

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**MÚSICA INSTRUMENTAL E INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL:
A EXPERIÊNCIA DO SELO SOM DA GENTE**
DANIEL GUSTAVO MINGOTTI MULLER

CAMPINAS
2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

**MÚSICA INSTRUMENTAL E INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL:
A EXPERIÊNCIA DO SELO SOM DA GENTE**
DANIEL GUSTAVO MINGOTTI MULLER

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de Artes da
UNICAMP, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Música, sob
a orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan.

CAMPINAS
2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

M912m

Muller, Daniel Gustavo Mingotti.

Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil : a
experiência do selo Som da Gente / Daniel Gustavo
Mingotti Muller. -- Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: José Roberto Zan.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Música popular. 2. Música instrumental.
3. Indústria cultural. I. Zan, José Roberto.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Popular music.

Instrumental music.

Cultural industries.

Área de concentração: Música.

Titulação: Mestre em música.

Banca examinadora: José Roberto Zan, Claudiney Carrasco, Eduardo
Vicente.

Data da defesa: 25/02/2005.

À FAPESP, pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa concedida entre outubro de 2002 e setembro de 2004

Ao José Roberto Zan, pela generosidade e pela orientação cuidadosa

À minha família, pela confiança e apoio irrestritos

Aos amigos que me emprestaram seus discos Som da Gente

A todos que já escreveram reflexões sobre música popular e, em especial, aos que autores que serviram de referência para este trabalho

RESUMO

O selo Som da Gente, ativo entre os anos de 1981 e 1992, foi criado e gerenciado pelo casal de compositores Walter Santos e Teresa Souza. A empresa produziu, ao todo, 46 discos exclusivamente instrumentais, que representam uma parte bastante significativa dos lançamentos daquele segmento, no período. A partir de um amplo levantamento bibliográfico e da realização de entrevistas com músicos e profissionais envolvidos na história do selo, procurou-se construir um extenso panorama da sua atuação, desde a escolha do cast até a divulgação e distribuição dos discos, no Brasil e no exterior, passando pela relação que se estabeleceu entre os artistas e os empresários.

Analisando esses dados e incorporando-os em uma interpretação daquele momento específico do mercado fonográfico brasileiro, este trabalho pôde verificar o comportamento do selo num período de transição da estrutura de organização global desse mercado, no sentido da adoção de um sistema aberto de produção, em que a relação entre pequenas e grandes gravadoras tende a migrar de um cenário onde predomina a atuação autônoma – a chamada produção independente – para um cenário onde o predomínio é de uma atuação complementar entre elas – as pequenas gravadoras produzindo estreitamente vinculadas às grandes.

INTRODUÇÃO.....	13
-----------------	----

PARTE I – CONTEXTUALIZAÇÃO

CAPÍTULO 1. Indústria Fonográfica

1.1. A racionalização do processo produtivo e a consolidação do mercado fonográfico no Brasil.....	19
1.2. Produção independente.....	28
1.2.1. Histórico.....	29
1.2.1.1. Lira Paulistana.....	34
1.2.2. A produção independente e as <i>majors</i> : autonomia e complementaridade	
1.2.2.1. Sistema aberto.....	37
1.2.2.2. Orientações estética e/ou econômica	43

CAPÍTULO 2. Música Instrumental

2.1. A retomada da música improvisada.....	47
2.2. Revalorização do choro.....	52
2.3. Festivais de jazz de 1978 e 1980.....	58
2.4. Novas tendências na música instrumental.....	63
2.4.1. Egberto Gismonti.....	64
2.4.2. Hermeto Pascoal.....	66
2.5. O mercado de música instrumental na virada da década.....	69

PARTE II – O SELO SOM DA GENTE

CAPÍTULO 1. Surgimento do Selo Som da Gente

1.1. A história dos seus fundadores.....	71
1.2. A fundação do selo e seu primeiro ano de atuação.....	76

CAPÍTULO 2. Características Gerais da Atuação

2.1. Produção

2.1.1. Estúdio.....	81
2.1.2. Como se definia o <i>cast</i>	
2.1.2.1. Seleção.....	82
2.1.2.2. Perfil estilístico.....	86
2.1.3. Gerenciamento das gravações.....	92
2.1.4. Produção gráfica dos discos.....	97

2.2. Comercialização

2.2.1. Divulgação.....	98
2.2.2. Distribuição.....	107
2.2.3. Exportação e licenciamentos de fonogramas.....	109

2.3. Finanças

2.3.1 Contratos empresa/artista.....	112
2.3.2 Direitos autorais.....	115
2.3.3 A publicidade e o banco Bamerindus.....	116

CAPÍTULO 3. A Trajetória do Selo	
3.1. A construção do catálogo.....	121
3.2. Valores.....	131
3.3. Alguns destaques na sua trajetória	
3.3.1. Selo Somda e outros discos.....	135
3.3.2. <i>Free Jazz Festival</i>	136
3.3.3. Hermeto Pascoal.....	137
3.3.4. Town Hall, Nova Iorque.....	139
CAPÍTULO 4. Desativação.....	145
4.1. A transição LP-CD.....	147
4.2. Conflitos entre os empresários e os artistas.....	150
4.2.1. Lançamento de discos no exterior	151
4.2.2. Acerto de contas.....	151
4.2.3. Desestímulo.....	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
ANEXO – CATÁLOGO SOM DA GENTE.....	163
BIBLIOGRAFIA.....	191

O selo Som da Gente, criado e gerenciado pelo casal de compositores Walter Santos e Teresa Souza, lançou uma parte bastante significativa dos discos de música instrumental brasileira no período em que atuou, entre 1981 e os primeiros anos 90. Foram 46 álbuns de músicos importantes como por exemplo Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Alemão, grupos D’Alma, Medusa e Cama de Gato.

Nesta pesquisa, focamos a experiência de produção fonográfica desempenhada por esta pequena gravadora¹ e investigamos o contexto histórico e social onde se desenrolaram suas ações.

Especificamente, procuramos analisar a sua trajetória, documentando a experiência dos profissionais que se envolveram com a empresa e, dessa forma, atuaram no mercado fonográfico, no segmento da música instrumental, de sua origem ao momento da sua desativação. Esforçamos-nos, especialmente, em inserir a experiência do Som da Gente no contexto geral da indústria fonográfica brasileira das décadas de 70, 80 e primeiros 90, analisando o comportamento do selo num período de transição da estrutura de organização global desse mercado, em que a relação entre pequenas gravadoras (*indies*) e grandes (*majors*) migra de um cenário onde predomina a atuação autônoma – a chamada produção independente – para um cenário onde o predomínio é de uma atuação complementar entre elas – as *indies* passam a produzir estreitamente

¹ Para Oliveira & Lopes, selos são nada mais que gravadoras de estrutura pequena. O que distingue os selos das gravadoras tradicionais, além da dimensão, é a tendência de os selos se voltarem para gêneros musicais específicos. Além disso, em geral, selos são empreendimentos dirigidos por indivíduos que acumulam diversas funções na estrutura da empresa e que, ao mesmo tempo, são grandes conhecedores e aficionados pelo tipo de música que produzem. OLIVEIRA, M. C. & LOPES, R. C. *Manual de produção de CDs e fitas demo*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1997: 30, 31. A acepção que fazemos nesta pesquisa da palavra selo é plenamente compatível com a descrita acima. Há outro emprego possível: subdivisões de uma grande gravadora ou pequenas empresas fonográficas subsidiárias a ela (na maioria das vezes, de produção direcionada a segmentos específicos) também são chamadas de selos. É o uso que faz Shuker, em SHUKER, R. *Vocabulário da Música POP*. São Paulo: Hedra, 1999: 151.

vinculadas às *majors*, seja como empresas subsidiárias, seja apenas licenciando a elas suas produções bem sucedidas².

Esses objetivos vêm sendo perseguidos desde a metade do ano 2000³, através do levantamento e análise de uma extensa bibliografia e da realização de entrevistas com músicos e profissionais envolvidos na história da gravadora. As análises a que sujeitamos o material coletado através dessas fontes têm como fundamento uma base teórica predominantemente sociológica: Max Weber e Pierre Bourdieu são os principais pensadores cujas obras serviram de referência em nossos estudos.

As reflexões de Max Weber nos interessaram, particularmente, no que se refere aos conceitos de racionalização da sociedade e de ação social, importantes ferramentas teóricas, úteis na análise do sentido das ações dos indivíduos que atuam nas indústrias culturais, e, de modo especial, na identificação das tensões imanentes à produção capitalista de bens cultural. Quanto a Pierre Bourdieu, o foco recaiu em seus estudos sobre cultura e arte. Mais precisamente, no que se refere aos conceitos de *habitus* e de *campo*, como categorias mediadoras das relações inerentes ao mercado de bens simbólicos, bem como à lógica de funcionamento desse mercado.

Também travamos contato com o pensamento de Theodor W. Adorno, no que tange à Indústria Cultural e às relações que se estabelecem no âmbito da produção musical e do mercado fonográfico entre os meios técnicos, os produtores, os artistas e o público. Os textos *Cycles in symbolic production: the case of popular music*, de Peterson & Berger, e *Innovation and diversity in the popular music industry: 1969 to*

² Os termos *indie* e *major* são correntemente utilizados pela indústria fonográfica internacional já a algum tempo. Alguns estudos internacionais, particularmente os de Peterson, Berger e Paul Lopes (que é enfocado na primeira parte deste trabalho, capítulo 1.2.2.1), incorporaram tal terminologia e, recentemente, alguns trabalhos brasileiros também o fizeram. Essa pesquisa segue a tendência, mesmo considerando que os termos não representem delimitações absolutamente precisas.

³ Momento em que iniciamos a realização de um projeto de iniciação científica sobre o mesmo tema, com apoio do PIBIC/SAE-UNICAMP, denominado “A Experiência do selo Som da Gente”.

1990, de Paul Lopes, foram referências importantes quanto à organização global da indústria fonográfica internacional e alguns efeitos desta na produção musical.

Esclarecemos que apesar de a construção de um quadro conceitual ter sido elemento crucial em nossos trabalhos, não incluímos nesta dissertação um capítulo dedicado exclusivamente à fundamentação teórica. Damos preferência para a exposição dos conceitos que fundamentam esta pesquisa, aplicados às realidades analisadas. Breves descrições de alguns pontos teóricos também aparecem diluídas no corpo do texto, sobretudo em notas de rodapé.

O corpo deste trabalho se estrutura em seis capítulos, distribuídos em duas partes. A primeira delas tem como objetivo delimitar um amplo quadro geral que identifica as complexidades do contexto em que emerge e se realiza a experiência do selo. As questões centrais que representam os eixos das tomadas de posição e das estratégias assumidas pelo Som da Gente, bem como as circunstâncias que condicionam a sua trajetória, em grande medida, estão colocadas pela indústria fonográfica e suas características no período (tema do capítulo 1) e pelo rumo que tomava a música instrumental naqueles anos (o foco do capítulo 2).

No que tange à indústria fonográfica, nosso enfoque recaiu principalmente sobre o desenvolvimento de novas práticas, pelas *majors*, associadas à racionalização do seu processo produtivo, sobre as iniciativas de produção independente, ocorridas nos últimos anos da década de 70 e nos primeiros da década seguinte e, por fim, sobre as formas de inserção das pequenas gravadoras no mercado fonográfico, balizadas, no período, pelas tendências de subordinação à *major*, no contexto do sistema aberto, e de independência.

Em seguida, construímos um panorama da música instrumental brasileira no período imediatamente anterior à fundação do Som da Gente – últimos anos 70 e

primeiros 80. Destinamos, neste capítulo, especial atenção à retomada do interesse na música instrumental observada no final da década de 70 e que se estendeu pela década seguinte; à revalorização do choro, neste mesmo período; aos festivais de jazz de 1978 e 1980; às novas tendências observadas na música instrumental brasileira, sobretudo através da atuação de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal; e às condições em que se encontrava o mercado de música instrumental, no país, naqueles anos.

A segunda parte, centro desta pesquisa, trata diretamente da gravadora. Se divide em 4 capítulos que descrevem a experiência do Som da Gente de uma maneira bastante ampla: o enfoque recai, respectivamente, sobre seu surgimento, sobre as características gerais de sua atuação (capítulo organizado de modo a contemplar três aspectos que, somados, sintetizam a maneira como o selo desempenhou suas atividades: os procedimentos associados à produção dos discos; as características de sua comercialização; e a relação que se estabeleceu entre os empresários e os artistas que lá gravaram seus discos); em seguida, sobre sua trajetória (descrevendo a construção gradual do catálogo do selo) e, por fim, sobre sua desativação.

Devido à escassez de material bibliográfico que tematize o assunto central a esta segunda parte do trabalho, os dados obtidos nas entrevistas adquiriram enorme relevância. Uma das entrevistas, talvez a mais importante, se deu em condições peculiares. Devido à sua natureza complexa, cabe aqui discorrer sobre ela.

Desde a elaboração do projeto desta pesquisa assumimos como fundamental a realização de entrevistas com Walter Santos e Tereza Souza, principais protagonistas da experiência do selo Som da Gente, por serem seus sócios fundadores e diretores. Foram eles que, em última instância, decidiram quais artistas seriam gravados, investiram nos discos, elaboraram as estratégias de atuação da empresa, decidiram pela sua desativação e, finalmente, permanecem os proprietários dos fonogramas produzidos.

No entanto, a realização destas entrevistas se revelou muito mais difícil do que imaginávamos: ela apenas aconteceu mediante um processo de mais de 6 meses de negociações, que se encerraram no dia 27 de agosto de 2004, com a entrega de um documento de 18 páginas, onde se encontram respostas para 27 perguntas que elaboramos.

Praticamente inacessíveis para um contato pessoal, a mediação neste processo foi realizada por Carla Poppovic, filha do casal e diretora artística do selo Som da Gente durante o tempo em que esteve ativo. Através de 12 mensagens eletrônicas (7 enviadas por mim e 5 por Poppovic), trocadas num período de 200 dias, contados a partir do dia 2 de fevereiro de 2004, data da primeira comunicação, conseguimos obter uma entrevista em condições peculiares: enviamos um questionário para ser respondido por escrito, após ser dispensada a possibilidade de que realizássemos pessoalmente a entrevista, gravando-a em áudio; em seguida, Poppovic fez uma parte das perguntas a Walter Santos e sua irmã, Rifka Souza, fez outra parte a Tereza Souza. Redigidos os relatos, reuniram-se os quatro, suprimiram e acrescentaram trechos, além de alterarem outros.

Desse modo, podemos considerar que a entrevista não representa apenas a interpretação que Walter Santos e/ou Tereza Souza realizam da história que vivenciaram. É, sim, documento realizado a 8 mãos: suas duas filhas, entrevistadoras, redatoras e revisoras do texto, participaram ativamente de sua confecção. Por isso, julgamos mais conveniente considerar a entrevista como de autoria da *família Santos Souza* como um todo – e é sob esta denominação que nos referiremos, neste trabalho, quando recorrermos a seu conteúdo. Reconhecemos que, ao passar pelo crivo dos quatro, na revisão conjunta que realizaram, anulou-se na entrevista qualquer ponto de discórdia, construindo-se um consenso. Neste processo os atos falhos que, é possível,

ocorreriam num registro oral mais espontâneo, foram eliminados: circunstância que tornou mais delicada a sua interpretação.

PARTE I – CONTEXTUALIZAÇÃO

CAPÍTULO 1. Indústria Fonográfica

1.1. A racionalização do processo produtivo e a consolidação do mercado fonográfico no Brasil

As décadas de 70 e 80 representaram, para a indústria fonográfica brasileira, a superação dos resquícios de artesanidade que ainda permeavam suas práticas¹. As grandes empresas que dominavam o mercado de produção e comercialização de discos, as chamadas *majors*, num esforço de racionalização de sua atuação, protagonizaram um processo gradual que objetivava dominar a imprevisibilidade do mercado consumidor e assim, otimizar a relação entre investimento e lucro.

Este processo teve como resposta, durante toda a década de 70, um crescimento muito expressivo do mercado fonográfico brasileiro. Segundo dados da ABPD, em 1968 foram vendidas pouco menos de 15 milhões de unidades, entre compactos simples, duplos e LPs. Em 1979 este número havia saltado para 64 milhões: um crescimento, em apenas uma década, de mais de 400%².

O país presenciou, neste período, a consolidação de uma indústria dominada por transnacionais: chegaram ao país a WEA, a Capitol e a Ariola; permaneceram figurando entre as grandes gravadoras, de capital brasileiro, apenas a Copacabana (até 1980, quando

¹ Como demonstrado em ZAN, J. R. *Música Popular: produção e marketing. Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular*. São Paulo: GTs/Intercom, n° 1, 1994: 75-94; DIAS, M. T. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000; MORELLI, R. C. L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991 e VICENTE, E. *Música e Disco no Brasil: A trajetória da indústria fonográfica nas décadas de 80 e 90*. Dissertação (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, novembro de 2001.

² Dados retirados da Tabela II. DIAS, M. T. Op. cit.: 55.

pede concordata) e a Continental (até 1992). A indústria do disco, acompanhando o processo de globalização, se expandiu internacionalmente, e a estratégia dessas transnacionais foi explorar os mercados dos países onde se estabeleceram, através da produção e difusão de discos com artistas locais, ao invés de apenas lançar, nestes mercados, os álbuns produzidos em seus países de origem³.

Elemento fundamental na racionalização de seu funcionamento, a estrutura das empresas fonográficas sofreu uma progressiva especialização. Como parte desse processo e objetivando um melhor controle da mediação entre a indústria e o público, dois setores foram ampliados e tiveram suas funções redefinidas: a direção artística e o departamento de *marketing*⁴.

A direção artística é o departamento que tem por função coordenar o trabalho dos produtores. O produtor, por sua vez, é a figura que estabelece a intermediação entre os interesses do artista e da gravadora: “sua ação está voltada, entre outras coisas, para a subordinação dos músicos à racionalidade e à disciplina da empresa, porém, sem tolher-lhes excessivamente a criatividade. Por ter que interferir nos arranjos, repertório, na mixagem, etc., exige-se do produtor uma certa polivalência. Ele é, até certo ponto, um pouco agente da empresa e músico, um pouco técnico de estúdio e arranjador”⁵.

Na mediação entre o produto e o público, está o departamento de marketing, que foi crescendo gradualmente, desde a década de 70, até adquirir, nos dias atuais, grandes

³ Essa situação foi favorecida, no Brasil, por um incentivo fiscal sancionado em 1967, conquista da, à época, recém-formada organização corporativa das gravadoras, a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD). Através dele, o governo isentava do ICM (Imposto sobre Circulação de Mercadorias), os discos estrangeiros fabricados no país. Esta renúncia fiscal estava condicionada à aplicação desses valores na produção de fonogramas nacionais, que recebiam o selo *Disco é Cultura*. Tal benefício favorecia a produção de discos estrangeiros, porém, mais do que isso, subsidiava o investimento das transnacionais na produção de discos de artistas brasileiros. PAIANO, E. *O Berimbau e o Som Universal: Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicações): Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

⁴ ZAN. Op. cit.

⁵ Idem. Ibidem: 91.

proporções. O poder de difundir a música através dos meios de comunicação, em cuja racionalização o setor de marketing tem função essencial, gradualmente foi assumindo o papel de a mais importante ferramenta através da qual as *majors* mantêm a sua hegemonia no mercado.

Não é difícil afirmar que, salvo raras exceções, a porcentagem maior de investimento para colocar um produto no mercado em condições de competir por uma vendagem altamente significativa está representada neste setor. Sobretudo se considerarmos a íntima associação que se desenvolveu entre música e imagem, quase fazendo com que o produto só passe a existir a partir do momento em que é exposto na mídia e, especialmente, na televisão – através das caras participações de artistas nos programas mais assistidos⁶, da inserção de músicas na trilha sonora de novelas e da exibição dos também dispendiosos videoclipes, sobretudo a partir da criação do canal MTV. Nas rádios, outro meio fundamental de difusão musical, institucionalizou-se o jabá, como condição para a execução de músicas⁷.

Num artigo escrito em 1975, André Midani fala sobre a atuação da Gang, uma agência contratada para fazer a publicidade da gravadora Phonogram:

⁶ Dias explica que nesses programas, o dinheiro não é a única condição para a exibição: “o produto musical a ser anunciado (ou simplesmente apresentado) deve trazer, necessariamente, a legitimação que a grande empresa do disco lhe transfere. (...) Dessa forma, de nada adiantaria se um músico de uma pequena gravadora, ou independente, decidisse pagar a quantia de R\$50 mil por uma apresentação no “Domingão do Faustão”, R\$30 mil para o “Xuxa Hits”, de R\$20 a 25 mil para o “Sabadão Sertanejo”. É como se a transação se fizesse entre pessoas jurídicas, restringindo, mais uma vez, o circuito”. Os valores apresentados por Dias se referem ao ano 2000. DIAS, M. T. Op. cit.: 165.

⁷ Na década de 70, com o desenvolvimento da televisão e a consequente preferência dos anunciantes em investir no marketing televisivo, em detrimento do radiofônico, começa a existir o jabaculê (ou jabá) – uma “gorjeta”, pagamento às emissoras pelo espaço destinado à veiculação de produtos fonográficos. “O executivo [Manuel Camero, na época presidente da ABPD] avalia que cada emissora recebia mensalmente em torno de R\$10 mil de cada gravadora que requisitasse o espaço para seus produtos, podendo a quantia ser maior, para as emissoras de grande audiência. Não raro, eram oferecidos carros ou viagens para a realização de concursos e promoções”. GRAVADORAS decidem acabar com o jabaculê, *Folha de São Paulo*, 7 ago. 1995: 5/1. O músico Skowa, em entrevista a Dias, em 1995, revela: “(...)Você só consegue furar isso da seguinte forma: ou você é medalhão, então eles são obrigados a tocar, ou você é adotado pela mídia impressa e eles são obrigados a tocar para não ficarem fora do circuito. Do contrário, você paga”. DIAS, M. T. Op. cit.: 162.

“Usamos a publicidade para evidenciar a imagem ou um determinado espetáculo dos artistas, promovendo ao mesmo tempo, a venda de seus discos. (...) a organização de concertos e encontros também é uma arma promocional muito forte. (...) temos usado a mídia da TV nas telenovelas para reavivar, num determinado momento, a carreira estabelecida de um artista, como por exemplo, Gal Costa e a personagem Gabriela. (...) mas além do trabalho motivacional sobre o artista, conseguimos aplicar técnicas de marketing sobre o produto, tomando emprestado para cada caso, as estratégias características de indústrias as mais diversas”⁸.

O produtor e diretor de gravadora mostra, em seu depoimento, o aspecto mais evidente da atuação do departamento de marketing: definir e executar estratégias de divulgação de um produto fonográfico. No entanto, de acordo com Zan, a sua atuação pode ir além, na medida em que passa a interferir na própria feitura do produto fonográfico, definindo desde o perfil do disco e do artista até o repertório que será gravado. Roberto Armeriot, diretor de marketing da gravadora Continental, afirma:

“O departamento de marketing começa a atuar a partir do momento em que o artista entra no estúdio. Na escolha do repertório já se faz um marketing. Que tipo de música, que tipo de segmento musical está-se consumindo no momento (...) o departamento de marketing utiliza-se também de pesquisa de mercado que é feita a nível de lojas (sic). São entrevistas feitas com o público medindo a satisfação dele para com determinados artistas naquele momento, que tipo de música está consumindo, a que horas costuma ouvir rádio, se é FM ou AM, se ele é um consumidor de fitas, discos ou CD. Isso é feito periodicamente (...)”⁹.

De fato, muitas vezes, é a partir das constatações do departamento de marketing que se desenvolve o papel do produtor artístico. As roupas, a imagem, o repertório, os arranjos, a performance, enfim, o conjunto de fatores que define um artista, no campo musical, pode ser articulado a partir de números que, por sua vez, procuram traduzir demandas de mercado.

⁸ Na época, Midani era diretor geral da citada gravadora, que detinha 21,5% do faturamento do mercado. MIDANI, A. A indústria da loucura humana. *Marketing*, n. 35, jul. e ago. de 1975.

⁹ Trecho da entrevista concedida a Zan, 11 mai. 1993. ZAN, J. R. Op. cit.

Os casos extremos dessa tendência representam o que Dias chama de *artistas de marketing*: “o artista de marketing é aquele que é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido”¹⁰. Marcos Maynard, executivo da Polygram na década de 80, exemplifica:

“O artista de marketing é o Menudo, que só existe porque uma companhia criou aquela idéia. *New Kids on the Block* e Dominó são outros exemplos. São artistas que existem porque nós formamos um grupo para um momento de mercado. Num momento determinado, não tem nada acontecendo no mercado e você precisa sustentar os artistas do seu *cast*”¹¹.

Dias afirma que a existência desses artistas responde não só pela necessária lucratividade esperada e cobrada pelas matrizes, mas também pelo financiamento da outra parte do *cast* das gravadoras, que é denominada *artistas de catálogo*: são os “artistas ligados à MPB, que produzem discos com venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades”¹².

A autora também afirma que são os produtos de marketing que realmente movem financeiramente a indústria e, como são produzidos a partir de uma ótica funcional – utilizando-se de procedimentos já consagrados, de reação previsível no mercado consumidor – caracterizam-se pelo recurso à *estandardização* – a padronização de sua forma e conteúdo¹³.

¹⁰ DIAS, M. T. Op.: 78.

¹¹ Entrevista concedida a Dias, em 6/9/1994. Idem. Ibidem: 79.

¹² Idem. Ibidem: 78.

¹³ A autora usa o conceito de estandardização de maneira compatível com as teorias de T. W. Adorno. Para o filósofo frankfurtiano, a estandardização é a característica mais marcante da música popular no contexto de sua produção industrial. Este processo padronizador teve como eixo central, no caminho de sua cristalização, a imitação, a princípio, num meio onde ainda havia livre competição. O reconhecimento, por parte dos produtores concorrentes, das características (tipos e proporções) das composições de maior sucesso de público – Adorno chama-as *hits* – e a composição de novos *hits* a partir da reprodução dessas estruturas culminou no estabelecimento de *estandardes* – as formas musicais que passaram a representar as regras do jogo. Esta competição se deu sob uma estrutura industrial altamente concentrada, que admitiu a estandardização como

Acreditamos que as idéias de Pierre Bourdieu podem enriquecer essa discussão. Utilizaremos, em seguida, com o intuito de expor o que há de contraditório na idéia de uma dualidade claramente delimitada na estrutura da indústria fonográfica (como apresentada por Dias), algumas ferramentas metodológicas e conceitos elaborados pelo sociólogo.

Bourdieu¹⁴ mostra que a atividade artística, através de um longo percurso histórico que remonta à Idade Média, vai se moldando como um campo¹⁵, ou seja, vai ganhando autonomia e se transformando em uma arena fechada, ao produzir, ela própria, suas leis de produção e os critérios de avaliação de seus produtos. Neste processo, a arte rompe com o público de não produtores e se constitui como um *campo de produção erudita*¹⁶. Paralelamente à constituição desse campo, ascende uma *indústria cultural*. Segundo o autor, a indústria cultural – ao contrário do campo de produção erudita, autônomo –, se caracteriza fundamentalmente pela sua submissão a uma demanda externa que, de modo estrito, orienta suas atividades: é a demanda de consumo que estimula a atuação dos produtores, orientando as características de sua produção¹⁷.

Consolida-se, então, um amplo sistema de produção de bens simbólicos, que se caracteriza, em princípio, pela relação entre as duas esferas que o constituem: o campo de

imperativa, de forma que os artistas que propunham inovações passaram a ser bloqueados. ADORNO, T. W. Sobre Música Popular. In: Gabriel Cohn (org.) *Coleção Grandes Cientistas Sociais: Adorno*. São Paulo: Ática, 1986: 115-146.

¹⁴ BOURDIEU, P. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982: 105.

¹⁵ Bourdieu define campo como um espaço de luta entre agentes envolvidos, como concorrentes, em torno de um objeto de interesse comum, que o campo põe em jogo. É a partir da distribuição desigual entre os agentes, desse interesse específico (que o autor chama capital social), que se estruturam as relações de poder que caracterizam o campo, de modo que ele sempre possui dois pólos: o dos dominantes, que detêm alto (ou todo) o capital social e o dos dominados, que não detêm ou detêm pouco capital social.

¹⁶ Nas palavras de Bourdieu: um “sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação desses bens) objetivamente destinados (pelo menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais”. Idem, Ibidem: 105.

¹⁷ Bourdieu denomina os bens simbólicos produzidos no contexto da indústria cultural como *Arte Média*. Vale dizer, o autor atribui à arte média características aproximadas às noções desenvolvidas por Adorno: em especial, o conceito de estandardização.

produção erudita e a indústria cultural. Esta relação tem como base, em princípio, a seguinte *oposição simbólica*: enquanto, no pólo da cultura erudita, está em jogo a *liberdade criadora* do artista, que atende exclusivamente às exigências intrínsecas da obra de arte, constituindo seus agentes produtores como “criadores” autênticos devotados à sua arte, no pólo da indústria cultural, é a *lei de mercado*, ou seja, um imperativo social externo à obra de arte e sua lógica, que orienta a atuação dos produtores. Enquanto o primeiro é orientado pela busca de uma legitimidade propriamente cultural – fundada em princípios internos ao campo, ou seja, os estéticos; a indústria cultural tem como eixo um princípio distinto, seu compromisso não é com o reconhecimento pelo grupo de pares, mas sim, com o sucesso perante o “grande público”: a legitimidade dos produtos da indústria cultural é medida em função do número de unidades vendidas.

Esta oposição se traduz, tanto no âmbito da produção quanto no âmbito do consumo, em uma classificação que organiza os bens simbólicos numa hierarquia. Evidentemente, no topo, monopolizando a legitimidade e, ao mesmo tempo, distinguindo socialmente seus agentes, encontra-se o campo de produção erudita¹⁸.

Bourdieu explica ainda que o mercado de bens simbólicos não restringe suas atividades às duas esferas abordadas acima. Ao considerá-las como tipos-ideais, abre espaço para a interpretação de posições intermediárias. Entre elas, interessa particularmente, *a arte média em vias de consagração*, através da qual o autor enfoca formas provenientes da indústria cultural que apresentam uma propensão a serem aceitas no

¹⁸ Para o sociólogo, a função social da existência do campo artístico é a *distinção*, a curto-prazo, nos conflitos entre frações da classe dominante e, a longo prazo, propriamente nas relações entre as classes sociais: “As obras de arte erudita derivam a sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação”. Idem, Ibidem: 117. É interessante notar que para Bourdieu este jogo é oculto, ou seja, não se revela para os agentes envolvidos.

âmbito da cultura legítima. Como exemplos, cita o jazz, o cinema de vanguarda e a fotografia¹⁹.

É interessante observar que a oposição apresentada entre artistas de marketing e artistas de catálogo – que se faz notar inclusive nos depoimentos dos profissionais ligados à indústria fonográfica entrevistados por Dias –, se dá no mesmo sentido que a apresentada por Bourdieu quando procura distinguir, utilizando os termos do discurso dominante, a produção do campo erudito e da indústria cultural, através da oposição entre, de um lado, a *liberdade criadora* e, de outro, a *submissão ao mercado*. Neste sentido, associar artistas de catálogo com o campo de produção erudita e artistas de marketing com a indústria cultural pode parecer, a princípio, um caminho que esclareça a questão. No entanto, é impossível deixar de considerar o fato de que todos os artistas ligados à indústria fonográfica, mesmo os de catálogo, invariavelmente, tem um compromisso com o caráter comercial de suas produções, o que torna a dinâmica de tomada de posições desses agentes e o processo de legitimação de suas obras bastante complexo e, em muitos pontos, contraditório.

¹⁹ O modelo proposto por Bourdieu é inspirado no contexto francês, onde existia uma burguesia bastante coesa e claramente organizada com vias à dominação simbólica. No Brasil, a fragmentação da burguesia, apontada por Miceli, condiciona a constituição de um campo simbólico “fragmentado, não havendo nenhuma fração da coalizão dominante em condição de impor a legitimidade de sua visão de mundo às demais classes sociais”. MICELI, Sérgio. *A Noite da Madrinha*. São Paulo: Perspectiva, 1982: 43. Diante desta circunstância, precisamos reconhecer que não é possível aplicar toda a conceituação de Bourdieu, de modo estrito, ao contexto brasileiro: determinados elementos devem ser usados com algum cuidado. No entanto Paiano, que dedicou um extenso trabalho à análise da constituição de um campo de produção de música no Brasil, em que os artistas ligados à MPB ocupam posição privilegiada nas hierarquias de legitimidade – se aproximando, sob diversos aspectos, de um campo de produção erudita –, avalia positivamente a viabilidade da utilização da teoria de Boudieu no contexto cultural brasileiro, considerando-a bastante enriquecedora, principalmente no que se refere à análise da lógica que orienta as lutas culturais, das estratégias que levam à construção dos discursos dos agentes e das tendências e formas de ação dentro do campo, orientadas pelas posições ocupadas pelos agentes nas suas estruturas. No caso específico de um campo da música, no Brasil, Paiano considera como muito fértil, como instrumento de análise dos discursos e das tomadas de posição, a oposição entre a esfera de produção erudita e a indústria cultural. Ainda mais por este campo, em específico, representar “um espaço onde a influência do mercado é especialmente violenta”. Afinal, “é um problema real para os músicos populares encontrar uma maneira de lutar pela legitimidade sem abandonar os circuitos pelos quais a música popular circula – o rádio, a televisão, a imprensa, o disco – nem tampouco a exigência primeira para a sobrevivência neste circuito, ou seja, a viabilização comercial. A construção de Bourdieu permite entender melhor as contradições vividas pelo processo de legitimação da música popular, aguçadas pelo fato de essa produção não poder romper com uma lógica que seria diametralmente oposta àquela do campo erudito – a da indústria cultural”. PAIANO, E. Op. cit.: 6-7.

Assim, a posição em grande medida ambígua no mercado de bens simbólicos, da produção dos artistas de catálogo, parece ser mais compatível com a categoria *arte média em vias de consagração*, uma vez que, por um lado, não podemos afirmar seu pertencimento ao campo de produção erudita e, ao mesmo tempo, reconhecemos que possuem uma considerável dose de legitimidade – circunstância que os localiza, nas hierarquias, algumas tantas categorias acima dos artistas de marketing.

É esta condição que lhes confere um maior poder de barganha pelos seus interesses, na negociação com os representantes dos interesses da empresa a que estão ligados – os produtores artísticos das *majors*. E essa relativa autonomia se traduz na possibilidade de produção de suas obras, em certa medida, de acordo com normas internas a um campo de produção erudita.

É preciso reconhecer também que tal circunstância não deixa de funcionar como uma estratégia eficaz mesmo sob o ponto de vista comercial: o discurso associado a esses artistas destaca sempre a sua liberdade de criação e seu devotamento à arte, ou seja, sua atenção a princípios internos ao campo de produção erudita – discurso este que, inclusive, se constrói a partir de sua oposição aos outros produtores, menos legítimos, que se devotam ao mercado. Tal característica não deixa de ser condição necessária para o consumo desses produtos mais bem localizados nas hierarquias de legitimidade, por indivíduos de uma fração social do público consumidor que, detentora de um capital de técnicas e referências que lhe permitem decodificar essas obras, ao inseri-las no contexto do campo específico a que se referem – ou seja, ao colocá-la em relação à parcela legítima (ou em vias de legitimação) da música popular brasileira – conferem, a si mesmos, distinção social.

1.2. Produção independente

O desenvolvimento das tecnologias de produção musical experimentou momentos cruciais nas décadas de 70 e 80: a partir do invento do gravador nos anos 50, num processo contínuo que persiste até os dias atuais, o aparato técnico necessário para a gravação de fonogramas evoluiu numa velocidade assustadora. Através da produção em série de máquinas e da redução da necessidade de equipamentos periféricos, atribuída à concentração de várias funções em poucos aparelhos, o custo de montagem e de operação de um estúdio de gravação de boa qualidade foi diminuindo muito, tornando-se cada vez mais acessível. Como consequência desse processo, o custo envolvido na gravação de fonogramas foi despencando de tal forma que as *majors*, tradicionalmente detentoras do monopólio sobre a produção musical através do controle exclusivo dos grandes estúdios, foram gradualmente perdendo o domínio sobre este âmbito do negócio fonográfico²⁰.

Nos últimos anos da década de 70, o *cast* de artistas nas grandes gravadoras já estava bastante cristalizado e os caminhos que podiam levar novos artistas a participar desse núcleo eram bastante restritos²¹. Com o barateamento do processo de gravação, abriu-se para os artistas que almejavam integrar o mercado naquele momento mas não conseguiam espaço nas *majors*, uma nova opção: eles encontraram um canal de escoamento nos esquemas independentes de produção musical.

²⁰ VICENTE, E. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1996: 66-69.

²¹ DIAS, M. T. Op. cit., p. 135; COSTA, I. C. Quatro notas sobre a produção independente de música. *Arte em Revista*, São Paulo, Ano 6, n. 8, 1984: 7; TATIT, L. Antecedentes dos Independentes. *Arte em Revista*. Independentes, Ano 6, n° 8, 1984: 30-33; BAHIANA, A. M. Independência ou Morte. In: BAHIANA. *Nada Será Como Antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1978: 236-237, GOODWIN, R. Da Independência Musical. *Vinte anos de resistência: Alternativas da Cultura no Regime Militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986: 137-154.

1.2.1. Histórico

A historiografia das primeiras experiências em gravação independente, no país, é bastante insatisfatória e ainda está por realizar. Há muitas referências diferentes sobre quem seriam os pioneiros e o que permeia a todas, é uma grande confusão de critérios. Porém, é fato que existiram gravadoras pequenas desde o início da produção de fonogramas no Brasil, trabalhando em alcance regional, de maneira marginal às grandes empresas fonográficas²².

Porém, devido à importância para o fenômeno da década de 80, dado que foi a partir dela que a produção independente se disseminou e, principalmente, por ser ela, a primeira a ser acompanhada por um discurso de autoconsciência da independência – um discurso legitimador proclamado pelo artista e ressonado na imprensa que dá novos sentidos, inclusive estéticos, à condição independente –, a experiência que parece simbolizar uma unanimidade entre os autores, quanto ao seu pioneirismo, é a de Antônio Adolfo.

Este artista, na época dos festivais, compôs uma série de sucessos, como “Sá Marina”, “Juliana” (composta em parceria com Tibério Gaspar, segunda colocada no IV FIC, em 69, com interpretação do seu conjunto *Brasuca*) e “BR-3” (outra parceria com Tibério Gaspar, vencedora da etapa nacional da edição seguinte do FIC, sob interpretação de Tony Tornado e Trio Ventura). Durante a década de 70, fez uma viagem de estudos ao

²² O historiador José Ramos Tinhorão cita a *Disco Popular*, que existiu em 1919, no Rio de Janeiro, propriedade de um ex-diretor da Casa Edson, que existiu durante apenas um ano, além da gravadora *Gaúcho*, de Severo Leonetti, Gustavo Figner e João Gonzaga, que produzia discos de música regional do Rio Grande do Sul e tangos argentinos. TINHORÃO, J. R. A Onda dos Independentes. *Jornal do Brasil*, 30 de ago. 1980; Vaz cita a “Série Caipira Cornélio Pires”, que entre 1929 e 1931, lançou 49 discos – uma iniciativa em que Cornélio Pires, com investimento próprio, fez os primeiros registros de música sertaneja. VAZ, G. N. *História da Música Independente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988: 18. Costa faz referência à pequena gravadora Brunswick – responsável pela primeira gravação de Carmem Miranda, em 1930 e às tentativas de Emilinha Borba e Carmem Costa, nos anos 40, de se lançarem por outras vias, que não pelas *majors*. Mais próximo no tempo, cita a gravadora *Elenco*, de Aloysio de Oliveira, que registrou grande parte da produção bossanovista, o disco *Peabiru*, de Zé Ramalho, de 1972 (gravado nos estúdios Rosenblit), a gravadora de Marcus Pereira e a série *Discos de Bolso*, lançados na década de 70 pelo jornal *Pasquim*. COSTA, I. C. Op. cit.: 11.

exterior – teve aulas com grandes professores, como David Baker, nos EUA e Nádía Burlanger, na França. Em 1976, quando voltou ao país, seus interesses musicais haviam mudado: queria gravar música instrumental. Porém, ao apresentar seus projetos para as mesmas *majors* que vinham requisitando os seus trabalhos como instrumentista e arranjador, constatou que aquele produto não as interessava.

Antônio Adolfo então, em 1977, fundou o selo “Artezanal” e, com capital próprio, realizou todas as etapas do processo que resultou no disco *Feito em Casa*. Ele mesmo fazia as capas, se utilizando para isso de carimbos, e distribuía os discos, vendendo-os diretamente ao público nas portas dos teatros e casas de espetáculo onde se apresentava e percorrendo pessoalmente as lojas do Rio de Janeiro, onde residia, e das cidades por onde excursionava.

A estratégia bem-sucedida através da qual Antonio Adolfo divulgou seu empreendimento teve como veículo principal a imprensa escrita. O artista chamou muita atenção dessa instância ao ressaltar o caráter inédito de seu projeto e conseguiu que fossem publicados muitos artigos e críticas documentando e legitimando sua iniciativa.

Num desses artigos, o jornalista carioca Clóvis Levy afirma: “Ao artista que procura fazer de sua arte algo livre de pressões, resta apenas um caminho – duro, penoso, cheio de armadilhas: assumir os meios de produção”²³. Desde aquele momento, o discurso associado às produções independentes valorizava a autonomia que o artista detinha, nesse tipo de produção, para definir todas as características do seu trabalho – desde o repertório e os

²³ Levy ainda reproduz neste artigo uma argumentação de Antonio Adolfo, que reafirma as vantagens da sua produção acusando a prática, considerada comum na relação com as *majors*, de maquiar a tiragem verdadeira dos discos: “enquanto as tiragens exatas de seus discos são incontroláveis pelos artistas das gravadoras convencionais, eu não tenho o menor problema, inclusive fiscal, de fornecer as cifras verdadeiras”. SEM interferências. *Veja*. São Paulo, n° 469, out. 1977: 92. Goodwin afirma que *Feito em Casa* vendeu 20 mil cópias. GOODWIN. Op cit.: 146. Antônio Adolfo ainda lançaria outros cinco discos nos mesmos moldes: *Encontro Marcado* (1978), *Viralata* (1979), *Continuidade* (1980), e *Os planeiros* (1981). QUEM são esses independentes? *MPB Edição Independente*, Rio de Janeiro: Editora Codecri Ltda, 1981: 10.

arranjos, até a parte gráfica. Os agentes ressaltavam que, numa produção tradicional, em uma *major*, essa autonomia do artista ficaria restrita aos “padrões em que a gravadora tenciona encaixá-lo”²⁴.

Na esteira da iniciativa de Antonio Adolfo vieram outras parecidas, como a de Luli e Lucina, cantoras que fundaram o selo “Nós Lá em Casa”, a de Danilo Caymmi que lançou seu disco *Cheiro Verde*, a do grupo Sambachoro, que fundou o selo “Musiquin” e a do violonista Francisco Mário que, através de seu selo “Libertas”, lançou seu disco *Conversa de Cordas, de Metais, de Palhetas, de Couros*. O conjunto vocal “Boca Livre” realizou a primeira produção independente comercialmente bem-sucedida ao vender 80 mil cópias de seu disco homônimo e ao conseguir acesso à mídia: foi bastante executado nas rádios, inseriu uma canção em uma novela da Rede Globo e frequentou os programas televisivos tradicionais. Esta performance representou uma importante conquista para toda a produção independente, tendo em vista que respondeu por um impulso à legitimação desse tipo de produção frente ao público e ao comércio²⁵. Houve também iniciativas mal-sucedidas, como, por exemplo, a de Paulinho Boca de Cantor que, apesar de ter vendido 35 mil cópias do seu LP *Valeu*, não conseguiu retornar seu investimento, por ter enfrentado problemas com os revendedores²⁶.

²⁴ GOODWIN, R. Op. cit.: 141. É importante, no entanto, relativizar essa autonomia ou essa independência, ao lembrar que os artistas que optam pela produção independente encontram em seu caminho uma série de condicionamentos: em primeiro lugar, as dificuldades financeiras para produção do disco, que podem alterar substancialmente os planos iniciais; em seguida, as dificuldades encontradas nas etapas da divulgação e da distribuição dos discos – estâncias fundamentais do mercado fonográfico em que as *majors* exerciam – e ainda exercem – controle.

²⁵ Vaz explica que, num momento inicial, havia desconfiança em relação à qualidade dos discos independentes, que não contavam com a mesma tecnologia de produção que os gerados numa *major*. Um artista que se lançava independentemente também enfrentava o estigma de não ter qualidades suficientes para merecer um lançamento no mercado tradicional. Pior ainda para artistas que já tinham lançamentos em gravadoras estabelecidas e partiam para a produção independente – corriam o risco de serem considerados refugos. VAZ, G. N. Op. cit.: 57-63.

²⁶ A independência colocou um novo problema aos músicos, ao exigir que eles desenvolvessem novas competências. Principalmente, no sentido de se tornarem produtores e empresários de si próprios.

A entrada na década de 80 testemunhou um número significativo de produções independentes²⁷. É curioso observar que o aumento da viabilidade e, ao mesmo tempo, da demanda por esse tipo de produção, é processo contemporâneo à entrada da indústria fonográfica brasileira numa crise profunda – em 1980, as vendas caem 10,6% e em 1981 a queda é de 20,6%²⁸.

No âmbito independente, outras alternativas de produção foram surgindo: no Rio de Janeiro, articularam-se cooperativas. A COOMUSA, uma entidade ligada ao Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, foi criada para facilitar a produção e distribuição de discos independentes. Basicamente, ela procurava aproveitar-se das experiências bem-sucedidas, coletando dados e disponibilizando um material informativo onde constavam os procedimentos jurídicos necessários à atividade e se relacionavam os preços e a eficiência de estúdios, músicos, fornecedores de material e empresas gráficas. Essa atuação facilitava e barateava a realização de uma produção independente, tornando possível uma tiragem de 3 mil cópias com um investimento entre Cr\$300 e 600 mil²⁹. A COOMUSA se dissolveu em função de desentendimentos internos ainda no início da década de 80. Mais tarde, agentes que eram ligados à entidade, entre eles Antonio Adolfo, deram origem à APID (Associação dos Produtores Independentes) que, além de desempenhar uma função

²⁷ Em 1980, Kubrusly noticiava que a produção independente já assumia 7% do mercado, com 35 LPs lançados. KUBRUSLY, M. Em defesa da maioria. *Somtrês*, São Paulo, n° 26, fev. 1981: 89-90.

²⁸ Dados fornecidos pela ABPD. Em 1982 a indústria se recupera: num salto, seu faturamento cresce 41,9%.

²⁹ SOUZA, T. Disco Independente: fim do capitalismo selvagem musical. *Pasquim*, São Paulo, ano 12, n° 587, 26 out. 1980: 20. Estes valores, considerando a correção da inflação (índice IPC-A/IBOPE), correspondem hoje, aproximadamente, a R\$22 e R\$44 mil (cálculo realizado através de ferramenta na página “Correção de Valores”, do site do Banco Central do Brasil <www4.bcb.gov.br/pec/correção/indexCorrige.asp?u=corrige.asp&id=correção>). Segundo Goodwin, este investimento era retomado, no caso de um disco de produção média, com a venda de aproximadamente 3 mil cópias. GOODWIN, R. Op. cit.: 142.

parecida com a da COOMUSA, passou a premiar os destaques entre os independentes com o “troféu Chiquinha Gonzaga”³⁰.

Ascendeu também uma outra alternativa: surgiram pequenas empresas trabalhando no setor fonográfico – selos que, naquele momento, representaram um caminho intermediário entre a produção autônoma e a tradicional. Goodwin, num texto produzido à época, afirma que, de maneira geral, essas pequenas gravadoras “são administradas por proprietários que, além de serem empresários, apreciam e entendem de música, possuindo motivações ideológicas, além de financeiras, para trabalhar este tipo de produto”³¹. Evidentemente, não é possível estender essa característica à totalidade dos selos que atuaram no período, como faz o autor. No entanto, podemos, sem dúvida, considerá-la como uma tendência que, tendo precedentes na história fonográfica tanto do país³² quanto internacional³³, se manifesta expressivamente no período.

Vale citar algumas das características destas gravadoras, que as distinguem no contexto da indústria fonográfica: nelas, de uma maneira geral, permitia-se aos artistas que produzissem em condições autônomas dentro do estúdio; segundo Goodwin, cada *indie* trabalhava num segmento específico; o contrato que se estabelecia entre artista e empresa era negociado disco a disco, ao contrário do que era comum nas *majors*, que estabelecia vínculos empregatícios com seus artistas por períodos determinados ou por um número fixo de discos; por fim, ao contrário do que se dá nas *majors*, era o artista que, em geral,

³⁰ VAZ, G. N. Op. cit.: 14-16. Os independentes criaram para si mesmos, uma instância de consagração.

³¹ GOODWIN, R. Op. cit.: 150.

³² Vide a experiência de Aloysio de Oliveira com o selo Elenco, analisada em ZAN, J. R. A Gravadora Elenco e a Bossa Nova. *Cadernos da Pós Graduação. Instituto de Artes/UNICAMP*. Campinas, SP, 1997-1998: 64-70.

³³ Em acordo com as considerações de Hobsbawm sobre os empresários do jazz. HOBBSAWM, E. J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. Tanto a experiência do selo Elenco quanto a de alguns empresários do jazz, em sua relação com a discussão que conduzimos aqui, serão enfocadas mais detidamente na segunda parte deste trabalho, capítulo 3.2.

detinha os direitos fonomecânicos de sua obra – ou seja, era ele que, dono da matriz do seu fonograma, decidia quando e como utilizá-la.

Os casos mais importantes entre essas *indies* são, no Rio de Janeiro, a Kuarup e, em São Paulo, o Lira Paulistana e o Som da Gente. Julgamos conveniente, para esclarecer algumas questões, descrever, em seguida, a trajetória de uma dessas pequenas empresas.

1.2.1.1. Lira Paulistana

São Paulo concentrava, na transição dos anos 70 para os 80, uma movimentação artística bastante significativa, sobretudo a partir de e para uma comunidade universitária, que incluía cinema, artes plásticas, vídeo, teatro e música popular – tanto vocal quanto instrumental. Essas manifestações artísticas, apesar de virem acontecendo desde meados da década de 70, tinham reduzidos espaços de difusão³⁴ que, a cada evento, apresentavam um público mais expressivo. Em geral, os espaços convencionais e a grande mídia não se abriam para elas.

Wilson Souto Junior (conhecido como o Gordo), empresário, músico e ex-estudante de engenharia, identificou evidências da existência de uma demanda que não era devidamente atendido pela grande mídia: um público de classe média, universitário, insatisfeito com o *show business* instituído e afoito por novas maneiras de expressão artística. Criou então, em outubro de 1979, em sociedade com Waldir Galeano, administrador de empresas, a partir do porão de uma antiga loja de móveis na rua Teodoro Sampaio (bairro de Pinheiros), um espaço cultural que passou a ser chamado Lira

³⁴ Oliveira aponta que a cidade São Paulo possuía um *circuito alternativo* constituído por pequenos teatros. Eram eles, a Sala Guiomar Novaes, da FUNARTE, o SESC Anchieta, em algumas ocasiões o MIS, o MASP e o Teatro do Bexiga. Um pouco posteriores mas que podem entrar na lista estão o SESC Pompéia e o Centro Cultural São Paulo (Vergueiro). OLIVEIRA, L. F. *Em um porão de São Paulo... O Lira Paulistana e a produção alternativa*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontífica Universidade Católica, São Paulo, s/d.

Paulistana³⁵. Costa afirma: “O que estava sendo criado, finalmente, era o ponto fixo de encontro entre a nova produção e o público que a procurava (ou esperava por ela)”³⁶.

O grupo de músicos que frequentava o palco do Lira era bastante heterogêneo: reunia desde a música vocal até a instrumental, desde a vinculada às tradições musicais brasileiras até a comprometida com a ruptura. Com o sucesso que eles vinham obtendo, o Lira resolveu abrir também um selo fonográfico. O 1º LP produzido foi *Beleléu, Leléu, Eu*, de Itamar Assumpção.

No primeiro ano, a gravadora teve uma série de dificuldades na distribuição. Só houve uma queda na resistência dos lojistas quando a imprensa escrita começou a acompanhar de perto a movimentação do Lira, associada à procura dos discos nas lojas, pelas mesmas pessoas que lotavam os shows de artistas como Itamar Assumpção, Rumo e Grupo Um. Em seguida, numa fase de melhor aceitação, seguiram com a produção dos trabalhos de Tiago Araripe, Língua de Trapo e Premê, além dos instrumentais de Lelo Nazário e Pé-Ante-Pé.

O Lira Paulistana, quando abriu um selo fonográfico apresentou, para Laert Sarrumor, integrante do grupo Língua de Trapo, uma vantagem em relação às cooperativas que aconteceram no Rio: o caráter empresarial que ela assumiu. Luiz Tatit dá a sua opinião: “O contrato principal é entre o Lira e o artista. Tudo é dividido meio a meio, coisa que raramente acontece. Por mais que a produção seja deles, em termos financeiros, o resultado

³⁵ Em depoimento à revista *Veja*, Souto Junior, o Gordo, depõe: “minha idéia era capitalizar a explosão criativa dessa nova vanguarda, criando um espaço para se produzir espetáculos e idéias, agindo na infraestrutura”. SOUZA, O. *Sopro de Vida. Veja*, São Paulo, nº 661, mai. de 1981: 120. O pequeno teatro tinha arquibancadas de madeira que acomodavam, no máximo, 200 pessoas.

³⁶ COSTA, I. C. Op. cit.: 34-36.

é sempre repartido. As propostas nunca lesam o artista e acho que esta é a grande renovação, inclusive em termos mercadológicos”³⁷.

Em termos de exposição na mídia, o auge do Lira aconteceu com a bem-sucedida participação de Arrigo Barnabé no Festival da TV Globo de 1981, ocasião em que o artista teve uma composição sua, “Londrina”, interpretada por Tetê Espíndola. Na edição seguinte participaram o grupo Premeditando o Breque com “O Destino Assim o Quis” e Itamar Assumpção, com a Banda Isca de Polícia, interpretando “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”.

No final de 1982, o Lira Paulistana se ligou à gravadora Continental. Esta associação foi assinada sob termos que garantiriam a continuidade das características da relação produtora/artista: fundamentalmente, a divisão equalitária de responsabilidades e resultados entre os dois lados e um contrato com o artista que previa o compromisso entre as partes apenas para a produção do disco e não por um tempo determinado.

Na época da associação com a Continental, a única empresa de capital totalmente nacional que permanecia figurando entre as *majors*, que disponibilizou aos artistas uma estrutura mais apropriada para a produção dos discos, a coordenação do Lira produziu um texto que foi publicado em jornais e revistas e que funcionava quase como um manifesto de atuação da parceria. Consideramos interessante transcrever aqui alguns trechos:

“Cabe a nós instrumentalizá-lo [ao artista], abrindo simplesmente o leque de opções e exorcizando o fantasma da padronização. Não é nosso o papel de censores estéticos. Nossa função é, unicamente, colocar o autêntico produto do trabalho artístico frente a frente com o seu público, para que a linguagem musical encontre novos canais de expressão, se mantendo como o retrato de seu tempo e atuando na realidade como elemento de transformação (...). E produção para nós é isso. O pressuposto é a “verdade” de cada trabalho. Cabe a nós conviver com o seu criador, discutir idéias, tentar ser o veículo de sua

³⁷ VAZ, G. N. Op. cit.: 23.

difusão de maneira compatível com o seu projeto original. É apaixonante, enquanto produtores, preservar para o artista a sua opção estética”³⁸.

A associação ocorreu apenas em 1983, ano em que foram lançados 23 álbuns. Entre eles, destacam-se produções do grupo Rumo e Premê; dos grupos instrumentais Pau Brasil e Pé ante Pé, do compositor e instrumentista Carioca, do pianista Lelo Nazário e do baterista Zé Eduardo Nazário. Esse foi o momento de maior prestígio de crítica e público do Lira Paulistana. Após ele, com a saída de Souto Junior da direção da empresa, a iniciativa foi gradualmente se extinguindo.

Muitos artistas que tiveram sua trajetória associada à do selo Lira Paulistana, sobretudo os que vieram a ser chamados de “Vanguarda Paulista” ou “Virada Paulista”, indiscutivelmente deixaram sua marca, dando novo fôlego de idéias à MPB, nos anos 80³⁹.

1.2.2. A produção independente e as *majors*:

autonomia e complementaridade

1.2.2.1. Sistema aberto

Em 1975, Peterson e Berger publicam um importante trabalho sobre a dinâmica estrutural da indústria fonográfica americana entre os anos de 1948 e 1969⁴⁰. Através da análise de extenso material empírico, procuram relacionar a alternância entre períodos de concentração e competitividade na organização desse ramo industrial com a

³⁸ CONTRA o padrão estático. *Somtrês*, São Paulo, n° 49, jan. 1983: 128-129.

³⁹ A geração denominada *Vanguarda Paulista* abrange Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno, Língua de Trapo, Rumo, Premeditando o Breque e Itamar Assunção com a Banda Isca de Polícia; também estão incluídas as cantoras Virgínia Rosa, Ná Ozzetti, Suzana Salles, Eliete Negreiros e Vânia Bastos. Vale dizer que muitos outros artistas importantes para a música popular brasileira após a década de 80 passaram pelo auditório do Lira. Para citar alguns, Tetê Espíndola, Marlui Miranda, Cida Moreira, Luli e Lucina e Antônio Nóbrega; entre os instrumentais, Syncro Jazz, Freelarmônica, Alquimia e Banda Metalurgia.

⁴⁰ PETERSON, R. A.; BERGER, D. G. Cycles in symbolic production: the case of popular music. *American Sociological Review*. v. 40, n. 2, 1975: 157-173.

homogeneização e diversificação da música produzida e veiculada no decorrer daqueles anos.

Como resultado, identificam a ocorrência de *ciclos*: um período (entre 1948 e 1955) em que poucas empresas dominavam o setor, caracterizado por apresentar uma produção padronizada, foi interrompido pela ascensão de mais empresas na concorrência, caracterizando outra etapa (1956 a 1959) que, por sua vez, foi acompanhada por uma diversificação da produção musical. Sucedeu então outro ciclo de concentração/padronização (1959 a 1963) e, em seguida, novamente competição/diversificação (1963 a 1969). Os autores também apontam que, de 1970 em diante, se iniciava um novo ciclo de concentração e correspondentemente, de padronização.

A partir de suas constatações, Peterson e Berger sugerem que a cada ciclo de concentração e a correspondente padronização, uma parte dos consumidores perdia o interesse pela produção, por não ter os seus gostos musicais atendidos pelas grandes gravadoras (as chamadas *majors*). À redução do consumo dos discos das *majors*, observada empiricamente e que não podia ser creditada a fatores econômicos externos, os autores associaram o surgimento do que chamaram *demandas insatisfeitas*. Pouco mais tarde, esse público em potencial de discos acabava procurando outros produtos que se encontravam marginais à indústria, fabricados por pequenas produtoras fonográficas (que eles denominaram *indies*), cuja produção se direcionava a segmentos de consumo específicos, em mercados regionais. Um exemplo: a emergência e consolidação do rock-n-roll caracteriza o ciclo de competição/diversificação ocorrido entre 1956 e 1959. Seus principais artistas (entre eles, Elvis Presley) haviam iniciado suas carreiras gravando em

pequenas gravadoras (*indies*) fundadas durante o período de concentração/padronização anterior⁴¹.

Em 1992, Paul Lopes⁴² faz uso do mesmo método e das mesmas fontes de dados estatísticos sobre o mercado de discos que Peterson e Berger, numa pesquisa que busca respostas para questões similares. No entanto, desta vez, o enfoque recai sobre o período imediatamente subsequente ao examinado naquele trabalho (entre os anos de 1969 e 1990). Lopes conclui que a relação identificada por aqueles pesquisadores entre o número de empresas competindo no mercado fonográfico e a carga de redundância ou informação na música, a partir da década de 70, já não obedece às mesmas regras: daquele momento em diante, estruturas oligopolizadas passam a suprir o mercado não mais com uma produção padronizada e sim, com uma produção altamente segmentada. E isto se deve, segundo o autor, a uma reestruturação dessas empresas: a adoção de um *sistema aberto* de produção.

O sistema aberto consiste basicamente em um processo de terceirização da produção, onde os trabalhos das *indies* e de artistas independentes são incorporados pelas *majors*. Nele, os primeiros produzem discos voltados para segmentos de mercado bem definidos; caso seus produtos se mostrem promissores, as grandes firmas se apropriam deles através do estabelecimento de contratos de licenciamento, de distribuição, da compra do repertório, do catálogo ou mesmo do selo inteiro. Assim, mesmo num mercado caracterizado pelo monopólio de poucas grandes empresas, a indústria pôde diversificar sua produção: valendo-se do trabalho dos selos, passou a atender a diversos segmentos. Lopes exemplifica sua formulação citando os casos da música *new wave* e do *rap* – gêneros emergentes que, a partir de 1979 e de 1984, respectivamente, trouxeram um percentual

⁴¹ Idem. Op. cit.: 164.

⁴² LOPES, P. Innovation and diversity in the popular music industry: 1969 to 1990. *American Sociological Review*. v. 57, n. 1, 1992.

bastante significativo de informação nova ao panorama da música *pop* e foram, na sua maior parte, produzidos sob este sistema⁴³.

A hegemonia que as *majors* detêm, a partir dessa transformação, se desloca: passa da área tradicionalmente chamada de *Artistas & Repertório* – a produção propriamente dita do material musical, para as áreas da *divulgação* e da *distribuição*.

Zan⁴⁴, num artigo em que se utiliza dos trabalhos de Peterson, Berger e Lopes, esclarece que a adoção de um sistema aberto de produção integra as estratégias de reestruturação através das quais a indústria fonográfica internacional pôde, da década de 70 em diante, obter um maior controle da imprevisibilidade do mercado consumidor e assim, garantir a sua posição oligopolista. Transpor esta proposição para a realidade brasileira implica uma pequena adaptação: no Brasil, esse processo parece ter acontecido com certo atraso. Vicente⁴⁵ expõe que o sistema aberto passou a ser incorporado pela indústria brasileira, de maneira gradual, na década de 80, de modo a ser sistematicamente aplicado apenas na década de 90.

Aparentemente, tal particularidade tornou possível, no final da década de 70 e início da de 80, a ocorrência no país de uma movimentação bastante expressiva de iniciativas de produção fonográfica autônomas, no sentido de serem desvinculadas das *majors*⁴⁶: as

⁴³ A *new wave* teve sua gestação em gravadoras *indies*, na Inglaterra, em 1978. Naquele ano, representou 40% das vendas de discos daquele país. COSTA, I. C. Op. cit.: 6-21. Em muito pouco tempo, as *majors* já tinham incorporado o gênero contratando os artistas e os lançando através de selos subsidiários, ou estabelecendo contratos com os próprios selos, em que assumiam a divulgação e distribuição dos seus produtos.

⁴⁴ ZAN, J. R. 1994. Op. cit.: 75-94.

⁴⁵ VICENTE, E. A indústria fonográfica brasileira nos anos 90: elementos para uma reflexão. *Arte e Cultura da América Latina*, vol VI, n. 2 – Sociedade Científica de Estudos da Arte – CESA, 1999: 82.

⁴⁶ A experiência das *indies* brasileiras nos anos 80 não representou exatamente um processo de terceirização, visto que sua atuação, como afirmou o produtor Pena Schmidt, se dava mais “no sentido de que promoviam iniciativas isoladas de produção fonográfica” (Pena Schmidt é produtor musical e fonográfico; sua opinião é importante pois ele atuou tanto nas *majors* – Continental e Warner – quanto dirigiu uma indie prestadora de serviços, a Tinitus, que tinha fabricação, divulgação e distribuição da Polygram). DIAS, M. T. Op. cit.: 150. Dias concorda com Schmidt e Vicente ao caracterizar como recente, ocorrida na década de 90, a efetiva

iniciativas de artistas isolados ou de pequenos selos, chamadas de *produção independente*, sobre as quais falamos até aqui.

No entanto, é evidente que a década de 80 representa um período de transição da estrutura de organização global do mercado fonográfico: gradualmente, a relação da *produção independente* com as *majors* migra de uma situação onde predomina a **autonomia**, para um cenário onde o que prevalece é a atuação **complementar**: a associação com as *majors*, integrando o sistema aberto.

A título de ilustração, recorremos, em seguida, a algumas das primeiras manifestações do sistema aberto no Brasil, associações que, à sua época, apontavam no sentido da atuação complementar entre artistas independentes ou *indies* e grandes gravadoras. Alguns artistas entre os mais bem-sucedidos nos primeiros anos de produção independente foram diretamente incorporados aos *casts* das *majors*: o conjunto Boca Livre foi contratado, em 1981, pela Polygram e lançou seu disco *Folia*; Arrigo Barnabé, que produziu seus primeiros discos de maneira independente, gravou para a Ariola, em 1984, o disco *Tubarões Voadores*; o grupo Premeditando o Breque, ligado na origem ao Lira Paulistana, lançaria através da EMI-Odeon, em 1985, já rebatizado de Premê, o disco *O Melhor dos Iguais*. Outros gravaram de maneira independente e, posteriormente, negociaram contratos de venda ou distribuição dos fonogramas com as *majors*: é o caso de Toninho Horta, por exemplo, que produziu por conta própria o disco *Terra dos Pássaros* e vendeu a matriz para a EMI-Odeon, que o lançou em 1980; da cantora e compositora Joyce, que teve seu disco *Tardes Cariocas*, que foi produzido em 1984 através de seu selo *Feminina*, distribuído pela Polygram. Alguns selos também estabeleceram contratos com as

incorporação de uma estrutura terceirizada de produção, com pequenas empresas produzindo no seu segmento e batalhando contratos com as *majors*.

majors: como comentamos acima, durante o ano de 1983, o Lira Paulistana esteve associada à gravadora Continental. Nesse contrato, enquanto o Lira cuidava das produções, a Continental cuidava das áreas da administração, divulgação e distribuição dos discos; os rendimentos eram divididos 50% para cada parte e o artista detinha 51% dos direitos fonomecânicos (que eram cedidos à *major* por 3 anos). Entre 1984 e 1987 existiu, atuando no segmento da música instrumental, o selo *Carmo*, de propriedade de Egberto Gismonti, que produziu 18 discos nos moldes de uma pequena gravadora independente, mantendo um contrato de distribuição e divulgação com a EMI-Odeon⁴⁷.

Tais associações entre independentes e *majors* podem ser explicadas, na perspectiva das *majors*, como estratégia para vencer a crise profunda que, acompanhando a crise econômica internacional, as atingia no início da década de 80. Do ponto de vista dos independentes, em grande medida, devido às dificuldades enfrentadas pelos artistas ou pelas *indies* nas etapas da divulgação e, de maneira especial, distribuição de seus produtos.

Os independentes, em geral, se utilizavam de procedimentos alternativos – na maioria das vezes, pouco eficientes – para distribuir seus discos: através de mala direta, reembolso postal, vendendo de porta em porta, ou nos shows que realizavam. Colocar os discos nas lojas era muito difícil, diante da insegurança, para os comerciantes, da venda desses produtos. Além disso, Oliveira aponta que as empresas distribuidoras estabelecidas (os atacadistas), para realizar um contrato em que houvesse viabilidade comercial, exigiam uma quantidade mínima de LPs muito grande para as dimensões de uma produção independente.

⁴⁷ Egberto Gismonti montou um estúdio com capital entre US\$ 15 e 20 mil. Tinha como objetivo, nas palavras de Souza, “conjuguar modéstia financeira com ambição artística” para produzir, em suas palavras, “discos que as gravadoras não fariam”. Havia total liberdade de uso do estúdio. Os contratos se restringiam a cada projeto, destinando 35% das finanças para a ODEON e 10% para os autores dos discos. SOUZA, T. Vem do interior o novo disco de Egberto Gismonti. SOUZA, T. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: LP&M, 1983: 184-187.

Em 1979, em São Paulo, procurando criar uma alternativa a essa situação e enxergando os discos independentes como um produto promissor (em grande parte, em função do sucesso obtido pelo grupo Boca Livre), Cesare Benvenuti deixou seu cargo de vendedor de discos de *majors* para criar a Distribuidora Independente, empresa que atuou como atacadista atendendo exclusivamente a este tipo de produção. Não conseguiu grandes resultados, extinguindo-se em poucos anos⁴⁸.

Grandes gravadores têm facilidades para distribuir que as pequenas não conseguem obter, em função do grande volume de produtos que negociam. Os independentes, por venderem sempre em pequenas quantidades, dificilmente conseguem constituir e administrar uma distribuição própria. Vicente nos lembra que, para ser bem-sucedido, um sistema de distribuição deve incluir não apenas o trabalho dos vendedores, mas toda uma infra-estrutura de transporte e armazenamento dos produtos. Deve ainda contar com uma organização logística complexa, que dê conta de atingir toda a extensão territorial brasileira, enfrentando inclusive as graves desigualdades entre as suas diferentes regiões⁴⁹. Estas condições praticamente inviabilizavam, economicamente, esta possibilidade, para os pequenos selos.

1.2.2.2. Orientações estética e/ou econômica

Para melhor compreendermos a complexidade envolvida na relação entre produtores independentes e *majors*, é preciso, antes de mais nada, levar em conta que os independentes não representam um movimento marcado por uma identidade estética; pelo contrário, como

⁴⁸ OLIVEIRA, L. F. Op. cit.: 37.

⁴⁹ Questões fiscais como o ICMS de substituição – no caso da negociação com outros estados, este imposto deve ser pago com antecedência – aumentam ainda mais o capital que se faz necessário no funcionamento de um sistema amplo de distribuição. VICENTE, E. 2001. Op. cit.: 201.

afirma Costa⁵⁰, eles apontam para direções múltiplas – exploram os gêneros mais diversos, tanto a tradição quanto a vanguarda, tanto o nacional quanto o estrangeiro: não há unidade estilística. Mesmo sem assumirmos a realização sistematizada de uma análise estética desse repertório como parte do presente trabalho (já que tal atividade, mesmo que importante, representaria uma outra pesquisa dentro desta pesquisa), consideramos possível afirmar que nem toda a música produzida sob estrutura independente traz, na sua forma e/ou conteúdo, inovação ou diversificação; na verdade, é possível constatar que uma boa parte dessa produção traz características que não são incompatíveis com as produções veiculadas pelas *major*⁵¹.

Podemos considerar então, em concordância com Dias e Vaz⁵², que na atitude independente coexistem, como tipos ideais, duas vias: a *estética* – o artista, com a sua atitude, busca canal de escoamento para um visão de música popular que não encontraria respaldo nos planos de uma *major*; e a *econômica* – artistas ou empresários que acreditam nos resultados comerciais de um produto ou segmento musical não explorado apropriadamente pelas *majors*, produzem no esquema independente com o intuito de sensibilizar a grande indústria e conseguir, à partir daí, um contrato. Tal estratégia significa a compatibilização dos produtores com o emergente sistema aberto de produção. É curioso notar que, em alguns casos, as duas concepções se cruzam – produções autônomas, às vezes até antagônicas ao padrão estandardizado predominante nas *majors*, podem posteriormente vir a ser veiculadas pelas grandes empresas.

⁵⁰ COSTA, I. C. Op. cit.: 19-20.

⁵¹ “Interessante observar que o disco independente não se caracteriza necessariamente por ter um conteúdo de vanguarda, ao contrário de outras manifestações culturais. A música tradicional também é alijada das gravadoras”. GOODWIN, R. Op. cit.: 154.

⁵² DIAS, M. T. Op. cit.: 139-141; VAZ, N. G. Op. cit.: capítulo 1.

O selo *Som da Gente*, que será exaustivamente analisado na segunda parte deste trabalho, se situa no contexto das produções independentes por ser uma empresa de estrutura pequena que assumiu todas as etapas da produção e comercialização de fonogramas (uma *indie*), e por decidir atuar num segmento de mercado bastante restrito, quase inexplorado pelas *majors*. A partir das observações realizadas e sem desprezar as contradições que giram em torno desta questão, consideramos provável a hipótese de que esta pequena gravadora se identifica com a primeira tendência citada acima – a estética, visto a recusa que permeou toda a sua existência, em se associar com as *majors*. Na segunda parte deste trabalho, teremos a oportunidade de verificá-la.

CAPÍTULO 2. Música Instrumental

2.1. A retomada da música improvisada

Ana Maria Bahiana escreveu, em 1979, um artigo que se encontra entre os únicos – se não o único – que procura levantar e analisar a trajetória da música instrumental brasileira na década de 70⁵³. Ela inicia seu texto definindo com mais precisão a expressão *música instrumental*: tal categoria não definia simplesmente aquelas músicas executadas unicamente por instrumentos, uma vez que, além de excluir as que faziam uso de letras, excluía também gêneros como o choro e a música erudita. Para a autora, o termo referia-se, na verdade, exclusivamente “às formas musicais cunhadas na informação do jazz e à geração dos seus praticantes”⁵⁴ – notadamente, instrumentistas que tiveram sua formação musical na década de 60, com a bossa nova e que, após aquele momento, de uma maneira geral, haviam sido dispersados pelo desinteresse da indústria fonográfica e do público consumidor. Tanto que – afirma Bahiana – seus protagonistas, os músicos, em entrevistas, lhe revelavam que preferiam a *música instrumental*, a expressão *música improvisada*.

A bossa nova, período musical em que houve “depuração da síntese jazz/samba”, representando o que Bahiana chamou de uma “fase de rebuscamento harmônico e improvisado”, deu voz a uma grande quantidade de instrumentistas que, com o advento da canção de protesto – onde havia absoluta “predominância da fala e do texto”⁵⁵, viu seu campo de atuação subitamente desaparecer⁵⁶.

⁵³ BAHIANA, A. M. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. In: BAHIANA, A. M. at. al. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980: 76-89.

⁵⁴ Idem. Ibidem: 77.

⁵⁵ Este estilo musical teve seu auge nos festivais da canção, no fim dos anos 60 e início dos 70.

⁵⁶ Idem. Ibidem: 79. A oposição entre *música cantada* e *música improvisada*, para Bahiana, está presente na história da música brasileira, e se manifesta de maneira cíclica através da alternância entre períodos onde há *predominância da fala e do texto* e períodos marcados pelo *rebuscamento harmônico e improvisado*.

A autora identifica um momento de debate e retomada da música instrumental, posterior à bossa nova, somente a partir da segunda metade da década de 70⁵⁷. É quando se assiste à luta de instrumentistas, encampada por alguns segmentos da imprensa, que tentam sair da marginalidade tanto em relação a sua condição profissional – em se tratando das reivindicações ligadas às dificuldades enfrentadas por aquela classe trabalhista⁵⁸ –, quanto em relação a sua posição no mercado – os músicos procuram entrar na disputa pela atenção do público e da indústria fonográfica. Tal retomada é expressiva, mas não repentina e nem dramática. Como se verá, mesmo havendo um significativo acréscimo nos lançamentos de discos de música instrumental no período, o segmento continua a representar uma fatia bastante singela do mercado.

Ainda assim, para Bahiana, um índice claro da força que a música instrumental adquire naquele momento é o surgimento e consolidação de alguns nomes de grande importância no segmento: Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, os principais. Antes de discorrer mais longamente sobre estes artistas, vale levantar alguns fatores que responderiam por esta retomada.

Entre os mais importantes, para Bahiana, está a criação de um novo público, jovem, que ajustou os ouvidos para formas de música improvisada através do consumo de rock progressivo. A autora aponta: “não seria exagero afirmar que grande parte do público que tornou possível a existência de uma atividade constante da música improvisada, no Brasil, seja constituída por roqueiros desiludidos com os sucedâneos nacionais de sua música

⁵⁷ Mais precisamente, a partir dos anos de 1976 e 1977. É importante notar que este momento de retomada da música instrumental acompanha a vitalização da indústria fonográfica brasileira de uma maneira geral: de 1975 para 1976, as vendas na indústria fonográfica brasileira, em unidades, crescem 45,3%; entre 1975 e 1979, o salto chega a 107%. Dados fornecidos pela ABPD.

⁵⁸ Entram nas discussões desde a representatividade da classe, valor de cachês, direitos trabalhistas, até a questão do recolhimento de direitos conexos.

favorita”⁵⁹. Alguns depoimentos colhidos à época vão na mesma direção. Mauro Senise, saxofonista e flautista que trabalhou com, entre outros, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, afirmou: “acho que a música instrumental no Brasil está começando a dar pé. (...) Agora já se encontra num show do Egberto, que é som puro, toda a garotada do rock”⁶⁰. Mariozinho Rocha, diretor artístico da Odeon, *major* que tinha em seu *cast* Wagner Tiso e Egberto Gismonti, manifesta sua opinião: “Os grupos instrumentais estrangeiros, como *Focus*, *Rick Wakeman*, vieram dar nova perspectiva ao mercado da música instrumental. O último LP de Egberto Gismonti vendeu 14 mil cópias, e o do Wagner Tiso, com apenas 3 semanas, já está com duas mil vendas”⁶¹. Souza escreve em 1976: “[o rock] pode levar um tipo de público jovem condicionado – e careta, no sentido inverso – a interessar-se por música instrumental, valorizar os músicos, procurar ouvir com maior atenção o que dizem os sons independentes da mensagem direta das letras”⁶².

A autora cita também a mobilização dos próprios músicos em projetos bem sucedidos, que aproximaram os artistas da mídia, do público e das gravadoras. Um bom exemplo, que aconteceu no ano de 1977, foi o projeto Trindade. Idealizado pelo cantor Luiz Keller em parceria com a fotógrafa e cineasta Tânia Quaresma, o projeto pretendia vir a ser uma entidade que produziria discos e shows de música instrumental. Suas metas iniciais não se realizaram integralmente, mas muitas atividades interessantes foram concretizadas: alguns artistas realizaram viagens de pesquisa e criação musical que foram documentadas em áudio e vídeo – Hermeto Pascoal e seu grupo estiveram na Feira de Caruaru e Egberto

⁵⁹ Idem. Ibidem: 80.

⁶⁰ Mauro Senise, em entrevista a Liana Fontes, *Jornal de Música*, 23/9/76. Reproduzido em Idem. Ibidem: 80.

⁶¹ Mariozinho Rocha, na época, diretor artístico da Odeon, em entrevista a Paulo Cezar Guimarães Barbosa, *O Globo*, 11/9/1978. Reproduzido em Idem. Ibidem: 80.

⁶² SOUZA, T. Egberto Gismonti. In: SOUZA, T. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979: 205.

Gismonti, no posto Villas Boas, Alto Xingu⁶³. Houve também outros encontros com artistas instrumentais, além da realização de uma série de shows pelo país, do lançamento de um disco – “Trindade”, pela gravadora Tapeçar em 1978 e de um vídeo-documentário de 2 horas de duração, “Trindade – Curto Caminho Longo”, produzido pela Sky Light, em 1978⁶⁴.

O projeto despertou o interesse da mídia e de gravadoras e deu um empurrão para o lançamento da série de discos MPBC – Música Popular Brasileira Contemporânea, da *major* Phonogram, posteriormente Polygram, selo Phillips. Nivaldo Ornellas e Marcos Rezende haviam participado do projeto Trindade e, em 1978, fizeram parte da primeira leva de lançamentos da série. Lançaram discos ainda, no mesmo ano, Nelson Ayres e Djalma Correa; em 1980, Stenio Mendes, Aécio Flávio & Quartezanato, Luis Claudio Ramos e Tulio Mourão; e em 1981, Robertinho Silva e Célia Vaz. Todos eles, artistas de intensa atividade discográfica como instrumentistas acompanhando cantores, mas que nunca antes tinham registrado seu trabalho autoral em disco. A série, idealizada pelo produtor Sérgio de Carvalho em 1978⁶⁵, apresentava ainda um planejamento gráfico bastante diferenciado: todas as capas, de papel texturizado e em tons de preto e branco apenas, traziam uma gravura do artista Aldo Luiz. Vale a pena transcrever o texto de apresentação, presente na contracapa de todos os discos:

Através da série M.P.B.C. – Música Popular Brasileira Contemporânea, a Phonogram se propõe a mostrar a gama diversificada de tendências hoje reveladas na música instrumental feita no Brasil, por profissionais

⁶³ Essas viagens, para Bahiana, significaram “o encontro entre dois extremos do mesmo caminho”, dada a relação formadora que as culturas e músicas regionais visitadas exerciam em cada um dos artistas. A idéia, que acabou não se concretizando plenamente, era que esses encontros se transformassem em uma espécie de vídeo-discos. BAHIANA, A. M. A música de Hermeto faz a feira em Caruaru. In: BAHIANA, A. M. *Nada Será Como Antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980: 130-135.

⁶⁴ O vídeo, de caráter turístico, trazia paisagens brasileiras sonorizadas com música instrumental dos artistas que participaram do projeto. Foi patrocinado pela Varig e pelo Banco do Brasil.

⁶⁵ Sérgio de Carvalho é também músico, criador do grupo A Cor do Som. Atuou na Phonogram até 1981.

instrumentistas, compositores e arranjadore, dispostos a encontrar o seu espaço dentro da música popular brasileira, ampliando o seu campo de ação e reconhecimento.

Coube à Phonogram criar condições para a realização desse projeto, sem entretanto limitar ou interferir na concepção musical de cada um dos participantes”.

Este texto evidencia o momento de emergência da música instrumental que se dava no Brasil nos últimos anos da década de 70. Documenta ainda o esforço de artistas que propunham uma música que, até aquele momento, não havia encontrado ressonância no mercado, ressaltando o caráter de novidade e atualidade que as gravações traziam para o panorama da música popular brasileira. É interessante perceber que este discurso, articulado pela empresa responsável pela produção dos discos – a Phonogram, uma *major* – faz questão de ressaltar a liberdade concedida aos músicos, no sentido de que ela permitiu a eles, que realizassem o seu projeto artístico, sem qualquer interferência.

Tais características podem ser interpretadas, utilizando o instrumental teórico sugerido por Bourdieu⁶⁶, como o reconhecimento, por parte da empresa, da posição privilegiada que a música instrumental ocupava, naquele momento, nas hierarquias de legitimidade, ou, no mínimo, como o reconhecimento de que, para o consumo daquela modalidade musical, a liberdade de criação e a autonomia do músico eram características necessárias.

Também parece estar implícito no discurso dos agentes (neste caso, os próprios produtores fonográficos), uma concepção linear, cumulativa, da história da MPB, reconhecida como um campo musical onde a música instrumental, na medida em que é arte portadora da contemporaneidade e produzida a partir da perspectiva de uma legitimidade propriamente cultural, irredutível às necessidades econômicas da indústria, é arte que se

⁶⁶ E brevemente descrito algumas páginas atrás, no capítulo 1.1.

coloca em relação às produções anteriores do campo, numa perspectiva heterodoxa. Outros agentes do campo revelam, em seus depoimentos, concepções análogas: Goodwin afirma que esta modalidade musical “traçou novos rumos na evolução da MPB”⁶⁷, sugerindo que ela tenha se colocado numa posição de vanguarda no campo. Tereza Souza, sócia fundadora do selo Som da Gente, em entrevista a Callado sobre o momento da música instrumental de que tratamos, contrapõe a música instrumental à história do campo: “esse novo ar que o instrumental vem trazendo se deve principalmente à decadência da música brasileira”⁶⁸.

Em seguida, delinearemos alguns acontecimentos específicos que, de algum modo, se relacionam com o momento de emergência da música instrumental observado do meio para o final da década de 70 e que se estende através da década seguinte.

2.2. Revalorização do choro

A revalorização do choro está entre os mais importantes momentos em que uma forma musical popular e instrumental despertou a atenção do público no Brasil, na década de 70. Tal fenômeno, sem dúvida, pode ser considerado como um dos fatores que responderam pela revitalização, junto aos produtores e ao público, da música sem a presença de letras, assunto central deste capítulo.

A realização, em 1975, do show *Sarau*, de Paulinho da Viola, que reunia ao artista o lendário flautista Copinha e o conjunto Época de Ouro (famoso por ter acompanhado Jacob do Bandolim), sob direção e apresentação do jornalista Sérgio Cabral, é considerada um marco inicial deste momento de retomada. Naquele show, somente instrumental,

⁶⁷ GOODWIN, R. Op. cit.: 144.

⁶⁸ CALADO, C. *Jazz ao Vivo*. São Paulo: Perspectiva, 1989: 24.

Paulinho da Viola mostrava as suas habilidades ao cavaquinho, junto a outros importantes chorões cariocas. O espetáculo, além de reacender o interesse pelo modo de tocar que caracteriza o gênero, adicionou ao seu já vasto repertório, obras importantes de Paulinho como “Choro Negro”, “Sarau para Radamés”, “Choro de Memórias”, “Oração de Outono” e “Rememorando” – que foram registrados em 1976 no seu álbum *Memórias Chorando*.

O espetáculo sugeriu a realização de outros, que também tiveram grande sucesso, creditado por Cazes, em grande medida, ao apoio da imprensa escrita carioca – jornalistas como Sérgio Cabral, Lena Frias, Juarez Barroso, Moacir Andrade e José Ramos Tinhorão⁶⁹.

Outra iniciativa importante quanto à revalorização do choro reside numa notável trajetória, que teve o seu ponto de partida em 1969, ano em que o publicitário Marcus Pereira produziu o LP *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, com o intuito de vendê-lo a empresas como um brinde de natal. O sucesso do empreendimento fê-lo trocar a publicidade pela produção fonográfica: fundou a “Discos Marcus Pereira”, gravadora que lançaria, durante os anos 70, uma série de álbuns voltados principalmente para o registro de músicas folclóricas ou ligadas a manifestações culturais regionais. O selo lançou, segundo Autran, os melhores discos de choro da época, como *Altamiro revive Patápio*, *História de um Bandolim: Lupercio Miranda*, os discos em que Arthur Moreira Lima interpreta a obra de Ernesto Nazareth e os do Quinteto Villa-Lobos⁷⁰. Cazes destaca, no selo, o lançamento do primeiro disco de Cartola, em 1974, onde o compositor é acompanhado por um regional composto por chorões ilustres como Dino 7 Cordas, Canhoto, ao violão, Meira, arranjos, Marçal, Luna e Gilberto D’Ávila, percussão, Copinha, Raul de Barros e Abel Ferreira nos

⁶⁹ CAZES, H. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998: 141.

⁷⁰ AUTRAN, M. Renascimento e descaracterização do choro. In: BAHIANA, A. M. at. al. *Anos 70: Música Popular* Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980: 65-76.

sopros⁷¹. O autor expressa ainda que o disco obteve vendagem significativa, especialmente para um público jovem, que se impressionou com a qualidade das composições e com a sonoridade do acompanhamento⁷².

Autran caracteriza este impulso inicial de retomada do choro como uma “iniciativa de um grupo de intelectuais interessados em preservar a memória musical brasileira e apresentar aos instrumentistas uma alternativa ao vazio em que se encontravam”. A mesma autora também apresenta a hipótese de o choro ter ressurgido face à sua relação imune com a censura e frente ao interesse estatal em “tapar o buraco cultural ‘interpretando’ os ‘anseios e aspirações’ do povo e impondo-os de volta como novos padrões a serem adotados, em prol da preservação da ‘identidade cultural’ do país”. Este mesmo tipo de constatação levou Maria Helena Dutra a afirmar: “Esta volta do choro teve um problema gravíssimo, ele voltou muito oficial, de patrocínio, menos popular que cultural. Hoje quem quer ouvir choro tem que ir ao Plenário da Gávea, onde é executado em promoção da Secretaria de Cultura”⁷³. De fato, grande parte dos eventos realizados em torno do gênero, envolveram patrocínio estatal⁷⁴.

As razões do renascimento, obviamente, não se resumem às citadas até aqui: há mediação entre os interesses do estado, dos artistas, do público consumidor, da indústria fonográfica e dos meios de comunicação. Paulinho da Viola, por exemplo, resolve realizar

⁷¹ CAZES, H. Op. cit.: 141.

⁷² Marcus Pereira faleceu em 20 de fevereiro de 1981, poucos anos depois da falência de sua gravadora, que deixou um legado de pouco mais de 100 títulos. Há dentre eles, além dos discos já citados, muitos outros interessantes, como por exemplo, a série de 16 discos que têm como objetivo mapear a produção musical popular do país todo, dividido por regiões, além do segundo disco de Cartola e do primeiro e único de Donga. KUBRUSLY, M. A herança de um brasileiro. *Somtrês*, São Paulo, n° 28, abr. 1981: 98.

⁷³ Todas as citações foram extraídas de AUTRAN, M. Op cit.: 65-68.

⁷⁴ Podemos citar como exemplos a realização semanal da “Feira do Choro”, no MIS do Rio de Janeiro, o show de Altamiro Carrilho e Ademilde Fonseca no coreto do Jardim da Luz, São Paulo, no final de 1976, promovido pela Secretaria de Cultura daquela cidade e assistido por 3 mil pessoas; ou a série de doze apresentações patrocinadas pela Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, que reuniram Abel Ferreira, Luperce Miranda, Déo Rian, os Carioquinhas, Paulo Moura e o conjunto de Radamés Gnattali, que culminaram num show superlotado na Sala Cecília Meireles.

o seu show *Sarau*, ao sentir que havia respaldo de público para isto: “quando o choro começou a voltar – e eu não sei bem porque isso aconteceu – eu imaginei que fosse haver essa identidade com o pessoal mais novo, bastante aberto a uma linguagem instrumental. Isso eu vinha observando nos meus shows onde apresentava choros que empolgavam a garotada”⁷⁵.

É fato que, de 1975 em diante, foram surgindo muitos grupos novos, formados por músicos jovens. Cazes enumera alguns deles: “A Fina Flor do Samba” surgiu para acompanhar Beth Carvalho, mas também desenvolveu repertório próprio – “presente em todos os eventos importantes para o choro em 1975 e 1976, durou pouco, mas funcionou como um núcleo de cristalização para outros jovens conjuntos de choro”; no mesmo ano surge o “Galo Preto” – Afonso Machado no bandolim, José Maria Braga, flauta, Luis Otávio Braga, violão de 7 cordas, Mauro Rocha, violão, Camilo no pandeiro, ativo até os dias atuais, com vários discos gravados; em 1977 surgem “Os Carioquinhas”, grupo que trazia Maurício Carrilho no violão, Luciana Rabello no cavaquinho, Celso Silva no clarinete, Paulinho do Bandolim e Mário, na percussão, além de Rafael Rabello no violão de 7 cordas – músicos que, posteriormente, desenvolveriam carreiras solo expressivas no segmento. O grupo gravou um disco em 1977 através da *major* “Som Livre”. Houve também conjuntos de veteranos que se beneficiaram com a revalorização, como o “Amigos do Choro”, que existia desde 1969, fundado pelo flautista Gerson Ferreira Pinto e que incorporou o bandolinista Rossini Ferreira, fazendo muito sucesso; pode-se citar também os regionais “Éramos Felizes”, “Rio Antigo” e o “Anjos da Madrugada”⁷⁶.

⁷⁵ Entrevista publicada no Jornal da Música, em março de 1976 e reproduzida em: AUTRAN, M. Op cit.: 75-76.

⁷⁶ CAZES, H. Op. cit.: 141-146.

Surgiram também vários Clubes de Choro pelo país, que reuniam chorões e amantes do gênero e promoviam eventos. Um dos primeiros foi fundado no Rio de Janeiro, em novembro de 1975, por Sérgio Cabral, Paulinho da Viola, Albino Pinheiro e Juarez Barroso; existiram também em São Paulo, Brasília, Recife, Belo Horizonte e Goiânia, sempre com destacado apoio da imprensa.

A mídia televisiva também acompanhou a explosão: a TV Cultura exibiu por um longo período, com destacada audiência, o programa *Choro das sextas-feiras*, onde se apresentavam, semanalmente, o “Conjunto Atlântico”, de Antonio d’Áuria; o Jornal Hoje, da Rede Globo, teve como tema de abertura o choro “Gadu Namorando”, de Alcyr Pires Vermelho, numa gravação de “Os Carioquinhos”; algumas novelas incorporaram o gênero às suas trilhas sonoras, como por exemplo a composição “O boêmio”, de Anacleto de Medeiros, que foi utilizada na novela “Pecado Capital”, ou “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth, que compôs a trilha da novela “Nina”.

No entanto, Cazes considera como o auge deste momento de revalorização, os Festivais de Choro, realizados a partir da segunda metade de 1977⁷⁷. O primeiro deles foi o *1º Concurso de Conjuntos de Choro*, promovido pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, que teve edições anuais até 1980. Em São Paulo, a Rede Bandeirantes de Televisão promoveu o *1º Festival Nacional do Choro – Brasileirinho*, um grande sucesso, com 1200 composições inscritas e uma cobertura atenta da imprensa, em todas as suas fases. O júri era composto por importantes historiadores e críticos da música brasileira como Marcus Pereira, Guerra Peixe, Sérgio Cabral, Tárik de Souza e José Ramos Tinhorão. A composição que obteve o 1º lugar foi “Ansiedade”, de Rossini Ferreira, com o grupo “Amigos do Choro”, mas a grande polêmica se deu em torno

⁷⁷ Idem. Ibidem: 153-158

da quinta colocada – “Espírito Infantil”, composição do tecladista Mu, do grupo “A Cor do Som”. A performance original do grupo, que adicionou ao choro influências *pop*, misturando o bandolim de Armandinho com timbres eletrônicos, despertou acaloradas discussões, nos dias subseqüentes ao festival, amplamente veiculadas pelos meios de comunicação, a respeito da legitimidade das modificações que alguns grupos jovens processavam ao gênero⁷⁸.

A indústria fonográfica chegou atrasada à explosão do choro, só recorrendo à produção de discos do gênero quando houve uma baixa nas vendas dos discos de samba, em 1977. Só em julho daquele ano, por exemplo, foram lançados 6 discos. Entre 1976 e 1978, foram 50 os lançamentos, enquanto a média, nos anos anteriores da década de 70, era apenas de 6 discos ao ano. Porém, a indústria, em geral, não se preocupou em registrar os novos grupos e a efervescência de novas idéias que vinham enriquecendo o gênero, preferindo relançar as gravações que tinham em catálogo, sob a forma de coletâneas, insistindo sempre num mesmo repertório.

Em 1980, o interesse despertado já havia se esgotado. A Rede Bandeirantes só realizou, além da edição já comentada, o 2º *Festival Nacional do Choro – Carinhoso*, em 1978; os Clubes de Choro passaram a ter dificuldade para se manter, alguns foram extintos

⁷⁸ Consideramos interessante transcrever aqui algumas opiniões opostas sobre o assunto que foram veiculadas na mídia impressa. Tinhorão atacava: “Quem quiser algo diferente que crie o ‘Festival do Choro de Vanguarda’ para gênios da alta classe média. Ou mate o povo que o incomoda com a sua pobreza, sua rotina, sua falta de cultura, seu apego à tradição de orelhada, seu instrumental ‘ultrapassado’ e sua vocação para ser autêntico”. O maestro Gaya respondia ao historiador: “na base do seu julgamento, os jovens compositores e executantes estão condenados a ser cópias de Jacob, Pixinguinha e outros, que nos legaram principalmente sua alta criatividade (...), um detalhe importante é que todos os compositores e executantes [ligados ao choro] sempre estiveram abertos a qualquer influência externa, desde que ela viesse enriquecer sua música, acrescentando-lhe novas formas de expressão (...). Creio que é hora de se aproveitar o interesse dos modernos meios de comunicação e estabelecer as bases fundamentais do choro, não como uma peça estática de museu, mas como uma grande força na defesa de uma expressão brasileira viva”. Ambos os excertos foram extraídos de CAZES, H. Op. cit.: 154-157.

e outros, gradualmente diminuíram suas atividades; os discos de choro voltaram à sua habitual baixa frequência de lançamentos.

No entanto, a maneira de tocar que caracteriza o choro, neste momento, se fez apresentar e tornou-se familiar para toda uma geração, tanto de músicos quanto de ouvintes – ela deixou a sua marca como uma manifestação musical puramente instrumental e fortemente ligada às idéias de “tradição” e “brasilidade”. Nos anos seguintes, mesmo que não da maneira mais ortodoxa, traços do choro apareceriam na obra de inúmeros artistas⁷⁹, representando um elemento muito importante na gênese das várias formas com que se apresentaria a música instrumental brasileira nas décadas seguintes.

2.3. Festivais de jazz de 1978 e 1980

O 1º *Festival Internacional de Jazz São Paulo-Montreaux* ocorreu entre os dias 11 e 18 de setembro de 1978. Foram 7 dias e 8 noites em que o jazz, nas suas mais variadas tendências – nacionais e estrangeiras, do passado e do presente – passou pelo Palácio de Convenções do Anhembi, num evento promovido pelas Secretarias de Cultura Municipal e Estadual, em parceria com a Rádio e TV Cultura. O público que circulou pelo local, nos dias em que São Paulo transformou-se na “capital mundial do jazz”⁸⁰ excedeu as sessenta mil pessoas. Fora isso, outras milhares de pessoas acompanharam os vários shows que

⁷⁹ Souza cita como exemplos de artistas que não exercitam o choro na sua forma mais tradicional, mas manifestam uma influência concreta do gênero na sua música, nos últimos anos 70 e primeiros 80, os “Novos Bahianos” e todos os grupos derivados; os “Mutantes” e o “Vimana”, que somaram características do gênero ao seu repertório rockeiro; intérpretes eruditos brasileiros como Turibio Santos e Arthur Moreira Lima, que fizeram experiências com o choro; instrumentistas como Robertinho do Recife, Hélio Delmiro, Paulo Moura e Hermeto Pascoal; além de Tom Jobim, que mistura bossa nova e o choro em composições como “Falando de Amor”. SOUZA, T. Viva o Choro novo! In: SOUZA T. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*, Porto Alegre: L&PM, 1979: 149-154.

⁸⁰ NEVES, E. Todos os sons do mundo neste festival de jazz! *POP*, São Paulo, n° 73, out. 1978.

foram transmitidos ao vivo e na íntegra pela Rádio e TV Cultura de São Paulo e por todas as emissoras educativas vinculadas que se interessaram, no país.

Paralelamente aos shows aconteceram outros eventos, como a apresentação de conjuntos nacionais amadores ou ainda sem projeção na mídia, em espaços alternativos do Anhembi; a 1ª *Fenajazz*, que, com dezenas de *stands*, mostrava ao público instrumentos, equipamentos de som e discos; além da realização de palestras e da exibição de filmes.

Dado o fato de o tamanho e o porte do evento não terem precedentes no país, havia muita cautela em relação à viabilidade de sua realização. Entretanto, “o festival foi um grande sucesso sob qualquer ângulo de análise e acabou se transformando num evento musical sem paralelo na história não apenas da cidade de São Paulo, mas de todo o país”⁸¹.

No palco principal, foram 30 apresentações que envolveram um número muito grande de artistas, cuja escolha teve relação com as indicações de Claude Nobs, o diretor geral do famoso festival de jazz de Montreaux. Destacam-se, entre os que estiveram presentes, conjuntos numerosos como o *Jazz at the Philharmonic* (que reuniu lendas vivas do jazz – Jimmy Rowles, Harry Edson, Mickey Roker, Ray Brown, Milt Jackson, Roy Eldridge e Zoot Sims), além de Paulo Moura com a *Rio Jazz Orquestra* e José Menezes com a Banda de Frevo do Recife; entre os vocalistas, Etta James, Al Jarreau e Milton Nascimento; atuantes no segmento *fusion*⁸², apresentaram-se *superstars* como o tecladista americano George Duke, o tecladista/pianista Chick Corea e o guitarrista John McLaughlin. Participaram também Dizzy Gillespie e Stan Getz. Entre os brasileiros, mostraram seus trabalhos Nelson Ayres – que também participou da produção e organização do evento –,

⁸¹ Idem. Ibidem: 63.

⁸² A grande moda do jazz no final da década de 70, que inclui instrumentos eletrificados e referências ao rock e funk.

Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Nivaldo Ornellas, Djalma Corrêa, Luiz Eça, Hélio Delmiro, Márcio Montarroyos, Wagner Tiso, Vitor Assis Brasil e o Zimbo Trio.

Vários artigos apontam como destaque absoluto do festival, a apresentação de Hermeto Pascoal. Neves elogia a universalidade de sua música: “deliciosamente antropofágico, liquidificando todas as informações sonoras atuais, Hermeto partiu do mais descabelado *free* até a música nordestina”⁸³. Cabral diz que ele foi “o mais aplaudido de todos os músicos presentes”⁸⁴. Tarik de Souza diz que seu show teve um público de quatro mil espectadores que “se contagiaram até o delírio com as [suas] loucuras sonoras”⁸⁵. O sucesso de sua apresentação resultou no convite para a realização de uma noite exclusiva sua, no Festival de Jazz de Montreaux do ano seguinte⁸⁶.

O 2º Festival teve êxito semelhante. Sua realização, prevista para setembro de 1979, foi adiada em 7 meses, devido à mudança dos governos estadual e municipal: acabou acontecendo entre os dias 24 e 27 de abril de 1980.

Nesta edição diminuiu-se a quantidade de dias do evento pela metade, porém, aumentou-se o número de atrações por sessão, de modo que o número de artistas mudou pouco – caiu de 30 para 25; foram excluídos alguns eventos paralelos extramusicais, como palestras e filmes e incluiu-se shows menores, de grupos pouco conhecidos, nos auditórios G e E do Anhembi; a 2ª *Fenajazz* cresceu e contou com mais de 80 expositores; a

⁸³ Idem. Ibidem.

⁸⁴ CABRAL, S. Hermeto Pascoal: um caso à parte. In: PASCOAL, H. *Calendário do Som*. São Paulo: Editora SENAC SP: Instituto Cultural ITAÚ, 2000: 11-15.

⁸⁵ SOUZA, T. Hermeto (Jornal do Brasil, 23/9/78). In: *Rostos e Gostos da MPB*. Porto Alegre: L&PM, 1979: 263-265.

⁸⁶ Ana Maria Bahiana sugere inclusive que, a partir do 1º Festival de Jazz São Paulo-Montreaux, há uma tendência de criação de modismo com relação a Hermeto: “Hermeto transformou-se em figura de culto das platéias emergentes”. BAHIANA, A. M. *Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira*. In: BAHIANA, A. M. et al. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980: 84.

cobertura na mídia ganhou mais um apoio, através de um acordo estabelecido com a Rede Bandeirantes de Rádio e Televisão, que transmitiu compactos especiais de alguns shows.

As atrações escolhidas não incluíram grandes estrelas internacionais de público garantido (como eram Chick Corea, John McLaughlin e George Duke, presentes na 1ª edição), a organização preferiu privilegiar artistas que vinham se destacando contemporaneamente. Entre eles, destacaram-se o saxtenorista Dexter Gordon, o trumpetista Woody Shaw, o saxofonista Phil Woods, o grupo *Mingus Dynasty*, o grupo de *fusion* *Spyro Gyra*, o *Guitar Summit* – grupo que reuniu os guitarristas Joe Pass, Barney Kessel, Hélio Delmiro e Heraldo do Monte –, os gaitistas-de-boca Toots Thieleman e Maurício Einhorn, acompanhados pelo trio do pianista Nelson Ayres; a *big band* de Hector Costita, composta por músicos paulistas, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti com a Academia de Danças e participação especial da Orquestra Sinfônica de Campinas, o guitarrista Pepeu Gomes, o quinteto *A Cor do Som* e o trio elétrico Dodô e Osmar. Participaram ainda o guitarrista e cantor de blues B. B. King e o cantor de reggae Peter Tosh, os dois últimos, pouco contextualizados num festival de jazz, entretanto, os mais populares entre os artistas presentes.

O Rio de Janeiro também assistiu ao seu festival de jazz, o Rio-Monterey Jazz Festival, realizado no Maracanazinho, entre os dias 14 e 17 de agosto de 1980, que teve a virtude de acolher mais público que o 2º São Paulo-Montreaux.

As atrações incluíram o *fusion* do Weather Report (de Joe Zawinul, Wayne Shorter e Jaco Pastorius) e do guitarrista Pat Metheny; o som de percussionistas brasileiros residentes no exterior como Airto Moreira, que apresentou-se com George Duke, Stanley Clarke e com o trombonista Raul de Souza, além de Naná Vasconcelos, que se apresentou com Egberto Gismonti; o vocalista Al Jarreau e a cantora Baby Consuelo; o *Rio Monterey*

All Stars (que agregou Vitor Assis Brasil, Richie Cole, Slide Hampton e Clark Terry); a dupla de guitarristas John McLaughlin e Christian Escondé; a *Rio Jazz Orchestra*; a banda *BR-1*, que reuniu Nivaldo Ornellas e Márcio Montarrojos especialmente para o festival; a banda Black Rio e, mais uma vez, Hermeto Pascoal.

Os festivais, cujo sucesso atestou a existência de um interesse renovado pela música improvisada, tiveram uma importância primordial ao apresentarem para um público muito extenso uma gama muito diversificada e sem limites estéticos muito definidos de música predominantemente instrumental, que foi rotulada como *jazz*⁸⁷. Ribeiro chama a atenção: “Não custa lembrar que boa parte dessa vasta platéia travava contato com aquele nível de música pela primeira vez – jamais tinham tido oportunidade de apreciar um solo de contrabaixo, por exemplo”⁸⁸.

E não foi só o público que saiu beneficiado com os festivais. Os músicos brasileiros tiveram a oportunidade de travar contato com grandes figuras da música instrumental mundial – artistas com referências tão diferentes entre si – o que sem dúvida, serviu para enriquecer a todos. Neves afirma: “A grande virtude deste triunfal Primeiro Festival foi que não houve disputa ou conflito entre brasileiros e estrangeiros. Houve, isto sim, uma sadia troca de energia e vocabulário musicais em que o jazz saiu sempre e sempre

⁸⁷ O uso do termo “jazz” no nome dos festivais despertou polêmicas. Hermeto Pascoal, por exemplo, criticou-o em entrevista. SOUZA, T. Sexta feira à noite: as surpresas do bruxo Hermeto (Jornal do Brasil, 23 abr. 1980). In: *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: LP&M, 1983: 51. De fato, é complicado colocar sob um mesmo rótulo, artistas de produção tão distinta como o cantor de reggae Peter Tosh, o trompetista Dizzy Gillespie e Egberto Gismonti; a cantora Etta James, o saxofonista Stan Getz e Hermeto Pascoal. Entretanto, poderíamos classificar como traços comuns ao tipo de música que, de um modo geral, cada grupo ou artista mostrou nos festivais – unindo-os sob uma mesma categoria – a sua predominância instrumental e a importância da improvisação: “a rigor, pode-se dizer que os festivais atuais são grandes feiras de música instrumental improvisada, uma geléia geral em que entram novas e velhas idéias, em permanente mutação, apontando o que virá em seguida”. MUGGIATI, R. A estréia carioca do festival de jazz. *Somtrês*, São Paulo, n. 21, set. 1980: 92.

⁸⁸ RIBEIRO, M. J. Começa a segunda festa do jazz. *Somtrês*, São Paulo, n. 16, abr. 1980: 65.

vitorioso”⁸⁹. O autor se refere ao 1º festival, mas a observação pode ser estendida a todos eles.

Os festivais de música instrumental, entre 1978 e 1980, atestaram o interesse de um público respeitável pelo gênero, impulsionando o mercado de LPs de jazz no Brasil e, por extensão, o de música instrumental brasileira.

2.4. Novas tendências na música instrumental

Bahiana afirma que os artistas ligados a esse novo momento da música instrumental traziam características estéticas distintas das formas exclusivamente instrumentais observadas em períodos anteriores da música brasileira. A música que faziam se afastava, em grande medida, da combinação bossa/jazz da década de 60, ao incorporar a ela, novos elementos. De maneira especial, os presentes em gêneros regionais, ditos “de raiz”⁹⁰.

Wagner Tiso, por exemplo, vivenciou a transformação de sua música, de uma estética ligada fortemente ao jazz e à bossa-nova, ainda na década de 60, em direção a “uma língua musical híbrida de clássicos, música regional e uma pitada de rock”⁹¹. Tais procedimentos já eram identificáveis na atuação do seu grupo *Som Imaginário* que, além de acompanhar Milton Nascimento, lançou 3 discos exclusivamente instrumentais entre 1970 e 1973. E continuaram presentes nos consecutivos discos que o artista passaria a lançar com regularidade, a partir de 1978, através da *major* Odeon. Tiso esclarece: “Acho que essas coisas [refere-se ao jazz e à música erudita] mais os sons de Minas mesmo, das igrejas, das fazendas, são os principais elementos do meu som. Ah, e tem o rock, é claro. Os Beatles,

⁸⁹ NEVES, E. Op. cit.

⁹⁰ BAHIANA, A M. 1979/1980. Op. cit.: 82.

⁹¹ Idem.

jazz e Beatles, pra mim, estão no mesmo plano”⁹². O músico mineiro Nivaldo Ornellas, que lançou seu disco “Memória de Minas” em 1978 pela série MPBC, é outro exemplo da tendência de utilização conjugada de elementos musicais de culturas diversas, observada na música instrumental da época. O artista afirma que, ao compor, pensa numa “volta a Minas, àquela coisa de música religiosa”⁹³; e o faz, musicalmente, de uma perspectiva que mescla o rock progressivo, o jazz, o samba e a música erudita.

Os dois mais importantes artistas da música instrumental brasileira, consolidados ainda na década de 70, são exemplos da transformação que se observa nesta música, no período. Vale a pena olhar mais de perto, brevemente, um trecho da trajetória de cada um deles.

2.4.1. Egberto Gismonti

Na carreira deste grande músico, se observa um importante processo de transição, que tem início em 1974, com a gravação do disco “Academia de Danças” e momento crucial em de 1975, com seu disco seguinte, “Corações Futuristas”⁹⁴. Há uma mudança de estilo, no sentido do uso de estruturas mais “simples e expressivas”. Para Souza, marca este momento a abertura de sua sonoridade às possibilidades da eletrificação, via uso de sintetizadores, guitarras elétricas e processadores de efeitos – distorcedores, *phasers*, *space echoes*, etc. Neste processo, Gismonti se aproximava de um universo que integrava grande parte da vanguarda da música improvisada internacional: o *fusion* ou *jazz-rock* de, por

⁹² Em entrevista a Ana Maria Bahiana, *Jornal de Trindade*, nov. 1978. BAHIANA, A M. 1979/1980. Op. cit.: 82.

⁹³ Idem.

⁹⁴ BAHIANA, A M. Egberto Gismonti renuncia ao estilo ‘Egberto Gismonti’. In: _____. *Nada Será Como Antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 115-119. SOUZA, T. Egberto Gismonti. In: _____. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*, Porto Alegre: L&PM, 1979: 149-154.

exemplo, John McLaughlin, Chick Corea e Wayne Shorter; e, entre os brasileiros, Aírto Moreira e Hermeto Pascoal.

Corresponde a esta transição, um salto em sua popularidade: o primeiro disco citado vende 25 mil cópias enquanto o segundo, 40 mil – de acordo com Souza, os discos anteriores vendiam, em média, 4 mil cópias cada⁹⁵. Além disso, os seus shows passaram a ter “superlotação digna dos astros da canção”. Bahiana afirma: “para um artista tido como difícil e até ‘inacessível’, mantido na gravadora mais por prestígio do que por interesse comercial, eram números espantosos”⁹⁶.

Na década de 70 sua produção discográfica foi muito intensa. A partir de 1976, seus discos foram produzidos no exterior, pelo prestigiado selo ECM e distribuídos no Brasil pela EMI-ODEON. Pode-se dizer que o artista, já naquela década, optou por gravar numa *indie* e relacionar-se com uma *major* apenas no que se refere à distribuição dos discos. Souza afirma, baseado em entrevista que realizou com o artista, que ele negou uma proposta de contrato com a *major* WEA americana, em 1975, através da qual receberia US\$ 500 mil pela gravação de 5 discos, preferindo um acerto com o selo alemão, onde os contratos – ele ressalta, exclusivamente verbais – se restringiam a cada um dos discos gravados e “onde havia desafio e liberdade”⁹⁷.

Egberto Gismonti é um dos maiores expoentes da música instrumental brasileira até os dias atuais. Junto a Hermeto Pascoal, está entre os principais responsáveis pela transição estética por que passou a música instrumental brasileira na década de 70, transcendendo a

⁹⁵ SOUZA, T. 1979. Op. cit.

⁹⁶ BAHIANA, A M. 1980. Op. cit.

⁹⁷ SOUZA, T. Vem do interior o novo disco de Egberto Gismonti. _____. *O Som Nosso de Cada Dia*. Porto Alegre: LP&M, 1983.

fórmula bossa nova/jazz, que vinha dos anos 60 e incluindo, sem limitação alguma, referências pessoais e universais.

2.4.2. Hermeto Pascoal

A necessidade de estudar um pouco mais a fundo a trajetória de Hermeto Pascoal, da década de 70 até sua vinculação ao selo Som da Gente, surgiu diante de duas constatações: primeiro a de que a sua consolidação como artista portador de alta dose de legitimidade representa um importante índice do momento de revitalização da música instrumental no país, na segunda metade da década de 70. Em seguida, a constatação de que Hermeto veio a ser o principal artista do selo Som da Gente durante toda a sua existência, tanto sob o aspecto mercadológico – seus discos sempre venderam bem, no país e no exterior – quanto sob o aspecto estético – nesta fase, o multi-instrumentista continuou sua prestigiada carreira, ampliando cada vez mais o seu já extenso leque de procedimentos musicais originais. No selo que é objeto desta pesquisa, pela primeira vez na sua carreira, ele pode estabelecer durante muitos anos uma relação estável com a empresa fonográfica que o produzia.

Uma das características que permeou a carreira de Hermeto Pascoal é o grande volume de sua produção, sem interrupções⁹⁸. Na década de 70, Hermeto passou muito tempo nos EUA, onde teve seu talento reconhecido ao tocar e gravar com artistas

⁹⁸ Neste sentido, é válido o depoimento do saxofonista Mauro Senise, que trabalhou durante muito tempo com Hermeto: “Trabalhar com Hermeto é o sonho dourado de todo músico (...) é tudo que um músico pode desejar de liberdade e estímulo à criação. Agora, o músico tem que ser barra, peso, senão pira, porque é demais aguentar o pique do campeão” (trecho de entrevista, em BAHIANA, A. M. Um músico simples (O Globo, 19/02/78). In: *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980: 136-138). Ou a simples consulta a seu livro *Calendário do Som*, onde estão registradas 366 músicas que ele compôs no período de 23/06/96 a 23/06/97. PASCOAL, H. *Calendário do Som*. São Paulo: Editora SENAC SP: Instituto Cultural ITAÚ, 2000.

importantes como Flora Purim, Aírto Moreira, Sérgio Mendes, Edu Lobo, Opa Trio e Miles Davis.

No ano de 1970, nos EUA, grava seu primeiro disco, *Hermeto*, pela Buddah Records. Em 1973 lança aquele que seria, até 1978, seu único disco gravado no Brasil: *A música livre de Hermeto Pascoal*, pela Phonogram – a faixa “Serei Arei” contém um dos típicos procedimentos não convencionais, realizados por Hermeto, o uso de sons de animais em suas músicas: neste caso, porcos, gansos, galinhas e perus fazem parte do arranjo. O álbum seguinte é de 1976, *Slaves Mass*, gravado nos estúdios da Paramount, nos EUA e lançado pela WEA, no Brasil. Desligou-se da gravadora logo após o lançamento, por não concordar com o contrato que exigia dele a realização de 8 meses de turnê após o lançamento de cada LP.

Renato Moraes afirma:

“Alquimista de sons, ritmos e harmonias, indiferente a postulados e limites musicais, Hermeto preferiu sempre armar sua inigualável equação. Sua capacidade porém, tem travado uma luta inglória contra as barreiras do capitalismo discográfico”⁹⁹.

Em 1976 se estabelece no Brasil e realiza uma bem-sucedida temporada do show *Concha Verde* que, segundo Sérgio Cabral, bateu recorde de público em várias casas de espetáculo¹⁰⁰. Mesmo assim, não é contratado por nenhuma gravadora. Souza explica que ele exigia, nesta época, como condições para assinar qualquer contrato de gravação de um disco, além de um vultuoso cachê, liberdade total de horas dentro do estúdio¹⁰¹.

⁹⁹ Presente na crítica que Renato Moraes faz do disco “Slaves Mass”, para a Folha de São Paulo em 28/6/77. *HERMETO Pascoal, Djalma Correa, Walter Franco e Tom Zé*. São Paulo: Editora Abril Cultural (Nova História da Música Popular Brasileira), s/d.

¹⁰⁰ CABRAL, S. Op. cit.: 11-15.

¹⁰¹ SOUZA, T. Hermeto (Jornal do Brasil, 23/9/78). In: _____. *Rostos e Gostos da MPB*. Porto Alegre: L&PM, 1979: 263-265.

O fato é que, em 1978, com 15 anos de carreira altamente reconhecida no mundo todo, Hermeto só tinha 3 discos gravados. Pode-se afirmar que, neste período, o volume de sua produção musical não teve equivalente com o volume de sua produção discográfica.

Com o seu sucesso nos festivais de jazz e a constatação, pela indústria, das possibilidades comerciais da música instrumental, e sobretudo, da música de Hermeto, inclusive em âmbito internacional, o panorama mudou. Ainda em 1978, a Polygram lançou no mercado nacional o primeiro álbum de Hermeto, gravado pela Buddah Records. Quase simultaneamente, a Warner (WEA) contratou Hermeto para a realização de um 2º álbum naquela gravadora, *Zabumbê-bum-á*, com distribuição internacional.

No ano seguinte, a participação de Hermeto no Festival de Jazz de Montreaux é gravada e lançada num álbum duplo da Warner, com um sucesso mundial que levou o crítico musical Zwem, do jornal “Internacional Herald Tribune” a afirmar que Hermeto “cria a sua própria forma do mesmo modo como o álbum dos Beatles, *Sargent Peppers*”¹⁰².

Em maio de 1980 há o lançamento do 4º e último disco pela Warner, *Cérebro Magnético*, em que Hermeto, além de tocar diversos instrumentos, desenha a capa. Em função de desentendimentos com a gravadora, Hermeto dá declarações de que, após este LP, nunca mais gravaria discos.

Só voltaria atrás na sua decisão em 1982, quando se associou a Walter Santos e Tereza Souza, donos do recém-formado selo “Som da Gente”, diante das liberdades que lhe foram oferecidas. No selo, lançou 5 discos. Todos eles, à exceção do último, que é de piano solo, acompanhado por um grupo de músicos que ficou conhecido no mundo todo

¹⁰² CABRAL, S. Op. cit.: 14.

simplesmente como “O Grupo”. A unidade que o grupo expressa tanto nas gravações quanto nos shows se tornou lendária entre músicos e admiradores, no mundo todo¹⁰³.

2.5. O mercado de música instrumental na virada da década

Em 1978, o Brasil figurou como o quinto maior mercado mundial de discos, atingindo seu auge histórico. Neste ano, foram lançados pelas *major*s, no país, mais de 100 títulos de jazz¹⁰⁴. Kubrusly afirma: “Nunca se vendeu tanto disco quanto em 1978 (...) e a euforia de lançamentos abriu espaço para a música apenas instrumental, num prolongamento da volta do chorinho, estimulada pelo ótimo 1º Festival Internacional de Jazz de São Paulo”¹⁰⁵.

No ano seguinte, foram mais de 110 os títulos de jazz lançados no país e em 1980, apesar da crise que atingiu o mercado fonográfico¹⁰⁶, foram lançados mais de 120 títulos: um recorde que não seria quebrado até o final da década seguinte. Nos três anos, a porcentagem de títulos de jazz em relação ao total de lançamentos do mercado girou em torno de 8%¹⁰⁷. Portanto, é de se observar que a década de 80 inicia com efervescência em torno da produção de música instrumental. Acompanhando o interesse despertado por essa

¹⁰³ LIMA NETO, L. C. *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993: Concepção e Linguagem)*. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1999.

¹⁰⁴ MILLARCH, A. Nesta semana do Free Jazz, o melhor do novo e do antigo. *O Estado do Paraná*, Almanaque, 6 de set. de 1987: 17.

¹⁰⁵ KUBRUSLY, M. Uma boa safra de nomes novos. *Somtrês*, São Paulo, n. 1, jan. 1979: 64.

¹⁰⁶ O ano de 1980 foi marcado por uma inflação de 113% - o preço do LP ficou fora de alcance para boa parte do mercado consumidor. No meio deste ano já eram perceptíveis os sinais da recessão chegando cada vez mais ao setor fonográfico. Como resposta à crise, a ABPD estabeleceu um acordo com a Rede Globo de Televisão para a veiculação de publicidade em favor do disco, incentivando a sua compra, através de um comercial neutro, desvinculado de qualquer gravadora ou artista em especial. KUBRUSLY, M. A Crise em 33 RPM. *Somtrês*, São Paulo, n. 27, mar. 1980: 96-98.

¹⁰⁷ Os números neste parágrafo foram tirados de KUBRUSLY, M. Quem dá, paga. *Somtrês*, São Paulo, n.º 112, maio de 1988: 70. O autor apresenta, num gráfico, as quantidades anuais de lançamentos, separadas por gênero, entre os anos de 1979 e 1987. A metodologia de coleta de dados utilizada é interna da revista, e processa apenas os lançamentos que foram enviados pelas gravadoras à sua redação. Nesta análise, o número de álbuns vendidos de cada título não é levado em consideração. É necessário reconhecer a imprecisão e insuficiência desses dados e, ao mesmo tempo, o fato de representarem uma das poucas fontes estatísticas que se referem à produção de discos do gênero, se não a única.

música e apesar da crise que se instalou na indústria fonográfica entre os anos de 1980 e 1981, surge um número bastante expressivo de músicos e grupos de música instrumental, sobretudo em São Paulo¹⁰⁸.

Goodwin concorda com o que vimos afirmando até aqui: a partir de 1976, a música instrumental firmou-se no Brasil, conquistando um público específico, mesmo que pequeno em termos relativos. Porém, é notável que os novos grupos e até músicos em certa medida consagrados não encontraram suficiente respaldo das *majors* (as exceções são poucas: os artistas da série MPBC, na Polygram, até 1981, Egberto Gismonti e Wagner Tiso na Odeon, Hermeto Pascoal, até 1980, na Warner e mais alguns poucos). Daí que grande parte das produções independentes, no final da década de 70 e em toda a década seguinte, se situe justamente no segmento da música instrumental.

Nos anos de 1981 e 1982, é notável o otimismo de alguns setores da mídia e dos produtores dessa modalidade musical, frente às novas perspectivas de escoamento da produção que se erguiam, gravando autonomamente (como fez Antônio Adolfo) ou através de *indies* como o Lira Paulistana e, sobretudo, o Som da Gente.

¹⁰⁸ De acordo com Souza, esses grupos tinham à sua frente um campo de opções estéticas extremamente amplo, visto que os músicos que atuaram na década anterior (e continuavam a atuar) haviam extinguido qualquer barreira que podia os limitar. A ordem do dia era fazer o seu som, incorporando elementos de referências as mais diversas possíveis: do chorinho ao samba, frevo, calango, baião à música indígena. SOUZA, T. A Polifonia dos Anos 70 e 80. In: SOUZA, T. at. al. *Brasil Musical: viagem pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro: Art Bureau, (s. d.): 267-280.

PARTE II – O SELO SOM DA GENTE

CAPÍTULO 1. Surgimento do Selo Som da Gente

1.1. A história dos seus fundadores

Os principais responsáveis pela experiência do selo Som da Gente são Walter Santos e Tereza Souza. Julgo conveniente, a esta altura, descrever brevemente a trajetória do casal.

Walter Santos nasceu em Senhor do Bonfim, estado da Bahia e foi criado na cidade de Juazeiro. Filho de cantor, começou a tocar violão sozinho, no início da adolescência. Segundo Rui Castro, Walter Santos, quando jovem, formou um conjunto vocal chamado “Enamorados do Ritmo”. Entre seus parceiros figurava o conterrâneo João Gilberto. Neste grupo, Walter era considerado o de voz mais bonita, João era o líder e arranjador¹.

Em 1957, detentor dos títulos de “cantor oficial da cidade de Juazeiro” e “Voz de Veludo do São Francisco”², abandonou a profissão de bancário e foi para o Rio de Janeiro tentar a vida como compositor e violonista. No Rio, juntamente com João Gilberto e Tom Jobim, participou da gravação do disco que é considerado por muitos críticos e historiadores como o primeiro álbum bossanovista: *Canção de amor demais*, de Eliseth Cardoso, nas faixas “A Fonte Secou” e “Chega de Saudade”³.

Casa-se no Rio com a carioca Tereza Souza, jovem ligada a movimentos estudantis e a intelectuais, que se torna também sua parceira musical. Em 1962, mudam-se para São

¹ As informações deste parágrafo foram obtidas em CASTRO, R. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 199: p. 21, 23-25. E na entrevista concedida ao autor pela filha de Walter Santos, Carla Poppovic, no dia 28 de maio de 2001. Poppovic foi diretora artística do selo Som da Gente.

² Títulos obtidos por meio da participação vitoriosa em programas de calouro nas rádios da cidade. O dado foi obtido na entrevista coletiva da família Santos Souza, de agosto de 2004, cuja realização foi descrita na introdução deste trabalho.

³ CASTRO, R. Op. cit.: 177.

Paulo em busca de melhores condições econômicas, visto que o casal já tinha duas filhas e o universo carioca da bossa-nova não lhes proporcionava estrutura financeira suficiente.

Nos seus primeiros anos na capital paulista, Walter Santos trabalhou na noite como músico, se integrando ao corpo de artistas da época. Teve composições suas gravadas por muitos intérpretes, como Carlos Gonzaga, Isaura Garcia, Pery Ribeiro, Alaíde Costa, Claudette Soares e Lafayette⁴. Em 1964 lança o seu disco *Bossa Nova*, pela filial da gravadora “Audio Fidelity” no Brasil⁵ e, em 1965, pela RCA, o álbum *Caminho*. Neste último disco, há a participação em várias faixas de Hermeto Pascoal, na flauta, estreando em estúdio⁶.

Foi também nesta época que Walter começou a se relacionar com a música instrumental, pois era em São Paulo que atuava uma parte muito significativa dos trios mais importantes da história da bossa nova, como o Bossa Jazz, de Amilson Godoy, o Sambalção, de César Camargo Mariano, o Jongo Trio, de Cido Bianchi, o Zimbo Trio, os trios de Milton Banana, Manfredo Fest, de Walter Wanderley e Pedrinho Mattar, entre muitos outros: era principalmente em São Paulo que havia boates e gravadoras interessadas nesta modalidade de música⁷. Muitos desses grupos gravaram composições de Walter Santos, como o de Walter Wanderley⁸ (as composições “Samba só”, no álbum *Samba no*

⁴ Extraído da seção de discografias do site *CliqueMusic* <<http://www.uol.com.br/cliquemusic>>, editado por Tárík de Souza. Consulta realizada em 9 em novembro de 2003.

⁵ CASTRO, R. Op. cit.: 443.

⁶ CABRAL, S. Hermeto Pascoal: um caso à parte. In: PASCOAL, H. *Calendário do Som*. São Paulo: Editora SENAC SP: Instituto Cultural ITAÚ, 2000: 12. A família Santos Souza conta que Walter Santos conheceu Hermeto Pascoal por volta de 1963, assistindo a apresentações do músico (que na época tocava piano e apenas começava a aprender a flauta) na boate *Stardust*. Ficaram bastante amigos. Quando nasceu a filha caçula do casal, Luciana Souza, ainda na década de 60, escolheram Hermeto Pascoal e sua esposa para padrinhos.

⁷ CASTRO, R. Op. cit.: 376.

⁸ O organista Walter Wanderley permaneceu em São Paulo no começo da década de 60, auge de popularidade dos trios no país. Em 1966, quando o interesse por aquele tipo de música já havia diminuído consideravelmente no Brasil, migrou para os EUA, onde fez carreira muito bem-sucedida – um *single* com a

esquema de Walter Wanderley, de 1963 e “Amanhã”, no *Quarteto Bossamba*, de 1965), o de Milton Banana (“Amanhã” em *Balançando com Milton Banana Trio*, de 1966), o de César Camargo Mariano (“Triste amor impossível”, em *Octeto de Cesar Camargo Mariano*, 1966), além do grupo Som 3, do Quarteto Lambari e do grupo do pianista Tenório Jr. Também foi gravado por cariocas: o grupo do pianista Dom Salvador e do baterista Edson Machado, gravou no disco *Rio 65 trio* a música “Azul contente”⁹. No final daquela mesma década, em 1969, o grupo “Brazilian Octopus” gravou “Canção de fim de tarde”, parceria de Walter com Tereza, no seu único disco, *Brazilian Octopus*¹⁰.

Apesar de a carreira artística paulistana de Walter Santos ser bastante prolífica, principalmente na primeira metade da década, financeiramente talvez não fosse o suficiente para uma família de cinco filhos, o que, em parte, explica a inserção do casal no mercado de música publicitária¹¹. Outra hipótese que pode ser levantada a esse respeito baseia-se nas mudanças estruturais por que passou a música brasileira no decorrer daquela década: a estética mudou muito entre a bossa-nova dos primeiros 60 e a música produzida nos festivais da canção. Basta constataremos que uma parte muito significativa dos artistas protagonistas da primeira fase da bossa emigrou em 1966 ou 1967, estabelecendo suas

música “Summer Samba”, versão do “Samba de Verão” de Marcos Valle, vendeu 1 milhão de cópias nos EUA. CASTRO, R. Op. cit.: 390-394.

⁹ Boa parte das informações desse parágrafo foram obtidas na já citada seção de discografias do site *Cliquemusic*. Também contribuiu, em depoimento ao autor, em outubro de 2003, o pianista e professor Hilton Jorge Valente, que atuou à época, em São Paulo, como pianista do grupo Lambari.

¹⁰ O grupo em questão foi formado em São Paulo em 1968, para executar ao vivo a trilha sonora do “Momento 68”, um dos famosos “shows-desfiles” realizados pela Rhodia. Entre os músicos que o formavam estão Hermeto Pascoal, Alemão e Cido Bianchi, três artistas que no futuro teriam importante participação na trajetória do selo Som da Gente. CALADO, C. A estranha saga do Brazilian Octopus. site *Cliquemusic*.

¹¹ Como expressou Carla Poppovic: “Eles tinham que se dedicar muito para sustentar cinco filhos, tanto que a gente morava numa casinha pequenininha, uma kitinetezinha ali perto da 9 de Julho, e era tudo muito... Era uma dureza muito grande. Então eles começaram a pegar muito sério nessa coisa de publicidade”. A própria família Santos Souza explica: “[Walter Santos:] Só tocando na noite mal dava para pagar o aluguel. Era uma vida muito dura e para complicar mais, uma de nossas filhas teve um problema de saúde grave o que nos fez procurar uma saída para garantir o tratamento dela”.

carreiras no exterior, principalmente nos EUA¹². Sendo assim, talvez seja possível dizer que, à medida que aquela década aproximava-se do fim, o espaço de atuação artística de Walter Santos diminuía.

Ainda na década de 60, começaram a trabalhar com produção de música publicitária: Walter Santos como compositor e Tereza Souza como letrista. A família Santos Souza explica que Walter, desde a chegada em São Paulo, já fazia trabalhos eventuais nesta área – cita como exemplo a composição de um *jingle* para o lançamento nacional do automóvel Fusca, da Volkswagen, em 1962. Mas a primeira produtora em que trabalharam formalmente foi a *Pauta*, em 1965. Em seguida, passaram pela *Scatena*, produtora e estúdio das mais importantes, no período¹³. Em 1969, foram para a Rádio Eldorado – empresa pertencente ao grupo Estado, da família Mesquita – onde participaram, em 1972, da montagem do que foi o primeiro estúdio de 16 canais do Brasil¹⁴. Ainda neste período, segundo afirma Alemão¹⁵, teve início a parceria profissional entre o casal e o Banco Bamerindus.

Através dessas experiências, adquiriram capital e *know-how* suficientes para montar a sua própria produtora. Foi o que fizeram ainda em 1974, quando fundaram o

¹² É o caso de João Gilberto, Tom Jobim, Sérgio Mendes, Walter Wanderley, Aírto Moreira, Flora Purim, Moacir Santos e João Donato, entre muitos outros.

¹³ Informação obtida na entrevista de Carla Poppovic e confirmada em TÉCNICO? Tem que se virar sozinho. *Música*, São Paulo, ano 3, nº 25, 1978: 35. Foi ainda neste período que começaram a trabalhar com Marcus Vinicius de Oliveira Marinho, o Vinicão, na época, assistente na gravação de *jingles*, e que viria a ser o principal técnico de som do estúdio de Walter Santos e Tereza Souza: o Nossoestúdio.

¹⁴ O estúdio Eldorado tinha como principal função a gravação de música publicitária, no entanto, ele também era alugado pelas *majors* para gravação de discos. Foram gravados lá, por exemplo, o *Araçá Azul*, de Caetano Veloso e o primeiro disco de Hermeto Pascoal no Brasil, *A música livre de Hermeto Pascoal*. Foi no estúdio Eldorado que o casal pela primeira vez trabalhou com Luca Sálvia, empresário que foi sócio do Nossoestúdio até a metade da década de 80 e do Som da Gente durante seu primeiro ano de atuação.

¹⁵ Alemão (nome artístico de Olmir Stocker) em entrevista ao autor, em 14 de fevereiro de 2004. Alemão gravou no selo Som da Gente dois discos: *Longe do Coração*, em 1981 e *Alemão: Bem Brasileiro*, em 1987. O guitarrista começou a trabalhar com Walter Santos e Tereza Souza ainda na década de 70, como instrumentista e arranjador, produzindo música publicitária no Estúdio Eldorado. Manteve estreitos vínculos pessoais e profissionais com o casal até o final da década de 80.

“Nossoestúdio”, inicialmente um escritório no Bexiga que apenas possuía estúdio para locução. Quando necessitavam de um estúdio mais equipado para gravação de música, alugavam o estúdio da rádio Eldorado, o Vice-Versa ou o da gravadora RCA.

Desde sua fundação, o Nossoestúdio é “apadrinhado” por Luiz Gonzaga¹⁶. Em 1979, a produtora se mudou para o endereço onde permanece até hoje, no bairro de Perdizes, rua Bocaina, nº 72. Lá montaram um grande estúdio, que foi inaugurado justamente por Gonzaga, acompanhado de Dominginhos no acordeom, Heraldo do Monte na viola e Cláudio Bertrami no baixo, além de orquestra, gravando uma composição de Walter Santos e Tereza Souza, “O Homem da Terra”, que integrava uma campanha publicitária do Banco Bamerindus.

Nesse estúdio gravavam publicidade para grandes empresas – em especial, o Banco Bamerindus e todas as empresas e produtos associados – e, para isso, contavam com a mão-de-obra dos músicos mais respeitados de São Paulo¹⁷. Músicos que, inclusive, faziam parte a muito tempo da vida do casal em diversos âmbitos: o artístico – muitos deles já haviam gravado ou participado de gravações, em disco, de canções de Walter Santos, como Hermeto Pascoal, Alemão, Cido Bianchi; o profissional – outros já haviam participado de produções publicitárias em outras empresas, na década de 70, como Nelson Ayres, Roberto Sion, Hector Costita, Amilson Godoy, Heraldo do Monte e Alemão; e o afetivo – músicos que frequentavam o círculo de amigos da família desde Juazeiro, como Luiz Gonzaga, passando pelo Rio, como Dick Farney e por São Paulo, como o próprio Hermeto Pascoal.

¹⁶ O logotipo da produtora, que permanece ativa até os dias atuais, é uma pequena estátua de barro que retrata um sanfoneiro, feita pelo artesão nordestino Mestre Vitalino em homenagem a Luiz Gonzaga.

¹⁷ A família Santos Souza afirma: “Nosso trabalho em publicidade sempre nos deu muito orgulho. Tivemos a honra e a iniciativa de trabalhar sempre com músicos do primeiro time. Artistas como Luiz Gonzaga, músicos como Hermeto Pascoal, maestros como Chiquinho de Moraes entre tantos outros eram presenças constantes em nossas produções”.

Durante a existência do selo Som da Gente, já na década de 80, muitos dos artistas de seu catálogo – como Alemão, Amilson Godoy, Dick Farney, Jane Duboc, Heraldo do Monte e Hermeto Pascoal – gravariam em seus discos, composições de Walter Santos. Por outro lado, Walter Santos participaria, como músico, em algumas faixas – é o caso de discos de Alemão, Frederica e Nelson Ayres.

1.2. A fundação do selo e seu primeiro ano de atuação

Captando, ao mesmo tempo, a movimentação em torno das produções independentes de música e o momento de efervescência da música instrumental no país, Walter Santos e Tereza Souza, associados a Luca Sálvia¹⁸, visualizaram a possibilidade de, através de uma pequena empresa, produzir discos para um segmento de mercado que até ali ocupava uma posição marginal no mercado fonográfico brasileiro. Ao fundarem, em maio de 1981, uma gravadora de pequeno porte a que chamaram Som da Gente¹⁹, puderam, de acordo com Poppovic, realizar o projeto que acalentavam de lançar em disco os trabalhos artísticos dos instrumentistas com quem conviviam cotidianamente na produção de música publicitária, no Nossoestúdio:

“Eles pararam de fazer música artística e passaram a fazer publicidade, fundaram o Nossoestúdio, a produtora de publicidade, e esse lado artístico ficou um pouco esquecido pros meus pais. Então, o Som da Gente foi meio que uma realização de ter um espaço pra todos aqueles músicos amigos poderem se manifestar. Tinha um estúdio de gravação, os músicos todos viviam aqui gravando os *jingles* – a parte de publicidade que sempre reuniu, sempre agregou músicos como Hermeto, Nelson Ayres, Costita, Sion, quer dizer, todo mundo vinha

¹⁸ Luca Sálvia permaneceu sócio do selo Som da Gente apenas no seu primeiro ano de atuação. Desvinculou-se da gravadora ainda em 1982.

¹⁹ O nome Som da Gente é idéia de Tereza Souza e existe desde a criação da produtora de publicidade, em 1974, que se chamava: “Nossoestúdio, o Som da Gente”.

gravar *jingle*. Então aí, foi uma coisa meio que natural acontecer o selo, quer dizer, já tinha o estúdio, a produtora, os amigos músicos...”.

Nas primeiras matérias que foram publicadas na imprensa, noticiando a criação do selo, o discurso dos sócios, amplificado pelos jornalistas e críticos musicais, destaca o caráter de “militância” por valores propriamente culturais (leia-se, pela qualidade estética dos discos) e pela classe profissional dos músicos-instrumentistas, atribuído à iniciativa. Para Tereza, o projeto é “mais do que um simples negócio, uma necessidade cultural”²⁰. Para a família Santos Souza, “a idéia de um selo de música instrumental acabou sendo um acontecimento natural, resultado de anos de convivência com músicos e maestros tão talentosos e com tão poucas oportunidades artísticas”. Segundo ela, os músicos no Brasil eram tradicionalmente desprezados:

“(...) quando os musicais estavam banidos da televisão e a Bandeirantes fazia especiais com Chico Buarque de Holanda quantos músicos tiveram seus rostos focados em *close* pelas câmeras da televisão? Esse é apenas um pequeno exemplo de que o músico sempre foi considerado um participante menor no processo de execução dos produtos musicais. O melhor exemplo disso é que, na tabela do ECAD para cobrança de direitos autorais em rádio, os atores têm direito a uma participação de 1% enquanto que os músicos entram com apenas 0,116%. Mais do que injusta, essa atitude é um reflexo do desprezo nacional pela mão-de-obra musical. Raras são as gravadoras estabelecidas que se preocupam em lançar discos de música instrumental”²¹.

²⁰ Depoimento seu, em SELO Premiado: O Som da Gente em nova safra. *Visão*, São Paulo, 31 mai. 1982: 100.

²¹ PINTO, J. N. Um selo para muitos sonhos. *Somtrês*, São Paulo, n. 32, ago. 1981: 108. Tereza já tinha histórico na “luta” pelos músicos brasileiros. Pinto afirma que “através da ASSIM (Associação dos Intérpretes e Músicos), [Tereza] liderou uma campanha contra o ECAD/CNDA, fazendo denúncias que se comprovaram agora, em termos de corrupção e má aplicação dos milhões arrecadados nos direitos autorais”. José Wilson Pereira, à época, gerente do selo, que também tinha participado desta mobilização, acabava de entrar na composição de uma diretoria renovada do ECAD, que prometia, segundo o artigo, reformular a sua metodologia de atuação. A associação dos proprietários do selo Som da Gente com as mobilizações político-trabalhistas da classe musical, principalmente no que se refere à conturbada questão do recolhimento de direitos autorais e conexos, é importante indicador do alto grau de envolvimento e identificação que mantinham com os músicos-instrumentistas.

Ainda no mesmo texto, Pinto, crítico musical, constata a importância dos Festivais de Jazz, impulsionando o consumo de música instrumental, mas sem um impacto verdadeiramente consistente no interesse das *majors* em gravar instrumentistas brasileiros ainda não-consagrados. Para ele, inúmeros músicos de estúdio, considerados competentes e criativos, continuavam desprestigiados: é neste contexto que se afirma a pertinência no empreendimento.

O ambicioso projeto do selo originalmente previa o lançamento de um LP instrumental a cada mês²². Walter Santos, de imediato, mostrava suas pretensões : “Nós acreditamos muito na força da música instrumental brasileira, inclusive em termos de exportação. Não tenho a menor dúvida que o som do músico brasileiro tem tudo para fazer sucesso nos Estados Unidos e na Europa”²³.

No início de 1982, depois de quase um ano de atuação e um investimento considerável na produção de 8 discos – uma ousadia, principalmente ao considerarmos a forte crise que atingia o mercado fonográfico brasileiro e internacional naquele ano, além do fato de que muitos dos artistas que lançaram seus discos estavam apenas estreando em trabalhos instrumentais e, por isso, ainda estavam longe de firmarem-se como grandes nomes dentro do segmento –, o selo já apresentava um balanço positivo da sua atuação. Pelo menos é o que podemos captar na imprensa da época, que noticia a abertura de um espaço antes inédito no país, no público e nos meios de comunicação, para a música instrumental.

²² Como veremos adiante, esse projeto não se realizou integralmente: o selo lançou 46 discos em 10 anos. Em 1981 (a partir de maio) foram 9 discos; em todo o ano de 1982 foram 5, em 1983, 4 e em 1984, 3 discos. Nos anos seguintes, a média fica entre 4 ou 5 discos.

²³ Idem. Ibidem.

Algumas evidências dessa afirmação: o lançamento, por todo o mercado fonográfico brasileiro, de 30 LPs do gênero apenas no mês de dezembro de 1981, enquanto a média do país tradicionalmente não excedia 2 LPs instrumentais por mês; a inédita execução nas rádios²⁴; e o sucesso das apresentações de grupos instrumentais que, de acordo com a imprensa, nesta época, foram bastante concorridas²⁵.

A revista *Veja* destaca os trabalhos de Nelson Ayres, Roberto Sion e D'Alma – para o redator, os melhores de 1981. “Ao iniciar a conquista de um público habituado à canção com letra, de liquidez imediata nas paradas, Ayres, Sion e D'Alma, autores dos 3 melhores LPs da safra, conseguem inovar sem ares de vanguarda”²⁶. Ainda neste ano, o selo recebeu o Grande Prêmio da Crítica, no segmento de Música Popular da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte)²⁷. A associação premiou também Frederica, como melhor instrumentista de cordas, por sua performance no disco *Aurora Vermelha*.

Tereza Souza afirma: “Nós não imaginávamos uma aceitação tão grande (...) mas isso foi um sinal, uma amostragem de uma ausência no mercado e de fome de coisa nova”²⁸.

²⁴ “Nos últimos meses, o som costumeiro discotêque e romântico que habita o horário nobre das rádios FM, em São Paulo, tem convivido com um gênero até então estranho e olhado com desconfiança: a música instrumental brasileira”. Luiz Fernando Malioca, gerente de programação da Rádio Jovem Pan FM, de São Paulo, justifica: “Estamos executando mais a música instrumental porque o público tem reagido bem”. PORTÕES Abertos: som instrumental vence o desafio do rádio. *Veja*, São Paulo, n. 696, 6 jan. 1982: 91.

²⁵ Segundo o jornalista, um show reunindo Nelson Ayres, Roberto Sion e o Grupo D'Alma (artistas que tiveram composições executadas em rádio) lotou o MASP – mais de 200 pessoas ficaram para fora. No Rio de Janeiro, era Antonio Adolfo que lotava a Casa Funarte, deixando 120 espectadores para fora. Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ A lista dos premiados pode ser encontrada na internet, site <http://www.apca.org.br/a1981/p05.htm> (visitado em 03/02/2004).

²⁸ Depoimento de Tereza Souza à jornalista Maria Cecília. SELO Premiado: O Som da Gente em nova safra. *Visão*, São Paulo, 31 mai. 1982: 100.

CAPÍTULO 2. Características Gerais da Atuação

2.1. Produção

2.1.1. Estúdio

Como já foi dito, Walter Santos e Tereza Souza, nos anos 60 e 70, trabalharam tanto com produção de música artística quanto com música publicitária, experimentando inclusive participar da montagem e da dinâmica de trabalho de um estúdio muito bem equipado para a época, como era o da rádio Eldorado. O capital que acumularam, somado ao *know-how* que adquiriram e ao favorável momento de renovação tecnológica e barateamento de equipamentos de gravação por que passava a indústria fonográfica no final da década de 70, possibilitou que eles montassem um estúdio bastante sofisticado – o suficiente para realizar trabalhos de alto nível técnico, tanto em música publicitária quanto em música artística. Muitos dos textos publicados na imprensa sobre o selo, sobretudo no seu início, ressaltam esse aspecto, assim como o fazem todos os músicos entrevistados.

Atrás da mesa de som, operando os recursos do estúdio tanto nas gravações quanto nas mixagens, estava, em geral, o engenheiro de som Marcus Vinicius, o “Vinicão”. Marcus Vinicius trabalhava com Walter e Tereza desde a década de 60, no Scatena, passando também pela rádio Eldorado e em seguida pelo estúdio Vice-Versa, onde participou de gravações de uma infinidade de artistas: de Elis Regina a Rita Lee. Reencontrou-se profissionalmente com o casal após a inauguração do Nossoestúdio em Perdizes e lá permaneceu gravando praticamente todos os discos do selo Som da Gente, até falecer em 1990²⁹. Atribui-se a Marcus Vinicius um papel primordial na definição da sonoridade dos discos do selo. Hermeto Pascoal, em um texto publicado no encarte de seu

²⁹ No encarte do álbum *Oriental*, de Hugo Fattoruso (SDG-046/91), há a dedicatória póstuma: “O Som da Gente dedica este disco ao maior engenheiro de som de todos os tempos, Marcus Vinicius”.

disco *Brasil Universo*, valoriza muito o trabalho do engenheiro, considerando-o como “um músico a mais no grupo, que toca gravando”.

2.1.2. Como se definia o *cast*

2.1.2.1. Seleção

Os responsáveis pela tarefa de escolher os artistas que gravariam no selo eram os seus proprietários, Walter Santos e Tereza Souza. A partir de 1984, a filha do casal, Carla Poppovic, ingressa no empreendimento como diretora artística e passa a tomar parte nas decisões.

Nos primeiros anos da experiência, esta seleção acontecia muito naturalmente, visto que consistia em colocar dentro do estúdio os artistas com quem eles já conviviam e trabalhavam havia muitos anos, como por exemplo Amilson Godoy, Nelson Ayres, Roberto Sion, Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, os músicos do grupo D’Alma, Frederica e Alemão. Esta circunstância mostra o quanto, ao menos naquele momento, o processo de admissão dos artistas no *cast* era orientado menos por critérios racionais e mais por razões de caráter pessoal ou afetivo. Todos os entrevistados convergem, quanto a essa questão. A família Santos Souza confirma: “No início a escolha era mais intuitiva e emocional do que intencional e programada”. Carla Poppovic explica:

“Esse foi o princípio do Som da Gente: vamos fazer uma gravadora para os nossos amigos músicos. Esse era o sonho do meu pai, era o sonho da minha mãe. Tanto que nos primeiros discos todos, eram músicos que conviviam no estúdio, gravavam com o meu pai, conheciam o meu pai há muitos anos, conheciam a minha mãe há muitos anos”.

Em alguns casos, inclusive, as relações que o casal mantinha com os músicos que gravavam ou que ainda viriam a gravar no selo, eram próximas a ponto de estabelecerem-se laços familiares. Alemão exemplifica:

“O Walter Santos era muito amigo meu: amigo de pescaria, de ir pro rancho... (...) Me convidaram porque eu estava sempre com eles: – Pô, precisa gravar um disco aqui, Alemão! (...) O Nelson Ayres, que foi uma cria, praticamente... Um vizinho do Walter e da Tereza... Porque praticamente ele se criou vivendo junto com a família, né? (...) o Amilson Godoy também, mais um compadre, padrinho de uma filha, o Hermeto também é padrinho de uma filha – criou-se um... Era quase como se fosse uma família”.

Houve, num segundo momento, outros meios que, transcendendo as relações de natureza afetiva, levaram artistas a integrar o *cast* Som da Gente. Como o caso do violonista Marco Pereira, que gravou no selo os discos *Violão Popular Brasileiro Contemporâneo* (SDG-023/85) e *Círculo das Cordas* (SDG-038/88). Ele mesmo explica:

“O meu ingresso no *cast* do Som da Gente foi uma coisa extremamente rápida. Porque eu tinha feito um show em Brasília e aí foi gravado em fita (...). E essa fita, uma amiga que mexia um pouco com produção, um dia foi pra São Paulo por conta dela e conseguiu marcar uma entrevista com a Teresa. E aí mostrou... E no dia que ela mostrou a fita e que o Walter Santos ouviu, estava no estúdio o Alemão, estava o Heraldo do Monte e estava o André Geraissati: eles estavam os quatro, quando rolou a fita. E daí nego fez pressão no Walter: – Você tem que gravar esse cara amanhã! Estava realmente pronto, um trabalho maduro. E aí, 15 dias depois eu estava entrando no estúdio para gravar o disco”³⁰.

Curiosamente, três personagens entrevistados se atribuem grande importância na admissão de Marco Pereira. Vejamos a versão de Carla Poppovic:

“O Marco Pereira era um professor de violão em Brasília, nunca ninguém tinha ouvido falar, ele mandou uma fitinha, aí eu ouvi a fitinha, daí eu achei... – O que será que esse cara está pensando? (...) A hora que eu dei a fita pro meu pai, ele ouviu, meu pai ficou arrepiado,

³⁰ Marco Pereira, em entrevista concedida ao autor em 21 de junho de 2004. O compositor e violonista teve suas duas primeiras produções solo em música instrumental lançadas no selo.

meu pai falou assim: – Vamos fechar, vamos trazer já esse menino pra gravar”.

Ulisses Rocha comenta o mesmo episódio:

“A Tereza chegou a perguntar pra mim algumas vezes, o que eu achava de tal fulano, tal fulano. Até o Marco Pereira, quando ele entrou no selo, ela me perguntou: – Vem aqui, que eu quero te mostrar um negócio que eu achei muito legal. Vê o que você acha”³¹.

Em sua entrevista, Alemão, orgulhosamente, descreve o momento em que Walter Santos teria solicitado sua opinião sobre o material enviado pelo violonista.

“– Alemão, escuta isso aqui, teve um cara aqui que mandou uma fita aqui de Brasília, o quê que você acha? O cara está querendo gravar... Eu disse: – Ah, Walter, o cara toca legal, vale a pena. Se eu fosse você eu lançava. Que foi o Marco Pereira.”

O caso de Marco Pereira revela dois aspectos importantes do processo de admissão de novos artistas: primeiro, a abertura do selo a músicos ainda não consagrados (no caso específico de Marco Pereira, totalmente desconhecido³²). Em seguida, a participação dos próprios artistas já estabelecidos no *cast*, na escolha dos ingressantes.

Hugo Fatoruzzo, que gravou no selo o disco *Oriente* (SDG-046/91) foi outro que passou pela aprovação de artistas do *cast*, mas de uma forma ainda mais direta, como afirmou Carla:

“O Hermeto que falou que a gente tinha... – A gente tem que gravar com esse cara, esse cara é maluco, esse cara é um louco, tem que gravar com Hugo Fatoruzzo, tem que gravar com Hugo Fatoruzzo. Eu fui lá, achei o Hugo Fatoruzzo, ele estava morando no Uruguai de volta e trouxemos ele pra cá”.

³¹ Ulisses Rocha em entrevista, 11 de junho de 2001. O guitarrista atuou no selo desde o seu início, quando do lançamento do disco *D'Alma*, do Grupo D'Alma, em 1981, gravando ali ainda um segundo disco do grupo, o homônimo *D'Alma* além de seu álbum solo *Casamata*, em 1989.

³² Marco Pereira era professor de música e regente de corais na cidade de Brasília. Havia chegado recentemente da França, onde fez dois mestrados: um em violão clássico e outro em musicologia. Até aquele momento, não tinha gravado discos, nem de música instrumental, sequer como acompanhador de outros artistas. Também não trabalhava com música publicitária.

Caso semelhante ocorreu com a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, que gravou para o selo por recomendação de André Geraissati, integrante do grupo D'Alma.

A família Santos Souza conta que, neste período, recebia muitos materiais pelo correio, de artistas mostrando trabalhos e solicitando um lugar no *cast* Som da Gente. Diante disto, resolveram, seguindo orientação de sua assessoria jurídica, adotar o procedimento de devolver todos eles: só seriam ouvidos os projetos que fossem apresentados por músicos já integrados ao selo³³.

Outra rota de ingresso foi o caso de artistas que gravaram fonogramas com recursos próprios em outros estúdios e em seguida os ofereceram ao Som da Gente. Foi o que aconteceu no primeiro disco de Natan Marques e Ricardo Leão, o *Comboio* (SDG-36/87): “Investimos no disco, pagamos o estúdio [Transamérica, no Rio de Janeiro], os músicos que participaram. E aí mostramos pro Som da Gente e o Walter gostou. Aí resolveu lançar o disco”³⁴, conforme explicou o violonista. Um processo semelhante envolveu o disco de Arthur Maia, *Maia* (SDG-044/90), que foi gravado nos estúdios cariocas *Sonoviso*, *Alf* e *Drum* e o terceiro álbum do Cama de Gato, *Sambaíba* (SDG-045/90) que foi gravado no também carioca *Studio Master*.

Duas outras exceções ocorreram no ano de 1982 – auge de popularidade dos selos independentes. Foi quando a história do selo Som da Gente se cruzou com a do Lira Paulistana. Dessa intersecção resultaram dois importantes discos Som da Gente, de artistas

³³ A família afirma: “Eles já sabiam o que era que o Som da Gente procurava, assim, os artistas Som da Gente garimpavam muita coisa boa para o selo”.

³⁴ Natan Marques em entrevista ao autor, em 30 de abril de 2001. O músico teve toda a sua produção solo, em música instrumental, lançada pelo selo Som da Gente: discos *Comboio*, com Ricardo Leão, em 1987 (relançado em CD no ano de 1991) e 2, também com Leão, em 1989.

bastante vinculados ao Lira Paulistana: o *Pássaros na Garganta*, de Tetê Espíndola (SDG-012/82) e o *Banda Metalurgia*, da Banda Metalurgia (SDG-013/82)³⁵.

2.1.2.2. Perfil estilístico

O selo Som da Gente representou uma iniciativa pioneira no contexto da indústria fonográfica brasileira e uma boa parte dessa característica reside no fato de a empresa ter optado por produzir discos para um segmento de mercado pequeno e pouco explorado pelas *majors*. Esse segmento foi denominado “música instrumental brasileira” e, no início da década de 80, adquiriu uma força muito grande, sem, no entanto, apresentar uma unidade estética: não é possível dizer que a chamada música instrumental brasileira seja um movimento, nem mesmo um gênero.

Nesta pesquisa, em geral, e sobretudo nas entrevistas, há um esforço especial em tentar levantar um perfil estilístico dos artistas que fizeram parte do *cast* do selo, mesmo que através de critérios bastante gerais.

O mais geral e óbvio deles é o fato de a música produzida no selo não conter letras³⁶.

³⁵ Desse encontro de experiências, resultou também alguns shows que reuniram artistas ligados aos dois selos, realizados com patrocínio da US Top e apoio da Secretaria de Cultura de São Paulo. No dia 25 de janeiro de 1982, aconteceu a “Festa na Praça”, onde se apresentaram o Premê, Grupo Rumo, Tetê Espíndola e Jorge Mautner; no dia 06 de março do mesmo ano, um novo show na praça Benedito Calixto reuniu os Grupos D’Alma, Pé ante Pé, Acaru e Pau Brasil.

³⁶ No entanto, há algumas exceções: dois discos do catálogo Som da Gente possuem vozes e composições com letra. É o caso do *Pássaros na Garganta*, de Tetê Espíndola (SDG-012/82), justificado por Carla Poppovic pelo fato de a cantora ser também grande intérprete da craviola (instrumento de cordas matogrossense) e pelo tipo de uso que ela mesmo atribui à sua voz – aproximado da execução de um instrumento. E também do disco *Noite*, de Dick Farney (SDG-004/81), em cujo lado A, o artista registra interpretações cantadas de *standards* de jazz americano.

Em seguida, poderíamos dizer que ela precisaria possuir, ao menos, algo que a identificasse como música brasileira: teriam que estar presente elementos do samba, da bossa, choro, músicas regionais, enfim, algo que a ligasse às tradições musicais brasileiras.

O Grupo Medusa, no encarte de seu primeiro disco (que é também o disco que inaugura a trajetória do selo), inclui um pequeno texto que funciona como um breve manifesto. Vale recorrer a seu trecho final:

“O Grupo Medusa é resultado desse conflito. O colonizado pode até aprender com o colonizador, mas não pode jamais deixar de pensar com a própria cabeça. Nosso trabalho tem uma proposta musical sem preconceitos ou barreiras, cujo objetivo maior é conseguir uma fusão musical sem perder o vínculo com nossas raízes. As diferentes origens, o universo de informações, a vivência, as experiências anteriores, os espaços conquistados por cada um dos componentes do Grupo, fez com que acontecesse uma integração tamanha, que nós quatro viramos um. Um Grupo de música instrumental brasileira”.

O discurso construído pelo grupo para descrever seu trabalho sugere algumas possíveis perspectivas para o assunto que nos interessa aqui. Nele, os artistas afirmam a presença, na definição estética de seu trabalho, da questão do nacionalismo – diga-se de passagem, questão constante não apenas no universo musical, como também, amplamente, nos debates culturais em nosso país, nos mais diversos períodos: até que ponto é legítimo o diálogo da cultura brasileira com as formas culturais estrangeiras? Para o grupo Medusa, parece que a “música instrumental brasileira” representa uma resposta possível: ela se define como música híbrida (“uma fusão”) que permanece embasada nas matrizes musicais brasileiras (“sem perder o vínculo com nossas raízes”), ao mesmo tempo em que não vê problemas em incorporar informações estrangeiras (“uma proposta musical sem preconceitos ou barreiras”). Ao usar o termo “fusão”, faz referência ao *fusion*, modalidade de jazz que nasce nos EUA e que tem como fundamento musical a mescla entre elementos

do jazz e do rock³⁷. Para o grupo, o jazz *fusion* parece ser, ao mesmo tempo, fonte de inspiração quanto a idéias propriamente musicais – o grupo incorpora, de fato, sonoridades *fusion* – e quanto ao procedimento que o define: a assumida mistura de gêneros na construção de um novo estilo. No caso do Grupo Medusa, o jazz, mixado às “nossas raízes”, resulta na música instrumental brasileira.

Não poderíamos, aqui, estender a concepção musical do grupo Medusa ao restante do *cast* Som da Gente. De fato, o seu catálogo é marcado pela diversidade. No entanto, todos os entrevistados apontaram a relação com o jazz como um eixo em torno do qual se construíram os trabalhos dos artistas ligados ao selo – o jazz presente, mas sempre mesclado com outros elementos. Para Marco Pereira, isto se explica em função de o interesse pelo jazz, na época, ser conjuntural:

“Fica mais evidente a linha do jazz, no Som da Gente, porque era o barato na época, (...) era o que realmente vingava e que as pessoas estavam querendo fazer e os músicos buscavam”.

Ulisses Rocha expressa opinião similar, aprofundando um pouco a questão:

“A preocupação era essa: queria-se fazer uma música brasileira de alto nível. Uma música brasileira de alto teor de técnicas e conhecimentos. Na verdade, essa música brasileira, na época, ela aparecia sob a forma de um jazz brasileiro (...) Então você pode ver que todos os discos do Som da Gente sem exceção eram de jazz brasileiro. Uns tendiam um pouco mais para o *fusion* americano, outros não, mas todo mundo girava ao redor dessa história porque é o perfil que tinha haver a gente lançar naquele momento”.

³⁷ O *fusion* (também chamado *jazz-rock*) é uma modalidade de jazz que surge na virada da década de 60 para 70, com o disco *Bitches Brew*, de Miles Davis. Participaram deste disco John McLaughlin, Chick Corea, Joe Zawinul e Wayne Shorter, artistas que, posteriormente, com seu trabalho solo ou com seus grupos, estariam entre os protagonistas do estilo. Atravessa toda a década de 70 e boa parte da de 80, permanecendo em voga internacionalmente, durante o período. No Brasil, teve um impacto bastante significativo: os festivais de jazz de 1978 e 1980 trouxeram grandes nomes para apresentações no país. Além disso, muitos grupos instrumentais que emergem neste período incorporam amplamente elementos do estilo *fusion*. Alguns deles inclusive, como veremos, gravariam no selo Som da Gente.

A utilização do jazz, portanto, parece ser consensual. No entanto, era necessário que houvesse equilíbrio, no trabalho dos artistas, entre o gênero americano e elementos identificados como nacionais. Natan Marques comenta:

“O Som da Gente primava por coisas brasileiras, por coisas que tivessem um sabor brasileiro (...) se fosse fazer alguma coisa americana, só tocando jazz, acho que não seria o jeitão do selo Som da Gente”.

Heraldo do Monte confirma:

“Eu acho que existia um leve toque nacionalista. Uma leve coisa de fazer uma música instrumental um pouco pendida para o brasileiro. Com toda liberdade mas um pouco pendida para o brasileiro. Nunca nenhum deles falou nada disso, nada disso... nada verbalizado, mas observando de longe a obra, parece que isso aparece”³⁸.

Ulisses Rocha afirma a mesma realidade ao descrever o caso de alguns grupos que faziam uso de uma linguagem bastante próxima do *fusion* americano e mais distante das “tradições brasileiras”, como o grupo Kali, o Zona Azul e o Cama de Gato, que enfrentaram certa resistência da direção do selo, antes de entrarem definitivamente para o seu *cast*:

“Demorou um pouco pro pessoal aceitar o Cama de Gato, mas era um grupo carioca, era importante ter, aí o Cama de Gato começou também a abrir umas exceções e colocar uns sambas, umas bossas, e tal, aí eles acabaram entrando também. Mas, de cara, não era uma coisa bem vista, o pessoal tocar *fusion* (...). No final das contas, alguns grupos, aquele grupo das meninas [o Grupo Kali], o Zona Azul, eram grupos que tinham um perfil mais *fusion* do que o resto, mas eram exceções”.

A linha jazzística, de fato, predomina no catálogo do selo. No entanto, não é exclusiva: divide espaço com outros estilos. Notamos um interesse expressivo, no selo, por

³⁸ Heraldo do Monte, em entrevista ao autor no dia 09 de fevereiro de 2004. O compositor, violonista, violeiro e guitarrista teve boa parte da sua produção solo em música instrumental – discos *Cordas Vivas*, de 1983 e *Cordas Mágicas*, 1986, lançada no selo. Além disso, participou amplamente de outras produções do selo: como instrumentista, dos discos *Grupo Medusa*, *Hermeto Pascoal e Grupo*, *Mantiqueira*, do pianista Nelson Ayres, e *Feliz de Amor*, de Dick Farney; no disco *O Som Brasileiro do Bamerindus*, foi maestro e no *Cordas Dedilhadas*, da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, produtor.

músicas regionais. Talvez o caso maior dentre os trabalhos ligados a essa vertente, seja o do disco *Bucho com Bucho*, de Bau dos 8 Baixos.

Sebastião, sanfoneiro natural de Caruaru, lançou o 6º disco de sua carreira no selo Som da Gente. A música registrada no LP se atém, rigorosamente, aos gêneros populares da região nordeste ligados à dança: xotes, forrós, arrasta-pés, pés-de-serra e correlatos. Nas gravações, Bau é acompanhado por triângulo, zabumba e outros instrumentos de percussão.

Bucho com Bucho foi gravado por recomendação de Luiz Gonzaga, amigo pessoal de Walter Santos³⁹ e teve produção do sanfoneiro Oswaldinho (filho de Pedro Sertanejo, maior incentivador da carreira de Bau desde sua juventude)⁴⁰. Através desse disco, o selo, em seu segundo ano de atuação, esboçou se lançar no segmento da música regional brasileira.

Consta que entre gravação e mixagem foram gastas apenas 8 horas de estúdio, tempo bastante reduzido para uma produção de disco. Este dado pode revelar a preocupação da produtora fonográfica em preservar, na gravação, a simplicidade da música de Bau. Carla explica:

“A minha mãe, principalmente, é uma pessoa muito ligada em folclore, música brasileira, em folclore brasileiro, é uma estudiosa do assunto. Então, o Som da Gente sempre teve essa preocupação de realmente mostrar a expressão mais autêntica do artista, seja ela qual for: se for uma coisa muito sofisticada, ser sofisticada, se for uma coisa simples, ser simples, mas assim, não alterar o som original do cara. Tanto que o som da sanfona, o Vinicão respeitou o som desse tamanho [pequeno], ele não botou um monte de efeito pra abrir o som do acordeom. Era aquela coisinha, aquele sonzinho. É isso, é isso. A gente sempre teve muito essa sensibilidade”.

³⁹ De acordo com Carla Poppovic, em entrevista.

⁴⁰ SOUZA, Theófilo. "Nora e Irmãs Galvão, um encontro feliz". Da internet: <http://www.brasil.terraviva.pt/PraiaBrava/2878/contrib10.html>, site visitado em 18/08/04.

Fazem parte da vertente regional do selo Som da Gente, além do disco de Bau, o *Pássaros na Garganta*, de Tetê Espíndola (SDG-012/82) – que se reporta ao universo da musical da região pantaneira –, *Instrumental*, de Almir Sater (SDG-025/85) – ligado à viola e à cultura caipira – e *Cordas Dedilhadas*, da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (SDG-031/87) – bastante orientado para a execução de gêneros nordestinos. Todos os três, se comparados a *Bucho com Bucho*, menos delimitados às práticas regionais: cada um à sua maneira, dialoga com jazz, música erudita e outras músicas brasileiras.

Em síntese: assim como não é possível delimitar critérios muito fechados que guiassem a escolha dos artistas que gravariam no selo, não é possível identificar padrões muito específicos que delimitem esteticamente os discos Som da Gente. Dentro do largo e vago conceito de “música instrumental brasileira”, havia experiências muito distintas que, inclusive, assumiam níveis diferentes de comprometimento com estéticas musicais consideradas brasileiras. A diversidade de estilos que foi registrada no selo encontra apenas um vínculo unificador: o conceito de *qualidade artística*, da forma como era entendido pela instância que tomava as decisões com relação ao *cast*. Vale a pena reproduzir a opinião de Marco Pereira:

Você podia ter um grupo... Um violonista como eu, por exemplo, que tinha uma influência do violão clássico, você podia ter um grupo *fusion*, por exemplo, que era o Cama de Gato e você podia ter a Orquestra de Cordas Dedilhadas, entendeu? Que é uma coisa mais tradicional, próxima do folclore. Então, era mais porque o Cama de Gato era legal, na época, a Orquestra... Eu acho que eu também estava com um trabalho legal. Então acabava atraindo pela qualidade musical, sem uma necessidade de um direcionamento de estilo. Não é uma gravadora que gravava uma determinada corrente (...).A escolha dos artistas, eu acho, a impressão que eu tenho é que era primeiramente por um gosto pessoal do Walter e da Teresa: do que eles consideravam [de alta qualidade artística], baseado na qualidade deles.

Heraldo do Monte se manifesta em uma linha de raciocínio similar:

O Medusa é diferente do Hermeto Pascoal, muito diferente... O Medusa é um tipo de samba quebrado, não sei o que... meio rock na concepção. O Hermeto é outra coisa e eu sou outra. Eu acho que não tinha muito... a unidade era querer fazer alguma coisa de qualidade, né? Com instrumentistas que eles considerassem bons e tudo: Cama de Gato, Hélio Delmiro (...). São diferentes. Não tem ninguém ruim aí. Só deve ser essa a condição, a única diretriz: não tem músico ruim gravando lá”.

É importante notar que, ao investigar a composição do *cast* Som da Gente, lidamos, em grande medida, com afetos e com valores de Walter Santos e Tereza Souza. Afetos, no que diz respeito à importância das relações familiares e de amizade neste processo e valores, no que diz respeito ao conceito de qualidade artística, que foi construído especialmente durante sua carreira de compositores (e, no caso de Walter, também de intérprete e instrumentista) e que funcionou como o principal critério a orientar suas escolhas.

2.1.3. Gerenciamento das gravações

A sistemática de trabalho adotada pelo selo após a escolha do artista que gravaria seu disco, quando do planejamento da gravação e da gravação propriamente dita – o que inclui desde a definição de repertório, confecção de arranjos ou escolha de arranjador, escolha de músicos acompanhadores, até o controle de horas dentro de estúdio – se deu de uma forma bastante peculiar, se comparada a esses mesmo processos, nas *majors*: pode-se dizer que, no Som da Gente, os artistas, de uma maneira geral, tinham autonomia completa para todas as decisões sobre o seu trabalho.

A independência do artista em escolher como seria seu disco, do começo ao fim, é um fator sempre presente no material bibliográfico encontrado sobre o selo, assim como nos depoimentos dos entrevistados: todos fazem questão de, numa avaliação bastante

positiva, destacar este aspecto. Diante da importância desta circunstância para a compreensão da experiência do selo, adiante transcrevemos, exaustivamente, trechos em que os personagens envolvidos comentam a autonomia dos artistas nas gravações.

Wilson Lopes Pereira, gerente do selo nos seus primeiros anos, depõe:

“Nossa intenção primordial sempre foi a de dar a completa liberdade ao músico. Não há esquemas de produção nem escolha do repertório controlado pela gravadora. Partimos do pressuposto de que conhecemos os melhores músicos do mercado de gravações de São Paulo e que cada músico desses tem o projeto de um disco na cabeça. Então deixamos que o músico entre no estúdio, leve a turma que quiser e grave o repertório que planeja há muito tempo. Queremos que cada um possa, com liberdade, fazer o ‘disco dos seus sonhos’. Nos casos dos discos já lançados, eles puderam escolher até o estilo da capa. Por isso é que não existia melhor marca para o selo que Som da Gente”⁴¹.

Carla Poppovic, diretora artística:

“Cada disco a gente parava, analisava, fazia umas contas, via quanto que tinha, quanto podia gastar na capa e tal e deixava o cara super à vontade para gravar o que quisesse, se quisesse gravar um LP com duas músicas também a gente não ia... (...) Geralmente, quando o artista chegava a ponto de discutir uma produção com a gente, já estava com tudo pronto, já tinha tudo na cabeça. A gente fazia um planejamento, a gente sabia, conhecia o que o artista iria querer produzir naquele momento, mas nunca, nunca, não teve um caso que a gente falou assim: – Põe um produtor no estúdio; – Põe um arranjador no estúdio; – Não grava essa música; – Grava essa música”.

A família Santos Souza:

“A característica mais importante do selo era a liberdade que os músicos tinham para produzir seu trabalho. Diferente de todas as outras gravadoras, nós não ouvíamos o repertório antes, não impúnhamos um produtor, músicos ou estilo de arranjos e de sonoridade. Uma vez que o artista fosse convidado, ele tinha carta branca para fazer o seu trabalho sem nenhum tipo de interferência ou imposição”.

⁴¹ Em entrevista ao crítico musical Pinto. PINTO, J. N. Op. cit.

Hector Costita, no encarte do seu primeiro disco – que é o segundo lançamento do selo Som da Gente –, publica um pequeno texto onde comenta a liberdade de criação que pôde desfrutar na gravação de *1981* e destaca a raridade desta circunstância:

“Não são frequentes as oportunidades, no nosso campo profissional, que permitem expressar livremente nossas idéias e conceitos artísticos, especialmente quando se trata de música instrumental. Este disco faz parte dessas exceções”.

Os músicos entrevistados também confirmam a posição dos empresários e de Hector Costita. Vale recorrer a seus depoimentos. Alemão:

“Eles não interferiam em nada (...) Você tinha liberdade total. Alguma coisa poderia sugerir, mas como sugestão, trocando idéia, mas nunca como intervenção”.

Natan Marques:

“O Walter e a Tereza, eu nunca vi eles entrarem no estúdio para dar um palpite no seu trabalho (...). A gente entrava, falava: – O Walter, tô gravando! Ele falava: – Grava, grava, depois a gente ouve. E o que ele podia falar era: – Pô, achei a faixa tal excelente, a faixa isso tem... Ele fazia um comentário sobre o que você tinha gravado mas não tinha negócio de faixa um, faixa dois...”⁴².

Heraldo do Monte e Ulisses Rocha atribuem esta característica do selo – que o particulariza dentro do contexto da indústria fonográfica – a uma sensibilidade especial de Walter Santos e Tereza Souza. Sensibilidade esta que se associa ao fato de os dois serem, além de empresários, artistas. Heraldo do Monte:

“A nossa criatividade era tratada lá... A nossa liberdade era absoluta pra gravar lá. Eu me lembro que há uma faixa num dos dois discos que eu fiz lá chamada “Monte Pascoal” (...) Nenhuma gravadora eu acho que iria aceitar o que a gente fez lá. A não ser a gente com a cabeça da Tereza e do Walter. A gente chegou, eu cumprimentei o Hermeto, a gente não falou um ai sobre música, né? Ele sentou lá, eles ligaram a luz vermelha e a gente começou a tocar. Uma coisa super *free*, super livre. Então saía música serial, saía não-sei-o-quê, saía trechos de

⁴² Natan Marques, quando fala em “faixa um, faixa dois”, está se referindo à liberdade do artista em definir, ele mesmo, o ordenamento dos fonogramas, na edição final do LP.

forró, de levadas de forró... uma faixa enorme. E eles gostaram, eles publicaram, eles gravaram, eles colocaram no selo deles e lançaram com toda essa liberdade. Eles, como um selo pequeno de música instrumental, deram tanta liberdade quanto se a produção fosse minha e do Hermeto, por exemplo”.

Ulisses Rocha:

“Em momento algum eu fui pressionado, nunca. Nem na época do D’Alma, nem na época do *Casamata*. Nunca ninguém me pressionou. Nem em relação ao repertório, nem em relação ao timbre do instrumento, arranjos, nada. Muito pelo contrário, era uma das filosofias do pessoal: que a gente fizesse o som que a gente queria fazer. Eles eram músicos, né? E são músicos”.

A direção do selo não sentia necessidade de controlar pessoalmente o trabalho dos artistas dentro do estúdio, nem mesmo de designar um profissional para realizar esta tarefa – um produtor artístico⁴³. Assim, é possível afirmar que o único controle sobre o resultado final dos discos que lançaria estava embutido na própria escolha dos artistas que viriam a gravar no selo. Vale, neste sentido, observar o depoimento de Marco Pereira:

“Ninguém deu o menor pitaco, entendeu? A partir do momento que você era escolhido pro *cast* e eles te chamavam pra fazer um trabalho, você fazia o que você queria”.

Natan Marques confirma:

“Por isso que era muito bem escolhido. Ele já sabia que ia sair. Era como um técnico de futebol que sabe bem o jogador que vai pôr em campo, então ele pouco tem que falar com o jogador. O Walter sempre foi assim”.

Mesmo o tempo de uso do estúdio, um fator determinante no custo da produção, pois mobiliza desde remuneração de músicos e técnicos envolvidos, até alocação de estúdio, custo de uso e manutenção de equipamentos e fitas magnéticas, não era limitado

⁴³ A única restrição a decisões do artista, citada pelos próprios empresários – e, diga-se de passagem, não levantada por nenhum dos músicos entrevistados – referia-se à recusa do selo em pagar por direitos autorais que eles considerassem de valor abusivo, no caso da gravação de versões de composições alheias: “Em alguns poucos casos, quando tínhamos que negociar o uso de determinadas obras com as editoras, éramos obrigados a interceder para que o músico não gravasse músicas de editoras que cobravam fortunas para liberar”, depõe a família Santos Souza.

para o artista. Havia, sim, um planejamento, uma estimativa de tempo de uso do estúdio de gravação, determinada pelo próprio artista, mas que era estabelecida em condições bastante positivas. Ulisses Rocha exemplifica:

“Eu cheguei com o projeto de gravar o *Casamata*: – Tereza, eu queria gravar pelo Som da Gente. – Quê que é que você vai gravar? – Um disco, um som assim, assim, assado. – Quantas horas você vai precisar usar no estúdio? – De 100 a 120 horas. – Consegue gravar neste cronograma? Eu falei: – Consigo. Então, veja bem, ela não mandava eu gravar, mas queria saber da minha perspectiva e queria saber o quanto eu era capaz de manter o cronograma. O que é claro, ninguém vai disponibilizar o estúdio e falar: – Fica o quanto você quiser. O cara fica um ano!”.

No entanto, é importante destacar que o Nossuestúdio foi montado por Walter Santos e Tereza Souza originalmente para atuar na gravação de música publicitária criada pelo próprio casal e por sua equipe. Mesmo depois do surgimento do selo Som da Gente, essa atividade, por ser a principal fonte de renda dos empresários, continuou representando a prioridade do estúdio. Contornou-se a ampliação da demanda de uso do Nossuestúdio, gerada com os trabalhos relacionados ao selo, através da construção, no mesmo endereço, de uma outra sala de gravação de menores proporções, apropriada para a realização de uma parte das produções publicitárias. Dessa forma, foi possível manter no mesmo patamar o trabalho com publicidade⁴⁴ enquanto se liberava, em alguns períodos, o estúdio principal (chamado de estúdio A), para as gravações artísticas.

Ainda assim, com certa frequência, o estúdio A era requisitado para as gravações publicitárias. Nessas ocasiões, a gravação de discos era adiada. Nenhum dos entrevistados, entretanto, vê problemas nisto. Heraldo do Monte, por exemplo, depõe:

⁴⁴ O Nossuestúdio, desde sua fundação até os dias atuais, manteve-se constantemente com um alto nível de atividade na área de publicidade. A família Santos Souza, afirma que ali foram produzidos, entre 1978 e 1990, aproximadamente 3000 fonogramas entre trilhas, *jingles*, *spots*, vinhetas etc. Nos dias atuais, o estúdio tem em seu portfólio quase 5000 fonogramas.

“Como ela vivia também dos jingles, né? É claro que ela marcava o estúdio de acordo com a programação dos jingles. Mas nunca uma coisa que, por exemplo, se começasse um disco e se passasse duas semanas sem gravar nada... Não, nada disso, e perdia o entusiasmo pelo disco, etc... Nunca aconteceu isso”.

Marco Pereira se manifesta no mesmo sentido:

“Muitas vezes você tinha que se adequar um pouco aos horários do estúdio... Por exemplo, gravava dois dias e ia gravar o terceiro, mas aí te avisavam que: – Não vai dar, o terceiro vou precisar do estúdio. Então adia em 1 ou 2 dias. Não precisava fazer nenhum horário maluco não, gravar às 4 da manhã, começar, não tinha isso. Mas como tinha o negócio das trilhas, comercial e tal, então o estúdio era meio prioridade, né? Porque era o que dava grana”.

2.1.4. Produção gráfica dos discos

Capas e encartes – cujo estilo era resultado de um amplo diálogo entre o artista e o estúdio gráfico – são notavelmente detalhes importantes nas produções do selo. Uma boa parte delas foi realizada pela *Oz*, empresa de *design* de Giovanni Vannucchi, Ronald Kapaz e André Poppovic. Este último foi casado, durante a primeira metade da década de 80, com Carla Poppovic, filha de Walter Santos e Tereza Souza e diretora artística do selo.

Há um grande número de álbuns simples com capas duplas bastante sofisticadas, como o álbum homônimo do grupo Medusa (SDG-001/81), o *Perto do coração*, de Alemão (SDG-003/81), o *Som Brasileiro do Bamerindus* (SDG-005/81), o *Aurora Vermelha*, de Fredera (SDG-006/81), o *Só não toca quem não quer*, de Hermeto Pascoal e Grupo (SDG-034/87) e o *Por Diferentes Caminhos*, piano solo de Hermeto (SDG039/88). Além de álbuns simples com arte gráfica primorosa como o *Mantiqueira*, de Nelson Ayres (SDG-

009/81) e o *Ferrovias*, 2º do Grupo Medusa (SDG-018/84), com capa do artista plástico Elifas Andreato⁴⁵.

Outro detalhe importante que funcionou quase como uma marca registrada do selo, foi anexar a grande parte dos fonogramas, sob a forma de encartes internos, partituras de composições gravadas nos discos. O primeiro lançamento do selo, por exemplo, o *Grupo Medusa*, traz um encarte com a transcrição de todos os temas que o compõem.

É possível aferir, na presença de partituras nos encartes dos discos, a consciência que tinha o selo do público que consumia seus produtos: em grande medida, músicos e aficcionados por música – a pequena mas significativa parcela dos consumidores de discos tecnicamente preparados e com interesse em decodificar a notação musical.

2.2. Comercialização

2.2.1. Divulgação

A estratégia de divulgação do selo era criada pela direção da empresa e executada pelos departamentos de Divulgação e de Marketing Internacional. De acordo com o material encontrado e com o depoimento dos entrevistados, ela parece ter sido efetiva: a comunicação entre o selo e seu público consumidor, em linhas gerais, se realizou. Sustentamos essa afirmação mesmo considerando que os espaços habituais de promoção de produtos fonográficos eram, em grande medida, restringidos ao selo. Isso decorria do fato de a empresa não ter capital suficiente para assumir as mesmas estratégias utilizadas pelas *majors* – desde o aluguel do espaço publicitário nos meios de comunicação, passando pelas caras participações em programas de alta audiência na TV, até a execução nas rádios de maior audiência que, como comentamos na primeira parte deste trabalho, desde a década de

⁴⁵ Vide as pequenas reproduções das capas no catálogo do selo Som da Gente, em anexo a este trabalho.

70, exige o pagamento do “jabá”⁴⁶. Em função disso, a divulgação do selo baseava-se em princípios alternativos, como veremos a seguir.

Alguns fundamentos teóricos apresentados por Pierre Bourdieu podem nos sugerir perspectivas de análise valiosas, ao enfocarmos a atuação do selo Som da Gente no que se refere à divulgação de seus produtos.

Podemos interpretar a produção do selo Som da Gente – de modo similar à análise que realizamos, na primeira parte deste trabalho, dos chamados artistas de catálogo – como *arte média em vias de consagração*. O fazemos por ser composta de bens simbólicos produzidos no âmbito da indústria fonográfica, mas em condições singulares: sob uma estrutura independente e para um segmento de mercado restrito. E, sobretudo, porque o discurso emitido pelos seus agentes – tanto empresários quanto artistas – e amplificado por jornalistas e críticos musicais – as instâncias legitimadoras⁴⁷ a que tinham acesso –, muito frequentemente, tem por base a mesma oposição simbólica que, para Bourdieu, distingue o campo de produção erudita da indústria cultural. Assim, o Som da Gente se define, no espaço público, através da oposição entre os procedimentos de produção que assume – que atendem a uma lógica intrínseca ao campo de produção erudita, no qual o artista, devotado

⁴⁶ Vicente afirma, à partir das reflexões de Dannen (DANNEN, F. *Hitmen: Power Broker and Fast Money inside the Music Business*. London: Vintage Editions, 1991) que “o pagamento de propinas às rádios deixou de ser uma forma de divulgação da produção musical (fato que tornaria as rádios acessíveis, em alguma medida para todos os selos) para tornar-se, pelos altos valores pagos, uma maneira de excluir as produções dos selos menores desta via essencial de promoção”. VICENTE, E. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1996: 92.

⁴⁷ Os *campos* de produção incluem, em sua dinâmica, além dos artistas, organismos que exercem uma “autoridade propriamente cultural”, no sentido de legitimar as obras consideradas legítimas, consagrando-as, e reproduzir tanto o corpo de produtores quanto de consumidores dos bens produzidos. As instâncias de legitimação, inclusive, podem exercer seu papel através do uso do que Bourdieu chama de artifícios de reconhecimento: são “prêmios, recompensas e honras, eleição para uma academia, uma universidade, publicação em uma revista científica ou através de uma editora consagrada, presença em antologias de trechos escolhidos, menções nos trabalhos dos contemporâneos, nas obras de história da arte ou da ciência, citações nas enciclopédias e nos dicionários, etc.” BOURDIEU, P. O mercado de bens simbólicos. _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988: 118.

unicamente à arte, tem plena *autonomia* para criar – e os procedimentos de produção associados aos produtos das *majors* – que se submetem às leis do mercado, buscando atender, através do uso de técnicas de *marketing*, a demandas de consumo. É notável que, em parte significativa dos discursos, a ênfase recaia sobre o caráter de “militância cultural” da experiência, acentuando o valor propriamente artístico da sua produção. Dá-se destaque especial para a liberdade dos artistas na gravação de seus discos, essa liberdade é revertida quase que automaticamente em qualidade artística e é proferida como uma espécie de marco singularizador da atuação do selo, no contexto geral da indústria fonográfica da época⁴⁸.

Vale, a título de ilustração, citar alguns exemplos deste discurso, extraídos das matérias publicadas sobre os seus lançamentos.

Millarch é um crítico musical paranaense que deu muita atenção à atuação do selo: fez críticas ou ao menos referências, sempre positivas, no Jornal do Paraná, a dezenas de discos Som da Gente. Vejamos alguns exemplos:

Após comentar, faixa a faixa, o disco *Aurora Vermelha*, de Frederica, o jornalista afirma: “Um dos melhores discos do ano, dentro do capricho que tem marcado todas as produções de Walter Santos/Tereza Souza”⁴⁹. No início de 1983 comenta longamente o *Banda Metalurgia*, afirmando:

“Não tivemos dúvidas, em considerar o LP da Banda Metalurgia (Som da Gente) como um dos melhores discos do ano passado, revelando uma excelente banda instrumental (...). Dentro da liberdade que Walter Santos, Teresa Sousa e o Luca, do Som da Gente, proporcionam aos

⁴⁸ Insistimos no seguinte ponto: o princípio de legitimação em jogo neste discurso, que se baseia na idéia de qualidade artística, se constrói em contraponto à prática dos outros agentes da indústria fonográfica. Sobretudo em contraponto à produção das *majors*, onde os artistas, em tese, seriam obrigados a acatar as “sugestões” do executivo da empresa, que teriam como função adaptar melhor o produto fonográfico aos segmentos de consumo identificados no mercado e, assim, maximizar seu potencial de vendagem.

⁴⁹ MILLARCH, A. Jornal da Música. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 13 out. 1981: 27

artistas que gravam em seu selo, a Banda Metalúrgica pode realizar um disco com músicas próprias”⁵⁰.

No balanço dos lançamentos de 1985⁵¹, comenta:

“Tereza Souza, compositora e, especialmente, produtora cultural, ao lado do marido, também compositor Walter Santos, viu a sua etiqueta - O Som da Gente - chegar ao 3º ano de atividades, com catálogo dos mais respeitados. Encerrando o ano, lançou dois dos melhores discos de 85: do pianista Cido (ex-Jongo Trio) e do violinista Almir Sater”.

Mugnaini Jr. numa crítica extremamente positiva do *Só não toca quem não quer*, de Hermeto Pascoal, afirma o contraste da qualidade do disco com o momento de crise pelo qual, na sua perspectiva, passava, num sentido amplo, a MPB e comenta: “o que realmente salva a pátria (no bom sentido) são as pequenas gravadoras, como a Eldorado e a Som da Gente, que não convencem seus contratados a gravar baladas com Olivettis [se refere ao arranjador Lincoln Olivetti] e Pepsis ao fundo”⁵².

Os exemplos se multiplicam: Coelho, na crítica que publica do disco *Chama*, de Hélio Delmiro, faz questão de afirmar sua alta qualidade em oposição a outras produções do artista, realizadas em *majors*:

“*Emotiva*, LP gravado na Odeon por insistência do produtor Maurício Quadrio, ainda recende demais à influência do jazz, “Foi feito em cima da hora, com os músicos disponíveis”, recorda Delmiro. No início deste ano, o instrumentista foi convidado a integrar a série Todos os Sons, instituída pela gravadora Ariola. “Preferi, no entanto, o convite de Walter e Tereza Santos, do Som da Gente, onde tive liberdade de criação, escolha dos músicos e, acima de tudo, pude fazer o disco com calma”. O resultado é simplesmente deslumbrante. *Chama* é, de fato, a primeira gravação de Hélio Delmiro que faz justiça a seu perfil artístico”⁵³.

⁵⁰ MILLARCH, A. Conjuntos. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 abr. 1983.

⁵¹ MILLARCH, A. Esta gente afinada que fez o bom som de 1985. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 dez. 1985: 6.

⁵² MUGNAINI JR., A. Esta salada só não come quem não quer. *Som Três*. São Paulo, nº 111, mar. 1988: 78-79.

⁵³ COELHO, J. M. Um talento fora de série. *Visão*. São Paulo, 3 set. 1984: 48.

Como procedimento padrão, periodicamente, o selo lançava na mídia impressa – sua principal base de divulgação – textos produzidos por críticos respeitados como Antônio Mafra e Lauro Lisboa e acompanhados por fotos de profissionais como Bob Wolferson ou Arnaldo Papalardo. À época de lançamento de um disco, convocavam um jornalista influente para entrevistar o artista e confeccionar o chamado *release*: texto que comentava o disco explicando-o faixa a faixa e descrevia sua realização em estúdio – material que era utilizado como base da divulgação do trabalho. Carla explica que a direção também encomendava textos “pra falar o que estava em estúdio, o que a gente estava pensando, como tinha sido a turnê do Hermeto... A gente sempre alimentou muito a imprensa com informação”. Além disso, ainda segundo a produtora, jornalistas e críticos musicais com atuação expressiva como Carlos Callado, Aramis Millarch, Zuza Homem de Mello, Luís Antônio Giron, Mauro Dias e Tarik de Souza, espontaneamente, sempre dedicaram uma fatia de seu espaço em jornais e revistas, para atualizar o leitor com as novidades do selo, sempre numa perspectiva positiva. De fato, como vimos, todo o material de imprensa coletado insiste em enaltecer a iniciativa de criação do selo e, disco a disco, comemora o fato de existir no país uma gravadora tão séria na tarefa de prover o mercado com “música instrumental brasileira original e de qualidade”. Carla Poppovic afirma: “a gente sempre falou, sempre colocou tudo na nossa matéria de divulgação: liberdade de escolha de repertório, liberdade de criação”. Ulisses Rocha complementa: “era uma proposta brasileira, importante, tinha um cunho cultural, e todo mundo se sensibilizava com isso e dava uma força. Então, a coisa andou. Andou realmente legal”.

Os agentes ligados ao selo sabiam, ou mais provavelmente, intuía – uma vez que estão incluídos, no mercado de bens simbólicos, como agentes dotados de um *habitus*⁵⁴ específico – que a estratégia de legitimação do selo diante de seu público estava necessariamente associada à projeção da idéia de autonomia dos produtores, ao mesmo tempo, da projeção de uma imagem de pertinência cultural e ainda, que tal valorização só seria alcançada através do auxílio de organismos respeitados e críticos, dentro dos meios de comunicação (as instâncias de legitimação consideradas legítimas). É importante reconhecer que, de acordo com Bourdieu, a obtenção de uma legitimidade nestes termos, não deixa de funcionar como uma estratégia eficaz, mesmo sob o ponto de vista mercadológico, uma vez que ela é condição necessária para o consumo dos produtos mais bem localizados nas hierarquias de legitimidade, por indivíduos da fração social do público consumidor que detêm um capital de técnicas e referências que lhes permite decodificar essas obras⁵⁵.

Outra estratégia importante no esquema de divulgação era a distribuição de discos entre os canais que poderiam se interessar em divulgar o selo. Carla Poppovic afirma que, de uma primeira tiragem de 3 mil cópias – o padrão dos lançamentos do selo –, 500 discos eram distribuídos gratuitamente.

⁵⁴ O *habitus* consiste num conjunto de disposições adquiridas pelo indivíduo, que funcionam como sistemas de classificação ou esquemas generativos, que direcionam as suas práticas e representações. Um *habitus* é fruto das interações sociais do indivíduo e se contrói em função de seu aprendizado: primeiramente no seio da família, em seguida na escola, e assim por diante, nas suas relações sociais. Atuar num campo requer dos agentes investimento, esforço e aprendizado: para entrar na disputa, faz-se necessário que o indivíduo adquira um *habitus* específico. Ou seja, é necessário que ele aprenda a valorizar – desenvolvendo uma espécie de “crença” – o objeto das lutas do campo, domine as leis que regem o jogo e acumule um capital de técnicas e referências que lhe permitam colocar-se na arena. ORTIZ, R. À procura de uma sociologia da prática. In: _____ (org.). Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983: 15.

⁵⁵ Para Bourdieu, ao consumir o considerado legítimo, esses indivíduos conferem, a si mesmos, distinção social.

Rádios que tocavam fonogramas do selo eram limitadas, mas existiam. Carla Poppovic cita, em São Paulo, a rádio USP, a Eldorado e, algumas vezes, a 89 FM – esta última inseriu na sua programação, com destaque, o grupo Cama de Gato. A executiva nega que tenha, alguma vez, pagado jabá para as rádios. Marco Pereira afirma que seu trabalho no selo teve boa repercussão em rádios, citando as emissoras cariocas⁵⁶ Globo FM, Rádio Fluminense, Rádio MEC (AM e FM) e Rádio JB (AM e FM).

Algumas emissoras de televisão, em especial a Cultura, a Manchete e a Bandeirantes, acolhiam artistas do selo, à época do lançamento de seus discos. Carla Poppovic cita como bastante abertos aos trabalhos do selo, os programas *Metrópolis*, *TV Mulher* e *Perdidos na Noite*.

Ulisses Rocha confirma a eficiência do trabalho de divulgação desempenhado pelo selo, através da sua experiência pessoal:

“Eles conheciam todo mundo, ligavam, eles faziam uma assessoria de imprensa legal. Eu lembro, no lançamento do *Casamata* eu fiz uma série de experiências e, poxa, eu consegui um destaque para o meu disco naquela época, fantástico. Eu tenho até hoje os recortes de jornal, se você ver você vai ver o volume de coisas que saiu. Era tudo trabalho deles. Então eles estavam bem plantados (...). Fui no Jô Soares, fui na Hebe... Fui na Hebe várias vezes. Fui com o D’Alma, fui sozinho... Programa do Clodovil. Um monte de coisas”.

Assim como Natan Marques:

“Eles marcavam direitinho os programas pra gente, antecipadamente, então nós fizemos vários programas. Em São Paulo, alguns programas de televisão e rádio onde se tocava música instrumental; no Rio também a gente fez tudo armado por eles. Acho que o Ricardo foi em alguns programas em Minas, tudo marcado por eles. Tinha um planejamento legal... Mas é instrumental, né? Não adianta que na Globo você não ia tocar nunca”.

⁵⁶ Desde a época em que lançou seu segundo disco, Marco Pereira mora no Rio de Janeiro.

Mas a gravadora não se responsabilizava por tudo. Como uma *indie*, se baseava numa estrutura pequena e, ano a ano, o número de artistas do *cast* ia aumentando. A atuação do selo na divulgação, então, foi se limitando à fase de lançamento dos discos⁵⁷.

Com a exceção do período de lançamento, o próprio artista passou a ser responsável pela promoção de sua carreira. Ulisses Rocha explica:

“No começo ela [a gravadora] entrou no mercado assumindo pra si todas as responsabilidades de divulgar e tal. Logo que ela percebeu que ela não dava conta de tudo, ela começou a perceber que os artistas tinham que divulgar os seus próprios trabalhos, eles tinham que ir pra luta, brigar também, porque ela não ia dar conta de fazer tudo. Então, rapidamente a gente percebeu que era verdade: não tinha como (...). Ela dava uma sustentação pra gente no período de lançamento, mas depois, quando a gravadora começou a ter 20, 30 discos, não dava mais pra ela levar cada um de nós no colo, entendeu? (...) Na medida do possível, eles entravam na história, mas a gente que tinha que cuidar”⁵⁸.

A família Santos Souza confirma a posição de Ulisses Rocha:

“O músico deveria estar disponível para divulgar o disco em rádios, dar entrevistas na época do lançamento, mas sua carreira artística era de sua responsabilidade. Nós ajudamos muito, promovendo noites de lançamento, apresentando, mandando material para todos os projetos

⁵⁷ Vale a pena descrever o procedimento padrão para divulgação adotado a cada lançamento, em acordo com o esclarecimento dado pela família Santos Souza. Na semana de lançamento, a gravadora agendava para o artista uma série de inserções na mídia: marcava entrevistas para jornais e revistas e presença em programas de rádio e televisão. Após esta primeira semana, o artista só era chamado se fosse solicitado por algum veículo de comunicação e o selo assumia a tarefa, através de divulgadores no Brasil todo, de entregar os discos nas rádios. Neste período, o departamento de divulgação fazia uso também de entrevistas gravadas: “O músico gravava uma série de respostas que eram enviadas às emissoras com a relação das perguntas. O locutor fazia as perguntas na cabine e soltava as respostas do artista. Dessa forma conseguimos diminuir distâncias e levar o artista a diversos locais ao mesmo tempo”.

⁵⁸ Essa posição do artista, de procurar ele também caminhos para divulgar o seu trabalho, fundamental sobretudo num esquema independente de produção, não foi assumida em todos os casos, como explicou Carla: “Em alguns casos, a gente tinha total apoio dos músicos, total vestir a camisa dos músicos, em outros casos a gente simplesmente não conseguia, porque músico é uma coisa assim, sabe? – Costita, tem que acordar às 7 horas da manhã e fazer o programa da rádio USP sim! – Ah, mas ninguém ouve. – Não, ninguém ouve, mas uma pessoa que ouvir é importante, tem que fazer. Mas o cara não acordava, não ia, não cumpria a agenda de divulgação que a gente... Conseguir marcar uma entrevista, naquela época, era muito difícil, quem que é Hector Costita?”. Ou então, sobre o disco de Hugo Fatoruso: “ele lançou e três meses depois ele voltou pro Uruguai, não divulgou, não fez show, não fez nada”. A fala de Carla Poppovic revela um certo desgaste do relacionamento dos proprietários do selo com os artistas, que será enfocado em um próximo momento deste trabalho.

existentes, trazendo empresários, *booking agents* e *managers* do exterior para conhecer o trabalho de todos os músicos do selo”.

Outro meio importantíssimo de divulgação era a realização de shows com os artistas. A gravadora, em geral, os organizava na época do lançamento dos discos, em espaços como as unidades do SESC e o Centro Cultural São Paulo. Não assumia, como vimos, a função de agenciar shows para os artistas fora do período do lançamento, porém, de acordo com a família Santos Souza, estimulava os músicos a realizar parcerias com empresários ou agentes: “Conscientizávamos o músico da importância de fazer shows. Não tocávamos na rádio com tanta frequência, não fazíamos música comercial, então o negócio era fazer show para vender disco”.

Realizaram-se ainda, na sua trajetória, alguns shows coletivos de artistas do selo. Ulisses Rocha comenta que um show muito bem sucedido foi o que reuniu Nelson Ayres, Hector Costita, Roberto Sion e o Grupo D’Alma, logo após o lançamento simultâneo dos primeiros discos do selo, em 1981. A família Santos Souza aponta a realização das Semanas Som da Gente I e II. Ainda no início da década de 80, houve shows coletivos envolvendo artistas ligados ao Som da Gente e artistas que haviam produzido discos através do selo Lira Paulistana.

Paralelamente aos lançamentos no Brasil, o Departamento Internacional abastecia centenas de emissoras de rádio estrangeiras e publicações especializadas com os LPs, acompanhados de um material de imprensa em inglês. Alguns artistas do *cast* realizaram turnês internacionais ou viajaram para participar de festivais internacionais de jazz, em função desses contatos realizados pelo selo. Hermeto Pascoal é o mais expressivo entre esses casos, uma vez que realizou inúmeras turnês internacionais na década de 80,

relacionadas a essas iniciativas de divulgação⁵⁹. Outros artistas também tiveram a oportunidade de se apresentar no exterior: Marco Pereira, por exemplo, excursionou pelo Canadá e Cama de Gato pela Espanha e Bélgica. Marco Pereira e Cama de Gato, em 1988, participaram do Festival de Jazz de Paris.

2.2.2. Distribuição

Segundo Carla Poppovic, o mais complexo departamento da empresa era o responsável pelas vendas: o que exigia mobilização de mais funcionários e maior volume de trabalho, além de considerável porcentagem do investimento. Tais características são compatíveis com a consciência que tinham os proprietários do selo de que possuir uma distribuição eficiente era fundamental para o sucesso do empreendimento: “O grande trunfo da gravadora Som da Gente foi ter conseguido criar sua própria rede de distribuição, quebrando a resistência das lojas a um produto que não tinha grande exposição na mídia nem tinha vendagem garantida”⁶⁰.

De início, firmaram uma parceria com a já citada Distribuidora Independente, do empresário Césare Benvenutti. Porém, em pouco tempo, o negócio se tornou inviável, em função do alto custo do serviço. Optaram, então, por constituir uma rede própria, composta por vendedores contratados em várias cidades de diferentes estados do país, responsáveis por percorrer loja a loja, recolhendo pedidos que eram mandados para a sede em São Paulo por telex. O Setor de Expedição do selo enviava a remessa pelo Correio.

⁵⁹ “O Hermeto Pascoal, ele começou uma carreira internacional brilhante, depois do Som da Gente, porque a gente começou a mandar disco pra todos os produtores de show, pra todos os produtores de festivais de jazz” O comentário de Carla Poppovic sobre a carreira no exterior de Hermeto Pascoal é confirmado pelo jornalista Sérgio Cabral quando, na pequena biografia que escreve, comenta a expressiva quantidade de turnês internacionais que o músico realizou, com seu grupo, nos anos 80. CABRAL, S. Hermeto Pascoal: um caso à parte. In: PASCOAL, H. *Calendário do Som*. São Paulo: Editora SENAC SP: Instituto Cultural ITAÚ, 2000: 14.

⁶⁰ Conforme explica a família Santos Souza.

Havia grande preocupação em integrar os vendedores à filosofia da gravadora. A família Santos Souza afirma que na época de lançamento de cada disco, eles passavam por uma preparação peculiar: antes mesmo de o disco ir para a prensa, participavam de reuniões com os empresários, de audições coletivas dos discos e tinham acesso aos artistas. Enfim, eram treinados para conhecer os discos intimamente, faixa a faixa.

Parece-nos que a idéia por trás desse procedimento é que eles se imbuíssem das mesmas motivações que, cremos, moviam os dirigentes do selo no seu empreendimento – a militância cultural, a valorização da qualidade artística e da “genuína criatividade” do músico. Essas instâncias, além de estimularem a realização de seu trabalho, eram argumentos legitimadores dos produtos, que poderiam ser utilizados no trato direto com os lojistas⁶¹.

Ao mesmo tempo, os vendedores desempenhavam função importante ao mapear geograficamente os nichos de mercado favoráveis ao consumo dos produtos oferecidos pelo selo, fornecendo dados para constantes reavaliações nas estratégias de venda. “Nossos vendedores sempre foram uma peça importante no processo todo, porque eles é que nos traziam as informações do mercado e conseguiam colocar os discos nos melhores nichos”.

Outra importante forma de fazer chegar os discos aos consumidores era através dos próprios artistas: eles compravam diretamente do selo, a preço de loja e vendiam (ao valor que desejassem) aos seus contatos pessoais e, principalmente, em pequenas bancas, nos espaços onde faziam seus shows.

⁶¹ É importante destacar que Carla Poppovic iniciou sua relação profissional com o selo Som da Gente, ainda muito jovem, como vendedora.

As vendas de discos Som da Gente não ocorreram apenas no país. Confirmando a projeção que fez Walter Santos à época do lançamento do selo, a distribuição para o exterior foi uma importante fonte de recursos para a empresa, como veremos a seguir⁶².

2.2.3. Exportação e licenciamento de fonogramas

A venda de discos no exterior sempre representou um elemento importante na estrutura de funcionamento do Som da Gente, e ela se deu de duas maneiras: através da exportação – mandava-se remessas de disco para o exterior (havia, no selo, um departamento específico para esta função); e de licenciamento – o Som da Gente cedia para um selo internacional, através de um contrato temporalmente limitado, os direitos de fabricação e comercialização de um fonograma, lhe entregando para isso, uma cópia da *master* do mesmo.

A principal dentre elas foi sempre a exportação do produto acabado, uma atividade importantíssima para o selo em toda a sua existência, uma vez que representou uma parte muito significativa das vendas: segundo Carla, no mínimo 50%. Os negócios se realizavam de diversas maneiras, incluindo desde contatos com empresas importadoras, com distribuidoras ou diretamente com as lojas, até o envio de remessas para compradores individuais. A família Santos Souza afirma: “Conseguimos vender muito bem nosso produto fora daqui. Lá o conceito de música dos músicos, de um jazz brasileiro, era mais difundido”.

Vendeu-se discos com regularidade para empresas em diversos países. Na Europa, principal mercado consumidor, destacam a França, Suíça, Espanha, Inglaterra, Portugal,

⁶² Vale lembrar suas palavras numa das primeiras matérias publicadas sobre a gravadora: “não tenho a menor dúvida que o som do músico brasileiro tem tudo para fazer sucesso nos Estados Unidos e na Europa”. PINTO, J. N. Op cit.: 108.

Suécia, Finlândia e Holanda. Afirmam, inclusive, que o mercado francês, em alguns períodos, consumiu mais discos que o brasileiro. Citam ainda Estados Unidos⁶³, Japão e Venezuela.

Aparentemente, a demanda internacional pelos discos Som da Gente era maior do que o selo conseguiu exportar. A família Santos Souza afirma que a limitação desta atividade se deu em função da política governamental para a área: “Sofremos muito com a CACEX [Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil, órgão governamental responsável, na época, pela concessão de crédito para importações e exportações de empresas brasileiras e pelo controle dessas atividades] e toda regulamentação para exportar, que desconhecia o produto *disco* (...). Poderíamos ter exportado bem mais se a CACEX não tornasse tudo tão difícil para os importadores e para os exportadores. Se tivéssemos contado com ajuda do governo nesse sentido, teríamos exportado pelo menos 80% a mais do que exportávamos num ano”.

Já a atividade de licenciamento aconteceu a partir de 1983, com vários fonogramas e para vários países. Carla cita a Alemanha, França, Inglaterra, e, através da Inglaterra, Japão e Argentina. Houve licenciamento também nos EUA, através de um pequeno selo californiano, o *Happy Hour Music*, de Judith Wahnnon. O projeto era ambicioso, envolvia o catálogo todo e aconteceu num momento oportuno – simultaneamente à realização de concertos em Nova Iorque (que será comentada adiante) e com a música brasileira em alta no mercado americano. No entanto, o negócio não foi bem sucedido. A família Santos Souza atribui o insucesso dos lançamentos de discos Som da Gente nos EUA ao ineficiente

⁶³ Algumas lojas americanas mantinham discos do selo em seu acervo, como se pode comprovar através de um anúncio intitulado *Meet the great brazilian instrumental music*, publicado na revista americana *Downbeat* em maio de 1985, onde estão indicados os pontos de venda onde se encontrava os discos Som da Gente nos EUA.

sistema de distribuição que a *Happy Hour Music* teria utilizado. Contam que o selo americano havia negociado esta atividade com sete empresas distribuidoras independentes, que atingiriam todo o território americano. No entanto, sua presença no mercado mostrou-se muito restrita, mesmo tendo ocorrido uma divulgação significativa relacionada aos shows Som da Gente em Nova Iorque: “O mercado norte-americano é altamente agressivo. Sem ter controle sobre os métodos de distribuição, a presença do selo no mercado foi tímida. A exemplo do Som da Gente, o selo Happy Hour deveria ter organizado e priorizado a distribuição”. A empresa americana deixou de existir no começo da década de 90.

O licenciamento foi um tipo de atividade que, segundo Carla, mais do que gerar capital para o selo, gerou problemas: em praticamente todos os casos, houve irregularidades. Afirma:

“Gastava uma grana enorme com advogado porque o músico ia fazer uma turnê na Europa e descobria um disco que não tinha sido licenciado, não tinha tido autorização pra lançar. E toca você contratar advogado internacional pra resolver”.

Natan Marques foi um dos artistas lesados:

“Eu sei que deu uma confusão esse negócio, até hoje deve estar rolando uma confusão, porque esse disco meu [o LP *Comboio*], o cara pegou os direitos só para lançar em alguns países da Europa e um dia eu peguei um livro japonês que tem os lançamentos lá no Japão e tava meu disco lançado no Japão. E sem ordem do Som da Gente. Então eu sei que o Walter botou um advogado em cima pra pegar o cara que levou pra Europa e lançou no Japão... Nem a capa; era tudo completamente diferente. Aí acabei descobrindo, acho que eu descobri antes que o Walter. Aí isso aí deu uma confusão que acho que a coisa rola até hoje. Coisa de advogado... Foi assim, e no Japão, eles adoraram.”

Muitos desses casos estão em processo até hoje e, segundo Carla Poppovic, a cada dia se descobre novas irregularidades.

Quando questionado sobre que discos seus teriam sido licenciados no exterior, e para onde, Ulisses Rocha reflete a situação desagradável que esse tipo de negócio trouxe para o selo e para os artistas: “No exterior só o primeiro disco, e na Europa. Que eu saiba, né?”⁶⁴

Independente dos detalhes financeiros, a exportação da música produzida pelo Som da Gente – seja através de venda direta, licenciamento, ou mesmo divulgação através de rádios internacional – proporcionou para alguns artistas do seu *cast*, boas experiências no exterior⁶⁵. Como já dissemos anteriormente, Hermeto foi o mais bem-sucedido deles, pois até os dias atuais, é requisitado para se apresentar em diversos países, na América do Norte, Europa e Ásia. Também houve outros artistas, como por exemplo os grupos D’Alma e Cama de Gato, Nelson Ayres e Marco Pereira, que tiveram oportunidade de se apresentar no exterior, em turnês ou em festivais internacionais de jazz.

2.3. Finanças

2.3.1. Contratos empresa/artista

No seu primeiro ano de atuação, os contratos para lançamento dos discos previam uma parceria entre gravadora e artistas: ambos detinham 50% de cota sobre o produto, e isso significava que, de maneira igualitária, dividiam seus lucros ou arcavam com seus prejuízos.

O sistema de parceria se mostrou ineficiente tanto para a empresa quanto para os artistas, de acordo com a família Santos Souza, porque “a dificuldade do ser humano em

⁶⁴ Esta questão será mais detidamente analisada adiante, na seção que trata dos conflitos entre os artistas e os proprietários do selo.

⁶⁵ De acordo com a família Santos Souza, “na trilha das exportações, íamos fazendo o trabalho de divulgação em rádios e imprensa escrita o que criou possibilidade para que nossos artistas passassem a ser convidados para festivais e apresentações nesses países”.

dividir prejuízos é proporcional à facilidade com que se presta a dividir os lucros” e porque a contabilidade, neste sistema, era bastante lenta e complicada. Para os empresários, esse sistema foi “motivo de descontentamento do músico” e, ao mesmo tempo, “pouco prático”.

Dentro do conceito de atuação cooperativa, que funcionou por um ano apenas, Nelson Ayres foi o único músico a desempenhar uma função além da artística, dentro da estrutura da empresa: ele atuou no departamento de *marketing* internacional. No entanto, a experiência durou pouco:

“Foi abandonada quando percebemos que o músico que estava trabalhando na gravadora estava usando a estrutura para benefício próprio e de seu trabalho. Coisa que não podíamos permitir. Nesse momento o músico foi dispensado, não houve um segundo disco com ele e a idéia de colocar o músico envolvido no cotidiano da gravadora foi abandonada”⁶⁶.

Após o 10º disco, em 1982, músicos e gravadora decidiram, em comum acordo, adotar o sistema tradicional na relação artista-empresa fonográfica, com uma exceção: o contrato padrão entre artista e produtora fonográfica era apenas para a realização do disco presente e, portanto, não o vinculava à empresa por um tempo determinado, para a

⁶⁶ Carla apresenta a sua versão da história: “Ele tinha uma sala no Som da Gente onde ele fazia contatos, usando a nossa estrutura: o nosso telex, nosso telefone (...). Ele usava isso do Som da Gente pra promover todos os artistas do Som da Gente. E a gente começou a ver que todos os trabalhos, todos os contratos, todos os contatos internacionais... Então, assim, o Som da Gente deu respaldo pro Nelson Ayres e o Nelson Ayres de repente começou a puxar todos os contratos para o grupo Pau Brasil, que era a banda dele (...). O D’Alma não gostou, o Heraldo não gostou, o Hermeto não gostou (...). Então a minha mãe pediu pra ele se retirar porque não era justo, não era correto o que ele estava fazendo”. Nelson Ayres, por sua vez, já declarou à imprensa que: “A Som da Gente acabou sendo uma decepção para praticamente todos os músicos que trabalharam com ela, porque demos muita força e a gravadora, simplesmente, não soube reconhecer esse apoio. Tinha um discurso muito bonito mas, na prática, era diferente” (em entrevista concedida a Alexandre Pavan. In: *Jornal Instrumental*. ano 2, nº 16, versão online nº 2 - julho de 1998). Os músicos entrevistados, em geral, comentam o episódio do conflito entre os dirigentes do selo e o artista, de modo a se colocar a favor dos primeiros. Nesta pesquisa, não pudemos ouvir pessoalmente a versão de Nelson Ayres sobre o assunto, nem temos a pretensão de verificar se, de fato, o pianista é culpado das acusações que a família Santos Souza lhe incute.

produção de um número determinado de discos e com exclusividade, como era o padrão nas *majors*⁶⁷.

De resto, a remuneração do artista era feita através de *royalties*, ou seja, ele recebia uma porcentagem do valor das vendas de disco. Tanto Carla Poppovic quanto Ulisses Rocha e Alemão afirmam que essa porcentagem destinada ao artista, no selo, era um pouco maior do que a padrão de mercado, mesmo sem se lembrarem ao certo qual era ela. Já os músicos que participavam dos discos apenas como instrumentistas recebiam cachês que, de acordo com Natan Marques, eram determinados pela “tabela vigente na época”⁶⁸.

Quem detinha a posse e o controle do fonograma em si – os chamados direitos fonomecânicos –, era o produtor executivo, uma vez que era ele que investia no trabalho do artista ao bancar integralmente os gastos de produção do disco. A família Santos Souza explica que, apesar de deter integralmente a posse do fonograma, antes de qualquer negócio que poderia ser realizado através de seu uso, o artista era consultado – mesmo isto não sendo uma obrigação contratual. Cita exemplos:

“Uma empresa nos procurou certa vez para usar a música de um de nossos artistas num comercial de sabonete. O músico e autor foi consultado e disse que não fazia música para ser fundo musical de sabonete. A agência de publicidade que fez a consulta foi avisada de que não haveria negócio. A gravadora, mesmo sendo dona dos fonogramas, nunca impôs nada, mesmo que isso significasse a perda de receita. Um outro exemplo foi a utilização de um fonograma de um artista/autor como trilha de um comercial de arroz. A utilização foi feita sem consulta prévia ou autorização e assim que ficamos sabendo acionamos nosso departamento jurídico que suspendeu a veiculação do comercial e entrou na justiça para que o artista fosse indenizado”.

⁶⁷ Afirma a família Santos Souza: “Nós sempre demos a liberdade que o artista queria. O contrato era por disco. Quando ele sentisse que tinha material pra um novo disco nos procurava e pagávamos a produção e o lançamento”.

⁶⁸ Natan Marques se refere ao valor estipulado para sessões da gravação pela Ordem dos Músicos do Brasil e pelo sindicato da classe.

No entanto, no que toca à realização de documentos contratuais, e de acordo com o depoimento dos músicos, a experiência do selo foi marcada por uma relativa informalidade. Marco Pereira afirma: “No primeiro disco eu me lembro de ter assinado. Não sei desse contrato, nunca mais vi esse contrato... No segundo disco eu tenho certeza de que não foi assinado contrato”. Enquanto o violonista era apenas um músico de Brasília que tinha um trabalho interessante e que merecia ser lançado em disco, o selo julgava necessária a existência de um vínculo contratual. A partir do momento em que Marco Pereira criou laços afetivos com Walter Santos, Tereza Souza e sua família, essa formalidade deixou de ser necessária. Seguindo as entrevistas, que apontam nesta mesma direção, e considerando que a maioria dos artistas do *cast* era, de fato, constituída por amigos dos proprietários do selo, pode-se concluir que eram raros os contratos. Como veremos adiante, a situação confusa associada à informalidade das relações e à inexistência de uma delimitação clara dos direitos e das obrigações de cada parte, foi responsável por alguns conflitos entre músicos e empresários, e esses conflitos estão associados à desativação do selo, no início da década de 90.

2.3.2. Direitos autorais

O Som da Gente era também editora musical, e, portanto, representava os direitos dos autores das composições originais lançadas através do selo.

Como regra, 75% do valor arrecadado em direitos autorais era repassado ao artista, enquanto os 25% restantes ficavam para a editora. Os contratos tinham validade de 5 anos, renováveis de acordo com o interesse de ambas as partes. A família Santos Souza afirma que a implantação deste percentual, assim como a existência de um prazo de validade no contrato entre editora e compositor, eram novidades para a época e estavam relacionadas à

consciência diferenciada da condição de autor que detinham, por serem também compositores e por terem militado, na década de 70, junto à ASSIM, pela questão dos direitos autorais, ocasião da implantação do ECAD.

Na condição de editora musical, o Som da Gente conviveu diretamente com a problemática questão dos direitos de execução no país, o que representou outro problema jurídico para o selo. Se num mercado tão estabelecido no país como o de canção (música com letra), o recolhimento desses direitos sempre foi algo bastante complicado e mal resolvido, no mercado de música instrumental, à época bastante insipiente, as coisas se tornavam ainda mais difíceis. Carla comenta a questão:

“Teve a TV Globo usando os nossos fonogramas sem pagar nada pra gente. Sabe? Televisão, novela, programa de esporte, programa feminino... A música da Banda Metalurgia, durante meses, era a música de chamada do Esporte Espetacular. Outra música do Almir Sater era a mesma coisa”.

Natan Marques revela até que ponto o artista não podia contar com o dinheiro proveniente do recolhimento desses direitos: “Direitos de execução e conexos, muito pouco. De repente era melhor nem receber senão você ia gastar mais no estacionamento. É a realidade”.

Vale dizer: a editora musical Som da Gente, ao contrário da produtora fonográfica, continua ativa até os dias atuais.

2.3.3. A publicidade e o banco Bamerindus

A associação entre Walter Santos, Tereza Souza e o Banco Bamerindus data de muito antes da fundação do selo Som da Gente. Segundo Alemão, ela remete a laços pessoais-afetivos: Tereza era muito amiga, desde a juventude, da irmã de José Eduardo de Andrade Vieira, proprietário do banco.

O casal cuidou das campanhas publicitárias da empresa, atuando em toda a produção de áudio e na definição das estratégias de comunicação institucional do banco desde o início da década de 70, quando trabalhavam no estúdio da Rádio Eldorado. E esta associação parece ter sido muito bem-sucedida para ambas as partes envolvidas, uma vez que durou mais de 20 anos. Da parte do banco, por ter veiculado, desde o fim da década de 70, campanhas publicitárias muito sofisticadas e bem sucedidas. Alguns exemplos de campanhas elaboradas e executadas pelo casal e que ficaram marcadas na memória recente da propaganda brasileira são: “O tempo passa, o tempo voa...” e a série “Gente que Faz”. Pode-se dizer que este nível de publicidade tenha contribuído para a ascensão do banco nas décadas de 70 e 80, culminando em uma posição bastante favorável no mercado, nos primeiros anos 90⁶⁹. Do lado do casal, por ter acumulado com este trabalho, capital suficiente para montar, em condições muito boas, um estúdio e uma gravadora, além de gerar-lhes uma renda significativa e estável. Afinal de contas, o volume de trabalho gerado pelo Bamerindus era tão grande que ele se tornou praticamente o único cliente da agência de publicidade do Nossoestúdio, durante toda a década de 80:

“Era o único cliente, mas era um cliente que tinha quarenta e poucos produtos, só dentro do mesmo cliente, tantos produtos não precisa de mais nada. (...) toda a parte de áudio do Bamerindus, todos os *jingles*, todas as gravações, todas as músicas de telefone, hino da convenção, tudo do Bamerindus durante muitos anos (...) O Alemão vivia trazendo coisas prá cá, Cido Bianchi vivia trazendo coisas pra cá, o Nelson [Ayres] trazia coisas prá cá, todo mundo. E tinha às vezes tanta coisa pra produzir que a minha mãe distribuía entre os maestros, entre os compositores, e ficava assim, dia e noite, dia e noite, gravando o tempo todo”.

⁶⁹ No final de 1994, o Bamerindus era o 3º maior banco privado do país. BLECHER, N. Bamerindus alia-se ao 8º banco mundial. *Folha de São Paulo*. Dinheiro, 30 dez 1994: 2/9. Em 1996, o banco tinha 1400 agências e 7 milhões de correntistas. O grupo Bamerindus incluía ainda, mais de 20 empresas. VARELLA, J. Caixa reforçado. *Istoé*. Economia & Negócios. São Paulo. 1399. 24 jul 1996. A intervenção do Banco Central no Banco Bamerindus e sua venda ao banco chinês HSBC aconteceu muitos anos após a desativação do selo Som da Gente, em abril de 1997. PRESENTE de Páscoa. *Istoé*. Economia & Negócios. São Paulo. 1335. 2 abr 1997.

Para a história do selo Som da Gente, o Bamerindus também foi primordial. A família Santos Souza conta que a “semente” do selo teria surgido a partir de um pedido do banco Bamerindus:

“Em 1980, o Bamerindus nos encomendou a produção de um disco para ser distribuído como brinde para seus clientes com arranjos instrumentais especiais para os temas originais criados pelo Walter para o banco. A única faixa cantada do álbum era “O Homem da Terra” com a inesquecível interpretação de Gonzagão. O disco, um LP duplo, fez tanto sucesso que virou objeto de desejo dos amantes da boa música. O ‘O Som Brasileiro do Bamerindus’ reuniu maestros e músicos que trabalhavam em nossas produções e que vieram a compor o primeiro time de artistas do selo no ano seguinte”.

O sucesso do empreendimento pode ter despertado ou, ao menos, reforçado, em Walter e Tereza, a idéia de lançar discos, através de uma gravadora, atuando no seguimento instrumental. De fato, participaram desse disco promocional Nelson Ayres, Hector Costita e Heraldo do Monte, artistas que gravariam discos em 1981, além de Edson Alves e Oswaldinho, que gravariam em anos seguintes. O disco em questão, “O Som Brasileiro do Bamerindus” seria lançado sob o rótulo Som da Gente (SDG-005/81), em 1981⁷⁰.

O Bamerindus, ligado ao selo desde sua “semente”, patrocinou diretamente alguns trabalhos, como o *Brasil Universo*, o *Só não toca quem não quer* e o *Por Diferentes Caminho*, de Hermeto Pascoal⁷¹ e alguns eventos, como o concerto “It’s the sound of our people”, em Nova Iorque⁷². Num outro plano, foi fundamental por ter injetado dinheiro no Nossoestúdio de maneira a tirar de sobre a gravadora, pelo menos em parte, a obrigação de pagar-se e dar lucro: todos os entrevistados afirmam que o saldo do Som da Gente era

⁷⁰ Foi lançado sob a estrutura do selo, mas nunca foi comercializado: permaneceu distribuído unicamente como brinde.

⁷¹ Na ficha técnica desses discos, além do logo da instituição, consta a frase: “Apoio cultural: Banco Bamerindus”.

⁷² Circunstâncias do patrocínio ao show de Nova Iorque serão mais detidamente discutidas adiante.

negativo. Foi a prosperidade da atividade publicitária do Nossoestúdio – e grande parte dela está associada aos trabalhos realizados para o banco Bamerindus – que possibilitou aos seus proprietários acumular recursos que foram investidos no Som da Gente.

Cabe também nesta seção relatar que, a partir do início da década de 90, nos anos em que o selo diminuía suas atividades e iniciava o processo que culminaria na sua desativação, Tereza Souza atuou como assessora da carreira política de José Eduardo de Andrade Vieira. O ex-proprietário do Banco Bamerindus foi eleito senador da república pelo Paraná entre 1986 e 1993, exerceu o cargo de Ministro da Indústria, Comércio e Turismo durante o governo de Itamar Franco (entre 15/10/1992 e 27/12/1993), foi Ministro da Agricultura na primeira gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso (entre 01/01/1995 e 30/04/1996), e, finalmente, presidente do seu partido, o PTB, entre 1994 e 1997⁷³.

⁷³ Informações extraídas do site *Arquivos da Folha: Presidentes e Ministros do Brasil* (<http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=ministro&banner=bannersarqfolha>, visitado em 28/02/2004). E do site do PTB de Mato Grosso: *Galeria de Presidentes* (<http://www.ptbmt.com.br/presidentes.asp>, visitado em 28/02/2004). Além disso, consta que Andrade Vieira, além de amigo, foi um “ativo colaborador financeiro” na 1ª campanha de Fernando Henrique Cardoso. PRESENTE de Páscoa. *Istoé*. Economia & Negócios. São Paulo. 1935. 2 abr 1997.

CAPÍTULO 3. A Trajetória do Selo Som da Gente

3.1. A construção do catálogo

A tabela I expõe o número de lançamentos anuais do selo Som da Gente. Além desse dado, relaciona os artistas que lançaram seus discos a cada ano⁷⁴.

ano	n° de lançamentos	artistas
1981	9	Medusa/Hector Costita/Alemão/Dick Farney/Fredera/D'Alma/Roberto Sion/Nelson Ayres
1982	5	Guem/Bau dos 8 Baixos/Tetê Espíndola/Banda Metalurgia/Hermeto Pascoal
1983	4	Heraldo do Monte/Oswaldinho/Dick Farney/Medusa
1984	3	D'Alma/Hélio Delmiro/Hermeto Pascoal
1985	5	Héctor Costita/Marco Pereira/Cido Bianchi/Almir Sater/Grupo Kali
1986	5	Hermeto Pascoal/Zona Azul/Cama de Gato/Heraldo do Monte/Natan Marques e Ricardo Leão
1987	3	Orquestra de Cordas Dedilhadas/ Alemão/ Hermeto Pascoal
1988	4	Edson Alves/Cama de Gato/Orquestra Harmônicas de Curitiba/Marco Pereira
1989	5	Hermeto Pascoal/Amilson Godoy/Ulisses Rocha/Zona Azul/ Natan Marques e Ricardo Leão
1990	2	Arthur Maia/ Cama de Gato
1991	1	Hugo Fattoruso (lançado em 91, mas gravado em 09/90)
TOTAL	46	

Tabela I.

Analisando a tabela I, observamos que o projeto inicial dos proprietários do selo: lançar um disco de música instrumental por mês⁷⁵, não se realizou durante toda a trajetória do selo, se restringindo apenas a 1981, primeiro ano de atividades da gravadora, quando,

⁷⁴ Observamos, ao analisar este quadro, a ocorrência de uma dinâmica que se manifesta em duas tendências: a de privilegiar, em determinado ano, o lançamento de novos discos de artistas já **estabelecidos** no selo, ou seja, de artistas que já haviam lançado discos anteriormente pela gravadora; e outra de privilegiar o lançamento de discos de artistas **ingressantes**, ou seja, que não haviam gravado anteriormente no selo. Ao enfocar essa dinâmica, julguei necessário incluir como estabelecidos os artistas que já haviam gravado no selo como componentes de grupos e, em anos subsequentes, gravaram discos individuais. É o caso de Heraldo do Monte que, em 1983, gravou no selo seu disco solo – em 1981 ele já havia gravado no selo com o grupo Medusa e, em 1982, participado intensamente da gravação do 1º disco de Hermeto Pascoal (*Hermeto Pascoal & Grupo*). Encaixam-se entre estes artistas também Amilson Godoy que gravou seu disco solo em 1989 – o pianista participou dos dois discos do grupo Medusa (o já citado e o seguinte, de 1983, *Ferrovias*). Ulisses Rocha é outro caso semelhante por ter lançado no selo, em 1989, um disco apenas seu, o *Casamata* – ele já havia gravado os dois discos do grupo D'Alma, em 1981 e 1984. E, por fim, Artur Maia, que lançou seu disco solo em 1990, *Maia*; o músico já havia participado dos 3 discos do grupo Cama de Gato, respectivamente, em 1986, 1988 e 1990 (*Cama de Gato*, *Guerra Fria* e *Sambaíba*).

⁷⁵ De acordo com depoimento em entrevista a Pinto. PINTO, J. N. Op. cit.

em 8 meses (de maio a dezembro), foram lançados 9 discos⁷⁶. Nos anos seguintes, a produção do selo diminui muito: como podemos observar, em todo o ano de 1982, por exemplo, foram lançados 5 discos; no ano seguinte foram 4 e, em 1984, 3 discos apenas. A variação que se deu entre o número de lançamentos por ano, no selo, pode ser observada no gráfico I, a seguir:

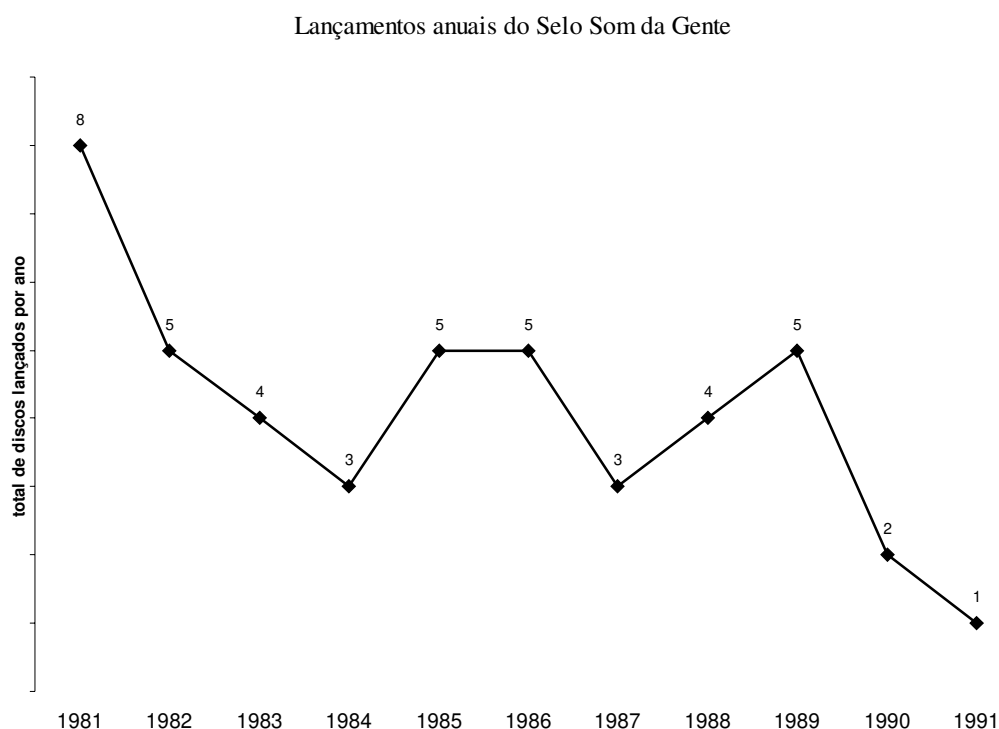


Gráfico I.

Este ajuste na estratégia de atuação do selo – a alteração substancial no número de discos lançados, que ocorre entre o primeiro ano da experiência e os demais – pode ser explicado por duas circunstâncias:

⁷⁶ É preciso atentar para o fato de que um entre estes 9 discos, o já referido *O Som Brasileiro do Bamerindus*, representou uma exceção na experiência do selo, tanto na sua concepção – gravar em disco os *jingles* compostos pelo NossoEstúdio para o banco Bamerindus –, na equipe técnica envolvida nas gravações, no fato de ter sido gravado num outro estúdio, o *Studio do Templo*, quanto na circunstância de não ter caráter comercial – foi distribuído como brinde pelo Bamerindus. Como comentamos anteriormente, a família Santos Souza considera este disco a “semente” do selo Som da Gente, e assim justifica seu lançamento através da estrutura do selo.

A primeira delas refere-se às previsões excessivamente otimistas que acalentavam os sócios quanto ao empreendimento desde a sua gestação até o lançamento dos primeiros discos. Foram obrigados a mudar seu enfoque diante do não retorno do alto investimento realizado neste período e das previsões pouco animadoras de que isso viesse a ocorrer. A outra se refere à tomada de consciência de que, em função do volume de trabalho associado ao lançamento de cada disco e considerando o tamanho reduzido da empresa, ao diminuir o número de discos lançados anualmente, ela seria capaz de produzi-los com mais tranquilidade e realizar lançamentos mais eficientes, mais bem divulgados. No seu depoimento, a família Santos Souza justifica a baixa frequência dos lançamentos recorrendo à preocupação com a qualidade do trabalho que desenvolviam:

“Tínhamos a preocupação de lançar poucos discos para nos dedicarmos a cada um. Nossa preocupação não era com uma grande quantidade mas sim a de termos o foco voltado para a produção instrumental, além de dar a cada projeto um tratamento artesanal, com qualidade não só musical mas técnica e gráfica”.

Em outro momento:

“Todas as possibilidades de promoção e divulgação eram esgotadas antes que um outro disco fosse colocado no mercado. Sempre evitamos lançar dois discos ao mesmo tempo (...) Cada lançamento recebia dedicação total e exclusiva de todos os departamentos da gravadora”.

Considerando os primeiros 8 discos lançados pelo selo, no ano de 1981 (que começaram a ser gravados no segundo semestre de 1980), nota-se um predomínio absoluto de músicos que trabalhavam como arranjadores e/ou instrumentistas para o NossoEstúdio. A única exceção é Dick Farney, amigo da família e o músico mais velho entre os que gravaram no selo.

Roberto Sion e Nelson Ayres, à época jovens músicos ingressantes no mercado musical, lançam discos solo neste ano. Os dois não voltariam a gravar no Som da Gente,

mas construiriam, a partir daquele momento, carreiras importantes: integraram um grupo instrumental muito bem-sucedido em toda década de 80, o Pau Brasil que, em 1983, lançou o disco *Pau Brasil*, pelo selo Lira Paulistana⁷⁷.

O ano seguinte, 1982, é atípico na trajetória do Som da Gente pois dos cinco discos produzidos, quatro são de artistas que não mais gravariam no selo. O único artista que lançou um trabalho naquele ano e permaneceria no *cast* é Hermeto Pascoal que, em anos seguintes, produziu ali outros quatro discos⁷⁸. Este ano também se destaca dentro de sua trajetória por concentrar uma série de lançamentos ligados a interesses especiais dos diretores do selo: contém os frutos do cruzamento com o Lira Paulistana – os discos de Tetê Espíndola e da Banda Metalurgia –, um disco de um percussionista africano que estava de passagem pelo Brasil e foi convidado para gravar no selo – Guem, *O Universo Rítmico de Guem* – e o primeiro disco Som da Gente associado ao segmento de música regional – *Bucho com Bucho*, de Bau dos 8 Baixos.

Entre 1980 (a partir do 2º semestre) e 1981, a indústria fonográfica brasileira – assim como a internacional – passava por uma crise expressiva, com retrações de, respectivamente, 10,6% e 20,8%⁷⁹: o maior revés que havia sofrido até ali⁸⁰. Essa retração

⁷⁷ O grupo, que já existia desde o fim dos anos 70, lançaria ainda, com Nelson Ayres e Roberto Sion entre os integrantes, dois discos: *Pindorama*, em 1986, pela gravadora Copacabana e *Cenas Brasileiras*, em 1987, pela Continental.

⁷⁸ Hermeto Pascoal é quem desenvolve a produção mais regular no selo, permeando todo o seu catálogo. É simples concluir que ele é seu principal artista. O disco de 1982 de Hermeto Pascoal é o *Hermeto Pascoal & Grupo*. Ele lançaria ainda, em 1984, *Lagoa da Canoa*, *Município de Arapiraca*, em 1986, *Brasil Universo*, em 1987, *Só Não Toca Quem Não Quer* e em 1989, *Por Diferentes Caminhos*.

⁷⁹ Todos os dados estatísticos sobre vendas na indústria fonográfica brasileira utilizados neste capítulo provêm da ABPD e da IFPI e foram extraídos de VICENTE, E. *Música e Disco no Brasil: A trajetória da indústria fonográfica nas décadas de 80 e 90*. Dissertação (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, novembro de 2001: 292-293.

⁸⁰ Seu impacto foi especialmente acentuado em função de o ano anterior, 1979, ter sido o mais positivo da indústria fonográfica brasileira, em toda a sua história – auge de praticamente uma década de crescimento. A crise do início da década de 80 é, para Vicente, marco definidor dos novos rumos que tomaria a indústria fonográfica. A partir dela, se acentua o processo de racionalização protagonizado pelas grandes gravadoras

que acometeu a indústria fonográfica se relaciona fortemente à recessão que atingia a economia brasileira de uma maneira geral: um período de crescimento econômico, entre 1974 e 1980, baseado fortemente em um endividamento externo e que respondeu por um acréscimo no PIB real do país em 48%, foi seguido por três anos de recessão, de 1981 a 1983, em que o PIB caiu 5,1%⁸¹.

É em meio a esta crise que a idéia do selo Som da Gente é desenvolvida e que há seu lançamento. Já em 1982 ocorre uma recuperação expressiva no mercado fonográfico: as vendas sobem 41,9%. É neste ano de crescimento do consumo de discos que o selo perde seu terceiro sócio e diminui quase pela metade seus lançamentos. Curiosamente, ao colocar lado a lado as características da atuação do selo e as condições do mercado fonográfico e da economia do país naqueles anos, verificamos que, pelo menos naquele período, a atuação do selo ocorre, em grande medida, descolada das tendências que afetavam as grandes empresas fonográficas. Isto pode estar relacionado ao fato de que a fração do público consumidor que comprava os discos Som da Gente não era exatamente a mesma que, afetada pela crise do início da década, diminuiu a frequência com que comprava discos. Possivelmente, os dirigentes do selo acreditavam nisso uma vez que mesmo considerando a crise, realizaram os investimentos.

Nos anos seguintes à saída de Luca Sálvia da sociedade, 1983 e 1984, o selo passou por uma séria crise financeira. A partir daquele momento, os investimentos no selo

que inclui, entre outras coisas, a intensificação da concentração do mercado e a horizontalização da produção da *majors*, que passam a atender a diversos segmentos de consumo. VICENTE, E. Op. cit.: 87-92.

⁸¹ BAER, W. *A Economia Brasileira*. 2ª ed. rev. e atual. São Paulo: Nobel, 2002: 125. Na metade de 1980, com o intuito de dar conta do alto e crescente endividamento externo do país (contraído principalmente no decorrer da década de 70 e agravado em 1978 em função do choque do petróleo) o governo operou uma mudança na sua política macroeconômica. As medidas adotadas, num sentido ortodoxo, austero, provocaram acentuada recessão: o PIB regrediu, em 1981, depois de uma década inteira de crescimento, 1,6%, o setor industrial retraiu-se em 5,5% e os investimentos no país sofreram uma queda de 11% entre 1980 e 1981. Idem: 120-121.

deixaram de ser transferidos diretamente das contas do Nossoestúdio, como vinha acontecendo, se limitando ao capital pessoal de Walter Santos e Tereza Souza, uma vez que Sálvia saiu do contrato social do Som da Gente e permaneceu sócio do NossoEstúdio. O mercado fonográfico, novamente em crise, não ajudou a posição delicada do selo: nesses anos ocorreram novas quedas na vendagem de discos (9,5% e 16,3%, respectivamente).

Os efeitos dessa situação desfavorável são notáveis ao analisarmos seu catálogo. Além da diminuição no número de produções – nestes dois anos foram lançados, respectivamente, quatro e três discos –, nota-se uma baixa disposição dos sócios em expandir o seu *cast*: de um total de sete discos lançados, apenas dois são de artistas ingressantes no selo. Os outros cinco são segundos discos de artistas que já haviam se lançado no selo nos seus dois primeiros anos de atuação. Tais circunstâncias sugerem que, paralelamente à crise que enfrentava, a direção do selo tenha resolvido adotar a estratégia relativamente conservadora de consolidar alguns artistas dentro do selo. São eles Hermeto Pascoal, Dick Farney, grupos Medusa e D'Alma.

1985 é um ano de recuperação: os sócios, com maior fôlego para investir, impulsionam as produções, lançando cinco discos. O ano seguinte é ainda mais positivo: o Plano Cruzado proporciona uma estabilidade temporária na economia do país, aquecendo o mercado consumidor⁸². A indústria fonográfica, que vinha de uma recuperação discreta no

⁸² O Plano Cruzado, instituído em 28 de fevereiro de 1986, durante o governo de José Sarney – primeiro presidente civil no período pós-regime militar – consistiu em um conjunto de medidas econômicas de caráter heterodoxo, que tinha como objetivo interromper de um só golpe uma inflação fora de controle. Sua principal ação, além da mudança da moeda – de cruzeiro para cruzado – era o congelamento de preços por um tempo determinado. Houve também aumento real dos salários, principal fator da explosão de consumo que se seguiu ao plano. BAER, W. Op. cit.: 170-176. Em poucos meses porém, alguns problemas já eram sentidos, como a escassez de diversos produtos no mercado. Já no final de 1986 e início de 1987, o plano mostrou-se fracassado, com a crise das contas externas, o declínio do crescimento econômico do país e o ressurgimento da inflação (se em outubro de 1986 o índice estava em 1,4%, em março do ano seguinte, havia subido a 27,7%). Idem: 198.

ano anterior (5,7%), explode numa alta de 72,3%⁸³. Mais cinco discos são lançados. Parece que nesses dois anos, ao mesmo tempo em que produziram um maior número de discos, os empresários procuraram expandir seu catálogo, inserindo nele novos artistas: Marco Pereira, Natan Marques & Ricardo Leão, grupos Cama de Gato e Zona Azul são alguns dos que ingressam no selo neste período. Poderíamos afirmar que os instrumentistas e grupos citados representam uma segunda (e última) geração de artistas consolidada no *cast* Som da Gente, uma vez que, nos anos seguintes, eles gravariam ali seus segundos e terceiros discos.

É interessante notar que essa segunda geração de músicos que ingressa no *cast* do selo – e, de maneira especial, ao considerar os artistas que acabaram se consolidando – mostra algumas diferenças em relação à dos músicos que gravaram nos quatro anos anteriores da experiência do selo: os discos destes apresentam, essencialmente, uma sonoridade acústica acrescida do uso de alguns instrumentos elétricos (guitarras e baixos e, entre os instrumentos de teclas, o piano elétrico, o fender Rhodes e o clavinet)⁸⁴ enquanto aproximadamente 57% entre os artistas ingressantes em 1985 e 1986 apresentam, predominantemente, instrumentos elétricos e eletrônicos nas suas gravações. Se considerarmos, entre os ingressantes nesta época, apenas aqueles que se consolidaram nos anos seguintes, essa porcentagem sobe para 75%⁸⁵. Tal constatação vai ao encontro da hipótese de que esta segunda geração que vinculou sua produção ao selo Som da Gente – em especial os grupos Cama de Gato e Zona Azul – possui diferenças estilísticas em relação à primeira. Essas diferenças podem ser parcialmente compreendidas ao

⁸³ A indústria fonográfica brasileira, neste ano, alcança, pela primeira vez, o patamar das 70 milhões de unidades vendidas, entre todos os formatos. VICENTE, E. Op cit.: 292, tabela I.

⁸⁴ Exceções são apenas duas: o disco de Dick Farney, *Feliz de Amor* e o do grupo Medusa, *Ferrovias*, ambos de 1983 – por apresentarem sintetizadores em algumas faixas.

⁸⁵ Há de se considerar, naturalmente, que os novos instrumentos usados por esses músicos – como o teclado digital YAMAHA DX-7 e baterias eletrônicas como as *Simmons Drums* – estavam começando a ser importados do exterior (Japão e EUA) naqueles anos.

considerarmos que esses músicos eram, em geral, mais jovens⁸⁶, e estavam muito ligados a um estilo de *jazz fusion* mais recente que incorporava, além das referências ao *rock* e ao *funk*, os instrumentos eletrônicos.

De acordo com a família Santos Souza, 1986 foi o ano de maior sucesso da gravadora com relação às vendas. O 1º disco do grupo Cama de Gato passou, naquele ano, a marca dos 50 mil discos vendidos – uma verdadeira proeza tanto no âmbito de produções independentes quanto no âmbito da música instrumental.

O salto nas vendas, tanto no selo quanto na indústria fonográfica de uma maneira geral, foi tão grande que houve falta de matéria prima – vinil para a manufatura dos LPs e cartolina para os encartes. Nessa situação, as produções independentes foram bastante prejudicadas, uma vez que as fábricas de disco – em geral, empresas ligadas às grandes gravadoras – não davam conta sequer da demanda das *majors*⁸⁷. Com o selo Som da Gente não foi diferente, já que a fabricação era a única etapa da produção fonográfica que ele não controlava: contratava esse serviço de uma das fábricas instaladas no país⁸⁸. A família Santos Souza afirma: “Nós vendemos tudo o que tínhamos do Cama de Gato e ainda ficamos com pedidos para recuperar no ano de 1987”.

Nos anos seguintes, o fracasso do Plano Cruzado arrefece a euforia do mercado consumidor: a indústria fonográfica passa por uma certa estabilidade em 1987 e, em 1988,

⁸⁶ A primeira geração de consolidados se compõe predominantemente de artistas mais velhos: Dick Farney é de 1921, Heraldo do Monte é de 1935, Alemão e Hermeto Pascoal de 1936, Amilson Godoy, um pouco mais novo, é de 1946. Os artistas da segunda geração são em sua maioria bem mais novos. A família Santos Souza justifica a sua incorporação ao *cast*: “A gravadora tinha se consolidado como a grande gravadora de música instrumental brasileira e muitos talentos novos foram surgindo”.

⁸⁷ De acordo com Vicente. VICENTE, E. Op. cit.: 135-136. Consultar também: VENDAS de disco explodem no país. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1986; OS LANÇAMENTOS são adiados. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 26/11/1986; O KAMIKAZE do disco conta tudo. *O Estado de São Paulo*, 19 abr. 1987; OS INDEPENDENTES dançam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1986.

⁸⁸ As fábricas que prensaram os discos do selo variam conforme o título e a tiragem, entre “Gravações Elétricas S.A.”, “Tapecar Gravações S.A.”, “RCA Eletrônica Ltda” e “Polygram Discos Ltda”, sendo mais comuns na amostra a que tivemos acesso, as duas últimas.

apresenta nova retração, desta vez de 23,1%. Um processo similar acontece com a produção do selo, uma vez que nestes dois anos são lançados, respectivamente, apenas 3 e 4 discos. Trabalhos predominantemente de artistas já estabelecidos (de 7 discos, é o caso de 4). Hermeto Pascoal e Alemão, artistas da primeira geração, assim como Cama de Gato e Marco Pereira, da segunda, lançam novos discos. Mesmo considerando o relativo desaquecimento das atividades do selo e a diminuição do investimento em novos artistas, a família Santos Souza afirma que foram anos em que o mercado absorveu bem a sua produção.

No vai-e-vem do mercado fonográfico na década de 80, 1989 foi um ano de significativa expansão. Com um crescimento de 37,1%, a indústria de discos atingiu seu melhor desempenho histórico, registrando uma vendagem de 76,8 milhões de unidades⁸⁹. 1989 foi também um ano de otimismo e de grandes investimentos no selo. Nele, além de um novo impulso de produção – foram lançados 5 discos – os empresários colocaram em prática uma estratégia cujo objetivo era comercializar seus fonogramas no mercado norte-americano. Como veremos em detalhes adiante, eles negociaram um contrato de licenciamento de todo o catálogo nos EUA através do selo californiano *Happy Hour Music* e, ao mesmo tempo, cuidaram da divulgação da nova empreitada através de dois ambiciosos concertos, que foram chamados *Som da Gente: It's the sound of our people* e se realizaram no teatro Town Hall, em Nova Iorque. Participaram dos shows Hermeto Pascoal, Amilson Godoy com seu grupo, Cama de Gato, Alemão e o Trio D'Alma. Este

⁸⁹ É provável que este momento positivo do mercado fonográfico brasileiro esteja relacionado ao novo plano de estabilização econômica colocado em prática em janeiro daquele ano. O Plano Verão mudou mais uma vez a moeda nacional, introduzindo o Cruzado Novo, e incluiu congelamento de preços e salários. No entanto, sua eficiência no controle da inflação durou ainda menos que a do Plano Cruzado: o valor mínimo que a taxa atingiu foi, em março daquele ano, 4,2%, a partir daí, foi gradualmente aumentando de modo que, em março de 1990 chegou, num único mês, a 81%. BAER, W. Op. cit.: 200.

último composto, especialmente para a ocasião, por Ulisses Rocha, Marco Pereira – os principais violonistas consolidados no selo – e André Geraissati. De maneira surpreendente, este ano representou para o selo, ao mesmo tempo, o seu auge e o início de sua decadência, ou seja, um último fôlego de produção na sua trajetória.

A entrada na década de 90 foi catastrófica para o mercado de discos no Brasil de uma maneira geral. Em 1990, 1991 e 1992, houve quedas vertiginosas nas vendas (respectivamente, 41,3%, 0,4% e 28,5%). Nesse último ano foram vendidas apenas 32,1 milhões de unidades, 41,8% do que havia sido vendido 3 anos antes, em 1989⁹⁰. Esta crise se liga intimamente à recessão que atingiu o país no curto governo do presidente Fernando Collor de Mello, período marcado pelo aumento das taxas de desemprego e de trabalhadores no setor informal, pelo rebaixamento de salários e pela redução do consumo⁹¹.

Este contexto extremamente negativo, em grande medida, responde pelo fato de que o selo Som da Gente, em 1990 e 1991, tenha lançado apenas 3 discos. Dentre eles, os dois lançados em 1990 (*Samambaia*, terceiro disco do grupo Cama de Gato e *Maia*, disco solo de Arthur Maia, baixista deste mesmo grupo), são discos que não foram gravados no

⁹⁰ De acordo com Vicente, a indústria fonográfica brasileira reagiu a essa crise radicalizando os procedimentos de racionalização desenvolvidos durante a década de 80: a gestão passou a ser mais conservadora, reduziram-se *casts*, quadro de funcionários e despesas, as multinacionais passaram a recorrer mais a seus catálogos internacionais, as etapas da produção em estúdio e da prensagem foram terceirizadas, os investimentos se concentraram em nomes de sucesso garantido, sobretudo em segmentos populares (em especial, o sertanejo) e, por fim, consolidou-se um sistema aberto de produção. VICENTE, E. Op. cit.: 143-145.

⁹¹ BAER, W. Op. cit: 212. A gestão econômica deste período teve como ação central o plano Collor, fracassado plano de estabilização colocado em vigor imediatamente após a posse do presidente Fernando Collor de Mello, em março de 1990, que visava controlar um índice de inflação que, desde 1988, atingia, anualmente, a casa dos 4 dígitos. Heterodoxo e fortemente intervencionista, incluía entre suas medidas, além da mudança de moeda e do congelamento de preços e salários, um confisco, por 18 meses, de 80% dos depósitos em conta corrente e poupança, que excedessem a NCZ\$ 50 mil (valor equivalente a, na época, US\$1300). Teve como efeitos uma extraordinária redução da liquidez do país e uma grave recessão: apenas no segundo trimestre daquele ano, o PIB brasileiro caiu 7,8%; ao todo, no ano, a queda foi de 4,4%. Idem: 201-202.

NossoEstúdio⁹². Também aponta para a decadência do selo e a sua iminente desativação, já no primeiro ano da década, o fato de que o único disco lançado em 1991, *Oriental*, de Hugo Fattoruso, tenha sido gravado em setembro do ano anterior.

Além disso, é importante observar que este último fôlego de produção do selo foi, ao mesmo tempo, o que envolveu maior investimento e o mais conservador: dos oito discos lançados entre 1989 e 1991, apenas um é de artista ingressante (12,5%). É possível afirmar que depois de 1985 e 1986, ou seja, nos cinco últimos anos da experiência do selo, não houve renovação significativa do seu *cast*.

3.2. Valores

Em vários trechos, nos parágrafos anteriores, pudemos perceber que as ações dos proprietários do selo Som da Gente se pautavam, em grande medida, por critérios “ideológicos”, ou seja, por motivações associados a convicções pessoais, como a citada “militância cultural”, muitas vezes em detrimento propriamente dos rendimentos financeiros que a empresa poderia obter.

Como dissemos ainda na primeira parte desta pesquisa, esta característica é marcante em algumas das pequenas empresas fonográficas surgidas no contexto das primeiras iniciativas independentes, como o Lira Paulistana e o Kuarup. Encontra similaridades, também, em outras experiências anteriores no mercado fonográfico. Recorramos a algumas delas: a atuação do “produtor/artista” Aloysio de Oliveira na década

⁹² O disco *Maia* (SDG-044/90) foi produzido em diversos estúdios – no NossoEstúdio se gravou uma faixa apenas e se mixou outras seis, as outras faixas foram gravadas e/ou mixadas nos estúdios cariocas *Sonoviso*, *ALF* e *DRUM*. O disco *Samambaia* (SDG-045/90) foi todo gravado e mixado no carioca *Studio Master*.

de 60, com a sua gravadora *Elenco*, analisada por Zan⁹³ e na dos empresários da indústria do jazz, de acordo com Hobsbawm⁹⁴. Em ambos os casos, assim como parece acontecer na experiência que é o foco deste trabalho, o selo Som da Gente, os dirigentes das empresas (ex-músicos, críticos ou fãs), ao mesmo tempo em que eram produtores e comerciantes, eram aficionados pelos gêneros musicais com que trabalhavam. Esta característica parece distinguir essas experiências no contexto do mercado fonográfico: no caso de Aloysio de Oliveira, nota-se esta distinção ao atentar para os cerca de 60 discos que foram lançados pela sua gravadora entre os anos de 1963 e 1967, considerados antológicos na discografia da bossa nova e que, ao mesmo tempo, não corresponderam a um retorno financeiro equilibrado⁹⁵. No caso do jazz, ao se constatar, como afirma Hobsbawm, que “negócio é negócio, mas os executivos do jazz continuam a mostrar algumas características marcantes do seu passado não comercial”, que incluem “uma eventual propensão a patrocinar música totalmente não comercial, se for ‘bom jazz’”⁹⁶.

Vale abrir um parêntese neste capítulo recorrendo brevemente a Max Weber e à sua teoria da ação social, em busca de subsídios para compreender melhor essa questão.

Max Weber define ação social como todo e qualquer comportamento de um indivíduo, desde que o sentido subjetivamente visado pelo agente através de seu comportamento se relacione, necessariamente, a comportamentos de outros agentes. Implica daí que, para o autor, a sociedade não seria nada menos que o conjunto, o entrelaçamento, num dado momento, de todas as ações sociais.

⁹³ ZAN, J. R. A Gravadora Elenco e a Bossa Nova. *Cadernos da Pós Graduação. Instituto de Artes/UNICAMP*. Campinas, SP, 1997-1998: 64-70.

⁹⁴ HOBBSAWM, E. J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

⁹⁵ Como afirma Zan, Aloysio “era um produtor muito mais preocupado com o lado artístico da música popular do que com a sua dimensão de negócio”, dessa maneira, em muitos momentos, o empreendimento deu prejuízo. ZAN, J. R. Op. cit.: 68.

⁹⁶ HOBBSAWM, E. J. Op. cit.: 195.

O sociólogo classifica as ações sociais em quatro tipos-ideais⁹⁷ e o critério básico que os diferencia é a evidência da racionalidade na ação, em maior ou menor grau. São tipos de ação social: a de modo *tradicional*, a de modo *afetivo* (ambas irracionais), a de modo *racional referente a valores* e a de modo *racional referente a fins*. Especialmente pertinentes ao assunto em pauta, são os dois tipos racionais de ação social. Cabe descrevê-los:

Quando *racional referente a valores*, a ação está associada, no seu desenvolvimento, a convicções do agente e não leva em consideração consequências previsíveis. O indivíduo se coloca a serviço de valores para ele absolutos, sejam religiosos, políticos, estéticos, éticos, ou qualquer outro, “com o sentimento de que o dever se lhe impõe incondicional e pessoalmente”⁹⁸, deixando de lado uma série de condições externas que potencialmente comprometem a realização bem-sucedida da atividade.

A ação social de modo *racional referente a fins* consiste no comportamento em que o agente escolhe os meios mais adequados para atingir os fins desejados. Ela se constrói sob a forma de um projeto, considerando o julgamento dos meios utilizáveis e suas respectivas consequências previstas, além do exame dos fatores externos que condicionam cada um desses meios.

Se realizarmos o exercício de interpretar o que há de similar entre as experiências de Aloysio de Oliveira, alguns empresários do jazz e de Walter Santos e Tereza Souza, do ponto de vista da ação social de Weber, analisando-as, em princípio, como fenômenos

⁹⁷ Tipos Ideais são ferramentas metodológicas idealizadas por Weber e utilizadas com muita frequência nas ciências humanas. Um tipo ideal consiste em uma seleção de traços característicos da realidade enfocada, significativos pela sua singularidade e amplificados, de maneira a desprezar as possíveis contradições envolvidas e delinear, assim, um conjunto coerente. Um tipo ideal nunca – ou, no máximo, muito raramente – é encontrado, em sua pureza, na realidade empírica: ele é, segundo Freund, uma “estrutura lógica independente das flutuações do real”. FREUND, J. *Sociologia de Max Weber*. São Paulo: Forense, 1970: 52.

⁹⁸ FREUND, J. Op. cit.: 83.

inseridos na esfera econômica – uma vez que eram todas empresas capitalistas – concluiremos que o sentido das ações desses sujeitos se aproxima mais do tipo de ação *racional com respeito a valores* do que do tipo de ação *racional referente a fins*. Muitas vezes, ao invés de assumirem um comportamento adequado à maximização dos seus lucros, adotavam como referência para as suas atitudes, em grande medida, a crença consciente em valores estéticos, que se traduzia numa preocupação constante com o que consideravam (cada um deles) a “qualidade” propriamente musical dos discos. Parece que o resultado financeiro que se poderia obter em função desse comportamento não representava a prioridade dos empresários.

Vejamos o que dizem os responsáveis pela experiência do selo Som da Gente, a família Santos Souza:

“Na época éramos jovens e ousados e acreditávamos que estávamos ajudando a fazer um mundo melhor (...). Nós sabíamos que recaía sob o Som da Gente uma responsabilidade muito maior do que lançar discos. Nós estávamos educando e ensinando os consumidores finais a ouvir uma música que era única”.

Ou em outro momento:

“O selo nunca foi financeiramente viável. Nossos auditores nos aconselharam uma dezena de vezes a encerrar o negócio porque ele estava sugando o lastro pessoal dos diretores. Mas o amor à boa música, a eterna fé na possibilidade de mudança, e o senso de responsabilidade de que tínhamos um papel a cumprir, mantiveram o selo em operação por muito tempo. Se tivéssemos sido mais mercantilistas e menos artistas o selo teria parado suas atividades pelo menos 5 anos antes”.

Vale ressaltar que, obviamente, a presença destacada da ação *racional referente a valores* nas experiências citadas não significa a exclusão da ação *racional com respeito a fins*. Tipos ideais, insistimos, não existem na realidade de maneira pura: nas ações dos sujeitos, valores e fins ocorrem imbricados. A questão é que observamos, principalmente no comportamento dos empresários do Som da Gente – ou seja, no conjunto das estratégias

adotadas e discursos proferidos por eles –, o predomínio de traços do tipo *racional com respeito a valores*.

Essa condição especial responde, em grande medida, por características específicas da atuação do selo, distintas das observadas nas *majors*, onde as ações são predominantemente do tipo *racional com respeito a fins*: sobretudo, a construção de um catálogo bastante diferenciado no contexto da indústria fonográfica.

3.3. Alguns destaques na sua trajetória

3.3.1. Selo Somda e outros discos

Nos cinco primeiros anos de existência do selo, até 1986, muitos dos seus lançamentos tinham tido boa aceitação no mercado externo. Ao realizarem esses contatos, os proprietários do Som da Gente sentiram uma nova oportunidade de mercado, ao notar a demanda internacional por discos de samba, com vozes e percussão. Sem a intenção de quebrar a tradição instrumental da gravadora, os sócios fundaram um outro selo, o “Somda”, para atuar neste segmento⁹⁹. O primeiro disco lançado através do selo Somda foi o *Preto no Branco*, de Oswaldinho da Cuíca (SMD-001/85), percussionista, compositor da Escola de Samba Vai-Vai e cantor. O disco traz sambas em diversos estilos diferentes: pagode, partido-alto, samba-enredo, além do virtuosismo melódico da cuíca de Oswaldinho e da participação da Banda Savana. Através desse mesmo selo foi lançado um outro disco: o *Timbres e Temperos*, de Luli e Lucina (SMD-002/86).

Sob a mesma estrutura do Som da Gente, mas não vinculado nominalmente – nem ao Som da Gente, nem ao Somda – foi produzido ainda o segundo disco de Jane Duboc –

⁹⁹ MILLARCH, A. Exportando o som da cuíca de Oswaldinho. *O Estado do Paraná*, Música, 6 abr. 1986: 5.

Jane Duboc (DSDG-101/82) e distribuído, com exclusividade, o disco *Anna*, de Pascoal Meirelles.

3.3.2. *Free Jazz Festival*

O *Free Jazz Festival* de 1987 realizou-se entre 2 e 7 de setembro, no Teatro do Hotel Nacional, no Rio e entre 9 e 13 do mesmo mês, no Palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo¹⁰⁰. Teve a participação do grupo Cama de Gato, de Hermeto Pascoal e da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, artistas ligados ao Som da Gente. Aquela que foi a terceira edição do evento, mostrou a sua consolidação. Já bastante ampliado em relação aos anteriores, trouxe grandes estrelas internacionais como o arranjador Gil Evans com sua orquestra e a *Elektric Band* de Chick Corea.

O evento consumiu US\$ 1,2 milhões, divididos entre o patrocínio da Souza Cruz e da PAN-AM (com as passagens aéreas), a bilheteria e a *Dueto Promoções*, das irmãs produtoras Monique e Sylvia Dauelsbergue.

Como uma das razões do sucesso do evento, está o bem executado planejamento de divulgação, que envolveu um grande número de profissionais em jornais, revistas, rádio e televisão. Nas semanas anteriores ao festival, jornais de grande circulação (em São Paulo, o Estado e a Folha de São Paulo e no Rio de Janeiro, O Globo e o Jornal do Brasil) editaram cadernos especiais informativos, sobre o gênero e sobre o festival. Houve ainda eventos paralelos, que incluíam palestras e mesas redondas, analisando o mercado interno e externo de jazz e música instrumental, além de canjas em que participavam integrados, músicos brasileiros e estrangeiros.

¹⁰⁰ MILLARCH, A. Julho abre a temporada dos festivais musicais. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 3 jul. 1987: 17.

A exemplo do que ocorreu no final da década de 70, com os festivais de jazz de São Paulo e do Rio de Janeiro, o *Free Jazz Festival* impulsionou o mercado de LPs de jazz no país. Em 1987, as *majors* WEA, CBS, Polygram e RCA se fizeram valer da mesma estratégia.

Kubrusly mostra que os lançamentos de títulos de jazz, nos anos em que houve *Free Jazz Festival*, tiveram um crescimento considerável: em 1985 haviam sido lançados 61 Lps, representando 5,91% do mercado; em 1986 foram 76 (8,02%) e em 1987, 123 (8,22%), apenas 3 lançamentos a menos que 1980, o ano recorde da década¹⁰¹.

O Som da Gente também capitalizou o despertar de interesse pelo gênero, disponibilizando seu acervo de instrumentistas nacionais e, como vimos acima, investindo no lançamento de artistas ingressantes em seu catálogo .

Nos anos seguintes, ainda na década de 80, realizaram-se outras edições do festival, que sempre contaram com a participação de artistas ligados ao selo Som da Gente e tiveram importante papel no aquecimento do mercado brasileiro de jazz e música instrumental.

3.3.3. Hermeto Pascoal

Na primeira parte deste trabalho, no capítulo que traça um panorama da música instrumental no Brasil no período que antecede ao surgimento do selo Som da Gente, realizou-se um levantamento da trajetória fonográfica de Hermeto Pascoal, do seu primeiro disco, *Hermeto*, gravado nos EUA pela Buddah Records até o último antes do artista se

¹⁰¹ KUBRUSLY, M. Quem dá, paga. *Somtrês*, São Paulo, n. 112, abr. 1988: 70. Exemplos de lançamentos bem-sucedidos daquele ano são: *Brazilian Romance*, de Sarah Vaughan, com produção de Sérgio Mendes, arranjos de Dori Caymmi e participação de Milton Nascimento; a coleção em 10 volumes *I Love Jazz*, que reuniu gravações históricas de jazzistas como Benny Goodman, Duke Ellington e Miles Davis; a coleção *The Best off...*, da CBS, que trazia gravações mais recentes de jazzistas como Freddie Hubbard, Dexter Gordon, John Mahavishnu Orchestra, Return to Forever e Stan Getz; a WEA lançou no país os últimos LPs de Stanley Clarke (*Hide Away*), Ernie Watts (*Sanctuary*), George Benson e Earl Klugh (*Collaboration*).

associar ao selo Som da Gente, *Cérebro Magnético*, em 1980, pela *major* WEA. Analisando este período, evidenciou-se que a carreira de Hermeto é marcada por um descompasso entre o expressivo volume de sua produção musical e a relativa raridade de registros fonográficos dessa produção – circunstância que, em grande medida, é explicada pelo histórico de desentendimentos entre o artista e as gravadoras com que se relacionou.

Tal situação se traduziu, em 1980, numa série de depoimentos à imprensa em que afirmava que nunca mais gravaria discos. No entanto, dois anos depois, Hermeto voltaria atrás na sua decisão.

Em 1982 se associou a Walter Santos e Tereza Souza, donos do recém-formado selo Som da Gente, diante das condições diferenciadas que lhe foram oferecidas – sobretudo, no que se refere à liberdade total nas escolhas estéticas, tanto no âmbito das obras gravadas, quando do projeto gráfico do disco.

Num texto presente no encarte de seu último disco no selo, *Por Diferentes Caminhos*, Hermeto torna explícita a diferença fundamental entre a relação que estabelecia com sua gravadora na época, o Som da Gente, e a que tinha vivenciado anteriormente, quando era contratado de *majors*:

“Sempre me pediram para gravar um disco de piano-solo. (...). O projeto do piano-solo esbarrava também nas idéias das gravadoras tradicionais, com “sugestões” de repertório, capa, etc. (...). No Som da Gente eu pude gravar da única maneira que eu gostaria de fazer um disco desse tipo: com liberdade total. (...). Entrei no estúdio sem nada pré-concebido do que eu poderia tocar, sem limites de prazo ou duração de faixas. Aí, a coisa correu que foi uma beleza”.

É possível dizer, portanto, que o tipo de tratamento que o selo dedicava aos músicos com que trabalhava e aos seus produtos foi fundamental na escolha que fez Hermeto Pascoal, de produzir cinco discos em oito anos, naquela gravadora, sendo que a alta dose de legitimidade associada a seu nome e sua obra, numa fase de movimentadas turnês

internacionais, provavelmente interessaria a muitas outras empresas, *indies* ou *majors*, no Brasil e (principalmente) no exterior.

3.3.4. Town Hall, Nova Iorque

Nos dias 11 e 12 de março de 1989 realizou-se no teatro Town Hall¹⁰², em Nova Iorque, os concertos “Som da Gente: It’s the Sound of Our People”. Reunindo alguns dos mais destacados artistas vinculados ao selo, o evento pretendia inaugurar uma nova fase no trabalho de divulgação e venda dos discos Som da Gente nos EUA.

A produção do evento, a cargo da agência Umuarama, se valeu de um alto grau de profissionalismo e envolveu muitos profissionais em 10 meses de trabalho: contratou-se Scott Southard, um importante produtor de shows musicais nos EUA e Europa e sua equipe que, juntamente com Rifka Montarelli, filha de Walter Santos e Tereza Souza, responderam pela coordenação executiva do evento, nos EUA. Don Lucoff, profissional americano contratado para promover o evento em seu país, enviou a 523 agentes da mídia, entre jornalistas, críticos, disk-jokeys, programadores e executivos das redes americanas de rádio, TV e imprensa escrita, um extenso material de divulgação que incluía um CD promocional, produzido pela Umuarama em parceria com o Som da Gente, com gravações dos artistas que participariam dos shows além do, à época, recém-lançado álbum duplo de Hermeto Pascoal, *Por Diferentes Caminhos*. Meses antes da apresentação já era notada a divulgação que as mídias davam ao evento¹⁰³.

¹⁰² Segundo Millarch, o Town Hall é um “auditório conhecido internacionalmente pelas centenas de discos ao vivo que ali foram gravados com os maiores nomes do jazz”. MILLARCH, A. O Som da Gente invade a praia americana. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 10 mar. 1989: 3.

¹⁰³ Em 12 de fevereiro de 1989 e periodicamente, até a realização dos shows, o jornal *The New York Times* trazia no caderno *Arts & Leisure*, um grande anúncio produzido pela Umuarama, intitulado *The Sound of Our People/Brazilian Instrumental Music*. MILLARCH, A. Profissionalismo total. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 10 mar. 1989: 6. No dia 7 de março, um repórter desse mesmo jornal entrevistou Hermeto e o fotografou no

A jornalista brasileira Cristina Ruiz, residente naquela cidade, se responsabilizou pelo atendimento aos jornalistas americanos que foram cobrir o evento¹⁰⁴. A produção também ofereceu passagem e estadia a vários jornalistas brasileiros, para acompanharem os concertos¹⁰⁵.

Tereza à época, afirmava: “estamos entrando nos EUA pela porta da frente”¹⁰⁶. De fato, consta que o evento despertou interesse suficiente para que os ingressos se esgotassem na semana anterior à sua realização.

Obviamente, esta estrutura teve um alto custo, que não poderia ter sido arcado exclusivamente pelo selo: o Banco Bamerindus patrocinou o evento, dispondo para isso, de aproximadamente US\$200 mil¹⁰⁷. A instituição, como parte de sua estratégia de *marketing*, associou a sua imagem – e, diga-se de passagem, o nome do seu presidente, José Eduardo Andrade Vieira – a um evento que julgou carregado de uma legitimidade propriamente cultural. Tal consideração pode ser observada num texto veiculado no programa dos concertos, assinado por Andrade Vieira e transcrito abaixo:

“Bancos trabalham com o dinheiro do povo. Para cuidar bem desse dinheiro, um banco tem que conhecer de perto sua gente e respeitá-la. Uma das melhores formas pelas quais um banco pode retribuir a confiança de um povo é promovendo sua cultura, proporcionando-lhe novas perspectivas e preservando a sua memória. Dessa maneira, torna-se fácil entender o envolvimento do Banco Bamerindus com a gravadora Som da Gente para a produção deste evento que nos traz a Nova Iorque.

próprio Town Hall – acabou assistindo a uma apresentação particular do músico. O resultado foi uma entusiasmada reportagem publicada no dia 10. MILLARCH, A. O Som da Gente em New York. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 12 mar. 1989: 3.

¹⁰⁴ Entre eles, destacaram-se algumas personalidades do meio, como André Francis (ligado à organização do Festival de Jazz de Paris), John Ephland (de Chicago, editor da revista *DownBeat*), Lorri e Michel Fagoïn (da Flórida, editores da revista *Jazz is*).

¹⁰⁵ De Los Angeles vieram Ana Maria Bahiana (correspondente da Folha de São Paulo) e Sérgio Mieinznko (produtor radiofônico). Do Brasil, Aramis Millarch, Zuza Homem de Mello, José Nêumane Pinto, Antônio Giron, Antônio Mafra e Maurício Kubrusly, entre outros.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ MILLARCH, A. Graças ao Bamerindus, nossa música em festival nos EUA. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 11 fev. 1989: 3. e MILLARCH, A. Maria Cristina, a executiva cultural. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 26 fev. 1989: 3. Só o aluguel da sala de espetáculos custou US\$ 7200 por noite.

O Bamerindus já tem uma tradição de incentivo à cultura brasileira. Com o surgimento, 8 anos atrás, da gravadora Som da Gente, este contato tornou-se mais íntimo. Patrocinando eventos locais que envolveram todo o *cast* do Som da Gente e acompanhando particularmente o trabalho do grande criador Hermeto Pascoal, o Bamerindus, conhecido como ‘o banco de nossa terra’, procurou sempre caminhar ao lado do músico da nossa terra.

Nossa organização espera estar dessa forma colaborando para iniciar um novo capítulo na história da música instrumental brasileira. Temos certeza de estar levando ao público norte-americano o melhor de nosso país.

Cabe a nós, patrocinadores da cultura, criarmos condições para que momentos únicos da arte de um povo cheguem ao maior número possível de pessoas. Ficamos felizes de estar participando desse projeto, resgatando um pouco da grandeza e do talento natural do músico brasileiro.”

No dia 11 apresentaram-se Hermeto Pascoal, tocando piano solo, o grupo Cama de Gato e o pianista Amilson Godoy, com sua banda. Mauro Senise, ao fim do show do seu grupo, o Cama de Gato, expressou:

“Afinal, apresentação de artistas brasileiros no exterior, inclusive em Nova Iorque, não é novidade, mas a produção de dois espetáculos, num teatro excelente só foi possível quando boas estrelas encontraram-se e que entendem a importância de que os músicos possam ser ouvidos num espetáculo bem produzido, para uma das platéias mais importantes do mundo”¹⁰⁸.

No dia 12 apresentaram-se Alemão, o grupo D’Alma e novamente Hermeto Pascoal, desta vez com o seu grupo. O grupo D’Alma, com uma formação exclusiva para o espetáculo (Ulisses Rocha, André Geraissati e Marco Pereira), executou apenas quatro músicas em conjunto, as outras foram solos individuais. Alemão, acompanhado por Zezo na guitarra, Paulo Oliveira nos sopros e João Parahyba na percussão, também agradou ao

¹⁰⁸ MILLARCH, A. O Som da Gente em terra de Marlboro. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 14 mar. 1989: 3.

público, dando um suporte extra ao lançamento do seu disco *Perto do Coração*¹⁰⁹ no mercado americano.

Hermeto Pascoal e grupo foram encarregados do último show da noite. E o que deveria ser o encerramento de uma série de apresentações bem-sucedidas, acabou se transformando numa situação constrangedora. De antemão, Hermeto havia sido avisado que não poderia estender seu show além das 23 horas, devido às rígidas leis sindicais americanas, que regulamentam o trabalho dos técnicos de teatro. Como forma de protesto, interrompeu logo no início uma suíte que, anunciara, havia composto em homenagem a Miles Davis e, com o seu grupo, deixou o palco, explicando que havia terminado o tempo disponível para o seu show. Apesar de efusivamente aplaudido e da solicitação insistente do apresentador do espetáculo, o radialista americano Rob Crocker, Hermeto não voltou mais ao palco¹¹⁰.

Mesmo considerando o incidente que envolveu Hermeto Pascoal, a repercussão na imprensa americana foi bastante positiva: foram publicados alguns artigos elogiosos¹¹¹, todos dando destaque especial a Hermeto Pascoal.

No entanto, a imprensa brasileira parece não ter dado muita atenção aos espetáculos. Com exceção dos vários textos publicados no jornal O Estado do Paraná por Aramis Millarch e de um artigo de Callado, publicado em seu livro *Jazz ao Vivo*, lançado ainda no ano de 1989¹¹², não foram encontradas outras referências bibliográficas, o que parece estranho diante das dimensões do evento e do investimento em sua divulgação. A escassez

¹⁰⁹ Em função do sucesso de sua apresentação no Town Hall, Alemão participou nos anos seguintes, de duas edições consecutivas do importante Festival de Jazz de Montreal (Canadá).

¹¹⁰ “Alguns norte-americanos, atônitos, chegaram a reclamar seus dólares de volta. Já os brasileiros, mais acostumados com as estripulias do ‘bruxo’, sorriam ou criticavam a rigidez dos responsáveis pelo teatro”. CALADO, C. *Jazz ao Vivo*. São Paulo: Perspectiva, 1989: 179.

¹¹¹ HOLDEN, S. A Playful Brazilian Pianist. *The New York Times*, 16 fev. 1989: 22. STEIN, S. Som da Gente, Town Hall, New York. *Downbeat*, jun. 1989.

¹¹² CALADO, A. Op cit.: 179-181.

de reportagens em jornais e revistas da época foi também apontada, em entrevista, por Alemão, que participou das apresentações e acompanhou, na época, sua repercussão no país. O guitarrista acusa um boicote por parte dos críticos musicais e jornalistas que foram acompanhar o evento a convite da produção, sem saber explicar as razões que eles teriam para isso. Maurício Kubrusly, da Rádio e TV Globo, por exemplo, mesmo viajando a Nova Iorque, não teria publicado nenhuma reportagem. Houve ainda uma nota equivocada por parte de um jornalista:

“Caras que tinham acesso a alguns veículos de comunicação, alguns jornais, que poderiam escrever ao menos a verdade, mas ninguém escreveu a verdade, e botaram uma notinha assim muito pequenininha ali... Como eu te falei, a matéria maior saiu um dia antes: o cara chutou o que ia acontecer e não foi o que aconteceu, aconteceu que o cara inventou uma verdade”¹¹³.

O espetáculo *It's the Sound of Our People*, em Nova Iorque, aconteceu simultaneamente à negociação de um contrato com o selo *Happy Hour Music*, da Califórnia, criado pela produtora Judith M. Wahnnon, esposa de Wan Seegmiller (vice-presidente da fábrica de CDs “Distronic Manufacturing Inco.”, de Anaheim, Califórnia), através do qual o selo Som da Gente licenciava, para lançamento no mercado americano, alguns discos de seu catálogo. Os primeiros a serem lançados, paralelamente à apresentação no Town Hall, foram *Perto do Coração*, de Alemão e *Lagoa da Canoa*, Município de Arapiraca, de Hermeto Pascoal. Havia perspectiva de que se lançasse, através desse selo, todo o catálogo Som da Gente¹¹⁴. Posteriormente, no entanto, como informado por Alemão,

¹¹³ Alemão afirmou que o jornalista teria enviado uma matéria à redação dois dias antes de acontecerem os espetáculos, em função do fechamento antecipado da pauta do veículo de comunicação. O músico não quis identificar o jornalista.

¹¹⁴ MILLARCH, A. O som brasileiro de Alemão chega aos EUA. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 14 mar. 1989: 3.

foram lançados apenas o seu *Alemão: Bem Brasileiro* e os outros discos de Hermeto Pascoal.

Marco Pereira conta que, naquele momento, havia uma expectativa muito positiva. Estava-se realizando um show muito bem produzido num teatro importante de Nova Iorque, ao mesmo tempo em que se estabelecia uma parceria estrategicamente importantíssima para o lançamento dos discos no mercado americano. Parecia que aquele caminho inevitavelmente levaria à expansão dos negócios do selo, com a ampliação do seu mercado consumidor e, ao mesmo tempo, a um salto na carreira dos músicos envolvidos:

“Houve um entusiasmo muito grande na ida a Nova Iorque. Eu me lembro que a Teresa fez a gente abrir conta em banco e a gente abriu. Eu me lembro que eu abri uma conta lá com US\$100. Eu recebia trimestralmente um extrato, assim: US\$97... Cada extrato tinha US\$3 a menos (risos), durou não sei quanto tempo lá, acabou! E nunca entrou nenhum tostão! Porque tinha essa expectativa mesmo: – Pô, agora vai ter um escritório em Nova York, vai expandir os negócios, tal. E aí não deu certo, eles não conseguiram expandir os negócios”.

De fato, como vimos, logo após a volta ao Brasil, o selo foi gradativamente reduzindo suas atividades, num processo que culminou na sua desativação, nos anos seguintes.

CAPÍTULO 4. Desativação

Uma piora nas condições financeiras dos sócios, após vários anos de investimento sem retorno, associada a uma série de dificuldades enfrentadas pelo empreendimento – que vão desde o contexto de crise na economia do país, especialmente no âmbito da indústria fonográfica, até os conflitos que foram se intensificando entre empresários e artistas, além de problemas administrativos – serviram como graves desestímulos a Walter Santos e Tereza Souza, para a continuidade das atividades de sua gravadora, de modo que, já em meados de 1990, decidem pela sua desativação. O encerramento de suas atividades ocorreu gradualmente, nos primeiros anos daquela década. A produtora de áudio para publicidade e o Nossoestúdio permanecem ativos até os dias atuais.

A família Santos Souza afirma que o selo Som da Gente, como negócio, foi altamente negativo. Mesmo que os custos de produção de determinados discos tenham sido compensados e, em alguns casos, até revertidos em lucro, o investimento como um todo foi bastante deficitário. Carla Poppovic confirma, na sua entrevista:

“Ele funcionou assim [no prejuízo], 10 anos. Enquanto dava, porque já estava aqui mesmo... Era o bolso do meu pai. Ele falava assim:
– Não, porque a gente já está aqui, eu não vou desistir agora. E acabou ficando 11 anos ali, cacifando...”

Os empresários contam que, no início da década de 90, o acúmulo de anos de prejuízo os colocou numa situação financeira que já não comportava o volume de investimentos necessário para o desenvolvimento das atividades do selo, ou seja, para a manutenção de uma estrutura que envolvia um número relativamente alto de profissionais, que tiveram que ser dispensados:

“O que havia para ser investido no Som da Gente foi ultrapassado em 3 vezes. Ou seja: gastamos 3 vezes mais do que poderíamos ter gasto com o selo. Sem recursos disponíveis ele teve que parar suas atividades.”

O impacto negativo dos investimentos relacionados ao selo nas reservas econômicas do casal foi amplificado pelo contexto de grave crise na economia do país na virada da década: a sombra que se estendeu sobre a indústria fonográfica, logo no início da década de 90, atingiu duramente as expectativas de expansão dos negócios da gravadora, acalentadas especialmente em 1989, ano da realização dos concertos em Nova Iorque e das negociações de licenciamento com o selo americano *Happy Hour Music*.

Vicente, referindo-se ao predomínio de fracassos entre as experiências de produção independente, de uma maneira geral, ocorridas durante a década de 80, prefere atribuí-los às condições precárias do capitalismo no país que a questões ligadas à dinâmica do mercado fonográfico como um todo. De fato, no caso específico do selo Som da Gente, o instável contexto econômico brasileiro da década de 80 até os primeiros 90 parece ter sido mais nocivo à sua trajetória que propriamente o incremento, ocorrido no decorrer deste mesmo período, do domínio das grandes gravadoras sobre os meios de divulgação e de distribuição, no mercado fonográfico, uma vez que as *majors*, por terem atuado muito pouco no segmento da música instrumental, praticamente não se portaram como concorrentes do selo, em disputa por uma mesma e pequena fatia de mercado. Elas preferiram explorar segmentos mais amplos, como, principalmente, o rock, a música infantil, a música romântica e sertaneja. Ao mesmo tempo, podemos dizer que o selo encontrou espaços eficazes – mesmo que não muito amplos – para divulgar e distribuir seus produtos. Vale citar o autor:

“Seria fácil atribuir esse aparente fracasso à falta de uma visão mais comercial por parte dos artistas envolvidos no setor, às dificuldades de

distribuição e divulgação enfrentadas pelos independentes, ao boicote das grandes companhias, etc. Em alguma medida, todos esses fatores estiveram presentes. No entanto, eu entendo essa inviabilização de um projeto independente em maior escala muito mais como índice da precariedade do capitalismo nacional como um todo do que enquanto resultado de fatores locais. A espiral inflacionária, o atraso tecnológico da indústria, as constantes mudanças nas regras econômicas, os problemas de fornecimento de matéria-prima, etc, tornariam o cenário da segunda metade da década [de 80] problemático até mesmo para o planejamento das grandes companhias, quanto mais para o de selos e artistas independentes”¹¹⁵.

Vicente completa seu raciocínio afirmando que as “condições materiais” para a definitiva implementação das iniciativas independentes nas estruturas do mercado fonográfico só viriam a se configurar na década de 90 através do sistema aberto¹¹⁶. Os projetos independentes ocorridos ainda na década de 80 estariam, portanto, “adiante de seu tempo”.

4.1. A transição LP-CD

Um fator da desativação apontado em algumas entrevistas, assumido como hipótese por este trabalho e que adquiriu consistência em função das pesquisas realizadas, foi um equívoco estratégico do selo na transição entre as mídias *Long Playing* – o disco de vinil – e o *Compact Disc*.

O surgimento mundial do Compact Disc se deu por volta de 1983, mas sua inserção no mercado brasileiro começou em 1987, com a instalação da 1ª fábrica de fonogramas na nova mídia no Brasil, a “Microservice”. Em 1988, a produção brasileira de CDs ficava na faixa dos 300 mil – menos de 1% do mercado fonográfico nacional¹¹⁷.

¹¹⁵ VICENTE, E. Op. cit. p.: 133

¹¹⁶ Tratamos detidamente do sistema aberto na primeira parte deste trabalho, capítulo 1.2.2.1.

¹¹⁷ Neste mesmo ano, no Japão, os CDs já representavam 80% do mercado. BRACCIO, S. CD brasileiro entra em pauta. *Somtrês*, São Paulo, n. 119, nov. 1988: 30-31.

Alguns anos depois, em meio à profunda crise no mercado fonográfico brasileiro, era grande a movimentação das empresas fonográficas em torno da transição do LP para o CD. Serrano¹¹⁸ mostra que as *majors* *BMG/Ariola* e *Sony*, para produzirem seus CDs no país, em 1992, instalaram fábricas, respectivamente, em São Paulo, com capacidade de produção mensal de 1,2 milhões de discos e no Rio de Janeiro, capacidade para 700 mil CDs ao mês. Estas fábricas se somaram à Microservice, que, por sua vez, em 1992, investiu US\$5 milhões em equipamentos para poder produzir suas matrizes no país e à VAC, que possuía uma fábrica em Manaus. Para Serrano, o Brasil teria sido um dos primeiros países a incorporar essas fábricas, visto os bons resultados que a nova mídia vinha apresentando – o país saltou, da já citada vendagem de 300 mil CDs em 1988, para uma de 4,5 milhões, em 1990 e 9 milhões, em 1991. Em 1993, a indústria começa a sair da crise, o total de unidades vendidas pula para 44,1 milhões e nos anos seguintes só cresce. 1993 também é o ano em que, pela primeira vez, o consumo de CDs ultrapassou o de LPs¹¹⁹.

É interessante notar que apesar da crise, o CD teve uma expansão veloz e repentina no mercado nacional. E foi justamente nesses anos de transição que o Som da Gente deixou de atuar. O selo realizou alguns lançamentos em CD, a partir de 1989 – o primeiro deles, *Por Diferentes Caminhos*, de Hermeto Pascoal – no entanto, os títulos não chegaram a uma dezena. É possível afirmar que o Som da Gente não tenha realizado adequadamente a transição do seu catálogo de LP para CD, e que esta transição seria essencial, principalmente ao considerarmos o segmento em que atuava.

¹¹⁸ SERRANO, D. O futuro da família *laser*. *Audio News*, São Paulo, n.º 5, mar. 1992.

¹¹⁹ Surpreendentemente, o consumo de CDs pulou de 9,8 milhões em 1992 para 21 milhões em 1993, enquanto que a venda de LPs permaneceu estável (passou de 15,8 para 16,3). Os dados são da ABPD e foram retirados de DIAS, M. T. Op. cit.: 106.

É exemplar, neste sentido, o fato de que, em 1988, surgiu a gravadora *Vison*, atuando apenas no segmento de música instrumental. O técnico de estúdio Carlos Eduardo Andrade, um dos seus proprietários, explica que a empresa havia iniciado suas atividades apostando no CD e só lançando seus fonogramas nessa mídia – uma pioneira, neste aspecto, no país. Ele diz que os sócios decidiram por esse tipo de atuação quando “tomaram conhecimento, através de pesquisas norte-americanas, de que o mercado de CDs se voltaria para a música erudita, instrumental e *new age*. A faixa etária e o poder aquisitivo dos consumidores remetem a esses estilos”¹²⁰.

Outras fontes apontavam para a mesma constatação: a CBS, em 1989, já tinha um catálogo em CD de 200 títulos, somente entre clássicos, *jazz*, *new age* e *standards* – produtos direcionados à classe média-alta, que custavam três vezes o preço dos LPs¹²¹. Aloysio Motta, diretor comercial da WEA, expõe os números: um álbum de Lulu Santos – artista do universo pop-rock nacional – vendeu 250 mil LPs e mil CDs, um fonograma da Xuxa, direcionado para o segmento infantil, vendeu 2 milhões de LPs e mil CDs e um fonograma do jazzista David Sanborn vendeu 5 mil LPs e mil CDs. Ele explicou o fenômeno sob a seguinte ótica: como naquele momento inicial tanto o aparelho quanto o CD tinham preço muito alto, o consumidor potencial de CDs pertencia às classes mais altas, e para elas, os gêneros mais vendidos eram o erudito e o *jazz*¹²².

Uma vez que a demanda do mercado de música instrumental migrou rapidamente para o CD e o Som da Gente possuía um número muito grande de LPs em estoque, sem movimentação, fazia-se necessário, naquele momento, a realização de um volumoso investimento, tanto na fabricação dos CDs, quanto em tecnologia, no sentido de refazer

¹²⁰ PAIVA, D. Desta gravadora só saem CDs nacionais. *Somtrês*, São Paulo, n. 115, jul. 1988.

¹²¹ BRACCIO, S. Com vocês, CD. *Somtrês*, São Paulo, n. 121, jan. 1989: 41.

¹²² BRACCIO, S. CD brasileiro entra em pauta. *Somtrês*, São Paulo, n. 119, nov. 1988: 30-31.

todas as matrizes de seus discos de catálogo ou, ao menos, uma parte significativa delas, digitalizando-as, ou seja, transpondo-as para um formato compatível com a nova mídia. O selo, no entanto, não tinha, neste momento, nem capital – em acordo com seu depoimento – nem estímulo (como veremos em seguida) para realizar este investimento.

4.2. Conflitos entre os empresários e os artistas

O enxugamento do orçamento das produções, encampado pelo dirigentes da gravadora a partir de 1990, como estratégia para assegurar sua sobrevivência diante da aguda crise financeira que a atingia, parece não ter agradado a alguns artistas de seu catálogo e gerado conflitos. Carla Poppovic explica:

“Na hora que o Som da Gente começou a colocar: – Olha, agora vai ter que apertar, vai ter que diminuir, vai ter que reduzir, vai ter que fazer capa assim, assado... Houve uma certa... As pessoas não aderiram muito, a maioria dos artistas não recebeu isso muito bem, principalmente o Hermeto”.

O desligamento de Hermeto Pascoal do catálogo Som da Gente é marco de sua decadência. Em 1990, o principal artista da gravadora entraria no Nossostúdio para gravar o que seria seu sexto disco no selo: um álbum duplo em comemoração aos seus 20 anos de carreira. Este disco foi totalmente gravado, porém, teve seu lançamento cancelado quando a mixagem já estava 80% concluída, por ocasião dos referidos conflitos¹²³.

Os conflitos entre os empresários e os artistas, que começaram a se intensificar na medida em que a década de 80 chegava ao seu final, foram circunstâncias definitivas para a desativação do selo, uma vez que muitos deles culminaram no rompimento de relações em

¹²³ A existência deste disco foi apontada em entrevista por Ulisses Rocha e confirmada por Carla Poppovic. Consta que ele teria o nome *Mundo Verde Esperança* – mesmo título atribuído ao CD que o artista lançou no final de 2003, através do selo Rádio MEC, com distribuição da Rob Digital.

todos os níveis. Eles ocorreram, além do já citado contingenciamento dos orçamentos dos discos, em dois focos principais: o lançamento de discos no exterior e o acerto de contas.

4.2.1. Lançamento de discos no exterior

Muitos artistas tiveram conhecimento do lançamento no exterior de fonogramas de sua autoria quando viajavam em turnê pela Europa, ou por intermédio de fãs, amigos ou conhecidos que, em viagens a países como Austrália, Japão e EUA, encontravam exemplares de seus fonogramas à venda, em lojas de disco. É esse o caso relatado por Natan Marques e por Heraldo do Monte e apontado por Carla Poppovic, que cita ainda outros músicos que teriam experimentado situação similar.

Evidentemente, os proprietários do selo afirmam que as empresas que fabricaram e comercializaram esses discos o fizeram ilegalmente: seriam fruto de pirataria, ou seja, elas produziram suas matrizes a partir da cópia não autorizada de CDs e LPs lançados no mercado pelo selo Som da Gente. No entanto, alguns músicos desconfiam de má-fé de Walter Santos e Tereza Souza, que teriam realizado contratos de licenciamento no exterior sem comunicar os músicos para assim não remunerá-los pelos seus direitos autorais.

4.2.2. Acerto de contas

Os músicos entrevistados são praticamente unânimes em afirmar que, no selo, havia problemas em relação ao pagamento da remuneração dos autores dos discos, estabelecida em contrato. Em geral, acusam a falta de clareza e rigor no acerto de contas, principalmente no que se refere à sua regularidade. Uma reclamação comum dos músicos é o fato de eles precisarem cobrar do selo este acerto, em função dos frequentes atrasos. Outros músicos

vão além e afirmam não terem recebido, devidamente, a remuneração pelo seu trabalho no selo¹²⁴.

É Ulisses Rocha quem, entre os músicos, parece ter a opinião menos emocional e mais distanciada sobre o assunto:

“O que começou a acontecer: depois de um certo tempo, houve um certo atraso nos pagamentos, você recebia sempre atrasado. Teve vez de passar 6 meses (...) Aí a gente começou a ter que pedir o acerto de contas: – Vamos fazer um acerto de contas? – Ah, eu vou fechar e mês que vem eu te ligo. Aí começou um negócio, um problema que na verdade, é praticamente praxe em quase todas as gravadoras que eu conheci. (...) O cara vai se embananando com problemas administrativos, que normalmente as gravadoras pequenas são de pessoas que estão se aventurando no processo administrativo, elas acabam se perdendo e chega uma hora que não sabem mais o que deve e o que não deve, sabe, e aí deixa, bom, deixa que o dia em que o artista se interessar ele vem aqui, a gente levanta tudo e acerta. Isso começou a acontecer lá”¹²⁵.

Analisando os depoimentos, uma considerável desorganização da contabilidade da empresa parece ser factual. Marco Pereira, quando indagado se havia recebido corretamente pelos *royalties* de seus discos, dá uma resposta intrigante: “Teoricamente não, na prática sim”. E explica:

“Eu nunca recebi... Nunca, por exemplo, recebi um cheque do Som da Gente: – Esse aqui são seus *royalties*, assina aqui. Mas foi uma via indireta, porque na verdade eu pegava disco e meio que ficou... Porque eu nunca fiquei sem disco”.

O músico afirma que, constantemente, retirava um número considerável de discos na sede do Som da Gente, tanto para entregar a contatos profissionais importantes,

¹²⁴ Houve casos, inclusive, de músicos que acionaram judicialmente o selo, em processos que ainda estão em curso, requerendo o pagamento de royalties definido contratualmente e não realizado.

¹²⁵ O músico completa: “Uma gravadora ganha dinheiro, mas ela tem que investir muito desse dinheiro em publicidade, ela tem que investir muito em reposição de estoque, ela tem que investir muito na distribuição, em pessoal, ela investe, ela bota uma grana. Então, às vezes a grana entra e eles botam de novo e aí tem um acerto com o cara pra fazer, só que aquela grana já está aplicada. Aí é problemas administrativos (sic), né? E aí, como foi no D’Alma: – Segura o cheque do cara um mês, até a gente conseguir recuperar essa grana. Aí atrasa o pagamento do cara um mês e ele: – Estão me enganando! As vezes, a gravadora mesmo, em si, não ganhava dinheiro com isso”.

referentes a divulgação e agendamento de shows, quanto para vender nos shows que realizava – o valor dos discos retirados correspondia mais ou menos ao valor dos *royalties* devidos pela empresa. No entanto, o controle dessa situação ocorria de modo pouco formal.

O que acabou resultando em conflito:

“Eu me lembro que no final da história, me disseram até que eu estava devendo... Fizeram uns cálculos lá, meio loucos e chegaram à conclusão que eu estava devendo. E pelos meus cálculos eu acho que eles estavam me devendo, entendeu? É... Porque já acaba que... Aí quando negociava show no exterior, eles queriam cobrar os fax (sic) da gente, telefonemas e tal... É um... Mas nunca foi às vias de fato, mesmo. Eu me recusei a pagar... E acabava que a gente pegava discos, entendeu? Meio que ficava elas por elas”.

Capítulos atrás, nos referimos à informalidade da relação contratual entre artistas e gravadora. O episódio narrado por Pereira aponta para a confirmação desse aspecto: a relação pouco formalizada permitiu a ocorrência, na empresa, de uma contabilidade desorganizada (ao menos aparentemente), que deu margem para interpretações diferentes das partes envolvidas. O violonista depõe:

“O controle empresarial não era o forte ali, não. Porque era uma estruturazinha, como eu te falei, muito familiar, né? Então não tinha... Não era uma coisa profissional, bem armada. Não tinha computador no Som da Gente, era tudo cálculo manual ali, anotar estoque, e tal”.

A informalidade dos contratos, a desorganização de sua contabilidade e o fato de os cargos centrais na estrutura da empresa serem todos preenchidos por integrantes da família Santos Souza, são indícios da condição não plenamente racionalizada da empresa. Esta racionalização/institucionalização insipiente, condição que se associa ao fato de que a preocupação predominante de sua atuação não tenha sido a obtenção do lucro, e sim, a realização de um projeto que tinha como eixo valores propriamente artísticos, num contexto

de sérias turbulências, tanto no âmbito do mercado fonográfico quanto da economia brasileira, foi um importante fator do insucesso do empreendimento.

4.2.3. Desestímulo

Como tivemos a oportunidade de observar em vários pontos, ao descrevermos a trajetória e a atuação do Som da Gente, ele foi marcado, em grande medida, por um amplo envolvimento ideológico de todos os seus personagens, no sentido de que havia uma intensa preocupação com a qualidade artística dos discos e sua relevância dentro do contexto do campo musical brasileiro, que muitas vezes se traduzia em uma espécie de “militância cultural”. Tal característica, que se evidencia nos discursos dos agentes envolvidos, pode ser compreendida como índice da predominância da racionalidade com respeito a valores, nas suas ações, em acordo com os parâmetros esboçados no capítulo 3.2 da parte II deste trabalho, onde analisamos, sob o ponto de vista da teoria da ação social de Max Weber, algumas experiências de produtores no mercado fonográfico.

Foi possível identificar esse aspecto nos depoimentos de todos os entrevistados. E ele se faz presente inclusive, de maneira especial, nas explicações sobre o fim da trajetória do selo: todos ressaltam que o envolvimento “ideológico” com o projeto, associado ao fato de que o cotidiano do selo era permeado de relações afetivas e familiares, amplificou, em grandes proporções, o impacto dos conflitos entre os empresários e os artistas.

É possível inferir que a relação cordial, amistosa e informal que se manteve por quase uma década entre artistas e empresários, baseada na convergência de pontos de vista e no reconhecimento de motivações e valores comuns, fez surgir nesse conjunto de agentes, um sentido de *comunidade*. No momento em que começaram a surgir as dificuldades, desconfianças e divergências mútuas, este sentido comunitário entrou em colapso: o que

restou foi um mal-estar emocional generalizado. Mal-estar que, do lado da família Santos Souza, serviu como agudo desestímulo em continuar seu empreendimento.

Carla Poppovic, mesmo consciente das outras sérias dificuldades que o selo enfrentava, atribui a decisão pela desativação do selo, em última instância, a esse aspecto:

“Chegou uma hora em que não dava dinheiro, dava muita dor de cabeça, dava um desgaste na saúde dos dois, decepção atrás de decepção com os amigos, então, sei lá, se de repente tivesse uma coisa menos emocional, menos coração ali na história, talvez teria durado mais”.

Os músicos entrevistados se manifestam na mesma direção. Apontam, dentre outras causas da desativação, sempre com destaque, o aspecto emocional. Ulisses Rocha afirma: “Eu acho que o que matou o Som da Gente foi uma certa incompetência administrativa e problemas emocionais, uma imaturidade emocional. Misturou muito coisas pessoais com coisas profissionais”. Heraldo do Monte: “Eu acho que a parte emotiva talvez tenha... É dessa série de frustrações e tudo. Talvez tenha sido isso, esses desentendimentos com os músicos, que tenha ocasionado o fim do selo”. E Natan Marques:

“Tinha muita reclamação e aquilo tudo foi saturando o Walter, sabe? Tinha reclamação, tinha, isso sempre tem. Você pode abrir a coisa com a maior boa vontade. Passa um tempo, se não tem retorno... Então eu acho que isso aí vai detonando, vai saturando o cara. Acho que o Walter já estava meio saturado com isso. Aí, no caso, tudo ajuda: a entrada do CD também”.

Marco Pereira chama atenção para o sentimento de injustiça que os conflitos despertaram em Walter Santos, mediante a série de acusações que lhe foram imputadas pelos artistas:

“O Walter, na verdade, diz que ele se aborreceu muito (...). Foi por causa das brigas... Inclusive até da briga dele com o Hermeto, né? Que foi por causa do selo, foi por causa dessas coisas todas e que, na compreensão dele, foi uma coisa de má interpretação, entendeu? Enfim: que ele saiu como vilão e que, na verdade, não era nada disso. Esse é o lado que ele coloca. Ele sai meio como vilão quando

não foi isso, e estava longe de ser: eles estavam cheios de boas intenções e as pessoas acabavam torcendo pro outro lado e virou a confusão e realmente ele, particularmente, tem um bode incrível do Som da Gente, ele não quer nem ouvir falar”.

Ouçamos o que diz a família Santos Souza: “O desgaste foi muito grande, tivemos muitas decepções e prejuízos *não só financeiros*, o que nos deixou muito cansados e derrotados”¹²⁶.

O desgaste emocional gerado em Walter Santos e Tereza Souza pelos conflitos, que se liga fortemente à decepção com o comportamento dos artistas (diga-se de passagem, pessoas prezadas como amigos), que, considerados ingratos, não teriam sido capazes de reconhecer os nobres valores que os mobilizavam na sua atuação com o selo e, ao mesmo tempo, compreender o momento de crise pelo qual passavam, parece ter sido mesmo definitivo para a desativação do selo¹²⁷.

Quanto aos artistas, entendemos que a afinidade que se criou entre eles e os empresários, decorrente do compartilhamento de valores estéticos, se reverteu em uma expectativa de plena participação nas decisões da empresa, em todos os âmbitos. O amadorismo que permeava as práticas do selo, do ponto de vista empresarial, intensificou ainda mais este efeito. A existência de fins racionais no empreendimento, no momento de crise, impediu a realização das expectativas dos artistas, que se sentiram, também, decepcionados com os empresários. O eixo da experiência do selo Som da Gente – a comunhão entre empresários e artistas – foi quebrado. Não era mais possível continuar.

¹²⁶ Grifo do autor.

¹²⁷ Ao mesmo tempo em que parece ser a principal circunstância das dificuldades que encontramos em realizar entrevistas com a família Santos Souza, principalmente com o casal de proprietários – situação a que nos referimos na introdução deste trabalho. Carla Poppovic já havia comentado, em sua entrevista, sobre a disposição extremamente negativa de Tereza Souza, sobre tudo que se refere ao selo: “Ela não quer nem ouvir falar do selo Som da Gente, ela jamais teria essa conversa com você”. E explica: “É que pra ela, também foi um custo emocional muito grande, porque eles eram todos [os músicos] muito amigos. É uma coisa chata. Uma coisa que já tirou muita noite de sono, sabe?”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso que traçamos até aqui, foi possível construir um extenso panorama da experiência da gravadora Som da Gente. Após realizarmos um levantamento amplo do substrato onde ela ocorre, tivemos condições de interpretá-la sob diversos aspectos.

Pudemos notar o alto nível de envolvimento pessoal dos empresários no projeto, percebendo o quanto valores pessoais (a que chamamos algumas vezes de “militância cultural”), além das relações profissionais e, principalmente, pessoal-afetivas criadas e mantidas sobretudo no período de atuação artística de Walter Santos e Tereza Souza, ao lado de outros fatores de ordem material¹, foram determinantes para a criação da gravadora Som da Gente.

Quanto às características de sua atuação, investigamos desde as motivações e critérios envolvidos na escolha dos artistas que gravariam no selo, procurando identificar linhas estilísticas que permeassem o catálogo todo; passando pelo gerenciamento do processo de gravação em estúdio, marcado por um elevado grau de autonomia do artista no que tange às escolhas estéticas que definiriam seu trabalho; pelos procedimentos adotados na divulgação e distribuição dos discos; até as características da relação artistas/empresários, marcada, em grande medida, pela informalidade.

Demos ênfase especial aos discursos emitidos pelos personagens envolvidos, tanto artistas quanto empresários, seja nas entrevistas realizadas, em depoimentos para a imprensa, ou em textos publicados nos encartes dos discos. Acreditamos que a sua análise criteriosa é importante ferramenta metodológica na interpretação do sentido das suas ações – as estratégias adotadas em diversos momentos, o conjunto de

¹ Como, por exemplo, o barateamento dos custos de montagem e manutenção de estúdios de gravação, a crescente viabilização das iniciativas de produção independente, e, finalmente, a perspectiva de obter lucro com um empreendimento inovador.

procedimentos assumidos –, nos mais diversos âmbitos. Através desse procedimento e recorrendo às teorias propostas pelo sociólogo Pierre Bourdieu, foi possível compreender melhor, por exemplo, a estratégia de divulgação do selo, baseada na projeção, sobretudo na mídia impressa, da *idéia* de qualidade artística, associando-a à autonomia dos artistas na gravação de seus discos e colocando-a em contraposição às outras produções do mercado (em particular, às produções das *majors*) que, por sua vez, seriam moldadas objetivando sua adaptação às demandas do mercado consumidor. Pudemos observar ainda que, considerando a segmentação do mercado de discos (característica que se intensificou naquele período), essa estratégia foi bastante eficiente.

Levantamos, também, a trajetória da gravadora, ao investigar a construção gradual de seu catálogo, inferindo as estratégias adotadas pelos empresários em cada momento e contrapondo-as às complicadas e inconstantes condições do mercado fonográfico na década de 80 e primeiros anos 90.

Foi possível identificar uma série de fatores que teriam ocasionado a desativação do selo. Vale fazer a síntese: a crise econômica que atingiu com força o país e, especialmente, a indústria fonográfica, durante os primeiros anos da década de 90; a dificuldade em realizar a transição do LP para o CD; a racionalização/institucionalização incipiente da empresa, evidente ao observarmos sua contabilidade desorganizada e a informalidade das relações entre os profissionais envolvidos, além do fato de que sua administração era baseada num núcleo familiar, e, por fim, o colapso do sentido de comunidade que unia artistas e empresários – os conflitos que ocorreram se reverteram em acentuado desestímulo para a continuidade de suas atividades.

Gostaríamos de retomar aqui um último ponto. Um objetivo dos mais importantes deste trabalho foi verificar o posicionamento do Som da Gente em relação ao sistema aberto, elemento primordial no processo de reestruturação da indústria

fonográfica que, no período da experiência do Som da Gente, estava sendo gradualmente implementado no país. Ainda na primeira parte deste trabalho, observamos que a atuação das *indies* em relação às *majors* transitava, no período, de uma tendência à autonomia – a atuação independente dentro do mercado de discos –, para uma tendência ao complementar – a atuação conjunta, realizada através de acordos de distribuição, licenciamento de discos, incorporação de artistas bem-sucedidos pelas *majors*, entre outros procedimentos.

É inegável o fato de que o Som da Gente atuou predominantemente com autonomia no mercado, durante toda a sua trajetória: a empresa desenvolveu redes próprias de divulgação e distribuição, só dependendo das grandes gravadoras no que tange à fabricação dos discos. De acordo com os depoimentos, nunca sequer tencionou realizar qualquer acordo com as grandes gravadoras.

No entanto, em alguns aspectos, poderemos considerar sua atuação como complementar à das *majors*. Examinemos os casos de Nelson Ayres, Tetê Espíndola e Almir Sater.

Nelson Ayres, afastado do Som da Gente após a gravação de seu elogiado disco “Mantiqueira”, em 1981, integra-se ao grupo Pau Brasil, com quem grava e lança o disco “Pau Brasil”, em 1983, através do selo Lira Paulistana que, na época, tinha contrato de licenciamento com a *major* Continental. Já com seu nome consolidado no cenário, passa a fazer parte, paralelamente ao Pau Brasil, de um projeto com Cesar Camargo Mariano, denominado “Prisma” e que resultou na gravação de um disco homônimo, pela *indie* Pointer, em 1985. Com o Pau Brasil, segue uma trajetória destacada com os discos “Pindorama”, lançado pela Copacabana com distribuição da *major* RCA, em 1986 e “Cenas Brasileiras”, em 1987, pela Continental.

Tetê Espíndola, que gravou em 1982, no Som da Gente, o seu experimental e bem recebido pela crítica “Pássaros na Garganta” – disco marcado pela sonoridade da craviola, pela colagem de sons da natureza e pela utilização de sua voz como um instrumento, e que recebeu, em 1982, o prêmio da APCA, categoria “revelação feminina”² – desenvolveu sua carreira fora do selo, nos anos seguintes, atuando quase que exclusivamente como cantora. O auge de seu sucesso de público ocorreu em 1985, quando foi a vencedora do Festival dos Festivais, promovido pela TV Globo, com a interpretação de "Escrito nas Estrelas", composição de Arnaldo Black e Carlos Rennó. Lançou esta canção, neste mesmo ano, num compacto simples que obteve expressiva vendagem, através da *major* Polygram. Seu disco seguinte, Gaiola, foi produzido pela mesma gravadora.

O disco de Almir Sater, “Instrumental”, de 1985, obteve grande repercussão. “Luzeiro”, um dos fonogramas ali gravados foi, por muitos anos, a abertura do programa “Globo Rural”, exibido pela rede Globo de televisão. O disco seguinte do artista, “Cria”, de 1986, foi gravado no braço fonográfico da 3M. É a partir de 1989 e principalmente após assumir a canção e não a música instrumental como o principal componente de sua personalidade artística, que a carreira do artista decola: neste ano grava “Rasta Bonito”, em Nashville, EUA, disco produzido e lançado pela *major* Continental. O auge do sucesso de público do artista acontece após sua participação, em 1990, na novela *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, atuando ao mesmo tempo como ator, violero e cantor. O disco seguinte, “Almir Sater: Ao Vivo”, de 1992, é produção Sony Music.

² Seção de Premiados do site da APCA < <http://www.apca.org.br/a1982/p05.htm>>, visitado em 03/02/2004.

Hermeto Pascoal é outro artista que grava em um *major* depois de atuar no selo. Após se afastar do Som da Gente, em 1990, lança, em 1992, pela Polygram, o disco “Festa dos Deuses”.

O caso desses artistas ilustra um procedimento que a indústria fonográfica vai assumir como padrão a partir da década de 90, característica essencial do sistema aberto de produção: as *indies* passam a ser responsáveis por testar, em nichos de mercado regionais, a repercussão dos novos segmentos e novos artistas. As *majors*, atentas, tratam de incorporar as experiências bem sucedidas – ou seja, as que apresentam grandes possibilidades de, em futuros projetos, dar lucro – através da compra e relançamento de fonogramas, de contrato de licenciamento para distribuição ou da contratação direta do artista. Com o Som da Gente não foi diferente: como vimos, alguns lançamentos do selo podem ter servido para prover as *majors* com artistas cujo respaldo no mercado consumidor já havia sido testado anteriormente e verificado como positivo.

Há ainda outro sentido em que podemos inferir uma atuação complementar entre o Som da Gente e as *majors*. Nos intrigou, na entrevista da família Santos Souza, o seguinte depoimento: “Sempre fomos apoiados por elas [as grandes gravadoras]. O mercado formal via com simpatia a existência do Som da Gente”.

O fato é que realmente não havia motivos para que as *majors* criassem uma postura antagônica ao selo. O tipo de produção a que se dedicou o Som da Gente – o segmento música instrumental –, na década de 80 (assim como nos dias atuais), não era alvo das estratégias das *majors*: a grande indústria fonográfica, na maior parte do tempo, o relegou por completo, já que não vislumbrava nele possibilidades concretas de bons rendimentos. Por isso, a empresa não era encarada como uma ameaça ao sistema, ou uma concorrente que precisava ser enfrentada. Podemos considerar, portanto, que a

atuação do selo Som da Gente foi, de certa maneira, complementar à das *majors*: não por integrar o sistema aberto de maneira formal, mas por preencher um espaço existente no mercado, que as *majors* simplesmente não desejavam ocupar.

ANEXO – CATÁLOGO SOM DA GENTE

Segue o catálogo dos fonogramas editados pelo selo.



1. Grupo Medusa

Grupo Medusa (SDG-001/81)

Amilson Godoy (piano acústico, piano fender, clavinet); Chico Medori (bateria e percussão); Cláudio Bertrami (baixo fender, baixo fender fretless, baixo acústico, percussão (surdo); Heraldo do Monte (guitarra, bandolim, violão, gemido da seca (em Baiana); Théo da Cuíca e Jorginho Cebion (percussão)

Faixas:

LADO A

1. Baiana (*Cláudio Bertrami*)
2. Zeby (*Cláudio Bertrami*)
3. Caminhos (*Cláudio Bertrami*)
4. Medusa (*Chico Medori*)

LADO B

1. Pé no Chão (*Chico Medori*)
2. Asa Delta (*Cláudio Bertrami/Chico Medori*)
3. Uma Viagem (*Cláudio Bertrami/Chico Medori*)
4. Ponto de Fusão (*Cláudio Bertrami*)

Produção e Arranjos: Grupo Medusa; Técnico de gravação e mixagem: Carlos Duttweller; Programação visual e arte final: Antonio Ribeiro Junior.

** Gravado em novembro e dezembro de 1980 no NOSSOESTÚDIO (SP).*

**** O LP traz um encarte com as partituras de todas as músicas*



2. Hector Costita

1981 (SDG-002/81)

Hector Costita (saxofones tenor e soprano, flauta e clarone); Roberto Bomílcar (piano, piano elétrico, sintetizador e violão); Roberto Azevedo (baixo elétrico e trombone); Dirceu (bateria, berimbau); Paulo Falanga (percussão)

Faixas:

LADO A

1. Lou (*Hector Costita*)
2. Divagação 6/8 (*Hector Costita*)
3. Phil Night (*Hector Costita*)

LADO B

1. Surprise Blues (*Hector Costita*)
2. Avessos (*Hector Costita*)
3. Divagação n° 1 (*Hector Costita*)

Composições e Arranjos: Hector Costita; Orquestrações de “Lou” e “Avessos”: Antonio Duran; Técnico de gravação: Marcus Vinícius; Técnico de Mixagem: Carlos Duttweller; Programação Visual: Antonio Ribeiro Junior

** Gravado em janeiro de 1981 no NOSSOESTUDIO (SP)*

**** O LP traz um encarte com as partituras de todas as faixas, acompanhadas de um breve comentário*



3. Alemão

Longe dos Olhos... Perto do Coração (SDG-02/81)

Alemão (guitarra, violão, viola e vocal); Ademir (guitarra); Mirian Hungria (violão); Walter Santos (violão); Sergio Bianchi (viola); Ivani Sabino, Carcará e Arnaldo Haikel (baixo); Geraldo Oliveira (flauta doce e harmônica de boca); Adriana (vocal); Chiquinho de Moraes (piano); Ney de Castro (bateria); Don Bira (percussão)

Faixas:

LADO A

1. Poço da Panela (*Alemão*)
2. Piranha (*Alemão*)
3. Sereia Santa (*Alemão*)
4. Litorina (*Walter Santos*)
5. Lado Moura (*Alemão*)

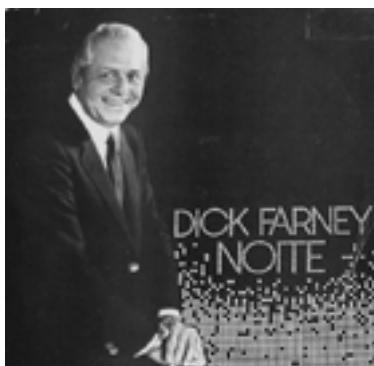
LADO B

1. Quase Inocente (*Alemão*)
2. Coco Quadrado (*Alemão*)
3. Turma do Rio (*Alemão*)
4. No Caminho Tem Pinguela (*Alemão*)
5. China Buena de Garupa (*Alemão*)

Técnicos de gravação e mixagem: Marcus Vinícius, Carlos Duttweller e Braga; Projeto Gráfico: Estúdio OZ, Arquitetura e Comunicação Visual

** Gravado entre julho de 1980 e abril de 1981 no NOSSO ESTÚDIO (SP)*

**** O LP traz um encarte com as partituras das músicas “Piranha”, “Poço da Panela”, “Lado Moura” e “Quase Inocente”*



4. Dick Farney

Noite (SDG-004/81)

Dick Farney (piano e voz); Renato Loyola (contrabaixo); Toninho Pinheiro (bateria); participação de Hilton Valente (piano)

Faixas:**LADO A**

1. Autumn in New York (*Vernon Duke*)
2. Deep in a dream (*Jimmy Van Heusen*)
3. This love of mine (*Sol Parker/Henry Sanicola/Frank Sinatra*)
4. Things we did last Summer (*Sammy Cahn/Jules Stine*)
5. One for my Baby (*Harold Arlen/Johnny Mercer*)

LADO B

1. Se todos fossem iguais a você (*Tom Jobim e Vinicius de Moraes*)
2. Green Dolphin Street (*Bronislau Kaper*)
3. All the things you are (*Jerome Kern/O Hammerstein II*)
4. Theme for June (*Howard Brubeck*)

Técnico de gravação e mixagem: Carlos A Duttweller; Projeto Gráfico: Estúdio OZ Arquitetura e comunicação visual

** Gravado em agosto de 1981 no NOSSOESTÚDIO (SP)*

**5. Vários artistas****O Som Brasileiro do Bamerindus (SDG-005/81)**

Nelson Ayres (piano); Luiz Mello (piano elétrico e harp strings); Willian Caran e Toniquinho (bateria); Rubão, Mauro, Zequinha, Castanheira, Juracy, Hilton, Nivaldo e Venício (percussão); Wilcox (bells); Walter Santos (violão); José Pinheiro (violão de 7 cordas); Lúcio França (cavaquinho); Evandro (bandolim); Edson (guitarra); Demétrio, Carlos Alberto, Poyares, Edson e José Rubens (flauta); Lambari (clarinete); Bolão (sax soprano e flauta), Hector Costita (sax alto, flauta e clarinete); Arlindo e Biú

(trombones); Buda, Lelé e Capitão (piston); Rafael Galhardo (clarone); Daniel, Cathy e Chuck (trompas); Benito (oboé); Pezzela (corne inglês); Elias, Finelli, Oswaldo, Gilbert, Tomassoni, Lorian, Orlandinho, Airton, Germano, Frederico, Nuñez e Lataro (violinos); Michel, Peres e Fukuda (violões); Antonio Lauro, Ueda, Paccetti e Dal Pino (cellos); participações especiais: Luiz Gonzaga (voz), Dominginhos e Oswaldinho (acordeon) e Regional do Evandro

Faixas:**LADO A**

1. Homem da Terra (*Walter Santos/Teresa Souza*)
2. para sempre (*Walter Santos/Teresa Souza*)
3. Natal (*Walter Santos/Teresa Souza*)
4. Homem de Palavra (*Walter Santos/Teresa Souza*)
5. Vinte e cinco anos (*Walter Santos/Teresa Souza*)

LADO B

1. Um Grande Abraço (*Walter Santos/Teresa Souza*)
2. Amanhã, com Certeza (*Walter Santos/Teresa Souza*)
3. Viver a Vida (*Walter Santos/Teresa Souza*)
4. Essas Coisas Simples (*Walter Santos/Teresa Souza*)
5. Erosão (*Walter Santos/Teresa Souza*)

Arregimentação: Shirley Bonini; Copistas: Kathy e Richard; Maestros: Luiz Arruda Paes, Nelson Ayres, Luis Roberto e Heraldo do Monte; Produção: Nosso Estúdio; Direção Artística: Walter Santos; Coordenação: Lucas; Técnicos de gravação e mixagem: Zilmar Araújo e Waldir; Criação e realização: Umuarama Publicidade Ltda; Capa: Miran; Arte final: Sirlei Bassan

** Gravado no Stúdio do Templo*



06. Fredera

Aurora Vermelha (SDG-006/81)

Fredera (violão e guitarras); Jota Moraes (piano acústico, sintetizador e vibrafone); Paulo Maranhão (baixo fender, baixo fretless); Pascoal Meirelles (bateria e percussão); participação especial: Amilson Godoy (piano acústico); Walter Santos (cabacinha) e Théó da Cuíca (cuíca)

Faixas:

LADO A

1. Aurora Vermelha (*Fredera*)
 - A. Crepúsculo Civil
 - B. Aos Mártires
 - C. Emergência
2. Músico Viajante/Revelações (*Fredera*)
3. Um Bolerésio (para Tenório Jr, no Céu) (*Fredera*)

LADO B

1. Clara, Cheia de Luz (*Fredera*)
2. Pequeno Poema Libertário (*Fredera*)
(para guitarra, cuíca e piano acústico)
3. O Horizonte nos Olhos de Manu (*Fredera*)

Arranjos e Direção Musical: Fredera; Engenheiro de Gravação e Mixagem: Marcus Vinicius; Capa: Oficina Goeldi e Editora Cordel Artes Visuais

** Gravado entre novembro de 80 e agosto de 81 no NOSSOESTÚDIO (SP)*



7. D'Alma

D'Alma (SDG-007/81)

Rui Saleme, Ulisses Rocha e André Geraissati (violões)

Faixas:

LADO A

1. Beije-me Garota (*Rui Saleme*)
2. Maria Theresa (*Ulisses Rocha*)
3. Prá Juca (*André Geraissati*)
4. Surpresa (*Rui Saleme*)
5. Um Dia de Chuva (*Ulisses Rocha*)
6. Lagoa Silenciosa (*André Geraissati*)

LADO B

1. Nova (*Rui Saleme*)
2. Céu Aberto (*André Geraissati*)
3. Tudo Certo (*Ulisses Rocha*)
4. Super Relax (*Rui Saleme*)
5. Boa Noite (*André Geraissati*)
6. Karatê (*Egberto Gismonti*)

Arranjos: D'Alma (exceto Karatê, arranjado por Egberto Gismonti); Produção: Som da Gente e

D'Alma; Técnicos de gravação e mixagem: Marcus Vinícius e Wilson Gonçalves; Capa: Odair Grecco.

** Gravado no NOSSOESTÚDIO (SP)*



8. Roberto Sion

Roberto Sion (SDG-008/81)

Roberto Sion (sax tenor, alto e soprano, piano, flauta); Antonio Carlos Carrasqueira (flauta em G, flauta e flautim); Walmir A. Gil (trompete); Nelson Ayres e Amilson Godoy (piano); Ivâni Sabino (baixo), Rodolfo Stroeter (baixo acústico); Wiliam Caram (bateria); participação da cantora Jane Duboc e do nipe formado por Fátima Couto (soprano), Vera Campos (contralto), Luizinho Bastos e Clóvis Bonfim (tenores) e Zéluis (baixo); participação dos nipes: - de saxofones, formado por Eduardo Pecci (contralto),

Isidoro Longano (tenor), Hector Bisignani (tenor), Carlos Alberto Alcântara (barítono); - de trompetes, Sétimo Paolette, Sebastião Gilberto e Dorival Auriemi; - de trombones, Iran Fortuna, Severino G da Silva e Geraldo A Oliveira; - violinos, Ayrton Adelino T Pinto, Bettina Stegman, Maria Noelle Jory, Helena A Imasato, Altamir Téa Salinas e Tânia Camargo Guarnieri; - de violas, Gluco M Imasato e Marcelo Jafé; - de violoncelos, Cláudio Jafé.

Faixas:

LADO A

1. Chorinho pro Fiske Place (*Roberto Sion*)
2. ... Vamos!? (*Roberto Sion*)
3. Poeta Aprendiz (*Roberto Sion e Edgar B Poças*)
4. Lembrando o Tom (*Roberto Sion*)

LADO B

1. Passado e Presente (*Roberto Sion*)
2. Círculos (*Roberto Sion*)
3. Valsa dos músicos (*Mutinho e Vinícius de Moraes*)

Arranjos: Roberto Sion; Técnicos de gravação: Carlos Duttweller, Marcus Vinícius e Wilson Roberto; Mixagem: Marcus Vinícius; Projeto Gráfico: Newton Mesquita.

** Gravado de junho a setembro de 1981 no NOSSOESTÚDIO (SP)*



9. Nelson Ayres

Mantiqueira (SDG-009/81)

Nelson Ayres (piano, piano fender, RMI, clavinet e marimba), Léa Freire (flauta), Roberto Sion (flauta, sax alto e soprano), Hector Costita (sax tenor e soprano), Rodolfo Stroeter, Nico Assumpção e Zeca Assumpção (baixo), Azael Rodrigues (bateria), José Neto (guitarra), Walter Santos (voz), Heraldo do Monte (violão), Antonio Lauro del Claro (violoncelo), Silvano Michelino (percussão)

Faixas:**LADO A**

1. Só Xote (*Nelson Ayres*)
2. Mantiqueira (*Nelson Ayres*)
3. Caminho de Casa (*Nelson Ayres*)
4. Lua Nova (*Nelson Ayres*)

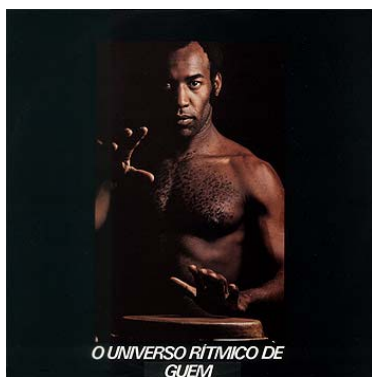
LADO B

1. A Arte de Voar (*Nelson Ayres*)
2. Cedo de Manhã (*Nelson Ayres*)
3. Poente (*Nelson Ayres e Zaca Assumpção*)

Produção Executiva: Luca Salvia; Técnico de gravação e mixagem: Marcus Vinícius; Fotos da capa: Meca

** Gravado entre fevereiro e outubro de 1981 no NOSSOESTÚDIO (SP)*

**** O disco traz um encarte com as partituras de todas as faixas*

**10. Guem**

O Universo Rítmico de Guem (SDG-010/82)

Guem (percussão); Daniel Slon (percussão) e outros.

Faixas:**LADO A**

1. Viagem (*Guem*)
2. Universo (*Guem*)
3. Tempestade (*Guem*)

LADO B

1. Riacho (*Guem*)
2. Nostalgia (*Guem*)

Produção musical: Cláudio Slon; Gravação e Mixagem: Marcus Vinicius e Claudio Slon

** Gravado no NOSSOESTUDIO (SP)*

LP não encontrado

11. Bau dos 8 baixos

Bucho com bucho (SDG-011/82)

Bau dos 8 baixos (acordeon de 8 baixos); Waldir Rodrigues (guitarra e violão); Marquinhos (guitarra); Magrão (baixo); Castanheiro (zabumba); Juraci (triângulo); Rato Branco (afoxê); Chapeta (agogô).

Produção: Oswaldinho do Acordeon; Gravação e Mixagem: Wilson Roberto Gonçalves e Marcus Vinicius

** Gravado no NOSSOESTÚDIO (SP)*



12. Tetê Espíndola

Pássaros na Garganta (SDG-012/82)

Gordo, Tetê Espíndola e Luiz Fernando (captação de sons naturais em Mato Grosso do Sul); Tetê (voz e craviola)

Faixas:

LADO A (VERDE)

1. Amor e Guavira (*Tetê Espíndola/Carlos Rennó*)
2. Cunhataiporã (*Geraldo Espíndola*)
3. Canção dos Vagalumes (*Arrigo Barnabê*)
4. Olhos de Jacaré (*Geraldo Espíndola/Carlos Rennó*)
5. Fio de Cabelo (*Tetê Espíndola*)
6. Culabá (*Tetê Espíndola/Carlos Rennó*)
7. Pássaros na Garganta (*Tetê Espíndola/Carlos Rennó*)

LADO B (MADURO)

1. Sertaneja (*Rennê Bittencourt*)
2. Longos Prazeres de Amor (*Celito Espíndola*)
3. Paisagem Fluvial (*Tetê Espíndola/Arrigo Barnabê*)
4. Ibiporã (*Arrigo Barnabê*)
5. Jaguadarte/Galadriel (*Arrigo Barnabê/Tetê Espíndola*)
6. Sertão (*Tetê Espíndola/Arrigo Barnabê*)

Direção artística: Tetê Espíndola; Técnicos de Gravação e mixagem: Carlos A Duttweller, Marcus Vinicius e Wilson Roberto Gonçalves; Arte e Fotos: Luiz Fernando Borges da Fonseca

** Gravado em maio de 1982 no NOSSOESTÚDIO (SP)*



13. Banda Metalurgia

Banda Metalurgia (SDG-013/82)

Bocato (trombone); Lino Simão (Sax barítono e tenor, flauta e piccolo); Nonô Camargo (trumpete e fluegelhorn); Cláudio Faria (trumpete e fluegelhorn); Jacaré (sax alto e flauta); Julio Peluchi (sax tenor); Marcelo Munari (guitarra); Edu Fiori (baixo); Mané Leão (piano acústico e piano elétrico); Claudinho (bateria). Participação de Rogério Benat (percussão) e Ubaldo Versolato (flauta)

Faixas:**LADO A**

1. Multinacional (*Bocato*)
2. Amarelo (*Edu Fiore*)
3. Impulso (*Lino Simão*)
4. Oi (*Mané Leão*)
5. Ap. 403 (*Nonô Camargo, Bocato e Chiquinho Brandão*)
6. Barra Pesada (*Mané Leão*)

LADO B

1. Lá em Guayaquil (*Bocato*)
2. Ermelindo e Casanova (*Lino Simão*)
3. A Salsa e o Cheiro Verde (*Bocato*)
4. Esperando Edmundo (*Lino Simão*)
5. Em tempos de Baeta (*Bocato*)
6. Samba da volta ao Bernô (*Bocato*)

Arranjos: Bocato, Edu Fiore, Lino Simão, Mané Leão, Benjamin Taubkin e Marcelo Munari; Direção e Produção: Luca Salvia; Produção Executiva: Maurício Paoli; Direção Musical: Banda Metalurgia; Técnicos de Gravação e Mixagem: Marcus Vinícius e Wilson Roberto; Fotos e Capa: Hilton J. Kutscka

** Gravado entre março e junho de 1982 no NOSSOESTÚDIO (SP)*

**14. Hermeto Pascoal**

Hermeto Pascoal & Grupo (SDG-014/82, posteriormente, lançado em CD – CDS DG 010/92)

Hermeto Pascoal (piano acústico, piano preparado, clavinet, harmônio, cavaquinho, sax alto, flautas de bambu, ocarina, flauta transversal, bombardino, apito, voz, assovio, baixo, bateria, percussão); Carlos Malta (voz, apitos, sax tenor e soprano, flauta e flautim); Jovino Santos (piano acústico, piano yamaha, harmônio, flauta, flautim, voz, apitos, clavinet duo); Itiberê Zwarg (baixo, tuba, voz, apitos, piano fender); Marcio Bahia (bateria,

percussão, platismo, sino, voz, apitos); Pernambuco (percussão, voz, apitos); participação especial: Heraldo do Monte (violão, viola, guitarra, cavaquinho, voz).

Faixas:**LADO A**

1. Sorrindo (*H. Pascoal*)
2. Maginami Sagei (*H. Pascoal*)
3. Lá na casa da madame eu vi (*H. Pascoal*)
4. De bandeja e tudo (*H. Pascoal*)
5. Série de arco (*H. Pascoal*)

LADO B

1. Novena (*H. Pascoal*)
2. Moreneide (*Heraldo do Monte*)
3. Cores (*H. Pascoal*)
4. A taça (*H. Pascoal*)
5. Briguinha de músicos malucos no coreto (*H. Pascoal*)

Arranjos, Direção e Produção Musical: Hermeto Pascoal; Produtor Executivo: Luca Salvia; Co-produção: Jovino Santos; Técnicos de Gravação e Mixagem: Marcus Vinícius e Hermeto Pascoal; Projeto Gráfico: Oz Design

** Gravado em outubro de 1982 no NOSSO ESTÚDIO (SP)*



15. Heraldo do Monte

Cordas Vivas (SDG-015/83)

Heraldo do Monte (violão de aço, nylon e ovation, cavaco, bandolim, viola matuta, baixo); *Edson José Alves* (violão ovation, flautim). *Hermeto Pascoal* (zabumba, flauta, voz); *Pernambuco* (percussão)

Faixas:

LADO A

1. Caboclo Elétrico (*H. do Monte*)
2. Mordida de Abelha (*H. do Monte*)
3. Moreneide (*H. do Monte*)
4. Valsa pr'a Tutuca (*H. do Monte*)
5. Mareado (*H. do Monte*)
6. Esperando a Feijoada (*H. do Monte*)
7. Pingo a pingo (*H. do Monte*)

LADO B

1. Coisa de lá (*H. do Monte*)
2. Teia de Aranha (*H. do Monte*)
3. Um Cantinho e Dois Violões (*H. do Monte*)
4. Fugidinha pr'o D'Alma (*H. do Monte*)
5. Giselle (*H. do Monte*)
6. Lágrima Nordestina (*H. do Monte*)
7. Dois na Brincadeira (*H. do Monte*)

Arranjo: Heraldo do Monte; Técnico de Gravação e Mixagem: Marcus Vinícius

* Gravado em Novembro de 1982 no NOSSO ESTÚDIO (SP)

** O disco traz um encarte com as partituras das faixas: "Moreneide" e "Mareado"



16. Oswaldinho

Céu e Chão (SDG-016/83)

Oswaldinho (acordeon, piano rhodes, piano acústico, moog, arp e voz); *Serginho Mezzaeano* (Bateria e percussão); *Valdir* (guitarra); *Magrão* (baixo, percussão e voz); *Eduardo Lemes* (piano rhodes, prophet); *Terranova* (percussão); *Juracy* (moog, percussão e voz); *Harry* (percussão); participação de *Luciana, Camila e Lucianinha* (vozes infantis)

Faixas

LADO A

1. Boicote (*Oswaldinho*)
2. Terra da Ilusão (*Marcos Maceió, Valdir Luz, Paulo Deabétio*)
3. Hora Celestial (*Oswaldinho*)
4. Toccata (*Gastton Rolland*)
5. Alta Tensão (*Oswaldinho*)
6. Ingazeira do Norte (*Gerson Filho*)

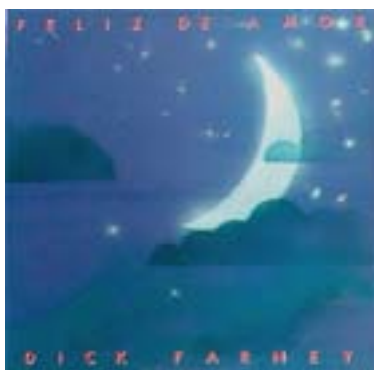
LADO B

1. Anunciação (*Oswaldinho e Eliezer Setton*)
2. Reflorescer (*Dante D'Alonzo e Luciano Florencio*)
3. Buscas (*Oswaldinho e Afranio Moreira Lima*)
4. Cuba na Cuca (*Oswaldinho*)
5. Sorriso de Samanta (*Oswaldinho*)
6. Festa (*Carlos Catuípe e Cléa*)

Arranjos: Oswaldinho; Produção e Arranjos para Teclados: Juracy; Técnicos de Gravação e Mixagem: Wilson Roberto e Carlos Ronconi; Projeto Gráfico: André Poppovic

* Gravado em julho de 1983 no NOSSOESTÚDIO (SP)

*** O LP traz um encarte com a partitura das músicas “Festa”, “Boicote”, “Sorriso de Samanta”, “Anunciação”



17. Dick Farney

Feliz de Amor (SDG017/83)

Dick Farney (voz); Cido Bianchi (piano, sintetizador); Toninho Pinheiro (bateria, percussão); Gabriel Bahlis (baixo); Nathan Marques (guitarra); Heraldo do Monte (guitarra); Hector Costita (sax tenor) .

Faixas

LADO A

1. Feliz de amor (Walter Santos/Ghandula)
2. Carícia (Luiz Horta/Zelão)
3. A fonte e o teu nome (Luiz Bonfá/Leone Machado)
4. Este seu Olhar (Tom Jobim)
5. Conversa de Bar (Sérgio Augusto/Sérgio Lima)

LADO B

1. Noturno em São Paulo (Cido Bianchi/Sérgio Lima)
2. Solidão (Tom Jobim/Alcides Fernandes)
3. Azul Contente (Walter Santos/Tereza Souza)
4. Tudo isso é Amor (Laura Maria)
5. Aeromoça (Billy Blanco)

Arranjos: Cido Bianchi; Produção de Estúdio: Antonio Pinheiro Filho; Técnicos de Gravação: Marcus Vinícius e Wilson Gonçalves; Técnico de Mixagem: Wilson Gonçalves; Capa: Luiz Cassino

* Gravado entre outubro de 1982 e fevereiro de 1983 no NOSSOESTÚDIO (SP)



18. Grupo Medusa

Ferrovias (SDG-018/83)

Amilson Godoy (piano e teclados); Chico Medori (bateria e percussão); Cláudio Bertrami (baixo); Olmir Stocker (guitarra e violão); Theo da Cuíca (percussão); Participação especial de Dominginhos

Faixas:**LADO A**

1. Aduba-lé (*Chico Medori*)
2. Lamento (*Pixinguinha*)
3. Fantasia (*Claudio Bertrami*)
4. Cheiro Verde (*Claudio Bertrami*)
5. Nordestina (*Olmir Stocker*)

LADO B

1. Picadeiro (*Claudio Bertrami*)
2. Ferrovias (*Chico Medori*)
3. Beija Flor (*Claudio Bertrami*)
4. Pousos em Congonhas (*Chico Medori*)

Produção e arranjo: Grupo Medusa; Direção de Estúdio: Cláudio Bertrami; Técnicos de Gravação e Mixagem: Carlos Duttweller e Marcus Vinícius; Capa: Elifas Andreato.

** Gravado de dezembro de 1982 a maio de 1983 no NOSSOESTÚDIO (SP).*

**19. Grupo D'Alma**
D'Alma (SDG-019/84)

Ulisses Rocha, André Geraissati e Mozart Mello (violões)

Faixas:**LADO A**

1. Ets (*Mozart Mello*)
2. Mel (*Ulisses Rocha*)
3. Sonho de Voar (*André Geraissati*)
4. Quase Branco (*Ulisses Rocha*)

LADO B

1. Roda Gigante (*Ulisses Rocha*)
2. Baião de Três (*André Geraissati*)
3. Um Abraço no Dr (*André Geraissati*,
dedicado a Dilermano Reis)
4. Correndo na Veia (*Mozart Mello*)

Produção: D'Alma e Som da Gente; Técnico de gravação e mixagem: Marcus Vinicius; Capa: Paulo Vasconcellos, Beto Martins, Romulo Fialdine.

**20. Hélio Delmiro**
Chama (SDG-020/84)

Hélio Delmiro (violão e guitarra); Fernando Martins (piano yamaha cp-70 e acústico); Marinho Boffa (teclados); Nico Assumpção (baixo elétrico, fretless e acústico); Bob Wyatt (bateria e percussão); Téo da Cuíca (percussão)

Faixas:**LADO A**

1. Folha Morta (*Ary Barroso*)
2. Cerrado (*Hélio Delmiro*)
3. Ad Infinito (*Hélio Delmiro*)
4. Emotiva n 3 (*Hélio Delmiro*)

LADO B

1. Mulher Rendeira (*Zé do Norte*)
2. Quarto Minguante (*Renata Montanari e Wanda Stefânia*)
3. Tua (*Hélio Delmiro*)
4. Chama (*Hélio Delmiro*)

Arranjos: Hélio Delmiro; Direção de Produção: Hélio Delmiro; Produção Executiva: Hélio Delmiro e Marcus Vinícius; Técnico de gravação e mixagem: Marcus Vinícius; Capa: Tadeu Valério e Ovidio Andrade, Arte-final: Guilherme Venturelli

* Gravado em abril de 1984 no NOSSOESTÚDIO (SP)

*** O LP traz um encarte com a partitura da música “Ad Infinito”

**21. Hermeto Pascoal**

Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca (SDG-021/84, posteriormente, lançado em CD – CDS DG-011/92)

Hermeto Pascoal (flauta, flauta baixo, flautim, clavinet, piano, harmônio, sanfona, bombardino, pistons, buzina, sax soprano, cavaquinho); Carlos Malta (flauta, flautim, sax tenor, soprano); Jovino Santos (piano acústico, piano CP-80, rhodes, flauta, flautim, harmônio); Itiberê Zwarg (contrabaixo, tuba); Marcio Bahia (bateria, percussão), Pernambuco (percussão); participação especial: Elísio Costa (flauta e percussão), Heraldo

do Monte (guitarra), José Carlos Araújo e Osmar Santos (narração), Fábio Pascoal, Marcus Vinícius, Manoel Ozeas e Ilza Pascoal (falas em “Ilza na Feijoada”)

Faixas:**LADO A**

1. Ilza na Feijoada (*H. Pascoal*)
2. Santa Catarina (*H. Pascoal*)
3. Tiruliruli (*Osmar Santos*)
4. Papagaio Alegre (*H. Pascoal*)
5. Vai mais, garotinho (*José Carlos Araújo*)
6. Monte Santo (*H. Pascoal e João Bá*)

LADO B

1. Spock na escada (*H. Pascoal*)
2. Mestre Radamés (*H. Pascoal*)
3. Aquela Coisa (*H. Pascoal*)
4. Frevo em Maceió (*H. Pascoal*)
5. Desencontro Certo (*H. Pascoal*)

Arranjo e direção musical: Hermeto Pascoal, Assistência de direção musical: Jovino Santos Neto; Eng. de gravação: Marcus Vinícius; Mixagem: Marcus Vinicius e Hermeto Pascoal; Projeto gráfico: Oz Comunicação Gráfica

* Gravado entre junho e setembro de 1984 no NOSSOESTÚDIO (SP)



22. Hector Costita

Paracachúm (SDG-022/85)

Hector Costita (sax tenor, alto e soprano, flauta, clarinete e clarone); Roberto Marialva Bomilcar (piano); Edsor José Alves (guitarra); Gabriel Jorge Bahlis (baixo); Dirceu Medeiros (bateria); Osvaldinho da Cuíca, Mauro Herreiros e Horácio Gabriel Althabe (percussão); Juan Falu (violão); Pocho Caseres (bandoneon); Paula Martins (castanholas e sapateado)

Faixas:

LADO A

1. Paracachúm (*Hector Costita*)
2. Ariela (*Hector Costita*)
3. El baión (*Hector Costita*)
4. Choro Porteño (*Hector Costita*)

LADO B

1. La Maja Brasileira (*Hector Costita*)
2. A Noite é Minha (*Hector Costita*)
3. Estão Todos Aí (*Hector Costita*)
4. De la Tripa al Viento (*Hector Costita*)

Arranjos, Direção e Produção: Hector Costita; Técnicos de Gravação: Marcus Vinícius e Wilson Roberto; Mixagem: Marcus Vinícius e Hector Costita; Capa: Louisa Bouafia e Oz Comunicação Gráfica.

** Gravado de outubro a dezembro de 1984 no NOSSOESTÚDIO (SP)*



23. Marco Pereira

Violão Popular Brasileiro Contemporâneo (SDG-023/85)

Marco Pereira (violão, viola caipira); Zé Eduardo Nazário (bateria e percussão); Fernando "Cisão" Machado (baixo elétrico); Oswaldinho da Cuíca (percussão)

Faixas:

LADO A

1. Prá Hermeto (*Marco Pereira*)
2. Pivete (*Marco Pereira*)
3. Mulher Rendeira (*Zé do Norte*)

LADO B

1. Samba Urbano (*Marco Pereira*)
2. Pixaim (*Marco Pereira*)
3. Baião Cansado (*Marco Pereira*)
4. O Choro de Juliana (*Marco Pereira*)
5. Forrozal (*Marco Pereira*)

Arranjos e Direção Musical: Marco Pereira; Concepção Instrumental e Arranjos de Percussão: Marco Pereira e Zé Eduardo Nazário; Técnicos de Gravação: Wilson Roberto e Marcus Vinicius; Técnico de Mixagem: Wilson Roberto; Produtora Executiva: Deborah Dornelas Duarte de Oliveira; Capa: Oz Comunicação Gráfica.

* Gravado de fevereiro a março de 1985, no NOSSOESTÚDIO (SP).

*** O disco traz um encarte com a partitura da faixa “O Choro de Juliana”.

LP não encontrado

24. Cido Bianchi

Cido Bianchi (SDG-024/85)

Cido Bianchi (piano, sintetizadores, vocais); Natan Marques e Paulinho (guitarras); Toninho Pinheiro (percussão); Tico (bateria); Gil (trumpete); Márcio Montarroyos (trumpete); Proveta (saxofone alto); participação nos vocais de Jane Duboc, Cidinha, Rita, e Carlinhos



25. Almir Sater

Instrumental (SDG-025/85)

Almir Sater (viola); Zé Gomes (violino); André Gomes (cítara); Alzira Espíndola e Carlão de Souza (violão de 12 cordas); Guilherme Rondo, Tavinho Moura e Capenga (violão); Papete (bateria e percussão)

Faixas:

LADO A

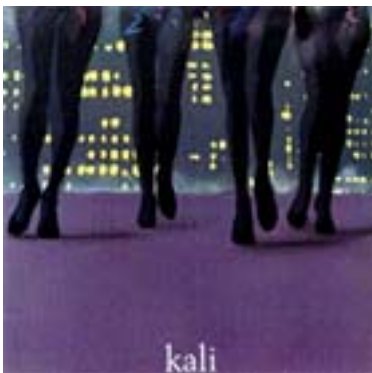
1. Corumbá (Almir Sater/ Guilherme Rondon)
2. Minas Gerais (Almir Sater)
3. Vinheta do Capeta (Almir Sater/ Carlão de Souza)
4. Luzeiro (Almir Sater)
5. Benzinho (Almir Sater)

LADO B

1. O Rio de Piracicaba (Tião Carreiro/ Lorival dos Santos/ Piraci)
2. Na Piratinga: de Jeep (Tavinho Moura)
3. Doma (Almir Sater/ Zé Gomes)
4. Viola de Buriti (Almir Sater)
5. De Minas Gerais pra riba (Almir Sater/ Zé Gomes/ André Gomes)

Direção Musical: Almir Sater; Produção Executiva: Marcus Vinícius; Engenheiros de Som: Marcus Vinícius e Wilson Roberto; Mixagem: Marcus Vinícius; Produção Gráfica: Oz Comunicação Gráfica

* Gravado em junho e julho de 1985 no NOSSOESTÚDIO (SP)



26. Grupo Kali

Kali (SDG-026/85)

Mariô Rebouças (piano acústico, DX7, Poly 800); Vera Figueiredo (bateria acústica, simmons e percussão); Renata Montanari (guitarra); Gê Côrtes (baixo)

Faixas:

LADO A

1. Spiralen (*Teddy Bürlochen*)
2. Da Tequila (*Léa Freire*)
3. Ubachuva (*Renata Montanari*)
4. Papai Sabe Tudo (*Mariô Rebouças*)
5. Pitú (*Rique Pantoja*)

LADO B

1. Funk do Tank (*Renata Montanari*)
2. Balada prá's Mina (*Rui Saleme*)
3. Upa, Neguinho (*Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri*)
4. Locomotiva (*Renata Montanari*)

Arranjos: Grupo Kali; Produtor Musical: Marcus Vinícius; Técnicos de gravação e mixagem: Marcus Vinícius e Wilson Roberto; Projeto gráfico: Oz Comunicação Gráfica

** Gravado de abril a junho de 1985 no NOSSOESTÚDIO (SP)*



27. Hermeto Pascoal

Brasil Universo (SDG-027/86, posteriormente, lançado em CD – CDS DG-012/93)

Hermeto Pascoal (piano acústico, piano CP-80, piano rhodes, piano crepe, piano plástico, clavinet, bombardino, voz com cerveja, garrações, garrafas e garrafinhas, sanfona, sax soprano, berrante, bandola, assovios e voz); Jovino Santos Neto (piano acústico, piano CP-80, piano Rhodes, flauta, garrações e garrafas, harmônio); Carlos Malta (sax barítono com caixa de bateria, soprano, flauta, flautim, garrações e garrafas); Itiberê

Zwarg (baixo, tuba, garrações e garrafas); Márcio Bahia (bateria e percussão); Pernambuco (percussão); participação especial de Jane Duboc (vozes) e crianças da escola infantil "Frauda Molhada".

Faixas:

LADO A

1. Mentalizando a cruz (*H. Pascoal*)
2. Surpresa (*H. Pascoal*)
3. Peixinho (*H. Pascoal*)
4. Era pra ser e não foi (*H. Pascoal*)
5. Crianças (cuida de lá) (*H. Pascoal*)

LADO B

1. O tocador quer beber (*H. Pascoal*)
2. Arapuá (*H. Pascoal*)
3. Salve, Copinha (*H. Pascoal*)
4. E nem dá prá dizer (*H. Pascoal*)
5. Sempre Feliz (*H. Pascoal*)
6. Calma de Repente (*H. Pascoal*)

Arranjos e Direção Musical: Hermeto Pascoal; Co-produção Musical: Jovino Santos; Produção Executiva: Carla Poppovic; Técnicos de Som e Mixagem: Marcus Vinícius e Hermeto Pascoal; Projeto Gráfico: Oz Comunicação Gráfica.

** Gravado em novembro de 1985 no NOSSO ESTÚDIO (SP)*

*** Apoio cultural: Bamerindus*



28. Zonazul

ZonAzul (SDG-028/86)

Teco Cardoso (sax e flauta); Michel Freidenson (teclados); Sylvio Mazzucca Jr. (baixo); Jarbas Barbosa (guitarra); AC. Dal Farra (bateria)

Faixas:

LADO A

1. Poreh (*Michel Freidenson*)
2. Zonazul (*Michel Freidenson*)
3. Street Beat (*Tom Scott*)
4. Fazenda (*Nelson Ângelo*)
5. Cora (*Jarbas Barbosa*)
6. Imagens I (*Sylvio Mazzucca Jr*)

LADO B

1. Rainhas do ABC (*Jarbas Barbosa*)
2. Vera Cruz (*Milton Nascimento*)
3. Sotavento (*Michel Freidenson*)
4. Hino à Cidade de São Paulo (*Michel Freidenson*)
5. Sherwood (*Michel Freidenson*)

Arranjos e Direção Musical: Zonazul; Produção Musical: Luca Salvia; Técnicos de gravação: José Luiz e Wilson Roberto; Mixagem: Wilson Roberto, Marcus Vinicius e Luca Salvia; Capa: Oz Comunicação Gráfica

** Gravado entre dezembro de 1985 e janeiro de 1986 no NOSSOESTÚDIO (SP)*



29. Cama de Gato

Cama de Gato (SDG-029/86)

Rique Pantoja (teclados e voz); Mauro Senise (Sax alto e soprano, flauta em G e flauta); Arthur Maia (baixo); Pascoal Meirelles (bateria)

Faixas:**LADO A**

1. Melancia (*Rique Pantoja*)
2. Funchal (*Arthur Maia*)
3. Amanhã (*Pascoal Meirelles*)
4. Frigiano (*Rique Pantoja*)

LADO B

1. Julinho (*Rique Pantoja*)
2. Cruzado (*Arthur Maia*)
3. Vento Sul (*Rique Pantoja*)

Produção: Cama de Gato; Técnicos de gravação e mixagem: Carlos de Andrade e Denilson de Campos; Projeto Gráfico: Oz Comunicação Gráfica

** Gravado em abril de 1986 no Master Stúdio (RJ)*



30. Heraldo do Monte

Cordas Mágicas (SDG-030/86)

Heraldo do Monte (guitarra, violões, cavaquinho, bandolim e percussão); Arismar do Espírito Santos (baixo, bateria e percussão); Edson Alves (violão, guitarra, flauta e flautim), Jorge Oscar (baixo acústico); José Liuz de Carvalho (percussão). Participação especial: Hermeto Pascoal e Hélio Delmiro

Faixas:**LADO A**

1. Trem de Sampa (*Heraldo do Monte*)
2. Doçura (*Heraldo do Monte*)
3. Apimentado (*Heraldo do Monte*)
4. Azul Contente (*Walter Santos e Tereza Souza*)

LADO B

1. Só Você (*Heraldo do Monte*)
2. Valsa da Dor (*Villa Lobos*)
3. Nininho (*Heraldo do Monte*)
4. Monte Pascoal (*Heraldo do Monte e Hermeto Pascoal*)
5. Mi-Ré-Ré (*Heraldo do Monte*)

Arranjos e Direção Musical: Heraldo do Monte; Técnicos de Gravação e Mixagem: Marcus Vinícius, José Luiz de Carvalho e Heraldo do Monte; Projeto Gráfico: Oz Comunicação Gráfica

** Gravado entre março e junho de 1986 no NOSSO ESTÚDIO (SP)*



31. Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco

Cordas Dedilhadas (SDG-031/87)

Marco Cezar, Ivanildo Maciel e Rossini Ferreira (bandolins); Geraldo Leite e Inaldo Gomes (percussão); Marcos Araujo (contrabaixo); Everton Brandão (cavaquinho); Henrique Annes e Nilton Rangel (violões); João Lyra, Adelmo Arcoverde e Antônio Dias (violas)

Faixas:**LADO A**

1. Arruado (*João Lyra e Maurício Carrilho*)
2. Duda no frevo (*Senô*)
3. Mandacaru (*Henrique Annes e Benny Wolkoff*)
4. Pauleando (*João Lyra*)
5. Dorinha (*Duda*)

LADO B

1. Na poeira das ruas (*Ivanildo Maciel*)
2. Mulher Rendeira (*Zé do Norte*)
3. Lembranças do Recife (*Rossini Ferreira*)
4. Dança da Morte (*Adelmo Arcoverde*)
5. Triunfando (*João Lyra e Marco Cezar*)

Direção Musical: Henrique Annes; Produção Musical: Heraldo do Monte; Produção: Carla Poppovic; Regência: Ivanildo Maciel; Eng. de Gravação e Mixagem: Wilson Roberto; Projeto gráfico: Oz Comunicação Gráfica

**** Apoio cultural: Casas José Araujo**

****** A contracapa traz os seguintes agradecimentos: “Agradecimentos especiais ao bom pernambucano Carol Fernandes, ao Conservatório Pernambucano de Música, à Secretaria de Educação de Pernambuco e a André Geraissati”**

**32. Alemão****Bem Brasileiro (SDG-032/87)**

Alemão (guitarra, violão e cavaco); João Paraíba (percussão); Paulo Oliveira (flauta, sax alto e soprano e canos timbrados); Zezo (violão)

Faixas**LADO A**

1. Rio Paraná (*Alemão*)
2. Na Estação (*Alemão*)
3. Araucárias (*Alemão*)
4. Amazônia (*Alemão*)
5. Nasce uma Mulher (*Walter Santos*)
6. Chegando em Xavantinha (*Alemão*)

LADO B

1. Milonga Violada (*Alemão*)
2. Um Chopinho em Ipanema (*Alemão*)
3. Donzela (*Alemão*)
4. Aquarela Nordestina (*Alemão*)
5. Pagos (*Alemão*)
6. Suíte do Índio (*Alemão*):
 - Abertura
 - Infância
 - Adolescência
 - Juventude
 - Idílio
 - Caçada
 - Doença
 - Funeral

Direção Musical e Arranjos: Alemão (Olmir Stocker); Eng. de Gravação e Mixagem: Wilson Roberto e José Luiz; Projeto Gráfico: OZ Desenho & Associados

*** O LP traz um encarte com a partitura das músicas “Rio Paraná” e “Nasce uma Mulher”



33. Natan Marques e Ricardo Leão

Comboio (SDG-033/86. Também em CD – CDS DG-009/91)

Natan Marques (violão, viola de 12 cordas e guitarra, voz e percussão); Ricardo Leão (piano acústico, elétrico e teclados), Paul Liberman (sax alto); Jorjão (baixo); Picolé (bateria); Clodoaldo (percussão); part. especial: Cristóvão Bastos (piano)

Faixas:

LADO A

1. Goiânia (Ricardo Leão)
2. Lua e Fogueira (Natan Marques/Carlão)
3. Chegando Junto (Ricardo Leão)
4. Fantasia (Ricardo Leão)
5. Leblon (Natan Marques)

LADO B

1. Comboio (Natan Marques)
2. Beer (Natan Marques)
3. Caminhos (Natan Marques/Ricardo Leão)
4. Tacando a Tinta (Ricardo Leão/Natan Marques)
5. Disparada (Theo de Barros/Geraldo Vandrê)

Arranjos e Produção Musical: Natan Marques e Ricardo Leão; Eng. de Gravação e Mixagem: Renato Luiz; Capa: Oz Desenho & Associados

* Gravado em setembro e outubro de 1986 no Estúdio Transamérica (RJ)

*** O Lp traz um encarte com a partitura das músicas “Tacando a Tinta”, “Comboio” e “Goiânia”



34. Hermeto Paschoal

Só não toca quem não quer (SDG-034/87)

Hermeto (bandola, teclados, fluegel-horns, bocal de tuba, percussão, piano acústico, harmônio, flauta baixo, voz no prato d’água, craviola, sanfonas, bombardino, clavinetes); Jovino Santos Neto (piano acústico, coral, flauta, sax barítono, tenor, alto, soprano e flautim); Carlos Malta (sax barítono, tenor, alto e soprano, flautim, coral); Itiberê (baixo, tuba e coral); Márcio Bahia (bateria, percussão e coral); Pernambuco (percussão e coral). Participações especiais: Silvana Malta (voz), Antônio

Zwarg (voz), Rafael Rabello (violão de 7 cordas), Dominguinhas (sanfona); Arismar do Espírito Santo (baixo); Coral Itanhaém (Lena, Cláudia, Carla, Silvana, Ana, Lu, Bruno, Ernesto e Mauro); Ana Maria Malta (declamação).

Faixas:**LADO A**

1. De Sábado pra Dominginhos (*H. Pascoal*)
2. Meu Barco (*Ernesto Zwarg*)
3. Viagem (*H. Pascoal*)
4. Zurich (*H. Pascoal*)
 - 1º Movimento
 - Zurich
 - 2º Movimento
5. O Correio (*Ernesto Zwarg*)
6. Intocável (*H. Pascoal*)

LADO B

1. Suíte Mundo Grande (*H. Pascoal*)
2. Canção da Tarde (*H. Pascoal*)
3. Mente Clara (*H. Pascoal*)
4. Ilha das Gaivotas (*H. Pascoal*)
5. Rebuliço (*H. Pascoal*)
6. Quiabo (*H. Pascoal*)

Direção Musical e Arranjos: Hermeto Pascoal; Co-produção: Jovino Santos Neto; Produção Executiva: Carla Poppovic; Técnicos de Gravação e Mixagem: Marcus Vinícius e Hermeto Pascoal; Projeto Gráfico: Oz Desenhos e Associados

* Gravado em março de 1987 no NOSSO ESTÚDIO (SP)

** Apoio Cultural: Bamerindus

*** O encarte do disco traz a partitura da faixa “Ilha das Gaivotas”



35. Edson Alves

Preamar (SDG-035/88)

Edson Alves (violão, viola 10 cordas, guitarra, flauta em G e flauta); Toninho Carrasqueira (flauta e flauta em C); Bocato (trombone); Gil (fluegelhorn); Roberto Sion (sax soprano); Bruno (piano); Arismar do Espírito Santo e Gabriel (baixo); Dirceu (bateria); Fred (percussão)

Faixas:**LADO A**

1. Bem Você (*Edson Alves*)
2. Samba pro Gudim (*Edson Alves*)
3. Preamar (*Edson Alves*)
4. Toró (*Edson Alves*)
5. Icarai (*Edson Alves*)

LADO B

1. Bosque dos Jequitibás (*Laércio de Freitas*)
2. Valsa I para Lucy (*Edson Alves*)
3. Zunêga (*Edson Alves/Vera Coutinho*)
4. “Minha Seresta” Chão de Estrelas (*Sílvia Caldas/Orestes Barbosa*)
5. Sai da minha parede Jacaré (*Messias Santo Jr./Edson Alves*)

Direção Musical e Arranjos: Edson Alves; Produção: Som da Gente – Brasil Instrumental; Eng. de gravação e mixagem: José Luiz e Marcus Vinícius; Projeto Gráfico: Oz Desenhos & Associados

* Gravado em julho de 1987 no NOSSOESTÚDIO (SP)

*** O Lp traz um encarte com as partituras das músicas “Valsa I prá Jucy” e “Icarai”



36. Cama de Gato Guerra Fria (SDG-036/88)

Mauro Senise (sax alto e soprano e flauta); Rique Pantoja (teclados e voz); Arthur Maia (baixo); Pascoal Meirelles (bateria, simmons e percussão)

Faixas:

LADO A

1. Cama de Gato (Arthur Maia/Rique Pantoja)
2. Merguho (Rique Pantoja)
3. Ela (Pascoal Meirelles)

LADO B

1. Porque não fui à Berklee!? (Arthur Maia)
2. Dama da noite (Rique Pantoja)
3. Guerra Fria (Rique Pantoja)

Arranjos: Cama de Gato; Produção: Pascoal Meirelles e Rique Pantoja; Técnico de Gravação e Mixagem: Carlos de Andrade; Projeto Gráfico: Oz Desenhos & Associados

** Gravado em novembro de 1987 no Master's Estúdio (RJ)*

**** O LP traz um encarte com as partituras das músicas "Ela" e "Cama de Gato"*



37. Orquestra Harmônicas de Curitiba Orquestra Harmônicas de Curitiba (SDG-037/88)

Eduardo (polyphonia e harmônica especial), Ronald (harmônicas e solo), Cristiane Rodrigues (harmônica contralto), José Luiz Oubiña (harmônica barítono), Luiz Carlos (harmônica baixo), Partika (harmônica contralto), Sigmar Engelbrecht (harmônica tenor), Orlando Born (harmônica contralto), Ederson Marcondes (harmônica tenor), Paiva (harmônica de acordes), Fernando Scremim (harmônica barítono) e Hécio Guiraud (percussão). Participação especial de Maurício Einhorn (harmônica)

Faixas

LADO A

1. Aquarela do Brasil (Ary Barroso)
2. Here, There and Everywhere (Paul McCartney)
3. The Glove (Marvin Hamlisch)
4. Brasileirinho (Waldyr Azevedo)
5. Over the Rainbow (H. Harlem/E. Y. Harburg)

LADO B

1. Fantasia Improviso (F. Chopin)
2. Bons Tempos (Amilson Godoy)
3. Bebê (Hermeto Pascoal)
4. Temptation (A. Freed/N. H. Brown)
5. Little Girl (Francis Henry/Madeline Hyde)
6. Wave (Tom Jobim)
7. A Pink Cocktail for a Blue Lady (Bem Oakland/H. Magidson)

Direção Musical: Amilson Godoy; Coordenação musical: Ronald; Produção Executiva: Mariza Manfredini e Carla Poppovic; Engenheiro de Gravação: Marcus Vinicius; Mixagem: Marcus Vinicius, Ronald, Amilson Godoy e Eduardo Souza; Projeto Gráfico: Oz Desenhos & Associados

** Gravado entre janeiro e março de 1988 no NOSSOESTÚDIO (SP)*

**** O LP traz um encarte com a partitura da música “Bons Tempos”, de Amilson Godoy*



38. Marco Pereira

Círculo das Cordas (SDG-038/88)

Marco Pereira (violão, violão de 8 cordas, viola caipira, violão midi com sintetizador); Joãozinho Parahyba (percussão); Toninho Carrasqueira (flauta)

Faixas:

LADO A

1. Num pagode em Planaltina (*Marco Pereira*)
2. La Fiesta (*Chick Corea*)
3. Estrela da Manhã (*Marco Pereira*)
4. O Trenzinho do Caipira (*Heitor Villa Lobos*)

LADO B

1. Frevo Rasgado (*Egberto Gismonti*)
2. Círculo das Cordas (*Marco Pereira*)
3. Preguiça Mineira (*Marco Pereira*)
4. Liz (*Marco Pereira*)

Arranjos e Direção Musical: Marco Pereira; Engenheiro de Gravação e Mixagem: Marcus Vivicius; Capa: Oz Desenhos e Associados

** Gravado em dezembro de 1987 no NOSSOESTÚDIO (SP)*

**** O LP traz um encarte com a partitura da música “Círculo das Cordas”*



39. Hermeto Pascoal

Por Diferentes Caminhos (SDG-039/89, duplo, também em CD – CDS DG-002/88)

Hermeto Pascoal (Piano acústico ¼ cauda)

Faixas:

Disco 1

LADO A

1. Pixitotinha (*H. Pascoal*)
2. Bebê (*H. Pascoal*)
3. Macia (*H. Pascoal*)
4. Nascente (*H. Pascoal*)
5. Cari (*H. Pascoal*)

LADO B

1. Fale mais um pouquinho (*H. Pascoal*)
2. Por diferentes Caminhos (*H. Pascoal*)
3. Eu te tudo (*H. Pascoal*)
4. Nenê (*H. Pascoal*)
5. Sintetizando de Verdade (*H. Pascoal*)

Disco 2

LADO A

1. Pout Pouri – Assum Preto/ Última Inspiração/ Pau de Arara (*H. Teixeira e Luiz Gonzaga/Peter Pan/ Marcos de Albuquerque e J. Guimarães*)
2. Ê São Paulo (*Alvarenga e Ranchinho*)
3. Nostalgia (*E. Cadicamo e J. Cobian*)

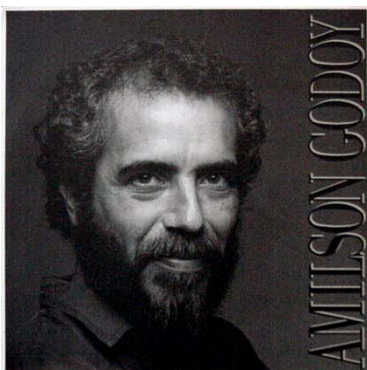
LADO B

1. Amanhã (*Walter Santos*)
2. Rosa (*Pixinguinha*)
3. Eu e a Brisa (*Johnny Alf*)

Produção Executiva: Carla Poppovic; Eng. de gravação: Marcus Vinícius; Projeto Gráfico: Oz Desenhos e Associados

** Gravado em julho de 1988 no NOSSOESTÚDIO (SP)*

*** Apoio Cultural Bamerindus*

**40. Amilson Godoy**

Amilson Godoy (LP SDG-040/89, também em CD)

Amilson Godoy (piano e teclados); Arismar do Espírito Santo (baixo elétrico); William Caram (bateria); Natam Marques (guitarra, violão); Oswaldinho da Cuíca (percussão); Eduardo Souza (teclados); Participação especial de Dominginhos (acordeon) e Olmir Stocker (guitarra)

Faixas:

LADO A

1. Um Abraço seu Domingos (*Amilson Godoy*)
2. Colorindo (*Amilson Godoy*)
2. Tem Nome Não (*Amilson Godoy/José Luiz Namour*)
4. Quatro Estações (*Amilson Godoy*)

LADO B

1. Ilha Bela (*Walter Santos*)
2. Bons Tempos (*Amilson Godoy*)
3. Desequilibrando (*Amilson Godoy*)
4. Encontro (*João Roth*)
5. Viva Tuca (*Amilton Godoy*)
6. Eu Sonhei que Tu Estavas tão Linda (*Lamartine Babo/Francisco Matoso*)

Direção Musical: Amilson Godoy; Eng. de Gravação: Paulo Farat, Zézinho de Almeida e Marcus Vinícius; Mixagem e Masterização Digital: Marcus Vinícius; Produção Executiva: Carla Poppovic

* Faixas A3, B1 e B3 gravadas no Teatro Cultura Artística-SP, o restante gravado em novembro de 1988 no NOSSOESTÚDIO (SP)

** Apoio Cultural da Secretaria de Difusão e Intercâmbio Cultural no MINC, FUNDAÇÃO e Sindicato dos Músicos do Estado de São Paulo

*** O LP traz um encarte com a partitura da música “Colorindo”



41. Ulisses Rocha Casamata (SDG-041/89)

Ulisses Rocha (violão); Dino Vicente (teclado); Plínio Cutait, Eduardo Souza (teclados e programação de sequencer); Pedro Ivo (baixo); AC Dal Farra (bateria); Teco Cardoso (sax soprano)

Faixas:

LADO A

1. Cinza no Olhar (*Ulisses Rocha*)
2. Segredo (*Ulisses Rocha*)
3. Casamata (*Ulisses Rocha*)
4. Última Hora (*Ulisses Rocha*)

LADO B

1. De Cara Pro Sol (*Ulisses Rocha*)
2. Sem Direção (*Ulisses Rocha*)
3. Luz de Vagalume (*Ulisses Rocha*)
4. De Repente Lembrei de Você (*Ulisses Rocha*)

Produção Musical: Eduardo Souza; Produção: Som da Gente; Eng. de gravação: Paulo Farat e Robson Leite; Eng. de Mixagem: Robson Leite e Eduardo Souza; Capa: Oz Desenho & Associados

* Gravado entre fevereiro e abril de 1989 no NOSSOESTÚDIO (SP)

*** O LP traz um encarte com a partitura de “Cinza no Olhar”



42. Zonazul Luz a Noz (SDG-042/89)

Michel Freidenson (teclados e sax synt.); Teco Cardoso (sax synt., sax barítono, alto e soprano, flauta, flauta em G e piccolo); Jarbas Jr. (violão e guitarra); Sylvio Mazzucca Jr. (baixo elétrico e acústico); AC. Dal Farra (bateria); participação especial de Luis Guilherme Ribeiro e Caíto Marcondes (percussão) e Hermeto Pascoal (flauta)

Faixas:**LADO A**

1. Pousada (*Michel Freidenson*)
2. Samburguer (*Michel Freidenson*)
3. Bossa Nostra (*Michel Freidenson*)
4. Um jegue em Estocolmo (*Sylvio Mazzucca Jr/Luciano Di Segni*)
5. Alles Drauf (*Michel Freidenson/Teco Cardoso*)

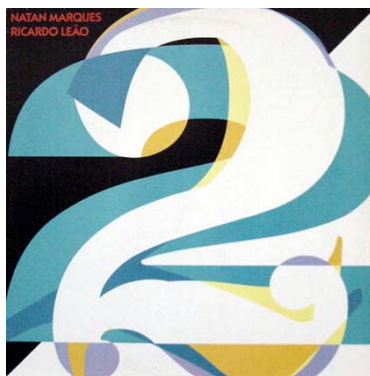
LADO B

1. Pousio (*Michel Freidenson*)
2. 1000 HP (*Michel Freidenson*)
3. Vejo um sinal (*Michel Freidenson*)
4. Na Zona do Agrião (*Jarbas Jr*)
5. Lembrança Eterna (*Hermeto Pascoal*)

Direção musical e arranjos: Zonazul; Engenheiros de gravação e mixagem: Zezinho Almeida, Marcus Vinícius e Zonazul; Capa: Oz Desenho & Associados.

** Bases gravadas no Estúdio “Rac” (faixas 1, 2, 3 e 5 do lado A e 1 e 3 do lado B) – produção musical: Constant Papineanu; Produção executiva: Beth Bernard; Engenheiros de gravação: José Luis Góes e Marcos “Maradona” Bueno. O restante, gravado em janeiro e fevereiro de 1989 no NOSSO ESTÚDIO (SP)*

**** O LP traz um encarte com a partitura da música “Bossa Nostra”*

**43. Natan Marques e Ricardo Leão**

Dois (SDG-043/89)

Natan Marques (violão, viola de 12 cordas e guitarra); Ricardo Leão (piano acústico e teclados); Eduardo Souza (programação de teclados); César Camargo Mariano (piano e teclados); Vinícius (sax tenor, alto e flauta); Pedro Ivo (baixo); Maguinho (bateria); Clodoaldo (percussão); part. especial: Pixinga (baixo)

Faixas:**LADO A**

1. Montreal (*Ricardo Leão*)
2. Pai Joaquim (*Natan Marques*)
3. Setembro (*Ricardo Leão*)
4. Isabel (*Natan Marques*)

LADO B

1. Brincando com Bossa (*Natan Marques e Ricardo Leão*)
2. Bola 7 (*Natan Marques*)
3. Canal de Marapendi (*Ricardo Leão*)
4. Pra Mi (*Natan Marques*)

Direção Musical e Arranjos: Natan Marques e Ricardo Leão; Produção: Editora e Produtora Fonográfica Som da Gente Ltda; Eng. de Gravação: Marcus Vinícius e Robson Lima; Mixagem: Marcus Vinícius, Natan Marques e Ricardo Leão; Capa: Oz Design

** Gravado entre Julho e Agosto de 1989 no NOSSOESTÚDIO (SP)*

**** O LP traz um encarte com a partitura da música “Brincando com Bossa”.*



44. Arthur Maia

Maia (SDG-044/90, lançado em LP, K7 e CD)

Arthur Maia (baixo, fretless, voz, teclado, percussão); participações de Julio Martins (sintetizador e piano); Paulo Calazans (piano elétrico); Hakön Graaf, Eduardo Souza e Renato Neto (sintetizadores); Nando Chagas (violão); Torquato Mariano e Heitor TP (guitarra); Marcelo Martins (sax tenor e alto); Don Harris (fluegel horn e trompete); Robertinho Silva (bateria); Cláudio Infante, Pedro Gil e Alfredo Dias Gomes (bateria); Paulo Proença, Césinha, Mingo, João Parahyba, Mamour-BA, Peninha, Carlinhos Pandeiro de Ouro (percussão); Léo Gandelman e

Bidinho (nipe de sopros); Luizão Maia (baixo elétrico)

Faixas:

LADO A

1. Nosso Samba (Arthur Maia/Marcelo Martins/ Júlio Martins)
2. My Intentions (Hakön Graaf)
3. Macadame (Arthur Maia/ Wagner Dias)
4. Os Maias (Arthur Maia)
5. Jam (Arthur Maia)

LADO B

1. Luanda Funk (Arthur Maia)
2. Pólen (Walk on Tree) (Heitor TP)
3. Hino à Bandeira (Francisco Braga)
4. Café (Arthur Maia)
5. Amadeus (Arthur Maia)

Produção Musical e Arranjos: Arthur Maia (Arranjo de Sopros em “Luanda Funk”: Leo Gandelman); Assistentes de Produção: Marcos J. Perinha e Claudia Maia; Projeto Gráfico: Oz Design

* Faixas A3 e B2 gravadas e mixadas entre março e abril de 1983 no estúdio SONOVISO (RJ) – Técnico de Gravação e Mixagem: Everson, Produção: PULSAR e LC Rocha; faixas A5 e B5 gravadas e mixadas no estúdio ALF (RJ) – técnicos de gravação e mixagem: Alfredo Dias Gomes e Chico Neves; Faixas A1, A2, B1 e B3 gravadas no estúdio DRUM (RJ) – eng. de gravação: Celso Ferraz; faixa A4 gravada no NOSSOESTÚDIO (SP). Faixas A1, A2, A4, B1, B3 e B4 mixadas em dezembro de 1990 no NOSSOESTÚDIO (SP) – técnico de gravação e mixagem: Marcus Vivícius
*** O LP traz um encarte com a partitura da música “Nosso Samba”



45. Cama de Gato

Sambaíba (SDG-045/90 também em K7 e CD)

Mauro Senise (sax alto, soprano e flauta); Rique Pantoja (piano, sintetizadores, programação de computador – Atari Mega 2 – e vocal); Arthur Maia (baixo, fretless e voz); Pascoal Meirelles (bateria); participação especial de Mingo Araújo (percussão)

Faixas:**LADO A**

1. Pé de Moleque (*Rique Pantoja*)
2. Be Pop (*Rique Pantoja*)
3. Pro Moura (*Pascoal Meirelles*)
4. Presente (*Rique Pantoja*)

LADO B

1. Jú (*Arthur Maia*)
2. Pangaré (*Arthur Maia*)
3. Vibeke (*Pascoal Meirelles*)
4. Sambaíba (*Rique Pantoja*)

Produção Musical: Rique Pantoja e Pascoal Meirelles; Produção Executiva: Som da Gente; Engenheiro de gravação: Chico Neves, João Ricardo e Mario (Leco) Possollo; Mixagem: Rique Pantoja e Leco Possollo; Masterização: Denilson Campos; Projeto Gráfico: Oz Design

* Gravado entre outubro de 1989 e fevereiro de 1990 no *Stúdio Master (RJ)*

*** O LP traz um encarte com as partituras de “Sambaíba” e “Pangaré”



46. Hugo Fattoruso

Oriental (SDG-046/91)

Hugo Fattoruso (piano acústico, teclados, voz, percussão e violão); José San Martin (bateria); Zeca Assunção (contrabaixo acústico e elétrico); Mauro Senise (sax soprano e flauta); Sizão Machado (baixo elétrico); Ulisses Rocha (guitarra e tambores “candombe”); Jorge Gomes, Washington Ciruja Wilson Martirena (tambor repique); Manoel Silva, Juan Silva, ernando Banega (tambor “chico”); Dário Bracco, Juan Angel, Lobo Nuñez (tambor piano); Ruben Rada (tambor piano e voz)

Faixas:**LADO A**

1. O Sambinha (*Hugo Fattoruso*)
2. La Del Creche (*Gustavo Etchenique*)
3. A Tabaré Aguirre (*Hugo Fattoruso*)
4. La Papa (*Hugo Fattoruso*)
5. Estrela Distante (*Hugo Fattoruso*)
6. Tuyo (Tú-yo) (*Hugo Fattoruso*)

LADO B

1. Kepel
2. Azul y Blanco (*Hugo Fattoruso*)
3. Féria de Tristân Narvaja (*Hugo Fattoruso*)
4. Llegan Las Lluvias (*Hugo Fattorusa*)
5. Lonjas del Cuareim (*folclore afro-uruguaio*)

Direção Musical: Hugo Fattoruso; Direção de Estúdio: Eduardo Souza; Produção executiva: Som da Gente; Produção: Carla Poppovic; Eng. de Gravação: Robson Leite; Mixagem: Robson Leite e Hugo Fattoruso; Capa: Oz Design

* Gravado em setembro de 1990 no *NOSSOESTÚDIO (SP)*

**** O disco traz uma dedicatória: “O Som da Gente dedica este disco ao maior engenheiro de som de todos os tempos, Marcus Vinicius”

BIBLIOGRAFIA

Livros e teses:

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massas*: introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- ADORNO, T. W. Sobre Música Popular. In: Cohn, G. (Org.). *Adorno*. São Paulo: Ática, 1986, p. 115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. A indústria cultural. In: _____. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 128.
- _____. Moda sin tiempo: Sobre el jazz. In: *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962: 126-141.
- AUTRAN, M. Renascimento e descaracterização do choro. In: BAHIANA, A. M. et. al. *Anos 70: Música Popular* Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980, p. 65-76.
- BAER, W. *A Economia Brasileira*. 2ª ed. ver. e atual. São Paulo: Nobel, 2002.
- BAHIANA, A. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. In: BAHIANA, A. M. et. al. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980: 76-89.
- BENHAMOU, F. Les industries culturelles. Livre, disque, cinéma. In: *L'économie de la culture*. Paris: La Découverte, 1996: 63.

- BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: _____. *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1985: 187-201.
- _____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas. São Paulo: Ed. Abril: 1980.
- BOURDIEU, P. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.
- _____. Gênese histórica de uma estética pura. In: _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A., 1989: 281-298.
- _____. O mercado de bens simbólicos. _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CABRAL, S. Hermeto Pascoal: um caso à parte. In: PASCOAL, H. *Calendário do Som*. São Paulo: Editora SENAC SP: Instituto Cultural ITAÚ, 2000: 11-15.
- CALADO, C. *Jazz ao vivo*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CASTRO, R. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras: 2001.
- CAZES, H. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COHN, G. Como um hobby ajuda a entender um grande tema. In: WEBER, M. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995: 9-19.
- COSTA, I. C. Quatro notas sobre a produção independente de música. *Arte em Revista*, São Paulo, Ano 6, n. 8, p. 6-21, 1984.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

- FREUND, J. Sociologia de Max Webber. São Paulo: Forense, 1970.
- FUBINI, E. Zarlino, Veneza e a Música Instrumental. *Ensaio Ad Hominem* – n. 1, tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominum, 1999: 201-212.
- GOODWIN, R. Da Independência Musical. In: *Vinte anos de resistência: Alternativas da Cultura no Regime Militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986: 137-154.
- HERMETO Pascoal, Djalma Correa, Walter Franco e Tom Zé. São Paulo: Editora Abril Cultural, s/d, (Coleção Nova História da Música Popular Brasileira).
- HOBBSBAWM, E. J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- LACERDA, A.C.; BOCCHI, J. I.; REGO, J. M.; BORGES, M. A.; MARQUES, R. A. *Economia Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 2002.
- LIMA NETO, L. C. *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993: Concepção e Linguagem)*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). UNI-RIO, Rio de Janeiro.
- LOPES, P. Innovation and diversity in the popular music industry: 1969 to 1990. *American Sociological Review*. v. 57, n. 1, 1992.
- MICELI, S. A Noite da Madrinha. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- MORELLI, R. C. L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- _____. *Arrogantes, Anônimos e Subversivos: interpretando o acordo e a discórdiana tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

- OLIVEIRA, L. F. *Em um porão de São Paulo... O Lira Paulistana e a produção alternativa*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontífica Universidade Católica, São Paulo, s/d.
- OLIVEIRA, M. C. & LOPES, R. C. *Manual de produção de CDs e fitas demo*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1997.
- ORTIZ, R. À procura de uma sociologia da prática. In: _____ (org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- PAIANO, E. *O Berimbau e o Som Universal: Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicações): Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- PASCOAL, H. *Calendário do Som*. São Paulo: Editora SENAC SP: Instituto Cultural ITAÚ, 2000.
- PETERSON, R. A.; BERGER, D. G. Cycles in symbolic production: the case of popular music. *American Sociological Review*. v. 40, n. 2, 1975: 157-173.
- PIERUCCI, A. F. *O Desencantamento do Mundo: Todos os passos do conceito de Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- QUEIROZ, M. I. P. Relatos Orais: do Indizível ao Dizível. In: VON SIMSON, O. M. *Experimentos com História de Vida: Itália/Brasil*. São Paulo: Edit. Revista dos Tribunais, 1988: 14-43.
- SHUKER, R. *Vocabulário da Música POP*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SOUZA, T. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: LP&M, 1983.
- _____. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- _____. A Polifonia dos Anos 70 e 80. In: SOUZA, T. at. al. *Brasil Musical: viagem pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro: Art Bureau, (s. d.): 267-280.

- TATIT, L. Antecedentes dos Independentes. *Arte em Revista*. Independentes, Ano 6, n° 8, 1984: 30-33.
- VAZ, N. G. *História da Música Independente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- VICENTE, E. A indústria fonográfica brasileira nos anos 90: elementos para uma reflexão. *Arte e Cultura da América Latina*, vol VI, n. 2 – Sociedade Científica de Estudos da Arte – CESA, 1999.
- _____. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1996.
- _____. *Música e Disco no Brasil: A trajetória da indústria fonográfica nas décadas de 80 e 90*. Dissertação (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, novembro de 2001.
- WAIZBORT, L. Introdução. In: WEBER, M. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995: 23-52.
- WEBER, M. *Economia e Sociedade: fundamentos da Sociologia Compreensiva*. V. 1. Brasília: Editora UnB, 1972: 15.
- _____. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- ZAN, J. R. Música Popular: produção e marketing. *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular*. São Paulo: GTs/Intercom, n° 1, 1994: 75-94.
- _____. A Gravadora Elenco e a Bossa Nova. *Cadernos da Pós Graduação. Instituto de Artes/UNICAMP*. Campinas, SP, 1997-1998: 64-70.

Artigos em Jornais e Revistas:

ALTA harmonia. *Veja*, São Paulo, nº 644, jan. 1981: 63.

A (BOA) hora dos músicos. *Visão*, São Paulo, v. 33, nº 44, out. 1984: 89.

BLECHER, N. Bamerindus alia-se ao 8º banco mundial. *Folha de São Paulo*. Dinheiro, 30 dez 1994: 2/9.

BRACCIO, S. Com vocês, CD. *Somtrês*, São Paulo, n. 121, jan. 1989: 41.

_____. CD brasileiro entra em pauta. *Somtrês*, São Paulo, n. 119, nov. 1988: 30-31.

CABRAL, S. O Êxito do Independente. In: *Pasquim*, MPB: Edição Independente. Rio de Janeiro, n. especial, dez. 1982: 4-5.

COELHO, J. M. Hélio Delmiro: Um talento fora de série. *Visão*, São Paulo, v. 36, nº 36, set. 1984: 48.

COM o pé no freio. *Istoé*, São Paulo, n. 1221, 24 fev. 1993.

CONTRA o padrão estático. *Somtrês*, São Paulo, n. 49, jan. 1983: 128-129.

DECOL, R. Uma aventura. *Visão*, São Paulo, v. 30, nº 2, jan. 1981: 36.

ESTÚDIO dá dinheiro, sim. *Música*, São Paulo, ano 3, nº 26, 1978: 31.

GRAVADORAS decidem acabar com o jabaculê, *Folha de São Paulo*, 7 ago. 1995: 5/1.

HOLDEN, S. A Playful Brazilian Pianist. *The New York Times*, 16 fev. 1989: 22.

OS INDEPENDENTES dançam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1986.

O KAMIKAZE do disco conta tudo. *O Estado de São Paulo*, 19 abr. 1987.

KUBRUSLY, M. A Crise em 33 RPM. *Somtrês*, São Paulo, n. 27, mar. 1980: 96-98.

_____. A herança de um brasileiro. *Somtrês*, São Paulo, nº 28, abr. 1981: 98.

- _____. Quem dá, paga. *Somtrês*, São Paulo, n° 112, maio de 1988: 70.
- _____. Uma boa safra de nomes novos. *Somtrês*, São Paulo, n. 1, jan. 1979: 64.
- _____. Em defesa da maioria. *Somtrês*, São Paulo, n° 26, fev. 1981: 89-90.
- _____. Exclusivo: as cifras do ano de 79. *Somtrês*. São Paulo, n° 17, mai. 1980: 96-97.
- _____. Mãe Gentil, Zona Franca, Brasil. *Somtrês*. São Paulo, n° 100, abr. 1987: 77-78.
- _____. O minucioso artesanato das notas. *Somtrês*, São Paulo, n° 94, out. 1986: 77-78.
- OS LANÇAMENTOS são adiados. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 26/11/1986.
- LIMA, W. M. Primeira Audição. *Somtrês*, São Paulo, n° 41, mai. 1982: 93.
- MELO, Z. H. As 7 faces de um poema indispensável. *Somtrês*, São Paulo, n° 39, mar. 1982: 74.
- MIDANI, A. A indústria da loucura humana. *Marketing*, n. 35, jul. e ago. de 1975.
- MILLARCH, A. Nesta semana do Free Jazz, o melhor do novo e do antigo, *O Estado do Paraná*, Almanaque, 6 de set. de 1987: 17.
- _____. No Campo de Batalha. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 2 de fev. de 1991: 2.
- _____. A explosão Free Jazz Festival. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 13 set. 1987: 3.
- _____. Julho abre a temporada dos festivais musicais. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 3 jul. 1987: 17.
- _____. Graças ao Bamerindus, nossa música em festival nos EUA. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 11 fev. 1989: 3.
- _____. Maria Cristina, a executiva cultural. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 26 fev. 1989: 3.

- _____. O apoio do banco da nossa terra. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 10 mar. 1989: 3.
- _____. O Som da Gente invade a praia americana. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 10 mar. 1989: 3.
- _____. Profissionalismo total. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 10 mar. 1989: 6.
- _____. O Som da Gente em New York. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 12 mar. 1989: 3.
- _____. O Som da Gente em terra de Marlboro. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 14 mar. 1989: 3.
- _____. O som brasileiro de Alemão chega aos EUA. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 14 mar. 1989: 3.
- _____. Música Brasileira em alta em NewYork. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 11 fev. 1989: 3.
- _____. Exportando o som da cuíca de Oswaldinho. *O Estado do Paraná*, Música, 6 abr. 1986: 5.
- _____. Uma hora feliz para o Som da Gente ir aos EUA. *O Estado do Paraná*, Tablóide, 5 mai. 1990: 3.
- _____. Jornal da Música. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 13 out. 1981: 27
- _____. Conjuntos. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 abr. 1983.
- _____. Esta gente afinada que fez o bom som de 1985. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 dez. 1985: 6.
- MOURA, R. Trinta elepês, o caldo ralo de 81. *Pasquim*. Rio de Janeiro, dez de 1981: 13.
- MUGGIATI, R. A estréia carioca do festival de jazz. *Somtrês*, São Paulo, nº 21, set. 1980: 92.
- MUGNAINI JR., A. Esta salada só não come quem não quer. *Somtrês*, São Paulo, nº 111,

mar. 1988: 78-79.

NEVES, E. Todos os sons do mundo neste festival de jazz! *POP*, São Paulo, n.º 73, out. 1978.

PAIVA, D. Desta gravadora só saem CDs nacionais. *Somtrês*, São Paulo, n. 115, jul. 1988.

PINTO, J. N. Um selo para muitos sonhos. *Somtrês*, São Paulo, n. 32, ago. 1981: 108.

PORTÕES Abertos: som instrumental vence o desafio do rádio. *Veja*, São Paulo, n. 696, 6 jan. 1982: 91.

PRESENTE de Páscoa. *Istoé*. Economia & Negócios. São Paulo. 1935. 2 abr 1997.

QUEM são esses independentes?. *Pasquim*, MPB: Edição Independente. Rio de Janeiro, n. especial, dez. 1982: 10.

RIBEIRO, M. J. A vitalidade independente do som instrumental. *Somtrês*, São Paulo, n.º 30, jun. 1981: 64-65.

_____. A maturidade do nosso novo som instrumental. *Somtrês*, São Paulo n.º 48, dez. 1982: 67.

_____. Mais uma voz a favor da música sem palavras. *Somtrês*, São Paulo, n.º 31, jul. 1981: 68.

_____. Começa a segunda festa do jazz. *Somtrês*, São Paulo, n. 16, abr. 1980: 65.

SELO Premiado: O Som da Gente em nova safra. *Visão*. São Paulo, 31 mai. 1982: 100.

SEM interferências. *Veja*. São Paulo, n.º 469, out. 1977: 92.

SERRANO, D. O futuro da família *laser*. *Audio News*, São Paulo, n.º 5, mar. 1992.

SOM que vem dos bares. *Visão*, São Paulo, v.33, n.º 3, jan. 1984: 36-37.

SOUZA, O. Contra a rotina: o Pau Brasil chega com time de craques. *Veja*, São Paulo, n.º

773, jun. 1983: 152.

_____. Sopro de Vida. *Veja*, São Paulo, nº 661, mai. de 1981: 120.

SOUZA, T. Disco Independente: fim do capitalismo selvagem musical. *Pasquim*, São Paulo, ano 12, nº 587, 26 out. 1980: 20.

STEIN, S. Som da Gente, Town Hall, New York. *Downbeat*, jun. 1989.

TÉCNICO? Tem que se virar sozinho. *Música*, São Paulo, ano 3, nº 25, 1978: 35.

TINHORÃO, J. R. A Onda dos Independentes. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 30 de ago. 1980

VARELLA, J. Caixa reforçado. *Istoé*. Economia & Negócios. São Paulo. 1399. 24 jul 1996.

VENDAS de disco explodem no país. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1986.

ZISKIND, H. Disco Independente. *Folha de São Paulo*, 21 de mar. 1982: 58.

Sites:

CALADO, C. A estranha saga do Brazilian Octopus. Site *Cliquemusic*.

<<http://www.uol.com.br/cliquemusic>>, visitado em 24/11/2000.

SOUZA, Theófilo. "Nora e Irmãs Galvão, um encontro feliz".

<[http://www.brasil.terravista.pt/PraiaBrava/2878/contrib10.html](http://www.brasil.terraviva.pt/PraiaBrava/2878/contrib10.html)>, visitado em 18/08/04.

- Site ABPD <<http://www.abpd.com.br>>, visitado em 11/04/2003.

- Seção de discografias do site *CliqueMusic*, editado por Tárík de Souza.

<<http://www.uol.com.br/cliquemusic>>, visitado em 13/03/2002.

- Contemplados na premiação anual da APCA, site <<http://www.apca.org.br>>, visitado em 03/02/2004.
- Arquivos da Folha: Presidentes e Ministros do Brasil <<http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=ministro&banner=bannersarqfolha>>, visitado em 28/02/2004.
- PTB de Mato Grosso: Galeria de Presidentes <<http://www.ptbmt.com.br/presidentes.asp>>, visitado em 28/02/2004.
- Correção de Valores do site do Banco Central do Brasil <<http://www4.bcb.gov.br/pec/correção/indexCorrige.asp?u=corrige.asp&id=correção>>, visitado em 17/01/2005.

Entrevistas Realizadas:

Carla Poppovic – 28 de maio de 2001

Família Santos Souza – agosto de 2004

Heraldo do Monte – 09 de fevereiro de 2004

Marco Pereira – 30 de abril de 2004

Natam Marques – 30 de abril de 2001

Olmir Stocker (Alemão) – 14 de fevereiro de 2004

Ulisses Rocha – 11 de junho de 2001