui “apelo irresistível para as crianças, não só pelas letras, ingênuas sem serem bobas, mas também pela produção igualzinha à dos modernos discos para adultos”. A matéria informa que Jairzinho, filho do cantor Jair Rodrigues, passou a fazer parte da Turma do Balão Mágico.

No quesito infantil cabe ressaltar também a grande “mania” dos Menudos nessa época no Brasil²⁴⁵. A boy band porto-riquenha havia feito um show em julho no playcenter e retornaria ao Brasil em janeiro de 1985. O grupo havia vendido 300 mil cópias de seus dois LPs lançados no Brasil – um em Inglês e uma versão em português. Além disso, seu compacto *If you're not here*, tinha vendido até aquele momento 270 mil cópias e “estacionou nos primeiros lugares entre as canções mais executadas pelas rádios FM do país”.

Espaço e mercado da música

Em fins de julho a seção *Música* trouxe mais uma reportagem sobre os bastidores da música popular brasileira. Desta vez, a matéria com duas páginas, de modo bastante inusitado, focalizou as empresas e, sobretudo, os agentes responsáveis pela segurança dos nomes mais conhecidos da música no Brasil²⁴⁶. O texto ressaltava a existência de “guarda-costas” especializados e disputados pelos artistas, os quais passavam, devido à proximidade e tempo de convivência, a compartilhar da intimidade dos seus “protegidos”. O artigo apresenta alguns personagens como Douglas Leite, 29 anos, “uma fortaleza humana”, alvo de disputas entre a produção de Gal Costa e de Simone, mas que já havia feito a segurança de Rita Lee, Roberto Carlos e Julio Iglesias; Tio Barba, espécie de “secretário e segurança” de Caetano Veloso; e Carlos Alberto Thadeu Martins, o Carlão, segurança de Elba Ramalho, Pepeu Gomes, Baby do Brasil e Gilberto Gil.

Novamente em meados de dezembro – “por tradição o mês em que as grandes estrelas da música popular lançam seus LPs anuais” – a seção de música publicava em

²⁴⁴ Aventura no céu: um novo e gracioso voo da turma do Balão Mágico, 19/09/1984, p. 147, Okky de Souza

²⁴⁵ Pequeno Gigante: Menudo, a nova mania das crianças no país, 10/10/1984, p. 110.

²⁴⁶ Turma do deixa-disso: disputados pelos artistas, agentes de segurança especiais tornam-se estrelas dos bastidores, 25/07/1984, p. 124.

uma página e meia uma reportagem com sugestões de discos nacionais e estrangeiros²⁴⁷. No quesito lançamentos nacionais, a nova “safra” incluía “grandes nomes” e “estrelas ascendentes”.

Dessa forma, são anunciados os discos dos Golden Boys, um quarteto vocal dos anos 1960, “competentes intérpretes dos rocks ingênuos e baladas românticas que caracterizavam a Jovem Guarda”, que haviam encerrado o grupo em 1978, mas que agora voltavam com o LP *O Sonho Não Acabou*; de Ivan Lins, *Juntos*, uma coletânea visando “empreender um balanço de seus dez anos de carreira” e que contava com a participação de Beth Carvalho, Simone, Erasmo Carlos, Paulinho da Viola e do guitarrista estadunidense George Benson; de Rita Lee e Roberto de Carvalho, *Rita Hits*, também uma coletânea, contendo “21 de seus sucessos desde 1975”; de João Bosco, *Gagabirô*, com parceria com o letrista Aldir Blanc; e de Ritchie, que lançava seu segundo LP, ... *E a Vida Continua*, o qual lançado em novembro já contava com 300 mil cópias vendidas e continha a música “A Mulher Invisível”, bastante executada nas rádios.

As tabelas abaixo apresentam as músicas mais tocadas e as trilhas sonoras das novelas apresentadas no ano de 1984.

Panorama radiofônico de 1984

Tabela 33 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1984

Posição	Artista	Música	Gênero musical
1	Titãs	Sonífera Ilha	Pop Rock
2	Kid Abelha	Como Eu Quero	Pop Rock
3	Stevie Wonder	I Just Called To Say I Love You	Internacional
4	Os Paralamas do Sucesso	Óculos	Pop Rock
5	Chico Buarque	Vai Passar	MPB
6	Djavan	Esquinas	MPB
7	Agepê	Deixa Eu Te Amar	Samba

²⁴⁷ Acordes de dezembro: nos lançamentos de fim de ano, uma safra em que convivem grandes nomes e estrelas ascendentes, 12/12/1984, p. 145.

8	Kenny Rogers	You And I	Internacional
9	Marina Lima	Fullgás	MPB
10	Ultraje a Rigor	Inútil	Pop Rock
11	Djavan	Lilás	MPB
12	Rockwell	Knife	Internacional
13	Eduardo Dussek	Brega Chique	Pop Rock
14	Roberto Carlos	Caminhoneiro	Romântica
15	Rick James ft. Smokey Robinson	Ebony Eyes	Internacional
16	Vinicius Cantuária	Só Você	Romântica
17	Barão Vermelho	Bete Balanço	Pop Rock
18	Michael Jackson	Thriller	Internacional
19	Lionel Richie	All Night Long	Internacional
20	Joana	Recado (Meu namorado)	Romântica
21	Angela Rô Rô	Fogueira	MPB
22	Os Paralamas do Sucesso	Meu Erro	Pop Rock
23	Sempre Livre	Eu Sou Free	Pop Rock
24	Lobão e Os Ronaldos	Me Chama	Pop Rock
25	YES	Owner of a Lonely Heart	Internacional
26	Guilherme Arantes	Xixi Nas Estrelas	MPB
27	Kool & The Gang Ft JT Taylor	Kool & The Gang	Internacional
28	Rádio Táxi	Eva	Pop Rock
29	Lionel Richie	Hello	Internacional

30	Gonzaguinha	Lindo Lago do Amor	MPB
----	-------------	--------------------	-----

Fonte: Mais Tocadas (adaptada pelo autor)

Tabela 34 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1984

Gênero musical	Quantidade de músicas
Pop Rock	10
Internacional	9
MPB	7
Romântica	3
Samba	1
Total	30

Fonte: Elaborada pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1984

Tabela 35 – Trilha sonora de *Partido Alto* (maio a novembro de 1984)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Bobos da Corte	Rita Lee	MPB
2	Espelhos D'Água	Dalto	Romântica
3	Lembra	Ivan Lins	MPB
4	Fio da Navalha	Guilherme Arantes	MPB
5	Retiro	Paulinho da Viola	MPB
6	Me Chamando de Paixão	Jorge Ben	MPB
7	Enredo do Meu Samba	Sandra Sá	MPB
8	Vinho	Maria Bethânia	MPB
9	Largado no Mundo	Barão Vermelho	Pop Rock

10	Horizontes	Ângela Maria	MPB
11	Coisa de Nós Dois	Gilliard	Romântica
12	Amar Como Eu Te Amei	Roberto Ribeiro	Romântica
13	Mariá	Robson Jorge & Lincoln Olivetti	Romântica
14	Sentimentos	Fátima Mello	Romântica

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 36 – Gêneros musicais da trilha de *Partido Alto* (maio a novembro de 1984)

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	8
Romântica	5
Pop Rock	1
Total	14

Fonte: Mais Tocadas (adaptada pelo autor).

Tabela 37 – Trilha sonora de *Corpo a Corpo* (novembro de 1984 a junho de 1985)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Um Grande Amor	Fagner	MPB
2	Corra e Olhe o Céu	Beth Carvalho	Samba
3	Nada Mais (Lately)	Gal Costa	MPB
4	Onde é Que a Gente Vai?	Dalto	Romântica
5	Para Lennon e McCartney	Elis Regina	MPB
6	Papel Marché	João Bosco	MPB
7	Tão Beata, Tão à Toa	Marina Lima	MPB

8	Para Eu Parar de Me Doer	Maria Bethânia	MPB
9	Sorvete	Caetano Veloso	MPB
10	Um Desejo Só Não Basta	Simone	MPB
11	Baby Suporte	Barão Vermelho	Pop Rock
12	Férias de Verão	Sandra Sá	MPB
13	A Mulher Invisível	Ritchie	Pop Rock
14	Dê Um Rolê	Zizi Possi	MPB
15	Coração de Estudante	Versão instrumental	Instrumental

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor)

Tabela 38 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Corpo a Corpo*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	10
Pop Rock	2
Samba	1
Romântica	1
Instrumental	1
Total	15

Fonte: Elaborada pelo autor.

Considerações

A parada musical do rádio de 1984 mostra pela primeira vez a nova geração do rock brasileiro suplantando os artistas internacionais e aqueles vinculados à MPB, com dez canções entre as mais tocadas. Destacam-se, nesse quesito, os Titãs que alcançaram a primeira posição com a música “Sonífera Ilha”, o Kid Abelha na segunda posição, com “Como Eu Quero” e os Paralamas do Sucesso em quarto lugar com a canção “Óculos”.

Estão bem posicionados, igualmente, bandas e artistas como Barão Vermelho, Lobão, Ultraje a Rigor e Eduardo Dusek. De forma geral, a maioria desses nomes também estavam presentes nas reportagens da revista *Veja*.

No tocante às menções na *Veja*, observa-se a mesma tendência, de um aumento da exposição e importância cultural desses agentes. Dessa forma, embora a MPB ainda concentre um número mais elevado de reportagens, aquelas dedicadas ao rock são, em geral, mais extensas e elogiosas. Há, nesse sentido, no começo do ano, uma importante matéria sobre o rock brasileiro, destacando os “astros ascendentes” Lulu Santos, Paralamas do Sucesso, Magazine, Barão Vermelho, Ultraje a Rigor e Eduardo Dusek, afirmando que estes artistas são o que há “de mais inovador, hoje, na música popular”, os quais teriam em comum “a ousadia e predisposição à aventura que os grandes ídolos enterraram em seu passado”. Tais agentes estariam “ocupando o vácuo deixado pela mesmice dos velhos ídolos” e dividindo, “hoje, o rádio e as lojas de discos com os nomes consagrados”.

Afirma-se que as emissoras de rádio “que há dois anos praticamente não executavam o rock brasileiro, hoje dedicam a ela 30% de sua programação diária” e que nas gravadoras “vive-se um clima de corrida do ouro: a ordem é apostar no rock”. Informa-se também que a gravadora CBS (de Roberto Carlos, Simone e Fagner) havia nos últimos dois anos lançado dez artistas ligados ao rock e apenas dois de “música brasileira tradicional” e o mesmo ocorria na WEA (Warner) que possuía catorze atrações na “área do rock contra sete nas demais áreas”.

Assim, com base em nossos dados empíricos, sugerimos que durante o transcorrer do ano de 1984 – em um processo iniciado entre 1979 e 1980 a partir da grande evidência e relevância de Rita Lee, a qual alcançou além do sucesso comercial e midiático, também legitimidade cultural – o rock brasileiro e os agentes a ele vinculados assumiram um protagonismo no cenário cultural e no mercado musical, rivalizando e mesmo ultrapassando em algumas áreas a MPB e seus representantes.

Dessa forma, o discurso frequentemente reproduzido na seção musical da revista, clamando por novidades, inovações e bom-humor – em contraposição à padronização, falta de ousadia e seriedade –, parece ter encontrado, por ora, nessa nova geração de roqueiros brasileiros, a sua melhor expressão.

Como já dito, alguns desses nomes do rock nacional – Titãs, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Ultraje a Rigor, Lobão, Lulu Santos – e a própria “geração” do rock brasileiro dos anos 1980, além do sucesso comercial, adquiriram também

legitimidade e capital simbólico que os permitiu manter sua carreira por décadas, os tornando artisticamente relevantes até os dias de hoje. Em nossa perspectiva, tal feito tem também relação com o momento de efervescência social e política pela qual passava o Brasil e com a qual foram positivamente relacionados. Assim, haveria uma confluência e uma orquestração entre uma geração, uma música e um país que buscavam renovação.

Nesse sentido, nos pareceu significativa, embora talvez ocorrida por mero acaso, a publicação de uma longa e apologética reportagem, com imagens bem destacadas dos artistas, na mesma edição da revista que acompanhou e noticiou a histórica manifestação pelas *Diretas* na cidade de São Paulo. Portanto, esses agentes adquiriram uma evidência midiática no mesmo instante em que o país vivia sob um clima de união, esperança, mobilização e empoderamento popular.

O bom momento do rock, com sua posição destacada no mercado e no cenário cultural, pode ser inferido inclusive em reportagens que não tratavam diretamente do gênero. Em matéria sobre Tom Jobim, ao comentar a retirada de alguns de seus discos de circulação, o artista afirmou “não ter nada contra o rock”, sugerindo que tal atitude por parte da gravadora se relacionava à predominância do gênero – e demonstrando como mesmo um nome extremamente legitimado teve, em certo sentido, o seu espaço tolhido pela ascensão de novos agentes no cenário musical nacional.

A *Veja* também observa que Gilberto Gil, em seu álbum daquele ano, teria partido para a “conquista do público de rock” – com êxito –, enquanto o novo trabalho de Caetano Veloso é descrito como “um disco de rock”, ainda que sem abdicar de seu estilo próprio.

Cabe notar que, nesse período, o principal representante da nova geração do rock brasileiro nas páginas da *Veja* (mas também presente no rádio e novelas da Rede Globo) é Eduardo Dusek, frequentemente destacado pela revista tanto em reportagens exclusivas quanto naquelas em que são referenciados vários artistas.

Em tom grandiloquente, um jornalista chega a defini-lo como “a melhor novidade da música brasileira nos últimos anos”, reforçando sua posição como figura vanguardista que “abre alas” para um novo gênero musical. No entanto, Eduardo Dusek permanece um nome praticamente ausente em levantamentos exploratórios e acadêmicos sobre o rock nacional, sendo desconhecido por parte deste pesquisador anteriormente ao início da pesquisa.

É relevante registrar, igualmente, a ausência de Rita Lee, que após anos seguidos de grande prevalência no espaço da música popular, pelo menos desde 1979, enfrentou

exaustão, problemas com drogas e remédios e perdas familiares que a levaram a se internar em clínicas e a retirar-se da atuação profissional entre os anos de 1984 e 1985.

Quanto ao samba, em 1984 observa-se uma recuperação de sua presença no cenário cultural e no mercado fonográfico, com destaque para sua vertente “romântica” – menos valorizada – sobretudo na figura de Agepê. Martinho da Vila e Beth Carvalho figuravam como os nomes mais destacados e elogiados do gênero na seção de música.

Novamente a *Veja* apontou, indiretamente em duas reportagens, os efeitos da crise econômica sobre o samba, indicando uma queda significativa nas vendas de discos de seus principais artistas, de cerca de 400 mil cópias para 200 mil, chegando, em alguns casos, a 150 mil.

Cabe destacar, ainda, a força do segmento de artistas infantis, com nomes como Xuxa, Sérgio Mallandro e o grupo porto-riquenho Menudos ocupando posição central nos veículos de comunicação. Segundo a *Veja*, o país esteve, na virada de 1983 para 1984, tomado por uma “verdadeira febre do Balão Mágico”, impulsionada sobretudo pela canção “Superfantástico”, amplamente executada nas rádios, nos toca-discos e mesmo em espaços adultos. Nesse sentido, não é descabido sugerir que uma das trilhas sonoras do Brasil naquele momento tenha sido, precisamente, “Superfantástico”.

A publicação destacou também canções de Chico Buarque e Caetano Veloso daquele ano como leituras sagazes do momento contemporâneo. De Caetano, é mencionada “Podres Poderes”, cujos versos reproduzimos em nossa epígrafe; e de Chico Buarque, “Vai Passar” (quinto lugar em execução nas rádios), segundo a revista, “um contundente retrato do país neste final de ano e final de regime”, o qual retrata “um carnaval da loucura generalizada, do samba desgovernado, do sanatório geral”.

Material Coletado e Análise de 1985

Revista *Veja*

Rock

Em sua primeira publicação do ano, a revista *Veja* estampou em sua capa uma grande foto de um homem em um palco, empunhando uma guitarra, onde abaixo, em grandes letras, lê-se: “O Brasil em tempo de rock”.

Esta edição da revista *Veja* contava, além da reportagem de capa sobre o festival Rock in Rio, abordando o bom momento que vivia o rock no Brasil, também com um caderno especial, com 24 páginas, versando exclusivamente sobre detalhes do festival,

que aconteceria naquele mesmo mês. Este suplemento, ao que parece, uma espécie de mini revista separada da revista principal, não estava, infelizmente, disponível no acervo digital destinado aos assinantes no qual fazemos a pesquisa.

Quanto à reportagem principal, logo em seu subtítulo, é sugerido que “sem comprar briga com ninguém, o rock nacional vai alegremente ocupando espaço no mapa musical do país” e que ele seria o “reflexo sonoro dos anos 1980”²⁴⁸. A matéria, contando com muitas fotos e declarações, centra-se sobretudo na perspectiva do consumidor de rock, do “fã” de rock, concedendo destaque a jovens adultos e adolescentes e suas histórias com mesadas, danceterias, shows e preferências por discos e artistas.

É feita, nos parágrafos iniciais, a interessante elucubração (a qual pode ser questionada) de que

o rock saiu dos porões para a sala de jantar, desceu do palco e foi para a pista de dança, perdeu o sotaque inglês e adquiriu alegria. Tem o cheiro e o gosto da juventude brasileira, mas não se presta a nenhuma cruzada nacionalista. Convive otimamente com o samba, e não quer briga com a geração dos mais velhos”.

Nesse sentido, a questão geracional foi bastante mobilizada no texto, como nas declarações de André Midani, presidente da WEA, que afirmou: “há dois anos percebemos que havia um distanciamento entre os artistas consagrados, a maioria na faixa dos quarenta anos, e o público mais jovem”, e, também, nos casos dos jovens consumidores retratados na matéria, como no de um homem de 20 anos, filho de um juiz do trabalho, o qual “gasta boa parte de sua mesada de 120 mil cruzeiros com rock” e que afirmou admirar a “música brasileira dos mais velhos”, como de Chico Buarque, artista que “diz muitas verdades” em suas canções, mas admitiu não possuir nenhum de seus discos.

Informa-se que a partir desta questão geracional passaram a vigorar novos critérios de contratação de artistas e lançamentos de discos. Assim, dos sete artistas nacionais que haviam lançado discos no ano anterior pela gravadora WEA, somente Paulinho da Viola não era vinculado ao rock. O gênero representava 80% das vendas dessa gravadora que possuía em seu catálogo Kid Abelha e os Abóboras Selvagens e Lulu Santos. Na mesma linha, na gravadora Odeon, que detinha sob contrato Blitz e Paralamas

²⁴⁸ Uma batucada de rock: sem comprar briga com ninguém, o rock nacional vai alegremente ocupando espaço no mapa musical do país. Ele é o reflexo sonoro dos anos 1980, 02/01/1985, p. 36

do Sucesso, o rock brasileiro representava 50% de seu faturamento. Na CBS, descrita como a maior do país, a “ordem” era “investir com força total no rock nacional”.

São também abordadas e destacadas as rádios e sua participação na eclosão e manutenção do rock. Nesse sentido, aponta-se que até o ano anterior, as rádios de maior audiência do país, a Rádio 98, do Rio de Janeiro, e a Jovem Pan de São Paulo, alocavam entre 20 e 30 por cento de sua programação diária de música brasileira ao rock, e que naquele momento os números teriam saltado para 50% no caso da estação carioca e 70% na emissora paulista. Ressalta-se igualmente o papel de “vanguarda” da Rádio Fluminense FM, considerada pela bibliografia a principal divulgadora desta geração do rock brasileiro e primeira a veicular músicas de grupos como Blitz e Paralamas do Sucesso.

O bom momento do rock e a multiplicação das bandas do gênero impactaram positivamente a indústria e lojas de instrumentos musicais. O gerente de uma das maiores lojas de instrumentos de São Paulo declarou que as vendas de guitarra haviam triplicado nos últimos meses, enquanto as de violão haviam caído.

É retomada, no texto, a argumentação da estagnação da música brasileira tradicional – “a ascensão do rock nacional dá-se num momento em que a música brasileira dos grandes nomes, dita tradicional, apresenta evidentes sinais de cansaço”.

A longa reportagem, por mais que nos forneça importantes indicativos sobre o espaço da música popular urbana naquele período e a posição do rock brasileiro nele, não apresenta muitas novidades para aqueles já familiarizados com a bibliografia do rock nacional dos anos 1980. No entanto, ela corrobora grande parte das informações.

Além disso, há aspectos interessantes, como a maneira como o artigo aborda a fama dos novos roqueiros. Nesse quesito, é utilizada uma narrativa segundo a qual os mesmos seriam “gente como a gente”, um dos entrevistados diz “são iguais a nós, apenas fazem sucesso” e em uma subseção denominada “de carne e osso”, a revista ressalta a proximidade de público e artistas nas danceterias para justificar essa ideia: “o público das danceterias não vê nos artistas de rock ‘ídolos’ à moda antiga e tampouco os artistas encaram o palco como pedestal da consagração”.

Outra questão relevante, em nossa perspectiva, foi o destaque que recebeu a banda Sempre Livre, um grupo feminino de rock, “em que suas integrantes cantam e também tocam instrumentos em pé de igualdade com os homens”. Mesmo pesquisando o tema há alguns anos ainda não havíamos nos deparado com esse grupo carioca que possuía um

LP, *Avião de Combate*, com 30 mil cópias vendidas e uma música, “Eu Sou Free”, como “sucesso estrondoso nas rádios”.

Na última subseção da matéria, intitulada “escalada meteórica”, aborda-se a rapidez com que as bandas de rock saíam do “mais completo anonimato para os palcos e estúdios de gravação, amparados por verbas maciças”, trazendo como exemplo o grupo RPM, que formado em maio de 1984, e após apenas algumas apresentações em danceterias paulistanas já estava sendo disputado pelas gravadoras Odeon e CBS, sendo contratados pela última mediante um adiantamento de direitos autorais de 5 milhões de cruzeiros e um investimento de 80 milhões para gravação do primeiro disco.

A reportagem então informa que apesar do iminente sucesso, o vocalista da banda, Paulo Ricardo, de 22 anos, ainda morava com seus pais, e que o “tecladista” da banda, Charles Gavin (que na verdade era o baterista, e logo depois se transferiria para os Titãs, fazendo sólida carreira com a banda até meados dos anos 2000), preferiu não abandonar seu emprego em uma empresa de componentes eletrônicos. O jornalista, então, consente com tais precauções dos artistas, afinal: “eles podem ser apenas um cometa dos anos 1980”.

Na edição seguinte da revista, em breve nota na seção *Música*, é informado sobre o lançamento, pela editora Abril, de um jornal exclusivo sobre rock, chamado *Viva o Rock*²⁴⁹. Segundo a matéria, “depois de consagrar-se como o ritmo do momento no Brasil”, o rock ganhava um jornal “inteiramente dedicado a ele”.

O jornal, impresso a cores e com folhas de melhor qualidade, que poderiam ser usadas como pôsteres, versava sobre os artistas de rock nacionais e estrangeiros e sobre as “diversas atividades ligadas à cultura do rock”. É interessante notar, que a iniciativa de criação deste veículo parece também possuir ligações como o festival Rock in Rio, uma vez que, sua publicação inicial dá-se imediatamente antes do evento e versa, principalmente, sobre ele, descrito como “o assunto mais empolgante do mês”.

Nas duas edições das semanas imediatamente posteriores, a seção de música continuou concedendo atenção ao festival Rock in Rio, dedicando primeiro três páginas à cobertura do evento – que havia começado poucos dias antes e estava ocorrendo – com uma matéria intitulada “o triunfo dos metaleiros na abertura do Rock in Rio”²⁵⁰,

²⁴⁹ Manual da tribo: os roqueiros ganham seu jornal mensal, 09/01/1985, p. 83.

²⁵⁰ O furor das guitarras: o triunfo dos metaleiros na abertura do Rock in Rio, 16/01/1985, p. 76.

exclusivamente focada nos artistas do citado estilo musical, os quais haviam participado da noite de estreia do festival, como as bandas Whitesnake, Iron Maiden e Queen.

Na semana seguinte, após o término do evento, uma outra reportagem, desta vez bastante aprofundada, contando dez páginas, continha uma avaliação geral e uma análise detalhada de diversos shows e artistas, quantidade de público e informações sobre a organização e bastidores deste empreendimento que, tendo recebido mais de 1 milhão de espectadores em seus dez dias, indubitavelmente representou um marco e um importante ponto de inflexão tanto para o rock quanto para o mercado da cultura e do entretenimento brasileiro²⁵¹.

Quanto à reportagem em si, contendo muitas imagens, ela versa sobretudo sobre os grupos internacionais e consagrados, sobre o frenesi que despertaram no público, sobre a multidão e o coro de 200 mil vozes que regeram, além de aspectos pessoais, fofocas de camarim e elogios desses artistas aos fãs brasileiros.

No entanto, a certa altura, o texto aborda a participação dos artistas brasileiros, muitos dos quais, como se sabe, foram vaiados e hostilizados no festival. O texto aponta que foram jogados objetos e até mesmo pedras em direção ao palco, além de serem dirigidos muitos “impropérios” aos artistas nacionais: Erasmo Carlos foi chamado de “vovô”, Rita Lee ouviu: “vai dormir, tia Rita”, Eduardo Dusek, sob vaias, abandonou o palco faltando quatro músicas para encerrar a apresentação, e foram também bastante vaiados Ivan Lins, Lulu Santos e Kid Abelha, considerados pelos roqueiros mais radicais como “rock farofa”.

Por outro lado, houve grupos e artistas nacionais que lograram conquistar o público, fazendo marcantes apresentações e recebendo um importante reconhecimento que pode ter contribuído decisivamente para suas respectivas consagrações no rock e na música brasileira posteriormente, caso dos Paralamas do Sucesso e do Barão Vermelho. A reportagem também destacou o bom show e cumplicidade do público com Elba Ramalho.

Nos parágrafos finais é apontada uma possível contenda entre o governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola, e o realizador do evento, Roberto Medina. Brizola parece ter colocado alguns entraves para a realização do festival, além de ter advogado pelo desmonte da estrutura após o encerramento, temendo concorrência com o centro de exposições Riocentro.

²⁵¹ A folia que deu certo: em dez dias de muito som, o Rock in Rio fez a festa, 23/01/1985, p. 113.

É informado que o vice-governador, Darcy Ribeiro, compareceu ao festival como representante do governo estadual. A matéria se encerra com a seguinte afirmação, que antecipa muito da visão da imprensa brasileira nos anos seguintes: “o Rock in Rio esteve aí, cheio de gente [...] não cabe ao Estado organizar shows musicais. O Riocentro, de triste memória, poderá tranquilamente continuar a abrigar suas feiras e exposições”.

Na edição de *Veja* da segunda semana de fevereiro, talvez como consequência da projeção adquirida no Rock in Rio, têm-se uma entrevista com Herbert Vianna dos Paralamas do Sucesso²⁵². O grupo, com pouco mais de três de anos de carreira, estava em seu segundo disco, que possuía cerca de 50 mil cópias vendidas, contra 5 mil do primeiro e contava com o grande sucesso da música “Óculos” (As meninas do Leblon não olham mais pra mim/ eu uso óculos...) nas rádios de todo o país.

A introdução da entrevista informa que após a participação no grande festival internacional, o cachê do grupo passara de 6 milhões de Cruzeiros para 10 milhões. Em sua apresentação é dito que o artista, então com 23 anos, é filho de um coronel da aeronáutica e nascido em João Pessoa. A entrevista, sobretudo em seu início, gira em torno de questões banais, são feitas quatro perguntas sobre o uso de óculos (“com que idade você começou a usar óculos”; “sem óculos você enxerga alguma coisa”; “você acha que as mulheres discriminam os homens que usam óculos; “hoje você tem complexo de usar óculos”), sobre a vida após a fama, sobre o seu relacionamento com Paula Toller, do Kid Abelha (“o casal vinte do rock nacional”), sobre a sua infância em Brasília etc.

O que nos parece relevante registrar, além do simples fato da ocorrência da entrevista em si, uma vez que este é um espaço privilegiado e restrito da revista, é a sua avaliação do espaço e do mercado musical brasileiro. Dessa forma, quando perguntado sobre “porque o rock venceu no Brasil”, sua resposta vai muito ao encontro do discurso propagado pelos jornalistas que assinam a coluna musical na revista:

A música brasileira em geral estava muito parada e repetitiva. Fora algumas experiências, como as de alguns artistas paulistas de vanguarda, não havia nada de interessante para essa garotada a quem o rock se destina. Havia um espaço vazio e um marasmo geral, com todo mundo praticamente reeditando todo ano um disco igual e com as mesmas fórmulas. De repente um grupo como a Blitz e artistas como Ritchie e Lulu Santos fizeram sucesso e pegaram um público muito grande. Foi então que as gravadoras ficaram preocupadas: o que haverá por trás disso?

²⁵² O sucesso atrás das lentes: o líder do conjunto os Paralamas do Sucesso, não se impressiona com a fama e acredita que já existe um estilo de fazer o rock brasileiro, 13/02/1985, p. 3, Roni Lima.

Herbert Vianna declarou também que havia trancado a faculdade de arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro em seu último ano e que com a ascensão da banda eram cada vez mais remotas a chance de retornar a faculdade: “se tudo der certo, nunca mais volto para aquele martírio. E acho que não vou parar mais como músico”.

Em fins de março há uma reportagem ocupando duas páginas, embora cada uma das páginas esteja tomada em sua metade por uma grande publicidade, tornando o texto pouco extenso, abordando as bandas Legião Urbana e Capital Inicial, as quais lançavam, respectivamente, seu primeiro disco e seu primeiro compacto.²⁵³ É a primeira reportagem, e mesmo simples referência, à Legião Urbana que encontramos na revista. As bandas são descritas como os “dois grupos de rock mais festejados de Brasília”.

Afirma-se que o “rock de Brasília não usa o bom humor como principal ingrediente como é de praxe no rock nacional, e sua música está longe dos acordes românticos de Lulu Santos ou do Kid Abelha”.

É ressaltado o fato da banda Legião Urbana ter batido o recorde de público de dois dos maiores auditórios de Brasília, Escola Parque e FUNARTE, por onde haviam passado os grandes nomes da música nacional. As bandas e seus integrantes são muito brevemente apresentados, destacando-se as origens familiares de alguns de seus membros: “Legião Urbana, grupo formado em 1982 e que conta, na guitarra, com Dado Villa-Lobos, filho do cônsul brasileiro em Marselha” ou, no caso do Capital Inicial, “[...] grupo que conta ainda com o vocalista Dinho Ouro-Preto, filho do embaixador brasileiro em Guiné-Bissau”.

Quanto a Renato Russo, é mencionado apenas uma vez e tem reproduzida uma breve – e humilde – declaração: “a gente começou tocando rock com três acordes e hoje ainda não somos grandes músicos”. Segundo o jornalista, “é exatamente essa espontaneidade que faz do Legião Urbana um grupo original no rock brasileiro, hoje excessivamente voltado para as fórmulas das paradas de sucesso”.

Na segunda semana de maio, uma reportagem bastante significativa da seção *Cultura* apresenta e analisa letras de novos grupos de rock, sugerindo tratarem-se de fiéis retratos do cotidiano nacional²⁵⁴.

²⁵³ Rock no planalto: os conjuntos de Brasília estreiam em disco, 27/03/1985, p. 146, Okky de Souza.

²⁵⁴ Um retrato musicado: através das letras dos jovens roqueiros, o dia-a-dia da geração 80 e de como se vive hoje no país, 08/05/1985, p. 132

A reportagem inicia-se conclamando para que “brasileiros de todas as idades” olhem com mais “curiosidade” para as composições das “jovens bandas” de rock nacional que surgiam nas grandes cidades do país. É sugerido que os letristas de rock no Brasil “com a precisão de antropólogos improvisados, a irreverência de cronistas da sua época e a velocidade da era do computador, estão compondo um retrato de alta fidelidade da vida no país nos dias de hoje”. Ou, pelo menos, “do universo urbano, jovem e classe média do Brasil dos anos 80”.

O texto aponta que “enquanto as juras de amor e a dor de cotovelo continuam a dominar o repertório dos grandes intérpretes da música brasileira”, os roqueiros, por seu turno, buscam inspiração “nos usos e costumes que vêm à sua volta, na televisão, na imprensa, no aparato da vida moderna, nos cartazes de rua e nos grafites de muro”.

Desta miscelânea de influências resultaria “um painel ágil e preciso de uma faixa da sociedade brasileira, mais claro do que o que vem estampado nos jornais ou nos boletins oficiais da república”. Desse modo, os temas que ganhavam destaque eram, sobretudo, o “sexo, tecnologia, problemas nacionais e pessoais”.

A reportagem é acompanhada de diversas ilustrações coloridas com trechos de algumas músicas, além de, no corpo do texto, anunciar o lançamento de dois discos coletivos de rock nacional, como o LP *Os Intocáveis*, uma coletânea com músicas de doze novos grupos, e o LP *Rock in Brasil*, do qual não são fornecidas muitas informações.

É relevante notar que a grande maioria das letras e dos artistas mobilizados na reportagem são de nomes pouco, ou nada, presentes na memória musical do país ou mesmo na história do rock brasileiro dos anos 1980.

Nesse sentido, são apresentadas, por exemplo, as músicas: “Menina do Metrô” da banda Tan-Tan Club; “Choveu no Meu Chip”, do grupo carioca Eletrodomésticos; ou “Metrópoles”, do grupo Neon.

São igualmente citadas a canção “Abaixo a Depressão”, de Léo Jaime, artista algumas vezes referenciado nas reconstituições do chamado Rock Brasil como um dos pioneiros. E, por fim, são transcritos trechos das canções do Ultraje a Rigor, “Inútil” (“A gente não sabemos escolher presidente/ a gente não sabemos tomar conta da gente [...]”), e da Legião Urbana, “Geração Coca-Cola” (Quando nascemos fomos programados/ a receber o que vocês/ nos empurraram com os enlatados dos U.S.A.), ambas as bandas e suas respectivas músicas sempre presentes e ocupando lugar privilegiado na bibliografia do rock brasileiros dos anos 1980.

Em meados de julho foi publicada uma matéria bastante elogiosa apresentando a banda paulista Ultraje a Rigor, que lançava seu primeiro disco – *Nós Vamos Invadir sua Praia* – naquela mesma semana²⁵⁵.

Na abertura do texto é afirmado que “o rock se tornou o ritmo da moda na música brasileira há dois anos” e, neste contexto, surgiram muitos grupos de sucesso, porém, “poucos astros de talento”. Segundo o jornalista, nesta categoria figurariam “não mais do que cinco nomes”, citando Evandro Mesquita, Herbert Vianna, “Cazuza Araújo”, Lulu Santos e Lobão. Logo em seguida, é sugerido que Roger Moreira, o cantor, autor das músicas e “líder” do Ultraje a Rigor, se tratava de “um compositor com cacife o suficiente para se candidatar a um lugar nessa reduzida galeria”. Moreira, então com 28 anos, é apresentado como um ex-professor de inglês de cursinho pré-vestibular.

Afirma-se que o Ultraje a Rigor tinha lançado “no ano passado, uma das melhores canções do rock nacional até hoje – ‘Inútil’ – uma caricatura em traços fortes do Brasil da Velha República²⁵⁶”. Desse modo, com o lançamento do disco, o Ultraje firmava-se como “um dos melhores conjuntos do rock brasileiro”, contando naquele momento com três músicas do disco sendo “maciçamente” executada nas rádios FM de todo o país: “Ciúme”, “Nós Vamos Invadir sua Praia” e “Rebelde Sem Causa”.

A matéria, de apresentação da banda e de seu primeiro disco, ocupando uma página inteira, é formada em sua maior parte por elogios a Roger Moreira, como no trecho onde lê-se que seu “passaporte para o primeiro time do rock é a alta qualidade do seu trabalho. Não há faixas ruins no disco, e todas contêm achados musicais e poéticos – algo raríssimo no rock nacional”.

Portanto, Roger e seu grupo, em nossa perspectiva, são aqueles, dentre os agentes do novo rock nacional, mais enaltecidos na revista. É relevante apontar também que, de fato, o grupo ocupava posição de destaque na cena musical, pois possuía naquele momento cinco canções bastante conhecidas e executadas nas rádios: “Inútil”, “Eu Me Amo”, “Ciúme”, “Nós Vamos Invadir sua Praia” e “Rebelde Sem Causa”.

²⁵⁵ Brigada paulista: disco de estreia consagra o rock do Ultraje a Rigor, 17/07/1985, p. 111, Okky de Souza.

²⁵⁶ A partir de 1985, com a saída dos militares do poder formal, a revista passa a utilizar frequentemente a expressão Nova República e, também, Velha República para se referir ao regime anterior, abstendo-se de nomeá-lo de ditadura.

Na segunda semana de agosto a revista apresenta, em suas “páginas amarelas”, uma entrevista com Roger Moreira²⁵⁷. Seu grupo, o Ultraje a Rigor, é descrito como “o mais quente do momento” e, ele próprio, como a “mais nova estrela do rock”. A banda, cujo primeiro LP havia chegado no mês anterior às lojas, contava com 70 mil cópias vendidas graças à execução de cinco das onze faixas do disco: “Inútil”, “Nós Vamos Invadir sua Praia” (que dava nome ao disco), “Eu Me Amo”, “Ciúme” e “Rebelde Sem Causa”.

Ainda na apresentação da entrevista é apontado, de modo semelhante à reportagem anterior, que o grupo estreou em fins de 1983 “com uma das melhores canções do rock nacional até hoje” – “Inútil” – “uma crítica à velha república”. Nesse sentido, é trazida uma passagem bastante reproduzida na bibliografia sobre o tema, de que o então deputado federal e presidente nacional do PMDB, Ulysses Guimarães, teria em tom irônico recomendado ao porta-voz da presidência da República no governo Figueiredo, Carlos Átila, que comprasse o “disco com Inútil e fique [ficasse] ouvindo”.

Antes das perguntas, é afirmado que “a escalada de Roger se deve principalmente à qualidade de suas letras”, nas quais “como manda o figurino do rock nacional [...] usa o humor em doses maciças para mostrar flashes da vida do país”.

Quanto à entrevista e perguntas em si, em nossa perspectiva, Roger Moreira foi tratado com mais seriedade do que Herbert Vianna, pois, apesar de igualmente conter perguntas pessoais e superficiais, algumas indagações permitiam análises e opiniões mais aprofundas sobre o Brasil e o espaço da música.

A pergunta inicial questionava se as críticas contidas em “Inútil” continuavam atuais. Segundo Roger, “o país mudou, mas as críticas continuam valendo”. Para o artista, “brasileiro tem mania de oba-oba, acena-se com uma mudança e ele acha que tudo já começou a melhorar”. E prossegue: “já podemos escolher presidente, mas o resto da letra continua atual, o brasileiro ainda se faz de inútil, dirige mal, joga lixo na rua, cura umbigo de nenê com teia de aranha”. Ao finalizar uma resposta sobre como teria surgido a letra da referida música, o compositor afirmou que a “sátira se completou quando, na mesma época, passei um ano e meio em San Francisco e vi o que é um povo civilizado”.

A pergunta “porque o rock deu certo no Brasil” também foi feita a Roger, cuja resposta, em seu início, segue a mesma linha de Herbert Vianna e do editorial da revista:

²⁵⁷ A recompensa do rebelde: o líder do grupo Ultraje a Rigor conta as peripécias de sua trajetória até conquistar o posto de mais nova estrela do rock, 14/08/1985, p. 5, Okky de Souza.

“a MPB tradicional está se repetindo, o público sente isso e os músicos iniciantes também. O rock foi sendo adotado naturalmente como uma forma de renovação”. E completa, “aqui ele chegou com o fim da ditadura. O samba não serviria como trilha sonora dessa época que vivemos porque é um gênero conformista, que exalta a miséria”.

O cantor também foi perguntado sobre o porquê de “a maioria dos grupos de rock nacional” serem ruins e quais entre os roqueiros nacionais seriam bons. Para a primeira pergunta é declarado que “há muita falta de informação entre os roqueiros brasileiros. Acredito que eu tenha captado bem o espírito do rock, ouvindo muito, lendo muito sobre o assunto e vivendo nos Estados Unidos”. Quanto à segunda pergunta, Roger afirmou: “gosto dos grupos do primeiro time do rock, como RPM, Ira, Lobão, Paralamas do Sucesso e Legião Urbana”.

Na segunda semana de setembro uma matéria anuncia o lançamento do novo disco de Rita Lee (e Roberto de Carvalho, trabalho que levava apenas o nome de ambos) e seu retorno aos palcos e meios de comunicação após dois anos²⁵⁸. O texto informa que após o lançamento do disco *Bombom*, de 1983, a artista, além da exaustão pelos longos períodos em estúdio e turnês, pelo Brasil e exterior, passara por difíceis momentos na vida pessoal, com o falecimento de seu pai.

De maneira bastante breve é citada uma internação na Clínica Tobias em São Paulo e uso abusivo de calmantes por parte de Rita e Roberto de Carvalho. É apontado que este sumiço “agitou os bastidores da música popular brasileira”, fazendo surgir boatos primeiro sobre anorexia e depois sobre câncer, além do questionamento sobre a continuidade do casamento dos dois músicos.

O novo disco é elogiado, sobretudo pela sua parte instrumental, classificada como “exuberante”, possuindo “ares sinfônicos, original no rock brasileiro”, ou ainda, “um som redondo e forte, raro no rock nacional”. O disco contou com a participação de Herbert Vianna e João Barone, guitarrista e baterista dos Paralamas do Sucesso, em quatro faixas.

No decorrer do texto são feitos alguns comentários sobre algumas músicas, destacando-se a canção “Yê Yê Yê”, “um impagável retrato dos estereótipos da juventude de hoje”, cujo refrão diz: Rei do visual/ Mendigo musical/ Sucesso na parada/ Com um roque comercial/ Malhado, trincado/ Menudo metaleiro/ Michael jackson do pandeiro/ Superstar do sertão/ Vanguarda moderninha/ Anfetamina sonolenta/ Yê yê yê dos 80. A

²⁵⁸ Rita volta a reinar: a roqueira do Brasil encerra dois anos de silêncio e boatos com um LP de instrumental exuberante, 11/09/1985, p. 153, Okky de Souza.

qual, em nossa perspectiva, mais do que caricaturar a juventude em si, ironiza os novos agentes da indústria fonográfica, especialmente os vinculados ao rock.

É relevante notar que a ausência de Rita Lee – aquela que havia sido a grande representante do gênero e cultora de um estilo próprio (o bom humor, ironia) que teria feito herdeiros – se deu justamente no momento que propiciou a consagração do rock e de alguns de seus nomes, um período de grande efervescência social e política no Brasil, compreendendo as *Diretas Já*, as mobilizações por Tancredo Neves, o *Rock in Rio* e o surgimento da Nova República.

Em fins de maio, em uma coluna vertical ocupando um terço de uma página, há um artigo denominado “Caixa de música: o rock domina os lançamentos da semana com os LPs de Ritchie, do Kid Abelha e o LP de Fagner, influenciado pelo rock”²⁵⁹, o qual consiste em uma brevíssima análise de discos desses artistas, cada um deles contando com um texto de um parágrafo e com uma pequena foto da capa de seu disco. O primeiro trabalho analisado é o de Raimundo Fagner, aqui, curiosamente, sendo vinculado ao rock. Afirma-se que o cantor “penetra cada vez mais fundo no universo roqueiro dos aparatos eletrônicos”. O crítico sentencia, no entanto, que Fagner “parece não ter encontrado ainda o ponto de equilíbrio entre suas composições carregadas de sentimento sertanejo e de dramáticas considerações metafísicas, e a modernidade de sua proposta musical”. O próximo álbum comentado foi o do grupo Kid Abelha, aqui, ainda com o complemento “Abóboras Selvagens”. O grupo lançava seu segundo disco, *Educação Sentimental*, do qual é destacada a canção “Lágrimas e Chuva”. A banda é descrita como uma das, entre as pertencentes ao rock nacional, com “maior vocação para o sucesso. É afirmado também que, nas letras, “o grupo demonstra talento em relatar o dia-a-dia do típico jovem brasileiro, como ocorre na maioria dos LPs do rock nacional. Finalmente, é analisado o disco *Circular*, de Ritchie, o terceiro de sua carreira. Afirma-se que o roqueiro inglês radicado no Brasil chegava ao terceiro disco “sem o mesmo fôlego do início”. O parágrafo todo consiste praticamente nesta passagem: “Ritchie reafirma sua competência nas baladas e no rock, mas não apresenta qualquer novidade com relação aos trabalhos anteriores que o mantenha na música brasileira como a atração original que já foi”.

MPB

²⁵⁹ Caixa de música: o rock domina os lançamentos da semana com os LPs de Ritchie, do Kid Abelha e o LP de Fagner, influenciado pelo rock, 25/09/1985, p. 140.

Em meados de junho, uma reportagem com uma página e meia, versa, ao mesmo tempo, sobre os discos recém lançados de Elba Ramalho (*Fogo na Mistura*), Nana Caymmi (*Chora Brasileira*) e Fafá de Belém (*Aprendizes da Esperança*)²⁶⁰. A reportagem traz um enquadramento, no mínimo, ambíguo, pois, embora o veredito final do jornalista fale em “boas cantoras e bons discos”, o tom predominante da reportagem é de crítica às artistas citadas e, também, às intérpretes brasileiras em geral.

Intitulado “Limite ao canto” e fazendo referência jocosa a uma suposta “escola [artística] da emoção”, o artigo sugere que falta às cantoras brasileiras maior técnica vocal e mesmo “cordas vocais bem-dotadas”, características que estariam presentes nas cantoras que dominam os mercados estadunidense e europeu. Dessa forma, caso “a maioria das cantoras brasileiras de sucesso decidisse transferir suas carreiras para os Estados Unidos ou Europa, provavelmente seriam aconselhadas, pelas gravadoras de discos e empresários, a tomar aulas de canto antes de entrar num estúdio ou num palco”. Nesse sentido, para o jornalista, no Brasil, em lugar da técnica, “o bom cantor ou cantora se faz [...] com doses maciças de emoção e entusiasmo nas interpretações”.

Vejamos, então, os elogios não muito lisonjeiros recebidos pelas artistas: “Nana Caymmi é dona de uma voz possante e afinadíssima, mas incapaz de sair dos registros mais graves. Seu repertório é formado por canções românticas ou de fossa, próprias para serem cantadas num sussurro. Nesse estilo, Nana é insuperável”; “Fafá de Belém, dona de pouca extensão vocal, é hábil em escolher músicas que não lhe exijam exibições técnicas e em substituir as notas altas das partituras por trinados que apenas as sugerem. Com isso, Fafá se tornou uma das grandes cantoras do país”; “Elba Ramalho, cuja voz não tem qualquer treino ou apuro técnico, entrincheira-se nas canções nordestinas, por natureza gritadas e rápidas, e as interpreta melhor do que uma soprano saída de um conservatório”.

No último parágrafo encontra-se a síntese de que “o caráter intuitivo das cantoras brasileiras não lhes diminui a popularidade, mas permite imaginar o quanto cresceriam com uma boa educação musical”.

Em fins de julho a revista retrata novamente a cantora Marina Lima, que lançava novo disco – *Todas*. A matéria, um extenso perfil contando quatro páginas, propõe a

²⁶⁰ Limite ao canto: em três LPs, o retrato da “escola emoção”, 19/06/1985, p. 121, Okky de Souza.

inserção de Marina no final de uma linhagem de intérpretes femininas que se iniciaria com Ângela Maria e desembocaria em Simone, passando por Nara Leão e Gal Costa²⁶¹.

Na perspectiva apresentada, cada um desses nomes iria sucedendo-se um ao outro ao determinarem “novos padrões” para as intérpretes nacionais. Nesse sentido, em seu subtítulo a reportagem afirma que “Marina impõe o padrão da nova cantora brasileira”. A cantora carioca, então com 29 anos, é descrita como a “mais completa e vibrante intérprete da figura da nova geração da música popular”. Caracterizada em diversas passagens como “romântica” – o título fala em “nova romântica” –, o gênero de seu romantismo seria o “da era do rock, do computador e da pílula anticoncepcional”.

A cantora havia conquistado bastante espaço e exposição com três músicas de seu último álbum sendo frequentemente executadas nas rádios: “Me Chama”, “Mesmo que Seja Eu” e “Fullgás”, esta última nomeava o disco.

A reportagem conta com declarações de Roberto Carlos (“Marina tem um romantismo especial, muito pessoal, adoro suas músicas”) e Caetano Veloso (“É a mulher do momento na música brasileira, tenho recebido influencias dela em meu trabalho”).

O texto assume tom francamente apologético como no trecho em que se lê que “controlar pessoalmente cada passo de sua carreira e de seu trabalho é uma atitude típica de Marina, dona de uma personalidade forte e obstinada, que para obter sucesso aposta frequentemente em caminhos improváveis” ou, mais à frente, quando afirma que “no trabalho e na vida pessoal demonstra a atitude, a determinação e a versatilidade que se delineiam como a marca dos jovens dos anos 80”.

A reportagem caracteriza Marina como alguém com “trânsito livre entre as correntes da música brasileira”, mas que, sobretudo, encontrava “mais afinidade” com o “grupo roqueiro”. Havia proximidade com Lobão, baterista de sua banda de apoio de 1979 a 1980, e do qual gravara a música “Me Chama” e também com Kiko Zambianchi, 24 anos, representado na matéria como seu “apadrinhado”.

Marina Lima, assim como outros diversos artistas desta geração, surgida em fins de 1979 e início de 1980, morou no exterior antes do início de sua carreira, tendo vivido dos cinco aos doze anos de idade em Washington, capital dos EUA, onde seu pai, o economista piauiense Ewaldo Corrêa Lima, trabalhava junto ao Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID).

²⁶¹ A nova romântica: com doces baladas e guitarra em punho, Marina impõe o padrão da nova cantora brasileira, 24/07/1985, p. 122.

Ao final, sugere-se que “o público jovem que hoje consome o rock dos Paralamas do Sucesso ou do Ultraje a Rigor encontra nas letras desses grupos, pequenos retratos de seu próprio cotidiano e, por isso tais grupos fazem sucesso”; no caso de Marina, para o jornalista, “com boas letras, canções originais e imagem próxima à de seus ouvintes, afirma-se como a cantora brasileira com o rosto dos anos 80”.

Em agosto uma reportagem apresenta Verônica Sabino, cantora carioca de 24 anos, que lançava seu primeiro LP, *Metamorfose*²⁶². Sabino é caracterizada como “uma das mais gratas revelações da música brasileira em 1985”. A artista surgia como uma exceção no “reino das cantoras brasileiras”, o qual abrigaria “sucessivas levadas de estreantes bem-sucedidas, mas poucas novidades musicais”.

Sabino, na perspectiva do jornalista, também contrariava “as regras habituais das cantoras” ao não se alinhar em nenhum gênero musical, sendo “capaz de passear com habilidade por bossas novas e rocks”. A cantora, filha do escritor Fernando Sabino, havia estudado canto e piano na escola de música Pró-arte no Rio de Janeiro. O seu disco possuía músicas de Caetano Veloso, Ivan Lins, Tom Jobim, João Bosco e Raul Seixas. No parágrafo final é afirmado que “Verônica estreia com uma qualidade técnica e um bom gosto que muitas cantoras de sucesso estão ainda longe de possuir”.

Matéria sobre o lançamento do disco *Tocando a Vida*, de Moraes Moreira, que chegava às lojas naquela mesma semana²⁶³. A reportagem versa principalmente sobre a temática predominante no LP – uma homenagem aos instrumentos musicais do cantor e compositor. A ideia teria surgido a partir de uma conversa com um de seus filhos adolescentes, que o indagara – “como pode caber tanto som em um pedacinho de madeira”? – a propósito de um cavaquinho.

O artista vivia um momento “particularmente cintilante de sua carreira”, havia se firmado como “o rei do novo carnaval do Nordeste, o carnaval do frevo elétrico, do qual é o mais bem-sucedido porta-voz” e possuía duas canções como “grandes êxitos na programação das rádios FM”: “Olhos de Xangô” e “Santa Fé” – respectivamente parte da trilha sonora da minissérie *Tenda dos Milagres* e tema de abertura da novela *Roque Santeiro*, ambas da Rede Globo. As músicas citadas estavam presentes no disco e eram as únicas que não “homenageavam” instrumentos musicais. O jornalista se detém na

²⁶² Jeito de estrela: um bom LP revela o talento de Verônica Sabino, 21/08/1985, p. 125, Okky de Souza.

²⁶³ Madeira e aço: Moraes canta em homenagem a seus instrumentos, 28/10/1985, p. 130, Okky de Souza.

análise de algumas músicas, sendo o enquadramento relativo ao artista e seu disco francamente positivo.

Em meados de setembro, em matéria de meia página, a seção de música aborda novamente a carreira do grupo Rumo, vinculado à Vanguarda Paulistana (essa referência não é feita), que lançava novo LP, *Caprichoso*, o quarto de sua carreira²⁶⁴. O texto, em tom de apresentação do grupo, o caracteriza como “um dos conjuntos mais criativos da ala jovem da música popular, até agora de fama praticamente restrita à cidade de São Paulo”.

Para o jornalista, os músicos do Rumo tinham como proposta “dar um tratamento moderno à tradicional canção brasileira”. É informado que a banda foi seguidamente recusada por gravadoras que alegavam que a sua “proposta é invendável”. Assim, todos os seus álbuns foram produzidos e comercializados de forma independente, sendo vendidos na porta de shows e em poucas lojas especializadas. Ao final da breve análise do disco, é sentenciado que “o resultado é um delicioso LP de música brasileira, feito por jovens, mas sem os tiques do rock atual”.

Em fins de novembro uma reportagem anuncia a celebração, com disco e show, dos vinte anos de carreira de Gilberto Gil, caracterizado como um “astro iluminado” e de “talento inovador”²⁶⁵. O projeto *20 anos-luz*, contaria com uma série de shows em capitais brasileiras, no interior de São Paulo, em diversos países da Europa e até mesmo no Japão. Algumas apresentações contariam com nomes de peso da música brasileira, como os citados, Roberto Carlos, Elba Ramalho, “o roqueiro Cazusa” e o “vanguardista Arrigo Barnabé”. A matéria bastante elogiosa ao artista, sugere que o mesmo atua em diversos estilos de música brasileira, como o rock, o “sertanejo chique” e a música romântica e “frequentemente compõe músicas melhores que as dos artistas que se tornam símbolos desses estilos”.

O jornalista compara Gil com Bethânia e Caetano, colocando-o acima destes pois enquanto Bethânia que também comemorava 20 anos de carreira com um espetáculo, “reeditava apenas a carreira de Maria Bethânia”, Gil com seu projeto “formava um vigoroso painel da própria música brasileira das últimas duas décadas, tal foi sua influência sobre os compositores que surgiram nesse período”, o que não ocorria com

²⁶⁴ De roupa nova: O Rumo recria com humor a MPB tradicional, 18/09/1985, p. 155, Okky de Souza.

²⁶⁵ Um astro iluminado: Gilberto Gil celebra vinte anos de carreira com um disco e um show que reafirmam seu talento inovador, 20/11/1985, Okky de Souza.

Caetano, “um menestrel capaz de criar brilhantes poemas e melodias, mas cujo estilo musical preguiçoso dos últimos anos não gerou discípulos”.

No último parágrafo sugere-se que Gilberto Gil, “mais do que qualquer outro compositor brasileiro, é apreciado por ouvintes de todas as idades” e que ao comemorar vinte anos de carreira, sua imagem está mais próxima do “jovem que investe no futuro do que do artista que desfruta os confortos da maturidade e do sucesso”.

Na segunda semana de dezembro é anunciado o novo disco de Gal Costa, denominado *Bem Bom*, caracterizado como ótimo pelo jornalista já no título da reportagem²⁶⁶. A artista, então com 40 anos, é apontada como a cantora “número 1” do país desde a morte de Elis Regina em 1982, e é caracterizada também como “espécie de grande dama da MPB, a quem cabe apontar o que há de bom e o que há de novo”.

Nesse sentido, aponta-se o seu “grande trunfo” em traçar “fíeis retratos das mudanças ocorridas na música brasileira” em cada um de seus discos. “Do frevo baiano, no início dos anos 80, ao jovem rock carioca, de Djavan a Marina, todos os movimentos e bons compositores que surgem” seriam incorporados ao seu repertório.

O disco contava com a música “Todo Amor que Houver Nessa Vida” de Cazuzza e Frejat e também com uma composição de Arrigo Barnabé. Aponta-se que a artista manteve uma média de 500 mil cópias de discos vendidos anualmente durante a década de 1980, enquanto outros “grandes astros” viviam “altos e baixos” em suas vendagens.

Na seara das comparações, em nossa perspectiva, mais comuns quando se tratam de artistas mulheres, insinua-se que “Gal hoje brilha acima de todas”: Simone havia se especializado em “dar saltos ornamentais numa piscina vazia e enquanto sua voz melhora, seu repertório torna-se cada vez mais banal e repetitivo”; Maria Bethânia, “que se tornou insuperável no estilo arrebatado e teatral, não quis renovar-se e acabou por perder o posto que hoje pertence a Gal”.

Ao final do artigo lê-se que “em lugar de rever o passado, ela reluz com pique imprevisível para mais vinte anos à frente da música brasileira”.

Samba

No fim de janeiro, já com vistas ao carnaval, a seção *Música* anuncia a chegada às lojas do disco que continha os sambas-enredo das principais escolas de samba do Rio

²⁶⁶ A grande dama da voz: com o ótimo Bem Bom, Gal Costa reafirma seu talento em retratar o que há de novo na música brasileira, 11/12/1985, p. 156, Okky de Souza.

de Janeiro²⁶⁷. Esse tipo gravação, agrupando as músicas que as escolas de samba apresentariam no sambódromo no carnaval e comercializando em um LP, era feita desde o ano de 1969, sempre com resultados expressivos, vendendo, em média, segundo a matéria, 500 mil cópias a cada lançamento anual.

Na segunda semana de julho a seção de música salda a chegada de uma nova “safra” e de “boas novidades no mundo do samba”, destacando o lançamento de um novo disco de Bezerra da Silva, chamado *Malandro Rife*²⁶⁸. O ex-pintor de paredes que “até há dois anos era favelado no morro do Cantagalo”, havia vendido 200 mil cópias do seu álbum anterior e, agora, com o novo disco, caminhava “a passos largos para a conquista de um lugar no primeiro time do samba”.

São citados igualmente os lançamentos de discos de Marçal (*Recompensa*), Almir Guineto (*Sorriso Novo*), Alcione (*Fogo da Vida*) e de Wilson Moreira e Ney Lopes (*Partido Muito Alto*). O jornalista sugere que esses agentes “demonstram em seus últimos LPs, que há algo de novo no reino do mais tradicional ritmo brasileiro: há um esforço pela renovação do gênero”.

Em seguida, uma matéria anuncia, em meia página, a estreia de novo álbum de Martinho da Vila, *Criações e Recriações*, disco com músicas inéditas e regravações do próprio compositor²⁶⁹. Segundo o jornalista, Martinho da Vila era “conhecido principalmente pela originalidade de suas letras” e vivia nos últimos dois anos um “bem-sucedido namoro com o saudosismo”. Seu disco anterior, um compilado de canções de compositores da Vila Isabel, como Noel Rosa, havia vendido mais de 200 mil cópias. É informado também que o artista estava “empenhado num intercâmbio com os artistas de Angola”, onde vigorava o “semba”, um ancestral do samba, segundo a reportagem. Ao final é sugerido que mesmo “sendo saudosista em metade de suas faixas”, o novo LP “não tem sabor de prato requentado”, tratando-se de um “bom disco de um sambista que decidiu reler suas ideias para atualizá-las nos arranjos e interpretações”.

Romântica

²⁶⁷ Arsenal da folia: Mangueira brilha no confuso LP dos sambas-enredo, 30/01/1985, p. 109, Okky de Souza.

²⁶⁸ A batida do Brasil: com o LP *Malandro Rife*, Bezerra da Silva lidera a primeira boa safra do samba em 1985, 10/07/1985, p. 114, Okky de Souza.

²⁶⁹ O bamba da Vila: em seu novo LP, Martinho namora o saudosismo, Okky de Souza.

Na última semana de setembro, em reportagem intitulada “os encantos do brega”, a coluna de música aponta o crescimento no mercado de discos e também o avanço sobre espaços mais consagrados por parte de artistas classificados como “popularescos”²⁷⁰. A matéria, contando quase duas páginas completas, focaliza o momento da carreira de cinco artistas incluídos nesta categorização não tão ambicionada: Wando, Joanna, Benito de Paula, Agepê e Wilson Simonal.

Apesar do enquadramento em categoria relativamente pejorativa, a reportagem não critica diretamente os artistas nem o referido estilo, advogando que “a conquista de palcos nobres e de faixas de público mais variadas pelos cantores românticos do gênero apelidado de brega ou popularesco”, tratava-se de um “fenômeno que começa[va] a tomar corpo na música brasileira”. Nesse sentido, é afirmado que o que “até a pouco era descartado por muitos ouvintes como música cafona agora parece voltar à ordem do dia”.

Quanto aos artistas acompanhados, é destacada a figura de Wanderley Alves dos Reis, o Wando, então com 39 anos, cuja grande foto em um palco no topo da página inicial ilustrava a reportagem. O cantor que já contava onze anos de carreira, desenvolvida sobretudo em “anônimos bailes da periferia das capitais do país”, agora havia vendido 170 mil cópias de seu último álbum e alcançava há algumas semanas o recorde de público da boate Asa Branca, renomada casa de shows na Lapa, Rio de Janeiro.

Em seguida é retratado o sambista Antônio Gilson Porfírio, o Agepê, caracterizado como o “primeiro a conquistar novas fronteiras para o romantismo derramado”. Agepê igualmente tinha 39 anos e mais de uma década de carreira artística e havia decidido “incluir menos samba e mais romantismo em seu repertório”. O artista se tornara muito conhecido no ano anterior com a música “Deixa Eu te Amar”, executada com frequência em “danceterias e até festas da alta sociedade”. Informa-se que seu LP *Mistura Brasileira*, do ano anterior, havia vendido 850 mil cópias, o que o colocava na terceira posição dos maiores vendedores de discos naquele período, atrás apenas de Roberto Carlos e do Balão Mágico. Agepê estrearia no mês de outubro uma temporada de shows no Canecão carioca.

Mais à frente, é sugerido que “a onda do romantismo brega não apenas deu impulso a artistas cuja carreira parecia estacionada nas faixas populares, mas também trouxe de volta nomes de grande projeção há alguns anos, que pareciam em decadência”.

²⁷⁰ Os encantos do brega: a turma do romantismo cafona conquista palcos nobres e cresce no mercado de disco, 25/09/1985, p. 139.

Nesse momento, são trazidos os nomes de Benito de Paula e de Wilson Simonal. Quanto ao primeiro, que havia “embalado” o país em 1974 com a música “Charlie Brown”, ficou por anos “esquecido em bailes de clube do interior”. O artista, no entanto, assinou contrato em 1984 com a RGE e conquistou exposição com a música “Amigo do sol, amigo da lua” vendendo 100 mil cópias deste LP.

Já Wilson Simonal, por coincidência ou não, é o único dos artistas abordados que não possui uma foto e legenda presente na matéria. No início do parágrafo dedicado a ele, sugere-se que o cantor de 46 anos “aproveita a onda do romantismo brega para encerrar um longo e tenebroso inverno de quinze anos em sua carreira”, são apontados um possível boicote por parte de rádios, gravadoras e público por conta da suspeita “de ter agido como informante dos órgãos de repressão do regime militar”. Informa-se que Simonal estava em temporada de shows na “elegante casa de espetáculos do Leblon *Un, Deux, Trois*, com grande sucesso de público” e que havia assinado contrato com a gravadora Top Tape.

Por fim, é focalizada a cantora Joanna, a qual seria a “musa” dessa “onda romântica”. Segundo o texto, Joanna, 28 anos, foi “lançada a sete anos como uma espécie de equivalente feminina de Roberto Carlos”, vendendo 230 mil cópias de seu disco de estreia, mas depois amargando cifras cada vez mais baixas. Em seguida afirma-se que o “novo LP da cantora brega parece prestes a lhe recuperar o êxito do começo”. O álbum, em apenas uma semana, tinha alcançado a marca de 40 mil cópias, “uma curva de vendas exclusiva de grandes astros da música brasileira”. Ao final, Joanna é denominada de “rainha do novo brega”.

Na segunda semana de outubro é anunciado um novo LP de Erasmo Carlos, que levava apenas seu nome no título²⁷¹. O texto advoga a ideia de uma conversão mais radical, por parte de Erasmo Carlos, a um romantismo bem afeito ao de seu famoso parceiro de composições, Roberto Carlos. Algumas canções da dupla, incluindo as do último trabalho, são caracterizadas como “de romantismo derramado, mas não piegas, de letras simples, mas sem imagens surradas e com melodia envolvente”. Assim, o novo disco de Erasmo não se tratava de “um tratado sobre a dor de cotovelo ou fossa”. Mas sim “um bom disco, de repertório variado e com boas surpresas nas letras”. Para o crítico, “ao contrapor à sua imagem de terno adolescente rebelde uma dose de romantismo tradicional, Erasmo acerta no equilíbrio da receita”.

²⁷¹ Lição de amor: Erasmo Carlos adota o tom romântico de Roberto, 16/10/1985, p. 141, Okky de Souza.

Na primeira semana de dezembro a seção de música anuncia a chegada às lojas do vigésimo sétimo disco da carreira de Roberto Carlos²⁷². O artista é denominado “rei da MPB” e afirma-se que havia “renovado” seu repertório neste último disco, que levava apenas seu nome. O jornalista aponta que o “romantismo derramado” que pavimentou a carreira do cantor e compositor ficou restrito a poucas canções do disco, e que o “roqueiro que parecia esquecido na beira do caminho dos anos 60 voltou a pontificar” e aponta-se que “Roberto volta ao rock” em pelo menos três faixas. É sugerido que Roberto Carlos, “de maneira hábil”, incorporou às suas canções “fatias do rock moderno e do funk num momento em que essas sonoridades, amplamente incorporadas ao dia a dia de seus fãs através do rádio e da televisão, já soam familiares e agradáveis”. O texto, todo em tom de deferência para com o artista, encerra-se com o seguinte trecho: “bem assimiladas, e moldadas por sua voz sempre perfeita, essas influências lhe permitem cobiçar novos ouvintes sem abandonar as palavras de amor e sem aderir a modismos”.

Regional

A coluna *Show* aborda o retorno aos palcos, após dois anos, da dupla Kleiton e Kledir²⁷³. É apontado que os artistas não se apresentavam em público desde 1983, período a partir do qual “os jovens conjuntos de rock nacional tomaram de assalto o som e os palcos de show do país”. Em nossa perspectiva, os irmãos gaúchos que em reportagens de anos anteriores eram tidos como importantes candidatos a grandes nomes da música brasileira, são agora encarados como artistas regionais. Além do próprio título da matéria, (“Trilha Regional”), outras referências são mobilizadas nesse sentido. Infere-se, pelo texto, que os próprios artistas optaram por desvencilhar-se do “comum das encenações do eixo Rio-São Paulo” encetando uma “fórmula alternativa”. Suas apresentações ao vivo contavam sempre com um “segmento gaúcho”, com “gaiteiro de Vacaria e tudo o mais”. Ao final afirma-se que Kleiton e Kledir, “sem medo de um tom provinciano e sotaques regionais conseguiram devolver aos palcos sua marca registrada original”.

Em fins de abril a seção *Música* anuncia a chegada às lojas de um novo LP de Luiz Gonzaga, denominado *Gonzagão, Sanfoneiro Macho*, o décimo nono disco de sua

²⁷² Rei aventureiro: com rock e humor, Roberto se renova no 27º LP, 04/12/1985, p. 165, Okky de Souza.

²⁷³ Trilha Regional: com boas armas, Kleiton e Kledir voltam aos palcos, 10/04/1985, p. 106, Casimiro Xavier Mendonça.

longa carreira²⁷⁴. A matéria, ocupando dois terços de uma página, tem enquadramento neutro, mais descritivo. Afirma-se que o disco possuía 40 mil cópias vendidas antecipadamente e que contava com a participação de Elba Ramalho, Gal Costa e de Gonzaguinha, filho de Luiz Gonzaga. A matéria, de forma bastante breve, também anuncia o lançamento de discos de forró de alguns “jovens herdeiros” de “Gonzagão”, como Jorge Altinho de 29 anos e de Nando Cordel, 27 anos, ambos possuíam proximidade artística com o veterano, tendo participado de discos ou da composição de canções.

Em fins de outubro é anunciado o novo disco de Alceu Valença – *Estação da Luz* –, o décimo primeiro de sua carreira de treze anos²⁷⁵. A matéria inicia-se com a afirmação de que “a música nordestina chegou às paradas de sucesso, no início dos anos 70, a bordo de um grupo de compositores que, em termos de qualidade de repertório, voz e inventividade, soava homogêneo”. Em seguida, é afirmado que Alceu Valença, “de toda a primeira leva nordestina, é o único que continua a brilhar com intensidade cada vez maior”.

Nesse sentido, para o jornalista, com seu último LP, o cantor e compositor, aumentava “ainda mais a distância entre seu trabalho e dos compositores que com ele surgiram”. A reportagem faz referência a uma suposta “má fase dos compositores nordestinos”, o que, aliás, “não se tratava de fenômeno isolado”, pois “a música brasileira, em geral, encontra-se em uma espécie de entressafra, carente de novas ideias”. É sugerido que entre artistas da “ala nordestina”, como Fagner, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo, citados nominalmente, aconteceria o mesmo “fenômeno que tem minado a maioria dos grupos do rock nacional: torna-se difícil identificar qual deles está cantando”. Assim, Alceu Valença é retratado como o artista que “consegue fugir a essa padronização”. É afirmado, ainda, que por conta de sua “resistência a adotar as fórmulas do sucesso fácil, Alceu foi o último dos compositores nordestinos de sua geração a conquistar grande êxito nacional”.

Espaço e mercado da música

Na primeira semana de junho a revista informa sobre a gravação e o futuro lançamento de um disco compacto, contendo duas músicas, com a presença dos maiores

²⁷⁴ Visitas no forró: Gonzagão elege convidados e novos herdeiros, 24/04/1985, p. 106, Casimiro Xavier de Mendonça.

²⁷⁵ O festeiro de Olinda: o LP Estação da Luz afirma Alceu Valença como brilhante exceção ao marasmo nordestino, 23/10/1985, p. 132, Okky de Souza.

nomes da música popular brasileira da época, e cuja receita seria revertida em prol de crianças carentes do Nordeste brasileiro²⁷⁶.

A ideia surgida da iniciativa do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro, vinha na esteira do disco *We Are the World*, gravada em janeiro desse mesmo ano por artistas estadunidenses de renome e sucesso, no projeto *USA for Africa*, que tinha como objetivo arrecadar fundos para o combate à fome em países do continente africano.

A versão nacional – intitulada *Nordeste Já* (talvez ainda no bojo da mobilização das *Diretas Já*), contando com as músicas “Chega de Mágoa” no lado A e “Seca d’Água” no lado B – mobilizou 155 artistas destacados no mercado musical, tendo entre eles os nomes de proa da indústria fonográfica nacional. Os agentes realçados na reportagem, alguns acompanhados por fotos, são Gilberto Gil – segundo o texto o principal compositor da música, embora ela tenha sido creditada como uma criação coletiva de doze autores –, Milton Nascimento, Djavan, Rita Lee, Gonzaguinha, Elba Ramalho, Fafá de Belém, Tim Maia, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Simone, Elizeth Cardoso, Chico Buarque, Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso e Fagner. Na Wikipédia há a informação de que a partir das bases deste projeto e como seu prolongamento, foi criado no ano seguinte o programa Criança Esperança.

Em meados de agosto uma pequena nota com alguns parágrafos anunciava a criação e chegada às bancas da primeira edição da revista *Bizz* – “a primeira revista brasileira de grande circulação dedicada à música e à cultura jovem em geral”²⁷⁷. A revista teria uma tiragem inicial de 115 mil exemplares e contava com cerca de setenta páginas. O diretor geral da revista, Carlos Arruda, declarou que “há um imenso público, formado por leitores de 18 a 25 anos, carente de informações detalhadas sobre música e assuntos correlatos”.

Na primeira semana de novembro a seção *Música* apresenta uma reportagem com três páginas advogando a ideia de que a “música brasileira está em crise”²⁷⁸. Tal condição adversa atingiria tanto os artistas consagrados quanto os iniciantes. Segundo o texto, após o surgimento e ascensão da bossa nova, iniciara-se uma “era de revoluções musicais a cada cinco anos” e, assim, “o ouvinte de música popular brasileira habituou-se a uma dieta rica em novidades”. Nesse sentido, é afirmado que a “festa do rock brasileiro,

²⁷⁶ Coro de sucesso: boa música e confusão vocal no disco pelo Nordeste, 05/06/1985, p. 125.

²⁷⁷ Som por escrito: com Bizz, o país ganha sua revista de música, 14/08/1985, p. 131

²⁷⁸ A ressaca da festa: entre os grandes nomes e os iniciantes dos festivais, a música brasileira está em crise, 06/11/1985, p. 126.

iniciada em 1980 com Rita Lee, tornou-se uma grande ressaca em termos de criatividade”, culminando na constatação de que “poucas vezes a música brasileira viveu uma fase tão ruim”.

A matéria tem como ponto de partida um evento musical da Rede Globo intitulado *Festival dos Festivais*, o qual teria ocorrido “justamente num momento de entressafra de talentos”, sendo composto por “insossas diluições do rock nacional de sucesso, temas regionalistas pouco inspirados e canções de estrutura tradicional, mas de construção e letras banais”. É destacada positivamente a figura de Tetê Espíndola, a vencedora do certame, com a música “Escrito nas Estrelas” (“o júri teve a habilidade de premiar o que havia de melhor”), descrita como “brega-vanguarda de timbre singularmente agudo e preciso”, uma artista surgida “a bordo da vanguarda paulista capitaneada por Arrigo Barnabé a partir de 1981” e cuja fama, “até hoje, restringia-se ao público jovem de São Paulo”.

No transcorrer da matéria afirma-se que o rock nacional, “o mais recente gênero a soprar ventos de renovação na música brasileira, encontra-se hoje diluído em uma avalanche de grupos medíocres, produzidos em série para tentar uma vaga na parada de sucessos”. Sugere-se, também, que mesmo “os grandes intérpretes têm decepcionado o seu público fiel, pois sujeitam-se em demasia à cartilha do sucesso que hoje inclui copiosas doses de rock, ainda o gênero em alta no gosto popular”.

Tal afirmação é seguida da declaração de Cláudio Condé, vice-presidente da CBS, dita como a maior gravadora do país, de “hoje, para uma música fazer sucesso nas rádios FM, ela deve ter pelo menos um saborzinho de rock”. A crítica à padronização e aos ditames da busca pelo sucesso prossegue e aponta-se que os últimos discos de artistas tão diversos como Simone, Rita Lee, Gal Costa, Fagner, Djavan, Gonzaguinha e Balão Mágico “soam parecidos”, pois em todos eles “se encontrará a mesma combinação de bateria eletrônica, sintetizadores e teclados eletrônicos, programados em timbres semelhantes e executados de forma parecida”.

Segundo a revista, este tipo específico de produção musical teria sido inventado em Los Angeles, no começo da década, por músicos e produtores estadunidenses profissionais, “especializados em emprestar sua atuação em estúdio a intérpretes do mundo inteiro”. Este tipo de som seria conhecido nos Estados Unidos como “Los Angeles Sound” e no Brasil, no jargão dos músicos e agentes da indústria fonográfica, como “som de FM”.

A constatação desse fato leva o jornalista a afirmar que “pode-se dizer que há mais cultura brasileira num rock brega de Eduardo Dusek do que em todo o último LP de Djavan, *Lilás*”. Ao final do artigo é sugerida um caminho para a “solução da crise musical”, “a retomada, sem saudosismos, de sons que espelhem melhor a alma do país”.

Em outra matéria, publicada exatamente uma semana antes do natal, há a indicação de dezenas de discos divididos por gênero/estilo musical, tanto de artistas nacionais como estrangeiros, incluindo obras eruditas e instrumentais²⁷⁹. Analisaremos aqueles selecionados que estejam vinculados à música popular nacional, e suas respectivas considerações, todas contendo apenas um pequeno parágrafo.

No espaço dedicado ao samba são citados três discos: *Das Bênçãos que Virão com os Novos Amanhãs*, de Beth Carvalho, referida como “a maior sambista do país”, a qual voltara a “provar sua habilidade em gravar discos de samba que não se repetem”. O disco contava com “empolgantes ‘sambas de pagode’ dos quais se tornou a maior porta-voz”; *Agepê*, o LP batizado apenas com o nome artístico de seu autor, Antônio Gilson Porfírio, é também selecionado recebendo enquadramento positivo. É trazida a informação de que seu trabalho anterior alcançara a marca de 900 mil cópias, fazendo do ex-técnico da Companhia Telefônica o “mais recente fenômeno de popularidade no samba”.

Afirma-se que em seu novo disco Agepê “demonstra pique para manter o público recém conquistado”; *De amor é bom*, de João Nogueira, o último e mais enxuto texto dedicado ao samba aponta que o artista, entre “os sambistas de sucesso é o que melhor trafega pelas diversas formas que o gênero assume [...]”. Seu novo LP é um bom exemplo desse estilo”.

Em seguida aparecem dois discos catalogados como MPB: *Encontros e Despedidas*, de Milton Nascimento e *Roque Santeiro volume 2*, trilha sonora da novela de mesmo nome. Quanto ao primeiro é dito que “Milton, mesmo sem exhibir o vigor que possuía nos anos 70, conserva forte personalidade e riqueza harmônica, o que lhe garante a qualidade”. Sobre o disco referente à produção televisiva da Rede Globo, é informado que o êxito do folhetim “devolveu às paradas de sucesso do país uma estrela do disco dos anos 1970: a trilha de novelas”. O primeiro LP (volume 1), lançado no mês de julho, havia vendido até aquele momento 800 mil cópias. É afirmado que Roque Santeiro é a novela de maior audiência da história.

²⁷⁹ No balanço das festas: no mês em que mais se lançam discos no país, uma seleção do que há de novo em todos os gêneros, 18/12/1985, p. 152.

Após, há a categoria “romântica”, nela figura apenas o disco de Maria Bethânia, brevemente comentado. Aponta-se que se trata de “uma coletânea das melhores músicas românticas gravadas por Bethânia em vinte anos de carreira. O disco, segundo o texto, “mostra a cantora em seus melhores momentos dramática e arrebatada”.

E, por último, dentro do espectro que nos interessa, há o espaço dedicado ao rock, com apenas um disco nacional, o disco de Cazuza, o primeiro de sua carreira solo, que levava apenas seu nome. O parágrafo aponta que à frente do Barão Vermelho “Cazuza afirmou-se como uma das mais gratas revelações do rock nacional”. Em seu trabalho, o artista “como cantor exibe voz mais madura e bem colocada. E, como letrista, volta a combinar o romantismo dilacerado de Dolores Duran ao espírito irreverente do rock em canções como ‘Só as Mães são Felizes’”. Ao final, sentenciamos que este seria “o melhor disco da safra para os entusiastas do rock nacional”. Cazuza havia deixado o Barão Vermelho há apenas três meses.

Os dados referentes ao ano de 1985 estão apresentados a seguir:

Panorama radiofônico de 1985

Tabela 39 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1985

Posição	Artista	Música	Gênero musical
1	USA For Africa	We Are The World	Internacional
2	Roupa Nova	Dona	Romântica
3	Gal Costa e Tim Maia	Um Dia de Domingo	MPB
4	George Michael	Careless Whisper	Internacional
5	RPM	Louras Geladas	Pop Rock
6	Ivan Lins	Vitoriosa	MPB
7	Madonna	Like A Virgin	Internacional
8	Cazuza	Exagerado	Pop Rock
9	Tim Maia	Leva	MPB
10	Tunai	Sintonia	Romântica
11	Legião Urbana	Será	Pop Rock

12	Foreigner	I Want To Know What Love Is	Internacional
13	Ultraje a Rigor	Nós Vamos Invadir Sua Praia	Pop Rock
14	Tetê Espíndola	Escrito nas Estrelas	MPB
15	Gal Costa e Roupas Nova	Chuva de Prata	MPB
16	Leila Pinheiro	Verde	Romântico
17	Baby Consuelo	Sem Pecado e Sem Juízo	MPB
18	A-ha	Take On Me	Internacional
19	Legião Urbana	Ainda é Cedo	Pop Rock
20	Culture Club	Love is Love	Internacional
21	RPM	A Cruz e a Espada	Pop Rock
22	Titãs	Televisão	Pop Rock
23	Tears For Fears	Everybody Wants to Rule the World	Internacional
24	Elba Ramalho	De Volta pro Aconchego	MPB
25	Kool & The Gang	Cherish	Internacional
26	RPM	Olhar 43	Pop Rock
27	Madonna	Crazy For You	Internacional
28	Os Paralamas do Sucesso	Me Liga	Pop Rock
29	Herva Doce	Amante Profissional	Pop Rock
30	Metrô	Tudo Pode Mudar	Pop Rock

Fonte: Mais Tocadas (adaptada pelo autor).

Tabela 14 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1985

Gênero musical	Quantidade de músicas
Pop Rock	11
Internacional	9
MPB	7
Romântica	3
Total	30

Fonte: Elaborado pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1985

Tabela 41 – Trilha sonora de *Roque Santeiro* – Volume 1 (junho de 1985 a fevereiro de 1986)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Isso Aqui Tá Bom Demais	Dominguinhos e Chico Buarque	MPB
2	A Outra	Simone	MPB
3	Sem Pecado e Sem Juízo	Baby Consuelo	MPB
4	Chora Coração	Wando	Romântico
5	Mistérios da Meia-Noite	Zé Ramalho	MPB
6	Santa Fé	Moraes Moreira	MPB
7	Dona	Roupa Nova	Romântico
8	De Volta pro Aconchego	Elba Ramalho	MPB
9	Indecente	Anne Duá	Não classificado
10	Coração Aprendiz	Fafá de Belém	MPB
11	Roque Santeiro	Sá & Guarabyra	Regional
12	Cópias Mal Feitas	Alceu Valença	Regional

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 42 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Roque Santeiro* – Volume 1

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	7
Romântico	2
Regional	2
Não classificado	1
Total	12

Fonte: Elaborado pelo autor.

Tabela 43 – Trilha sonora de *Roque Santeiro* – Volume 2 (junho de 1985 a fevereiro de 1986)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Malandro Sou Eu	Beth Carvalho	Samba
2	Coisas do Coração	Ritchie	Pop Rock
3	Pelo Sim, Pelo Não	Cláudio Nucci e Zé Renato	MPB
4	Vitoriosa	Ivan Lins	MPB
5	Fruta Mulher	Nana Caymmi	MPB
6	Verdades e Mentiras	Sá & Guarabyra	MPB
7	Mil e uma Noites de Amor	Pepeu Gomes	MPB
8	A Hora e a Vez	Cláudio Nucci e Zé Renato	MPB
9	Mal Nenhum	Joanna	Romântico
10	Entra e Sai de Amor	Altay Veloso	MPB
11	Amparito Amor	Cauby Peixoto	Romântico
12	Mal de Raiz	MPB4	MPB

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 44 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Roque Santeiro* – Volume 2

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	8
Romântico	2
Pop Rock	1
Samba	1
Total	12

Fonte: Elaborada pelo autor.

Considerações

Durante o ano de 1985, o rock no Brasil – e, em particular, o chamado rock brasileiro – recebeu amplo destaque na cobertura da revista. Observa-se uma nítida superioridade tanto quantitativa quanto qualitativa em relação aos demais gêneros analisados: identificamos doze reportagens dedicadas ao rock, em contraste com sete sobre MPB e apenas três sobre o samba. Além disso, o tratamento conferido ao gênero, sobretudo àqueles agentes caracterizados como seus principais representantes, é marcadamente elogioso.

Desse modo, infere-se que a atenção concedida pelo periódico reflete a marcante presença do rock no cenário cultural brasileiro à época, fato corroborado com nossos dados referentes às músicas mais tocadas no rádio, onde o pop rock brasileiro liderou a parada musical com onze canções, destacando-se a presença do grupo RPM e também da Legião Urbana com duas músicas cada um.

A aderência do consumidor brasileiro ao rock, inclusive, tornou possível a realização de um megaevento como o *Rock in Rio*, o qual, por sua vez, contribuiu para reforçar a inserção do gênero na sociedade brasileira e para a consagração de grupos nacionais como Barão Vermelho e Os Paralamas do Sucesso.

Vê-se, nesse sentido, a presença de entrevistas com Herbert Vianna e Roger Moreira em espaços altamente valorizados da revista. Igualmente, em reportagem da seção *Cultura*, sugere-se que os letristas do rock brasileiro, “com a precisão de antropólogos improvisados, a irreverência de cronistas de sua época e a velocidade da era do computador, estão compondo um retrato de alta fidelidade da vida no país nos dias de hoje”.

Na primeira edição do ano, cuja capa era dedicada ao *Rock in Rio*, a matéria principal destacava a centralidade do rock no cotidiano do jovem urbano de classe média (a dimensão geracional, bastante relevante, foi mobilizada ao longo do texto). Registrava-se, assim, a ampliação de seu espaço no “mapa musical brasileiro”, sendo o gênero e suas produções apresentado como o “reflexo sonoro dos anos 1980”.

Retoma-se, nesta mesma matéria, a argumentação da suposta estagnação da música popular brasileira: “a ascensão do rock nacional dá-se num momento em que a música brasileira dos grandes nomes, dita tradicional, apresenta evidentes sinais de cansaço”.

Corroborando a noção de hegemonia do rock, viu-se o lançamento, pela Editora Abril, de um jornal exclusivo dedicado ao gênero, intitulado *Viva o Rock*. Segundo a matéria, “depois de consagrar-se como o ritmo do momento no Brasil”, o rock passava a contar com uma publicação “inteiramente dedicada a ele”.

Ainda no que se refere à dominância do rock, destaca-se a declaração do vice-presidente da gravadora CBS de que “hoje, para uma música fazer sucesso nas rádios FM, ela deve ter pelo menos um saborzinho de rock”. Nesse quadro, argumenta-se ainda que mesmo “os grandes intérpretes têm decepcionado o seu público fiel, ao se submeterem excessivamente à cartilha do sucesso”, a qual passaria por utilizar “copiosas doses de rock”. Tal percepção é ainda reforçada pela observação de que até mesmo Roberto Carlos teria incorporado às suas canções “fatias do rock moderno”, em um contexto no qual essas sonoridades, amplamente difundidas pelo rádio e pela televisão, já se mostravam familiares e agradáveis ao público.

Em outro momento, afirma-se que “o rock se tornou o ritmo da moda na música brasileira há dois anos”, período em que emergiram numerosos grupos de sucesso, mas “poucos astros de talento”. Segundo o jornalista, destacavam-se “não mais do que cinco nomes”, entre os quais são citados Evandro Mesquita, Herbert Vianna, Cazuza, Lulu Santos e Lobão. Em seguida, sugere-se a inclusão de Roger Moreira nesse seleto grupo. Em nossa perspectiva, entre 1985 e 1986, Roger Moreira figura como um dos agentes do rock nacional mais enaltecidos pela revista.

É relevante notar que a ausência de Rita Lee – até então uma das principais representantes do gênero e cultora de um estilo original em fins da década de 1970, marcado pelo humor e pela ironia, que teria, segundo reportagens, formado herdeiros – ocorreu justamente no momento que propiciou a consagração da geração do rock brasileiro e de alguns de seus principais nomes, um período de intensa efervescência

social e política no Brasil, compreendendo as *Diretas Já*, as mobilizações em torno da eleição indireta de Tancredo Neves à presidência, a realização do *Rock in Rio* e o advento da Nova República.

Dando prosseguimento, viu-se que em reportagens publicadas no final do ano, intensificaram-se as críticas à música popular brasileira – nos termos já anteriormente identificados. Curiosamente, o próprio rock nacional passou também a ser incluído no rol das avaliações negativas.

Assim, identificam-se matérias que sustentam a tese de que a “música brasileira está em crise”, diagnóstico que passa a abarcar inclusive o rock nacional, até a pouco definido como “o mais recente gênero a soprar ventos de renovação na música brasileira”. Desse modo, o rock encontrar-se-ia “diluído em uma avalanche de grupos medíocres, produzidos em série para tentar uma vaga na parada de sucessos”.

Argumenta-se que o rock passou a sofrer do mesmo fenômeno atribuído à chamada “ala nordestina” – Fagner, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, etc. –, sintetizado na ideia de que “torna-se difícil identificar qual deles está cantando”, tratando-se, portanto, de uma crítica centrada na percepção de semelhança e padronização entre os artistas.

Ao final do ano afirma-se que a “festa do rock brasileiro, iniciada em 1980 com Rita Lee, tornou-se uma grande ressaca em termos de criatividade”, culminando na avaliação de que “poucas vezes a música brasileira viveu uma fase tão ruim”.

Desse modo, evidencia-se que, já em meados dos anos 1980 – momento de auge e consolidação inicial dos grandes grupos de rock –, o gênero passava a ser alvo das tradicionais críticas do periódico, especialmente, relativas à padronização e inovação.

Paralelamente, é ressaltada no decorrer do ano a ascensão de artistas identificados como “popularescos”, sustentando-se que “a conquista de palcos nobres e de faixas de público mais variadas pelos cantores românticos do gênero apelidado de brega ou popularesco” configuraria um “fenômeno que começa a tomar corpo na música brasileira”. Afirma-se, nesse sentido, que aquilo que “até há pouco era descartado por muitos ouvintes como música cafona” passaria a “voltar à ordem do dia”, sugerindo um suposto processo de legitimação deste segmento.

Finalmente, gostaríamos de argumentar, ser, sob uma ótica contemporânea, possível identificar traços de uma abordagem androcêntrica no tratamento dispensado às artistas mulheres por parte dos jornalistas. Isso se manifesta, em nossa perspectiva, na recorrência de comparações, na construção mais explícita de hierarquias e nas rivalidades simuladas entre as cantoras.

Desse modo, recomendações como, por exemplo, “o caráter intuitivo das cantoras brasileiras não lhes diminui a popularidade, mas permite imaginar o quanto cresceriam com uma boa educação musical”, não parece se repetir com a mesma frequência ou intensidade no caso dos artistas homens.

Em outros casos, como na reportagem sobre Marina Lima, observa-se a construção de uma narrativa de sucessão, na qual as agentes têm de ocupar o lugar de sua antecessora, seja por substituição, seja por suposta desatualização (“Marina impõe o padrão da nova cantora brasileira”). Nesse contexto, Gal Costa é apontada como a cantora “número 1” do país, posição que teria herdado após a morte de Elis Regina.

Apontamos, ainda, a referência à banda Sempre Livre, grupo feminino de rock “em que suas integrantes cantam e também tocam instrumentos em pé de igualdade com os homens”. Apesar de pesquisarmos o tema há alguns anos, não havíamos nos deparado anteriormente com esse conjunto carioca, que contava com um LP, *Avião de Combate*, com cerca de 30 mil cópias vendidas, além de possuir a canção “Eu Sou Free” em circulação nas rádios.

2.3 ENTRE A EUFORIA E A CRISE: OS ROMÂNTICOS DO SAMBA E A APROXIMAÇÃO DO ROCK COM A MPB (1986-1988)

O ano de 1986, segundo a *Veja*, “trouxe mais esperança e otimismo do que qualquer outro de memória recente” e “definitivamente sai[a] de cena deixando saudades”. As esferas econômica, política e social foram profundamente impactadas pela implementação do Plano Cruzado – que trazia em seu bojo uma nova moeda e a promessa de domar a hiperinflação.

Desse modo, no dia 28 de fevereiro, o presidente da República, José Sarney, anunciou em cadeia nacional de rádio e televisão uma profunda reforma econômica, a qual trazia como ação mais perceptível a substituição da moeda nacional: extinguiu-se o cruzeiro e era introduzido o cruzado. A nova moeda foi instituída tendo seu valor nominal mil vezes superior ao da sua predecessora, ou seja, um cruzado equivalia a mil cruzeiros.

Em reportagem de capa publicada na primeira semana de março, a revista sugere que se tratava da “mais audaciosa reforma econômica das últimas décadas”²⁸⁰. Sugere, ainda, representar o ponto inaugural da Nova República, expressão que, “por mais de um

²⁸⁰ O início de um governo: espremido na arena política, Sarney bane o Cruzeiro da vida nacional e joga-se com audácia em uma reforma que o país aprova, 05/03/1986, p. 20.

ano”, desde que Tancredo Neves a “utilizou pela primeira vez”, não havia sido mais do que “uma promessa e um truque”.

Dessa forma, registra-se que, “de repente”, a inflação foi “reduzida a um mínimo”, com produção crescente e consumo recorde, salários em alta e desemprego nos níveis mais baixos desde a década de 1970. A revista ainda enumera a “ampla liberdade sindical e participação política”, além da eleição do Congresso Constituinte, “livre de quaisquer mecanismos de controle”.

No entanto, os efeitos da reforma não se deram de forma equânime entre os diversos setores da sociedade brasileira – na segunda semana de abril a revista publicou reportagem onde anunciava que “o estado de graça” havia acabado e que diversas categorias de trabalhadores, como professores, bancários e operários, estavam ou entrariam em greve em todo o país²⁸¹ – e não tiveram “fôlego para sobreviver aos limites de 1986”.

Assim, durante as últimas semanas do ano já estava “evaporada a miragem política da inflação zero” e os assalariados se viam novamente às voltas, “como de hábito”, com a perda de seu poder aquisitivo²⁸².

Quanto ao mercado de discos, na esteira do momentâneo êxito do Plano Cruzado, com o congelamento da inflação e com o aumento relativo do poder de compra de grande parcela da população, teve um aumento de 40% no faturamento em relação ao ano anterior (segundo informações da revista).

O ano de 1987, a julgar pelos acontecimentos registrados pela revista *Veja*, foi um dos mais conturbados em termos políticos, econômicos e sociais no Brasil. Em 21 de novembro do ano anterior, pouco após as eleições legislativas (as quais elegeram os deputados constituintes), o ministro da Fazenda, Dilson Funaro, espécie de rosto da reforma econômica que criara a nova moeda e domara temporariamente a inflação, anunciou um novo pacote econômico, desta vez, aumentando preços, tarifas e impostos, o que desagradou amplos e distintos setores da sociedade.

O governo controlado pelo PMDB, que havia baseado a sua campanha eleitoral nos êxitos do Plano Cruzado, sinalizava, desse modo, que a rota propagandeada seria drasticamente alterada, fazendo com que grande parte do eleitorado se sentisse enganada.

²⁸¹ Acaba o estado de graça: um mês após as mudanças na economia, os sindicatos voltam à cena por salários e estabilidade, 09/04/1986, p. 20

²⁸² Volta de 180 graus: o ano de 1986 termina com o governo ressuscitando a caderneta de poupança mensal e a correção monetária de acordo com a inflação, 31/12/1986, p. 36.

O periódico aponta, nesse sentido, no início do ano de 1987, o descontentamento e mobilização de trabalhadores e sindicatos, dando destaque à CUT (Central Única dos Trabalhadores), dos empresários e industriais, sob a liderança do presidente da FIESP (Federação da Indústrias do Estado de São Paulo), que desafiou o governo com uma “desobediência civil e generalizada” e até mesmo do agronegócio (este termo ainda não estava em voga), que protestou em Brasília com caminhões e grande passeata com destaque à figura de Ronaldo Caiado, então presidente da UDR (União Democrática Ruralista).

No início de fevereiro, a revista já sugeria o “naufrágio da reforma econômica de 1986” e informava que as taxas de juros dispararam e chegavam à marca de 580% ao ano, quando a inflação de janeiro havia sido estimada em 16%.

Nesta mesma edição da revista, é informado sobre o fechamento por três dias consecutivos de todas as lanchonetes Mc Donald’s do estado de São Paulo, em protesto contra a impossibilidade de reajuste de preços e também pelas multas decorrentes da desobediência desta proibição²⁸³. Após a atitude da empresa, o governo temendo um locaute, isto é, “a temida greve empresarial que assombrava há semanas os bastidores da economia brasileira”, anunciou a liberação de preços para vastos segmentos.

Em meados de março a situação encontrava-se em tal ponto de ebulição que o presidente Sarney ordenou o deslocamento de diversos tanques de guerra (Urutus) e mais de três mil soldados armados com fuzis para a refinaria de Duque de Caxias no Rio de Janeiro e Paulínia, no interior de São Paulo, com o objetivo de impedir uma greve de funcionários da Petrobras²⁸⁴. Alguns dias antes a Marinha havia ocupado alguns portos nacionais com o mesmo objetivo de dispersar greves.

Em princípios de maio a publicação apontava que os brasileiros haviam sido “espancados na semana passada pela mais selvagem onda remarcatória de preços de que se tem notícia na história econômica do país”, informando que os preços passavam a ser fixados “sem mais nenhuma lógica, relação com os custos do produto ou qualquer cálculo coerente de valor, obedecendo somente à compulsão de que tem de ir automaticamente para cima”²⁸⁵.

²⁸³ Locaute na cozinha: Mc Donald’s de São Paulo fecha suas portas para conseguir o descongelamento de preços, 11/02/1987, p. 92.

²⁸⁴ Sarney chama o Urutu: com soldados e tanques de guerra o Exército repete nas refinarias de petróleo a ação da Marinha nos portos, 18/03/1987, p. 20.

²⁸⁵ O vodu dos preços, 13/05/1987, p. 20.

Em meados do ano ocorreram os protestos mais violentos registrados até então, expressando o grau de insatisfação da sociedade. No final de junho o ônibus da comitiva na qual estava o presidente José Sarney foi cercado e apedrejado por uma multidão de populares no Rio de Janeiro, tal fato foi retratado na capa da revista em primeiro de julho. A reportagem chama a atenção para o fato de que o governo, “há um ano, sorvia os maiores índices de popularidade já registrados no país”²⁸⁶. Cinco dias após o ataque ao presidente da república, novos protestos, desta vez por conta do aumento de passagens de ônibus, promoveram depredações, incendiando mais de sessenta ônibus na cidade do Rio de Janeiro²⁸⁷.

Nesse contexto, de insatisfação e confronto de forças entre diversos setores, o governo e a sociedade viveram de modo mais agudo o espectro da ameaça militar. Em setembro, a revista estampou em sua capa uma grande foto do ministro do Exército, Leônidas Pires Gonçalves, sob as legendas “O ataque de Leônidas: o medo da crise militar”. Tal crise tratava-se da vocalização – pública e virulenta – por parte do ministro, das insatisfações de setores das Forças Armadas, especialmente, com os caminhos da constituinte (os quais sofreriam forte influência “esquerdista”) e temas como a anistia²⁸⁸.

A violência que grassava em vários níveis e espaços da sociedade, igualmente se materializava no cotidiano da população. Em nosso escopo de contextualização e entendimento sobre a vida social brasileira durante a transição democrática, mas já adentrando a esfera da música popular, destacamos um fato ocorrido em meados de dezembro daquele ano: o espancamento de dois músicos integrantes da banda de apoio de Lobão no interior de Minas Gerais²⁸⁹.

Embora o ocorrido, em escala nacional comparada, seja um fato menor, por meio do seu registro na matéria tomamos contato com visões de mundo e posicionamentos que formavam o caldo da vida social brasileira.

Nesse sentido, a seção denominada *Brasil*, em reportagem extensa, contando quatro páginas, informa que os músicos José Luiz Oliveira e Roberto Lee, ambos com 28 anos, heterossexuais, casados e com filhos, foram cercados e agredidos com paus e pedras

²⁸⁶ O governo apedrejado: numa visita ao Rio, Sarney sofreu a pior manifestação contra seu governo, entre insultos vaias e o apedrejamento de seu ônibus, 01/07/1987, p. 18.

²⁸⁷ Um duro aviso para o governo: com a quebra do congelamento das tarifas, multidão incendeia parte da frota carioca, 08/07/1987, p. 18.

²⁸⁸ A sombra do quepe: num pronunciamento duro, o ministro Leônidas ataca a constituinte e levanta o espantinho da crise militar diante do governo, 02/09/1987, p. 24.

²⁸⁹ A voz da intolerância: o espancamento de dois roqueiros da banda do Lobão, em São João Del-Rei, aponta para uma velha doença do país

por outros jovens em São João Del-Rei, cidade onde haviam se apresentado horas antes e onde lanchavam no momento do ataque.

Não é possível concluir se os músicos foram expressamente reconhecidos como integrantes da banda de Lobão ou se foram hostilizados simplesmente pela aparência – vestimentas, cabelos, héxis corporal – em desacordo com os padrões locais e que os levou a serem taxados de homossexuais e drogados. Assim, a turba que cometia as agressões vociferava contra “os homossexuais e viciados em drogas que trazem a Aids para nossa cidade”. A publicação afirmou que este fato havia se transformado no “símbolo de uma doença maligna – a intolerância” e que seria a demonstração “em carne viva de que se movimentam no país de forma subterrânea certas forças de reação [...]”.

A matéria sugere, nesse contexto, que “nos porões das grandes cidades começam a se ouvir vozes capazes de apoiar a violência em sua forma mais cruel”, citando em seguida um deputado federal, João de Deus, descrito como evangélico e filiado ao PDT, para quem “a maioria dessas pessoas [que cometem agressões] é bem-intencionada e procura reagir a uma situação de imoralidade” e, igualmente, o proprietário de um posto de combustíveis, identificado nominalmente na matéria, que afirmou a respeito das mulheres trans que frequentavam a região do seu empreendimento que “a melhor solução é matar”.

Outro deputado, Cunha Bueno (PDS-SP), afirmou que “a violência é condenável, mas o fato é que vivemos uma época muito permissiva”; Dom Estevam Bittencourt, diretor da faculdade de filosofia João Paulo II, no Rio de Janeiro, afirmou que “o que se vê hoje é o avanço de grupos destituídos de qualquer princípio ético, como gays e consumidores de drogas”.

São citados ainda, compondo esse espectro da reação conservadora, o decreto oficial assinado pelo prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, onde proibia “o ingresso de homossexuais na Escola Municipal de Bailado”, as agressões em diversos pontos da mesma cidade com pedras e tiros contra travestis e, também, um grupo de atletas de uma academia de musculação que passaram a se denominar e utilizar camisetas com a inscrição “anti-gay commander”.

O fantasma da pornografia nos meios de comunicações, bastante presente no imaginário de parte da sociedade naquele momento, também foi utilizado em uma declaração da deputada Sandra Cavalcanti (PFL-RJ), para quem haveria “pornografia em toda parte, especialmente na televisão”, o que seria “um escândalo”.

Por fim, o senador do PFL de Santa Catarina, Jorge Bornhausen, em predição que se realizaria décadas depois, afirmou que “a cada dia que passa a sociedade se torna mais receptiva a uma mensagem conservadora” e que “nas próximas campanhas eleitorais haverá um bom espaço para as pregações moralizadoras, tanto do ponto de vista individual quanto da administração pública”.

A matéria, de modo geral, crítica aos posicionamentos de relativização da violência e da intolerância, apresentou igualmente declarações de agentes, então, no espectro progressista, como o cineasta Cacá Diegues, para quem as agressões faziam “lembrar do fascismo”; do carnavalesco Joãozinho Trinta, apontado na revista como homossexual, e que declarou que “o país anda muito desequilibrado, as pessoas estão frustradas e insatisfeitas, e isso só faz aumentar o clima geral de agressividade”; e, também, do artista indiretamente envolvido no caso estopim da reportagem, Lobão, o qual afirmou à revista que “está ocorrendo uma reação da oligarquia da direita”.

O ano de 1988 iniciou-se no Brasil em meio a um esboço de mobilização popular e política que reivindicava a realização de eleições para a presidência da República ainda naquele ano. Tal reivindicação trazia em seu bojo uma disputa sobre a duração do mandato do presidente José Sarney.

A revista *Veja* registra que uma pesquisa do IBOPE indicou que 63% dos eleitores gostariam que as eleições fossem em 1988, e que um levantamento realizado pela revista *Exame*, com 600 executivos, revelou que 86% deles igualmente eram a favor desta medida²⁹⁰. Nesse sentido, consta uma declaração do deputado constituinte do PMDB-SP, Ulysses Guimarães, de que “as ruas têm indicado que o melhor é um mandato de quatro anos, e a política tem de caminhar junto com as ruas”.

Esta mesma reportagem, no entanto, aponta que “a ideia das diretas 88 não se assemelha em nada ao movimento popular que tomou conta do país em 1984 com as Diretas Já”, ressaltando que “a soma de uma administração medíocre com as mais altas taxas de inflação da história” atuava no sentido de fortalecimento desta proposta.

Ainda no plano das tensões políticas, foi registrado em fins de março daquele ano um suposto plano de intervenção militar caso prevalecesse a opção pelo mandato de quatro anos de José Sarney e a eleição no ano de 1988. Nesse sentido, foi publicada uma

²⁹⁰ O ronco pelas diretas em 88: pressionados pela opinião pública, os políticos aderem aos quatro anos e Sarney tenta defender seu mandato, 13/01/1988, p. 20.

matéria com cerca de dez páginas sobre uma reportagem do Jornal do Brasil denunciando a manobra²⁹¹.

É informado que o experiente jornalista Luís Antônio Villas-Boas Corrêa, com mais de quarenta anos de carreira, havia publicado uma grande manchete no citado jornal com os seguintes dizeres “Constituinte votou sob temor de golpe”, referindo-se a uma nota conjunta, assinada pelos três ministros militares, traduzindo a posição das forças armadas contra a eleição naquele ano e a adoção do parlamentarismo como sistema de governo. A nota seria divulgada após uma eventual decisão dos parlamentares constituintes nesse sentido. Afirma-se, igualmente, que o presidente Sarney então renunciaria e nomearia uma junta militar que governaria provisoriamente por 120 dias. O texto aponta que essas informações foram também coletadas, com informantes distintos, pelo jornalista Ricardo Noblat.

Na esfera econômica, a longa batalha da sociedade brasileira contra a implacável inflação, a qual acompanhamos em publicações desde 1979, parece ter atingido seu ápice no ano de 1988. Em muitas seções da revista, e mesmo em sua publicidade, são frequentes as referências a contas remuneradas, caderneta de poupança, overnight, dólar paralelo etc. Na primeira semana de agosto foi publicada uma reportagem na qual debatia-se e apresentava-se algumas das principais “estratégias” do consumidor brasileiro para “se defender” da rápida corrosão do valor de seu dinheiro²⁹².

Nesse momento, como aponta o texto diversas vezes, a inflação alcançava a marca de 1% ao dia. Assim, em um quadro externo enumeram-se “truques fáceis para proteger o bolso na luta diária contra a inflação de 1% ao dia”. É sugerido que se “faça todas suas compras logo que receber o salário. Cada dia passado com o dinheiro no bolso significa perder 1% do poder de compra”. A caderneta de poupança igualmente é sugerida: “todo dinheiro destinado a pagamentos futuros deve repousar num investimento desse tipo sob pena de evaporar sob o calor inflacionário”. Por último, é sugerida uma avaliação pessoal de quanto tempo por dia se estava gastando na “tarefa de proteger o dinheiro” e caso este tempo estivesse ultrapassando duas horas, “talvez seja hora de defender sua lucidez e seu emprego, que começam a ficar em perigo”.

Quanto à constituinte, tratou-se de um processo diluído ao longo do ano, com votações esparsas e, ao contrário do que pode supor nosso olhar contemporâneo

²⁹¹ O vício do golpe, 30/06/1988, p. 36.

²⁹² O caminho das pedras, 03/08/1988, p. 66.

idealizado, foi segundo a revista acompanhada “com um pouco de enfado por brasileiros que consideram seus trabalhos muito demorados e detalhistas”.

No entanto, na segunda semana de agosto, em extensa reportagem, a revista anunciava “um presente no capítulo das liberdades”, afirmando que a constituinte havia aprovado “as mais amplas garantias públicas da história do país”, tratando-se, portanto, “da melhor defesa das liberdades públicas e individuais já escrita numa das oito constituições brasileiras”²⁹³.

Finalmente, em princípios de outubro, mais precisamente no dia 5, no Congresso Nacional, Ulysses Guimarães promulgou a nova constituição. Em edição que circulou na semana seguinte, a revista concedeu enorme destaque ao fato em reportagem que trazia em seu subtítulo a seguinte inscrição: “num discurso histórico, Ulysses promulga a nova constituição e anuncia que sente nojo e ódio da ditadura”²⁹⁴.

Como já apontamos, a segunda metade da década de 1980 foi vivida por seus contemporâneos, também, como a “era da AIDS”, um período em que a falta de conhecimento e de informações sobre a doença infligia medo e preconceito na população. A revista registrou em reportagem de capa que este assunto dominava as conversas afetando inclusive a percepção de crianças, as quais crivavam seus pais e professores com perguntas e questionamentos.

Material Coletado e Análise de 1986

Revista Veja

Rock

Em meados de fevereiro há uma matéria, ocupando meia página, informando sobre um novo trabalho da banda Ultraje a Rigor²⁹⁵. Tratava-se de um “mini-LP” contendo três músicas e produzido com intuito de ser comercializado no período das festas de carnaval. Na abertura do texto afirma-se que o grupo fora “consagrado no ano passado como o conjunto de rock mais popular do país, com 320 000 cópias vendidas de seu LP de estreia”. Quanto ao novo disco, *Liberdade para Marylou*, informa-se que poderia ser comprado na rede de lojas Sears em formado de “kit”, no qual era acompanhado de camisetas e outros brindes com o logo da banda, uma parceria da cadeia

²⁹³ Um presente no capítulo das liberdades, 10/08/1988, p. 38.

²⁹⁴ Carta na mão, o leão vai para o ataque: num discurso histórico, Ulysses promulga a nova constituição e anuncia que sente nojo e ódio da ditadura, 12/10/1988, p. 42.

²⁹⁵ Rock no salão: Ultraje a Rigor lança pacotes da folia, 12/02/1986, p. 73, Okky de Souza.

estadunidense com uma empresa de confecções que tinha Roger Moreira como um dos sócios. O preço descrito na matéria nos fornece a dimensão do processo inflacionário brasileiro: o kit com o mini-disco, mais broche e camiseta custava 199 mil cruzeiros. Nas reportagens do começo da década, quando o preço de algum disco era informado, seu valor girava em torno de duzentos a trezentos cruzeiros; mesmo levando-se em conta tratar-se de um kit, e não de apenas um LP, pode-se perceber a perda do valor nominal do dinheiro.

Em fins de fevereiro uma matéria em tom bem-humorado apontava que as forças armadas haviam virado tema de música de três nomes do rock nacional: Ira!, Legião Urbana e Raul Seixas²⁹⁶. A reportagem não faz juízo de valores e também não afirma em momento algum se tratar de uma crítica à instituição por parte dos artistas, apenas demarca que o tema estava presente em diversas canções do rock.

De qualquer modo, são concedidos espaço e visibilidade para esses artistas pouco retratados na revista no período que ora analisamos. A matéria, de página inteira, apresenta destacadas fotos de cada uma das bandas ou artista e reproduz trechos das letras das músicas citadas, que recebem enquadramento neutro/positivo, são elas: “Núcleo Base”, do Ira! (Eu tentei fugir/ Não queria me alistar/ Eu quero lutar/ Mas não com essa farda); “Mamãe Eu Não Queria”, de Raul Seixas (Mamãe eu não queria/ Servir o exército/ Não quero bater continência/ Nem pra sargento, cabo ou capitão/ Nem quero ser sentinela/ Como cachorro vigiando o portão); “Soldados”, Legião Urbana (Nossas meninas estão longe daqui/ Não temos com quem chorar/ E nem pra onde ir/ Se lembra quando era só brincadeira/ Fingir ser soldado a tarde inteira). É informado que a música de Raul Seixas havia tido sua veiculação no rádio proibida pela censura.

Em meados de maio uma reportagem anunciou o início da comercialização, naquela mesma semana, do terceiro disco dos Paralamas do Sucesso, denominado *Selvagem?*²⁹⁷. O LP tinha como faixa de trabalho, ou de divulgação, a música “Alagados”, a qual vinha sendo bastante executada nas rádios desde o mês anterior e contava com a participação de Gilberto Gil nos vocais. O enquadramento da reportagem é bastante positivo, advogando a ideia, presente já em seu subtítulo, da aproximação do grupo com a MPB. A banda é apontada pelo jornalista (novo) como “uma das melhores bandas de rock do país” e demonstrava com seu último trabalho que “se misturados com talento, o

²⁹⁶ Rock de caserna: forças armadas viram tema dos grupos nacionais, 26/02/1986, p. 96.

²⁹⁷ Pop no quintal: os Paralamas do Sucesso unem MPB e rock em *Selvagem?*, 14/05/1986, p. 115, Luís Antônio Giron.

rock e a MPB dão origem a uma música bela e criativa”. A parceria com Gilberto Gil – “um dos pioneiros da alquimia entre MPB e rock” – é ressaltada e exaltada, sendo lembrada a sua destacada atuação na Tropicália, o movimento que “esboçou a fusão entre as raízes da música brasileira e os ritmos internacionais que agora os Paralamas levam adiante”.

Assim, “na tropicália Gil e Caetano partiram da MPB para chegar ao rock” e agora os Paralamas do Sucesso percorriam o “caminho inverso”. Na toada do tom laudatório, lê-se que o grupo, “pela sofisticada fusão, pelo aprimoramento do instrumental, pelas letras simples e diretas”, havia amadurecido e abria “um rico filão tanto para o rock quanto para a MPB”. A última frase do artigo é uma declaração de Herbert Vianna: “Não somos estrelas. Somos músicos brasileiros e o Brasil é samba, funk e muitas coisas mais”.

Na segunda semana de junho a seção de música retrata, em dois terços de uma página, a banda paulistana Inocentes, que lançava um mini LP, *Pânico em SP*, o primeiro disco por uma gravadora não independente²⁹⁸.

No início da reportagem é feito um bom apanhado do panorama do rock nacional no período. Sugere-se que nos últimos meses o estilo musical vinha passando por “inesperadas mutações”: “os ritmos se diversificaram, os arranjos se tornaram mais pesados [...] e nomes antes obscuros foram guindados ao estrelato ao passo que alguns astros brilhosos foram ofuscados”. Nesse sentido, segundo aponta o texto, era passado o tempo “em que o rock nacional tratava de situações banais” e “as letras ganharam consistência na abordagem de temas importantes, como a morte, o sexo e a política”, pois o público cobrava “densidade dos roqueiros”. Quanto à banda Inocentes, destacava-se “entre as bandas de linha mais radical, que sempre miraram seus sons na densidade e na crítica”. O grupo e seu disco recebem enquadramento positivo, sobretudo porque desenvolveram “um estilo todo próprio, às margens das modas reinantes”. A banda que havia iniciado sua carreira no estilo punk havia ido “além”, definindo sua “arte numa dimensão de maior pluralidade de estilos”. O guitarrista, vocalista e compositor do grupo, Clemente, declarou que após cinco anos de carreira, só a partir deste momento teriam condições de executar uma turnê nacional. Ao final lê-se que: “com agressividade e eficácia, os Inocentes ajudam a expandir os limites musicais do rock brasileiro”.

²⁹⁸ Além da moda: Inocentes lançam um ótimo mini LP, 11/06/1986, p. 151, Luís Antônio Giron.

Na última publicação do mês de julho, em uma matéria ocupando dois terços de página, a coluna musical retrata novamente, em conjunto, as bandas Legião Urbana e Capital Inicial, que lançavam novos discos²⁹⁹.

Na abertura do texto afirma-se que “o rock de Brasília se tornou patrimônio cultural da cidade” e que existiam mais de cem bandas nas “superquadras da capital do país criando o som de Brasília” – o qual se caracterizaria pela influência dos grupos ingleses nos arranjos e pelas “letras politizadas”.

É inserida, neste contexto, uma declaração de Cazuza de que “Brasília é uma cidade louca, ela tem misticismo, um público com alto nível de informação e pouco o que fazer, dando origem a um som agressivo e de fundo social”.

É sugerido em seguida, que as duas bandas retratadas seriam as “pioneiras do chamado rock federal” e que já possuíam carreiras consolidadas no eixo Rio-São Paulo, fazendo parte de um “dos veios mais criativos do rock nacional”. A banda Legião Urbana lançava o seu segundo disco, intitulado *Dois*, na esteira do êxito do primeiro trabalho, bem avaliado pela crítica e alcançando 100 mil cópias vendidas. O Capital Inicial lançava seu primeiro LP, homônimo à banda, o qual havia vendido 10 mil cópias em uma semana de comercialização.

A banda Legião Urbana recebe maior atenção, destacando-se, pela primeira vez, embora ainda apenas de passagem, a figura de Renato Russo, que com sua “voz empostada e firme veicula ótimos poemas em música”. O Capital Inicial, por seu turno, seria “mais modesto nas propostas musicais”, apresentando “onze rocks sem variação de estilo”.

A matéria encerra-se com uma declaração de Dinho Ouro-Preto, de que “o rock brasileiro entrou em sua fase adulta”, e o comentário do jornalista ratificando: “os maiores responsáveis por essa fase adulta são os dois grupos vindos do planalto central. Ao contrário da maioria das bandas do Brasil, Legião e Capital, tem muito a dizer e criticar”.

Na edição seguinte, na primeira semana de agosto, a revista publica uma matéria de duas páginas sobre a banda RPM que vivenciava sua ascensão meteórica e lançava o seu segundo trabalho, o disco gravado ao vivo, *Rádio Pirata*³⁰⁰. O grupo é caracterizado no título como “a mais bem-sucedida banda de rock do Brasil”. Afirma-se que os quatro rapazes que há “apenas dois anos” tocavam para pequenos públicos na Vila Madalena,

²⁹⁹ Rock federal: o som de Brasília em dois ótimos LPs, 30/07/1986, p. 130, Luís Antônio Giron.

³⁰⁰ Rotação de sucessos: com um show e um novo LP, o RPM se torna a mais bem-sucedida banda de rock do Brasil, 06/08/1986, p. 130, Luís Antônio Giron.

tornavam-se naquele momento “a mais festejada banda de rock do Brasil”, invadindo o estilo com a “força de um furacão”.

O texto aponta cinco apresentações feitas pelo RPM em agosto do ano anterior, lotando por cinco dias seguidos o Teatro dos Bandeirantes em São Paulo como o início de um período de “sucesso ininterrupto”. É destacado igualmente o êxito da banda de ter realizado apresentações no Maracanãzinho com a lotação máxima (15 mil pessoas) por dois finais de semana consecutivos – “feito que nem o próprio Roberto Carlos conseguiu realizar nos últimos anos”.

Um aspecto bastante ressaltado na reportagem é o profissionalismo das apresentações do grupo – “um espetáculo de rock estritamente profissional” – em termos de cenário, equipamentos, instrumentos – os quais somavam 60 toneladas – e performance; o show contava com a direção de Ney Matogrosso.

É informado que o grupo havia vendido 500 mil cópias de seu primeiro disco, *Revoluções Por Minuto*, um recorde para bandas de rock (compara-se com os Paralamas do Sucesso que alcançaram a marca de 340 mil e com o Ultraje a Rigor com 390 mil, citando posteriormente o artista solo Ritchie, detentor da marca de 730 mil cópias).

Aponta-se também uma história bastante disseminada, e ao que parece verdadeira, de que muitas músicas eram gravadas de forma clandestina nos shows e passavam a circular em fitas cassetes e mesmo a ser reproduzidas em rádios, caso da canção “London, London” de Caetano Veloso, o que teria levado o grupo a decidir realizar a gravação de *Rádio Pirata*. Paulo Ricardo declarou que “o público nos forçou a lançar um novo disco com o registro do show ao vivo”.

O texto sugere que o que predomina nos shows do RPM é a “excelência poética e musical de canções de vários estilos, aliada à presença de palco do quarteto”. Sobre o vocalista e compositor Paulo Ricardo é dito que “reúne as qualidades de bom vocalista e de show-man”, sendo tido por suas fãs como “símbolo sexual”, rótulo do qual o artista declarou estar “cansado”, declarando fazer música e não ser “um ator pornô”.

Existem algumas declarações de Ney Matogrosso, afirmando que o grupo atinge amplas faixas de público com “canções sofisticadas e de grande qualidade”. “Eles promovem a fusão do rock com a MPB, mostrando que rock é menos um estilo do que a forma de colocar a energia no palco”, declarou o renomado artista. Esta linha da “fusão do rock com a MPB” foi seguida no decorrer do texto, onde se aponta que “os limites entre rock e MPB estão cada vez mais fictícios”, trazendo declarações de Moraes Moreira

(quem “misturou frevo e rock nos anos 70”) e de Beth Carvalho, para quem “eles fazem rock voltados para as coisas nossas” e “tem muito de MPB e esse é um bom caminho”.

Quase ao final há uma previsão pessimista do cantor Ritchie sobre o futuro do grupo, que acabou por se realizar, uma vez que a banda encerrou suas atividades (retornariam por breves períodos) no ano seguinte: “é fácil mexer com os sentimentos de uma menininha de dezesseis anos, mas é difícil manter a qualidade musical. Temo que os rapazes do RPM caiam nos afagos do sucesso e percam seu rumo”.

A matéria se encerra com declarações de Paulo Ricardo de que queriam “figurar” nas paradas dos Estados Unidos e Inglaterra. “Depois da turnê pelo Brasil, vamos pesquisar mais para mostrar a ingleses e americanos que podemos ser ainda melhores”.

Em meados de novembro em um espaço de apenas um terço de página é anunciada a comercialização de um novo disco de Lulu Santos, denominado *Lulu*³⁰¹. O trabalho é caracterizado como “um disco competente”. O jornalista faz interessantes considerações a respeito da posição de Lulu Santos no cenário musical, sugerindo que o cantor e compositor “adquiriu uma incômoda posição no universo da música brasileira”, pois costumava “ser desprezado tanto pelos roqueiros quanto pelos fãs da MPB”. Desse modo, “para os roqueiros, Lulu é um guitarrista que compõe baladas insossas, demasiado próximas da MPB. E para os adeptos da MPB ele é apenas mais um roqueiro”. É afirmado que o artista possuía uma média baixa de venda de discos, na casa das 60 mil cópias. De qualquer modo, segundo o texto, mesmo não sendo “nem baladeiro nem roqueiro radical”, o músico havia encontrado em *Lulu* “o tom certo”, “uma hábil mistura de romantismo e bom humor”. Ao final lê-se que “Lulu Santos pode superar as críticas e assumir a posição de artista pop. Sem deixar as suas raízes de guitarrista de rock, ele sabe dosar a energia desse com o lirismo típico da MPB”.

Em fins de novembro a seção de música publica, em um terço de página, um breve artigo sobre o lançamento de um novo disco da banda baiana de rock Camisa de Vênus³⁰². A banda é caracterizada como dona de um perfil artístico no qual, “a princípio, ninguém se arriscaria a investir um níquel” e tornou-se um “caso raro” no rock nacional, por se tratar de um grupo que “não toca nas rádios mas conquista legiões de seguidores”.

É afirmado que seus discos anteriores “rondaram” a casa das 100 mil cópias vendidas. Ao final da reportagem coloca-se a indagação sobre quem seriam “os

³⁰¹ Ironia ritmada: a nova fase de Lulu Santos num disco competente, 19/11/1986, p. 154, Luís Antônio Giron.

³⁰² Postura radical: Camisa de Vênus, a barra pesada do rock, 26/11/1986, p. 146, Okky de Souza.

seguidores do Camisa de Vênus em plena era do RPM e do rock bem-comportado”. A resposta é fornecida no próprio texto: “o êxito do grupo parece residir justamente no anticonvencionalismo que oferece a muitos jovens a mesma válvula de escape e rebeldia que o rock originalmente oferecia”.

MPB

No mês de fevereiro é anunciado o lançamento de um novo disco de Ivan Lins, levando apenas seu nome. O trabalho, no qual o artista busca uma aproximação musical com o rock, foi bastante criticado desde o título da matéria³⁰³. No início do texto sugere-se que “o *Rock in Rio* empurrou a carreira dos artistas nacionais que dele participaram”, mas sugere que no caso de Ivan Lins o festival teria levado a uma “traíçoeira vitória”, pois após “encantar a plateia” (a reportagem de 1985 dizia o contrário) lançando mão de “arranjos eletrônicos e interpretações energéticas”, o artista, ao gravar novo disco, “decidiu repetir a experiência”; e, nesse sentido, para o jornalista, embora tenha sido “louvável o empenho de Ivan em renovar sua música”, ele acabou por mirar o “alvo errado” e o presente disco representava “um ponto baixo de sua carreira”.

O artigo ainda insinua que o disco seria “recheado pelo nefando Los Angeles Sound ou ‘som de FM’”, resultando em um “desperdício de repertório”. Ao final, é apontado que Ivan Lins era um dos compositores brasileiros mais regravados no exterior, por artistas como Ella Fitzgerald e George Benson – mas conclui que “em seu próprio disco, Ivan fica à deriva no oceano de banalidade de que se cercou no estúdio de gravação”.

Na segunda semana de março a seção de música dedica três páginas de uma reportagem bastante elogiosa à cantora Tetê Espíndola³⁰⁴. A artista havia vencido o festival musical da Rede Globo no final do ano anterior com a canção “Escrito nas Estrelas” e lançava um novo disco, chamado *Gaiola*. A nossa tarefa, sempre dificultosa, de categorizar artistas em determinado gênero ou estilo, mesmo que apenas para fins de análise e comparação – e sempre tendo em mente que essas classificações são fluídas, arbitrárias, valorativas e baseadas em aspectos não restritos ao fazer musical –, encontra

³⁰³ Manobra infeliz: Ivan Lins adere ao rock mas erra na receita, 26/02/1986, p. 97, Okky de Souza

³⁰⁴ A cigarra do Pantanal: com um grande disco, Tetê Espíndola inova o som sertanejo e consagra seu estilo original, 12/03/1986, p. 112.

em determinados agentes, e nos juízos de valor dos jornalistas, empecilhos adicionais, como no caso de Tetê Espíndola.

Nesse sentido, mantendo nossa metodologia, inserimos a agente no âmbito da MPB, visto que sua carreira desde 1981 se deu sob o manto da Vanguarda Paulista e com estreita proximidade com artistas como Arrigo Barnabé com quem realizou parceria musical e namorou por breve período. Contudo, a matéria traz em seu subtítulo que a cantora “inova o som sertanejo” e desenvolve essa ideia ao longo do texto, não se tratando tal música sertaneja daquela relacionada às duplas românticas interioranas.

Percebe-se que o autor da matéria se utiliza do termo “MPB” em seu sentido lato, abrangendo toda a produção musical popular, como se depreende nas passagens: [Tetê] mostra que é possível renovar a MPB sem rock e sem piruetas vanguardistas” e “as Simones e Joannas da MPB choramingam todas do mesmo jeito, enquanto Tetê tem um domínio esplêndido de sua voz”.

A reportagem revisita sua infância no Mato Grosso do Sul, suas influências musicais no estilo sertanejo daquele estado, o início da sua trajetória artística profissional na cidade de São Paulo e a participação de seus irmãos, alguns músicos, em seu disco e carreira.

Como apontamos, o artigo possui enquadramento bastante positivo, com afirmações como “Espíndola poderá ser conhecida também como uma das melhores artistas a aportar na MPB nos últimos tempos”, encerrando-se com as seguintes afirmações e comparações entre as mulheres artistas:

[seu disco] agora lhe abre as portas para o primeiro time da música brasileira. Tetê, sobretudo, renova a figura da cantora profundamente identificada com os valores da música brasileira, sem cruzadas tradicionalistas como a das sambistas de sucesso, e sem maquilagens sonoras importadas, como as usadas por Simone. [...] Tetê aponta para o som verde amarelo do futuro.

Na seção denominada *Televisão*, publicada em fins de abril, nos deparamos com uma reportagem informando sobre um novo programa mensal da Rede Globo, dedicado à música brasileira, o qual seria apresentado por Caetano Veloso e Chico Buarque³⁰⁵. O programa intitulado *Chico & Caetano* seria exibido às sextas-feiras a partir das 21:20 –

³⁰⁵ Conjunção de astros: a MPB volta ao vídeo com toda a força, impulsionada por Chico e Caetano num programa mensal, 23/04/1986, p. 104.

um “horário nobre”, portanto – e consistia em apresentações musicais ao vivo, tanto de Caetano e Chico quanto de seus convidados.

Segundo o texto, “nesta nova aproximação entre televisão e música popular”, não se tratava “de lembrar o passado” ou “se ater aos sucessos do momento”. Caetano declarou que “nossa ideia é mostrar gente nova, grandes nomes e músicas que não tocam no rádio”.

Há igualmente uma declaração de Nelson Motta, um dos roteiristas do programa, afirmando que “o programa é pluralista porque Chico e Caetano, que sempre foram considerados opostos, podem atrair todas as tendências da música brasileira”. No programa de estreia se apresentaram Rita Lee e Maria Bethânia, separadas e depois em parceria inédita e também o cantor Luiz Caldas, descrito como um artista do ritmo “fricote”.

No segundo programa as participações seriam de Beth Carvalho, Elza Soares, Dominguinhos e Cazuza. Afirma-se no texto, nesse sentido, que “os mais entusiasmados com o programa são os próprios músicos e cantores das diversas ramificações da MPB”. Sugere-se também que o “objetivo central” da Globo foi atingido: “atrair para a emissora uma dupla musical de respeitabilidade, preenchendo um vazio em sua programação”. É informado que o programa seria transmitido simultaneamente pela Rádio Globo e que os programas seriam transformados em discos a serem comercializados pela gravadora Som Livre.

Posteriormente, na última semana de dezembro, a revista anunciou na mesma seção o “final apático” do programa, o qual deixava a grade de programação “sem convencer”³⁰⁶. É afirmado que, ao estrear, o programa atingiu bons índices de audiência (37% dos aparelhos ligados no Rio de Janeiro e 33% na Grande São Paulo), mas que os números foram declinando rapidamente. O texto sugere, no entanto, que o programa “aparentemente cumpriu todos os objetivos da Globo”, a saber, “levou ao ar a nata da MPB, num espectro capaz de abarcar desde o samba de Beth Carvalho até o rock da banda RPM e o fricote de Luiz Caldas”. Nesse sentido, Beth Carvalho declarou que “o programa foi bom porque representou uma ruptura no padrão consumista e imediatista que a televisão brasileira mantém em relação à MPB”. Ao final, o jornalista apresenta a reflexão segundo a qual “as grandes novidades e sucessos do ano – o rock do RPM, o fricote de Caldas e a explosão do pagode – surgiram e se solidificaram à margem do vídeo”.

³⁰⁶ Final apático: Chico & Caetano sai do ar sem convencer, 24/12/1986, p.

Em um pequeno espaço, ocupando cerca de ¼ de página, a coluna avalia – de modo negativo – o novo disco de Djavan, *Meu Lado*³⁰⁷. O título da matéria, “Hinos Pobres”, já sugere um “Djavan com pouco brilho”. Apesar de se tratar de um novo crítico, a explicação é semelhante: “os astros e estrelas da música popular brasileira que costumam lançar um LP por ano não conseguem, na maioria dos casos, escapar dos ziguezagues de qualidade”. Dessa forma, “se um disco é bom, geralmente o que se segue no ano seguinte é inferior ou parece uma cópia”. No presente caso, segundo o texto, as melhores faixas do disco apenas repetem o que Djavan “já havia feito antes e com o agravante de repetir os seus trabalhos mais fracos”. Ao final é informado que o disco contém dois hinos antirracistas da África do Sul e, por último, mais uma crítica: “A causa antirracista certamente é nobre. Pena que, musicalmente, os hinos cantados por Djavan sejam pobres”.

No final do mês de junho há na seção de música uma reportagem especial, contando três páginas, sobre o lançamento de um novo disco de João Gilberto, além de defender a ideia de um retorno da “moda da bossa” ou da ascensão da “nova bossa”³⁰⁸. A longa matéria retoma a trajetória de João Gilberto, citado como o inventor da bossa nova, “trinta anos antes”, e centra-se novamente em histórias e passagens de seu já mítico comportamento recluso e excêntrico.

É relevante para nós, no entanto, os apontamentos feitos a respeito do panorama musical brasileiro do momento. Dessa forma, segundo o jornalista, “nos últimos meses o gênero voltou a ditar normas, seja em trabalhos de artistas consagrados, como Gal Costa, seja no de cintilantes revelações, como a cantora paraense Leila Pinheiro”. Gravado ao vivo no festival de jazz de Montreux na suíça, o disco de João Gilberto foi caracterizado como “um dos melhores da música brasileira nos últimos anos”.

Quanto ao suposto ressurgimento da bossa nova, é justificado pelo jornalista pelo fato da utilização de elementos do estilo musical por parte de alguns artistas. Foram citados, nesse sentido, o novo disco de Caetano Veloso, *Totalmente Demais*, gravado ao vivo no Rio de Janeiro, no qual o cantor se apresenta no formato “banquinho e violão”, ou seja, apenas Caetano cantando e tocando seu violão (assim como João Gilberto); o novo disco de Lobão, *O Rock Errou*, onde ele “combina as harmonias da bossa nova aos instrumentos eletrônicos”; nos discos das estreantes Leila Pinheiro e Elisete Negreiros; e

³⁰⁷ Hinos pobres: em *Meu Lado*, um Djavan com pouco brilho, 14/05/1986, p. 115, Luís Antônio Giron.

³⁰⁸ A bossa volta a reinar: João Gilberto lança um ótimo disco e seu estilo arrebatou discípulos na MPB e no rock inglês, 25/06/1986, p. 118.

também em músicas isoladas como “A Cruz e a Espada”, do RPM e “Todo Amor que Houver nessa Vida”, de Cazuza. É sugerido, então, que esses discos e canções poderiam compor uma “discoteca básica da nova bossa” e que se alguém se dispusesse a elencar “tudo o que se faz hoje nos domínios da nova bossa”, teria pela frente uma “exaustiva maratona”.

Um ponto interessante a destacar, refere-se ao fato de o jornalista constatar que João Gilberto é um artista que se repete há décadas – “pode-se criticar, em João Gilberto, o hábito de há trinta anos estar repetindo os mesmos êxitos da bossa nova em todos os seus discos e shows” –, no entanto, tal fato, o grande pecado sempre acusado pelos críticos da revista ao longo de anos, não o desabona em definitivo, pois suas atuações seriam “sempre originais” devido ao “extraordinário apuro técnico” com que executava as músicas.

No parágrafo final o jornalista desenvolve novamente seu argumento da existência e ascensão da “nova bossa”: “para os ouvintes de música, a volta à evidência da bossa nova é, no mínimo, uma boa notícia. Seja através dos acordes cada vez mais perfeitos de João Gilberto, seja nas fusões da música atual com o clima da bossa antiga, o movimento traz ventos de renovação tanto para um rock inglês repetitivo quanto para uma MPB sem imaginação. Em horas de impasse, os valores do passado são sempre portos seguros para se chegar ao futuro”.

No início de setembro a revista concede espaço ao cantor e compositor João Bosco que lançava seu décimo primeiro LP, *Cabeça de Nego*³⁰⁹. O texto inicia-se sugerindo que, até aquele momento, João Bosco era mais conhecido como compositor, sobretudo em parceria com o letrista Aldir Blanc, do que como intérprete, sendo portador da “síndrome de Chico Buarque”, a saber, “a de um bom compositor que como cantor deixa muito a desejar”.

Contudo, no citado LP, finalmente, o artista colocava “seu talento de compositor a serviço de uma interpretação inovadora e surpreendente”. De qualquer modo, a avaliação de sua carreira e novo disco são bastante positivas. Informa-se que o artista é bastante reconhecido na Europa, fazendo shows na França todos os anos e que acabara de regressar de uma turnê de um mês na Espanha. Algumas músicas do novo disco são brevemente comentadas, sempre com enquadramento favorável. Afirma-se que João

³⁰⁹ Canto palpável: invenções bem temperadas no LP de João Bosco, 03/09/1986, p. 133, Luiz Antônio Giron.

Bosco é “dono de um estilo original”, o qual “une rigor, visão de conjunto e muita criatividade”, sendo “a um só tempo nacional e cosmopolita”, apresentando um disco “inovador e experimental e, ao mesmo tempo, extremamente agradável ao ouvido”.

Na primeira semana de dezembro, em um terço de página, a coluna de música analisa brevemente o novo disco de Simone, *Amor e Paixão*³¹⁰. A cantora, personagem bastante frequente nas páginas da revista, teve com o passar dos anos o seu espaço reduzido. Abordada sempre de maneira dúbia, reconhecida como uma artista popular e influente, porém sempre acusada de padronização, falta de ousadia e repetição, desta vez a artista foi mais elogiada do que criticada pelo jornalista. Faz-se referência no início do texto aos “700 000 ouvintes que todo ano acorrem às lojas em busca dos LPs de Simone” e é afirmado que aqueles que a acusam de “gravar todo ano o mesmo disco” (no caso, este mesmo jornalista) devem “reconsiderar sua opinião”. Dessa forma, para o mesmo, na maioria das faixas os arranjos musicais “fogem da padronização do *Los Angeles Sound*, o som americano de exportação”. Afirma-se que Simone empreendeu “uma virada sutil, mas segura, em direção ao jazz, com resultados surpreendentes”.

Na última semana de dezembro é apresentado o novo disco do cantor e compositor Toquinho, *Coisas do Coração*, trabalho elogiado na breve matéria³¹¹ de um terço de página. É sugerido que “Toquinho não costuma ser incluído entre os grandes astros da MPB”, mas que, “nos últimos anos tem exibido sólido cacife para disputar um posto nessa galeria”.

É citada a sua parceria com o poeta Vinícius de Moraes ao longo dos anos 1960, é informado que no ano de 1983, com o seu disco *Aquarela*, vendeu 450 mil cópias, sagrando-se “um dos cinco campeões do ano”, e que na Itália, onde seus discos eram lançados desde 1980, vendia uma média de 200 mil cópias anualmente.

Quanto ao disco, haveria em seus arranjos “uma riqueza e um rigor inéditos”, constituindo “um dos melhores discos da carreira de Toquinho, um compositor que cresce a cada ano seguindo uma trilha própria e bem calçada”.

Samba

³¹⁰ Mudança de tom: Simone namora o jazz em *Amor e Paixão*, Mudança de tom: Simone namora o jazz em *Amor e Paixão*, 03/12/1986, p. 171, Okky de Souza.

³¹¹ Baladas de luxo: com violão e orquestra, um bom disco de Toquinho, 24/12/1986, Okky de Souza.

Em sua última edição do mês de janeiro, a revista *Veja* concedeu reportagem de capa ao sambista Agepê³¹². A matéria contando seis páginas, além de versar sobre a trajetória pessoal e artística de Agepê, fornece informações sobre outros artistas agrupados sobre a denominação pejorativa de “sambistas românticos”, a saber, Wando, Luiz Ayrão, Carlos Santos e Amado Batista.

Agepê é inicialmente definido como “o mais novo campeão de popularidade da música brasileira”, sobretudo por conta dos seus discos vendidos, segundo a revista, 1,4 milhão de cópias, dos últimos dois discos, em dezesseis meses, o que o colocava como o terceiro maior vendedor de discos atrás apenas de Roberto Carlos e da Turma do Balão Mágico.

A matéria ressalta que “o samba de Agepê” guarda poucas semelhanças com o “samba de pagode de Beth Carvalho” ou com o “partido alto de Martinho da Vila” – ambos “campeões de prestígio e vendagem do gênero”. O “som de Agepê”, por seu turno, seria “invariavelmente romântico”, quase sempre com letras “maliciosas ou abertamente eróticas”, as quais “as feministas chamariam de machista” (algunha que para o artista não soava ofensiva).

Em interessante passagem, o texto sugere que o artista “alçou a níveis surpreendentes esse gênero de música que, desprezado pelas rádios FM, ridicularizado pela crítica, hostilizado por roqueiros e intelectuais, funciona como uma espécie de trilha sonora do Brasil”. O sambista e seus ditos companheiros de estilo seriam “cultores de um romantismo de formas conservadoras, versos simples e imagens fáceis de entender”, os quais formavam “um universo à parte na cultura do país” e que, no ano anterior, teriam alcançado cifras iguais ou superiores aos dos “grandes nomes da MPB”.

O texto informa que as próprias gravadoras atribuíram o rótulo de “bregas e vulgares” a esses artistas, mas, no entanto, afirma que “o brega está virando chique” e que esses artistas poderiam ser “reabilitados”, do mesmo modo como o foram “Chacrinha, as novelas e o carnaval de Joãozinho Trinta”.

Assim, “mais que os frevos de Gal Costa ou os rocks do Ultraje a Rigor, a música de Agepê e de sua geração de românticos é o retrato do que cantarola, sonha, suspira e vive o povo brasileiro”. Há, nesse contexto, uma declaração, talvez contenciosa, de Beth Carvalho: “os sambistas que eu e o Martinho da Vila gravamos tem a cara do povão,

³¹² No coração do povo: com romantismo, malícia e alegria, o cantor Agepê vende mais de 1 milhão de LPs e lidera o time de sambistas que espelham o gosto popular, 29/01/1986, p. 58.

enquanto o Agepê e os sambistas românticos se dirigem ao homem médio brasileiro, daí o seu êxito”.

Ainda quanto ao sambista Agepê, é informado que passou sua infância “quase na miséria” no Morro do Juramento no Rio de Janeiro, foi oficce-boy na embaixada alemã, serviu na Aeronáutica (de onde foi expulso) e conciliou a carreira de funcionário da Companhia Telefônica com a vida artística por bastante tempo. Após o grande sucesso de 1984, no entanto, Agepê passou a ser “um homem rico”.

Em 1985 renovou seu contrato com a gravadora Som Livre com o quinto melhor acordo da indústria fonográfica em todos os tempos no Brasil: 500 milhões de cruzeiros de luvas, royalties de 14% sobre o preço de loja de cada LP (o usual era 8% para iniciantes e 11% para os grandes nomes) e um Mercedes-Bens conversível. O cantor, segundo a reportagem, possuía dois lares “com esposas diferentes” e um terceiro “para uso exclusivo”.

Ao final do espaço dedicado a Agepê (mais da metade da reportagem), aponta-se que o artista, embora “rico e famoso”, estava ainda longe de fazer o seu “samba entrar onde ele quer”, estando confinado a “salões da periferia carioca”. Contudo, novamente se advoga a ideia da reabilitação do brega, argumentando-se que o cantor Wando estava em cartaz com seu show *Fogo e Paixão* no “venerado palco” do “templo da MPB”, Canecão.

Wando, Wanderlei Alves dos Reis, então com 40 anos, é descrito como um “menestrel do romantismo sensual”, um “veterano da ginga sensual e das letras apimentadas”, além de “porta-voz do gosto brasileiro”. O artista, de “trajetória mais estável entre os astros do samba romântico”, havia vendido 5 milhões de discos quando somados os onze de sua carreira, sendo o de maior sucesso o LP *Moça*, cuja faixa-título havia sido o tema da novela *Pai Herói* da Rede Globo em 1976. Sugere-se que o êxito de Wando no Canecão pode indicar que “o gosto popular brasileiro está começando a atravessar a fronteira dos salões de periferia e que o chamado samba romântico faz parte do mapa nacional”.

Em seguida é abordada a carreira de Luiz Ayrão, caracterizado como “típico sambista romântico”, que “sem altos e baixos na carreira” vende em média, há dez anos, 100 mil cópias de cada um de seus discos, provando que “o gênero está incorporado à alma do brasileiro”. O cantor e compositor, com 44 anos, “comunista convicto”, que fora preso pelo regime militar em 1968, declarou que quando sobe no palco a política fica de fora e só fala “de amor”.

É apresentado igualmente Carlos Santos, de curiosa trajetória e personalidade, descrito como possuidor de uma “das carreiras mais atípicas e singulares no universo do gosto popular” e também como empresário e “doublé de cantor”. O artista e empresário, de origem alegada bastante humilde, então com 33 anos, nascido na Ilha do Marajó, no Pará, conciliava as duas ocupações em igual medida.

Havia vendido, segundo a reportagem, 2,5 milhões de discos no Norte e Nordeste, adquirindo quatro discos de platina e cinco de ouro. A carreira artística começou como calouro em programas de rádio e a empresarial como vendedor ambulante. No momento da reportagem Carlos Santos era o proprietário de uma rede com catorze lojas de discos, uma rádio e uma gravadora, além de lojas de móveis e eletrodomésticos, empregando 600 funcionários.

O grande impulso inicial de sua carreira artística ocorreu em 1976, quando “reunindo trocados” gravou um compacto com uma música para “saldar” o então presidente Médici, que iria para Belém inaugurar uma ponte. O disco foi bastante executado em rádios locais vendendo 8 mil cópias. Desde então passou a lançar discos que apenas levavam seu nome e numeração (Carlos Santos volume 1, volume 2, etc.) estando em 1985 no volume 7, disco que já havia vendido meio milhão de exemplares e que teve uma de suas músicas gravadas por Fafá de Belém.

O dado mais curioso da carreira de Carlos Santos, contudo, é o fato de que ele nunca fez ou fazia shows e nunca tinha participado de um programa de televisão. Ao que parece sua atuação se dava apenas no rádio e em estúdios de gravação e a matéria destaca a singularidade de “um cantor que não faz shows”, pois para isso teria de renunciar à direção de suas empresas.

Por último, é concedido espaço, novamente, para Amado Batista. O cantor goiano, de 34 anos, que contava dez anos de carreira, desde 1978 mantinha uma média de 800 mil cópias vendidas para cada um de seus discos. Assim como em outra reportagem na qual foi abordado, sua ascensão econômica é mencionada – é descrita sua “enorme casa de campo em Cotia”, onde pode “nadar, jogar tênis e andar de bicicleta sem atrair curiosos” – e também sua humilde origem social: “da roça, no interior de Goiás, a faxineiro, auxiliar de alfaiate, balconista”. O artista, então, “num gesto aventureiro”, gravou dois compactos em uma “etiqueta regional, que resultou em um inesperado sucesso de parada”.

Ao final, a matéria aponta para algo bastante relevante, sugere que o “traço de união mais forte que liga os ídolos da música romântico-popular” seria sua origem nas

classes populares, isto é, a “origem humilde, totalmente desprovida”. E, nos últimos parágrafos, a revista aponta outro ponto em comum aos “românticos”, “a queixa contra o preconceito”, dando voz a Amado Batista: “o que me aborrece mais são os veículos de comunicação de alto nível. Eles sabem o que é discriminação, por que lutaram contra a censura [...]. E são eles que fazem o mesmo conosco”.

Na primeira semana de fevereiro é anunciado o lançamento do segundo disco da carreira do sambista paulista Osvaldinho da Cuíca, intitulado *Preto no Branco*³¹³. Já em seu título o jornalista chama a atenção para a questão geográfica e cita haver “bom samba em São Paulo”. Osvaldinho, apesar de ser um músico experiente, gravou em estúdio com Ataulfo Alves, Jair Rodrigues e Benito de Paula, fez parte por algum tempo do grupo Demônios da Garoa e pertencia à ala dos compositores da escola de samba Vai-Vai, conciliava a carreira artística com a “enfermagem e funções burocráticas” em um hospital paulistano.

Seu disco é elogiado. É dito que o cantor e compositor não se detém em apenas uma corrente do gênero e que seu disco contém “sambas de pagode”, “sambas de roda” e “sambas românticos”. Quanto à composição e interpretação deste último estilo, o artista seria um “craque”, afastando-se da “simplificação que costuma rondar o gênero”. O texto encerra-se com a afirmação de que “sua grande aventura é fazer um bom samba numa cidade de rala tradição no gênero”.

Na semana seguinte, a seção de música informa sobre o lançamento do disco *Somos Todos Iguais*, de Elza Soares, o primeiro depois de uma pausa de cinco anos³¹⁴. É afirmado que a cantora “empolgou o Brasil com sambas no início da década de 60” e que foi “redescoberta no final de 1984 por Caetano Veloso”. Afirma-se também que a artista, então com 48 anos, “mesmo com a voz arranhada pelos anos, volta a brilhar”, sobretudo pela “tradição das cantoras brasileiras, segundo a qual a emoção pode superar a técnica”. De qualquer modo, o enquadramento de seu disco pelo jornalista é positivo.

Elza Soares declarou à reportagem que “foram os roqueiros que me deram força em minha volta, não os sambistas”. Nesse sentido, informou-se que ela era frequentemente vista nas “jovens rodas boêmias do baixo Leblon, em companhia de amigos como o cantor de rock Cazuza”.

³¹³ Pagode na garoa: um LP mostra que há bom samba em São Paulo, 05/02/1986, p. 91, Okky de Souza

³¹⁴ Ginga de estrela: a volta sem nostalgia da sambista Elza Soares, 12/02/1986, p. 73, Okky de Souza.

Em fins de agosto a coluna dedica uma página completa à cantora Elizeth Cardoso que comemorava cinquenta anos de carreira e lançava um novo disco, chamado *Luz e Esplendor*, o quinquagésimo sétimo de sua carreira³¹⁵. A cantora e o disco são elogiados e são trazidas algumas informações de sua trajetória artística, iniciada nos anos 1930 ao lado de agentes como Noel Rosa, Almirante e Marília Baptista. Elizeth Cardoso havia recebido homenagens na câmara municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo algumas semanas antes e inauguraria uma sala com seu nome no Museu da Imagem e do Som (MIS) no mês seguinte. A matéria é concluída com o seguinte parágrafo: “artista superior da canção brasileira, essa faxineira requintada prova que idade não é documento e que faz jus a todas as homenagens. Sua arte continua a arrebatar o público e dar lições ao futuro”.

Na segunda semana de novembro foi publicada uma reportagem que registra o surgimento e grande sucesso popular daquele que seria um importante representante do samba nas décadas posteriores, o pagode³¹⁶. Dessa forma, essa significativa matéria pretende demarcar o nascimento de um estilo musical que havia se espalhado “com rapidez pelo país”, chegando “às paradas de sucesso em rádios e discos” e que a cada dia conquistava “novos admiradores” – o qual como sabemos alcançou grande notoriedade em toda a década de 1990 e 2000, tendo público extenso e cativo até os dias de hoje.

A matéria esclarece que pagode, nos subúrbios cariocas, a princípio, consistia nos nomes das festas “regadas” a cerveja, petiscos e rodas de samba, muitas vezes realizadas em quintais de casas, mas que o termo lentamente passou a nomear o estilo de samba predominante nestas reuniões.

Apona-se como pioneiro o pagode de Ramos, do bloco Cacique de Ramos, onde se formou o grupo Fundo de Quintal, como a célula inicial à qual se juntaram posteriormente outros agentes na execução de um samba cuja base instrumental contava com o repique de mão, com o tantã e o “banjo brasileiro” (mistura de cavaquinho e banjo). Dessa forma, a revista aponta que “hoje há quem diga ‘pagode’ para designar o estilo do samba de lá”.

O texto informa que o pagode ganhou força em 1986, chegando a bares e boates “requintados”, sendo bastante executado em rádios FM e trazendo uma “nova leva de astros no firmamento da música popular brasileira” – “a chamada geração do pagode” –

³¹⁵ Fôlego vigoroso: num grande LP, toda a arte de Elizeth Cardoso, 27/08/1986, p. 127.

³¹⁶ O pagode em glória: através dos pagodeiros, o samba das festas do subúrbio do Rio ressurgiu e ganha público, 12/11/1986, p. 168, Luiz Antônio Giron.

da qual a reportagem destacou Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Pedrinho da Flor e o já citado Fundo de Quintal. Informa-se também que todos esses agentes eram nascidos nos subúrbios cariocas – “antigos moradores de casebres e passageiros diários de trens e ônibus” – e que ao redor deles orbitavam outros tantos músicos e compositores de origem semelhante, os quais teriam retomado a “posição que o samba ocupava nos anos 50 e 60”, com a diferença de que naquela época “o samba estava nas mãos dos sofisticados músicos da bossa nova”, e “agora, o pagode do samba continua nas mãos daqueles que o criaram”.

Como de praxe, a coluna toma a medida da popularidade de um artista através da vendagem de discos. Assim, são mobilizados os índices de Zeca Pagodinho e Almir Guineto, os maiores vendedores, com 400 mil cópias de cada um dos seus últimos álbuns, Jovelina (200 mil) e Jorge Aragão (60 mil), além do sexto LP do Fundo de Quintal que chegaria às lojas na semana posterior à reportagem já com uma encomenda de 120 mil exemplares. É apontado, nesse sentido, que mesmo com “o disparo da compra de discos proporcionado pelo Plano Cruzado, [quando] se comprou praticamente de tudo em matéria de música, os números exibidos pelos pagodeiros estão vários furos acima da média”.

É registrado igualmente que o estilo conquistava espaço em programas de televisão, como o *Fantástico* e *Cassino do Chacrinha*, além das rádios de todo o país, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, onde surgiam estações dedicadas exclusivamente ao gênero samba, tendo o pagode como principal trunfo.

Segundo a sambista Beth Carvalho, “grande responsável pela consolidação da carreira dos pagodeiros”, “a explosão do pagode não ocorreu por decisão de gravadoras, televisões ou rádios”, mas sim, “impôs-se por exigência do público”.

Dentre os novos nomes, aquele que recebe maior atenção e enaltecimento é Zeca Pagodinho, então com 27 anos, descrito como “espécie de Noel Rosa do pagode” e considerado “gênio por seus colegas”, o qual havia se tornado “mania no Rio e em São Paulo”.

É também apresentada a trajetória do grupo Fundo de Quintal, retratados como os criadores do pagode ao consagrar “um novo estilo de se tocar samba e se reunir”. Ubirany, um dos fundadores do grupo, declarou que “no pagode resgatamos a festa gratuita, a participação e o improviso [...] voltamos às raízes do samba”. Quanto à gênese desta primeira onda do pagode, é apontado que em 1977 “a fama de ramos chegou aos ouvidos de Beth Carvalho” que ficou bastante “espantada com a originalidade dos sambas” e

passou a frequentar os pagodes. No ano seguinte a cantora gravou um disco apenas com músicas de compositores ligados ao Cacique de Ramos, tendo os integrantes do Fundo de Quintal como músicos de estúdio. Assim, “o pagode de Ramos iniciava a sua escalada rumo à atual explosão”.

Ao final, afirma-se que “a onda do pagode veio mostrar que o samba tem sete ou mais vidas” e que “festejar, improvisar e sambar dificilmente deixarão de ser características permanentes dos brasileiros”. Martinho da Vila encerra o texto com a afirmação segundo a qual, “pode ser que o pagode passe, mas não o samba, que reaparecerá com novo nome”.

Sertanejo

Ao final de setembro há na seção de música uma reportagem bastante significativa, em certo sentido inédita, retratando – positivamente –, ao longo de três páginas, a dupla sertaneja Milionário e José Rico³¹⁷. Havia já alguns meses ou mesmo anos que este gênero musical não figurava na seção de música. E, ao que parece, é a primeira vez – em todo o período analisado até o momento – que artistas desta vertente específica do sertanejo, e mesmo da música tida como popularesca, brega ou cafona de modo geral, são retratados isoladamente na coluna.

Nesse sentido, nos deparamos, nas publicações de 1982, com uma matéria sobre Agnaldo Timóteo, mas o cantor havia sido eleito deputado federal e grande parte do texto apoiava-se neste fato. Houveram matérias sobre artistas “bregas”, mas eram sempre retratados coletivamente; exceção talvez a Agepê, destacado na capa da revista no início deste ano de 1986, embora a matéria completa conceda bastante espaço a outros artistas. De qualquer modo, ambas as reportagens (sobre os “sambistas românticos” e Milionário e José Rico), nos fornecem um indicativo de um momento de ascensão destes artistas *populares* (tanto de origem, quanto de público) no mercado da música brasileira.

Retornando à dupla sertaneja, a reportagem parece ser reflexo de uma presença realmente marcante e impossível de ignorar dos cantores no cenário cultural, na indústria e mercado fonográfico (pois possuíam milhões de discos vendidos), e mesmo no cotidiano de parte expressiva da sociedade brasileira, já há alguns anos, o que pode ser

³¹⁷ Os reis sertanejos: em shows, discos e comícios, Milionário e José Rico dão aula de popularidade aos políticos, 24/09/1986, p. 152.

percebido por diversos ângulos e fontes. Além disso, a matéria foi publicada um mês após o retorno da dupla de uma excursão internacional – pela China.

Milionário e José Rico, conhecidos como “gargantas de ouro do Brasil”, em 1986, contavam dezesseis anos de carreira, quase duzentas músicas gravadas e quinze discos lançados, os quais somavam cinco milhões de exemplares vendidos, cifras alcançadas por pouquíssimos nomes de proa da música popular. Informa-se também que os cantores faziam cerca de cento e cinquenta shows por ano, e a reportagem destaca que naquele período, ano eleitoral, a dupla era bastante requisitada para shows em comícios de candidatos, onde recebiam um cachê maior do que em apresentações comuns.

Musicalmente, a dupla integrava a ala sertaneja influenciada pelos *mariachis* mexicanos, vertente bastante desvalorizada na hierarquia cultural. A matéria não emite, diretamente, juízos de valores negativos, mas aponta sua existência – “para os tradicionalistas, a música da dupla soa como uma monstruosa deturpação dos valores da música rural” – e concede voz a Inezita Barroso, cantora sertaneja, ou talvez mais apropriado à sua visão, de música *caipira*, descrita também como “pesquisadora de folclore”, para quem “eles fazem uma música brega, que não tem nada a ver com os valores do homem do interior”.

No entanto, em outro contexto, a reportagem sugere que os cantores eram “exatamente iguais às pessoas que compõem a grande maioria de seu público”, ou seja, tinham origem familiar muito pobre, foram trabalhadores rurais, não completaram o primário e eram migrantes na cidade de São Paulo. Nesse quesito, os integrantes da dupla somavam-se aos demais artistas tidos como comerciais, popularescos, bregas ou cafonas.

Uma passagem muito interessante da carreira de Milionário e José Rico foi a excursão pela China por meio de convite do próprio governo do país asiático. A epopeia tem origem em outro fato curioso e aparentemente improvável, um filme ficcional cujo enredo era a trajetória da dupla, no qual os próprios cantores interpretavam a si mesmos, dirigido e lançado em 1981 pelo já renomado diretor Nelson Pereira dos Santos, considerado um dos fundadores do movimento Cinema Novo, “o primeiro a descobrir a dupla nos círculos culturais mais refinados”.

Ao que parece, o diretor pareceu atraído justamente pela força popular da dupla. Não temos muita informação sobre a repercussão da exibição do filme no Brasil, mas é apontado que a produção áudio visual fora distribuída para outros quinze países, dentre eles a China, onde exibido em salas de cinemas populares obteve inesperado êxito. Alonso (2015b, p. 80), sugere ser “possível que o drama dos sertanejos migrantes fizesse sentido

para os chineses cuja modernização autoritária e mudanças no campo no século XX talvez tivesse similaridade com o contexto brasileiro onde Milionário e José Rico se formaram”.

O filme foi exibido em território chinês a partir de 1983 e no final do ano de 1985 o governo da China propôs ao Itamaraty um intercâmbio cultural entre os países: a Orquestra Sinfônica de Pequim se apresentaria no Brasil e os músicos brasileiros mais conhecidos dos chineses se apresentariam naquela localidade. Desse modo, “para o espanto dos diplomatas do Itamaraty”, esses artistas eram o Milionário e José Rico. Relevante apontar que na proposta chinesa, ao governo brasileiro caberia apenas o custeio das passagens de avião da comitiva da dupla, pois todos os gastos no país asiático seriam de responsabilidade do governo daquele país, no entanto, o então ministro da cultura, Celso Furtado, não forneceu o financiamento alegando que a pasta não tinha o dinheiro. Por fim, as despesas de deslocamento das dezessete pessoas que acompanharam os artistas fora bancada pela gravadora Continental.

Para encerrar, cabe apontar que a atuação e o grande êxito da dupla parece ter sido fundamental para a ascensão e consolidação desta vertente da música sertaneja, abrindo espaços para outras duplas semelhantes, as quais a partir do final desta mesma década até a contemporaneidade passaram a ser um dos principais produtos da indústria musical brasileira. Desse modo, muitos agentes atuantes no espaço da música sertaneja, como apresentadores de programas de rádio especializados, “concordavam que Milionário e José Rico deram uma dimensão nacional ao gênero”. Eles seriam os “responsáveis pela explosão de vendas da música sertaneja”, sendo que “na esteira do sucesso da dupla, os músicos sertanejos ampliaram os espaços para shows e ganharam o público das grandes cidades”.

Regional

No final do mês de fevereiro a revista publicou uma reportagem sobre o cantor baiano Luiz Caldas, então com 23 anos, ainda pouco conhecido do grande público, e que lançava seu segundo disco³¹⁸. É afirmado que o artista havia sido a “grande novidade do carnaval 86”. Luiz Caldas conseguira notoriedade devido ao sucesso da música “Fricote”, a qual puxara as vendas do seu primeiro disco, levando-o à marca de 270 mil cópias no decorrer do ano.

³¹⁸ Som contagiante: combinação excêntrica de bons ritmos, 26/11/1986, p. 146, Okky de Souza.

Segundo o jornalista, “Fricote” era também o nome de “um novo estilo musical” criado por Caldas, o qual consistiria em uma mistura de samba de roda com o reggae jamaicano. A matéria desenvolve-se em tom elogioso ao jovem artista que “até o ano passado atuava em bailes anônimos na periferia de Salvador”.

Apuramos que a citada música é bastante conhecida como “Nega do Cabelo Duro” (Nega do cabelo duro/ Que não gosta de pentear/ Quando passa na Baixa do Tubo/ O negão começa a gritar) e que o novo estilo ao qual se refere o jornalista passará pouco tempo depois a ser conhecido como *Axé*, fazendo muito sucesso entre meados da década de 1990 e início dos anos 2000. Luiz Caldas é considerado atualmente como o principal precursor do estilo musical denominado *Axé*.

Românticos

Em meados de dezembro, em meia página, a seção de música informa sobre o lançamento do disco *Abra seus Olhos*, de Erasmo Carlos³¹⁹. O cantor lançava seu primeiro trabalho em cinco anos, o qual foi avaliado como “um bom disco”. Como de costume, são referidas sua participação na Jovem Guarda e a parceria de décadas com Roberto Carlos. No último parágrafo é afirmado que o artista em seu último e citado álbum estava “no melhor de sua forma”, tratando-se de “um porto seguro de bons rocks e baladas”.

Tão certo como o disco anual de Roberto Carlos e seu especial de fim de ano na Rede Globo, é, também, a sua presença, no mês de dezembro, na seção de música da revista *Veja*³²⁰. A matéria relata que diante dos bons números do mercado naquele ano – “um salto de 40% em volume de vendas” –, a gravadora CBS comercializaria o disco do “Rei” com tiragem de 3 milhões de cópias, um recorde. É apontado que embora Roberto Carlos continuasse como o “campeão dos campeões do disco no país”, ele era agora seguido de perto pela apresentadora infantil Xuxa.

Aponta-se igualmente a adesão do artista aos ritmos que faziam muito sucesso naquele momento, como o samba, na forma do pagode, e o rock. Dessa forma, para o jornalista, as duas melhores músicas do disco eram “Nêga” e “Apocalipse”, respectivamente um samba e um rock, presentes na abertura de cada um dos lados do LP, as quais deveriam atuar como “abre-alas para a execução do disco nas rádios”. No último parágrafo lê-se, sem tom crítico, aliás em momento algum da reportagem, que Roberto

³¹⁹ Alma roqueira: um bom disco do quarentão rebelde Erasmo Carlos, 17/12/1986, p. 157, Okky de Souza

³²⁰ Rei versátil: samba e rock no 28 LP de Roberto Carlos, 24/12/1986, p. , Okky de Souza.

Carlos “mantém intacta sua fórmula vitoriosa – um punhado de canções românticas acompanhado de duas faixas-surpresa”.

Infantil

Em fins de março a revista concedeu espaço a outro grupo infantil, o Trem da Alegria, formado por quatro crianças que tinham entre 8 e 12 anos de idade – Luciano, Patrícia Marx, Juninho Bill e Vanessa³²¹. O conjunto musical foi criado por meio da seleção de crianças por agências de publicidade com intuito de fazer parte do *Clube da Criança*, programa de televisão exibido na Rede Manchete. O Trem da Alegria, na esteira do Balão Mágico e dos Menudos, vivia período de grande exposição midiática e alcançara a marca de 400 mil cópias vendidas de seu LP de estreia no ano anterior. Agora, no momento da reportagem, chegava às lojas o segundo disco dos artistas mirins, que contava com a música “He-Man” como principal faixa.

Informa a reportagem que a música sobre o herói – “eu tenho a força/ sou invencível/ vamos amigos/ unidos venceremos a semente do mal” – tinha sido enviada às rádios para promover o disco e havia se tornado um grande sucesso, batendo recordes de execuções diárias. Nesse sentido, a gravadora informou que a tiragem do novo LP seria de 700 mil cópias. Informa igualmente a reportagem que a referida música foi criada por Michael Sullivan e Paulo Massadas, importantes compositores de bastidores da indústria fonográfica, responsáveis por diversos hits de artistas populares, como Xuxa, Roberto Carlos, Tim Maia, além de trilha sonora para filmes e novelas.

Espaço e mercado da música

Em artigo na seção de música da segunda semana de abril a revista informa sobre uma nova tecnologia para gravação, reprodução e comercialização de músicas, o compact disc (ou “CD”, termo não utilizado na matéria) e anuncia a primeira produção brasileira feita especialmente para ser gravada neste formato, *Garota de Ipanema* (era o nome do disco), de Nara Leão e Roberto Menescal³²². A novidade é tida como “uma das maravilhas da tecnologia de áudio”, a qual vinha “ganhando terreno sobre o disco convencional entre ouvintes do mundo todo por sua qualidade sonora infinitamente superior”. O compact disc ainda é descrito como tendo “cerca de um terço do tamanho de um LP comum”,

³²¹ Hino do herói: Trem da Alegria canta as peripécias de He-Man, 26/03/1986, p. 123.

³²² O laser atinge a MPB: o Brasil ingressa na era do compact disc com a velha bossa de Nara Leão e Menescal, 09/04/1986, p. 115.

sendo “lido por um feixe de raios laser, em lugar da agulha tradicional”. A matéria informa que o citado trabalho dos artistas brasileiros foi gravado, mixado e prensado no Japão, fruto de um convite de uma revista nipônica especializada em música latina, a qual parece ter financiado o CD e mais oito apresentações da dupla no país.

Na segunda semana de dezembro foi publicada a tradicional reportagem que apresenta sugestões de lançamentos de discos para compras no natal, fornecendo diversas opções dentre muitos estilos musicais³²³. É informado que “o mercado de discos no Brasil vive sua fase de ouro”, obtendo um crescimento de cerca de 40% ao longo daquele ano. Os LPs anunciados, de música popular nacional que nos interessam, estão divididos por categorias. São eles, na categoria MPB, *Dezembros*, de Maria Bethânia, *Rubi*, de Alceu Valença e *Cauby!*, de Cauby Peixoto. No gênero samba aparece o disco *Beth*, de Beth Carvalho, *Fruto e Raiz*, de Alcione, e João Nogueira, com um disco homônimo. Na categoria rock aparece apenas o LP *Vida Difícil*, de Léo Jaime.

Panorama radiofônico de 1986

Tabela 45 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1986

Posição	Artista	Música	Gênero musical
1	Whitney Houston	Greatest Love Of All	Internacional
2	Berlin	Take My Breath Away	Internacional
3	Verônica Sabino	Demais	Romântica
4	Legião Urbana	Eduardo e Mônica	Pop Rock
5	Fábio Jr.	Quando Gira o Mundo	Romântica
6	Double	The Captain Of Her Heart	Internacional
7	Os Paralamas do Sucesso	Alagados	Pop Rock
8	Djavan	Sina	MPB

³²³ Para ouvir e festejar: nos discos do final do ano, surpresas entre as trilhas de filmes e bons lançamentos clássicos, 10/12/1986.

9	Elton John	Nikita	Internacional
10	Dionne Warwick	That's What Friends Are For	Internacional
11	Patti LaBelle & Michael McDonald	On My Own	Internacional
12	Titãs	AA UU	Pop Rock
13	Heróis da Resistência	Só Pro Meu Prazer	Pop Rock
14	Gloria Estefan	Words Get in the Way	Internacional
15	Lionel Richie	Say You Say Me	Internacional
16	Legião Urbana	Índios	Pop Rock
17	Zizi Possi	Perigo	MPB
18	Cyndi Lauper	True Colors	Internacional
19	Miami Sound Machine	Bad Boy	Internacional
20	Falco	Rock Me Amadeus	Internacional
21	Anita Baker	Sweet Love	Internacional
22	Fundo de Quintal	Só Pra Contrariar	Samba
23	Ritchie	Transas	Pop Rock
24	Sandra de Sá	Joga Fora	MPB
25	Rosana	Nem Um Toque	Romântica
26	Peter Cetera	Glory Of Love	Internacional
27	Simply Red	Holding Back The Years	Internacional
28	Lobão e Os Ronaldos	Decadence Avec Elegance	Pop Rock
29	Janet Jackson	When I Think Of You	Internacional
30	Legião Urbana	Tempo Perdido	Pop Rock

Fonte: Mais Tocadas (adaptada pelo autor).

Tabela 46- Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1986

Gênero musical	Quantidade de músicas
Internacional	15
Pop Rock	8
Romântica	3
MPB	3
Samba	1
Total	30

Fonte: Elaborada pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1986

Tabela 47 – Trilha sonora de *Selva de Pedra* (fevereiro a agosto de 1986)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Perigo	Zizi Possi	MPB
2	Na Selva das Cidades	Joe Euthanazia	Pop Rock
3	Demais (Yes It Is)	Verônica Sabino	Pop Rock (versão Beatles)
4	Mate-Me Depressa	Marina Lima	MPB
5	Sede dos Marujos	Ivan Lins	MPB
6	Tudo em Você	Beto Guedes	MPB
7	Tudo Bem	Lulu Santos	Pop Rock
8	Náufragos do Amor	Nelson Motta	MPB
9	Malandro Agulha	Blitz	Pop Rock
10	Mamão com Mel	Gonzaguinha	MPB
11	A Garota do Teatro	Zé Rodrix	MPB

12	Toda Madrugada	Renato Terra	Romântica
----	----------------	--------------	-----------

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 48 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Selva de Pedra*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	8
Pop Rock	4
Romântica	1
Total	12

Fonte: Elaborada pelo autor.

Tabela 49 – Trilha sonora de *Roda de Fogo* (agosto de 1986 a março de 1987)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Em Flor (Too Young)	Simone	MPB
2	Você	Os Paralamas do Sucesso	Pop Rock
3	Você Se Esconde	Rádio Táxi	Pop Rock
4	Viver é Deixar Rolar o Sentimento	Wando	Romântica
5	Pra Começar	Marina Lima	MPB
6	Transas	Ritchie	Pop Rock
7	Alguém	Kiko Zambianchi	Pop Rock
8	Facho de Esperança	Mestre Marçal	Samba
9	Segredo	Djavan	MPB
10	Nem um Toque	Rosanah	Romântica
11	Música Urbana	Capital Inicial	Pop Rock

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 50 – Gêneros musicais da trilha sonora de *Roda de Fogo*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	3
Pop Rock	5
Romântica	2
Samba	1
Total	11

Fonte: Elaborada pelo autor.

Considerações

No cenário musical, no ano de 1986, podemos concordar com a revista *Veja* quando esta aponta em reportagem de fim de ano que “o samba viveu momentos de glória com o êxito do pagode – sua mais recente forma de execução”, que o “rock arrebatou multidões através do conjunto RPM”, além do fato de, na Bahia, ter se originado um “novo ritmo”, “o Fricote, de Luiz Caldas”.

Em 1986, entre as músicas mais tocadas no rádio, observa-se a predominância da produção internacional, que ocupa metade das trinta primeiras posições. O rock nacional mantém presença expressiva, com oito canções, destacando-se a banda Legião Urbana, com três faixas. Em contraste, nota-se uma acentuada retração da MPB, que aparece com apenas três canções segundo nossa categorização.

No que se refere às trilhas sonoras de telenovelas que englobam esse período, como será discutido em outra seção desta tese, a MPB preserva um espaço relevante, sendo, entre os gêneros da música popular nacional, aquele de maior presença.

Na revista *Veja*, o rock configura-se como o gênero de maior destaque, superando novamente a MPB no número de matérias que lhe são exclusivamente dedicadas. Nesse sentido, predominam reportagens sobre artistas e grupos que também obtiveram visibilidade no rádio e que, posteriormente, consolidaram-se na memória e na história da música e do rock no Brasil.

Assim, destacaram-se o Ultraje a Rigor, “consagrado no ano passado como o conjunto de rock mais popular do país, com 320 mil cópias vendidas de seu LP de estreia”; os Paralamas do Sucesso, cuja aproximação com a MPB – por meio da parceria com

Gilberto Gil – é amplamente ressaltada; a Legião Urbana e o Capital Inicial, caracterizados como grupos politizados, “que possuem algo a dizer”, e associados à “fase adulta do rock brasileiro”; e o RPM, que, igualmente, considerava-se, promovia uma “fusão entre rock e MPB” e mantinha proximidade com agentes consagrados do gênero, como Ney Matogrosso.

Em reportagem que sugere o retorno da bossa nova, ou a predominância da chamada “nova bossa” – mais um caso das recorrentes tentativas, por parte dos críticos culturais, de nomear e delimitar novos movimentos musicais –, observa-se, novamente, uma prática discursiva que aproxima o rock da MPB por meio de sua associação a essa vertente altamente valorizada da música popular. Exemplos dessa “tendência” estariam presentes no disco *O Rock Errou*, de Lobão, no qual o artista “combina as harmonias da bossa nova aos instrumentos eletrônicos”, bem como em faixas como “A Cruz e a Espada”, do RPM, e “Todo Amor que Houver Nessa Vida”, de Cazuza.

Ainda no que se refere aos fluídos e arbitrários pertencimentos musicais, debate-se a posição de Lulu Santos no cenário cultural, descrito como ocupando um lugar “incômodo” na música brasileira, por ser frequentemente desconsiderado tanto por roqueiros quanto por fãs de MPB. Nessa perspectiva, seria visto, de um lado, como um guitarrista que produz baladas próximas da estética da MPB e, de outro, como apenas mais um representante do rock.

Sugere-se, também, em reportagem sobre a banda paulista oriunda do punk rock, Os Inocentes, que o rock vinha passando por “inesperadas mutações”, onde “os ritmos se diversificaram, os arranjos se tornaram mais pesados [...] e nomes antes obscuros foram guindados ao estrelato, ao passo que alguns astros consagrados foram ofuscados”.

No ano de 1986, observa-se, à semelhança dos dois anos anteriores, a tentativa de aproximação de artistas consagrados da música popular à estética do rock. É o caso de Ivan Lins, cuja incursão nesse universo foi alvo de críticas. Aponta-se, igualmente, a adesão de Roberto Carlos a gêneros então em evidência, como o samba, na forma do pagode, e o próprio rock.

Quanto à MPB, observa-se a manutenção de seu capital simbólico. Nesse sentido, sugere-se que o “objetivo central” da Globo, ao investir em um programa televisivo com Caetano Veloso e Chico Buarque era “atrair para a emissora uma dupla musical de respeitabilidade”. A iniciativa teria “levado ao ar a nata da MPB” e sido avaliada positivamente por representar “uma ruptura no padrão consumista e imediatista que a televisão brasileira mantém em relação à MPB” (leia-se música popular).

Quanto ao samba, em 1986, vê-se o retorno a uma posição de destaque no cenário cultural e no mercado musical, sobretudo nas vertentes do “samba romântico” e do então nascente pagode, passando a rivalizar com o rock no cenário cultural e musical.

Nesse sentido, registra-se o expressivo sucesso popular e comercial de Agepê, tema de reportagem de capa da revista, mas cujo nome, hoje, em nossa perspectiva, é relativamente desconhecido, embora em 1985 tenha renovado seu contrato com a gravadora Som Livre com um dos cinco maiores acordos da indústria fonográfica brasileira até então.

Sugere-se que o artista “alçou a níveis surpreendentes esse gênero de música que, desprezado pelas rádios FM, ridicularizado pela crítica, hostilizado por roqueiros e intelectuais, funciona como uma espécie de trilha sonora do Brasil”. Assim, as músicas de Agepê e de seus ditos companheiros de estilo – “sua geração de românticos” – representariam, “mais que os frevos de Gal Costa ou os rocks do Ultraje a Rigor [...] o que cantarola, sonha, suspira e vive o povo brasileiro”.

A matéria evidencia e corrobora um aspecto bastante relevante para a perspectiva analítica desta tese, a saber, a relação entre a origem social dos artistas e seu posicionamento no espaço hierarquizado da música. Nesse enquadramento, a reportagem afirma que o “traço de união mais forte que liga os ídolos da música romântico-popular” – os quais como se sabe ocupam os estratos inferiores na hierarquia cultural – residiria em sua vinculação às classes populares, isto é, em uma “origem humilde, totalmente desprovida”.

Agepê é apresentado como alguém que passou a infância “quase na miséria” no Morro do Juramento, tendo acumulado ocupações como office-boy, militar da Aeronáutica e funcionário da Companhia Telefônica antes de se consolidar artisticamente. De modo semelhante, Carlos Santos, é descrito como oriundo de um meio “bastante humilde”, nascido na Ilha do Marajó, no Pará. Já Amado Batista tem sua trajetória sintetizada em uma sequência de ocupações de classe popular – “da roça, no interior de Goiás, a faxineiro, auxiliar de alfaiate, balconista”.

Igualmente, a reportagem sobre Milionário e José Rico sustenta que os cantores seriam oriundos de famílias “muito pobres”, com trajetórias marcadas pelo trabalho rural, baixa escolarização e migrantes na cidade de São Paulo – “exatamente iguais às pessoas que compõem a grande maioria de seu público”. A dupla, como constata-se na matéria, é inscrita no mesmo princípio classificatório que abarca os demais artistas, rotulados como comerciais, “popularescos” ou “bregas”.

Outro traço em comum aos “românticos”, seria “a queixa contra o preconceito”. Nesse sentido, Amado Batista declarou que “o que me aborrece mais são os veículos de comunicação de alto nível. Eles sabem o que é discriminação, por que lutaram contra a censura [...]. E são eles que fazem o mesmo conosco”. Dessa forma, constata-se a exclusão desses agentes de certos espaços e instituições – casas de shows renomadas, rádios FM, gravadoras, programas televisivos e novelas, veículos de mídia prestigiados, etc. –, o que restringe a circulação de suas obras e imagem, prejudicando de modo objetivo as suas carreiras.

No caso dos artistas sertanejos, nota-se que até mesmo os programas de televisão de relevância dedicados exclusivamente ao gênero, como os de Inezita Barroso e Rolando Boldrin, caracterizados de forma corrente como música caipira, lhes negam acesso de forma enfática. A informação de que o então ministro da Cultura, Celso Furtado, se negou a patrocinar a excursão de Milionário e José Rico pela China soma-se a esses exemplos.

Por fim, apreendemos, novamente, críticas e comparações depreciativas recorrentes entre artistas mulheres, como na passagem “as Simones e Joannas da MPB choramingam todas do mesmo jeito, enquanto Tetê tem um domínio esplêndido de sua voz”. Reitera-se também a ideia de renovação – e, por conseguinte, de defasagem de outras intérpretes. Emerge, do mesmo modo, a referência à idade como fato desabonador; em reportagem sobre Elza Soares, a qual, aos 48 anos, “mesmo com a voz arranhada pelos anos, volta a brilhar”, sobretudo pela “tradição das cantoras brasileiras, segundo a qual a emoção pode superar a técnica”.

Material Coletado e Análise de 1987

Revista Veja

Rock

Em primeiro de abril a coluna de música anuncia a chegada às lojas do segundo disco da banda Ultraje a Rigor, chamado *Sexo*³²⁴. Assim como em matérias anteriores, o grupo e, sobretudo, seu principal compositor e vocalista, Roger Moreira, foram bastante elogiados. O texto inicia-se saudando uma suposta “caça ao mau-humor e à banalidade no rock nacional” perpetrado pelo Ultraje a Rigor em desfavor dos “roqueiros adeptos

³²⁴ Rock nu e cru: Em *Sexo*, o Ultraje a Rigor celebra o alto astral, 01/04/1987, p. 118, Maria Amélia Rocha Lopes

das letras entediadas e com pretensões filosóficas, das canções xerocadas do reggae e empoladas por sintetizadores”.

Segundo a jornalista, após uma pausa de cerca de um ano – e do grande êxito do disco de estreia, *Nós Vamos Invadir sua Praia* (1985), que acumulara 450 mil cópias vendidas e que continha a música “Inútil”, “um dos hinos da campanha pelas eleições diretas” – a banda retornava com este “grande LP”, “uma espécie de ópera-rock”.

Assim, “falando de sexo ou de política, o Ultraje passa como um trator por cima de costumes e instituições, provocando uma corrente de gargalhadas a cada faixa”, sendo que Roger, autor de todas as letras, “sabe contar uma piada picante com muita graça, sem soar vulgar ou grosseiro”.

A matéria destaca, inclusive com fotos, que em ação promocional para divulgar o novo disco a banda fez uma apresentação surpresa no alto de um prédio de shopping no centro de São Paulo, deixando uma plateia “atônita” e causando um “monumental” congestionamento de trânsito.

Como música escolhida para a divulgação do disco nas rádios, a chamada música de trabalho, o grupo contava naquele momento com a canção “Eu Gosto de Mulher” (Vou te contar o que me faz andar/ se não é por mulher nem saio do lugar/ mulher de corpo inteiro/ não fosse por mulher/ eu nem era roqueiro – trecho transcrito na reportagem). Nesse sentido, o autor da letra, Roger Moreira, desde pelo menos meados dos anos 2000 um notório defensor de pautas conservadoras ou de direita, ou mesmo da extrema-direita, já de certa maneira em sintonia com esses posicionamentos, declarou na matéria: “fiz essa música por que hoje em certas rodas do meio artístico a gente se sente até marginalizado por ser homossexual, as pessoas te olham de lado”.

No último parágrafo afirma-se que no LP *Sexo* o grupo fornece ao rock brasileiro “um manual de como fazer humor com originalidade”.

Na última semana de abril a seção musical da revista apresentou a banda Nau (desconhecida por parte do pesquisador) em uma reportagem bastante elogiosa e relativamente extensa, contando duas páginas exclusivas³²⁵. A matéria em seus parágrafos iniciais afirma que aqueles que quiserem “estar em sintonia com o que de mais significativo se produz no rock brasileiro” deveriam acrescentar à sua “discoteca” o trabalho do grupo, no caso o seu disco de estreia, o qual levava o nome da banda. Em

³²⁵ Uma estreia elétrica: com a voz poderosa de Vange Leonel à frente, o grupo Nau lança seu primeiro LP e exhibe garra de vencedor, 22/04/1987, p. 132.

seguida afirma-se que desde a consagração do grupo RPM no início do ano anterior “não se via surgir nas fileiras do rock brasileiro algo tão especial”.

A comparação e tentativa de criar uma equiparação com o RPM se repete: “especular se ele [o grupo Nau] terá a mesma trajetória estelar do RPM é puro exercício de futurologia”. No entanto, esses agentes já possuíam “um grande trunfo”, a saber, “um trabalho inovador em meio à paisagem repetitiva do gênero”.

A banda era constituída por quatro integrantes, sendo a sua liderança exercida por uma mulher, vocalista e autora de todas as músicas, chamada Maria Evangelina Leonel Gandolfo, de nome artístico Vange Leonel³²⁶. Vange recebe o maior destaque, sendo que poderíamos afirmar que quase metade do texto versa sobre ela. São elogiados o timbre de sua voz, sua técnica vocal, suas letras e sua performance no palco. A Nau era, assim como dezenas de outras bandas contratadas naquele momento pelas grandes gravadoras – e também o RPM –, egressos dos palcos das danceterias paulistanas como Madame Satã e o Rose Bom Bom.

Quase ao final é apontado que “com um excelente LP na praça” o grupo reunia os requisitos para “decolar em direção a um merecido sucesso”. E no último parágrafo que aqui transcrevemos lê-se que

Desde que o rock nacional deixou de ser um passatempo de adolescentes para se tornar uma corrente da MPB, ele já consagrou em letra e música o humor, o cotidiano do jovem, a crítica social e a agressividade. Com a voz especialíssima de Vange e as canções do Nau, ao mesmo tempo vigorosas e melancólicas, o rock dá um passo à frente.

Em meados de junho foi dedicado espaço ao cantor e compositor Lobão, que lançava aquele que seria considerado um dos trabalhos mais importantes da sua carreira, o disco *Vida Bandida*³²⁷. Em cerca de dois terços de página, o disco e o artista são elogiados. É informado no início do texto que o artista, por força de um habeas corpus, havia deixado na semana anterior o presídio – ele havia sido condenado há 1 ano de

³²⁶ O verbete dedicado a Vange Leonel na Wikipédia informa que ela foi jornalista, blogueira, cronista, romancista, dramaturga e ativista feminista e LGBT brasileira. Informa também que era prima de Nando Reis e bisneta do General Ataliba Leonel, o qual teve atuação destacada na vida pública, chegando a interventor federal em São Paulo após a Revolução de 1930. Vange Leonel faleceu em 14 de julho de 2014.

³²⁷ Garra solitária: em *Vida Bandida*, o melhor disco de Lobão, 17/06/1987, p. 141, Maria Amélia Rocha Lopes.

detenção por “porte e uso de tóxicos” (informa-se também que Lobão ficou vinte dias detido e o assunto não é mais abordado).

Quanto ao disco em si, é classificado como o melhor de sua carreira, sobretudo por conter um “rock bruto, autêntico, que recusa tanto a agressividade estudada quanto as gracinhas ocas”, as quais “infestam o rock brasileiro”. A jornalista sugere que com sua “aspereza”, Lobão “é a voz ideal para cantar que a vida não tem muito sentido, a maior parte dos governantes é sórdida, o mundo está triste e sem perspectivas – e mesmo assim, há que se ir em frente”. É apontada a sua participação na banda Vímana, em finais dos anos 1970, com Lulu Santos e Ritchie, e sua participação destacada na banda Blitz, assim como sua escolha pela carreira solo (onde “lucra com isso”). Ao final, em consonância com o tom da reportagem, lê-se que Lobão “resgata no seu novo disco a energia dos seus primeiros trabalhos – e ainda aponta uma saída para as muitas desconversas do rock brasileiro”.

Em fins de junho a revista *Veja* trouxe em suas páginas amarelas uma entrevista com cantor e compositor Lulu Santos³²⁸. Na apresentação que antecede a entrevista é informado que o artista “entrou na indústria fonográfica meio que pela porta dos fundos, dando sugestões para as músicas que entravam nas trilhas sonoras de novelas da Rede Globo”. Lulu Santos, naquele momento, com 34 anos, contava com “uma canção entre as mais tocadas nas emissoras de rádio (‘Casa’), outra na trilha sonora da novela *Brega & Chique* da Rede Globo (‘Um Pro Outro’), e uma terceira na novela *Corpo Santo* (‘Condição’), da Manchete”.

Ainda na apresentação e, posteriormente, no decorrer da entrevista, a questão da crise que assolava a economia e a sociedade brasileira está presente. Nesse sentido, Lulu Santos afirmou que “com a crise, a primeira coisa a sair do orçamento das pessoas é o entretenimento, e eu vivo disso”. Mais à frente, afirmou que “se as pessoas não têm como fazer supermercado, não vão comprar discos e ver shows” e declarou ter medo do “abismo social que está se cavando nesse país. [...] abismo que fez com que meus três filhos [filhos de sua esposa Scarlet Moon de outros relacionamentos] fossem assaltados mais de uma vez cada um”.

Um tema também presente no diálogo entre jornalista e artista, o qual certamente mobilizava a atenção da sociedade brasileira naquele momento histórico, sendo retratado

³²⁸ O sucesso é perigoso: o cantor explica como chegou ao topo das paradas musicais, por que se inspira na rebeldia dos 60 e diz temer o desgaste rápido, 24/06/1987, p. 5, Maria Amélia Rocha Lopes.

em diversas capas e reportagens desta publicação e de outras, é o do surgimento e disseminação da AIDS. Neste quesito, o cantor fez a interessante reflexão de que “baixou uma maré religiosa, apocalíptica, que está deteriorando a relação entre as pessoas [...]. Os homossexuais estão sendo apontados como culpados, como se estivessem sendo punidos. Essa maneira de ver a doença está destruindo muito da liberalização que se conseguiu com a rebeldia dos anos 60”.

Adentrando o âmbito musical, a jornalista o indaga sobre um possível “esgotamento” do rock brasileiro. Ao que Lulu Santos responde que “ele está menos vigoroso do que há dois anos, o que é natural [...]. Mas há muita coisa boa acontecendo, como os discos dos Titãs e dos Paralamas do Sucesso”. Ainda nesta seara, o artista afirmou não se considerar “roqueiro, que é uma palavra horrível – sou mais pop”.

Por último, uma problemática bastante interessante surgida na entrevista, diz respeito às cobranças do mercado e métricas de avaliação dos artistas por meio da venda de discos.

Ocorre que Lulu Santos recusou-se, em pleno show no Maracanãzinho, a receber um disco de platina que representaria o trunfo de 250 mil cópias vendidas. O artista afirmou posteriormente que não quis enganar seu público, pois aquilo era “uma mentira”. Segundo ele, o disco contava naquele momento com 174 mil cópias comercializadas, e ele então resolvera dar um basta “nessa supervalorização da entrega do disco de platina”, a qual funcionaria como “um aval ao disco”. E questionou: “desde quando vender muito é sinal de qualidade”.

Dessa forma, Lulu Santos coloca em suspeita a veracidade dos números divulgados pela indústria: “sei de muitos casos do mais puro exagero, de números irreais e delirantes quanto às vendas”. E concluiu que “venda é um problema interno das gravadoras e de repente passou a ser supervalorizado. Hoje, quase todos os anúncios de shows vêm acrescidos da tarja ‘não sei quantas mil cópias vendidas’, ou seja, têm valor promocional”.

Na primeira semana de agosto vê-se uma matéria anunciando a chegada às lojas do disco de estreia do cantor Fausto Fawcett, o qual desfrutava de grande visibilidade por meio da música “Kátia Flávia”, presente na trilha sonora da novela *O Outro*, da Rede Globo, e “primeiro lugar em execução em diversas rádios líderes de audiência no Rio de

Janeiro e em São Paulo”³²⁹. A canção de letra peculiar, cujo refrão repete “Meu nome é Kátia Flávia, a Godiva do Irajá/ me escondi aqui em Copa”, teria sido eleita “o refrão do momento” pelo público, o que levou as lojas a reservar 80 mil exemplares de seu LP antes mesmo do lançamento oficial que se daria na semana seguinte à publicação da reportagem.

O artista recebe tratamento positivo por parte do jornalista, o qual afirma que diferentemente dos “inúmeros compositores que munidos de uma piada eficiente e de alguns acordes de rock pipocam pelas paradas com a única música atraente de um disco chato”, apresentou um “dos mais vibrantes e, sobretudo, originais [álbuns] que aportaram na música jovem brasileira nos últimos tempos”.

Fawcett, de 30 anos, segundo o texto, “passou” pelo curso de jornalismo da PUC do Rio de Janeiro, mas desenvolveu carreira no teatro, sobretudo executando “performances” em pequenos palcos de bares e casas noturnas, onde teria, inclusive, surgido a inspiração para a personagem Kátia Flávia. Há uma declaração elogiosa de Regina Casé sobre Fausto, com quem a atriz teria contracenado e também do cantor Cazuza, que teria ficado “impressionado” com, “além das letras fantásticas”, o fato de “ele ter conquistado ao mesmo tempo a Zona Sul e a Zona Norte do Rio de Janeiro”.

Nos últimos parágrafos, após diversos trechos positivos, lançando mão de comparações com outros artistas que estrearam com grande sucesso e bastante expectativa, mas que acabaram por não consolidar a carreira neste mesmo patamar, o jornalista faz os seguintes apontamentos: “[...] trata-se de uma proeza rara mas deve-se tomar redobrado cuidado antes de identificar nela o primeiro grande passo de uma futura grande estrela da música brasileira”. Nesse contexto, o jornalista cita os cantores e compositores Belchior, Walter Franco e Arrigo Barnabé, este último, “que até hoje não conseguiu dar continuidade ao impacto causado por seu primeiro LP, *Clara Crocodilo*, de 1980”.

MPB

Em meados de janeiro foi anunciada a comercialização de um novo disco de João Bosco, *Ai Ai Ai de Mim*, destacando-se o fato de se tratar do segundo lançamento do

³²⁹ O vampiro carioca: num ótimo LP de estreia, Fausto Fawcett retrata à sua maneira os dramas e comédias de Copacabana, 05/08/1987, p. 138.

compositor em apenas quatro meses³³⁰. A reportagem contendo duas páginas completas é uma das mais elogiosas a um artista em todo o período percorrido por nós até o momento. Afirma-se que com o novo trabalho, João Bosco “deu um largo passo em sua carreira”, creditando-se a “ocupar o posto de um dos artistas mais iluminados da MPB atual”. O texto aponta que a fusão de ritmos e estilos musicais “é hoje uma fórmula corriqueira tanto entre os grandes astros quanto entre os artistas iniciantes da música brasileira”, mas que pouco conseguem, como Bosco, alcançar “um estilo híbrido realmente novo”. Em seguida, o jornalista parte para algumas comparações e sugere que suas canções usam o reggae e o ritmo do Caribe, “mas em nada lembram os rocks dos Paralamas do Sucesso”, que utilizam o samba, “mas sem qualquer clima de pagode”, e que são “recheadas de cordas românticas mas passam ao largo dos boleros orquestrados de Simone”.

Dessa forma, seu novo disco fornecia a “impressão de que tudo o que foi gravado no país nos últimos tempos envolvendo tais estilos pertencia a um passado remoto”. Quanto ao cenário musical coetâneo, Bosco afirmou à revista que o que aconteceu de mais positivo na MPB em 1986 “foi a convivência do pagode com o rock”. Ao final é informado que desde 1983, quando se apresentou no festival internacional de Jazz de Montreux na Suíça, o artista passou a se apresentar frequentemente em países da Europa e que em 1984 ganhou o prestigiado festival musical Yamaha no Japão. O jornalista conclui que “poucos compositores no país podem se orgulhar de fazer uma música aberta a influências internacionais e, ao mesmo tempo, autenticamente brasileira”.

Quase ao fim de janeiro a coluna musical concede espaço mais uma vez à cantora carioca Sandra de Sá, que lançava o quinto disco de sua carreira, apenas com seu nome no título³³¹. A artista e sua última produção recebem enquadramento positivo. O texto afirma que “Sandra promove uma das mais inventivas adaptações da música americana que se tem ouvido na MPB – com a vantagem de passar ao largo do filão do rock”. Aponta igualmente que “na receita de Sandra, a *soul music* é substituída pela sua versão moderna, o funk” e que os metais, típicos da música negra dos anos 1960, são substituídos por sintetizadores resultando em uma “boa surpresa”.

É sugerido que a artista se tornara, no início da década, “uma espécie de rainha dos bailes de subúrbio do Rio de Janeiro”, local onde se executavam “exclusivamente

³³⁰ Uma arrancada veloz: João Bosco lança dois LPs em apenas quatro meses e afirma-se como um mestre da fusão de ritmos, 14/01/1987, p. 92-93, Okky de Souza.

³³¹ Dona do balanço: o funk à brasileira da cantora Sandra Sá, 21/01/1987, p. 113, Okky de Souza.

música negra importada” até que seus primeiros discos passaram a ser os primeiros de um artista nacional a tocar nesses bailes. No último parágrafo lê-se que “atuando como uma espécie de Tim Maia de saias, Sandra Sá é a melhor discípula que o compositor poderia desejar”. Relevante registrar que os bailes citados na trajetória de Sandra de Sá parecem ser os precursores dos bailes e da música funk tão em voga nos dias de hoje.

Em fins de março nos deparamos com uma matéria que destoa um pouco do padrão da revista ao abordar e analisar ao mesmo tempo o lançamento de discos de duas artistas díspares – Rita Lee e Elba Ramalho³³². As artistas que já haviam figurado como protagonistas em muitas reportagens e até mesmo capa da revista, desta feita, dividem uma única página, na qual são avaliadas negativamente. Apesar do autor da reportagem não ser o mesmo, o mote da crítica se mantém, a repetição, por parte dos artistas, de “fórmulas de sucesso”.

Dessa forma, após saudar os feitos e importância das duas artistas na música brasileira nos últimos anos – nas últimas duas décadas no caso de Rita Lee –, o texto sugere que “o que era forma agradável passou a ser fórmula aprisionante [...]. Sem criatividade, as duas cantoras oferecem agora apenas as suas imagens, pálidos reflexos de si mesmas”.

A reportagem desenrola-se inteiramente neste tom e com essas críticas, onde lê-se, por exemplo, que algumas das músicas do disco de Rita Lee soam “como uma ótima piada que se ouve pela segunda vez” e que o esforço de Elba Ramalho “para ser esfuziante, dançante e contagiante é exagerado”.

O artigo traz a seguinte comparação com outros artistas consagrados, donos de estilos bastante marcados: “nada contra que artistas da música se repitam. Cantores tão dessemelhantes como Roberto Carlos e João Gilberto fizeram da reiteração, do recurso à repetição, a pedra de toque de seus LPs. [...] mas na sutileza ambos incorporam novidades temáticas ou interpretativas”.

De qualquer modo, a reportagem afirma que o novo disco de Rita Lee, *Flerte Fatal*, já contava com 400 mil cópias vendidas, e o de Elba Ramalho, *Elba*, com 300 mil cópias. No último parágrafo é afirmado que “na mesmice em que se entregaram em seus LPs já estão visíveis as marcas dessa corrosão, na forma do maneirismo abusivo”.

³³² Receita marcada: Rita e Elba repetem a sua fórmula de sucesso, 20/05/1987, p. 119.

Na última publicação do mês de setembro é anunciado o lançamento de um disco de Tom Jobim, *Passarim*, o primeiro em sete anos³³³. Em consonância com as escassas e enxutas reportagens sobre a música popular, mesmo aquele “festejado como o gênio maior da música brasileira”, recebeu pouca atenção da publicação, apenas uma página. As análises elogiosas de algumas poucas músicas do disco, as quais confirmam “uma fase luminosa” por parte do artista, ainda dividem espaço com informações sobre a vida pessoal de Tom Jobim, que aos 60 anos de idade havia parado de beber álcool e acabara de presenciar o nascimento de mais uma filha, Maria Luiza, fruto de seu relacionamento com sua esposa 28 anos mais nova.

Na primeira semana de dezembro uma reportagem contida em apenas dois terços de uma página analisou o novo disco de Caetano Veloso, denominado *Caetano*, o vigésimo quarto de sua carreira³³⁴. Intitulada “À meia força”, a matéria é predominantemente crítica em relação ao mais recente trabalho do artista, apontando este como com “poucos bons momentos”, apesar de o caracterizar como “um bom disco”. São comentadas e brevemente analisadas algumas letras e músicas, com destaque para a canção “Vamo comer”, onde Caetano “desfila uma série de críticas ao país”: E quem vai equacionar as pressões/ do PT, da UDR/ e fazer dessa vergonha/ uma nação. Ao final é sintetizado que o novo disco se revela com “poucos atrativos na carreira de um artista que habituou o próprio público a esperar dele, no mínimo, boas surpresas”.

Duas semanas depois, é a vez de Chico Buarque receber tratamento bastante semelhante ao de Caetano Veloso pela coluna musical da revista, isto é, espaço diminuto – dois terços de página – e título desabonador: “sem fôlego: no novo LP, um Chico pouco inspirado”³³⁵. A jornalista sentencia logo no início do texto que o disco *Francisco* é constituído por “dez canções que ecoam o atual ambiente modorrento da MPB”. Nesse sentido, o trabalho mostraria “um Chico Buarque carregado de lirismo, mas sem a vibração de seus trabalhos anteriores, e sobretudo preocupado em deixar de lado a imagem de cantor de palanque”. Algumas letras são transcritas e brevemente comentadas, como “Estação Derradeira”, descrita como “o melhor momento do disco” (Cada ribanceira é uma nação/ à sua maneira/ com ladrão, lavadeiras, honras, tradição/ fronteiras, munição pesada”), embora seja caracterizada em seguida como um samba que “guarda pouquíssimo da vibração de ‘Vai Passar’”. Ao final é afirmado novamente que o

³³³ A hora do estremo: em fase de mudança, Tom Jobim volta ao disco, 30/09/1987, p. 131.

³³⁴ A meia força: poucos bons momentos no novo LP de Caetano, 04/12/1987, p. 159.

³³⁵ Sem fôlego: no novo LP, um Chico pouco inspirado, 18/11/1987, p. 135, Maria Amélia Rocha Lopes.

artista buscou “distanciar-se cada vez mais do compositor eminentemente político” e que o disco, “quase monocórdio”, é “certamente decepcionante para quem aprendeu a esperar grandes canções de Chico Buarque”.

Na edição de *Veja* publicada na semana do feriado de natal, a seção musical trouxe uma reportagem de três páginas sugerindo um “momento de crise” na MPB, além de efetuar diversas críticas veementes aos artistas nacionais (embora o termo MPB seja utilizado, de modo geral, em seu sentido mais amplo, de música popular nacional, englobando em sua análise artistas muito díspares como Roberto Carlos e Xuxa, a reportagem concentra-se naqueles que tradicionalmente são conhecidos como os “grandes nomes” da MPB)³³⁶.

“O brasileiro tem o hábito de se gabar, ao olhar para a própria cultura, de ser dono de uma das músicas populares mais ricas do planeta”, assim iniciou-se a reportagem, a qual delimitou tal música popular traçando uma linha entre “os trinados de Carmen Miranda nos anos 30” e os “solos de guitarra de Lobão”. Além do mais, essa esfera da cultura nacional teria sempre atuado como “o mais fiel espelho das transformações sociais e políticas do país”.

Adentrando o mote principal do texto, é apontado que “nos últimos tempos quem procura entre as novidades da MPB os traços de sua pujança encontra um colosso desfigurado que dormita com preguiça e parece viver de glórias passadas”. Ou ainda, “a música brasileira se encontra em uma espécie de marasmo, marcado pela ausência de grandes LPs, canções ou espetáculos. A MPB nunca esteve tão aborrecida”.

A matéria aponta com escárnio e surpresa que “hoje [...] a atração musical de maior sucesso é uma cantora que não deseja ser cantora, que admite não saber cantar e se espanta com as cifras milionárias dos próprios discos” – tratando-se da “modelo e apresentadora” Xuxa, que havia vendido somando-se seus dois discos 7 milhões de exemplares, o dobro da marca obtida por Roberto Carlos.

Mais à frente é afirmado que os “grandes compositores, como Chico Buarque, Caetano Veloso ou Milton Nascimento [...] exercitam-se em releituras quase sempre mornas de suas obras” e que cantoras como “Maria Bethânia, Simone, Rita Lee e Joanna, gravam sempre o mesmo disco e se debatem com repertórios pálidos”. Em seguida, nesse contexto, o jornalista utiliza a expressão “artistas do primeiro time” para destacar que não

³³⁶ Colosso adormecido: entre a pouca criatividade dos grandes nomes e a ausência de novidades, a MPB vive um momento de crise, 23/12/1987, p. 92.

compuseram mais “uma só canção que tenha arrastado os ouvintes num entusiasmado coro nacional”.

São feitas também referências aos “pretendentes ao primeiro time”, citando a banda RPM e os sambistas “do movimento do pagode”, os quais tiveram “ascensão meteórica e desapareceram”.

Quase ao final do texto, o jornalista busca fazer uma análise mais aprofundada deste cenário negativo para a música popular brasileira que foi propagado. Em uma subseção denominada “por que vai mal?”, o autor rechaça a “tese corrente” de justificar isto que ele chama de “entressafra”, associando-a à situação política e social do país, afinal, isso consistiria em uma “amnésia histórica”, pois “nos vinte anos passados, em que o país esteve sob um regime militar [notamos que agora o termo passa a ser utilizado] que censurava a produção cultural, a música conheceu notável florescimento”.

A explicação do jornalista, que nos pareceu confusa e contraditória, estaria em uma “série de vícios desenvolvidos pela música brasileira nas últimas duas décadas [justamente o período apontado como de ‘notável florescimento’ e marcado por canções políticas e sociais] e nos quais ela permanece enredada”. Nesse sentido, sugere-se que pressionados pelas situações políticas adversas, os compositores “obrigaram-se a criar canções permeadas por algum tipo de engajamento”.

Assim, “uma música para ser boa e não ser considerada cafona, tinha que conter, de maneira explícita ou nas entrelinhas, críticas ou ironias ao governo, à ordem social, à situação econômica do país” e, desse modo, apesar destas exigências terem sido “muito amenizadas” a partir de meados dos anos 1970, ainda “restou a noção de que a boa canção precisa, antes de tudo, passar alguma mensagem consistente”.

A matéria faz, assim como algumas anteriores, referência aos muitos dos “grandes nomes que hoje desempenham com frequência o papel de órfãos da ditadura”, citando em seguida Chico Buarque. Aponta-se também que “a falange do rock”, a qual “aportou na MPB com boas ideias, hoje afunda-se na repetição”.

Curiosamente, são alocados “no rol das exceções à crise”, artistas que dotados de um “talento musical incomum”, optaram por um estilo de compor e cantar e o repetiram “quase à exaustão”, se colocando “à margem da linha evolutiva da MPB”, como Tom Jobim, João Gilberto, “que canta o mesmo repertório desde os anos 50”, e Roberto Carlos, “o ombro amigo dos brasileiros, que como em toda véspera de natal, lança esta semana um novo LP”.

No último parágrafo, sugere-se que o “atual período de entressafra era até previsível”, e prevê-se que deste “momento de transição na MPB, a tendência é surgir um novo movimento, alguma nova corrente que lhe devolva o viço”.

Samba

Na primeira semana de janeiro a seção de música concede mais uma vez espaço – meia página – ao “pagodeiro romântico” Agepê, que lançava um novo disco batizado com seu nome³³⁷. No início do texto é afirmado que o artista assistiu “com uma ponta de orgulho a ascensão do pagode ao posto de ritmo do momento na MPB”.

Rememora-se a ascensão recente e vertiginosa de Agepê, o qual havia se tornado o “primeiro sambista a cruzar a marca de 1 milhão de discos vendidos, com LP *Mistura Brasileira*”. O texto possui um enquadramento positivo e traz comentários breves sobre algumas músicas do disco. Aponta-se que o cantor é sempre relacionado ao seu maior sucesso, “Deixa Eu Te Amar”, cujo verso “quero te pegar no colo/ te deitar no solo/ e te fazer mulher” é reproduzido. Ao final o jornalista sugere que “pode-se colocar em dúvida o bom gosto de versos como esse. [...] porém, eles adquirem encantamento e humor e acertam em cheio no gosto popular brasileiro”.

Em fins de fevereiro, com a proximidade do período carnavalesco, a seção dedicada ao mercado fonográfico trouxe uma matéria com duas páginas apresentando de modo bastante breve dez discos para “embalar o carnaval”³³⁸. Há apenas um parágrafo antes da listagem dos álbuns onde se aponta que Beth Carvalho, com seu disco, “mais uma vez desponta como a grande campeã da folia” com o samba “Corda no Pescoço” que havia se tornado, “nas últimas semanas, o favorito das rádios e dos pagodes”. Quanto aos LPs, são listados e brevemente comentados os de Chiclete com Banana (*Gritos de Guerra*); Trio Elétrico Dodô e Osmar (*Aí Eu Liguei o Rádio*); Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1 de São Paulo; Moraes Moreira (*Mestiço é Isso*); Chacrinha (*Marcha do Silicone* – compacto); Silvio Santos (*A Pipa do Vovô* – compacto); Mussum (disco homônimo); Samba Lá de Casa (*Tarda, mas Não Falha*); Velha Guarda da Portela (homônimo).

³³⁷ Batuque de amor: um novo disco de Agepê, o pagodeiro romântico, 07/01/1987, p. 85, Okky de Souza.

³³⁸ Na cadência da folia: uma safra de bons sambas, frevos e merengues em dez discos para embalar o carnaval, 25/02/1987, p. 117.

Na edição que circulou na primeira semana de dezembro a revista *Veja* publicou em sua coluna de música a tradicional matéria divulgando o disco que traz os sambas enredos das escolas de samba do grupo principal do carnaval carioca³³⁹. O texto informa que naquele ano as lojas haviam reservado já 500 mil cópias do disco. É informado também que cinco dos dezesseis sambas enredos compostos para o carnaval de 1988 versavam sobre a abolição da escravidão, que completaria seu primeiro centenário naquele ano.

Romântica

Vê-se uma reportagem retratando o sucesso do ator e cantor Fábio Júnior, sobretudo devido à grande exposição de que desfrutava nas rádios do país³⁴⁰. O texto informa que o artista, ocupante do “posto de galã das novelas da Rede Globo”, então com 33 anos, havia se transformado no “cantor do momento”, com maciça execução de suas músicas em rádios AM e FM. A matéria registra que nas semanas antecessoras à sua publicação, a música “Desejos e Delírios” (Desejos são delírios/ lírios que dançam/ iludem, balançam – transcritos na reportagem) era reproduzida cerca de 3000 vezes ao dia, somente nas dez maiores capitais do país. A citada música fazia parte do disco *Sem Limites para Sonhar*, que alcançou a marca de 380 mil cópias vendidas na época da reportagem, o que para o jornalista fazia com que “o ator bem-sucedido acumula[-se] as funções de superestrela da MPB”.

É informado que o artista faz parte dos quadros da gravadora CBS, a mesma de Roberto Carlos, e que “foi exatamente para transformá-lo em uma versão atualizada de Roberto Carlos que a gravadora contratou Fábio Júnior há três anos”. Além disso, informa-se que o cantor era “frequentemente chamado nas rádios e TV de o Roberto Carlos dos anos 80”.

É relevante registrar que a reportagem, embora se desenvolva sem críticas e ironias ao estilo do artista, é intitulada de o “brega em alta”. É apenas no último parágrafo que o tema é trazido à tona, e de forma terceirizada pelo jornalista: “o público parece ter descoberto um fascínio especial em seu estilo romântico, frequentemente classificado pela crítica de brega”. A reportagem, então, encerra-se com uma declaração do artista: “se cantar o amor é ser brega, então eu sou o rei dos bregas”.

³³⁹ Senha de festa: saem os sambas enredos do carnaval de 1988, 02/12/1987, p. 130, Arthur Laranjeira.

³⁴⁰ O brega em alta: rádios consagram Fábio Júnior como cantor do momento.

Em um quadro ilustrativo é apresentado um gráfico que demonstra que nos últimos dez meses o disco de Fábio Júnior havia vendido mais do que o de “alguns astros da CBS somados”, comparando-o com a banda Nau (7000), com a banda Tokyo (20.000), Metrô (15.000), Ney Matogrosso (110.000) e Léo Jaime (190.000).

Regional

Na primeira semana do mês de março a revista *Veja* destacou em sua capa e reportagem principal o cantor e compositor baiano Luiz Caldas³⁴¹. A matéria contendo sete páginas registra o grande sucesso popular do artista, sobretudo no carnaval da cidade de Salvador, e advoga a ideia de que Caldas seria o criador de um novo estilo musical, agora denominado no texto como “deboche” (na reportagem anterior sobre Luiz Caldas o ritmo foi denominado fricote).

O artista, então com 24 anos, que lançara seu primeiro disco no ano anterior alcançando enorme projeção midiática com a música “Fricote”, foi descrito no início da matéria como “um jovem cantor com cara de Menudo, cabelos de Michael Jackson e pose de Paulo Ricardo”, além de ser caracterizado como “rei absoluto do mais esfuziante carnaval de rua do país” e “criador e ponta de lança de um novo movimento musical”. Em diversos momentos do texto, o jornalista (as reportagens de capa geralmente não são assinadas, mas supomos se tratar de Okky de Souza) afirma que este “ritmo original” é denominado “deboche”, um termo bastante utilizado pelo jornalista ao longo destes anos (Rita Lee, Eduardo Dusek, rock brasileiro em geral).

O deboche é descrito como “uma música híbrida que tem como ingredientes o batuque negro da Bahia, o ritmo balançado da salsa, do merengue e outros gêneros do Caribe, e as guitarras importadas do rock”; e a partir do sucesso de Caldas, teria se tornado “matéria-prima de uma dezena de cantores elevados ao posto de ídolos regionais”. É afirmado que Luiz Caldas e “seu séquito” eram os responsáveis pela “maior revolução” na folia baiana desde o ano de 1950, quando foi inventado o trio elétrico.

Ainda quanto à terminologia utilizada para designar o estilo (como já havíamos notado em outras situações, parece haver um esforço do jornalista para demarcar e nomear novos ritmos ou movimentos musicais) percebe-se não haver naquele momento um consenso, pois além de ser a primeira vez que essa denominação é utilizada, alguns

³⁴¹ A Bahia brinca ao som do rei do deboche: Luiz Caldas comanda o novo som da folia, 04/03/1987, p. 76-82.

agentes entrevistados não se referem a ela da mesma forma, caso de Osmar Macedo, figura de destaque do carnaval baiano e um dos inventores do trio elétrico, que declarou que “tudo tem que mudar, evoluir, e o que faz o povo dançar agora é o ritmo do merengue” e também de Elza Soares, que afirmou querer incluir o “swing baiano” em sua música.

O próprio texto aponta em determinado momento que “Caldas não foi propriamente o inventor do deboche. [...] [pois] a mistura de ritmos caribenhos e brasileiros há anos pontifica na música dos trios elétricos”, mas seria mérito dele “dar uma forma acabada a esse tipo de música híbrida e lançá-la no momento certo”. Para Gilberto Gil, o artista conseguiu “fazer uma ponte entre o carnaval e a música pop”. Luiz Caldas havia vendido 250 mil cópias de seu primeiro disco, de 1985, e alcançava 350 mil do segundo, lançado em dezembro do ano anterior – números, portanto, bastante expressivos.

Como apontamos em outro momento, o tipo de música em questão parece ser a que posteriormente ficou conhecida como “axé” e que alcançou grande projeção nacional a partir de meados dos anos 1990. Corroboram essa ideia o fato de ser apontado na reportagem que muitas das músicas possuíam passos ou coreografias, como no axé da década seguinte, e também em reportagens mais recentes e no perfil biográfico de Luiz Caldas na Wikipédia, que o colocam como o precursor do Axé.

De qualquer modo, a reportagem documenta um período de aparente renovação da música no estado da Bahia com certa euforia por parte do público. Segundo Antônio Risério, descrito como um estudioso da cultura baiana, o estado “retomou um processo de efervescência cultural através, sobretudo, dessa nova música”.

Espaço e mercado da música

Em meados de julho a seção de música publicou uma reportagem sobre o exponencial aumento da oferta e das vendas de “coleções” de discos, isto é, de um pacote com vários LPs de um mesmo artista ou gênero musical comercializados em uma mesma leva, em kits ou *box*, como chamaríamos hoje³⁴².

A matéria sugere a “mania das coleções” e aponta as vantagens para o cliente da aquisição deste tipo de produto, o que incluía um valor relativamente menor pago à unidade de discos que compunham o pacote, uma embalagem mais vistosa, ideal e

³⁴² A mania das coleções: os ouvintes do país descobrem os atrativos dos discos vendidos em pacotes, 15/07/1987, p. 110.

projetada para adornar estantes, material e fotos do encarte mais definidas, com letras de músicas e informações mais aprofundadas sobre artistas e o processo de gravação.

Chamou-nos a atenção que novamente, como ocorreu em outros anos de crise econômica, gêneros como o jazz e a música clássica e erudita passam a figurar entre os mais vendidos recebendo atencioso tratamento por parte das gravadoras e lojas. Segundo aponta a reportagem, este tipo de música ofertou e vendeu muitas coleções, aparecendo nas listas dos mais vendidos. O próprio coordenador de lançamentos clássicos da gravadora Polygram, Leonardo Monteiro de Barros, declarou que “o êxito das coleções vêm mudando a própria parcela que a música clássica e o jazz detém no mercado de discos” e também que “investir nesse tipo de produto foi a forma que encontramos para que os discos clássicos e de jazz ganhem um espaço maior em um meio dominado pelo rock e pela MPB”.

Nesse sentido, como suspeitamos já no decorrer da primeira leitura, tal prática e mudança de foco na comercialização deveria ter relação com desejos e necessidades práticas da indústria e do mercado de discos. Em verdade, a própria reportagem em sua segunda parte faz apontamentos sobre este fato quando afirma que “para as gravadoras de discos, o êxito das coleções junto aos ouvintes representa uma verdadeira dádiva em tempos de crise econômica”. Isso porque os custos de produção de uma coleção seriam “infinitamente” menores, pois são montadas com gravações que já pertencem ao catálogo das gravadoras, eliminando-se os principais custos de uma gravação, como o tempo de estúdio, cachês de músicos, salários de técnicos, equipamentos etc. Além disso, a economia também se estendia ao âmbito promocional, pois as mesmas verbas e peças publicitárias que anunciariam um disco acabam por anunciar um pacote deles.

A reportagem igualmente aponta e concede espaço aos lojistas de discos, isto é, proprietários de lojas importantes ou redes de lojas de discos, sugerindo proximidade e diálogo destes com diretores das grandes gravadoras. O texto traz declaração de Maurício Kubrusly, então destacado crítico musical, de que “o sucesso das coleções foi uma revolução de baixo para cima”, ou seja, teriam sido as lojas, e não as gravadoras quem perceberam que “havia um público desligado das paradas e ávido por produtos melhores e mais ambiciosos”.

A matéria apresenta um quadro com as coleções de discos mais vendidas no período de um ano, no qual constavam o conjunto das obras de Nelson Gonçalves em primeiro lugar com doze mil exemplares vendidos, seguidos por Bruce Springsteen, com

dez mil e seguidos pelos internacionais e eruditos Série Galeria, Hollywood Connection e The Horowitz Collection, com cerca de mil e quinhentas cópias cada um.

No corpo do texto afirma-se que “alguns grandes nomes da música brasileira alcançaram sucesso com coleções”, trazendo como exemplo o caso de Chico Buarque, que teria alcançado a marca de 100 mil cópias de um pacote com quatro discos com composições marcantes de sua carreira, lançado em 1981 e, também de Maria Bethânia, que havia vendido 90 mil cópias do produto em um período semelhante.

Em fins de agosto a revista *Veja* apresentou uma reportagem com duas páginas retratando uma dupla de compositores bastante atuante e renomada nos bastidores da indústria fonográfica – Michael Sullivan e Paulo Massadas³⁴³. A reportagem afirma que “é praticamente impossível se ouvir rádio hoje, comprar discos de MPB ou assistir a musicais de televisão” sem entrar em contato com alguma das obras destes agentes.

A publicação afirmou igualmente que “na semana passada a dupla tinha nada menos de quinze canções entre as mais executadas nas rádios do país”. Os compositores, que atuavam em parceria, detinham, segundo um quadro apresentado, 170 músicas gravadas por 48 artistas diferentes e 17 milhões de LPs vendidos nos quais constavam canções criadas por eles, além disso, estimava-se que a cada cinco minutos alguma música da dupla era executada nas rádios do país.

Entre os artistas da música popular que haviam gravado até aquele momento algumas de suas composições estão nomes tão diversos e distintos como Gal Costa, Nelson Gonçalves, Roberto Carlos, Xuxa (várias), Trem da Alegria (“He-Man”), Os Trapalhões, Joanna, Alcione, Roupas Nova (“Whisky a Go-Go”) e Tim Maia (“Me Dê Motivo”).

Massadas e Sullivan apresentavam segundo a coluna, canções – baladas, rocks e músicas infantis – “apenas agradáveis e facilmente assimiláveis”, feitas muitas vezes “sob encomenda do freguês”, as quais certamente não poderiam ser classificadas “entre os grandes momentos da música brasileira”.

A reportagem brevemente apresenta o perfil biográfico dos agentes, que vinham de realidades distintas e possuíam “estilos de vida opostos”, além de retratar um pouco do seu modo de trabalho, geralmente efetuado no transcorrer da madrugada. A trajetória de Michael Sullivan, nome artístico de Ivanilton de Souza Lima, é mais explorada. O

³⁴³ Os donos das paradas: os compositores Michael Sullivan e Paulo Massadas se afirmam como os reis do gosto popular, 26/08/1987, p. 129.

artista iniciou a carreira ainda na adolescência se apresentando em bares do Recife e também em programas de calouro em rádios locais. Aos vinte anos integrou o grupo vinculado à Jovem Guarda Renato e seus Blue Caps e, posteriormente, o grupo Fevers, atingindo relativo sucesso com ambos. Paulo Massadas por seu turno parece ser egresso da área de marketing; sobre seu perfil a revista praticamente limita-se a informar que “cresceu ouvindo os acordes do rock e é formado em publicidade”. Segundo a reportagem a dupla se conheceu quando Massadas procurou Sullivan para compor um jingle publicitário.

No último parágrafo consta uma declaração de Sullivan, para quem “a arrecadação de direitos autorais no Brasil é uma vergonha. Se vivêssemos no exterior, estaríamos nadando em dinheiro”. Em seu verbete da Wikipédia, além da impressionante lista de obras criadas pelos autores e gravados por artistas de sucesso (e que vieram a se tornar sucessos), informa-se que a parceria entre os dois se encerrou em 1995, quando Sullivan foi, justamente, morar nos Estados Unidos da América, atuando no mercado internacional com nomes como Rick Martin e Menudos.

Em fins de setembro nos deparamos com mais uma matéria versando sobre a novidade do *compact disc* – ou CD – o qual passava agora a ser fabricado no país, o que barateou a sua aquisição e possibilitou o início de sua utilização na obras dos artistas da música popular³⁴⁴. A reportagem de duas páginas aborda sobretudo a entrada em funcionamento da Microservice, instalada na cidade de São Paulo, a primeira fabricante deste tipo de produto. O texto aponta que nos próximos anos os ouvintes de música terão de conviver com um “neologismo que não define a última onda do rock nem a dança do momento – compact disc ou CD. O termo batiza um mágico disquinho do tamanho de um selo de LP com capacidade para armazenar 70 minutos de música”. Além disso, sugeria que “quem ouve seu cantor ou orquestra favorito em CD passa a achar que sua discoteca se transformou numa relíquia da pré-história do som”.

Embora a reportagem seja focada nos aspectos mais técnicos e tecnológicos da produção, comparando a qualidade sonora, a capacidade de armazenamento e a quantidade de unidades que seriam produzidas, além da questão dos custos, há um dado implícito que interpretamos como relevante.

³⁴⁴ Salto para o futuro: o Brasil começa a fabricar o compact disc, o equipamento que revoluciona o mundo do som, 23/09/1987, p. 122.

A matéria registra que naquela mesma semana de sua publicação, iniciavam-se “os primeiros lançamentos nacionais em CD”, ou seja, pela primeira vez a música popular seria veiculado neste formato. Dessa forma, documenta o texto que os primeiros álbuns a serem comercializados seriam “coletâneas de sucessos de Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia”, pela gravadora Polygram; posteriormente de Rita Lee, Milton Nascimento e da Legião Urbana pela Odeon; e a CBS lançaria Roberto Carlos e Simone.

Interessante notar, portanto, que os artistas escolhidos são justamente aqueles que ocupam os estratos mais altos da hierarquia cultural no país. Novamente, os seus respectivos capitais simbólicos acumulados podem ser preservados, ou aumentados, e reconvertidos em capital econômico. Além disso, a questão econômica, de fundo, aqui se insinua, uma vez que o novo formato ainda era caro quando comparado ao LP – em quadro apresentado na reportagem informava-se que os CDs nacionais custariam cerca de mil e quinhentos Cruzados enquanto um LP semelhante saía por trezentos e setenta Cruzados – e, portanto, era direcionado para estratos consumidores de poder economicamente relativamente mais alto, o que justificaria a escolha destes artistas nesse momento, e não os artistas “popularescos”.

Ao final de outubro, próximo ao que seria o fim de semana prolongado pelo feriado de Finados, a seção de música apresentou mais uma de suas listas de sugestões, desta vez, a seleção dos últimos lançamentos nas “áreas de MPB, clássicos, jazz, rock e discos infantis”, onde cada disco apresentado conta com apenas um parágrafo de comentários³⁴⁵.

Dentro do espectro que nos interessa, os selecionados foram Alceu Valença, com seu disco *Leque Moleque*, cujo “resultado é bom”, segundo o crítico, sendo o artista, ao lado de Elba Ramalho, “da safra de músicos nordestinos surgidos nos anos 70, quem melhor realiza a prática de internacionalizar o som regional”.

Outro disco da música popular nacional é o trabalho “D”, dos Paralamas do Sucesso, gravado ao vivo durante apresentação do grupo no festival internacional de jazz de Montreux na Suíça. O trabalho é também elogiado, descrito como o “melhor” da banda, sendo “uma aula de energia no rock brasileiro”. Informa-se que o LP anterior do grupo *Selvagem*, tornara-se “um campeão com 600 000 cópias vendidas”.

³⁴⁵ Na trilha do lazer: do piano genial de Horowitz ao rock dos Paralamas, uma seleção para ouvir no fim de semana prolongado, 28/10/1987, p. 147.

No quesito infantil, é apresentado o disco *Canção de Todas as Crianças*, de Toquinho. A gravação do disco foi inspirada na Declaração Universal dos Direitos da Criança, e com o intuito de popularizá-la. Cada uma das dez canções do trabalho aborda cada um dos princípios da declaração.

Em seguida é apresentado o LP de estreia da dupla Simony e Jairzinho, antigos colegas na Turma do Balão Mágico. Os agora adolescentes faziam “a travessia dos temas essencialmente infantis para as músicas românticas”. O disco contava com diversas versões de músicas de artistas internacionais de sucesso, como Michael Jackson, e foi gravado parte no Brasil e parte nos Estados Unidos, contando com a participação de Gal Costa e Tim Maia.

Por último, a publicação destaca o disco de Wando, *Coração Acesso*, o décimo terceiro de sua carreira. Segundo o texto, esse disco trazia “os ingredientes que vêm temperando sua música ao longo de quase quinze anos: sensualidade nas melodias e letras com toque de malícia”, os quais o transformaram em um dos “maiores vendedores de discos do país”. Ao final, sugere-se que Wando “prova em seus discos que conhece de perto os caminhos do gosto popular”.

Na edição que circulou na segunda semana de dezembro a seção de música publicou, como de hábito, uma matéria na qual apresenta diversos lançamentos de discos como sugestões para compras de natal³⁴⁶. Foram sugeridos vinte e um discos, que tiveram sua capa reproduzida em pequena foto acompanhada de um parágrafo de comentários. A maioria dos discos não era de música popular nacional, mas sim de música instrumental, jazz, música clássica e artistas internacionais variados. Dentro do espectro que nos interessa foram destacados quatro LPs que abordaremos abaixo.

O disco *Virgem*, de Marina, o qual “sem os rasgos de inspiração de trabalhos anteriores” entrega aos fãs da artista “exatamente o que ela sempre sabe oferecer: a voz sensualmente rouca e a interpretação no estilo das cantoras do blues”; o disco *Ao Vivo em Montreux*, de Beth Carvalho, segundo o texto a artista seria “a maior sambista do país”. O disco consistia em uma coletânea com os maiores sucessos da carreira da cantora; também o disco *Bossa Nova 30 Anos Depois*, organizado por Roberto Menescal, “um dos principais compositores da geração da bossa nova”, e descrito como sendo “um saboroso perfil do movimento que exhibe a sua incrível capacidade de mostrar-se atual e cheio de

³⁴⁶ No ritmo das festas: chegam às lojas alguns dos melhores lançamentos em discos para presentes de natal, 09/12/1987, p. 158.

vida”. O disco era constituído por “clássicos da bossa nova” como “Garota de Ipanema”, “Desafinado” e “Águas de Março” e contava com a interpretação dos “seus mais autênticos representantes” como João Gilberto, Nara Leão e Tom Jobim, além de “intérpretes que se revelaram depois perfeitamente afinados com o movimento”, como Elis Regina, Caetano Veloso e Gal Costa. O crítico sugere que o repertório reunido no disco “faz dele um presente obrigatório para os que querem conhecer ou reencontrar um dos momentos mais brilhantes da MPB”; por último, de acordo com nosso recorte empírico, aparece o disco dos Titãs, *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas*, classificado como “um dos melhores discos de rock nacional lançados nessa temporada”, no qual os Titãs “fazem uma demolidora avaliação do país, através de letras bem construídas – especialmente as do compositor Arnaldo Antunes –, de um som irretocável e de interpretações maduras”. É apontado ainda que os Titãs, surgidos inicialmente como Titãs do Iê-Iê-Iê, quando faziam referência aos roqueiros da Jovem Guarda, foram “despindo o tom quase infantil de suas composições para desaguar no contundente disco de agora”.

Para o ano de 1987, foram elaboradas as seguintes tabelas.

Panorama radiofônico de 1987

Tabela 51 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1987

Posição	Artista	Música	Gênero musical
1	Bon Jovi	Livin' on a Prayer	Internacional
2	Legião Urbana	Que País é Esse?	Pop Rock
3	Chris De Burgh	Lady in Red	Internacional
4	Lulu Santos	Um Certo Alguém	Pop Rock
5	U2	With or Without You	Internacional
6	Rosana Fiengo	O Amor e o Poder	Romântica
7	Cazuza	Codiname Beija-Flor	Pop Rock
8	Atlantic Starr	Always	Internacional
9	Whitney Houston	Didn't We Almost Have It All	Internacional

10	U2	I Still Haven't Found What I'm Looking For	Internacional
11	Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros	Katia Flavia	Pop Rock
12	Nico Rezende	Esquece e Vem	Romântica
13	Ira!	Flores em Você	Pop Rock
14	Michael Jackson	Bad	Internacional
15	Crowded House	Don't Dream It's Over (Live)	Internacional
16	Olodum	Faraó Divindade do Egito	Regional
17	Capital Inicial	Descendo o Rio Nilo	Pop Rock
18	Europe	Carrie	Internacional
19	Kid Abelha	Amanhã é 23	Pop Rock
20	Gregory Abbott	Shake You Down	Internacional
21	Human League	Human	Internacional
22	The Pretenders	Don't Get Me Wrong	Internacional
23	Chrystian e Ralf	Ausência	Sertaneja
24	Legião Urbana	Faroeste Caboclo	Pop Rock
25	Titãs	Homem Primata	Pop Rock
26	Linda Ronstadt & James Ingram	Somewhere Out There	Internacional
27	Los Lobos	La Bamba	Internacional
28	Sandra de Sá	Retratos e Canções	MPB/Soul
29	Madonna	Who's That Girl	Internacional
30	Kenny G	Songbird	Internacional

Fonte: Mais Tocadas (adaptada pelo autor).

Tabela 52 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1987

Gênero musical	Quantidade de músicas
Internacional	16
Pop Rock	9
Romântica	2
Regional	1
Sertaneja	1
MPB	1
Total	30

Fonte: Elaborada pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1987

Tabela 53 – Trilha sonora de O Outro (março a outubro de 1987)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Mar de Copacabana	Gilberto Gil	MPB
2	Quero Ficar Com Você	Maria Bethânia	MPB
3	Nosso Amor a Gente Inventa (Estória Romântica)	Cazuza	Pop Rock
4	Doublé de Corpo	Heróis da Resistência	Pop Rock
5	Esquece e Vem	Nico Rezende	Não classificado
6	Kátia Flávia	Fausto Fawcett & Os Robôs Efêmeros	Pop Rock
7	Amanhã é 23	Kid Abelha	Pop Rock
8	Fogo de Saudade	Beth Carvalho	Samba
9	O Mundo é Um Moinho	Ney Matogrosso	MPB

10	Quem Me Olha Só	Barão Vermelho	Pop Rock
11	Retratos e Canções	Sandra Sá	MPB
12	Flores em Você	Ira!	Pop Rock

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 54 – Gêneros musicais da trilha sonora de *O Outro*

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	4
Pop Rock	6
Samba	1
Não classificado	1
Total	12

Fonte: Elaborada pelo autor.

Tabela 55 – Trilha sonora de *Mandala* (outubro de 1987 a maio de 1988)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Mitos	César Camargo Mariano	MPB
2	Viagem ao Fundo do Ego	Egotrip	Pop Rock
3	Dou-Não-Dou	Djavan	MPB
4	O Amor e o Poder (The Power Of Love)	Rosanah	Romântica
5	Bobo da Corte	Alceu Valença	MPB
6	Um Dia, Um Adeus	Guilherme Arantes	MPB
7	Meu Mestre Coração	Milton Nascimento	MPB
8	A Paz	Zizi Possi	MPB

9	Eu Já Tirei A Tua Roupa	Wando	Romântica
10	Personagem	Fafá de Belém	MPB
11	Eu Quero o Absurdo	Tânia Alves	Romântica
12	Tempo de Don Don	Zeca Pagodinho	Samba
13	Preconceito	Via Negromonte	Não classificado
14	Perdão	Areia Quente	Pop Rock
15	Eu Já Sei	Garotos da Rua	Pop Rock
16	Uma Mulher	César Camargo Mariano	MPB

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor)

Tabela 56 – Gêneros musicais da trilha sonora de Mandala

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	8
Pop Rock	3
Romântico	3
Samba	1
Não classificado	1
Total	16

Fonte: Elaborada pelo autor.

Considerações

O ano de 1987 consolidou, nas paradas do rádio, a predominância da música internacional, ocupando mais da metade das posições do ranking com dezesseis músicas. Ainda assim, o pop/rock brasileiro manteve forte presença, configurando-se como o gênero nacional de maior destaque naquele momento. Nesse sentido, sobressaíram-se bandas associadas ao chamado rock “contestador”, conforme apontado em reportagens do ano anterior, como Legião Urbana, Capital Inicial, Ira!, Titãs e Paralamas do Sucesso.

A canção “Que País é Este?” (Nas favelas/ No senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação), da Legião Urbana, a qual ocupou a segunda posição no ranking, parece estar em consonância com o momento político e social vivido, o qual buscamos contextualizar no início desta seção.

A MPB, por sua vez, contou com apenas uma posição em nosso ranking, ocupada por Sandra de Sá. Trata-se de uma artista relativamente distante do núcleo mais consagrado da MPB, cuja trajetória inicial esteve associada à *soul music*. Ainda assim, manteve presença recorrente ao longo da década tanto nas paradas do rádio, quanto nas páginas da revista *Veja* e nas trilhas sonoras de telenovelas. Em nossa classificação, sua produção é aqui situada na esfera da MPB.

Nas telenovelas, observamos pela primeira vez o predomínio do pop rock sobre a MPB em uma novela das 20h. No folhetim *Roda de Fogo*, a trilha sonora contou com cinco canções classificadas como pop/rock, contra três vinculadas à MPB e uma da música romântica, representada por Wando. Trata-se de um caso pouco comum de presença, em uma novela do horário nobre, de um artista associado à linha considerada brega ou popularesca.

Esses dados empíricos relativos ao rádio e às trilhas sonoras das telenovelas mostram-se em orquestração com o cenário da música brasileira apreendido por meio das reportagens da revista *Veja*. Observa-se, inclusive, a recorrência de diversos agentes destacados na publicação deste ano, demonstrando correspondência e reforço entre a cobertura editorial, radiofônica e televisiva.

Na revista *Veja*, novamente, o rock brasileiro recebeu ampla cobertura e enquadramentos majoritariamente positivos. Observa-se a apresentação de novos agentes sobre os quais concede-se um discurso bastante apologético, evidenciando expectativas de consagração artística por parte do jornalista ou convergência com gravadoras e empresários. Esses grupos e artistas, contudo, não se consolidaram posteriormente, não figurando na bibliografia especializada e na imprensa dedicada ao rock nacional, permanecendo à margem da história e memória musical brasileira.

Nesse sentido, têm-se a apresentação da banda Nau, em uma reportagem extensa e elogiosa, ocupando duas páginas. A matéria afirmava que aqueles que desejassem “estar em sintonia com o que de mais significativo se produz no rock brasileiro” deveriam acrescentar à sua “discoteca” o disco de estreia do grupo. A reportagem estabelecia diversas comparações com o RPM e sustentava que, desde a consagração desta banda no

início do ano anterior, “não se via surgir nas fileiras do rock brasileiro algo tão especial”, evidenciando o elevado investimento depositado pela revista na projeção do grupo.

Outro nome destacado, ao qual se atribuía, em razão do bom momento de exposição e dos números alcançados no rádio e nas vendas de discos, a possibilidade de tornar-se uma “futura grande estrela da música brasileira”, foi Fausto Fawcett.

No caso de Fausto, contudo, o jornalista se antecipa e adota certa cautela, recorrendo a comparações com artistas que estrearam com grande sucesso e expectativa, mas que não conseguiram consolidar a carreira no mesmo patamar. Assim, afirma que seus êxitos constituíam “uma proeza rara”, mas que seria necessário “tomar redobrado cuidado antes de identificar nela o primeiro grande passo de uma futura grande estrela da música brasileira”. Nesse contexto, são citados Belchior, Walter Franco e Arrigo Barnabé, este último descrito como alguém que “até hoje não conseguiu dar continuidade ao impacto causado por seu primeiro LP, *Clara Crocodilo*, de 1980”.

Além disso, foi concedido espaço novamente a agentes bastante referenciados e elogiados na revista, os quais passariam a integrar posteriormente o *mainstream* do rock brasileiro dos anos 1980, como Lobão e Roger Moreira do Ultraje a Rigor. Lobão, que possuía uma música com críticas veementes ao presidente José Sarney em disco e nas rádios, foi caracterizado como “a voz ideal para cantar que a vida não tem muito sentido, a maior parte dos governantes é sórdida, o mundo está triste e sem perspectivas – e mesmo assim, há que se ir em frente”.

Destacamos, novamente, haver uma orquestração com o momento social, político e econômico do Brasil. Assim como nas canções “Que País é Este”, da Legião Urbana, sobre a qual já nos referimos, “Homem Primata” (“capitalismo selvagem”), dos Titãs, também presente nas mais tocadas do rádio, e em músicas como “Alagados” e “A Novidade”, dos Paralamas do Sucesso, obras e artistas que passaram a ser considerados politizados e contestadores, carregando esta aura para além da década em questão.

Neste momento, em nossa perspectiva, o agente vinculado ao rock nacional mais exaltado pela publicação ainda é Roger Moreira. Na reportagem, é mais uma vez referido o fato da banda ser a autora de “Inútil” – “um dos hinos da campanha pelas eleições diretas”. O artista e seu grupo são elogiados igualmente por empreenderem uma suposta “caça ao mau-humor e à banalidade no rock nacional” em desfavor dos “roqueiros adeptos das letras entediadas e com pretensões filosóficas, das canções xerocadas do reggae e empoladas por sintetizadores”.

É interessante notar que essas críticas podem ser destinadas justamente a bandas como Paralamas do Sucesso, cujo último disco era bastante influenciado pelo reggae e a Legião Urbana, conhecida por letras densas e bem trabalhadas, as quais sobre uma perspectiva negativa poderiam ser tidas como “entediadas e com pretensões filosóficas”.

No tocante às críticas dirigidas ao rock brasileiro, encontramos já em anos anteriores referências esparsas à tradicional padronização e repetição tão condenadas pelos críticos de *Veja*. Em entrevista concedida ao periódico, Lulu Santos foi indagado sobre um suposto “esgotamento” do rock brasileiro. Em resposta, afirmou que “ele está menos vigoroso do que há dois anos, o que é natural [...]. Mas há muita coisa boa acontecendo, como os discos dos Titãs e dos Paralamas do Sucesso”.

Em uma das matérias versando sobre o rock, têm-se o seguinte apontamento: “desde que o rock nacional deixou de ser um passatempo de adolescentes para se tornar uma corrente da MPB, ele já consagrou em letra e música o humor, o cotidiano do jovem, a crítica social e a agressividade”.

Vê-se, portanto, além da naturalização da aceitação do rock sob o manto da música brasileira tradicional, uma certa gênese das etapas de seu desenvolvimento, a qual teria se iniciado por uma vertente fortemente associada ao humor, passando pela tematização do cotidiano juvenil e pela centralidade da crítica social, até alcançar manifestações identificadas por um caráter mais agressivo, momentos bem delineados ao longo dos anos na publicação.

De modo geral, observamos a redução do espaço e da atenção destinados à música popular brasileira nas páginas da revista, sendo ainda mais reduzido o número de matérias especificamente voltadas à MPB. Além da menor presença quantitativa, as reportagens tendiam a assumir um tom mais crítico com relação ao gênero. Nesse sentido, identificamos formulações como “canções que ecoam o atual ambiente modorrento da MPB” (a propósito do disco de Chico Buarque) ou a afirmação de que “a música brasileira se encontra em uma espécie de marasmo, marcado pela ausência de grandes LPs, canções ou espetáculos. A MPB nunca esteve tão aborrecida”.

A seção musical trouxe ainda uma reportagem de três páginas que apontava novamente para o “momento de crise” da MPB, formulando críticas contundentes aos artistas nacionais. Embora o termo MPB seja empregado de maneira ampla, como sinônimo de música popular brasileira em geral – englobando artistas bastante distintos, como Roberto Carlos e Xuxa –, a análise concentra-se sobretudo naqueles tradicionalmente reconhecidos como os “grandes nomes” da MPB.

Nesse contexto, observam-se matérias como “À meia força”, predominantemente crítica em relação ao mais recente trabalho de Caetano Veloso, e “Sem fôlego: no novo LP, um Chico pouco inspirado”, dedicada ao novo disco de Chico Buarque.

Curiosamente, como apontamos, são alocados “no rol das exceções à crise” artistas que possuíam “um mesmo estilo de compor e cantar, repetindo-o quase à exaustão”, como Tom Jobim, João Gilberto – “que canta o mesmo repertório desde os anos 50” – e Roberto Carlos, “o ombro amigo dos brasileiros, que, como em toda véspera de Natal, lança esta semana um novo LP”. Tais considerações revelam, em nossa perspectiva, uma contradição, uma vez que a repetição e a ausência de renovação foram durante todo o período um dos principais critérios utilizados pela seção musical para desqualificar diferentes artistas e gêneros.

No entanto, ao que tudo indica, tais artistas ainda constituíam a principal vitrine das grandes gravadoras, preservando elevado prestígio e significativa capacidade de mobilização comercial. Nomes como Maria Bethânia, Elba Ramalho, Chico Buarque e Milton Nascimento, por exemplo, ainda alcançavam faixas expressivas de vendas de seus discos, dispunham de público cativo, ampla repercussão na imprensa e continuavam a receber fartos investimentos das companhias fonográficas, permanecendo em posição relevante no mercado musical brasileiro.

Além disso, a reportagem que anunciou “os primeiros lançamentos nacionais em CD” – marco inicial da circulação da música popular brasileira nesse formato – indicava que os primeiros títulos seriam coletâneas de Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia, pela Polygram; de Rita Lee, Milton Nascimento e Legião Urbana, pela Odeon; além de Roberto Carlos e Simone, pela CBS.

Interessante notar, portanto, que os artistas escolhidos ocupavam justamente os estratos mais altos na hierarquia cultural. Novamente, seus respectivos capitais simbólicos acumulados podiam ser preservados, ampliados e reconvertidos em capital econômico através desta renovação tecnológica. Ademais, a questão econômica aqui se insinua, uma vez que o CD ainda possuía custo elevado em comparação ao LP: segundo quadro apresentado na reportagem, as gravações nacionais em CD custariam cerca de mil e quinhentos cruzados, enquanto um LP saía por aproximadamente trezentos e setenta. Tratava-se, portanto, de um produto destinado a segmentos portadores de maior capital econômico, justificando a escolha destes agentes e não daqueles direcionados a um público de baixa renda.

Quanto ao samba, observa-se em uma das reportagens, em consonância com outras, sobretudo do ano anterior, a afirmação da “ascensão do pagode ao posto de ritmo do momento na MPB”. De modo semelhante, João Bosco também faz referência ao domínio compartilhado do samba e do rock no cenário musical brasileiro. Tais registros relativizam a interpretação predominante na bibliografia, que costuma enfatizar sobretudo o auge do chamado rock brasileiro dos anos 1980 nesse período

Na seara do que denominamos música regional, a revista *Veja* destacou, no mês de março, em sua capa e reportagem principal, o cantor e compositor baiano Luiz Caldas. A matéria, composta por sete páginas, registra o grande sucesso popular do artista, sobretudo durante o carnaval de Salvador, e sustenta a ideia de que Caldas seria o criador de um novo estilo musical, denominado no texto como “deboche”. Ganha destaque novamente, a ideia de que o cantor seria responsável pela criação de um novo ritmo, embora, em reportagem anterior sobre Luiz Caldas, este tivesse sido denominado “fricote”.

Registra-se, assim como no ano anterior, o “brega em alta”, em reportagem que teve Fábio Júnior como principal referência.

Material Coletado e Análise de 1988

Revista *Veja*

Rock

Em fins de janeiro, ao longo de duas páginas bastante elogiosas, a revista concede espaço às bandas Legião Urbana e Titãs, caracterizando-os como “contestadores” e “engajados”³⁴⁷.

É afirmado no primeiro parágrafo que “desde o fim do regime militar, há três anos, o tradicional casamento entre a música brasileira e os temas políticos entrou em crise”. Assim, a “MPB” havia se dividido em, por um lado, “uma onda de romantismo sem precedentes, que engolfou até mesmo Chico Buarque” e, por outro, “uma caravana de roqueiros que transformaram o bom humor na ponta de lança das paradas de sucesso”.

Segundo a matéria, no entanto, este panorama começava a se modificar “por obra de dois grupos de rock dispostos a promover o reencontro entre música e contestação

³⁴⁷ Política da pauleira: os grupos Legião Urbana e Titãs reaproximam o rock da contestação e conquistam grandes plateias, 27/01/1988, p. 112.

política”. A reportagem afirmou, também em seu início, que “os dois grupos provam que o rock engajado desponta como uma das vedetes do momento na MPB”.

O texto concede atenção praticamente equânime entre as duas bandas. Quanto aos Titãs, é informado que haviam feito duas excelentes apresentações no festival Hollywood Rock, não deixando “nada a dever às atrações internacionais” e que o álbum lançado no final do ano anterior (*Jesus Não tem Dentes no País dos Banguelas*), havia vendido, neste curto período, 170 mil cópias, “uma cifra notável”. Quanto à Legião Urbana, “brilha[va] mais alto nas paradas de sucessos, com seu último lançamento, *Que País é Este?* – 1978/1987, comercializado a partir do mesmo período, alcançando a marca das 230 mil cópias.

É afirmado, então, que estes números poderiam representar apenas “a consagração de mais dois grupos de rock – entre tantos que chegam ao estrelato – não fosse pela característica de suas letras”. Nesse sentido, ambos os grupos se caracterizariam por raramente usar o humor e o romantismo e, igualmente, não se dedicavam a apenas “descrever o dia-a-dia do universo dos jovens”.

Para o jornalista, estes agentes, em suas composições, assumiam “a bandeira do inconformismo e da contestação, disparando suas metralhadoras giratórias contra a situação política, social e econômica do país”, mas, no entanto, não chegavam a fazer “música de protesto ou partidária”.

O texto também faz breve retrospectiva das carreiras destas bandas. Rememora-se que os Titãs foi formado em 1982, com o nome de Titãs do Iê-Iê-Iê, fazendo sucesso com a música “Sonífera Ilha” no ano seguinte, mas apontando que os mesmos encontrariam apenas no disco *Cabeça Dinossauro*, de 1986, “o estilo que hoje desenvolvem e que pode ser classificado como o mais contundente entre as atrações do rock nacional”. Assim, o grupo se caracterizaria “sobretudo pela virulência das letras, que em sua maioria tratam de personagens massacrados pelo poder e pela situação social, indivíduos que olham para o futuro e nada conseguem enxergar, gente que se pergunta e não acha respostas”.

Já sobre a Legião Urbana, informa-se que foi formada no ano de 1983, conhecendo seu primeiro sucesso no ano seguinte, com a música “Geração Coca-Cola”. Seria igualmente no ano de 1986, em seu segundo disco, que “firmaram seu estilo e passaram ao time de grandes estrelas do rock, com 700 mil cópias vendidas”. Nas letras da banda, “as cidades brasileiras são guetos sufocantes, os governantes são pintados como especialistas em desmandos e a vida da população é um sem-fim de mazelas e

desesperança”. A música “Que País É Este”, é descrita como um “revoltado brado de guerra contra os políticos”, e Renato Russo como “um dos melhores e mais originais letrista do rock nacional”.

Encaminhando-se para a conclusão do texto, é afirmado que apesar do caráter contestatário destes grupos, “não se deve procurar entre eles defensores ferrenhos da arte engajada ou possíveis militantes de partidos políticos”. Nesse sentido, Arnaldo Antunes, do Titãs, declarou que “nossa música não é partidária [...] tratamos os temas políticos e sociais sob uma ótica desiludida e amargurada”. Renato Russo declarou: “temos nossas opiniões políticas, mas não queremos levantar bandeiras para os outros”.

Ao informar que o único comício em que os Titãs se apresentaram foi o da campanha de Fernando Henrique Cardoso para a prefeitura de São Paulo, o texto faz menção ao fato de Sérgio Britto, compositor, vocalista e tecladista do grupo, ser filho do então vice-governador deste estado, Almino Afonso.

No último parágrafo, sugere-se que “grande parte do encanto, e do êxito, de ambas as bandas deriva do fato de que suas músicas são políticas, mas não panfletárias”. Desse modo, “longe de reeditar o realismo exacerbado e as mensagens tácitas de grande parte da música de resistência feita no país nas últimas décadas, eles compõem painéis desvairados, cheios de ironia, registrando com a irreverência dos roqueiros aspectos da vida nacional”.

Em nossa perspectiva, essa é a forma acabada segundo a qual essa geração do rock nacional passaria à história e memória musical do país.

Na primeira semana de abril são concedidas duas páginas da seção musical ao grupo RPM, o qual lançava o terceiro disco após uma pausa de mais de um ano na carreira, fruto de desentendimentos entre os membros da banda, que chegaram a dá-la por encerrada durante três meses³⁴⁸.

A matéria inicia-se afirmando que “tanto os ouvintes da faixa jovem da MPB, quanto os empresários do país que atuam na área dos espetáculos”, teriam bons motivos para comemorar. Em seguida, anuncia a chegada às lojas naquela mesma semana do citado disco.

O RPM é retratado como “um dos maiores êxitos de popularidade da história da música brasileira”, amealhando entre os anos de 1985 e 1986, cifras como 2,5 milhões de

³⁴⁸ Uma volta vigorosa: depois de mais de um ano de silêncio e crise, o RPM lança o bom LP Quatro Coiotes e sacode o rock, 06/04/1988, p. 98, Okky de Souza.

unidades vendidas do LP *Rádio Pirata* e duzentos e cinquenta shows realizados para mais de 1 milhão de espectadores em todo o Brasil. Além de terem despertado “um frenesi popular que não se via desde a época da Jovem Guarda de Roberto Carlos”.

A reportagem informa, por meio do vice-presidente da gravadora CBS, que o RPM não seria exposto à tradicional romaria pelos meios de comunicação e imprensa com o fito de divulgação do álbum, pois a superexposição que enfrentaram nos anos anteriores havia levado à “perda de controle sobre a própria carreira”. Declarou, neste sentido, que “num mercado em que a concorrência é grande, sei que estamos correndo riscos, mas não vamos expor o RPM à maratona de aparições promocionais em rádio e televisão”.

Informa-se que sob a batuta do empresário do grupo, Manoel Poladian, controlador da carreira de grandes nomes da música brasileira e internacional, estavam planejados cinquenta shows com grande estrutura no Brasil e mais trinta apresentações no exterior. O empresário tratava naquele momento de negociações com as empresas Pepsi e Coca-Cola (que vivenciavam a chamada “guerra das colas”) para que uma delas fosse patrocinadora da banda e sua turnê. O valor pedido era de 2 milhões de dólares.

O último parágrafo anota que “repetir a trajetória vertiginosa de um ano e meio atrás parece um preço alto demais para quatro músicos que, afinal, desejam ser conhecidos principalmente pelo bom trabalho que desenvolvem”.

Em fins de maio a revista retrata em uma página completa a cantora Virginie, ex-vocalista da banda Metrô, que lançava seu primeiro disco solo, intitulado *Crime Perfeito*³⁴⁹.

A artista é descrita inicialmente como uma das “musas do rock nacional dos últimos anos”, conhecida por canções, à frente de seu grupo, como “Beat Acelerado” e “Ti-Ti-Ti”, esta última, tema de uma novela de mesmo nome na Rede Globo.

A matéria possui um tom bastante elogioso, aparentando ser Virginie uma forte aposta da indústria. Afirma-se que o estilo no qual se insere a artista é “o que se convencionou chamar no mundo do rock de *som pop*: uma música feita com instrumentos elétricos, mas de clima suave, intimista ou de serena alegria”, um tipo de música que se inscreveria no gênero rock, “mas que propõe a tranquilidade e o romantismo no lugar do protesto ou da agressão”. Para o jornalista, não haveria nada de novo “nesse gênero, ou

³⁴⁹ Novo sotaque: Virginie abre um filão no rock romântico, 25/05/1988, p. 135

no som de Virginie, apenas o fato de que ela o faz muitíssimo bem, com graça, competência e personalidade”.

Desse modo, o trabalho de Virginie se contrapunha “à corrente atual do rock, de tendência política e demolidora ou niilista”, fazendo uma “música ao mesmo tempo graciosa e que parece um tiro certo nas paradas de sucesso”. Nesse sentido, uma das faixas do disco, “Más Companhias”, havia sido escolhida para compor a trilha sonora de outra novela global, *Fera Radical*, das 18 horas.

Segundo o texto, a artista teria “tudo para se transformar em uma espécie de Rita Lee da nova geração, mas com talento próprio, sem imitar a ex-Mutante”. O produtor do disco foi o renomado Marco Mazzola, “acostumado a pilotar LPs de monstros sagrados da MPB, como Marina e Ney Matogrosso”.

Por fim, sugere-se que “um dos motivos da qualidade de *Crime Perfeito* é que ele reflete muito da personalidade de sua autora na vida pessoal”, a qual seria “doce e romântica e mora até hoje com os pais”. Os pais de Virginie eram franceses radicados no Brasil, e no início do texto é afirmado que a cantora possuía um leve sotaque francês.

Ao final da matéria figura uma análise da conjuntura cultural segundo a qual a “música brasileira passa por um período de pouca inspiração, em que os grandes astros parecem não ter nada a dizer, os roqueiros veem esgotados seus estoques de novidades e uma nova música romântica, quase sempre de gosto duvidoso, invade as rádios e televisões como opção ao marasmo”.

No mês de agosto a revista anunciou a chegada às lojas do quinto disco da carreira de Lobão – caracterizado como o “mais irrequeto roqueiro brasileiro” – denominado *Cuidado!*³⁵⁰. É concedido bastante destaque à música “O Eleito”³⁵¹, de Lobão e Bernardo Vilhena, a qual havia sido distribuída pela gravadora às rádios e era, segundo o texto, maciçamente executada.

A canção trazia críticas e ironias direcionadas declaradamente ao presidente José Sarney, e poderia “passar despercebida entre o torvelinho de críticas que se faz à administração do país não fosse por um detalhe – a sua qualidade”.

³⁵⁰ Dardo afiado: em *O Eleito*, Lobão traça um perfil irônico de Sarney, 10/08/1988, p. 133.

³⁵¹ Ele é esperto e persistente/Acha que nasceu pra ser respeitado/Ele é incerto e reticente/Acha que nasceu pra ser venerado/O palácio é o refúgio mais que perfeito/Para os seus desejos mais que secretos/Lá ele se imagina o eleito/Sem nenhuma eleição por perto/Ele é o esperto, ele é o perfeito/Ele é o que dá certo, ele se acha o eleito/Seus ternos são bem cortados/Seus versos são mal escritos/Seus gestos são mal estudados/A sua pose é militarista/Ele se acha o intocável/Senhor de todas as cadeiras/Derruba tudo pra ficar estável/Ele não tá aí pra brincadeira/Ele é o esperto, ele é o perfeito/Ele é o que dá certo, ele se acha o eleito.

Dessa forma, afirma-se que tanto na música como no disco como um todo “Lobão continua a provar que é um dos grandes talentos da música jovem brasileira, um dos poucos da geração do rock que alcançou um estilo próprio e o aprimora a cada disco”.

É apontado também que no disco Lobão dava continuidade ao seu “projeto de fusão entre o rock o samba”, demonstrando seu movimento de aproximação com esse gênero legitimado e com hostes da MPB. O artista declarou que entre os seus discos, “este é o que mais carrega o meu sotaque”.

É registrado que o artista precisou abortar um projeto de apresentações em casas noturnas norte americanas pois foi impedido pela polícia de deixar o país por conta do seu processo por porte de drogas.

Em fins de agosto na seção denominada *Show* é analisada a turnê de Cazuza, batizada de *Ideologia*³⁵². É afirmado que o artista estava afastado dos palcos há mais de um ano e que essas apresentações “o reafirmavam no posto de um dos artistas mais talentosos da nova geração da MPB”, além de ser, “desde os tempos em que tocava com o Barão Vermelho [...] um dos compositores mais inventivos do rock nacional”.

Para o jornalista, “o show encanta pela qualidade e surpreende pela atuação vigorosa de seu protagonista”. Em seguida, informa-se que Cazuza havia passado três meses internado em clínicas nos Estados Unidos, voltando abatido e com muitos quilos a menos. Nesse sentido, embora não houvesse nenhuma explicação oficial, “comenta[va]-se com intensidade cada vez maior entre amigos do músico que ele estaria com AIDS”.

No tocante às “qualidades de Cazuza como compositor e letrista”, sugere-se que “deve sua habilidade com as palavras, em grande parte, ao fato de ouvir e tomar como referenciais muito da MPB tradicional, filão para o qual a maior parte dos artistas de rock torce o nariz”.

No último parágrafo o cantor afirmou que teria sido a primeira vez que preparou a seleção das músicas do show pensando em passar uma mensagem: “ter algo a dizer, embora nem eu saiba exatamente o que [a matéria informava que quase todas as músicas continham a palavra vida] mas acho que mesmo assim todo mundo entendeu”.

Em uma reportagem ocupando apenas dois terços de uma página encontramos uma avaliação negativa do lançamento de Rita Lee, *Zona Zen*³⁵³. A reportagem recupera, inicialmente, sua consagração a partir do final dos 1970, quando teria se firmado como a

³⁵² Volta do boêmio: Cazuza faz turnê com estilo renovado, 31/08/1988, p. 111, João Gabriel de Lima.

³⁵³ Sopa de letras: em Zona Zen, uma Rita Lee pouco inspirada, 07/12/1988, p. 161, João Gabriel de Lima.

“rainha do rock nacional” por meio de composições marcadas pela ironia, acidez e leveza. Em contraste, sustenta que, nos anos mais recentes, Rita Lee teria “perdido a mão da receita”, passando a lançar discos caracterizados pela repetição, sendo este último descrito como “decepcionante”.

O principal foco da crítica recai sobre as letras, apontadas como evidência dessa fase de declínio. Segundo o texto, a compositora parecia “brigar com as palavras”, as quais anteriormente manjava com habilidade e humor. Em lugar das “tiradas espirituosas” e da “fina ironia”, a matéria identifica a presença de trocadilhos considerados pouco elaborados e infantilizados.

Ainda assim, a reportagem reconhece a existência de momentos pontuais de inspiração, os quais sustentariam, entre os fãs, a expectativa de uma possível retomada de sua criatividade.

MPB

No mês de janeiro a revista *Veja* publicou em suas tradicionais “páginas amarelas” uma entrevista com o cantor e compositor Gilberto Gil³⁵⁴. O mote principal da entrevista não foi a música ou a cultura, mas sim a pré-candidatura de Gil – que ocupava o cargo de presidente da Fundação Gregório de Matos, equivalente a uma secretaria da cultura na cidade de Salvador – à prefeitura da capital do estado da Bahia. Um dos temas mais presentes nas falas de Gilberto Gil é sobre o racismo no Brasil, problemática pouco presente na revista, pelo menos na seção musical, no período analisado por nós.

Portanto, embora seja um tema bastante relevante, por estar fora de nosso escopo, não cabe neste momento aprofundarmo-nos na matéria, contentando-nos em registrar a existência desta publicação e algumas informações sobre a origem social e trajetória deste renomado artista brasileiro, marcada, segundo o próprio, por diversos episódios de racismo.

Gilberto Gil declarou ter estudado em um colégio de padres Maristas, “frequentado pela elite baiana”, onde sofreu racismo por parte de colegas e mesmo de professores. O cantor se formou em administração de empresas e em seguida se mudou

³⁵⁴ O batente do batuque: o cantor baiano aponta racismo no Brasil, diz que os negros devem fazer a festa da abolição e fala de sua candidatura a prefeito de Salvador, 20/01/1988, p. 5, Fábio Altman e Ademir Monteiro.

para São Paulo, onde passou a trabalhar na multinacional Gessy Lever no início dos anos 1960.

Registramos, também, que neste contexto, a pergunta inicial realizada pelos jornalistas foi: “você gostaria de ser branco”?

No mês de março foi publicada uma reportagem de duas páginas intitulada “o som dos cabarés”, esta reportagem destaca, entre outros, sobretudo a cantora Marisa Monte³⁵⁵. O rótulo “som de cabaré” seria destinado a “músicos que se dedicam a reciclar canções antigas, de preferência românticas ou de fossa, e apresenta-las em shows de câmara, nos quais o que importa mais é criar uma intimidade com o público, em vez de chocá-lo ou sacudi-lo”.

Esta seria uma tendência musical que vinha, “nos últimos meses”, “seduzindo cada vez mais o público”, não só no Brasil, mas também na Europa e Estados Unidos. Nesse contexto, é apresentada a cantora Marisa Monte, carioca, então com 20 anos, “dona de uma voz surpreendentemente eficaz”, a qual é colocada ao lado da cantora Marianne Faithfull e do grupo Buster Poindexter, os equivalentes internacionais no estilo. Esta reportagem diferencia-se das demais por tratar, ao mesmo tempo, de artistas nacionais e estrangeiros, os quais fariam parte da mesma “tendência”.

Desse modo, no Brasil, “a proa do som de cabaré” seria formada por além de Marisa Monte, apontada como “a grande revelação musical” do ano anterior, igualmente, pelo grupo paulistano Nouvelle Cuisine, “formado por rapazes entre 25 e 30 anos”, e “especialista em recriar canções românticas dos anos 20 a 40”.

A reportagem, que traz em seu subtítulo a frequente crítica “à mesmice do rock e da MPB”, novamente sugeria uma “monotonia do panorama musical” brasileiro. Desse modo, o som de cabaré seria “uma resposta de artistas jovens que se voltam para o passado” para renovar o cenário cultural, pois viam, de um lado, “uma trilha à beira da saturação representada pelo rock”, e de outro, “a música popular brasileira, que, segundo eles, há anos não consegue apresentar uma mísera novidade”.

No último parágrafo lê-se que “a tendência do som de cabaré, se não traz grandes avanços ao panorama musical, guarda um mérito: chacoalhar com seu saudosismo intrépido a modorrenta música popular brasileira de hoje e os alicerces repetitivos dos atuais grupos de rock”.

³⁵⁵ O som dos cabarés: uma turma de cantores busca em lições do passado uma alternativa à mesmice do rock e da MPB, 23/03/1988, p. 142.

No mês de maio, corroborando nossa percepção da perda de prestígio, ou pelo menos de espaço, por parte dos artistas da música popular nacional nas edições da revista, vê-se uma matéria que condensa em apenas dois terços de página a apresentação e comentários de três discos de artistas distintos e, em diferentes graus, renomados: Maria Bethânia, Cazuza e Ira!³⁵⁶.

A matéria, portanto, se apresenta em um formato comumente utilizado pela publicação, denominado “caixa de música”, onde após um curto parágrafo introdutório são reproduzidos em escala reduzida a capa dos LPs e, em outros parágrafos únicos (embora, por vezes, extensos), são tecidos os comentários sobre a obra.

No trecho inicial, uma vez mais, a “MPB”, de forma geral, é criticada. Lê-se que os trabalhos selecionados “trazem novidades a uma MPB combalida pela falta de imaginação. Bethânia dá continuidade à sua boa fase dos últimos três anos. Cazuza depura sua fusão do rock com a música brasileira tradicional. E o grupo Ira! afirma-se como um dos poucos do rock nacional a alcançar a originalidade”.

Assim, no disco *Maria*, de Bethânia, o vigésimo sexto de sua carreira, a artista teria dado “um passo à frente no projeto que iniciou quando deixou de ser uma das grandes vendedoras de discos do país”, a saber, “o de diversificar o seu repertório, abandonando parcialmente os bolerões e as canções dramáticas que lhe marcaram o estilo [...]. Desde então ela vem crescendo a cada disco”.

Cazuza, em *Ideologia*, o seu terceiro disco em carreira solo, é elogiado por ser, entre os roqueiros do país, “o mais aberto a influências de todos os estilos da MPB, da moderna à tradicional”. Em seu trabalho, a rebeldia estaria mais nas letras do que nas músicas em si. O artista teria também amadurecido e lapidado um estilo próprio, “algo pouco comum num gênero em que o imediatismo é quase sempre a norma”. Suas letras seriam “quase sempre em tom confessional e bem construídas”. Dessa forma, “sem abandonar o rock, seja na maneira de cantar, seja nos arranjos, Cazuza incorpora de maneira cada vez mais depurada os ritmos da MPB, o que enriquece sua música e a renova”.

Por fim, a banda Ira!, pouco retratada na revista, em seu terceiro disco, *Psicoacústica*, “consegue a proeza de se manter original no rock brasileiro”. Segundo a análise, “o clima das letras é pesado – os versos falam de crimes, tiros pelas costas, castigos, farsas e perigos”. No entanto, “a maioria das canções tem melodias fáceis e

³⁵⁶ Caixa de música: bons LPs de Bethânia, Cazuza e Ira!, 25/05/1988, p. 127

alegres”, o que proporcionava “um clima de dubiedade e de sarcasmo que dá ao grupo sua marca”.

Em princípios de junho é informado sobre o lançamento do primeiro disco, em carreira solo, de Ná Ozzetti, ex-integrante do grupo Rumo, então relacionado à vanguarda paulista³⁵⁷. No parágrafo introdutório sugere-se que “no reino superpovoado das intérpretes da música brasileira, pode-se contar nos dedos de uma mão as que são capazes de imprimir novidades – ou mesmo qualidade – aos discos que gravam”. Evidentemente, a artista retratada, reunia, na perspectiva do jornalista, as qualidades para figurar nesse seleto grupo.

Ná Ozzetti, paulistana e contando 29 anos de idade, é, portanto, bastante elogiada juntamente com seu trabalho. Nesse sentido, a artista não se limitaria a “seguir as melodias e enfeitá-las com os trinos de que é capaz. Ela reinventa cada partitura, transformando-a de tal modo que a música se torna quase uma obra inédita”. Além disso, para a satisfação do jornalista, a cantora “evita os compositores que se tornaram fornecedores habituais das intérpretes da MPB”.

Outro ponto destacado como positivo, seria o de que ela “não apenas empresta sua voz às ideias de um produtor e de uma gravadora”, ela própria, “a exemplo de Elis Regina”, seria quem tomava conta de todas as etapas da produção do disco. Destaca-se, igualmente, que Ná Ozzetti estudava canto lírico há mais de sete anos, o que segundo o texto, deveria servir como bom exemplo para outras intérpretes brasileiras, “adeptas da ‘escola da emoção’”.

Ao final, é sintetizado que Ná Ozzetti é “uma cantora segura e de boas ideias, que, caso sejam bem desenvolvidas, podem lhe abrir um lugar entre as melhores intérpretes da música brasileira”.

Na primeira semana de agosto é anunciado e brevemente analisado o disco *Quem Não Vive Tem Medo da Morte*, de Ney Matogrosso, o décimo quinto de sua carreira solo³⁵⁸. O texto inicia-se fazendo referência à “escola da emoção”, ideia já utilizada em outras matérias, na qual se propõe que na música brasileira o “aprimoramento técnico é desprezado” em favor de uma interpretação sentimental. Assim, embora tal expediente predomine no cancioneiro nacional, “Ney Matogrosso é um dos poucos que não respeitam as linhas do campo nesse jogo”.

³⁵⁷ Longe da rotina: Ná Ozzetti estreia em discos com boas ideias, 08/06/1988, p. 143.

³⁵⁸ Joio e trigo: Ney Matogrosso interpreta o melhor e o pior da MPB, 03/08/1988, p. 131.

Para o jornalista uma das maiores qualidades de Ney Matogrosso é a “versatilidade”. No entanto, “paradoxalmente”, isso conferia ao disco seu “maior defeito”, pois “ao atirar em várias direções, Ney atinge os alvos, os certos e os errados, dando interpretações precisas tanto para músicas brilhantes como para canções medíocres”.

De qualquer modo, o artista seria capaz de dar forma “criativa e inédita” mesmo a um “ritmo em geral repetitivo como o samba”, ou, como na música “Tudo É Amor”, cujo arranjo era de Luiz Schiavon, tecladista do RPM, “mostrar que sabe cantar rock, gênero para o qual vários intérpretes ligados à MPB tradicional torcem o nariz”. Quanto à canção “Todo Sentimento”, de Chico Buarque, “Ney faz dela uma obra-prima de emoção contida e técnica apurada”.

Ao final, é afirmado que “essa exploração de todos os feudos, despida de preconceitos, enriquece o cantor e faz com que seu trabalho não soe repetitivo”. Dessa forma, “Ney sai vitorioso: a qualidade dos acertos supera a quantidade dos erros”.

Na semana seguinte foi publicada uma reportagem relevante, com duas páginas, na qual se apresentava uma nova geração de cantoras – são destacadas Marisa Monte, Adriana Calcanhoto, Vânia Bastos e Titane – as quais se caracterizavam por buscar o “apuro técnico em lugar da ‘escola da emoção’ que rege a MPB”³⁵⁹.

No parágrafo inicial lê-se que “de Aracy de Almeida a Elba Ramalho, dos anos dourados do rádio à era do compact-disc, a MPB sempre cultivou uma tradição de cantoras populares” e que “poucas formas musicais parecem falar tão de perto à sensibilidade do brasileiro quanto a voz feminina”.

Em seguida, no entanto, remete-se a uma “segunda tradição das cantoras da MPB”, justamente a tal escola da emoção. Assim, “reza a cartilha dessa escola que se despreze a educação musical em troca da espontaneidade e da brejeirice, que se supere as deficiências técnicas com interpretações exuberantes e com a intuição”. Nesse sentido, embora a “escola da emoção” tenha fornecido intérpretes “inesquecíveis à MPB”, sugere o jornalista que “nos últimos tempos uma leva de cantoras tem optado por um caminho diferente”.

O texto apresenta e faz a gênese de uma suposta “escola da técnica”, a qual teria como sua pioneira Elis Regina, “a primeira cantora notável dos tempos modernos que,

³⁵⁹ A turma do estudo: uma nova geração de cantoras busca o apuro técnico em lugar da “escola da emoção” que rege a MPB, 10/08/1988, p. 129.

para perseguir o sucesso, preocupou-se em aprimorar sua técnica”. Após Elis Regina, a partir de suas “discípulas”, teria surgido uma segunda geração dessa escola, constituída por nomes como Olívia Byington, Leila Pinheiro e Ná Ozzeti (todas retratadas na revista nos últimos anos). E, finalmente, “nos últimos meses, uma novíssima geração de cantoras, donas de vozes que se diferenciam pela afinação impecável e pela riqueza de nuances interpretativas”, as quais nomeamos alguns parágrafos acima.

É afirmado que apesar de serem “aclamadas em shows, as cantoras da escola da técnica ainda não encontraram o caminho do sucesso no disco”, o que incluía mesmo as agentes da geração predecessora, como Olívia Byington³⁶⁰ (figura bastante presente em reportagens da revista, mas cujo nome, em nossa perspectiva, não faz parte da história e memória da música popular nacional apesar das menções sempre apologéticas na revista), “protagonista de cinco LPs, dos quais pelo menos dois são formidáveis”, a qual declarou que “nem Elis Regina faria sucesso atualmente se tivesse que enfrentar os donos da bola, que programam as trilhas de novelas”.

Ao final da matéria o jornalista roga que “essa nova geração de intérpretes” herdem “não a desilusão de Olívia Byington, mas a tradição de sucesso das cantoras do rádio”, o que, em nossa perspectiva, se concretizou em nomes como Marisa Monte e Adriana Calcanhoto, relevantes comercialmente e artisticamente até o tempo presente.

Em setembro é destacado o disco e o momento de sucesso pelo qual passava o cantor Emílio Santiago³⁶¹. Afirma-se que até a poucas semanas o artista “representava, para a maioria dos ouvintes de MPB, pouco mais que uma lembrança dos festivais de música da televisão [Santiago foi o vencedor do MPB-82 da Rede Globo] ou de um protagonista de shows eventuais pelo país”.

O cantor igualmente possuía cifras modestas de vendagem, em torno de 20 mil a 40 mil cópias de cada um de seus discos. No entanto, a partir do lançamento do LP *Aquarela Brasileira*, cuja comercialização havia começado dois meses antes da reportagem, havia atingido a marca de 200 mil cópias.

Segundo a matéria, o “segredo de *Aquarela Brasileira*, além da competência do cantor”, seria um repertório formado por músicas “muito conhecidas da MPB de todas as

³⁶⁰ Segundo a Wikipédia, Olivia Maria Lustosa Byington é uma cantora, compositora, violonista e escritora brasileira. Bisneta da filantropa Pérola Byington, filha do psiquiatra e psicanalista Carlos Byington e irmã da atriz Bianca Byington. É mãe do ator e escritor Gregório Duvivier. Atualmente Olivia é casada com o diretor da Rede Globo Daniel Filho. Em https://pt.wikipedia.org/wiki/Olivia_Byington

³⁶¹ Voz bem equipada: com *Aquarela Brasileira*, Emílio Santiago chega pela primeira vez às paradas de sucesso, 21/09/1988, p. 127, João Gabriel de Lima.

épocas, músicas que todos gostam de ouvir”, tais como “Fullgás” de Marina Lima, “Nada Por Mim” de Herbert Vianna, “Anos Dourados” de Tom Jobim, além de “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso.

Dessa forma, segundo o jornalista, Aquarela Brasileira seria “um disco agradável [...]. Não é, porém, um grande disco, e sua fórmula não garante a Emílio mais do que a classificação de um ótimo *crooner*”.

Samba

Em fins de setembro é apresentado, analisado e bastante elogiado o novo LP de Martinho da Vila, denominado *Festa da Raça*³⁶². Afirma-se que com o trabalho que chegava às lojas naquela mesma semana, Martinho da Vila, “como um cientista que durante anos persegue a combinação exata entre elementos químicos, alcançou sua fórmula ideal”.

Os elogios são uma constante no texto, sobretudo, referentes à mistura operada pelo sambista entre os tradicionais instrumentos de percussão com uma orquestra de cordas. Desse modo, o citado disco seria “uma prova vibrante de como a sonoridade suave das cordas de uma orquestra pode se casar com o samba de terreiro, ou com o samba-enredo, sem que a união pareça gratuita ou que dela nasça apenas confusão”.

É sugerido ao final que Martinho da Vila e Beth Carvalho seriam os artistas “que mais inovam e alargam as fronteiras do gênero [samba]”. Informa-se também que o compositor possuía uma sólida carreira internacional, tendo se apresentado apenas nos três meses que antecederam a reportagem no festival de Montreux na Suíça, em Atlanta e Washington, nos Estados Unidos, e em cidades da república do Congo, no continente africano.

No mês de outubro há uma matéria informando sobre o lançamento de um disco em homenagem ao sambista Cartola, com suas composições regravadas na voz de distintos artistas como Cazuza, Paulo Ricardo, Caetano Veloso, Paulinho da Viola e Beth Carvalho.³⁶³

Uma informação relevante presente nessa pequena matéria, diz respeito ao fato de que “a ideia de gravar” esse disco, partiu de setores comerciais da gravadora Som Livre, a qual havia decidido “não mais manter artistas em seu cast e lançar apenas projetos

³⁶² Samba da união: cordas sinfônicas e batuque no ótimo LP de Martinho, 29/09/1988, p. 149, João Gabriel de Lima.

³⁶³ Força do mestre: astros da MPB se unem para interpretar Cartola, 19/10/1988, p. 127.

especiais”. Em nossa perspectiva, tal decisão pode ter relação com a crise econômica e sua atuação sobre o mercado de discos.

Na matéria intitulada “As armas da folia”, dedicada ao Carnaval de 1989, a revista informa sobre os sambas-enredo que animariam os desfiles das escolas do primeiro grupo no Rio de Janeiro³⁶⁴. Segundo o texto, essas composições já poderiam ser conhecidas previamente pelo público por meio do tradicional LP Samba de Enredo das Escolas de Samba do Grupo I-A, descrito como um lançamento recorrente que alcançava cifras expressivas de vendagem, frequentemente próximas a 1 milhão de cópias.

Sertanejo

Em meados do mês de agosto foi publicada uma reportagem intitulada “Toada engajada”, destacando artistas específicos do gênero sertanejo que cantavam músicas contendo críticas sociais e políticas³⁶⁵.

A matéria inicia-se afirmando que “a música sertaneja sempre esteve identificada com canções românticas, amores perdidos e conquistas amorosas e com histórias sobre o dia a dia de pessoas simples [...] em geral na agricultura e pecuária”. Afirma-se em seguida, no entanto, que “ultimamente” as letras das canções estavam versando sobre temas mais heterodoxos. Assim, “em palcos e discos, pregam-se a reforma agrária e as eleições diretas, reclama-se dos descaminhos da economia e da política e pede-se por um Brasil melhor”.

Afirma-se que o tema mais recorrente na voz desses agentes era a reforma agrária. Nesse sentido, autores como Araújo (2002) e Alonso (2015b) corroboram a visão segundo a qual alguns agentes da música sertaneja e caipira veiculavam mensagens de protesto e crítica social em suas letras, em especial, versando sobre a questão da divisão de terras.

A reportagem destaca alguns artistas dessa vertente com fotos, declarações e trechos de letras de música. São eles: Chico Rey e Paraná, cuja canção “Grande esperança” foi transcrita (A classe roceira e a classe operária/ Ansiosas esperam a reforma agrária/ Sabendo que ela dará solução/ Para situação que está precária/ Saindo projeto do chão brasileiro/ De cada roceiro ganhar sua área/ Sei que miséria ninguém viveria/ E a produção já aumentaria/ Quinhentos por cento até na pecuária [...]), e que declararam ter

³⁶⁴ As armas da folia: Mangueira, Beija-Flor e União da Ilha mostram os melhores sambas para os desfiles do Carnaval 89, 30/11/1988, p. 129.

³⁶⁵ A toada engajada: as críticas sociais e políticas voltam à cena pela voz dos cantores sertanejos, 17/08/1988, p. 116

sofrido ameaças em regiões controladas pela União Democrática Ruralista, decidindo não tocar mais essa música em exposições agropecuárias; Duduca e Dalvan, tendo a letra de “Quero Terra” reproduzida (Igual a tantos outros eu também sofro bastante/ Venho vindo de outras terras, eu aqui sou imigrante/ Com a mulher e filhos levando a vida/ Esperando encontrar nossa terra prometida/Quero terra para trabalhar/ Quero terra para plantar/ Eu não perco a minha fé, nem tão pouco a esperança/ Quero crer igual Noé em Deus tenho confiança/ Minha consciência diz a justiça de Deus não falha/ Eu espero ansioso chegar a reforma agrária); e, também, Mary Teresinha, gaúcha, 40 anos, ex-esposa do cantor Teixeira, que se apresentava quase exclusivamente em comícios e declarou participar da campanha de “qualquer candidato que ajude o povo” e teve sua composição “Diretas Já” transcrita (O povo já está cansado de ser enganado/ Reformas, mudanças, cruzeiro e cruzado/ Tudo é mentira, tudo é ilusão/ Diretas já, chega de traição/ Melhores salários para o operário, estudo e pão).

Em uma matéria de meia página a seção de música informa sobre o lançamento de um novo disco da dupla sertaneja Pena Branca e Xavantinho, intitulado *Canto Violeiro*³⁶⁶. Os artistas foram descritos como “uma dupla que desafia todos os clichês da música sertaneja e, justamente por isso, destina-se não apenas aos apreciadores do gênero, mas a quem quer que se interesse por novidades na MPB”.

Sugere-se que os cantores seriam os sucessores “legítimos” de “parcerias antológicas”, como Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho e Tião Carreiro e Pardinho. Nesse sentido, eles atuariam “na contramão da música sertaneja atual”, pois enquanto quase todos os cantores do gênero estavam “tentando parecer modernos” – “trocaram a viola pelo sintetizador e o gibão de couro por ternos coloridíssimos no estilo jovem guarda” – Pena Branca e Xavantinho “mergulharam nos ritmos tradicionais” e procuraram sua modernidade na atualização da música caipira.

É informado que a projeção da dupla ocorreu ao aparecer em programas da Rede Globo como o festival MPB-80 e o musical *Chico e Caetano*, “onde foram entusiasticamente aplaudidos e elogiados pelos apresentadores”.

No último parágrafo lê-se que *Canto Violeiro* é “uma boa indicação para quem quer descansar os ouvidos do rock e da MPB tradicional, e para os adeptos da música sertaneja que não aguentam mais ouvir cantores de ternos coloridos que se limitam a dublar fitas gravadas”.

³⁶⁶ Toada moderna: Pena Branca e Xavantinho renovam o sertanejo, p. 157.

Romântica

Em meados do ano a seção de música informa sobre o lançamento de um disco ao vivo de Roberto Carlos, ao que parece, o primeiro de sua carreira³⁶⁷. A matéria, intitulada “natal em junho”, alude ironicamente ao fato de que o cantor, desde o ano de 1965, mantinha a prática de lançar ao menos um disco por ano, invariavelmente, no mês de dezembro.

Quanto aos aspectos musicais, não há muito o que considerar, Roberto Carlos havia gravado, no último show de sua turnê denominada *Detalhes*, um disco contendo suas canções de maior sucesso até então.

No entanto, esta curta reportagem fornece alguns registros do momento pelo qual passava o mercado fonográfico brasileiro, como sabemos, bastante maculado pela crise econômica e inflacionária. Nesse sentido, o próprio subtítulo da matéria sugere que o motivo principal deste lançamento era a tentativa da gravadora de “aquecer o mercado”. Assim, lê-se que “o disco representa uma estratégia da gravadora CBS para reaquecer o mercado fonográfico, que vem atravessando uma fase gélida”.

Há uma declaração do diretor de marketing da citada gravadora estimando entre 20% e 25% a queda nas vendas de discos e fitas no primeiro semestre de 1988 com relação ao mesmo período do ano anterior (o qual já havia declinado em relação ao ano de 1986). É ressaltado no texto, em tom de certa consternação, “o alto preço de um LP – mais de 1000 cruzados”.

Registra-se que a gravadora estava confiante no desempenho comercial de Roberto Carlos, apoiando-se nas estatísticas de que o artista “nunca vende menos do que 1 milhão de cópias de seus lançamentos”. Segundo a reportagem, nos anos de 1986 e 1987 (lançamentos no fim do ano), o cantor havia vendido respectivamente 1,6 e 1,2 milhão de unidades dos seus discos; como vimos, em anos anteriores esses números já alcançaram cifras bem mais expressivas, antes mesmo do início de sua comercialização nas lojas, corroborando a percepção da influência direta da situação da economia nos rumos da música popular nacional, a qual mensura a popularidade de um artista, especialmente, por meio das suas vendas.

³⁶⁷ Natal em junho: Roberto Carlos lança LP para aquecer o mercado, 22/06/1988, p. 121.

Em fins de setembro é concedida meia página para a crítica do novo LP de Erasmo Carlos, *Apesar do Tempo Claro*, avaliado negativamente³⁶⁸. O jornalista o repreende por “mudar a receita”, abandonando a “irreverência”. Assim, “embora continue cantando o amor e disparando suas farpas, o faz em letras pretensamente sérias”, concebendo “um disco sem graça”.

Para o jornalista, Erasmo Carlos “melhor faria se recuperasse o romantismo ingênuo dos tempos da jovem guarda, no qual era um mestre”, e seu novo disco nada teria a acrescentar à sua carreira. Assim, “espera-se que ele seja um disco de entressafra do bom compositor que Erasmo já provou ser”.

Em fins de novembro, a revista publicou sua primeira matéria exclusivamente dedicada ao grupo carioca Roupas Novas, retratado como “um caso único na música brasileira”. Isso porque, de um lado, parte dos fãs de rock tendia a situá-lo no universo da música “brega”, aproximando-o de artistas como Wando, Benito di Paula e Amado Batista. De outro, destacava-se que nomes consagrados da MPB recorriam frequentemente ao grupo como músicos de estúdio, em gravações de artistas como Gal Costa, Ney Matogrosso, Simone e Beto Guedes.

Assim, tal reconhecimento não se converteria em prestígio equivalente, uma vez que, ao serem questionados sobre os principais grupos jovens nacionais, poucos desses artistas os incluíam entre os mais relevantes.

São também destacados seus expressivos números de vendagem — seus três últimos discos teriam ultrapassado a marca de 500 mil cópias —, o que os colocava entre os nomes “mais bem-sucedidos da música jovem, ao lado dos Titãs, Legião Urbana e Paralamas do Sucesso”.

Por fim, destaca-se sua forte presença em trilhas sonoras de telenovelas, elemento central para sua popularização. Nesse contexto, mencionam-se “Canção de Verão”, que impulsionou sua projeção nacional na novela *As Três Marias* (1980), e “Whisky a Go-Go”, tema de *Um Sonho a Mais* (1985), apontada como a de maior repercussão. Tal inserção midiática teria contribuído para fixar suas melodias inclusive entre ouvintes que não acompanham diretamente o grupo.

Infantil

³⁶⁸ Sob mau tempo: Erasmo Carlos segue rota de Roberto e naufraga, 29/09/1988, p. 153, João Gabriel de Lima.

Em fins de julho, em uma matéria ocupando dois terços de uma página, é anunciado o lançamento do disco *Xou da Xuxa 3*, o quarto disco da apresentadora infantil³⁶⁹. O texto inicia-se fazendo referência novamente a uma “das piores crises dos últimos tempos”, na qual estava “mergulhado” o mercado fonográfico.

Nesse sentido, o LP é colocado ao lado do de Roberto Carlos como espécie de tábua de salvação para o mercado. São feitas algumas comparações entre o “ex-campeão absoluto do disco no Brasil” e Xuxa, “no momento uma carta mais alta do que Roberto Carlos no jogo da popularidade do disco”. Informa-se que o novo LP da apresentadora teria uma tiragem inicial de 800 mil cópias, 300 mil a mais que o último trabalho de Roberto Carlos lançado no mês anterior.

A gravadora (não é citada o nome, mas sabemos se tratar da Som Livre) informou que somadas as vendas dos três primeiros discos de Xuxa – *Xou da Xuxa*, *Xegundo Xou da Xuxa* e *Karaokê da Xuxa* – atingia-se a marca de cinco milhões de exemplares comercializados.

O disco e a artista não são elogiados, mas tampouco severamente criticados. Lê-se que “diante do disco, muitos pais podem lembrar com saudade dos trabalhos infantis de Chico Buarque, como *Os Saltimbancos*, ou de Toquinho e Vinícius de Moraes, com a *Arca de Noé*”, no entanto, “seria demais esperar que Xuxa, além de ser um dos maiores fenômenos na comunicação de massas no Brasil e protagonista de um programa que é líder absoluto de audiência, fosse uma cantora brilhante”.

Espaço e Mercado da música

Extrapolando a esfera da música popular, chamou-nos a atenção que, como apontado pela própria revista em reportagem no ano de 1983, parece haver uma relação direta entre o aumento do consumo de música erudita – e, igualmente, um aumento da atenção por parte da indústria fonográfica com este segmento – e os momentos de crise econômica aguda no país.

Dessa forma, o espaço concedido à apresentação e divulgação dos produtos da vertente clássica ou erudita novamente se avolumaram na seção de música da revista entre os anos de 1987 e 1988. Em uma destas matérias, denominada “arrancada erudita”³⁷⁰, é informado que, segundo a Associação Brasileira dos Produtores de Discos, durante o ano

³⁶⁹ Festa ensaiada: Xuxa repete sua fórmula no quarto disco, p. 124, João Gabriel de Lima.

³⁷⁰ Arrancada erudita: a venda de discos clássicos dispara no país e o gênero conquista uma leva de novos ouvintes, 03/02/1988, p. 80.

de 1987 o mercado de discos e fitas de música popular comercializados no país caiu 12% com relação a 1986, enquanto no segmento dos clássicos “o brasileiro comprou 25% a mais de concertos, óperas e sinfonias do que no ano anterior”.

Em nenhuma destas matérias, no entanto, são abordados e relacionados o momento econômico e o consumo por estratos sociais como condicionantes centrais deste fenômeno (como na reportagem de 1983). Na citada matéria apenas um declarante, proprietário de uma rede de lojas de discos na cidade de São Paulo, afirmou que essa ascensão dos clássicos se devia a “um efeito tardio do plano cruzado”, uma vez que, “durante o plano, com o aumento da demanda [por discos], as gravadoras centraram fogo na produção de discos populares, que vendem muito mais, e só no último ano retomaram a produção dos clássicos”. Ou seja, segundo a perspectiva deste empresário, o aumento possuía relação, também, com uma maior oferta por parte da própria indústria.

Outro aspecto notado por nós, e que parece igualmente ter relação com o momento econômico e com esse movimento do mercado fonográfico, foi o crescimento do espaço concedido por parte da revista a músicos da vertente instrumental, também um segmento de mercado provavelmente direcionado a um perfil de público detentor de capital econômico e cultural relativamente maior.

Nesse sentido, no mês de julho, há uma reportagem de duas páginas versando sobre músicos profissionais e renomados no espaço da música, porém nos bastidores, os quais acompanhavam “grandes estrelas” da música popular em shows e estúdios, mas que naquele momento lançavam discos e turnês próprias ou em grupos com seus pares³⁷¹. Todos os artistas e bandas retratados nesta matéria atuavam na música instrumental, especialmente no jazz.

Panorama radiofônico de 1988

Tabela 57 – As 30 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 1988

Posição	Artista	Música	Gênero musical
1	Cazuza	Faz Parte do Meu Show	Pop Rock
2	George Michael	One More Try	Internacional

³⁷¹ Alegre rebelião: músicos que acompanham grandes estrelas partem para a carreira solo em busca de brilho próprio, 29/06/1988, p. 138.

3	Bill Medley, Jennifer Warnes	(I've Had) The Time of My Life	Internacional
4	Brenda Russell	Piano In The Dark	Internacional
5	Cazuza	Ideologia	Pop Rock
6	Guns N' Roses	Sweet Child O' Mine	Internacional
7	Patrick Swayze ft. Wendy Fraser	She's Like the Wind	Internacional
8	Yahoo	Mordida de Amor (Love Bites)	Pop Rock
9	Gal Costa	Aquarela do Brasil	MPB
10	Tracy Chapman	Baby Can I Hold You	Internacional
11	Titãs	Marvin (Patches)	Pop Rock
12	Whitney Houston	Where Do Broken Hearts Go	Internacional
13	George Michael	Kissing a Fool	Internacional
14	UB40	Red Red Wine	Internacional
15	Cutting Crew	I've Been in Love Before	Internacional
16	Placa Luminosa	Mais uma vez	Romântica
17	Maria Bethânia	Tá Combinado	MPB
18	Gloria Estefan & Miami Sound Machine	Anything for You	Internacional
19	Luiz Caldas	Odé e Adão	Regional
20	Verônica Sabino	Todo o Sentimento	Romântica
21	Tiffany	Could've Been	Internacional
22	Oswaldo Montenegro	Intuição	MPB

23	Ed Motta	Manuel	MPB
24	Marina Lima	Eu Preciso Dizer Que Te Amo	MPB
25	INXS	Need You Tonight	Internacional
26	Belinda Carlisle	I Get Weak	Internacional
27	Def Leppard	Love Bites	Internacional
28	Michael Jackson	Man in the Mirror	Internacional
29	George Michael	Father Figure	Internacional
30	Bobby McFerrin	Don't Worry, Be Happy	Internacional

Fonte: Mais Tocadas (adaptada pelo autor).

Tabela 58 – Gêneros musicais mais tocados nas rádios brasileiras em 1988

Gênero musical	Quantidade de músicas
Internacional	18
MPB	5
Pop Rock	4
Romântica	2
Regional	1
Total	30

Fonte: Elaborada pelo autor.

Panorama das trilhas sonoras das novelas em 1988

Tabela 59 – Trilha sonora de *Vale Tudo* (maio de 1988 a janeiro de 1989)

Nº	Música	Intérprete	Gênero musical
1	Brasil	Gal Costa	MPB

2	Tá Combinado	Maria Bethânia	MPB
3	Terra Dourada	João Bosco	MPB
4	Pense e Dance	Barão Vermelho	Pop Rock
5	Pontos Cardeais	Ivan Lins	MPB
6	A Sombra da Partida	Ritchie	Pop Rock
7	Todo Sentimento	Verônica Sabino	Romântica
8	É	Gonzaguinha	MPB
9	Penso Nisso Amanhã	Nico Rezende	Não classificado
10	Isto Aqui O Que É	Caetano Veloso	MPB
11	Faz Parte do Meu Show	Cazuza	Pop Rock
12	Besame	Jane Duboc	Romântica
13	Um Mundo Só Pra Nós (Eye In The Sky)	Gáz	Romântica
14	Sem Destino	Léo Gandelman	Instrumental

Fonte: Memória Globo (adaptada pelo autor).

Tabela 60 – Gêneros musicais da trilha sonora de Vale Tudo

Gênero musical	Quantidade de músicas
MPB	6
Pop Rock	3
Romântica	3
Não classificado	1
Instrumental	1
Total	14

Fonte: Elaborada pelo autor.

2.3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ANO 1988

O ano de 1988 encarna, mais uma vez, um momento de crise no mercado fonográfico brasileiro, fortemente impactado pelo contexto de instabilidade econômica e inflação elevada que marcava o período. Reportagens publicadas pela revista *Veja* afirmavam que a indústria fonográfica atravessava “uma fase gélida”, evidenciando o declínio do consumo de discos. Em uma dessas matérias, o diretor de marketing de uma grande gravadora estimou uma queda entre 20% e 25% nas vendas no primeiro semestre de 1988, em comparação com o mesmo período do ano anterior (este, por sua vez, já apresentava retração em relação a 1986).

Apreendemos, nesse sentido, uma relação direta entre os momentos de crise econômica aguda no país e o consumo de música, na qual impacta-se de maneira desigual os diferentes gêneros musicais. Novamente, observa-se um crescimento do consumo de música erudita, acompanhado de maior atenção da indústria fonográfica a esse segmento. Assim, o espaço destinado à apresentação e divulgação de produtos vinculados à vertente clássica ou erudita igualmente voltou a se ampliar na seção musical da revista entre 1987 e 1988.

Em uma das diversas matérias dedicada ao tema, intitulada “Arrancada erudita”, informava-se que segundo a Associação Brasileira dos Produtores de Discos, enquanto o mercado de discos e fitas de música popular registrara queda de 12% em 1987, em comparação com 1986, o segmento clássico apresentou movimento inverso, com o brasileiro comprando 25% a mais de concertos, óperas e sinfonias do que no ano anterior.

Outro aspecto observado, foi a ampliação do espaço concedido pela revista aos músicos da vertente instrumental, movimento que parece igualmente estar relacionado ao contexto econômico e às estratégias do mercado fonográfico, uma vez que esse segmento de mercado é majoritariamente direcionado a um perfil de público detentor de capital econômico e cultural relativamente maior.

Em nossa lista das trinta músicas mais tocadas no rádio, as canções internacionais alcançaram sua maior participação, consolidando uma posição hegemônica e, possivelmente, corroborando o período de baixa da música popular nacional. O pop/rock brasileiro registra forte retração, antecipando o declínio que marcaria a carreira de muitos agentes dessa geração do rock nacional na década seguinte – embora alguns grupos e artistas tenham se consolidado no cenário musical brasileiro e tenha surgido uma nova geração em meados dos anos 1990. Nesse contexto, o principal representante do pop/rock na lista é Cazuza que, já em carreira solo e nos momentos finais de sua vida, apresentava

um repertório esteticamente elaborado, marcado pelo ecletismo e por letras mais maduras, sendo frequentemente associado ao universo da MPB.

Nas trilhas sonoras das novelas exibidas ao longo de 1988, observa-se a retração do pop/rock e o predomínio da MPB, especialmente em uma produção emblemática como *Vale Tudo*, novela que marcou época e que, em certa medida, representou uma síntese do período aqui analisado. A obra destacou-se pela forte presença do chamado “primeiro time” da MPB, reunindo artistas como Maria Bethânia, Caetano Veloso, João Bosco, Gonzaguinha e Gal Costa – esta última intérprete do tema de abertura, “Brasil”, de Cazuza.

Quanto à revista *Veja*, percebe-se um declínio na atenção concedida à música popular nacional como um todo, descrita em reportagem de final de ano como “modorrenta”. As matérias, além de menos frequentes, tornaram-se também menos extensas, frequentemente abordando artistas distintos em uma mesma matéria. Soma-se a isso a presença recorrente de um tom mais crítico por parte dos jornalistas, os quais reiteravam as tradicionais acusações de repetição, marasmo e falta de inovação.

A abordagem concedida ao pop/rock nacional, no entanto, ainda fora predominantemente positiva, valorizando os agentes retratados ao tomá-los como politizados e contestadores ou aproximando-os da tradição da MPB. Em nossa perspectiva, foi essa a forma acabada por meio da qual a geração – especialmente os sobreviventes – do rock nacional dos anos 1980 passou a ser incorporada à história e à memória musical do país.

Desse modo, a revista concede espaço a bandas como Legião Urbana e Titãs, caracterizando-as como grupos “contestadores” e “engajados”. Em uma das reportagens, afirma-se que “os dois grupos provam que o rock engajado desponta como uma das vedetes do momento na MPB”, ao passo que outra matéria faz referência à “corrente atual do rock, de tendência política e demolidora ou niilista”. Ao mesmo tempo, ressalta-se que, apesar do caráter contestatório desses grupos, “não se deve procurar entre eles defensores ferrenhos da arte engajada ou possíveis militantes de partidos políticos”, pois “grande parte do encanto, e do êxito, de ambas as bandas deriva do fato de que suas músicas são políticas, mas não panfletárias”.

Também o Ira!, grupo pouco retratado pela revista, foi associado a essa dimensão mais crítica e densa do rock nacional. Segundo a análise publicada, “o clima das letras é pesado, os versos falam de crimes, tiros pelas costas, castigos, farsas e perigos”.

Outro agente do rock retratado positivamente nesse período, com destaque para sua crítica política coetânea, é Lobão, o qual ganhara evidência na revista no ano anterior em razão de suas críticas ao presidente José Sarney. Em 1988, outra matéria ressaltava seu “projeto de fusão entre o rock e o samba”, evidenciando um movimento de aproximação com um gênero musical legitimado e com as hostes da MPB.

Finalmente, entre aqueles que posteriormente se consolidariam como representantes do mainstream da geração do rock nacional dos anos 1980, destaca-se Cazuza. O artista vivia um momento de grande projeção e evidência midiática. Em nosso levantamento das músicas mais tocadas no rádio, aparece na primeira posição com “Faz Parte do Meu Show”, canção também presente na trilha sonora da novela Vale Tudo, e na quinta posição com “Ideologia”. Além disso, a abertura da mesma novela era a canção “Brasil”, composição de sua autoria.

Na revista, sua turnê, batizada de *Ideologia*, foi avaliada de maneira bastante elogiosa. Segundo o jornalista, os shows “o reafirmavam no posto de um dos artistas mais talentosos da nova geração da MPB”, além de reconhecê-lo, “desde os tempos em que tocava com o Barão Vermelho [...], [como] um dos compositores mais inventivos do rock nacional”.

No tocante às “qualidades de Cazuza como compositor e letrista”, a reportagem sugeria que o artista “deve sua habilidade com as palavras, em grande parte, ao fato de ouvir e tomar como referenciais muito da MPB tradicional, filão para o qual a maior parte dos artistas de rock torce o nariz”. Observam-se igualmente formulações como “Cazuza depura sua fusão do rock com a música brasileira tradicional” e “o mais aberto a influências de todos os estilos da MPB, da moderna à tradicional”. Em síntese, a matéria afirmava que “sem abandonar o rock, seja na maneira de cantar, seja nos arranjos, Cazuza incorpora de maneira cada vez mais depurada os ritmos da MPB, o que enriquece sua música e a renova”.

Percebe-se, portanto, que a valorização de sonoridades mais densas, a atribuição da condição de artistas “contestadores” e politizados, assim como a progressiva aproximação com o universo simbólico e estético da MPB – elementos fundamentais para o processo de legitimação desses agentes no espaço social da música e no cenário cultural brasileiro – atingem seu ponto culminante quase ao final da década de 1980. Não deixa de ser significativo que tal movimento ocorra precisamente no momento em que o próprio rock brasileiro, em geral, passa a ser cada vez mais associado, por parte da imprensa, a cenários de esgotamento criativo, repetição e diluição estética.

Ainda no âmbito do rock nacional, receberam atenção o grupo RPM, apresentado como “um dos maiores êxitos de popularidade da história da música brasileira”, tendo alcançado, entre 1985 e 1986, cifras expressivas, como a venda de 2,5 milhões de cópias do LP Rádio Pirata e a realização de cerca de 250 shows para um público superior a 1 milhão de espectadores em todo o país. A reportagem enfatiza, ademais, que o grupo teria despertado “um frenesi popular que não se via desde a época da Jovem Guarda de Roberto Carlos”.

Igualmente foi conferida atenção à cantora Virginie, ex-vocalista da banda Metrô, que lançava seu primeiro álbum solo, *Crime Perfeito*, aparentando ser uma forte aposta da indústria, ao declarar que a artista teria “tudo para se transformar em uma espécie de Rita Lee da nova geração. A associação com Rita Lee, figura já consagrada e legitimada no espaço da música popular, pode funcionar como estratégia de transferência de capital simbólico para a cantora. Ademais, informa-se que o disco contava com a produção de Marco Mazzola, descrito como um profissional “acostumado a pilotar LPs de monstros sagrados da MPB”.

Por fim, após quase uma década de avaliações elogiosas, começa a emergir um discurso de esgotamento em torno de Rita Lee. Em uma breve reportagem dedicada ao álbum *Zona Zen*, a cantora é inicialmente lembrada por sua consagração, desde o final dos anos 1970, como a “rainha do rock nacional”, associada a composições marcadas pela ironia e acidez. Em contraste, a matéria sustenta que, nos anos mais recentes, Rita Lee teria “perdido a mão da receita”, passando a lançar discos marcados pela repetição de fórmulas já consagradas. Nesse contexto, o trabalho da artista é descrito como “decepcionante”.

No âmbito da chamada MPB, destacou-se uma reportagem de duas páginas dedicada à apresentação de uma nova geração de cantoras, entre as quais figuravam Marisa Monte, Adriana Calcanhotto, Vânia Bastos e Titane. Segundo a matéria, essas artistas se diferenciariam pela busca do “apuro técnico” em detrimento da chamada “escola da emoção”, expressão utilizada de forma pejorativa pelo jornalista para caracterizar parte das intérpretes da MPB tradicional, acusadas de negligenciar a técnica vocal em favor de uma performance sustentada sobretudo pela expressividade emocional. Destaca-se que “dos anos dourados do rádio à era do compact-disc, a MPB sempre cultivou uma tradição de cantoras populares”.

Em outra reportagem, dedicada ao que o jornalista denomina “som de cabaré”, Marisa Monte volta a receber destaque. O rótulo seria atribuído a “músicos que se

dedicam a reciclar canções”, retomando repertórios e estéticas do passado como alternativa ao cenário musical contemporâneo. No Brasil, “a proa do som de cabaré” seria formada, além de Marisa Monte – “a grande revelação musical do ano anterior” –, pelo grupo paulistano Nouvelle Cuisine, “formado por rapazes entre 25 e 30 anos” e “especialista em recriar canções românticas dos anos 20 a 40”.

A reportagem, cujo subtítulo retomava a recorrente crítica à “mesmice do rock e da MPB”, reforçava a percepção de uma “monotonia” do panorama musical brasileiro. Nesse contexto, o “som de cabaré” aparecia como “uma resposta de artistas jovens que se voltam para o passado” em busca de renovação estética, diante, de um lado, de “uma trilha à beira da saturação representada pelo rock” e, de outro, de “uma música popular brasileira que, segundo eles, há anos não consegue apresentar uma mísera novidade”.

Afirma-se, ainda, que “a tendência do som de cabaré, se não traz grandes avanços ao panorama musical, guarda um mérito: chacoalhar com seu saudosismo intrépido a modorrenta música popular brasileira de hoje e os alicerces repetitivos dos atuais grupos de rock”

Outra cantora destacada foi Ná Ozzetti. A reportagem afirmava que “no reino superpovoado das intérpretes da música brasileira, pode-se contar nos dedos de uma mão as que são capazes de imprimir novidades – ou mesmo qualidade – aos discos que gravam”.

Nesse contexto, a artista era valorizada sobretudo por sua formação técnica, ressaltando-se que estudava canto lírico há alguns anos, aspecto apresentado como um exemplo a ser seguido por outras intérpretes brasileiras, frequentemente identificadas pelo jornalista como adeptas da “escola da emoção”.

Por outro lado, demarca-se o declínio comercial de uma artista consagrada como Maria Bethânia, embora agora acompanhada, na perspectiva do periódico, de uma valorização artística. A reportagem afirma que a cantora, frequentemente criticada, teria dado “um passo à frente no projeto que iniciou quando deixou de ser uma das grandes vendedoras de discos do país”, isto é, “o de diversificar o seu repertório, abandonando parcialmente os bolerões e as canções dramáticas que lhe marcaram o estilo [...]”. Desde então ela vem crescendo a cada disco”. Note-se que, no início de nossa análise, entre o final dos anos 1970 e os primeiros anos da década de 1980, Maria Bethânia destacava-se não apenas pelo elevado capital simbólico que detinha no espaço social da música popular, mas também por seu expressivo sucesso comercial, chegando a aproximar-se da marca de 1 milhão de cópias vendidas e a ocupar a capa da revista *Veja*.

No espectro da música sertaneja, destacaram-se duas reportagens relevantes, ambas, seguindo o padrão de publicação da revista, concedida aos artistas associados à tradição da música caipira. Entre elas, figurava a matéria intitulada “Toada engajada”, dedicada a cantores sertanejos que incorporavam críticas sociais e políticas em suas composições.

O texto inicia-se afirmando que “a música sertaneja sempre esteve identificada com canções românticas, amores perdidos e conquistas amorosas e com histórias sobre o dia a dia de pessoas simples [...] em geral na agricultura e pecuária”. Em contraste com essa imagem tradicional do gênero, a reportagem enfatiza que determinados agentes da música sertaneja e caipira passavam a veicular mensagens de protesto social, sobretudo em torno da questão da distribuição de terras e da situação do trabalhador rural.

Tal ênfase nesses temas por parte dos artistas – e o espaço concedido a eles por parte da revista – parecem diretamente relacionados ao contexto político vivido pelo país naquele momento, marcado pelos debates em torno da Assembleia Constituinte, onde a pauta da reforma agrária obtinha certa visibilidade.

A outra reportagem relevante apareceu em uma matéria de meia página dedicada ao lançamento do disco da dupla Pena Branca e Xavantinho. Os artistas foram descritos como “uma dupla que desafia todos os clichês da música sertaneja e, justamente por isso, destina-se não apenas aos apreciadores do gênero, mas a quem quer que se interesse por novidades na MPB”.

A matéria sugere que a dupla seria herdeira “legítima” de “parcerias antológicas”, como Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho e Tião Carreiro e Pardinho. Nesse enquadramento, Pena Branca e Xavantinho atuariam “na contramão da música sertaneja atual”, uma vez que, enquanto grande parte dos artistas do gênero estaria “tentando parecer moderna” – “trocaram a viola pelo sintetizador e o gibão de couro por ternos coloridíssimos no estilo jovem guarda” –, a dupla teria optado por “mergulhar nos ritmos tradicionais”, buscando sua modernidade justamente na reelaboração da música caipira.

Ao final, o disco da dupla é definido como “uma boa indicação para quem quer descansar os ouvidos do rock e da MPB tradicional, e para os adeptos da música sertaneja que não aguentam mais ouvir cantores de ternos coloridos que se limitam a dublar fitas gravadas”.

Desse modo, no ano de 1988, observa-se o predomínio de um discurso marcadamente crítico em relação à música popular brasileira — tendência que, aliás, atravessa praticamente todo o período analisado —, abrangendo tanto os artistas e

segmentos vinculados à MPB quanto os agentes do rock brasileiro e das vertentes consideradas “popularescas”.

Em uma das reportagens publicadas naquele ano, apresenta-se uma leitura do cenário musical segundo a qual a “música brasileira passa por um período de pouca inspiração, em que os grandes astros parecem não ter nada a dizer, os roqueiros veem esgotados seus estoques de novidades e uma nova música romântica, quase sempre de gosto duvidoso, invade as rádios e televisões como opção ao marasmo”. Em nossa perspectiva, tais formulações condensam, de maneira particularmente expressiva, o discurso mobilizado pela revista ao longo de todo o período analisado, marcado pela recorrente percepção de que a música popular brasileira atravessaria uma crise criativa, clamando por renovação.

3. O ESPAÇO SOCIAL DA MÚSICA E AS HIERARQUIAS DA SOCIEDADE BRASILEIRA: ENTRE OS DIAGNÓSTICOS DE CRISE E A CELEBRAÇÃO DO ALTO ASTRAL

Conforme buscamos contextualizar por meio de reportagens da revista *Veja*, o período analisado, no Brasil, comportou importantes acontecimentos nos planos político, econômico, social e cultural. A década de 1980, em especial, foi marcada, ao menos em seu início, pela euforia e anseio com a perspectiva da redemocratização, no entanto, posteriormente, tornou-se conhecida – sobretudo sob uma ótica macroeconômica – como “década perdida”.

No âmbito da historiografia, diversos autores (Cunha, 2010; Maciel, 2014; Reis, 2014) centraram análises no transcorrer desse período, sendo o debate em torno daquilo que se convencionou chamar de redemocratização bastante abrangente e atual, estando sua denominação e periodicidade em disputas e reavaliações.

O historiador Daniel Aarão Reis Filho (2014) denomina o período compreendido entre 1979 – com a revogação dos Atos Institucionais e a implementação da Lei de Anistia – e 1988 – com a promulgação da Constituição, demarcando o início da Nova República – como “transição democrática”.

Apesar de existirem distintas visões e posições no tocante ao tema da redemocratização ou transição democrática, esses autores corroboram a tese de que este processo, do modo como foi operado (a “abertura lenta, gradual e segura”), de maneira alguma representou o encerramento total do ciclo autoritário no Brasil.

Desse modo, como aponta a historiografia e corroboram nossas informações coletadas, o momento histórico denominado transição democrática foi um período complexo, portador de grandes transformações. Em um quadro de percalços políticos e econômicos, findou-se (em grande medida) a censura e a repressão, reavivaram-se as manifestações e participações populares, assumiu a presidência o primeiro civil em vinte e um anos e promulgou-se uma nova Constituição Federal.

Na seara econômica, o período foi marcado pelos altos índices de endividamento do Estado brasileiro, especialmente com entes internacionais, pela recessão, pela gigantesca inflação e por diversos planos econômicos, os quais buscavam controlar esta crescente inflação, que chegou a superar a casa dos 300% ao ano.

O início deste período foi também atravessado pela eclosão de grandes greves operárias no ABC paulista, amplamente repercutidas pela imprensa e mobilizadoras de distintos setores da sociedade e do governo. Nesse contexto, consolidou-se a projeção

nacional da liderança sindical de Luís Inácio Lula da Silva, então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema.

Destacou-se, igualmente na revista *Veja*, a violência política praticada por radicais da direita, agentes vinculados ao regime civil-militar que atuavam contra as medidas de liberalização implementadas pelo governo Figueiredo.

Foram registrados, ainda sob o impacto imediato dos acontecimentos, episódios que se tornaram históricos, como o atentado do Riocentro, em 1981, e os saques ocorridos no centro de São Paulo, em 1983, descritos pela revista como um cenário “típico de regiões conflagradas”. Nesse contexto de instabilidade política e social, observou-se também o emprego recorrente das Forças Armadas pelo presidente civil José Sarney como instrumento de controle social, especialmente para conter movimentos grevistas, mediante a utilização de tanques de guerra e efetivos da Marinha em ações voltadas à paralisação de greves na Petrobras e nos portos.

Mesmo após a metade da década, quase em seu final, em meio ao acirramento de tensões sociais e políticas, o governo e a sociedade passaram a conviver de forma mais explícita com o espectro de uma nova “ameaça militar”. Em 1988 foi denunciado um suposto plano de intervenção militar caso prevalecesse na Assembleia Constituinte as opções pelo mandato de quatro anos de José Sarney e pelo parlamentarismo.

Observou-se, igualmente, na própria sociedade civil, a atuação de “forças de reação”, vinculadas aos setores conservadores da sociedade brasileira, expressas em diferentes manifestações de caráter moralizante e reacionário. Entre elas, destacam-se em nosso material empírico os pedidos de censura à canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, as agressões verbais e físicas dirigidas a mulheres que praticavam topless, os abaixo-assinados organizados por donas de casa contra o que consideravam pornografia nos meios de comunicação (o que incluía programas de educação sexual), bem como as perseguições aos homossexuais. Estas últimas intensificaram-se no contexto da chamada “era da AIDS”, expressão utilizada na segunda metade da década de 1980 na revista, marcada pelo desconhecimento acerca da doença e pela disseminação do medo e do preconceito.

Nota-se, também, a presença constante da violência na realidade social e no cotidiano da população no período, manifestando-se sob diferentes formas: violência exercida pelos militares e pelas forças policiais, violência de gênero expressa nos casos de feminicídio (caso Ângela Diniz, por exemplo) e agressões contra mulheres, violência

coletiva nos episódios de saques e depredações, bem como intolerância dirigida a grupos considerados desviantes dos padrões dominantes.

Na esfera da cultura, condicionada e condicionante, em alguma medida, das esferas econômica, política e social, embora relativamente autônoma em relação a elas, retrata-se, especialmente na primeira metade da década, um momento de grande euforia nos palcos, cinemas e discos. O editorial da revista celebra os “verões da abertura” e o “alto-astral” de novos agentes no cenário cultural e no mercado musical.

Foi um momento em que predominaram grandes apresentações em ginásios e estádios, tanto de artistas internacionais renomados (Frank Sinatra, Kiss, Rock in Rio), quanto de agentes da música popular brasileira (Roberto Carlos, Rita Lee, Simone etc.) – a qual, informa uma matéria em princípio dos anos 1980, desde os tempos da tropicália, “nunca esteve tão na moda”.

Apesar de testemunhar o surgimento e atuação de uma geração como a do rock brasileiro dos anos 1980, constituída por obras e agentes contemporaneamente consagrados, e o lançamento de discos e canções memoráveis dos “grandes nomes” da MPB, a música popular nacional viveu no período, ao menos no veículo de mídia analisado, sob um permanente diagnóstico de crise.

No último período analisado, deparamo-nos, mais uma vez, com uma alegada crise no mercado fonográfico brasileiro, fortemente impactado pela instabilidade econômica e pela inflação elevada, atingindo talvez seu momento mais crítico entre 1987 e 1988. Reportagens da revista *Veja* afirmavam que a indústria fonográfica atravessava “uma fase gélida”, marcada pela retração do consumo de discos.

Na própria revista percebe-se um declínio da atenção dedicada à música popular nacional, descrita em reportagem de fim de ano como “modorrenta”. As matérias, além de menos frequentes e diminutas, passaram a reunir diferentes artistas em uma mesma reportagem. Soma-se a isso um tom cada vez mais crítico por parte dos jornalistas, que reiteravam acusações de repetição, marasmo e falta de inovação.

Observa-se, portanto, o predomínio de um discurso marcadamente crítico em relação à música popular nacional – tendência que atravessou praticamente todo o período analisado –, abrangendo tanto os artistas e segmentos vinculados à MPB quanto os agentes do rock brasileiro e das vertentes consideradas “popularescas”.

Em uma das reportagens publicadas no último ano de nossa análise apresenta-se uma leitura do cenário musical segundo a qual a “música brasileira passa por um período de pouca inspiração, em que os grandes astros parecem não ter nada a dizer, os roqueiros

veem esgotados seus estoques de novidades e uma nova música romântica, quase sempre de gosto duvidoso, invade as rádios e televisões como opção ao marasmo”. Em nossa perspectiva, tal formulação condensa, de modo expressivo, o discurso mobilizado pela revista ao longo de todo o período pesquisado.

Sugerimos, igualmente, que a produção cultural se encontrava submetida a múltiplas formas de patrulhas. Além da censura oficial, estatal, ainda atuante, embora progressivamente enfraquecida a partir de 1980, do olhar crítico e moralizante de setores conservadores da sociedade, da “patrulha ideológica”, exercida por segmentos intelectuais, culturais e identificados com a esquerda, somava-se ainda o que chamaremos de “patrulha da alegria”, isto é, o discurso insistentemente orientado para a defesa do bom humor, da leveza e do alto-astal empreendido pela publicação.

Tal perspectiva manifestava-se na valorização de artistas associados à descontração, à espontaneidade e à celebração, em contraste com a desqualificação de produções consideradas excessivamente densas, dramáticas, intelectualizadas ou pessimistas. Nesse sentido, a crítica cultural parecia reivindicar uma estética da alegria como sinal de modernidade e sintonia com os novos tempos da abertura política e da indústria do entretenimento. O “ranço”, a linguagem metafórica ou os discursos considerados “panfletários” seriam indiretamente associados ao ressentimento e ao atraso.

É irônico constatar, contudo, que os artistas e obras musicais surgidos nesse período que efetivamente se consagraram e permaneceram como referências da música brasileira dos anos 1980, foram justamente aqueles tidos como mais densos e até mesmo melancólicos, como a produção da Legião Urbana e de Cazuza, em sua fase solo, ou aqueles de modo geral tomados como politizados, como Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a Rigor, Lobão, Engenheiros do Hawaii, Capital Inicial, além dos dois anteriormente citados. Enquanto os agentes mais “leves” e bem-humorados – como Eduardo Dusek, Ritchie, Dalto, João Penca e seus Miquinhos Amestrados, A Cor do Som, Neuzinha Brizola, Magazine e mesmo a banda Blitz – sequer sobreviveram aos anos 1980.

Quanto aos “grandes nomes” da MPB – os “velhos ídolos” – diversas vezes criticados nas páginas da revista, atravessaram todo o período, até a contemporaneidade, com seu capital simbólico intacto, mantendo-se relevantes culturalmente e influenciando novas gerações artísticas, conforme visto no primeiro capítulo desta tese.

Veremos, na próxima seção, uma síntese das trajetórias assumidas pelos diferentes estilos que categorizamos ao longo da pesquisa.

Rock

O gênero rock inicia o período pesquisado sem representantes na lista das músicas mais tocadas no rádio e com pouco espaço nas páginas da revista *Veja*, que o descreve como “abandonado”. No entanto, têm-se Rita Lee como seu grande nome – “a única estrela do abandonado rock brasileiro”.

No período de 1979 a 1983, a artista figura como tema de diversas reportagens, é citada indiretamente em muitas outras matérias, além de ser retratada em uma das capas da revista. Nestas publicações, Rita Lee é apresentada como uma artista em grande evidência naquele momento – caracterizada como “rainha do rock” ou mesmo “rainha da música brasileira” –, destacando-se também por seu papel pioneiro no cenário musical. Em diferentes passagens, a revista associa sua trajetória ao surgimento de uma “nova geração” de roqueiros.

No que se refere à institucionalização do rock na esfera cultural dita legítima, captamos por meio do material empírico, fatos poucos referenciados na bibliografia sobre o tema. Nesse sentido, em reportagem do ano de 1980, é registrada a aproximação de Rita Lee com João Gilberto, ressaltando a “benção” do criador da bossa nova, o qual “elegeu Rita Lee como sua predileta”, “tocando fundo em uma ferida que a música popular ainda não cicatrizara por completo”, e sinalizando que “se faço música brasileira, Rita Lee também faz”. Em anos imediatamente posteriores vê-se a afirmação de que a agente teria “trazido o rock para a música brasileira”.

No ano de 1982, observa-se a entrada do rock nacional na lista das músicas mais tocadas no rádio. O gênero passaria a ocupar posição destacada no mercado fonográfico e na mídia até o final da década. Nesse contexto, uma relevante reportagem dedicada à emergente geração do rock brasileiro dos anos 1980 apresenta uma referência até então inédita em nossa pesquisa – incluindo as anteriores e exploratórias – ao atribuir à Rita Lee a condição de precursora direta dessa geração. Sob o título “Os filhos de Rita Lee” e o subtítulo “uma nova geração do rock invade as rádios na trilha aberta por sua maior estrela”, a matéria estabelece uma relação de filiação entre a artista e os novos grupos que então conquistavam espaço no mercado musical.

Assim, segundo a revista, “ao se eleger a namoradina do Brasil em 1980, a roqueira Rita Lee fez mais do que consagrar a vitória de seu estilo saudável e bem-

humorado entre a juventude do país”, pois, “ao virar mania nacional, esse estilo Rita Lee, simples e óbvio, lançou sementes férteis”.

A reportagem sustentou ainda que diversos artistas e bandas teriam desenvolvido seus trabalhos “a partir das lições da madrinha pioneira”, contribuindo para deflagrar um movimento caracterizado como um “rock brasileiro de bom gosto e apelo popular”. Sugerimos, nesse sentido, que a aceitação popular e o êxito comercial alcançado por Rita Lee podem ter contribuído no encorajamento da indústria e do mercado em direção à estética e sonoridade do pop/rock.

Cabe aqui, portanto, destacar que na bibliografia dedicada ao rock brasileiro dos anos 1980 – temática que estudamos desde a graduação, passando pelo mestrado –, não encontramos referências que enfatizassem o papel pioneiro de Rita Lee na legitimação do rock no cenário cultural brasileiro – somente quando se faz referência à sua participação na banda Mutantes –, tampouco sua vinculação direta à nova geração de artistas que emergia naquele período.

A obra talvez mais influente sobre o tema, *BRock: o rock brasileiro dos anos 1980*, de Arthur Dapieve, publicada em 1995, tendo diversas novas edições, referência quase obrigatória nos estudos acadêmicos sobre o assunto, sustenta que o rock brasileiro apenas se consolida e adquire ampla visibilidade no Brasil com a geração do rock dos anos 1980, interpretação posteriormente reproduzida em inúmeros trabalhos – inclusive em nossa dissertação.

Desse modo, para Dapieve (2015, p. 7), a institucionalização do rock no Brasil estaria atrelada ao seu engajamento na luta pela redemocratização do país: “a tese [do livro] é a de que o rock só conquistou cidadania brasileira nos anos 80, superando décadas de desconfiança ideológica, graças à sua participação no movimento de redemocratização”. Portanto, para este autor, a legitimidade do rock se daria em meados dos anos 1980, especialmente em 1984, no período das Diretas Já.

No entanto, conforme evidenciam as reportagens analisadas, o rock brasileiro já alcançava sucesso massivo e reconhecimento da crítica, inclusive com proximidade das instâncias consagradas da música nacional, por meio de Rita Lee, desde pelo menos 1980.

Anteriormente ao ano de 1984, vê-se que o rock brasileiro se configura predominantemente como um “rock carioca”, representado por nomes como Eduardo Dusek, Blitz, Gang 90 & Absurdetes, Neuzinha Brizola, Barão Vermelho, Kid Abelha e demais bandas do circuito do Circo Voador. Tratando-se, em grande parte, de um estilo

fortemente marcado pelo recurso ao humor, característica também presente na produção de Rita Lee.

No ano de 1984, a parada do rádio mostrou pela primeira vez a nova geração do rock brasileiro suplantando os artistas internacionais e aqueles vinculados à MPB. De forma geral, a maioria desses nomes também estavam presentes nas reportagens da revista *Veja*, onde observa-se a tendência de um aumento da exposição e importância cultural desses agentes, os quais estariam “ocupando o vácuo deixado pela mesmice dos velhos ídolos” e dividindo, “hoje, o rádio e as lojas de discos com os nomes consagrados”.

Assim, com base em nossos dados empíricos, sugerimos que durante o transcorrer do ano de 1984 – em um processo iniciado entre 1979 e 1980 a partir da grande evidência e relevância de Rita Lee, a qual alcançou além do sucesso comercial e midiático, também legitimidade cultural – o rock brasileiro e os agentes a ele vinculados assumiram um protagonismo no cenário cultural e no mercado musical, rivalizando e mesmo ultrapassando em algumas áreas a MPB e seus representantes.

Alguns dos nomes do rock nacional – Titãs, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Ultraje a Rigor, Lobão, Legião Urbana, Kid Abelha – e a própria “geração” do rock brasileiro dos anos 1980, além do sucesso comercial, adquiriram também legitimidade e capital simbólico que os permitiu manter sua carreira por décadas, os tornando artisticamente relevantes até os dias de hoje.

Dessa forma, em nossa perspectiva, embora o rock brasileiro já estivesse consolidado no mercado e no cenário cultural, o período das mobilizações populares gerou um acréscimo de capital simbólico a essa geração, tendo, portanto, relação com o momento de efervescência social e política pela qual passava o Brasil e com a qual foram positivamente relacionados. Assim, haveria uma confluência e uma orquestração entre uma geração, uma música e um país que buscavam renovação.

Nesse sentido, parece significativa a publicação de uma longa e elogiosa reportagem, com destaque visual aos artistas, na mesma edição que noticiou a histórica manifestação pelas Diretas em São Paulo. Assim, esses agentes adquiriram evidência midiática em um contexto marcado por união, esperança, mobilização e empoderamento popular.

Durante o ano de 1985, o rock brasileiro recebeu amplo destaque na cobertura da revista, apresentando superioridade quantitativa e qualitativa em relação aos demais gêneros analisados, evidenciando a centralidade adquirida pelo gênero no cenário cultural

brasileiro, aspecto corroborado também pelos dados referentes às músicas mais executadas no rádio em meados da década de 1980.

A ascensão do rock nacional era ainda associada, pela própria revista, a uma suposta estagnação da música popular brasileira tradicional, descrita praticamente ao longo de todo o período como marcada por “evidentes sinais de cansaço”.

Nota-se, principalmente a partir de 1986, – e após declarações beligerantes de ambas as partes – uma aproximação entre o rock e a MPB. Observa-se, assim, uma prática discursiva de valorização do rock por meio de sua associação à MPB. O movimento inverso também ocorria, com artistas consagrados da música popular aproximando-se da estética do rock, como nos casos registrados de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Ivan Lins e Roberto Carlos.

Ao final do período estudado, entre 1987 e 1988, marcado por profunda crise econômica e inflação, percebe-se certa articulação entre as músicas em evidência e o contexto social, político e econômico brasileiro. Tal aproximação manifestava-se em canções de grande sucesso radiofônico, como “Que País é Este”, da Legião Urbana, “Homem Primata”, dos Titãs, além de “Alagados” e “A Novidade”, dos Paralamas do Sucesso. Esses artistas e obras passaram, então, a ser associados a uma imagem politizada e contestadora, aura que ultrapassaria a década de 1980.

No tocante às críticas dirigidas ao rock brasileiro, encontramos já em meados da década referências esparsas à padronização e repetição, tão condenadas pelos críticos de Veja.

Observamos no transcorrer das reportagens e dos anos uma espécie de trajetória do gênero, bem delimitada pela própria publicação. Inicialmente associado ao humor, irreverência e ao cotidiano juvenil, posteriormente à crítica social, até alcançar manifestações marcadas por maior densidade e “agressividade”; sintetizada em passagens como “o rock nacional deixou de ser um passatempo de adolescentes para se tornar uma corrente da MPB, ele já consagrou em letra e música o humor, o cotidiano do jovem, a crítica social e a agressividade”.

Desse modo, no final do período analisado, a revista passou a destacar uma vertente do rock caracterizada como “contestadora” e “engajada”, definida em reportagens como uma das “vedetes do momento na MPB”. Ao mesmo tempo, ressaltava-se que tal caráter crítico não implicava engajamento partidário ou defesa explícita da arte militante, enfatizando-se justamente o êxito de músicas consideradas políticas, mas não panfletárias.

Percebe-se, portanto, que a valorização de sonoridades mais densas, a atribuição de um caráter “contestador” e politizado aos artistas, bem como a crescente aproximação com o universo simbólico e estético da MPB – elementos centrais no processo de legitimação desses agentes no espaço social da música brasileira – atingem seu ápice quase ao final da década de 1980. Em nossa perspectiva, foi sobretudo por meio dessa configuração final que a geração – particularmente seus agentes sobreviventes e consagrados – do rock nacional dos anos 1980 passou a ser incorporada à história e à memória da música popular brasileira.

Em suma, no tocante ao rock brasileiro dos anos 1980, sugerimos a partir da pesquisa, que no início da década, ele já se encontrava, em grande medida, disseminado no interior da sociedade brasileira e incorporado ao universo da música popular de grande circulação, além de aceito nas esferas legítimas da cultura. Antes mesmo da emergência dos agentes mais destacados dessa geração, alguns artistas consagrados e legitimados no campo musical brasileiro já haviam estabelecido aproximações relevantes com sonoridades, estéticas e referências associadas ao rock, caso de Caetano Veloso, Gilberto Gil e até mesmo Roberto Carlos, os quais incorporaram elementos do gênero em suas produções em princípios da década, contribuindo para ampliar sua circulação e aceitabilidade no mercado musical e junto ao público.

Desse modo, os artistas identificados posteriormente como representantes centrais do rock brasileiro dos anos 1980 não criaram propriamente o espaço social do gênero, mas foram possibilitados por ele. Sua emergência ocorreu em um contexto no qual tais sonoridades, amplamente difundidas pelo rádio, pela televisão e pela indústria fonográfica, já se mostravam familiares, inteligíveis e agradáveis a parcelas expressivas do público consumidor.

MPB

Por meio de nosso material empírico percebe-se que no final da década de 1970, os artistas da MPB, já consagrados desde meados da década de 1960, ainda figuravam como os grandes protagonistas do cenário cultural e do mercado musical brasileiro. No ano de 1979, na lista das músicas mais executadas no rádio, nota-se, ainda, uma marcante presença do gênero, denotando seu amplo alcance popular – especialmente se consideradas as características do rádio, meio de comunicação de forte inserção entre os setores populares e a juventude –, condição que se enfraqueceria ao longo da década de 1980, sobretudo após sua primeira metade. Desse modo, permaneciam ocupando as

primeiras posições, nomes como Elis Regina, Gilberto Gil, Chico Buarque, Maria Bethânia, Gal Costa e Caetano Veloso.

Na revista *Veja*, nesse período inicial de nosso recorte histórico, os tradicionais nomes da MPB foram apresentados como os principais artistas das grandes gravadoras, a exemplo de Gilberto Gil e Elis Regina; destacavam-se pelo elevado volume de vendas de seus discos, como no caso de Maria Bethânia, Gal Costa e Simone; recebiam frequentes elogios da crítica especializada, como Chico Buarque. Além de, como se viu, manterem estreita identificação com um público consumidor bastante jovem, como no caso de Caetano Veloso.

A partir da virada da década, percebe-se que os artistas, referenciados como os “grandes nomes” da música brasileira, começavam a enfrentar acusações de desgaste cultural. Em diferentes reportagens e críticas, suas obras e apresentações passaram a ser frequentemente associadas à falta de ousadia, ao esgotamento criativo e à repetição de fórmulas já consagradas, como se observa nas análises dedicadas a Milton Nascimento, Maria Bethânia e Gal Costa em princípios dos anos 1980. Nesse sentido, os principais alvos das críticas eram justamente os integrantes do chamado “primeiríssimo time” da MPB – considerada em seu sentido mais amplo.

Segundo a própria publicação, um dos fatores que mais contribuíam para este suposto cenário de inércia e apatia eram os “contratos milionários” dos artistas com as grandes gravadoras, os quais os obrigavam a lançar um disco por ano. Este argumento, como se viu, foi bastante reproduzido ao longo dos anos nas páginas da revista.

De qualquer modo, na primeira metade da década, ainda pode-se observar o elevado investimento das gravadoras nos agentes da MPB, as quais financiavam gravações e processos tecnológicos realizados no exterior e financiavam agressivas campanhas de promoção dos trabalhos dos artistas, os quais ainda eram competitivos no mercado.

Portanto, embora os destacados nomes da MPB fossem frequentemente criticados nas páginas da revista, estes ainda ocupavam uma relevante posição no cenário cultural e no mercado musical, estando presentes nas principais empresas do setor, além de contarem com a referência constante dos seus nomes na grande imprensa, como aqui se viu.

Entre os anos de 1983 e 1984, percebe-se um progressivo rebaixamento da MPB e de seus agentes do centro do mercado musical e da cobertura jornalística especializada,

em consonância com a ascensão da nova geração do rock brasileiro nos setores radiofônicos, fonográficos, televisivo e editorial.

A partir de meados da década, torna-se perceptível a redução da importância comercial da MPB no interior do mercado fonográfico. Ainda assim, seus agentes mantinham elevado capital simbólico, apreendido, por exemplo, no investimento da Globo, em 1986, em um programa televisivo com Caetano Veloso e Chico Buarque, cujo “objetivo central” seria “atrair para a emissora uma dupla musical de respeitabilidade”.

Desse modo, com o passar dos anos, observa-se a redução do espaço e da atenção destinados à música popular brasileira nas páginas da revista, tornando-se igualmente mais escasso o número de matérias especificamente voltadas à MPB. Paralelamente à diminuição quantitativa, as reportagens passaram a assumir um tom crescentemente crítico em relação ao gênero. Nesse contexto, multiplicam-se formulações que associavam a MPB ao desgaste e à estagnação, como nas referências a “canções que ecoam o atual ambiente modorrento da MPB”, a propósito de um disco de Chico Buarque, ou na afirmação de que “a música brasileira se encontra em uma espécie de marasmo, marcado pela ausência de grandes LPs, canções ou espetáculos. A MPB nunca esteve tão aborrecida”.

Portanto, de meados da década até o final do período analisado, a seção musical da revista passou a apontar de forma ainda mais veemente para um “momento de crise” da MPB, formulando críticas contundentes aos artistas nacionais. Embora o termo MPB fosse empregado de maneira ampla, como sinônimo de música popular brasileira em geral, englobando artistas bastante distintos, como Roberto Carlos e Xuxa, as análises incidiam sobretudo sobre aqueles tradicionalmente reconhecidos como os “grandes nomes” do gênero. Nesse contexto, destacam-se matérias como “À meia força”, predominantemente crítica em relação ao então mais recente trabalho de Caetano Veloso, e “Sem fôlego”, dedicada ao novo disco de Chico Buarque.

No entanto, ao que tudo indica, tais artistas ainda constituíam a principal vitrine das grandes gravadoras, preservando elevado prestígio e significativa capacidade de mobilização comercial, ainda que em patamares inferiores aos alcançados em períodos anteriores.

A propósito do capital simbólico desses agentes, observa-se que a reportagem responsável por anunciar “os primeiros lançamentos nacionais em CD” – marco inicial da circulação da música popular brasileira nesse formato – indicava que os títulos inaugurais seriam coletâneas de artistas como Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil,

Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Rita Lee, Milton Nascimento, Roberto Carlos e Simone, além da Legião Urbana.

A escolha desses nomes revela que a introdução da nova tecnologia privilegiava justamente os artistas situados nos estratos mais elevados da hierarquia cultural da música brasileira, cujos capitais simbólicos acumulados puderam ser preservados, ampliados e reconvertidos em capital econômico por meio da renovação tecnológica. Soma-se a isso o fato de que o CD ainda possuía custo significativamente superior ao LP, configurando-se como um produto voltado aos segmentos dotados de maior capital econômico, o que ajuda a compreender a seleção desses agentes em detrimento de artistas direcionados ao mercado popular de baixa renda.

No período final de nosso recorte histórico, observa-se uma reportagem dedicada à apresentação de uma nova geração de cantoras, entre as quais figuravam Marisa Monte e Adriana Calcanhotto. Percebe-se, nesse movimento, uma tentativa de renovação dos quadros da música popular brasileira por meio da incorporação de novos nomes no espaço de maior legitimidade cultural da música popular. Tal dinâmica remete à reportagem publicada em 1979, intitulada “Vozes para os anos 80”, na qual já se insinuava a sucessão dos “atuais campeões do disco” por uma “nova geração mais ousada, menos reprimida e nada panfletária”.

No que se refere às trilhas sonoras das novelas, observa-se o predomínio da MPB ao longo de praticamente todo o período analisado, ainda que com uma ligeira retração em meados da década, seguida de progressiva retomada até o final dos anos 1980, culminando, em nosso recorte, em uma produção emblemática como Vale Tudo, novela que marcou época e que, em certa medida, buscou encarnar um reflexo do momento histórico aqui analisado.

Nesse sentido, apesar do declínio comercial, agentes de grande projeção na MPB, como Elis Regina, Ney Matogrosso, Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Milton Nascimento, mantiveram presença constante nas trilhas sonoras das novelas das 20h ao longo de toda a década. Tal fenômeno evidencia a preocupação da emissora em conferir prestígio cultural e um sentido de qualidade artística às produções dessa faixa horária, historicamente a mais valorizada de sua grade de programação. Ao mesmo tempo, revela a consolidação do capital simbólico acumulado por esses artistas – em sua maioria projetados nacionalmente nos anos 1960 –, capaz de preservar sua centralidade no campo cultural mesmo diante de oscilações no desempenho comercial.

Esse processo sugere, portanto, uma dinâmica de legitimação recíproca: ao mesmo tempo em que as novelas reforçavam seu prestígio cultural por meio da incorporação de artistas já consagrados, esses músicos encontravam nas trilhas sonoras um importante mecanismo de manutenção de visibilidade, circulação massiva e reafirmação de sua relevância artística e comercial no espaço social da música popular no Brasil.

Samba

O samba, no início do período analisado, esteve constantemente sob um diagnóstico de “estagnação” e “crise de renovação”. Observa-se que, em praticamente todas as reportagens que abordavam o gênero, a revista mobilizava a ideia de uma suposta inação, associando o samba a uma dificuldade de produzir novidades e de se reinventar frente às transformações do cenário musical do período.

No início dos anos 1980, a revista afirmava que os discos de samba teriam sido os mais afetados pela recessão econômica, uma vez que “são consumidos pelas camadas mais pobres da população”. Nesse contexto, artistas de proa do gênero – como Martinho da Vila e Beth Carvalho – que no final da década de 1970 alcançavam vendas na casa das 400 mil cópias, passaram a registrar cifras em torno de 150 mil cópias.

Apreendemos, no entanto, a partir de 1984 uma recuperação de sua presença no cenário cultural e no mercado fonográfico, com destaque para as vertentes denominadas pagode – que emergiu comercialmente naquele momento, com agentes como Zeca pagodinho, Alcione e músicos egressos do grupo Fundo de Quintal, como Jorge Aragão – e o “samba romântico”. Este último, mais desvalorizado culturalmente, atinge o ápice de popularidade no ano de 1986, passando a rivalizar com o rock pela centralidade no mercado e cenário musical.

Nesse sentido, registra-se o expressivo sucesso popular e comercial de Agepê, tema de reportagem de capa da revista. Embora hoje seu nome pareça relativamente apagado da memória coletiva ou história musical, em meados da década de 1980 o cantor ocupava posição de grande destaque no mercado fonográfico, a ponto de renovar, em 1985, seu contrato com a gravadora Som Livre por meio de um dos cinco maiores acordos da indústria fonográfica brasileira até então.

É apontado que o artista “alçou a níveis surpreendentes esse gênero de música que, desprezado pelas rádios FM, ridicularizado pela crítica, hostilizado por roqueiros e intelectuais, funciona como uma espécie de trilha sonora do Brasil”.

Em outras matérias igualmente se corrobora a percepção da “ascensão do pagode ao posto de ritmo do momento na MPB”, além de recorrentes menções, por parte de artistas e jornalistas, ao domínio compartilhado entre samba e rock no cenário musical brasileiro. Tais registros relativizam a interpretação predominante na bibliografia e memória coletiva, que costumam enfatizar sobretudo a hegemonia do rock brasileiro dos anos 1980 naquele período.

Portanto, a partir dos dados empíricos analisados, afirmamos que, em meados da década de 1980, sobretudo no momento inicial do plano cruzado, quando a inflação foi temporariamente controlada e setores expressivos da população se viram com maior poder aquisitivo, o rock nacional e o samba – especialmente em suas vertentes do pagode e do samba romântico – dividiram a posição de predominância no cenário musical brasileiro.

Assim, evidencia-se um cenário mais plural e disputado do que aquele frequentemente sugerido pela bibliografia – especialmente aquela voltada para o “BRock” – que tende a enfatizar a centralidade do chamado rock brasileiro dos anos 1980, promovendo, indiretamente, um obscurecimento desta expressão musical mais popular.

Em nossa perspectiva, isso se deve ao fato de o rock provavelmente ter ocupado uma posição privilegiada no debate cultural e na cobertura jornalística voltada aos segmentos das classes médias urbanas, a despeito de o samba preservar ampla força comercial e grande capilaridade popular, sustentando elevados índices de venda e presença em estações de rádio e programas televisivos voltados para as frações de classe mais desprivilegiadas economicamente.

Sertanejo

Na seara da música sertaneja, percebe-se, ao longo de todo o período pesquisado, uma clara opção do periódico por conceder espaço unicamente à vertente culturalmente mais valorizada do gênero, identificada com a “tradição” da música rural e encarnada, sobretudo, nos agentes da chamada música caipira.

Trata-se, portanto, daquilo que a própria revista classifica como um sertanejo “chique” ou “sofisticado”. Nessas reportagens, o gênero é apresentado a partir de uma vertente específica, associada a arranjos mais elaborados e a uma estética voltada à valorização de elementos considerados refinados, autênticos ou vinculados à história e à tradição rural brasileira.

Tal posicionamento da revista torna-se particularmente seletivo – e significativo – diante do grande sucesso alcançado, no início dos anos 1980, pelo espectro mais popular e considerado comercial do gênero, em um contexto marcado pela consolidação de referências como “Fio de Cabelo”, de Chitãozinho & Xororó, canção apontada por Alonso (2015b) como definidora de uma nova configuração estética e comercial da música sertaneja.

Pode-se apreender o momento de grande demanda comercial pela música sertaneja no período a partir de diferentes indícios presentes nas reportagens de Veja, como a informação do lançamento da revista *Som do Sertão*, da editora Abril, voltada especificamente a este público consumidor, e as reportagens sobre a criação do programa *Som Brasil* – inicialmente dedicado exclusivamente à música sertaneja – da TV Globo, movimento acompanhado por emissoras como o SBT e a Bandeirantes.

Soma-se a isso a informação de que eram lançados, em média, cinquenta discos sertanejos por mês, dos quais um sucesso considerado mediano alcançava cerca de 100 mil cópias vendidas – “o mesmo que Caetano”. Assim, os registros sugerem que já no transcorrer dos anos 1980 a música sertaneja ocupava posição de grande relevância no mercado fonográfico e nos meios de comunicação de massa, situação que iria se intensificar exponencialmente no início da década seguinte.

Portanto, embora a música sertaneja já estivesse amplamente difundida entre setores da população brasileira, alcançando enorme inserção comercial e forte presença no cotidiano popular, a revista privilegiou, quase exclusivamente, agentes associados à vertente culturalmente legitimada da música sertaneja, como Rolando Boldrin e Almir Sater, artistas recorrentes nas reportagens analisadas, sobretudo Boldrin, personagem de diversas matérias, nas quais empreende a defesa de uma música caipira considerada “autêntica”, preservada da influência de ritmos estrangeiros e contraposta explicitamente à produção de duplas como Milionário e José Rico, mencionadas no texto como exemplo de uma vertente mais comercial.

Ao final do período analisado, destacam-se as reportagens dedicadas a um sertanejo “sofisticado” – caso da dupla Pena Branca e Xavantinho, os quais possuíam proximidade com agentes de proa da MPB, como Caetano Veloso e Chico Buarque, de cujo programa televisivo participaram, e Milton Nascimento, de quem gravaram a canção “Cio da Terra”, com a qual se tornaram conhecidos nacionalmente – ou socialmente engajado, como viu-se na matéria “Toada engajada”, voltada aos cantores que incorporavam críticas sociais e políticas em suas composições.

Esta última matéria contrapõe a imagem tradicional atribuída à música sertaneja, associada a canções românticas e narrativas sobre o cotidiano rural, à emergência de artistas que abordavam temas como a concentração fundiária e a situação do trabalhador do campo. Tal enfoque evidenciava também a relação dessas representações com o contexto da redemocratização e dos debates em torno da Assembleia Constituinte, no ano de 1988, momento em que a questão da reforma agrária ganhou bastante visibilidade no espaço público brasileiro.

Regional

No interior de nosso recorte histórico, aquilo que classificamos como música regional recebeu acompanhamento descontínuo por parte da revista *Veja*. Na primeira publicação de 1979, a seção Música da revista dedicou uma extensa reportagem à divulgação de três discos de artistas identificados por suas fortes vinculações com sonoridades regionais.

A matéria destacava aquelas produções como uma “safra regionalista”, ainda que os próprios músicos rejeitassem tal classificação, definindo-se como artistas “universais” e “contemporâneos”. Já na introdução, o texto afirmava que, “após a embriagante maré universalista do tropicalismo e seus vizinhos”, a música popular brasileira retomaria “seus múltiplos afluentes regionais”, sugerindo um movimento de revalorização de referências culturais locais no interior da música popular. A reportagem, portanto, concedia visibilidade e avaliação positiva a artistas vinculados a uma música identificada expressamente como regional, algo que se tornaria raro nas edições posteriores da revista.

Nos primeiros anos do período pesquisado, em 1982, a publicação registrava o encerramento da “onda dos nordestinos, que lideraram as paradas de sucesso no final da década passada”, afirmando que “hoje a música brasileira está sendo puxada pelos cantores ou grupos de rock”, apontando uma oposição bem demarcada entre ambos: de um lado, o rock associado a sonoridades “urbanas”, “leves” e “dançantes”; de outro, o “regionalismo folclórico de Zé Ramalho e seus companheiros”.

Quanto aos agentes associados à música regional, embora tivessem perdido a centralidade anteriormente atribuída pela revista, permaneceram presentes de maneira constante no cenário e no mercado musical brasileiro ao longo da década. Artistas como Zé Ramalho, Belchior, Alceu Valença, Elba Ramalho e Fagner continuaram sendo frequentemente mencionados nas páginas da revista, indicando que apesar do avanço

comercial do rock, tais agentes mantinham relevância artística e espaço consolidado na indústria fonográfica.

Entre esses nomes, Fagner ocupou posição particularmente destacada, tornando-se objeto de reportagens extensas e marcadamente elogiosas, que o apresentavam como um dos principais nomes da música brasileira naquele contexto, indicando um futuro promissor, e o comparando com Roberto Carlos e Simone, descritos como os maiores vendedores de discos em princípios da década de 1980.

Verificou-se também a concessão de espaço – ainda que bastante raro e restrito aos primeiros anos da década – a uma produção regional descrita pela revista como “quase folclórica”, representada por agentes como Elomar do sertão, marcada por forte distanciamento em relação aos padrões comerciais e urbanos então dominantes no mercado fonográfico.

Ainda nos primeiros anos da década, a revista concedeu espaço destacado à música gaúcha, frequentemente acompanhada de avaliações elogiosas que sugeriam uma aposta em seu processo de institucionalização no interior da música popular brasileira – movimento que, contudo, não se consolidaria nos termos projetados. Nesse contexto, a dupla Kleiton & Kledir aparecia como uma das principais apostas da indústria fonográfica, sendo apresentada como representante de uma produção regional capaz de ultrapassar os limites locais e alcançar projeção nacional.

Já na segunda metade da década, a música produzida na Bahia passou a ocupar posição de maior destaque nas páginas da revista, especialmente a partir da reportagem de capa dedicada ao cantor e compositor Luiz Caldas. A matéria registrava o enorme sucesso popular do artista, sobretudo durante o carnaval de Salvador, sustentando a ideia de que Caldas seria o criador de um novo estilo musical, denominado pela publicação como “deboche”.

Ainda que tal classificação não tenha permanecido, a reportagem documenta um momento de intensa efervescência cultural na Bahia e de renovação de sua cena musical, acompanhado por certo entusiasmo por parte do público e da crítica. Segundo Antônio Risério, apresentado como estudioso da cultura baiana, o estado “retomou um processo de efervescência cultural através, sobretudo, dessa nova música”. Tratava-se, em nossa percepção, dos momentos iniciais daquilo que posteriormente seria consolidado nacionalmente como axé music, gênero que alcançaria enorme sucesso comercial nos anos seguintes.

Ao finalizar esta seção, cabe apontar, mais uma vez, que a própria noção de “música regional” demanda problematizações. Conforme discutido no primeiro capítulo desta tese, tais classificações não correspondem a categorias neutras ou estritamente musicais, mas constituem construções sociais produzidas no interior das disputas simbólicas do espaço da música.

Dessa forma, atribuição do rótulo “regional” depende menos da origem geográfica dos artistas do que dos significados estéticos associados às suas obras e trajetórias. Trata-se, portanto, de uma classificação constantemente tensionada por agentes da crítica, da indústria fonográfica, da imprensa e pelos próprios músicos.

Nesse sentido, torna-se significativo observar que artistas baianos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa nunca foram classificados como representantes da “música regional”. Inseridos historicamente no universo da MPB e associados a linguagens experimentais e intelectualmente legitimadas, esses agentes foram percebidos como intérpretes de uma música nacional moderna. A própria distinção evidencia o caráter seletivo e hierarquizado dessas classificações: enquanto determinadas sonoridades ou artistas eram identificados como “regionais”, frequentemente associados ao folclórico, ao rural ou ao tradicionalismo, outros conseguiram transcender essa condição e ocupar posições mais elevadas no espaço da música popular brasileira.

Romântica

A categoria de música romântica envolve disputas classificatórias ainda mais complexas do que a noção de música regional. O rótulo “romântico” – empregado isoladamente ou associado a determinados gêneros, como no caso do “samba romântico” – aparece, em geral, marcado por conotação desabonadora e associado a formas musicais consideradas comerciais ou de menor prestígio cultural. Nesse sentido, gêneros amplamente vinculados ao romantismo, como o pagode e a música sertaneja, ocupam posições deslegitimadas nas hierarquias simbólicas da música popular brasileira, sendo recorrentemente contrapostos à ideia de uma produção artística mais “sofisticada”, “autêntica” ou culturalmente valorizada.

No entanto, canções centradas em questões afetivas, amorosas e sentimentais constituem matéria-prima recorrente de praticamente todos os gêneros da música popular, estando presentes tanto na MPB quanto no rock, no samba ou na bossa nova. Por essa razão, a fronteira daquilo que é classificado como “música romântica” torna-se mais

fluida e instável, menos dependente de características estritamente técnicas, estéticas ou musicais.

Na próxima seção desta tese, serão apresentadas algumas perspectivas teóricas, a partir da obra de Pierre Bourdieu, que podem contribuir para a compreensão dessas classificações, bem como das hierarquias simbólicas que estruturam o campo da música popular.

Nesta seção, interessa-nos sobretudo demarcar o espaço concedido e o enquadramento atribuído pela revista *Veja* à produção musical culturalmente “desclassificada”, frequentemente apresentada como descartável, excessivamente comercial, popularesca ou brega. No período analisado, esse universo foi representado por artistas como Sidney Magal, Gretchen, Gilliard, Wando, Agepê e Fábio Jr., entre outros.

Nesse sentido, pode-se inferir, a partir das reportagens e das músicas mais tocadas no rádio no período analisado, a forte presença de artistas classificados como “popularescos”, “superpopulares” ou “bregas” no cenário cultural e no mercado fonográfico brasileiro. Em meados da década, ressalta-se a ascensão dessa vertente de artistas, sustentando-se que “a conquista de palcos nobres e de faixas de público mais variadas pelos cantores românticos do gênero apelidado de brega ou popularesco” configuraria um “fenômeno que começa a tomar corpo na música brasileira”. A reportagem advogava ainda que aquilo que “até há pouco era descartado por muitos ouvintes como música cafona” passaria a “voltar à ordem do dia”, sugerindo um possível processo de ampliação da legitimidade cultural e simbólica desse segmento musical.

Ao longo de todo o período analisado, esse universo musical recebeu algum grau de destaque nas páginas da revista. Em 1979, uma reportagem expressiva registrava o sucesso de Sidney Magal. Em meados da década, tornava-se visível a projeção de artistas como Wando e Amado Batista, ao passo que, em 1986, Agepê e os sambistas românticos também passavam a ocupar espaço relevante. Já nos anos finais do recorte analisado, a *Veja* voltava a registrar o “brega em alta”, em matéria que tinha Fábio Jr. como principal referência.

Um traço recorrente entre os artistas apontados como popularescos foi, como se viu, “a queixa contra o preconceito”. Nesse sentido, Amado Batista afirmava que “o que me aborrece mais são os veículos de comunicação de alto nível. Eles sabem o que é discriminação, porque lutaram contra a censura [...]. E são eles que fazem o mesmo conosco”. A declaração evidencia a percepção, por parte desses agentes, de sua exclusão

de determinados espaços e instituições culturalmente legitimados – como casas de espetáculo renomadas, rádios FM, grandes gravadoras, programas televisivos, trilhas de novelas e veículos de imprensa prestigiados –, o que restringia a circulação de suas obras e de suas imagens públicas, produzindo impactos objetivos sobre suas trajetórias profissionais.

No caso dos artistas sertanejos, nota-se que até mesmo programas televisivos de grande relevância dedicados exclusivamente ao gênero – como os de Inezita Barroso e Rolando Boldrin, vinculados à vertente da chamada música caipira – lhes negavam espaço de maneira enfática. Soma-se a isso a informação de que o então ministro da Cultura, Celso Furtado, teria se recusado a patrocinar a excursão de Milionário e José Rico pela China.

Por fim, gostaríamos de destacar, também, a entrevista de Agnaldo Timóteo, artista frequentemente associado ao universo da música romântica. Suas declarações assumem tom bastante belicoso em relação ao que denomina “artistas de elite”, revelando certo ressentimento diante desse espectro da música brasileira, bem como dos veículos de mídia e de seus jornalistas. O discurso de Timóteo aproxima-se significativamente daquele formulado por Amado Batista, analisado anteriormente, sobretudo ao questionar os critérios de distinção responsáveis por legitimar determinados artistas em detrimento de outros. Nesse sentido, o cantor afirmava não enxergar diferenças substantivas entre sua produção e a de nomes consagrados que igualmente cantavam o amor e os relacionamentos: “eu e a Maria Bethânia somos a mesma coisa, cantamos as mesmas coisas. Só que a Maria Bethânia é elite e eu não sou”.

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE CLASSIFICAÇÕES, HIERARQUIAS E DISPUTAS SIMBÓLICAS NO ESPAÇO DA MÚSICA POPULAR: UMA LEITURA A PARTIR DE PIERRE BOURDIEU.

Na presente seção, empreenderemos uma tentativa de objetivação do espaço social da música popular brasileira no período da transição democrática, buscando compreender a dinâmica de classificação, hierarquização e exclusão que estruturavam as posições mais prestigiadas ou dominantes desse espaço. Conforme apontamos, em consonância com a bibliografia, trata-se de um processo que extrapola a esfera estritamente musical, técnica ou estética, envolvendo também questões sociais mais abrangentes.

Nesse sentido, a problemática que nos aparece pode ser formulada nos seguintes termos: sabendo que canções que versam sobre questões afetivas, amorosas e

sentimentais constituem elementos recorrentes em praticamente todos os gêneros da música popular, quais seriam, então, os critérios que distinguem aquilo que é culturalmente legitimado – e classificado como MPB – daquilo que passa a ser identificado como “música romântica” ou “brega”, categorias musicais desprestigiadas?

De modo semelhante, a acusação de “artista comercial”, frequentemente mobilizada como elemento de desqualificação desses agentes, revela-se igualmente problemática, uma vez que a própria MPB, assim como o rock, o samba “autêntico, ou anteriormente a bossa nova, também se encontravam articulados à lógica do mercado fonográfico, ocupando, inclusive, posição central nas estratégias comerciais das grandes gravadoras multinacionais. Trata-se, portanto, da existência de fronteiras fluidas e subjetivas, que não se fundamentam exclusivamente em critérios técnicos, estéticos ou estritamente musicais.

Dessa forma, observou-se que os discursos de artistas com carreiras consolidadas e amplo alcance popular, como Amado Batista e Agnaldo Timóteo, por exemplo, convergiam no sentido de questionar as distinções que separavam suas produções daquelas associadas aos nomes consagrados da música popular. Ambos afirmavam não enxergar diferenças entre suas canções e as de artistas legitimados que igualmente tematizavam o amor e os relacionamentos.

Segundo Pierre Bourdieu (2010), a maior parte das noções e classificações mobilizadas por artistas e críticos para definir suas obras ou caracterizar seus adversários constituem, na realidade, formas de defesa ou ataque de determinadas posições no interior do campo cultural – à semelhança de um esporte de combate. Assim, as categorias empregadas por artistas, admiradores/consumidores, movimentos estéticos ou historiadores da arte para analisar seus objetos seriam, em essência, esquemas classificatórios produzidos no interior dessas disputas, posteriormente naturalizados ou transformados de maneira mais ou menos sutil.

Além disso, na perspectiva de Bourdieu, o produtor do valor da obra de arte não é apenas o artista individualmente, mas o próprio espaço de produção cultural, responsável por produzir o valor da obra ao produzir, simultaneamente, a crença no poder criador do artista (Bourdieu, 2010, p. 259).

Desse modo, os discursos produzidos em torno das obras – por críticos, jornalistas, intelectuais, instituições culturais e demais agentes legitimadores – não constituem simples elementos acessórios destinados a favorecer sua apreciação, mas participam ativamente da produção de seus sentidos e de seu valor simbólico. Como afirma o autor,

“o discurso sobre a obra não é um simples coadjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (Bourdieu, 2010, p. 196).

Em sua análise dos campos de produção cultural, particularmente do campo literário de meados do século XIX na França, Bourdieu sustenta que essa esfera tende a estruturar-se a partir de uma oposição fundamental entre, de um lado, o polo da produção “pura”, voltado sobretudo a um mercado restrito, composto principalmente pelos próprios agentes do campo cultural e pela fração intelectualizada das classes dominantes, e, de outro, o polo da grande produção, orientado para a satisfação das demandas do grande público e para os lucros da indústria.

Desse modo, Bourdieu contrapõe duas hierarquias distintas: uma estruturada do ponto de vista econômico e outra definida a partir da apreciação e do reconhecimento no interior do próprio campo cultural. No primeiro caso, tomando como referência o campo literário, o autor observa uma hierarquia relativamente simples, na qual gêneros de maior alcance tendem a ocupar as posições economicamente dominantes. Assim, o teatro apareceria no topo dessa hierarquia por assegurar lucros importantes e imediatos a um número relativamente expressivo de autores, ao passo que a poesia ocuparia a posição inferior, proporcionando retorno econômico extremamente reduzido a um número pequeno de autores. O romance situar-se-ia em uma posição intermediária, podendo alcançar retornos comerciais mais amplos e assegurar lucros materiais superiores aos obtidos pelos agentes vinculados à poesia, embora de maneira menos frequente quando comparada aos autores do teatro daquele momento histórico (BOURDIEU, 2010, p. 134).

Do ponto de vista dos critérios de apreciação dominantes no interior do próprio campo – relativos ao valor simbólico de determinada obra, artista ou escola literária –, a hierarquia assume configuração distinta e invertida. Nesse caso, formas culturais associadas à produção “pura” e menos submetidas às exigências imediatas do mercado tendem a ocupar as posições mais prestigiosas. A poesia apareceria no topo da hierarquia por ser consagrada como a “arte por excelência”, preservando elevado prestígio mesmo dispondo de mercado extremamente reduzido. Em contrapartida, o teatro, diretamente dependente da recepção do público burguês e de suas convenções, era tido como o menos valorizado. Já o romance, situado novamente entre essas duas esferas, ocuparia a posição intermediária também do ponto de vista simbólico, podendo ser associado a formas de literatura mais populares e regionalizadas, além do folhetim, mas apresentando algumas

escolas e autores renomados como, por exemplo, o realismo, com Gustave Flaubert e Stendhal (Bourdieu, 2010, p. 134).

Bourdieu argumenta, ainda, que a valoração atribuída a artistas, obras, gêneros e escolas literárias mantém estreita relação com o público consumidor ao qual se destinam. Nesse sentido, a “qualidade social do público” constitui um importante marcador das hierarquias estabelecidas entre obras e autores, tanto entre diferentes gêneros quanto no interior de cada um deles. A hierarquia presente no campo cultural tenderia, assim, a corresponder, em grande medida, à própria hierarquia social dos públicos consumidores e dos universos sociais representados nas obras.

Tomando como exemplo o teatro e o romance, Bourdieu observa que as hierarquias entre diferentes formas de produção cultural correspondem de maneira bastante direta às hierarquias sociais dos públicos aos quais se dirigem. No caso do teatro, isso se expressaria nas distinções – em ordem decrescente de valor simbólico – entre o teatro clássico, o teatro de boulevard, o vaudeville e o cabaré. Já no romance, a oposição entre modalidades como o romance psicológico, naturalista, de costumes, regionalista ou popular tenderia a reproduzir diferenças relativas ao prestígio social dos públicos consumidores, aos universos sociais representados nas obras e até mesmo à posição social e ao gênero (biológico) dos próprios autores (Bourdieu, 2010, p. 135).

Bourdieu observa ainda que os representantes daquilo que denomina “arte burguesa”, frequentemente vinculados ao teatro, mantêm relações de proximidade com os grupos dominantes, tanto em função de suas origens sociais quanto de seus estilos de vida e sistemas de valores. Essa proximidade constituiria uma das bases de seu sucesso em um gênero que pressupõe comunicação imediata e certa cumplicidade ética, política e cultural entre autor e público.

Bourdieu destaca, igualmente, que os defensores da chamada “arte pela arte”, embora nem sempre constituíssem um grupo formalmente organizado, compartilhavam tomadas de posição estéticas e políticas bastante próximas, além de manterem relações de estima mútua e, em alguns casos, de amizade. Essa proximidade manifestava-se também em suas trajetórias pessoais, revelando que os agrupamentos e afinidades no interior do campo cultural tendem a se estruturar não apenas a partir de escolhas estritamente artísticas, mas igualmente em função de disposições compartilhadas e posições relativamente semelhantes no espaço social.

Desse modo, o campo artístico, embora se apresente como um espaço aparentemente aberto e acessível, tende a conferir vantagens veladas aos agentes

detentores de propriedades econômicas herdadas. Isso ocorre, sobretudo, porque a posse de recursos materiais assegura condições de permanência e sobrevivência mesmo na ausência de público consumidor, de retorno financeiro imediato ou de mecanismos de patrocínio estatais ou privados.

Nesse sentido, a vantagem dos “herdeiros” no campo artístico relaciona-se diretamente ao capital econômico previamente adquirido, que lhes permite maior liberdade diante das exigências imediatas do mercado. Tal condição favorece a realização de empreendimentos estéticos mais próximos das posições de vanguarda e do polo da produção cultural consagrada, nos quais a busca por reconhecimento tende a prevalecer sobre as demandas materiais e comerciais de curto prazo.

Portanto, agentes dotados de melhores condições materiais tendem a permanecer por mais tempo nas posições mais arriscadas e inovadoras do campo cultural, podendo aguardar a reconversão futura dessas obras em reconhecimento e mesmo capital econômico. Além disso, a origem social privilegiada favorece o desenvolvimento de disposições como a audácia, a relativa indiferença ao lucro material imediato e a familiaridade precoce com os códigos da cultura legitimada. Tais condições estimulam investimentos culturais inicialmente incertos do ponto de vista econômico, mas potencialmente rentáveis em termos de consagração e, também, de retorno material a longo prazo.

No caso dos agentes mais destacados da geração do rock brasileiro dos anos 1980 – que lograram alcançar simultaneamente consagração comercial e simbólica, adentrando o espaço legítimo da cultura brasileira e integrando a memória e a história da música popular –, os quais foram objeto de estudo prosopográfico desenvolvido em nossa dissertação de mestrado, observa-se a presença de um *habitus* de classe bastante elitizado. Tal *habitus* encontrava-se em orquestração com as disposições compartilhadas por críticos culturais, diretores de gravadoras e demais agentes situados em posições estratégicas da indústria cultural.

Para demonstrar o pertencimento desses agentes às frações de classe dominantes, cabe destacar que um elemento fundamental para a objetivação da posição social de origem de um indivíduo reside na profissão exercida por seus pais – sobretudo pelo pai, considerando que em gerações anteriores a inserção feminina no mercado de trabalho ocorria de forma mais restrita.

Desse modo, no caso dos artistas que caracterizamos como pertencentes ao *mainstream* do rock brasileiro dos anos 1980, evidenciam-se as posições profissionais elevadas ocupadas por seus genitores.

Entre os integrantes de nossa amostra naquela pesquisa anterior – os quais marcaram presença em nossos dados empíricos na presente pesquisa – encontram-se músicos filhos de políticos de expressão nacional (como Roberto Frejat, do Barão Vermelho, filho de José Frejat, deputado federal pelo Rio de Janeiro em dois mandatos nos anos 1980, e Sérgio Britto, dos Titãs, filho de Almino Afonso, que ocupou os cargos de ministro do trabalho no governo João Goulart e, posteriormente, vice-governador do estado de São Paulo entre 1986 e 1990); de diplomatas (como Dado Vila-Lobos, da Legião Urbana, Bi Ribeiro dos Paralamas do Sucesso e Dinho Ouro-Preto, do Capital Inicial); de militares de alta patente (como Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso, cujo pai, militar da aeronáutica foi piloto do avião presidencial durante o governo Geisel); de professores universitários de instituições renomadas (como Tony Belotto e Arnaldo Antunes, dos Titãs, e Fê e Flávio Lemos, do Capital Inicial); além de executivos da indústria fonográfica (como Cazuza, filho de João Araújo, presidente da gravadora Som Livre, de 1969 a 2005, durante décadas líder de mercado no setor).

Outro aspecto relevante na perspectiva prosopográfica e da sociologia relacional refere-se à trajetória educacional dos agentes, elemento constitutivo daquilo que Bourdieu denomina capital cultural legítimo. Os dados indicam que os integrantes da geração do rock brasileiro dos anos 1980 estudaram, em sua maioria, em colégios particulares ou tradicionais, frequentados predominantemente pelos filhos das classes dominantes. É o caso de Cazuza, aluno do tradicional colégio Santo Inácio, no Rio de Janeiro; de Roberto Frejat, que estudou no renomado colégio Andrews; e de Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Dinho Ouro-Preto, estudantes do colégio Marista de Brasília, espaço frequentado por filhos de políticos e segmentos privilegiados da capital federal. Situação semelhante ocorreu com os integrantes do grupo Titãs, que se conheceram e iniciaram suas atividades musicais no tradicional colégio paulistano Equipe.

No que se refere ao ensino superior, é significativo observar que muitos dos músicos da geração do rock brasileiro dos anos 1980 ingressaram em universidades, embora a profissionalização precoce de suas carreiras artísticas tenha levado a ampla maioria a abandonar os cursos antes da conclusão. Ainda assim, suas trajetórias evidenciam forte proximidade com instituições de prestígio e cursos socialmente valorizados, coerentemente com suas origens familiares e formações escolares. Entre os

integrantes da amostra, encontram-se passagens por universidades renomadas e cursos como Arquitetura, Jornalismo, Letras, Matemática, Filosofia, Artes Plásticas, Ciências Sociais, Psicologia e Física, em instituições como USP, UFRJ, UNB, Mackenzie, FAAP e UFSCar.

Observa-se, ainda, que a circulação internacional constituiu outro traço relevante da geração do rock brasileiro dos anos 1980. Antes mesmo de alcançarem projeção no cenário musical nacional, diversos desses artistas já haviam realizado viagens ou residido no exterior, acumulando experiências, repertórios culturais e competências valorizadas socialmente, como o domínio de idiomas estrangeiros e a familiaridade com circuitos culturais internacionais.

Além dos filhos de diplomatas, como Dinho Ouro-Preto e Dado Villa-Lobos, que viveram em diferentes países durante a infância e a adolescência, outros músicos da geração também tiveram experiências significativas no exterior. Renato Russo morou em Nova York ainda criança, em razão de uma bolsa de estudos obtida por seu pai; Roger Moreira viveu em São Francisco entre 1979 e 1980; Cazuza cursou fotografia na Universidade de Berkeley em 1979; Paulo Ricardo residiu em Londres pouco antes da formação do RPM; e os irmãos Felipe e Flávio Lemos mudaram-se para a Inglaterra durante o auge do movimento punk, em fins da década de 1970, experiência que influenciaria diretamente suas trajetórias musicais.

Por meio das reportagens da revista *Veja*, tivemos acesso a outras informações relativas a agentes vinculados ao espectro consagrado do espaço da música popular brasileira que corroboram a interpretação e os dados anteriormente apresentados, denotando o pertencimento desses artistas aos estratos superiores da hierarquia social brasileira. Entre os exemplos, destacam-se Marina Lima, que viveu na infância em Washington, capital dos Estados Unidos; Gilberto Gil, que estudou no Colégio Marista, em Salvador; Beth Carvalho, que frequentou o Colégio Andrews e o Conservatório Nacional, no Rio de Janeiro; além de Roberto de Carvalho, marido e parceiro musical de Rita Lee, neto de Euclides Zenóbio da Costa, militar de alta patente que comandou a Infantaria da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Segunda Guerra Mundial e ocupou o cargo de Ministro da Guerra no governo Getúlio Vargas.

Por outro lado, no polo rebaixado culturalmente, como apontam Alonso (2015b), Fernandes (2011) e Araújo (2002) em relação, respectivamente, aos agentes vinculados ao sertanejo, ao pagode dos anos 1990 e à música “cafona” dos anos 1970, predominavam trajetórias marcadas por origens humildes, rurais e socialmente desprovidas. Em

reportagem de Veja afirmou-se que o “traço de união mais forte que liga os ídolos da música romântico-popular” residiria justamente em sua vinculação às classes populares, marcada por uma “origem humilde, totalmente desprovida”.

Assim, Agepê é apresentado pela reportagem como alguém cuja trajetória foi marcada por condições materiais extremamente precárias. Criado no Morro do Juramento, no Rio de Janeiro, o cantor teria passado a infância “quase na miséria”, acumulando, antes da consolidação artística, ocupações associadas aos estratos populares urbanos, como office-boy e funcionário da Companhia Telefônica.

Já a trajetória de Amado Batista é sintetizada por meio de uma sequência de ocupações tipicamente vinculadas às classes populares, apresentada pela revista como um percurso que vai “da roça, no interior de Goiás, a faxineiro, auxiliar de alfaiate, balconista”.

Igualmente, a reportagem dedicada a Milionário e José Rico enfatiza reiteradamente a origem social popular da dupla, apresentada como oriunda de famílias “muito pobres”. Suas trajetórias são descritas como marcadas pelo trabalho rural, pela baixa escolarização e pela experiência migratória na cidade de São Paulo. A matéria destaca ainda que os cantores seriam “exatamente iguais às pessoas que compõem a grande maioria de seu público”, estabelecendo uma identificação direta entre os artistas e os segmentos populares consumidores de sua música.

No que se refere à questão do público ao qual a obra se destina — elemento fundamental nas dinâmicas de classificação e hierarquização cultural apontadas por Bourdieu —, os artistas identificados como “popularescos”, “bregas” ou meramente comerciais eram frequentemente associados, nas páginas da revista, à representação da “realidade” ou do “cotidiano” da grande maioria da população brasileira. Além disso, vinculavam-se a circuitos desprovidos de legitimidade cultural, como os diversos vezes citados “bailes de subúrbio” do Rio de Janeiro ou clubes do interior do país.

Portanto, à luz da teoria de Bourdieu, tornam-se visíveis algumas das consequências objetivas e subjetivas associadas às origens sociais, trajetórias e marcadores simbólicos dos agentes presentes em nosso recorte histórico e empírico. Tais elementos ajudariam a compreender as condições que favoreceram a captura, por parte da indústria fonográfica, de determinados agentes do rock brasileiro dos anos 1980, bem como seu posterior processo de consagração cultural. Em contrapartida, tais elementos permitem compreender também por que outros grupos concorrentes no interior desse mesmo espaço permaneceram à margem dos principais mecanismos de legitimação.

Nesse sentido, sugerimos que a conquista da consagração e da legitimidade artística – e o consequente ingresso no panteão da cultura nacional e da memória histórica da música brasileira – relaciona-se fortemente ao pertencimento ou à proximidade dos artistas com determinados gêneros, movimentos e circuitos musicais culturalmente valorizados. Esses universos, por sua vez, tendem a manter estreita relação com as origens sociais dos próprios artistas e com os públicos aos quais se destinam.

Desse modo, percebe-se que, assim como no final do século XIX – período anterior à consolidação da música popular frente às manifestações eruditas –, quando tais expressões musicais eram frequentemente julgadas a partir da condição social e racial dos agentes que as produziam e consumiam, por meio de termos como “grosseria”, “mau gosto” e “selvageria”, lógica semelhante, em alguma medida, parece permanecer operando tanto no período analisado nesta tese quanto na contemporaneidade.

A desvalorização atribuída aos artistas identificados como “bregas”, “popularescos” ou comerciais frequentemente se articula, de modo velado, às suas origens sociais, aos espaços em que circulavam e aos públicos aos quais eram associados. Portanto, as classificações continuavam, em larga medida, atravessadas por representações sociais que refletiam seu próprio universo – dominado –, apreendido a partir da perspectiva dos dominantes.

Em suma, Bourdieu (2006, p. 436) afirma que as “formas de classificação”, de modo geral, no mundo social, são “esquemas históricos de percepção e apreciação que são o produto da divisão objetiva em classes”. Assim, os pares de adjetivos antagônicos utilizados para classificar e qualificar os objetos nos diferentes domínios da prática – espiritual e material, fino e grosseiro, leve (sutil, esperto, hábil) e pesado (lento, obtuso, inábil), alto (sublime, elevado, puro) e baixo (vulgar, modesto), único (raro) e comum (vulgar) – teriam como “princípio a oposição entre a ‘elite’ dos dominantes e a ‘massa’ dos dominados”.

Dessa forma, enfatizamos, com base nos apontamentos teóricos presentes em *A Distinção* (Bourdieu, 2006) e *As Regras da Arte* (Bourdieu, 2010), que há uma homologia entre as posições originalmente ocupadas na hierarquia social e as posições ocupadas no campo cultural, ou seja, a estratificação existente no espaço social da música reflete ou reproduz a estratificação das classes e frações de classe social à qual pertencem esses agentes originalmente (em consonância com os resultados que havíamos obtido em nossa pesquisa de mestrado).

Por fim, cabe esclarecer que, embora a noção de campo de produção cultural proponha uma articulação entre a leitura interna das obras e seus condicionantes externos, privilegiamos, nesta análise, esta última dimensão, concentrando-nos nas disputas simbólicas, nos mecanismos de legitimação cultural e nas relações entre produção artística, origem social e hierarquias presentes no espaço da música popular brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta tese foi analisar o espaço social da música popular nacional no período da transição democrática (1979-1988), por meio de um recenseamento dos gêneros, estilos musicais e artistas em circulação e evidência naquele período histórico. Para tanto, mobilizaram-se dados empíricos extraídos de reportagens da revista *Veja*, das músicas mais executadas nas rádios e da presença de artistas e canções nas telenovelas das 20h da Rede Globo.

Tendo como fundamento teórico-metodológico os escritos de Pierre Bourdieu, em diálogo com a bibliografia dedicada à música popular nacional, partimos do pressuposto de que a música popular, para além de sua dimensão estritamente estética, constitui um espaço social atravessado por disputas simbólicas, hierarquias culturais e mecanismos historicamente construídos de legitimação.

Dessa forma, buscamos compreender de que maneira determinados agentes e gêneros musicais lograram alcançar reconhecimento simbólico e posições legítimas no interior do campo cultural, permanecendo artisticamente relevante durante décadas, enquanto outros foram associados a classificações desvalorizadas, como “brega”, “popularesco” ou “comercial”, condição que produziu impactos objetivos sobre suas trajetórias, possibilidades de consagração e permanência no mercado musical, na memória coletiva e na história sobre a música popular.

A análise desenvolvida ao longo desta tese permitiu observar que a legitimidade musical no período analisado dependia menos do sucesso comercial isoladamente do que da proximidade dos artistas com instâncias de consagração cultural. Nesse sentido, a obtenção de prestígio encontrava-se fortemente relacionada à interlocução com setores e agentes legitimados da MPB, jornalistas e críticos culturais, gravadoras e produtores influentes, espaços midiáticos de prestígio e circuitos associados à sofisticação estética ou intelectual.

Por outro lado, a mera aceitação por parte dessas instâncias consagradoras tampouco garantia a consolidação e manutenção de carreiras e a entrada definitiva dos artistas na memória coletiva e na história da música brasileira. Diversos agentes amplamente elogiados pelos jornalistas e apresentados como representantes de uma renovação musical – como artistas ligados à vanguarda paulista – não lograram consolidar posições centrais no espaço da música popular. Tal dinâmica sugere que o mercado também atuava como importante instância de consagração, especialmente por meio da circulação ampliada e da capacidade de determinados artistas converterem

reconhecimento momentâneo em permanência cultural duradoura. Nesse sentido, os agentes posteriormente incorporados ao *mainstream* do rock brasileiro dos anos 1980 parecem ter conseguido transitar de maneira eficaz entre essas duas formas de legitimação, articulando reconhecimento de setores da crítica e ampla inserção mercadológica.

A pesquisa também permitiu identificar o caráter seletivo da memória musical construída sobre os anos 1980. Os materiais analisados revelam que o período foi marcado por intensa instabilidade nas apostas da indústria fonográfica, da crítica especializada e dos meios de comunicação, fazendo com que diversos artistas então apresentados como símbolos da renovação da música brasileira acabassem ocupando posições periféricas na memória cultural posterior.

Nomes como Olívia Byington, Tetê Espíndola, Virginie, Eduardo Dusek e artistas ligados à vanguarda paulista frequentemente recebiam grande atenção da imprensa e eram descritos como importantes promessas artísticas ou mesmo possíveis protagonistas da música popular brasileira daquele contexto histórico. Contudo, muitos desses agentes não lograram consolidar posições duradouras no espaço e no mercado musical brasileiro, tampouco na memória e na história da música popular construídas posteriormente sobre a década.

Esse caráter seletivo da memória também se manifesta na maneira pela qual a bibliografia e as narrativas retrospectivas sobre a música brasileira dos anos 1980 frequentemente privilegiam a geração do rock brasileiro desta década como principal expressão musical do período, obscurecendo outros segmentos de ampla circulação e relevância social e mercadológica. As informações obtidas nesta pesquisa indicam que o samba, especialmente em suas vertentes do pagode e do samba romântico, rivalizava de maneira significativa com o pop rock nacional tanto em termos de presença no mercado fonográfico e na cultura de massas.

Apesar disso, a centralidade posteriormente atribuída ao rock nas representações sobre a década parece relacionar-se não apenas ao seu sucesso comercial, mas sobretudo ao maior capital simbólico acumulado por seus agentes e à proximidade do gênero com instâncias, espaços e linguagens culturalmente legitimadas. Desse modo, determinadas manifestações musicais amplamente consumidas no período acabaram relativamente marginalizadas nas narrativas históricas dominantes, justamente aquelas relacionadas às frações de classe dominadas no país.

Nesse sentido, a pesquisa sugere que a origem social dos artistas e de seus públicos consumidores exercia impacto significativo sobre a recepção e a valoração de suas obras e trajetórias. Em diversos momentos, determinados gêneros musicais e agentes associados às classes populares foram tratados de maneira depreciativa ou considerados menos legítimos culturalmente, independentemente de seu sucesso comercial ou ampla aceitação pública.

Assim, observou-se que a revista *Veja* frequentemente reproduzia noções já cristalizadas de legitimidade cultural, especialmente ao que concerne ao espaço – bastante reduzido, quando não a completa exclusão – e enquadramento concedido aos artistas e vertentes musicais associadas aos setores populares. Cantores sertanejos, artistas românticos e músicos identificados ao chamado universo “brega” apareciam, em geral, apenas pontualmente, sobretudo em momentos de grande evidência comercial, frequentemente em reportagens coletivas e sob um tom aparentemente neutro. No entanto, de maneira indireta, quando tais agentes eram mencionados em outros contextos, emergiam valorações depreciativas tradicionalmente associadas a esses segmentos, por meio de referências a uma música de “gosto duvidoso”, excessivamente comercial ou descartável. Sugerimos, dessa forma, que a publicação não apenas refletia tais hierarquias culturais já consolidadas, mas também atuava na sua reafirmação e reprodução por meio de sua ampliada influência.

Gostaríamos de argumentar, igualmente, que, sob uma perspectiva contemporânea, é possível identificar traços de uma abordagem androcêntrica no tratamento dispensado às artistas mulheres por parte do jornalismo cultural e da crítica musical do periódico. Tal dinâmica manifestava-se na recorrência de comparações depreciativas, na construção mais explícita de hierarquias entre intérpretes e na produção de rivalidades simuladas entre cantoras. Em diversos momentos, as artistas mulheres eram avaliadas de maneira como se suas trajetórias necessariamente precisassem ser definidas em comparação com outras intérpretes já consolidadas.

Do mesmo modo, emergiram avaliações marcadas por referências à idade e ao físico como elementos desabonadores, dinâmica que, em nossa perspectiva, não se manifestava com a mesma intensidade no tratamento dispensado aos artistas homens. Tais formas de valoração sugerem que as mulheres eram frequentemente submetidas a critérios de julgamento distintos daqueles mobilizados em relação aos agentes masculinos, extrapolando frequentemente a apreciação estritamente artística de suas obras e performances.

Nesse contexto, parece particularmente significativo o fato de Rita Lee – artista fundamental para a consolidação do rock brasileiro e para a própria institucionalização do gênero no país – ocupar posição obscurecida nas narrativas retrospectivas sobre o rock e a música brasileira dos anos 1980. Embora sua trajetória anteceda e, em muitos aspectos, tenha contribuído diretamente para a abertura de espaços posteriormente ocupados pelos grupos roqueiros da década, sua centralidade frequentemente aparece diluída diante do protagonismo atribuído a artistas homens incorporados ao cânone do rock nacional.

Por fim, é importante destacar alguns limites da presente pesquisa, bem como possibilidades de desenvolvimento futuro. Em primeiro lugar, a análise da crítica musical e do jornalismo cultural concentrou-se exclusivamente na revista *Veja*, escolha justificada por sua ampla circulação nacional, influência no debate público e relevância enquanto instância de legitimação cultural no período analisado. Ainda assim, a incorporação de outras publicações da época poderia contribuir para uma compreensão mais abrangente do estado e momento do espaço social da música popular brasileira dos anos 1980, de suas disputas classificatórias e de seus critérios de valoração.

Além disso, embora esta tese tenha mobilizado dados relativos à execução radiofônica e à presença de artistas nas trilhas sonoras das telenovelas, futuras pesquisas poderiam apresentar de maneira mais sistemática e detalhada informações referentes à comercialização de discos e ao desempenho da indústria fonográfica no período.

Finalmente, gostaríamos de destacar que ao elegermos a música popular como objeto de pesquisa e o período da transição democrática como recorte histórico, buscamos também apreender os modos pelos quais a sociedade brasileira elaborava suas formas de existência e sobrevivência em meio às transformações políticas e percalços sociais e econômicos.

Em nossa perspectiva, apesar da persistente inflação e recessão, das instabilidades institucionais e das permanências autoritárias, a vida social estruturava-se por meio de complexas correlações de forças, nas quais coexistiam apoio, acomodação, adaptação e diferentes formas de resistência às violências materiais e simbólicas e aos poderes instituídos.

Nesse sentido, a canção “Podres Poderes”, de Caetano Veloso, escolhida como epígrafe desta tese, parece sintetizar de maneira particularmente expressiva as ambiguidades daquele momento histórico – e mesmo da história brasileira. Ao afirmar que “enquanto os homens exercem seus podres poderes”, índios, padres, bichas, negros, mulheres e adolescentes “fazem o carnaval”, a composição, contemplando a diversidade

social brasileira, sugere certa distância – ainda que relativa – entre a esfera do poder e da vida cotidiana dos agentes sociais. Tal dinâmica, metaforicamente, pode ser interpretada simultaneamente como acomodação, alienação, adaptação às circunstâncias históricas ou, especialmente, como forma difusa de enfrentamento e continuidade da vida social apesar das adversidades. Em meio às crises, desigualdades e tensões da transição democrática e da vida cotidiana da população, a própria música popular nos aparece como espaço de deleite, acomodação e resistência.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVAY, R. Entre Deus e o diabo: mercados e interação humana nas ciências sociais. **Tempo social**, v. 16, n. 2, p. 35-64, 2004.
- ALEXANDRE, R. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. 2ed. São Paulo: Arquipélago Editorial. 2013.
- ALONSO, G. A MPBzação do Rock Mainstream no Brasil. In: Congresso Internacional dos Estudos do Rock, 2., 2015, Cascavél. Anais [...] Cascavel: **Unioeste**, 2015. p. 1-23.
- ARAÚJO, L. **Só as mães são felizes**. Porto Alegre: Editora Globo Livros, 2014.
- ARTE PENSAMENTO. **Ana Maria Bahiana**. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/autor/ana-maria-bahiana/>. Acesso em: 20 maio 2026.
- BAIA, S. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29 p. 154-168, 2014.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, P. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Editora Papirus, 1996.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- BOURDIEU, P. **Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer** 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- BOURDIEU, P. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CALDEIRA, Larissa; CARDOSO FILHO, Jorge. Maldito bem dito, Bendito mal dito: construções discursivas a partir da trajetória de Itamar Assumpção. **RuMoRes**, v. 15, n. 29, p. 373-400, 2021.
- CHACON, P. **O que é Rock**. São Paulo: Nova Cultural, Brasiliense, 1985.
- CUNHA, P. Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico. In TELES, E e SAFATLE, V (orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo. p. 15-40, 2010.
- DAPIEVE, A. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ENCARNAÇÃO, P. G. **“Brasil mostra a tua cara”**: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). 2009. 1925f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

FERNANDES, D. **A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro**. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FOLHA DE S.PAULO. **Biografia de Roberto Carlos é recolhida em São Paulo**. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0405200735.html>. Acesso em: 28 maio 2026.

FRIEDLANDER, P. **Rock and roll: uma história social**. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GATTI, V. **Súditos da rebelião**: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015). Dissertação Mestrado. Universidade de São Paulo. 2015

GIRON, L. A. **Currículo do Sistema de Currículos Lattes. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)**. Atualizado em 23 jul. 2025. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3996005339981432>. Acesso em: 20 maio 2026.

GROPPO, L. A. Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, 2013.

GROPPO, L. A. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

HOBBSAWM, E. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Joaquim Ferreira dos Santos. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**, [s.d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/personalidade/joaquim-ferreira-dos-santos/>. Acesso em: 25 maio. 2026.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Tarik de Souza. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**, [s.d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/personalidade/tarik-de-souza/> Acesso em: 26 maio. 2026.

JARDIM, M. C.; ROSA, T. B. de O. O rock brasileiro dos anos 1980: qual o perfil social dos roqueiros incorporados pela indústria da música? **Revista Sinais**, n.1, v. 24, p.4-25, 2020.

JARDIM, Maria. **Desenvolvimento, Estado e Mercado: estudo dos governos Cardoso e Lula por meio da biografia dos ministros e ministras do período (1994-2010)**. Tese (Livre Docência). UNESP – Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2014.

LEONELLI, D & OLIVEIRA, D. **Diretas já: 15 meses que abalaram a ditadura**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LEAL, O.F. **A leitura social da novela das oito**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1983.

LISBOA FILHO, F.F; MENEZES, D. P. M.; PANCIERA JÚNIOR, M. Identificações literárias em telenovela: algumas observações. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 154-170, 2014.

MACIEL, D. A Aliança Democrática e a transição política no Brasil. In: PINHEIRO, Milton (org.). **Ditadura: o que resta da transição**. São Paulo: Boitempo.p.269-301, 2014.

MAGI, É. **Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream**. 2011. 147f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

MIRA, M. C. **O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX**. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.

MORELLI, R. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte** v. 10, n. 16, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010.

NETTO, M. Revisitando a indústria fonográfica na era digital. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 17, n. 30, p. 145-160, 2015

NERY, V. **A campanha diretas já e a transição brasileira da ditadura militar para a democracia burguesa**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PUC, São Paulo, 2012.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIVA, M. R. **Meninos em fúria: e o som que mudou a música para sempre**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

PRESS ID. **Luis Antonio Giron**. Disponível em: <https://pressid.com.br/perfil/luis-antonio-giron>. Acesso em: 20 maio 2026.

REIS FILHO, D. A. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

SOUTO MAIOR, M. **Almanaque TV Globo**. São Paulo: Globo, 2006.

SOUZA, L; LOBO, J. Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista Análise de uma geração sem “vida”. **Tempo Social**, v. 33, p. 245-265, 2021

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporânea**, v. 3, n. 2, 2005.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. (Doutorado em Comunicação Social) Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002.

VICENTE, E; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, v. 3, n. 1, p. 7-36, 2014.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS revista científica**, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001