



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

Do vinil ao CD:

a indústria fonográfica no Brasil nas décadas de 1980 e 1990

Eduardo Vicente

Como citar: VICENTE, E. Do vinil ao CD: a indústria fonográfica no Brasil nas décadas de 1980 e 1990. In: MAGI, E.; MARCHI, L. de. (org.). **Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. p. 185-204.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2020.978-65-86546-38-5.p185-204>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

DO VINIL AO CD: A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

Eduardo Vicente

INTRODUÇÃO

Fui convidado por Érica Magi e Leonardo de Marchi, organizadores desse livro, a escrever esse capítulo sobre a indústria fonográfica brasileira nos anos 1980 e 1990, mesmo tema de minha apresentação no evento do Centro de Pesquisa e Formação do SESC de São Paulo. Esse também foi o tema da tese de doutorado que defendi, em 2002, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo¹. Minha motivação principal, naquele momento, era entender as mudanças pelas quais a indústria estava passando e o papel dos realizadores

¹ VICENTE, 2002.

independentes – que surgiam como a grande força de renovação da música brasileira – nesse processo.

Logo ficou claro que, para discutir essas duas décadas, seria necessário também debruçar-se sobre um período anterior, no caso, as décadas de 1960 e 1970, quando 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 – haviam sido estabelecidos.

Também é importante relacionar as mudanças então ocorridas no cenário de crise. No caso dos anos 1980, no declínio internacional da indústria musical, vinculado tanto ao cenário mais geral de recessão da economia mundial quanto à repentina queda da música *disco*, que se tornara a grande aposta das gravadoras no final dos anos 1970 (FRITH, 1992, p. 67). Em termos nacionais, foi uma década de constantes percalços econômicos e, musicalmente, marcada pela valorização de um público jovem, por meio do rock e da música infantil, e do consumo mais massivo representado pela música romântica e regional.

Os anos 1990 também foram iniciados sob o signo da crise, que se refletiu na maior concentração econômica do setor e em um acelerado processo de terceirização das atividades de produção. Por outro lado, também foi um momento de grande sucesso para a indústria – garantido pela substituição do LP pelo CD e pela estabilidade econômica trazida pelo Plano Real. No período, houve a efetiva quebra do eixo Rio/São Paulo de produção e consumo e, também por isso, a chegada de uma música mais diversificada e regional ao meio fonográfico.

Tenta-se trazer, nesse texto, não apenas uma retomada da tese, que foi publicada como livro em 2014², mas uma visão mais atualizada sobre aquele período, depois de quase duas décadas de mudanças radicais na indústria. Agradeço aos organizadores dessa publicação e, em especial, à Érica Magi, organizadora do evento, por mais essa oportunidade de debater ideias e publicar textos. Espero que o SESC possa continuar em sua missão de manter vivo e atuante esse importante espaço de debate e reflexão representado pelo Centro de Pesquisa e Formação.

Mais que nunca, é preciso pensar.

² VICENTE, 2014.

A CRISE DA VIRADA 70/80

Para entender a indústria da música nos anos 1980 – momento em que ela era, predominantemente, uma indústria do disco – é preciso retomar o quadro das décadas anteriores, em que ela experimentou um longo momento de crescimento ininterrupto. No período entre 1966 e 1979, por exemplo, segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos, ABPD, a produção em unidades de suportes (discos e fitas) foi praticamente multiplicada por dez, saltando de 5,5 para 52,6 milhões de unidades (VICENTE, 2006, p. 115). Além disso, a indústria foi beneficiada por uma generosa lei de incentivos fiscais, criada em 1967, que permitiu “abater do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país” (IDART, 1980, p. 118)³.

Diante de tais números, percebe-se como foram expressivas as quedas de produção de -10,6% e -20,8%, registradas, respectivamente, em 1980 e 1981⁴. A década, na verdade, representou uma autêntica montanha russa para a indústria. Além de 1981, foram negativos os índices de produção de 1983 (-9,5%), 1984 (-16,3%), 1988 (-23,1%) e 1990 (-41,3%) e positivos os de 1982 (41,9%), 1985 (5,7%), 1986 (72,3%) e 1989 (37,1%). Esses contrastes refletem a instabilidade política e econômica de um período em que houve duas maxidesvalorizações cambiais (1979 e 1982), a breve estabilização econômica trazida pelo Plano Cruzado (1986) e o confisco das contas bancárias e de poupança de 1990, no início do Governo Collor.

Com flutuações⁵ tão dramáticas, não surpreende que a década tenha sido marcada pela maior concentração econômica das empresas, por seu comportamento mais conservador e pela busca de novos públicos consumidores, e por uma relação mais pragmática com o mercado musical

Em relação à concentração econômica, houve efetivamente uma redução drástica do número de gravadoras atuantes no mercado. Se, em

³ Os discos beneficiados pela lei recebiam o selo “Disco é Cultura”.

⁴ Todos os dados aqui apresentados, referentes aos anos 1980, têm como fonte a ABPD, Associação Brasileira dos Produtores de Discos e referem-se a unidades produzidas em lugar do valor de faturamento. Tais dados foram cedidos diretamente ao autor pela Associação.

⁵ Segundo os dados da ABPD, foram 37,2 milhões de unidades vendidas em 1981, o pior ano da década, e 72,9 milhões em 1986, o melhor.

1979, as principais empresas eram Som Livre, CBS, PolyGram, RCA, WEA, Copacabana, Continental, RGE-Fermata, EMI-Odeon, K-Tel, Top Tape e Tapeçar (DIAS, 2000, p. 74)⁶, em 1983, o cenário de crise já atingia duramente várias delas: a K-Tel, empresa de capital norte-americano, encerrava suas atividades no Brasil; a Top Tape era absorvida pela RCA, a RGE pela Som Livre; a Tapeçar vendia sua fábrica à Continental e seu catálogo à RCA; e a Copacabana pedia concordata⁷.

Os efeitos da crise também foram sentidos pelas grandes gravadoras internacionais, as chamadas *majors*. A Ariola, ligada ao grupo alemão Bertelsman, que se instalara no país em 1979 com planos de se tornar um dos grandes *players* do mercado, contratando nomes como Milton Nascimento, Chico Buarque, Ney Matogrosso, Toquinho & Vinícius, Marina, MPB-4 e Alceu Valença, entre outros, acabou tragada pela crise apenas dois anos depois, sendo absorvida pela PolyGram⁸. Também a WEA (Warner/Electra/Atlantic), que se instalara em 1976 sob o comando de Andre Midani, viu-se, em 1981, à beira da falência, sendo obrigada a demitir 400 funcionários e terceirizar diversas de suas atividades⁹.

A queda nas vendas de música internacional também foi um fator bastante citado para a crise. João Carlos Muller Chaves, então diretor da PolyGram, afirmava, em 1980, que o mercado vivia “*a ressaca da euforia de 78. A música discoteca estourou, mas não deixou raízes. É árvore que você encosta e cai. [...] A música internacional despencou. De janeiro a julho, enquanto a nacional crescia um ponto, a internacional caiu 29*” (O GRANDE..., 1980).

Diante do cenário desfavorável, a indústria se tornava muito mais pragmática em suas decisões e seletiva nas contratações. Ana Maria Bahiana, escrevendo em 1982, refere-se ao fim da

⁶ A CBS é hoje parte da Sony Music, assim como a RCA que, antes disso, foi parte da BMG. A PolyGram integra atualmente a Universal Music e a sigla WEA (Warner/Elektra/Atlantic) era a denominação utilizada naquele momento pela Warner.

⁷ MERCADO do disco no fundo do poço. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 nov. 1981; COPACABANA não aguenta juros e pede concordata preventiva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1983.

⁸ ARIOLA e seus contratos milionários. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 jan. 1980; A ALEMANHA investe com toda força no mercado brasileiro do disco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980; NOVO capítulo da crise do disco, a Ariola agora é da Polygram. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1981.

⁹ MIDANI, por trás das portas à prova de som. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 dez. 1988.

[...] pré-história lírica e ingênua da indústria fonográfica [...] em que as gravadoras se davam ao luxo de seguir temperamentos e ideias às vezes de um único homem, abrigando e impulsionando movimentos musicais, projetos experimentais, explorações sonoras (...agora) a palavra risco foi abolida [...]. Ao departamento comercial, e não ao artístico, foi dada primazia sobre as decisões. [...] Repertório, músico, arranjos, que antes eram privilégio exclusivo do artista ou do produtor ligado a ele diretamente, passaram a ser discutidos em conjunto por toda a empresa, com importância vital dada às opiniões do departamento comercial (OS TEMPOS..., 1982).

Nessa nova realidade, as empresas reduziram drasticamente seus elencos e quadros profissionais, com os investimentos sendo concentrados em artistas que conseguissem superar a “*fatídica marca das 100 mil cópias*” (OS TEMPOS..., 1982). E ainda que a tônica dos anos 1980 tenha sido a da exploração do mercado musical doméstico, isso não implicou em investimentos na MPB, mas sim no atendimento a novas faixas de consumidores. Nesse processo, nota-se tanto o surgimento de uma cena independente mais organizada – gerada, em parte, pela resistência da indústria em investir em artistas com uma produção mais sofisticada e autoral – quanto a valorização de uma música mais orientada em termos mercadológicos e destinada ao atendimento a um mercado de consumo mais jovem por meio, principalmente, da música infantil e do rock. Além disso, ocorre um importante momento de afirmação de uma música romântica e regional que, condenada até então a uma quase invisibilidade pelas mídias impressa e televisiva, começava a encontrar seu lugar no cenário musical urbano.

Esses quatro espaços de produção serão a seguir apresentados, tentando-se apontar para algumas de suas características mais destacadas.

A CENA INDEPENDENTE

Ainda que se possa apontar para várias gravadoras e discos, em momentos anteriores, que poderiam ser definidos como independentes, o surgimento de um grupo organizado de realizadores que se apresenta sob essa denominação ocorre no Brasil apenas no final da década de 1970. E

o lançamento, em 1977, do disco “Feito em Casa”, de Antônio Adolfo, produzido por seu selo Artesanal, pode ser tomado como seu marco inicial.

Cesare Benvenuti, que respondeu pela distribuição de discos da gravadora Eldorado e de diversos artistas independentes, atribuiu o crescimento da cena “à redução do cast das gravadoras provocada pela crise do mercado fonográfico e também pela adoção da política de pequenos elencos” (DISCO..., 1981). Nesse sentido, a opção pela produção independente não correspondeu, em relação aos artistas, necessariamente a uma escolha política e à busca por um distanciamento da grande indústria, tornando-se, em muitos casos, a única alternativa para o seu ingresso ou permanência no mercado fonográfico. Assim, como observou Helio Ziskind, em 1982,

[...] o fato da produção independente permitir uma maior liberdade não significa necessariamente que a música por ela veiculada seja mais livre, mais avançada ou incompatível com as grandes gravadoras. Ser independente não é qualidade musical, pode ser apenas uma contingência.

Por isso, é importante reconhecer o surgimento de uma cena independente também como uma forma de adequação do mercado fonográfico às novas condições econômicas que se colocavam e, em certo sentido, de acerto de passo com o cenário internacional, onde a divisão entre *majors* e *indies* – grandes gravadoras transnacionais e gravadoras independentes locais – já era um padrão bem estabelecido. Ao mesmo tempo, correspondia à necessidade de atendimento a uma demanda musical cada vez mais segmentada, à qual as grandes gravadoras, concentradas em poucos gêneros musicais, nem sempre estavam atentas.

Por outro lado, uma herança fundamental da produção musical independente nos anos 1970/1980 foi a de artistas que demonstraram uma maior proximidade com a efervescência cultural e política do período, marcado pelo início da abertura política e pela permanente contestação ao regime ditatorial. Nesse sentido, vale observar que a alternativa independente aproximou áreas artísticas tão distintas como o teatro, o cinema, a literatura, os cartuns e, claro, a música popular.

No caso de São Paulo, o Teatro Lira Paulistana, criado em 1979 na Vila Madalena (Zona Oeste de São Paulo), não só polarizou o debate em torno da produção cultural independente, como foi representativo de suas duas principais vertentes musicais. Sua presença mais significativa foi junto à chamada Vanguarda Paulista, mais vinculada à tradição da MPB¹⁰, representada principalmente por Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e pelas bandas Premeditando o Breque (Premê), Rumo e Língua de Trapo. Ao mesmo tempo, passaram pelo seu palco alguns dos principais representantes do movimento punk de São Paulo, como Inocentes, Cólera e Ratos de Porão, além de bandas que iriam alcançar considerável projeção dentro do rock dos anos 80, como Ira!, Ultraje a Rigor, Magazine e Titãs¹¹.

Iná Camargo Costa (1984) atribui o surgimento do Lira ao diagnóstico de Wilson Souto Jr., um de seus criadores, acerca da “*existência de um público insatisfeito com a produção cultural*”, formado principalmente por

[...] estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) porque vinha passando o país; um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento [...] mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo. (COSTA, 1984, p. 34).

O Lira iria se tornar o ponto de encontro entre esse público e “uma produção cultural emergente, marginalizada pelos espaços institucionais e que vinha sobrevivendo em porões particulares, garagens e consumida apenas pelos amigos mais próximos” (COSTA, 1984, p. 35). E ainda que o projeto independente dos anos 1980 não tenha sobrevivido às incertezas da década, com o próprio Lira encerrando suas atividades e tendo parte de seus artistas absorvida pela Continental, em 1985, nota-se que a grande retomada da cena independente que ocorreria na década seguinte demonstraria sua importância como primeira referência – política, social e artística – para a constituição de um polo autônomo de produção musical no país.

¹⁰ Vinculados, mas a partir de uma perspectiva crítica, que valorizava a ironia, a experimentação e mantinha um certo distanciamento das preocupações estéticas e do lirismo da MPB tradicional.

¹¹ CISCATI, Rafael. Lira Paulistana, um delírio de porão: livro reúne fotos dos Titãs e outros artistas em início de carreira. *Revista Época*, Rio de Janeiro, 16 dez. 2014.

A MÚSICA INFANTIL E O B**R**OCK DOS ANOS 80

O mercado musical infantil tinha sido, até a década de 1980, uma preocupação bastante marginal da indústria, com as primeiras produções de sucesso sendo dedicadas mais à narração de histórias do que à música. Foi nessa linha de trabalho que a gravadora Continental criou, ainda em 1942, a coleção *Disquinho*, dirigida por João de Barro (Braguinha), que contava com mais de 70 títulos e foi relançada por décadas, registrando contos de autores clássicos (e já de domínio público) que uniam narração, interpretação dos personagens e canções especialmente compostas. *Chapeuzinho Vermelho* foi o maior sucesso da série¹². A editora Abril, desde pelo menos os anos 1970, também explorava esse mercado através da venda, em bancas de jornal, de fascículos que traziam discos com versões em português de produções da Disney.

Já no campo musical, ações de maior destaque parecem só ter ocorrido a partir também nos 1970, com o lançamento das trilhas de produções televisivas e teatrais infantis vinculadas, de um modo geral, à MPB. Esses são os casos de *Vila Sésamo* (Som Livre, 1973), *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (Som Livre, 1975), *Os Saltimbancos* (Philips, 1977), e dos especiais televisivos, *A Arca de Noé I e II* (Ariola, 1979 e 1980), e *Pluct Plact Zuum* (Som Livre, 1983), todos produzidos pela Rede Globo.

Mas essas ações isoladas logo foram sucedidas por estratégias mais agressivas de exploração desse mercado. Tomás Muñoz, presidente da CBS, explicou, em 1984, a atuação da gravadora nessa área: “há tempos vem baixando a faixa que mais consome. Era dos 18, passou a ser dos 14, hoje as crianças de 6 anos já consomem, e muito. Ele entretanto observa que “a fórmula tem vida curta como toda ideia puramente de marketing”¹³.

Muñoz, referia-se em particular ao sucesso da *Turma do Balão Mágico*, contratada da gravadora, que apresentava o programa infantil *Balão Mágico*, da TV Globo, desde 1982. A *Turma* também exemplifica o padrão de divisão do trabalho então desenvolvido, com um grupo de crianças sendo selecionado e treinado para interpretar músicas previamente compostas e arranjadas¹⁴. Já ao programa *Clube da Criança*, criado pela

¹² AINDA mais mãe-preta do que professor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1975.

¹³ AS CRIANÇAS ignoram a crise e os discos infantis ‘salvam’ as fábricas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1984.

¹⁴ Esse modelo seria bastante explorado também pelas boy bands, especialmente depois da chegada ao Brasil, em 1984, dos *Menudos*, banda criada em Porto Rico, em 1977, por Edgardo Diaz.

Rede Manchete, em 1983, vinculavam-se diversos destaques da música infantil do período, como o grupo *Trem da Alegria* (RCA), criado por Michael Sullivan, e as apresentadoras Xuxa Meneghel e Angélica. Xuxa, que iria se transferir para a Rede Globo em 1986, apresentar o programa *Xou da Xuxa* e gravar pela Som Livre, seria considerada, em 1989, “a maior vendedora de discos da América Latina, batendo Roberto Carlos e Júlio Iglesias. E seus dois primeiros discos continuavam ganhando novas edições (sendo que) os 4 discos que já gravou garantiram uma venda de mais de dez milhões de LPs” (CRIANÇAS..., 1989).

Já o rock dos anos 80 ou o BRock, para assumir a expressão criada por Nelson Motta, surge como fenômeno fonográfico de maneira um tanto distinta, representando o ingresso no mundo discográfico de artistas que participavam de uma cena vigorosa mas, até aquele momento, ignorada pela indústria.

Apesar do curto período em que predominou enquanto segmento da indústria – de 1982 a 1987, aproximadamente – o rock dos anos 80 pode ser visto como o mais importante movimento de renovação da geração que havia caracterizado a MPB dos anos 60 e 70, já que permitiu a formação de um grupo de artistas de carreira duradoura e vendas mais ou menos constantes. Trouxe, também, todas as sinalizações da adequação do mercado fonográfico brasileiro ao padrão predominante nos países centrais: direcionamento da indústria a um público jovem, LP como formato dominante e vendas baseadas em repertório nacional. (VICENTE, 2014, p. 118).

Apesar de terem surgido e/ou se apresentado em espaços muitas vezes partilhados com a cena independente do período¹⁵, as principais bandas de rock dos anos 80 estiveram, sem exceções, associadas a gravadoras: Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, Ira!, Ultraje a Rigor, Titãs, Magazine e Lulu Santos, com a WEA; Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, Blitz e Legião Urbana, com a EMI; RPM, Rádio Táxi, Leo Jaime e Ritchie, com a CBS; Barão Vermelho, com a Som Livre; Cazuza, com a PolyGram; Engenheiros do Havaii, com a BMG; entre outros. Além disso,

¹⁵ No caso de São Paulo, o Teatro Lira Paulistana e danceterias como “Madame Satá, Carbono 14, Rose Bom-Bom, Napalm e Rádio Clube. No Rio, fora os bares, o point do rock era o lendário Circo Voador” (DAPIEVE, 1995, p. 31).

as bandas eram oriundas de centros bastante específicos. Nos casos aqui listados, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Esses artistas não apenas representaram um importante momento de renovação do elenco das gravadoras, como garantiram a manutenção de sua presença hegemônica junto a um público jovem, urbano e de classe média que, nas décadas anteriores, fora o grande consumidor da MPB.

MASSIVA, ROMÂNTICA, REGIONAL...

Uma música impulsionada pelo que José Miguel Wisnik define como uma “*poderosa corrente de romantismo de massa*” (WISNIK, 1979, p. 23) tem sido uma tendência praticamente onipresente no mercado musical brasileiro. No final dos anos 1950, no entanto, ela se viu repentinamente envelhecida, juntamente com o samba-canção, os amores desfeitos e a voz empostada dos cantores do rádio, a partir do surgimento da Bossa Nova. O referencial da música romântica seria, em alguma medida, atualizado e urbanizado, ainda nos anos 1960, pela Jovem Guarda e, mais especialmente, por Roberto Carlos, que se tornaria por isso o grande vendedor de discos do país da segunda metade do século XX. Porém, a música romântica de características mais regionais, definida pejorativamente como “brega”, seria relegada, no processo de estratificação do mercado musical, às emissoras de AM e ao consumo das populações periféricas e interioranas, despertando reduzido interesse das *majors*¹⁶. A crise dos anos 1980, no entanto, marca o início de um radical processo de mudança nessa situação: Benito de Paula é contratado junto à Copacabana, ainda em 1981, por uma WEA em grande ofensiva rumo ao mercado popular; e Amado Batista, campeão de vendas da Continental, transfere-se para a RCA em 1984.¹⁷

Ao mesmo tempo, novos nomes surgem ou alcançam projeção já sob o controle de *majors*, como Fábio Jr, Wando e Gilliard, pela Som Livre; Kátia, Rosana, Márcio Greick e Wanderléia, pela CBS; e José Augusto, pela EMI. Diante desse quadro, Max Pierre, produtor musical da Som Livre, afirmava em 1988 que a meta prioritária das gravadoras passara a ser a de investir em “*música popular romântica*”¹⁸.

¹⁶ Mas havia exceções: Odair José, por exemplo, integrava o elenco da CBS desde os anos 1970 e a Philips gravava artistas mais ligados ao “brega” por meio de seu selo Polydor.

¹⁷ DISCO, a bolsa ou a vida? *Revista SomTrês*, jul. 1985.

¹⁸ A CONSPIRAÇÃO brega. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1988.

Um aspecto importante da relação entre *majors* e gravadoras nacionais¹⁹ tinha sido, até os anos 1980, o de uma certa divisão do mercado, na qual as primeiras controlavam o consumo urbano, especialmente o eixo Rio/São Paulo, enquanto as últimas atendiam o mercado regional e as periferias, que, além de bem mais sensíveis às crises, consumiam discos econômicos, de menor lucratividade²⁰. Essa divisão era bastante evidente, por exemplo, no caso da música sertaneja, que se encontrava, até os anos 1970, quase que exclusivamente sob o controle de gravadoras nacionais, especialmente Continental (pioneira com a gravação da Turma de Cornélio Pires, ainda como Colúmbia do Brasil, em 1927), Copacabana e Chantecler.

Em 1981, no entanto, o quadro começava a se modificar, com representantes da PolyGram reconhecendo que o grande mercado consumidor de discos estava agora “*no interior do país, onde a movimentação de recursos para a agricultura e a pecuária acaba influenciando na circulação do dinheiro*” (CRISE, 1980). E esse fenômeno também se expressava nos meios audiovisuais. Em 1979, por exemplo, há o lançamento de *Estrada da Vida*, de Nelson Pereira dos Santos, estrelado pela dupla Milionário e José Rico, e da série televisiva *Carga Pesada*, da Rede Globo, protagonizada por Stênio Garcia e Antônio Fagundes, com trilha sonora que reunia nomes da música sertaneja e nordestina²¹. Simultaneamente, ocorre também uma renovação estética do gênero, pela incorporação de instrumentos elétricos e pela adoção de referenciais da música internacional em substituição aos ritmos tradicionais (CALDAS, 1977). Além disso, em lugar dos temas ligados ao cotidiano rural, passa a predominar o que Wilson Souto Jr, então diretor artístico da Continental, define como uma “*temática romântica exacerbada*” (A EXPLOSAÇÃO..., 1987).

E essa música massiva, regional e romântica será, como apontado a seguir, a grande aposta da indústria e a chave do extraordinário sucesso que irá alcançar na década seguinte.

¹⁹ Define-se aqui como gravadoras nacionais as empresas tradicionais, como RGE, Copacabana, Continental, Rozemblit e Chantecler. A Som Livre, criada em 1971 como braço fonográfico das Organizações Globo, dedicava-se principalmente às trilhas de telenovelas e não estava sujeita à divisão de mercado aqui descrita.

²⁰ Processo discutido de forma mais detalhada em Vicente (2014).

²¹ OS CAIPIRAS no poder. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 set. 1979.

OS ANOS 1990: ASCENSÃO E QUEDA DE UM MODELO ABERTO DE PRODUÇÃO

Assim como a década anterior, também os anos 1990 iniciam-se sob a sombra de uma crise. Essa, no entanto, com características bem mais locais: após o confisco promovido pelo Plano Collor, a produção de unidades caiu, segundo dados da ABPD, dos 76,8 milhões de unidades, alcançados em 1989, para 45,1 milhões em 1990. Manteve-se estável no ano seguinte e, em 1992, caiu para apenas 32,1 milhões de unidades” (IFPI, 2001, p. 118).

Esse contexto acabou por intensificar processos já iniciados na década anterior, como a redução de elencos e quadro de funcionários, a limitação de novos lançamentos e, principalmente, a concentração do foco de atuação nos segmentos de mercado e artistas de maior sucesso²². Ao lado dessas medidas, também foi iniciado um processo de terceirização de atividades e redução de custos de produção, com grande parte da prensagem de discos sendo concentrada em “*apenas três grandes fábricas e distribuidoras, surgidas de joint ventures entre as poderosas multinacionais*” (TEMPOS, 1991). As grandes gravadoras retiraram-se, inclusive, das atividades de produção musical, dispensando seus produtores – que, em muitos casos, passaram a atuar de forma independente – e mesmo vendendo seus estúdios de gravação²³.

Nesse sentido, a indústria passou a assumir, cada vez mais, um sistema aberto de produção, no qual as *majors* concentraram-se nas atividades de distribuição e divulgação, enquanto as *indies* dedicaram-se à prospecção de novos mercados e à formação e desenvolvimento local de novos artistas que, posteriormente, poderiam ser repassados a gravadoras de maior porte para a sua promoção nacional e internacional.

Paralelamente, acelerou-se o processo, iniciado na década anterior, de substituição do vinil pelo CD. A instalação de novas fábricas no país reduziu significativamente o custo do novo suporte e, em 1997, os LPs desapareceram completamente das estatísticas de vendas da ABPD (VICENTE, 2014, p. 143).

²² INDÚSTRIA fonográfica vende menos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 set. 1992.

²³ MERCADO fora de rotação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1992.

Tais ações foram determinantes na definição de algumas das características do momento de grande crescimento que a indústria passaria a desfrutar a partir de 1993, com a estabilização econômica do país propiciada pelo Plano Real. Esse ano, inclusive, marca o início de uma espetacular retomada, que levará, em 1997, ao recorde histórico de produção de 107.9 milhões de unidades (IFPI, 2001, p. 118).

A mais importante dessas características será a já mencionada busca por um mercado mais popular e massivo. Favorecida pela redução de custos dos suportes musicais trazida pelo CD, a grande indústria segue no seu processo de “descoberta” da música sertaneja e de valorização do consumidor de fora dos grandes centros, iniciada na década anterior. Por conta disso, essa música proverá a trilha sonora dos anos iniciais da década, levando inclusive à absorção das gravadoras nacionais Copacabana e Continental, especializadas nessa área, pelas *majors* 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 gravadora²⁴.

Mas o sertanejo não será o único e talvez nem o mais importante filão das gravadoras na exploração de um mercado massivo. A década é marcada pela eclosão de um pagode que, também próximo ao referencial romântico e assumindo uma instrumentação mais associada à música pop – teclados, contrabaixo, guitarra – alcança enorme sucesso por meio, principalmente, de grupos paulistas²⁵. Há ainda a explosão nacional do funk carioca, especialmente do funk melódico (Claudinho e Buchecha, Pepê e Neném), da Axé Music (Banda Eva, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Chiclete com Banana), da música

²⁴ O triunfo do sertanejo também é atestado pela sua chegada às trilhas de novelas como *Pantanal* (Rede Manchete, 1990, Benedito Ruy Barbosa), *A História de Ana Raio & Zé Trovão* (Rede Manchete, Marcos Caruso e Rita Buzzar, 1991) e *Rei do Gado* (Rede Globo, Benedito Ruy Barbosa, 1996).

²⁵ Como Molejo, Negritude Jr., Art Popular, Karametade e ExaltaSamba, entre outros grupos. Mas também Belo Horizonte (Só Pra Contrariar), Salvador (Gera Samba/É o Tchan do Brasil, Companhia do Pagode e Terra Samba) e o próprio Rio de Janeiro (Raça, Razão Brasileira, Kiloucura e Os Morenos) contribuíram para essa nova onda do pagode

da Festa do Boi de Parintins (Carrapicho), da música religiosa (Padre Marcelo, Aline Barros), entre outras.

Com esse crescimento do mercado, nota-se também um processo de atualização e ampliação da indústria, com o ingresso de novas empresas e o fortalecimento de diferentes ramos da área musical. Um exemplo é a criação, ainda em 1990, da MTV Brasil, por meio de uma concessão do Grupo Abril. Em 1999, o Jornal do Brasil apontava que, se no início de suas operações “a MTV atingia somente 53 municípios e cerca de 5 milhões de domicílios, hoje ela chega a 200 municípios e a mais de 16 milhões de casas em todo o país” (MTV..., 1999). Em 1995, a emissora criava o Video Music Awards Brasil (VMB) que, seguindo os mesmos moldes de seu equivalente norte-americano, tornou-se o principal evento a premiar videoclipes no país. Além disso, surgia, em 1996, a *CD Expo*, primeira feira do país destinada à promoção de artistas e gravadoras e à venda direta de CDs²⁶; e em 1999 instalava-se no país a Crowley Broadcast Analysis, empresa norte-americana especializada em aferição de execução radiofônica de músicas²⁷.

Com o crescimento do mercado latino-americano em geral (e da importância de sua música nos grandes mercados mundiais) houve ainda a criação do Midem Americas, em 1997²⁸ e, a partir de 2000, do Grammy Latino²⁹.

MAJORS E INDIES

Quase todos artistas de sucesso citados acima, assim como uma ampla parcela da diversidade musical que marcou os anos 1990, ingressaram no mundo do disco também como consequência do grande processo de pulverização e barateamento da produção musical que se verificou naquele momento, a partir do desenvolvimento das tecnologias digitais, especialmente dos equipamentos associados ao protocolo MIDI – Musical Instrument Digital Interface (VICENTE, 1996). Com isso,

²⁶ O evento era o maior do gênero na América Latina e contava com edições no Rio e em São Paulo; COMEÇA no Rio primeira feira de CD. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1996.

²⁷ QUAL o som dos anos 90? *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 mai. 1995.

²⁸ MIDEM fará feira da música em Miami. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1996.

²⁹ GRAMMY LATINO, festa apresenta o Brasil para o mundo. *Revista Áudio, Música e Tecnologia*, n. 104, maio 2000.

milhares de estúdios de gravação surgiram em todo o país, assim como centenas de gravadoras independentes.

Por essa via, percebeu-se o vigoroso retorno da cena independente e o amplo processo de organização desse setor. Criaram suas próprias empresas, por exemplo, produtores e diretores desligados das grandes gravadoras no processo de terceirização, como Pena Schmidt (Tinitus), Conie Lopes (Natasha Records) e Nelson Motta (Lux), egressos da Warner; Mayrton Bahia (Radical Records), ex-EMI e PolyGram; Marcos Mazzola (MZA), ex-PolyGram; e Peter Klam (Caju Music), ex-Warner e PolyGram. Além deles, também artistas que eram ou haviam sido vinculados a *majors*, como Ivan Lins e Vitor Martins (Velas), Dado Villa-Lobos (RockIt!), Marina Lima (Fullgás), Ronaldo Bastos (Dubas) e Egberto Gismonti (Carmo), entre outros, tornaram-se donos de seus próprios negócios³⁰.

Esse novo cenário leva a um relacionamento mais intenso entre *majors* e *indies*, com essas últimas admitindo que a “tendência natural dos selos independentes é servir de fonte para as grandes gravadoras” (SELOS pequenos crescem à margem da mídia. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 jul. 1994). Ao mesmo tempo, *majors* assumem a distribuição e/ou impressão de discos de diversas delas, como Caju e Excelente Discos (PolyGram); Rock It, Radical, MPB e Natasha (EMI); Zimbabwe e Dubas (Warner), entre outras³¹. Assim,

ao longo dos anos 90, foi se constituindo uma nova ecologia no mercado, com as gravadoras independentes passando a preencher um espaço antes ocupado pelas *majors*, cuidando tanto da formação de novos artistas quanto da prospecção e atendimento a segmentos musicais emergentes ou de mercado muito restrito. (VICENTE, 2014, p. 156).

São vários os exemplos de gravadoras surgidas no período que se especializaram na exploração desses mercados de nicho. Azul Records, Alquimusic e MCD, voltaram-se para a World Music e a New Age; Visom, Pau Brasil e Núcleo Contemporâneo, para a música instrumental; Dabliú,

³⁰ INDEPENDENTES, porém pragmáticos. *O Globo*, 26 fev. 1997. O SOM da liberdade. *Jornal do Brasil*, 20 fev. 1992.

³¹ CAJU e Kuarup resistem com lançamentos no exterior. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 fev. 1992. SELOS alternativos dinamizam o mercado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 jan. 1993.

Velas, CPC-Umes, Kuarup e Dubas Music, para a nova MPB; Palavra Cantada, CID e Angels Records, para a música infantil; Cogumelo, Banguela e Baratos Afins, para o rock underground; JWS, Zimbabwe, RDS, Kaskata's e Discovery, para o rap. Além disso, o mercado religioso católico contava com empresas como Codimuc, Canção Nova e Paulinas Comep, enquanto o evangélico, com Bom Pastor, Gospel Records, AB Records, MK Publicitá e Line Records, entre outras.

Ao longo da década, gravadoras independentes de maior porte puderam inclusive desafiar os limites desse nicho de público restrito. Esses foram os casos de Trama e Atração Fonográfica, que mantinham distribuição própria ao mesmo tempo em que atuavam simultaneamente em diferentes segmentos, e da Biscoito Fino, que passou a abrigar nomes de maior destaque da MPB oriundos de grandes gravadoras. Com o crescimento do número e porte das *indies*, assim como do peso de seu papel dentro do mercado fonográfico nacional, houve inclusive a criação, em 2001, da Associação Brasileira dos Músicos Independentes, ABMI, que além de posicionar politicamente os independentes em relação à ABPD, buscava oferecer às *indies* condições mais favoráveis para a negociação de acordos de divulgação e distribuição, contratos de impressão dos discos, entre outros.³²

Toda essa força e organização da cena independente levou a produção fonográfica do período a expressar de maneira inédita a diversidade musical do país, quebrando, na prática, o eixo de produção e consumo formado por Rio de Janeiro e São Paulo. Com isso, nota-se o surgimento ou fortalecimento dos “circuitos autônomos de produção e consumo musical”³³, que

[...] sem a presença de grandes gravadoras ou redes de mídia de alcance nacional, fornecem condições para as apresentações musicais, produção, divulgação e venda de discos dos artistas que os integram. Esses circuitos normalmente se relacionam a identidades étnicas, religiosas, urbanas e locais, e se constituem nos espaços de surgimento e consolidação de muitos dos artistas e segmentos que acabarão posteriormente incorporados pela grande indústria. (VICENTE, 2014, p. 165).

³² COMEÇA articulação da cena alternativa nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo 28 mar. 2001.

³³ Termo denominado por mim em pesquisas anteriores.

Entre os exemplos citados na pesquisa, estão os circuitos dos CTGs (Centros de Tradições Gaúchas), do rap, do funk, do forró eletrificado de Fortaleza, da música católica e evangélica, entre outros. Mas um exemplo bastante significativo do deslocamento do eixo e das novas possibilidades identitárias que passam a se expressar fonograficamente, nos anos 1990, pode ser dado pela comparação entre o rock que marca aquele período e o da década anterior. Assim, se nos anos 1980 o rock foi, como vimos, impulsionado por bandas ligadas à Brasília e a capitais de estados do Sul e Sudeste, bem como a um público universitário, próximo da MPB, agora surgiam bandas mais ligadas às periferias dessas e de outras cidades, com Recife tornando-se a capital nacional do rock, berço do Mangue Beat e sede do Abril Pro Rock, o principal festival de novos valores do rock nacional, criado em 1993.

Apesar do grunge ser claramente a grande referência a inspirar as novas bandas, como fora o punk na década anterior, existiu uma riqueza muito maior de influências, em particular da black music – rap, funk, ska, reggae –, além da emergência de um amplo leque de debates sociais e identitários que estiveram pouco presentes no rock dos anos 1980 e que se expressaram, entre outras, através do trabalho de bandas como O Rappa, Cidade Negra, Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Planet Hemp e muitas outras.

Assim, por meio desses circuitos e bandas, os anos 1990 representaram o momento de emergência da produção musical oriunda das periferias urbanas, que teve um de seus grandes momentos com a conquista do prêmio de escolha da audiência do VMB de 1998 para “Diário de um Detento”, videoclipe e canção dos Racionais MCs sobre o massacre no presídio do Carandirú. A produção musical da periferia, mobilizada inicialmente pelo movimento hip hop e pelo funk, mas depois ampliada por meio de diversas tendências, representará, como se sabe, a principal fonte de inovação na música popular brasileira das primeiras décadas do século XXI.

CRISES E CONCLUSÕES

O cenário dos anos 1980/1990 também se fecha com uma crise, essa mais persistente e radical nas mudanças que traz à indústria. Se os anos

de 1993 a 1996 foram de vigoroso crescimento no número de unidades produzidas – 37,9%, 42,7%, 18,8% e 33,1%, respectivamente –, entre 1997 e 2000 houve um quadro bem menos positivo: crescimento de apenas 8,1% em 1997, 7.6% em 2000, e quedas de 2.4% em 1998 e 7.9% em 1999 (IFPI, 2001, p. 118), que perdurará pelas duas décadas seguintes, de forma mais dramática, representando o fim da venda de suportes musicais como atividade central do negócio da música.

Embora a pirataria tenha sido apontada como o principal vilão para a crise ao longo da década de 1990³⁴, sabe-se que a circulação de arquivos digitais de música pela internet, iniciada em seus anos finais, iria se tornar o principal motor da mudança e da crise (DE MARCHI, 2016). Mas essa história está sendo contada em outro momento desse livro.

Não foi uma tarefa fácil concentrar duas décadas de história do disco e da música do Brasil nessas poucas páginas. Por isso, é inevitável que artistas, gravadoras, tendências e gêneros musicais significativos tenham sido omitidos ao longo do texto. Espera-se, no entanto, ter registrado aqui os principais processos que mobilizaram e definiram os rumos da indústria musical do Brasil no período analisado, fundamental para a compreensão do quadro atual da produção e consumo de música popular no país.

A partir dessa afirmação, quer-se destacar, fechando esse texto, um ponto que parece subjacente a toda a análise aqui apresentada, que é a questão da indústria. Ainda que a crise tenha afetado profundamente o funcionamento e o controle das chamadas *majors* – que eram cinco no final dos anos 1990: Universal, Sony, BMG, EMI e Warner – sobre o mercado musical, seria um erro enxergar nesse quadro o fim da indústria ou do controle de grandes agentes sobre o mercado. Embora essas empresas tenham perdido, ao longo das duas décadas seguintes, parte do seu poder, elas se mantiveram como proprietárias de grande parte do acervo musical consagrado mundialmente desde o início do século XX e preservaram o controle sobre mecanismos fundamentais de circulação e promoção musical, ainda que de forma compartilhada com grandes empresas do mundo digital, como Apple, Google, Deezer e Spotify, entre outras.

Dessa forma, mesmo a circulação de música pela internet se desenvolve dentro da lógica estabelecida por esses agentes e, nesse sentido,

³⁴ MERCADO de discos despenca no Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo 28 dez. 1999. ABRIL MUSIC encerra atividades em meio à onda de pirataria. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 fev. 2003.

como pesquisadores, é preciso compreender criticamente esse cenário, inclusive considerando a questão da concentração econômica dentro de cada um dos seus diferentes segmentos, a exemplo dos escritórios de divulgação e de empresários e empresas promotoras de shows.

Ainda assim, entende-se que esse texto demonstra que, mesmo ao longo das duas décadas analisadas, a lógica da indústria musical permitiu o surgimento e consolidação de artistas independentes e produções esteticamente arrojadas, além de social e politicamente engajadas. Nesse sentido, acredita-se ser possível afirmar que a dinâmica do mercado musical não é necessariamente incompatível com a inovação, de modo que o desenvolvimento de estratégias de atuação engajadas de artistas independentes, que levem em consideração as condições do mercado são não apenas possíveis, como talvez a única alternativa nesse momento de ataque às políticas públicas de apoio à cultura e à própria possibilidade de expressão artística de minorias e de setores mais críticos da sociedade.

REFERÊNCIAS

- A EXPLOSÃO sertaneja. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1987.
- CALDAS, W. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- COSTA, I. C. Como se tocaram as cordas da Lira. *Arte em Revista*, São Paulo, CEAC, ano 6, n. 8, p. 34-36, 1984.
- CRIANÇAS, o mercado dos milhões. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 jan. 1989.
- CRISE. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 jul. 1980.
- DAPIEVE, A. *BRock: o rock brasileiro dos Anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DE MARCHI, L. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000.
- DISCO Independente S/A. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jul. 1981.
- FRITH, S. The Industrialization of Popular Music. In: LULL, James (org.). *Popular Music and Communication*, London: Sage, 1992. p.49-71.

DEPARTAMENTO DE INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO ARTÍSTICAS (IDART). *Disco em São Paulo*. Organização de Damiano Cozzella. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). *The Recording Industry in Numbers 2001: the definitive source of global music market information*. London: IFPI, 2001.

MTV adere ao brega e ao axé. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1999.

O DISCO independente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1982.

O GRANDE negócio do disco já não é tão grande assim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1980.

OS TEMPOS mudaram e ‘acabou a brincadeira’: disco agora é negócio para profissionais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 maio 1982.

SELOS pequenos crescem à margem da mídia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1994.

TEMPOS difíceis para o mercado de discos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 abr. 1991.

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Eptic On-Line*, Sergipe, v. 8, n.3, p. 114-118, 2006.

VICENTE, Eduardo. *Da Vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 7-23.