

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**NA BARRIGA DA BALEIA: A REDE GLOBO DE TELEVISÃO E A  
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA PRIMEIRA METADE DA  
DÉCADA DE 1970.**

Tese apresentada pelo aluno Eduardo Henrique M. L. de Scoville, ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciência Humanas, Letras e Artes, na área de Cultura e Poder, Universidade Federal do Paraná, como quesito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

**CURITIBA**  
**2008**

**EDUARDO HENRIQUE MARTINS LOPEZ DE SCOVILLE**

**NA BARRIGA DA BALEIA: A REDE GLOBO DE TELEVISÃO E A  
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA PRIMEIRA METADE DA  
DÉCADA DE 1970.**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciência Humanas, Letras e Artes, na área de Cultura e Poder, Universidade Federal do Paraná, como quesito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

**CURITIBA  
2008**

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

EDUARDO HENRIQUE MARTINS LOPEZ DE SCOVILLE

**NA BARRIGA DA BALEIA: A REDE GLOBO DE TELEVISÃO E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA PRIMEIRA METADE DA DÉCADA DE 1970.**

Tese aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no curso de pós-graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

Prof. Dr. Álvaro Carlini (UFPR)

Prof. Dr. Sean Stroud (Bristol)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helenice Rodrigues da Silva (UFPR)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Regina Tosta Dias (FESPSP)

Curitiba, 2008

Dentro da baleia mora mestre Jonas  
Desde que completou a maioridade  
A baleia é sua casa, sua cidade  
Dentro dela guarda suas gravatas, seus ternos de linho

Dentro da baleia a vida é tão mais fácil  
Nada incomoda o silêncio e a paz de jonas  
Quando o tempo é mal, a tempestade fica de fora  
A baleia é mais segura que um grande navio

E ele diz que se chama Jonas  
E ele diz que é um santo homem  
E ele diz que mora dentro da baleia por vontade própria  
E ele diz que está comprometido  
E ele diz que assinou papel  
Que vai mantê-lo preso na baleia até o fim da vida  
até o fim da vida  
até subir pro céu  
“Mestre Jonas” : Sá, Rodrix e Guarabyra

## AGRADECIMENTOS

Ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, seus professores e ao corpo técnico;

Aos professores Luis Carlos Ribeiro e Álvaro Carlini pelas sugestões e esclarecimentos dados em minha qualificação;

Ao maestro Waltel Branco por ter gentilmente concedido uma entrevista, esclarecendo inúmeras dúvidas;

Ao Setor de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná;

Aos funcionários da Biblioteca da ECA (USP); do Arquivo Edgar Leuenroth (UNICAMP) e da Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo);

Ao incentivo dos familiares para a realização do trabalho;

Aos colecionadores da “terra da garoa”, Edson Carvalho Silva e João Pacheco;

Aos amigos Carlos Alberto Martins Almeida (o “homem de 50 mil discos”) e Marco Antonio Cunha (Vinil Clube);

Aos amigos Vidal Antônio de Azevedo Costa, Semi Cavalcanti e Luis Fernando Pereira Lopes pelas sugestões dadas;

E principalmente ao meu orientador, o Professor Marcos Napolitano, pelo apoio e estímulo permanente; por ter acolhido o meu trabalho; pelas elucidações e sugestões; e por compreender as minhas limitações. Sem a sua orientação, a realização deste trabalho não seria possível.

## SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS.....	vi
LISTA DE QUADROS.....	vii
LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS.....	ix
RESUMO.....	x
ABSTRACT.....	xi
<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>2 A CENA MUSICAL BRASILEIRA E A TELEVISÃO NA VIRADA DA DÉCADA (1969/1971).....</b>	<b>12</b>
2.1 INDÚSTRIA FONOGRAFICA E O FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR....	13
2.2 A REDE GLOBO E O REGIME MILITAR.....	20
2.3 O V FIC: COM “SOUL” E COM MAU.....	25
2.3.1 O MAU: Da Rua Jaceguai Para os Festivais.....	31
2.3.2 “SOUL”: Uma Nova Opção Para a Indústria Fonográfica.....	35
<b>3 MANDE UM ABRAÇO PARA A VELHA: A REDE GLOBO E O ESGOTAMENTO DO FESTIVAL.....</b>	<b>43</b>
3.1 O VI FIC: O FESTIVAL QUE NÃO EXISTIU.....	43
3.2 O VII FIC: O BLOCO FORA DA RUA.....	53
3.3 ABERTURA: O LADRÃO DE FAROFA.....	65
<b>4 SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: O ESGOTAMENTO DO MUSICAL NA TELEVISÃO BRASILEIRA.....</b>	<b>78</b>
4.1 A GLOBO E OS MUSICAIS NA TELEVISÃO.....	79
4.2 A PRÓXIMA ATRAÇÃO: SOM LIVRE EXPORTAÇÃO .....	84
4.3 SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: OS PRIMEIROS PROGRAMAS.....	89
4.4 ADEUS BATUCADA: CAETANO VELOSO NO SOM LIVRE EXPORTAÇÃO.....	101
4.5 SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: UMA ATRAÇÃO GIGANTE.....	105
4.6 OS RESULTADOS DO SOM LIVRE EXPORTAÇÃO.....	118
4.6.1 O Apreço Tem Preço: o Fim do MAU.....	118
4.6.2 Som Livre Exportação, MPB e a Indústria Fonográfica.....	122
<b>5 A BEM AMADA DA GLOBO: TRILHA SONORA DE TELENOVELA.....</b>	<b>130</b>
5.1 DE HAVANA AO PADRÃO GLOBO DE QUALIDADE: A TELENOVELA.....	133
5.2 MÚSICA NA TELENOVELA VENDE: AS TRILHAS SONORAS.....	142
5.2.1 Trilha Sonora: o Novo/velho Produto.....	142
5.2.2 A Hora de a Vez da Som Livre Crescer.....	150
5.2.3 Música Estrangeira na Novela Vende Muito Mais.....	176
5.3 A REDE GLOBO E A SOM LIVRE.....	182
5.4 GLOBO DE OURO E OS MUSICAIS DO FANTÁSTICO.....	186
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>197</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>203</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>247</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>293</b>

## LISTA DE TABELAS

TABELA 2.1 -	RELAÇÃO DOS 10 PROGRAMAS DE MAIOR ASSISTÊNCIA ENTRE 26/01/1970 E 01/02/1970, NA CIDADE DE SÃO PAULO.....	22
TABELA 2.2 -	RELAÇÃO DOS 10 PROGRAMAS DE MAIOR ASSISTÊNCIA ENTRE 27/07/1970 E 02/08/1970, NA CIDADE DE SÃO PAULO.....	23
TABELA 2.3 -	RELAÇÃO DOS COMPACTOS SIMPLES (CS) E LONG PLAYS (LP) CONTENDO CANÇÕES DO V FIC E RANKING NO RELATÓRIO MENSAL DOS LPS E COMPACTOS SIMPLES MAIS VENDIDOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO - OUT 1970 - DEZ 1970.....	29
TABELA 4.1 -	MISTER SHOW: ÍNDICE DE AUDIÊNCIA NO HORÁRIO E RANKING NA RELAÇÃO DOS 10 PROGRAMAS DE MAIOR ASSISTÊNCIA NO RIO DE JANEIRO - DEZ 1969 - NOV 1970.....	83
TABELA 4.2 -	SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: ÍNDICE DE AUDIÊNCIA E RANKING NA RELAÇÃO DOS 10 PROGRAMAS DE MAIOR ASSISTÊNCIA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO - DEZ 1970.....	95
TABELA 4.3 -	SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: ÍNDICES DE AUDIÊNCIA E RANKING NA LISTA DOS 10 PROGRAMAS DE MAIOR AUDIÊNCIA EM SÃO PAULO - JAN 1971- MAI 1971.....	96
TABELA 4.4 -	SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: ÍNDICE DE AUDIÊNCIA E RANKING NA RELAÇÃO DOS 10 PROGRAMAS DE MAIOR ASSISTÊNCIA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO - JAN - FEV - 1971.....	105
TABELA 4.5 -	SOM LIVRE EXPORTAÇÃO, DISCOTECA DO CHACRINHA, BALANÇA MAS NÃO CAI E IRMÃOS CORAGEM: ÍNDICE DE AUDIÊNCIA E RANKING NA LISTA DOS 10 PROGRAMAS DE MAIOR AUDIÊNCIA RIO DE JANEIRO - MAR - 1971.....	112
TABELA 4.6 -	SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: ÍNDICE DE AUDIÊNCIA E RANKING ENTRE OS 10 PROGRAMAS DE MAIOR ASSISTÊNCIA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO - ABR - AGO 1971.....	113
TABELA 4.7 -	CONTEÚDO DA TELEVISÃO – 1971.....	114
TABELA 5.1 -	VENDA DE PRODUTOS DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA: BRASIL - 1968-1980 (EM MILHÕES DE UNIDADES DE COMPACTOS SIMPLES, DUPLOS E LPs).....	142
TABELA 5.2 -	TRILHAS SONORAS DE TELENOVELAS PRODUZIDAS PELA PHILIPS: NÚMERO DE TEMAS; QUANTIDADE DE TEMAS DE ARTISTAS DA MPB; TEMAS INSTRUMENTAIS E OUTRAS TENDÊNCIAS DA MÚSICA BRASILEIRA.....	149
TABELA 5.3 -	MERCADO FONOGRAFICO – BRASIL:VENDA (EM MILHARES DE CÓPIAS) DE LPS, COMPACTOS SIMPLES(CS) E DUPLOS(CD) E FITAS K7.....	152

TABELA 5.4 -	PARTICIPAÇÃO DE CANTORES E COMPOSITORES DA MPB EM TRILHAS DE TELENÓVELAS - 1975 - 1982.....	161
TABELA 5.5 -	PARTICIPAÇÃO DE CANTORES E COMPOSITORES DE SAMBA EM TRILHAS DE TELENÓVELAS - 1975 - 1982.....	161
TABELA 5.6 -	ARTISTAS DA SOM LIVRE: QUANTIDADE DE LPS PELA SOM LIVRE E DE MÚSICAS PARA TELENÓVELAS - 1972 - 1982.....	166
TABELA 5.7 -	SOM LIVRE: VENDAS DE COLETÂNEAS, MESES ENTRE OS 20 LPS MAIS VENDIDOS E RANKING MÁXIMO. RIO DE JANEIRO - 1972 - 1976.....	172
TABELA 5.8 -	VENDAS DE TRILHAS SONORAS: RANKING MÁXIMO ENTRE OS 20 LPS MAIS VENDIDOS, MÊS, ANO E MESES NO TOP 10 - RIO DE JANEIRO - 1972 - 1976.....	177

### LISTA DE QUADROS

QUADRO 5.1 -	TRILHAS SONORAS PRODUZIDAS PELA SOM LIVRE: COMPOSITORES E GÊNEROS PREDOMINANTES - 1971 - 1975.....	159
QUADRO 5.2 -	TRILHAS SONORAS DE TELENÓVELAS DA GLOBO: COMPOSITORES E GÊNEROS PEDOMINANTES - 1975 - 1979.....	160

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

### Lista de Siglas

A&M	- Alpert & Moss Corporation
ABERT	- Associação Brasileira de Empresas de Rádio e Televisão
ABPD	- Associação Brasileira de Produtores de Disco
AERP	- Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República
AI-5	- Ato Institucional Nº 05
ALN	- Aliança Libertadora Nacional
ATCO	- Atlantic Corporation.
BILLBOARD	- Billboard Hot 100
BMG	- Bertelsmann Music Group
BR	- Brasil
CBD	- Companhia Brasileira de Discos
CBS	- Columbia Broadcasting System
CD	- Compact Disc
CEDOC	- Centro de Documentação da Rede Globo
CID	- Companhia Industrial de Discos S.A.
CPI	- Comissão Parlamentar de Inquérito
DCDP	- Departamento de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal
DOPS	- Departamento de Ordem Política e Social
ECAD	- Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais
EMBRATEL	- Empresa Brasileira de Telecomunicações
EMI	- Electrical and Musical Industries
EUA	- Estados Unidos da América
FIC	- Festival Internacional da Canção
GTA	- Gravações Tupi e Associadas
IBOPE	- Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
IFPI	- International Federation of the Phonographic Industry
K7	- Fita Cassete
K-TEL	- K-tel do Brasil Comercial Ltda.
LP	- Long Play

MAU	- Movimento Artístico Universitário
MGM	- Metro-Goldwyn-Mayer
MIDEM	- Mercado Internacional do Disco e Edição Musical
MPB	- Música Popular Brasileira
MR-8	- Movimento Revolucionário 8 de Outubro
NBC	- National Broadcasting Company
NOPEM	- Nelson Oliveira Pesquisa de Mercados
PCBR	- Partido Comunista Brasileiro Revolucionário
RCA	- Radio Corporation of America
RGE	- Rádio Gravações Elétricas Ltda
RIAA	- Recording Industry Association of America
RPM	- Rotações por Minuto.
SIGLA	- Sistema Globo de Áudio Visual
SNI	- Serviço Nacional de Informação
SOPS	- Serviço de Orientação Pública e Social
TELEBRÁS	- Telecomunicações Brasileiras S.A.
UNESCO	- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
VPR	- Vanguarda Popular Revolucionária
WEA	- Warner, Elektra, Atlantic

### **Lista de Abreviaturas e Símbolos**

aprox.	- aproximado (a)
apud.	- citado por (palavra latina)
CR\$	- Cruzeiro(s)
ed.	- editor(a)
min.	- minuto(s)
nº	- número
Org.	- organizador (es)
p.	- página
ref.	- referência
s.n.	- sem número
s.p.	- sem página
US\$	- Dólar(es)

## RESUMO

O trabalho aborda e problematiza a relação entre a música brasileira e a Rede Globo na primeira metade da década de 1970. Primeiramente, é apresentada uma discussão acerca da relação entre a Rede Globo e os gêneros festival e musical. Para tanto, são focadas as três últimas edições do FIC (Festival Internacional da Canção), o festival “Abertura”, e o programa musical “Som Livre Exportação”. Os festivais deixaram de ser, após a instauração do AI-5, um pólo de criação e manifestação da MPB, tornando-se apenas um campo de sondagem e promoção da indústria fonográfica brasileira. Além disso, o gênero, criado pela televisão brasileira na década de 1960, mostrou-se também incompatível com o novo modelo de produção adotado pela Rede Globo. A Rede Globo passou então a se relacionar com a música brasileira através de um produto adequado ao seu padrão de qualidade e ao novo modelo de televisão, a trilha sonora de telenovela. Em seguida, é mapeada a consolidação da gravadora Som Livre e da trilha sonora de telenovela como um significativo produto do mercado fonográfico. Por fim, são traçadas algumas considerações sobre a relação entre a gravadora Som Livre, os vídeos musicais produzidos pelo programa “Fantástico” e a parada de sucesso produzida pela emissora, “O Globo de Ouro”.

Palavras-chave: Rede Globo; Música Brasileira; Indústria Fonográfica; Festival Internacional da Canção; Trilha Sonora de Telenovela; Som Livre Exportação.

## ABSTRACT

This work deals with the relationship between Brazilian popular music and the Globo TV network during the first half of the 1970's. Initially, an argument is presented regarding the dealings between Globo TV and the Music Festivals and other musical genre of the period. To that effect, the three last editions of the FIC (Festival Internacional da Canção) are investigated, as well as the "Abertura" festival and the TV show "Som Livre Exportação". Then, the outcome of the promulgation of the AI-5 is analyzed, with the festivals ceasing to exist as representatives of both the creation and exhibition of MPB (Música Popular Brasileira). Instead, they became a mere tool to access and further promote the Brazilian record industry. Also, the festival genre as a whole, being created for television during the 1960's, proved to be impossible to operate under the new production standards adopted by Globo TV. The network started to instead with Brazilian music through a new kind of artifact, better suited to its role as a product made to the specific quality standards of a new kind of television: the soap-opera's soundtrack. Once that is established, the development of the Som Livre record company is analyzed, along with the impact of the soap-opera's soundtracks in the whole music market in Brazil. A final consideration is made about the relation between Som Livre Records and the video clips created for the TV show "Fantastico", and also the hit parade generated by the network through another TV show, "O Globo de Ouro".

Key words: Globo TV; Brazilian Music; Music Industry; FIC (Festival Internacional Da Canção); Soap-opera Soundtracks; Som Livre Exportação.

## 1 INTRODUÇÃO

O rádio ainda é o principal meio de divulgação da música popular no Brasil. No entanto, após o aparecimento da televisão em 1950, o processo de exposição e consumo da música popular brasileira foi alterado intensamente.<sup>1</sup> Na década de 1950, a música popular foi inserida dentro das grades de programação através de atrações herdadas da era do rádio, destacando os programas de calouros e os musicais. Nos anos de 1960, a televisão transformou-se em um poderoso instrumento de divulgação da música, através dos festivais e dos programas musicais, que obtiveram destaque e com altos índices de audiência.

O objeto de reflexão do presente trabalho é a relação da televisão com a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970.<sup>2</sup> Mais precisamente, pretende-se abordar a relação entre a Rede Globo e a música brasileira através dos festivais, dos musicais e das trilhas sonoras de telenovelas. A fim de mapear a atuação da Rede Globo nestes campos, serão focados os últimos Festivais Internacionais da Canção (FIC) produzidos pela emissora na década de 1970 (V, VI e VII FIC, produzidos entre 1970 e 1972, e o Festival Abertura, em 1975); o musical “Som Livre Exportação”; a consolidação das trilhas sonoras de telenovelas no mercado fonográfico; e uma breve análise do papel dos musicais produzidos pelo “Fantástico” e do programa “Globo de Ouro”. Entre 1965 e 1980, a emissora produziu dezenas de especiais e programas de auditório, que também tinham como atração a música. Devido ao grande volume de programas produzidos pela Rede Globo, no campo dos programas musicais, o trabalho concentrar-se-á no musical “Som Livre Exportação”.

A Rede Globo, na década de 1970, passou a liderar a audiência em quase todo território nacional, tornando-se assim a maior rede de televisão do

---

<sup>1</sup> A televisão brasileira foi constituída basicamente por indivíduos que vieram das estações de rádio, conforme Ortiz (1988, p.87). Isto fez com que a televisão brasileira fosse diferente da televisão francesa, norte-americana e inglesa, que foram constituídas por indivíduos oriundos do teatro e do cinema.

<sup>2</sup> Cabe aqui uma nota explicativa. No presente trabalho, música popular brasileira não significa a sigla MPB, cujo conceito será abordado adiante. Entende-se, neste caso, música popular brasileira aquela que engloba alguns dos gêneros populares (MPB, “Samba”, “Rock/Pop”, “Forró”, entre outros), excluindo a música erudita, e comercializada pela indústria fonográfica. Contudo, no decorrer do trabalho, o termo será simplificado para música brasileira.

país. A telenovela diária foi um dos principais elementos que permitiram à Rede Globo adquirir o “status” de “emissora líder”. Tal atração, que obtinha altíssimos índices de audiência, necessita de uma trilha sonora composta por música incidental e canções. Desta forma, a emissora também se tornou um dos principais veículos de exposição da música brasileira, não somente por intermédio das telenovelas, como também pelas suas demais atrações, entre elas os musicais produzidos pelo programa “Fantástico” e o “Globo de Ouro”.

Entre 1970 e 1975, a Rede Globo adentrou no mercado fonográfico por intermédio da SIGLA (Sistema Globo de Áudio Visual) e do selo Som Livre. E é nesta participação que a Rede Globo alterou em muitos aspectos a exposição e a comercialização da música, pois a mesma passa também a ter uma relação direta com a telenovela. A comercialização passou a ser amparada pela identificação do público com a trama e com os personagens, que têm a sua música tema. Portanto, o que é vendido no mercado fonográfico não é somente a música, mas “a música da telenovela”. Com isso, a Rede Globo passou a se relacionar com a música brasileira, e no final da década de 1970, quase que exclusivamente, através de seu produto por excelência, a telenovela. E com essa relação direta entre a música e a teledramaturgia, a Som Livre instituiu um dos principais produtos do mercado fonográfico brasileiro: a trilha sonora de telenovela.

Paralelamente a este processo, que se consolidou em meados da década de 1970, a emissora buscou também se relacionar com a música brasileira através de dois gêneros televisivos que tiveram o seu auge na década de 1960 na TV Record: os festivais de música popular e os programas musicais. A TV Record instituiu os festivais como importante gênero da televisão brasileira em 1966, tornando-os um produto valorizado dentro da memória social e também como produto comercial. Todavia, o gênero já estava desgastado no final da década de 1960. Depois do decreto do AI-5, os festivais não mais representavam um pólo de manifestação e criação da música brasileira, conforme Napolitano (2001), e sim um espetáculo adaptado aos interesses comerciais da indústria fonográfica, das emissoras de televisão, que criam uma “indústria de festivais”, e do governo militar.

Em 1967, a TV Globo passou a encampar o gênero festival através da realização do II Festival Internacional da Canção (FIC), idealizado por Augusto

Mazargão, e prosseguiu com a atração até 1972. Contudo, os festivais, como acima descrito, já estavam desgastados e não mais representavam um pólo de criação da música brasileira, e o que sobressaiu nos últimos FICs foi o padrão de produção pragmático da emissora. Aliado a isso, as demandas do governo militar, que via na atração um importante instrumento de propaganda oficial, também interferiram em tais eventos. Desta forma, os dois últimos FICs apresentaram apenas “resíduos” dos festivais realizados na década de 1960. Ao mesmo tempo, tais eventos não serviram totalmente como um campo de sondagem e promoção dos produtos da indústria fonográfica.

Havia por parte da Rede Globo o interesse em produzir festivais de música popular, pois os mesmos tornaram-se uma atração de prestígio. Entretanto, a imprevisibilidade dos festivais, tais como a reação da platéia e dos artistas envolvidos, era incompatível com a situação política do período em que vigorava o AI-5, e com o novo modelo gerencial do mercado televisivo. Segundo Napolitano (2001, p.315), a Rede Globo se articulou em torno das novas tendências do mercado, vendendo não mais o programa “in totum”, mas o tempo, vazio e abstrato, portanto mensurável. Tal técnica gerencial permitia variar o patrocínio, racionalizar ainda mais as suas receitas, pois era possível padronizar o preço e vender pacotes de horários. (ORTIZ, 1988, p.138) Contudo, este novo modelo requeria um planejamento rigoroso da grade horária e das atrações, principalmente no tocante à “duração” dos programas. Para tanto, tal evento deveria ser previsível. Todavia, esta é uma característica não presente no gênero festival, pois havia a influência tanto da platéia quanto também dos artistas envolvidos.

Já no final da década de 1960, o gênero festival era incompatível com o modelo de gerenciamento das emissoras. A Rede Globo buscou adequar o formato tradicional do festival de acordo com o seu novo padrão de gerenciamento. Contudo, segundo Napolitano (2001, p.315), jamais conseguiu organizar festivais tão impactantes (com exceção do III FIC) na sociedade, como foram os realizados pela TV Record em 1966 e 1967.

Um dos desdobramentos do novo modelo gerencial adotado pela Rede Globo é o projeto de reestruturação da grade de programação promovido pela direção da emissora. A emissora em sua fase inicial, tinha a sua programação dedicada a programas de auditório, concursos e telenovelas. Em 1970, a

emissora iniciou gradativamente um processo de reestruturação de suas atrações, retirando o que era considerado “popularesco”, consolidando assim, o Padrão Globo de Qualidade em 1973. O Padrão Globo de Qualidade foi um refinamento formal que agradava a principal faixa de potenciais consumidores, ou seja, a classe média, que era o agente fundamental para o processo de modernização e para o projeto de desenvolvimento implantado após o golpe militar de 1964. Segundo Simões e Khel (1986, p. 32), a Rede Globo, através de um “filtro estreito”, efetuou uma “limpeza” de tudo aquilo que poderia gerar uma imagem incômoda às aspirações dos setores médios da sociedade, “em sua busca de afirmação e segurança através do sucesso individual e bem-estar material”.

O gênero musical também foi considerado pela emissora como uma atração de “prestígio”. O gênero foi consolidado na televisão brasileira através dos programas produzidos pela TV Record de São Paulo entre 1965 e 1967, destacando “O Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”. Estes programas estavam calcados em tendências da música brasileira em destaque no período. O programa “O Fino da Bossa” atingia o segmento de público da MPB, enquanto que “Jovem Guarda” estava voltado para as platéias da “música jovem”.

Todavia, a Rede Globo, no campo dos musicais, não tinha nenhuma tradição e “know-how”. As suas tentativas durante a década de 1960 neste campo foram frustradas, resultando em uma dezena de programas de pouca longevidade. Assim como os festivais, o gênero musical, no final da década de 1960, também já estava desgastado, devido ao baixo interesse do público.

Em dezembro de 1970, a Rede Globo buscou recuperar o gênero musical através do programa “Som Livre Exportação”. Com o destaque do MAU (Movimento Artístico Universitário) no V FIC, a emissora formatou um programa que focasse um movimento musical, mas que pudesse também fugir do “sectarismo” dos programas da TV Record, apresentando inúmeras tendências da música brasileira e com um clima de festival.<sup>3</sup> A atração, que focaria o MAU e músicos iniciantes, apresentando eventualmente alguns nomes consagrados no mercado fonográfico, não atendeu aos interesses

---

<sup>3</sup> O MAU (Movimento Artístico Universitário), foi um movimento organizado por músicos e compositores cariocas, que incluía, entre outros, Ivan Lins e Gonzaguinha. Tal movimento será abordado adiante.

comerciais da emissora, e logo seria transformada através do padrão de produção da Globo, em uma atração “gigante”, itinerante e fundamentada nos grandes vendedores de discos do período. Assim como os musicais produzidos anteriormente pela emissora, o “Som Livre Exportação” esteve nas grades de programação por pouco tempo.

Desta forma, os festivais e os musicais, gêneros desgastados e herdados de um modelo superado de televisão, eram incompatíveis com o projeto e com o modelo de produção da Rede Globo. Cabe aqui frisar que não se trata do fracasso da Rede Globo em se relacionar com tais gêneros, e sim a incompatibilidade destes com os novos padrões de produção da Rede Globo.

Com isso, a Rede Globo encontrou um formato adequado ao Padrão Globo de Qualidade, por intermédio da integração entre a indústria fonográfica e a televisão, dentro de um planejamento rigoroso do tempo e de um uso intenso dos produtos. Portanto, a Rede Globo se relaciona com a música brasileira, agora sob uma outra ótica de produção, com o produto por “excelência” do novo modelo de televisão, a telenovela e a trilha sonora da mesma.

Portanto, o presente trabalho demonstrará o processo histórico que permitiu a Rede Globo encontrar um modelo adequado ao Padrão Globo de Qualidade, ao novo modo de gerenciamento de televisão instaurado no Brasil, e que integrava a indústrias fonográfica e televisual. Na década de 1970, a Rede Globo se tornou a emissora líder de audiência através de seu produto por “excelência”: a telenovela. Com isso, a emissora passou a se relacionar com a música brasileira através deste produto. A emissora, através de sua gravadora, a Som Livre, pôde instituir também um produto significativo dentro do mercado fonográfico, a trilha sonora de telenovela. Este modelo, quase que exclusivo do Brasil, e que perdura até a atualidade, alterou profundamente o modo como a música brasileira passou a ser exposta e comercializada.

Cabe aqui ressaltar que houve a manutenção da MPB como centro do sistema adotado pela Rede Globo, pois segundo Napolitano (2002, p.4), a sigla passa “a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de bom gosto”, ou seja, se adequava ao Padrão Globo de Qualidade. Além disso, para a indústria fonográfica, a MPB ofereceu “a possibilidade de consolidar um

catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejada.” (NAPOLITANO, 2002, p.4)

Uma das questões amplamente debatidas entre os pesquisadores da música popular é a relação desta com a televisão. Frith (1980, p.114) propôs que a televisão utiliza-se das mudanças estéticas e as populariza, alterando o consumo e o comportamento. A televisão é um veículo de entretenimento que procura acabar com as diferenças, criando um público homogêneo, baseado na ideologia da estrutura familiar. Porém, muitas formas musicais enfatizam a diferença e a preferência individual. A televisão, segundo o autor, é um meio que em muitas vezes é posterior ao evento, ou seja, ela reproduziu algo que já estava acontecendo. A televisão em muitos casos consolidou modas, enfatizou costumes, mas estes não foram simplesmente criados por ela. “A televisão é uma janela para um mundo real perdido em algum lugar”. (FRITH, 1980, p.114) Contudo, as observações de Frith (1980) são pertinentes para o caso da relação entre a indústria fonográfica e a televisão inglesa e norte-americana.

Utilizando outro enfoque, Adorno e Horkheimer (1985), Morin (1997b) e Capple e Garofalo (1989) verificam que a televisão e a música, produto da indústria fonográfica, não podem ser verificadas como elementos isolados e independentes, fora da lógica da produção industrial. Tanto a televisão quanto a indústria fonográfica, são elementos totalmente integrados da indústria cultural. E é nesta perspectiva que o presente trabalho será desenvolvido, pois a relação entre a televisão brasileira e a música popular, na década de 1970, foi justamente oposta ao que Frith (1980) propôs. A televisão brasileira na década de 1970 não se comportou como um elemento à “posteriori” aos eventos musicais. Ela modificou profundamente a criação, o consumo e a exposição da música brasileira.

A indústria cultural, portanto, é uma das categorias centrais do presente trabalho. Segundo Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural, que atua de forma racional e pragmática, busca nos estratos sociais, manifestações culturais e as colocam no processo produtivo. Os produtos da indústria cultural necessitam ser renovados constantemente, pois há a pressão do público por novidades, conforme Adorno (1978). É neste sentido que o conceito de indústria cultural também se apresentará no trabalho, pois buscará elucidar

como a indústria fonográfica e a televisão buscaram elementos para a sua renovação nos movimentos musicais que surgiam na década de 1970.

Cabe aqui frisar que o conceito de indústria cultural não será limitado ao elaborado por Adorno e Horkheimer (1985). Adorno e Horkheimer (1985) pressupõem que a recepção dos produtos da indústria cultural, por parte do público, é planificada e que este se comporta de forma passiva. Entretanto, isto não ocorre, conforme Cohn (1990). Morin (1997b) apresenta um conceito de indústria cultural muito mais flexível. Segundo o autor, a indústria cultural é uma estrutura onde todos os setores produtivos industriais e de entretenimento, organizados hierarquicamente, estão interligados, e refletem também o interesse do Estado. Ou seja, a indústria fonográfica, a televisão, no caso a Rede Globo, e os demais ramos produtivos atuam de forma racionalizada e unificada. Outro fator de suma importância apontado por Morin (1997b, p.135-139) é a estratificação do consumo feita pela indústria cultural.<sup>4</sup> A indústria trabalha com faixas de consumo, que em muitos casos, não é fixa, ou seja, há uma mobilidade do indivíduo em relação à escolha do produto. O autor dividiu as faixas de público da seguinte forma: infantil, juvenil, infanto-juvenil, feminino e estudantil. Para cada público há uma produção destinada.

Morin (1997b) aponta que a indústria cultural é organizada hierarquicamente de acordo com a divisão do trabalho, formando um processo de “filtragem”, e que trabalha com a estratificação de consumo, ofertando a diversos públicos, uma grande e variada gama de obras, inclusive as de natureza crítica ao “status quo”. Contudo, esse processo de “filtragem” por vezes não opera perfeitamente. A atuação dos agentes envolvidos na produção cultural não é passiva e de plena conformidade com a estrutura e os interesses da indústria cultural. Segundo Morin (1997b), no seio da indústria cultural, é

---

<sup>4</sup> Segundo Shuker (1999, p. 47), o consumo fonográfico é dividido em dois grupos: o dos produtos comerciais que estão de acordo com o padrão do "mainstream" e que reproduzem este e o de uma minoria que questiona os padrões estéticos comerciais. A música comercial é aquela que é articulada pelo "mainstream" e seus apreciadores, baseiam as suas preferências através das campanhas publicitárias e das paradas de sucesso. Portanto este grupo não possui um gosto ou preferência distinta, alternando-o conforme a influência das campanhas e dos métodos de promoção da indústria fonográfica. Ao mesmo tempo, criou-se outro grupo, minoritário, que prefere músicas menos vinculadas ao processo promoção e aos padrões estéticos vigentes. Este grupo possui uma relação pouco amistosa com a música super promovida. A música é algo "sagrado" e ela tem que ser "autêntica". A autenticidade, no senso comum, é baseada na sinceridade, na criatividade e principalmente na postura política e na inserção do músico em movimentos sócio-culturais e artísticos.

criada a sua própria crítica e que serve também como elemento de “renovação”. Pode-se valer destas considerações na análise dos agentes envolvidos nos últimos FICs realizados pela Rede Globo.

Os festivais de canção popular, segundo Napolitano (2001), tornaram-se campos de sondagem para a indústria fonográfica brasileira no final da década de 1960. Segundo o autor, a MPB, que foi o gênero matriz da indústria fonográfica brasileira, passava por uma crise criativa após o AI-5. No caso dos últimos FICs, a indústria fonográfica utilizou tais eventos como campo de promoção de seus produtos e de sondagem, buscando uma renovação na MPB.

Valem-se também as considerações de Chapple e Garofalo (1989) nesta pesquisa, pois a concorrência no setor fonográfico levou a uma racionalização na produção. A busca do alto consumo através da oferta de inúmeros produtos, foi a base da concorrência entre as empresas que compõem o setor fonográfico, que se torna cada mais concentrado. Esta perspectiva poderá elucidar as relações estabelecidas entre a Som Livre e as demais gravadoras instaladas no Brasil na década de 1970, pois apesar de focarem alguma tendência musical ou produto específico, no caso a Philips com a MPB e a Som Livre com as trilhas sonoras de telenovelas, não deixaram de atuar de forma a atender diferentes segmentos de público.

Os programas “Som Livre Exportação” e “Globo de Ouro”, a introdução das trilhas sonoras de telenovelas no mercado fonográfico e os musicais produzidos pelo “Fantástico”, não foram verificados anteriormente por nenhum estudo acadêmico. O programa “Som Livre Exportação”, por exemplo, tem sido mencionado apenas como pano de fundo nas biografias de alguns agentes que nele atuaram e em algumas análises sobre a MPB na década de 1970. Para uma pesquisa ampla destes eventos, tornou-se necessário um levantamento de fontes escritas, registros audiovisuais e boletins de programação. Estas fontes estão localizadas no CEDOC (Centro de Documentação) da Rede Globo. Todavia, a emissora costuma não autorizar o acesso de pesquisadores ao CEDOC. Tal postura impossibilitou a realização de uma pesquisa nos registros audiovisuais e nos boletins de programação da emissora. Cabe aqui ressaltar que os mesmos seriam importantes fontes para o meu trabalho.

Diante dessa atitude do CEDOC, passei a pesquisar somente artigos e matérias publicadas nos periódicos e jornais do período.<sup>5</sup>

Na busca de fontes primárias, foram pesquisadas matérias publicadas nos jornais O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, Jornal da Tarde, O Globo e Correio do Povo. Uma importante fonte escrita para a realização do presente trabalho foi a coluna do jornalista paranaense, Aramis Millarch, publicada no jornal O Estado do Paraná. Entre os vários periódicos pesquisados, as matérias e reportagens das revistas Veja, Intervalo, Amiga e Cruzeiro, foram as mais utilizadas para a realização do trabalho.<sup>6</sup> Todas as fontes citadas acima, estão localizadas no Setor de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná; Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; Biblioteca Mario de Andrade na cidade de São Paulo e Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Vindas de acervos particulares, reportagens das publicações Jornal da Música e Música também foram utilizadas nesta pesquisa.

Como citado anteriormente, a maioria dos eventos estudados não foram contemplados por nenhuma análise acadêmica. Para a realização de uma pesquisa mais aprofundada de tais eventos, houve a necessidade de verificar uma série de fontes escritas, entre elas as revistas Amiga e Intervalo. Estas publicações serviam também como instrumento de promoção das emissoras de televisão. Porém, a imprensa em geral, no início da década de 1970, abordava muito pouco a programação de televisão, publicando esporadicamente matérias sobre as atrações. Na maioria dos casos, as atrações eram descritas em colunas como “Hoje na TV”, que apontavam somente o nome da atração, a natureza da mesma e o horário de exibição. Ao que tudo indica, os programas de televisão eram vistos pela imprensa como algo pouco relevante, com exceção dos festivais.

---

<sup>5</sup> Fato que merece registro é a não preservação das imagens dos programas musicais das décadas de 1960 e 1970. Até 1985, as emissoras não se preocuparam em preservar imagens dos programas televisivos, pois eram considerados produtos descartáveis. Os incêndios ocorridos nas emissoras Globo (1969, 1970, 1971 e 1976), Bandeirantes (1969), Record (dois incêndios em 1969) e Excelsior (1970), a reutilização das fitas, a falta de metodologia no processo de arquivamento, e o furto de imagens dos arquivos, foram as principais causas do desaparecimento dos registros audiovisuais.

<sup>6</sup> Antes das referências bibliográficas, há um glossário contendo maiores informações biográficas sobre os agentes citados no presente trabalho.

A fim de atender especificamente ao público de televisão, surgiram as revistas Intervalo (na década de 1960) e Amiga (em 1970). Tais publicações abordavam de forma muito mais ampla as atrações da televisão brasileira. Qualquer pesquisa voltada à televisão brasileira e suas atrações somente é possível se tais fontes forem consultadas. Da revista Amiga, por exemplo, foram utilizadas somente descrições de alguns eventos, entrevistas concedidas pelos agentes envolvidos nos mesmos, e análises do colunista Artur da Távola. Tal fonte foi de suma importância para a realização da pesquisa sobre o programa “Som Livre Exportação”.

Uma das fontes primárias principais desta pesquisa são os Relatórios Semanais e Mensais de Assistência na TV e os Relatórios Semanais e Mensais de Vendagens de LPs e Compactos do IBOPE. Tais relatórios, localizados no arquivo Edgar Leuenroth (Universidade de Campinas), foram essenciais para a obtenção de dados relacionados ao desempenho comercial dos LPs e compactos, além de fornecerem os índices de audiência dos programas pesquisados.

Por fim, foi feito um levantamento de todas as trilhas sonoras produzidas pela Som Livre na década de 1970. Todos os LPs e compactos citados no presente trabalho são de acervos particulares. As poucas fontes audiovisuais foram fornecidas por colecionadores e fãs-clube.

O trabalho está estruturado em quatro capítulos que abordarão os últimos FICs, o programa “Som Livre Exportação” e uma análise das trilhas das telenovelas no período proposto. O Capítulo I, intitulado “A Cena Musical Brasileira e a Televisão na Virada da Década (1969/1971)” aborda de uma forma geral, a crise da MPB e seu lugar na televisão, no caso a Globo, em função do contexto repressivo pós AI-5. O capítulo apontará não somente a relação do gênero festival com a indústria fonográfica como também a da Rede Globo e o governo militar. Em seguida, será mapeado o processo de consolidação do Padrão Globo de Qualidade. Por fim, será examinado o papel do V FIC como campo de sondagem para a indústria fonográfica e promoção de seus produtos.

A segunda parte deste trabalho, “Mande um Abraço para a Velha: a Rede Globo e o Esgotamento do Festival”, destacará o VI e o VII FIC, eventos que demonstraram o esgotamento do gênero festival. Neste capítulo também

será analisada a última investida da Rede Globo na década de 1970 no gênero festival através do “Festival Abertura”, produzido em 1975. Serão enfatizados neste evento, o papel dele como meio de promoção da Som Livre, e conseqüentemente das telenovelas, e como o mesmo foi utilizado como campo de sondagem da indústria fonográfica.

O capítulo subsequente verificará o programa “Som Livre Exportação”, exibido pela Rede Globo entre dezembro de 1970 e agosto de 1971. Um dos intentos deste capítulo é descrever a trajetória de uma atração que teve apenas nove meses de duração, mas que é considerada como a última experiência do gênero musical na televisão brasileira e como a música brasileira foi veiculada pelo mesmo. Além disso, buscou-se verificar o papel do programa para a indústria fonográfica e para a emissora. O capítulo foi estruturado da seguinte forma: a dificuldade da Rede Globo em produzir programas musicais; a formação do “Som Livre Exportação” em torno do MAU; a apresentação compulsória de Caetano Veloso no programa; a mudança no formato da atração; e os resultados fornecidos pela atração para a indústria fonográfica brasileira.

Por fim, o capítulo IV procurou entender como a trilha sonora de telenovela se tornou um dos mais significativos produtos da indústria fonográfica e como a Som Livre se consolidou como uma das grandes empresas do mercado brasileiro de discos. Para tanto, foram focados alguns aspectos: o papel da teledramaturgia como principal produto da Rede Globo; como a trilha sonora de telenovela foi inserida no mercado fonográfico; e a formação e a atuação da Som Livre como gravadora. Para efetuar uma análise da atuação da Som Livre e a sua integração direta com as atrações da Rede Globo e com a indústria fonográfica, serão também verificados dois elementos fundamentais que explicitam esta relação: o programa “Globo de Ouro” e os vídeos musicais apresentados no programa “Fantástico”. Cabe salientar que estes dois elementos não terão uma análise mais aprofundada, se apresentando apenas como elementos de integração entre a Som Livre, Rede Globo e a indústria fonográfica. Isto não se deve somente ao ineditismo dos mesmos na historiografia brasileira, mas também pelo fato da inacessibilidade às fontes, localizadas no CEDOC (Centro de Documentação) da Rede Globo.

## **2 A CENA MUSICAL BRASILEIRA E A TELEVISÃO NA VIRADA DA DÉCADA (1969/1971)**

O gênero festival foi vastamente abordado dentro da historiografia da música brasileira. No que diz respeito à produção realizada acerca do assunto, seria praticamente impossível cumprir um levantamento total, pois dezenas de dissertações e teses já abordaram o tema, principalmente os festivais realizados na década de 1960 pelas emissoras Record, Excelsior e Globo.

Os festivais da década de 1960 são examinados por Napolitano (2001) através de uma discussão sobre o engajamento político na MPB e a sua relação com os interesses da indústria fonográfica, em “Seguindo a Canção”. O autor verificou como as novas experiências estéticas e os valores ideológicos de vários segmentos da sociedade brasileira da década de 1960 se manifestaram dentro do espaço cultural da MPB e em seus eventos, no caso os festivais. Nesta obra, o autor ainda abordou como os festivais tornaram-se um elemento de sondagem para indústria fonográfica e como, para esta, a MPB tornou-se o gênero-matriz.

Uma abordagem bastante descritiva da época dos grandes festivais (1965 a 1972) foi realizada por Zuza Homem de Mello (2003), em “A Era dos Festivais”. Nela, são examinados os fatos e os personagens diretamente envolvidos na realização dos eventos e contextualizados com os aspectos políticos e sociais do período. O autor observou que tais eventos formaram um dos mais importantes elementos da manifestação de duas vertentes estéticas que ainda balizam a música brasileira: a MPB e a “Tropicália”. A pressão do governo militar, através da censura – que praticamente retirou, dos festivais, o debate sobre a música brasileira e as manifestações políticas –, é um dos pontos mais discutidos por Mello (2003). No início da década de 1970, o governo militar objetivava transformar o FIC (Festival Internacional da Canção), realizado pela Rede Globo, em um dos instrumentos de sua propaganda.

Apresentando os festivais a partir de sua experiência como criador e produtor de tal evento, Solano Ribeiro (2001) proporcionou apenas alguns detalhes, em sua maioria apontamentos pessoais. Ribeiro (2001) relatou a sua trajetória profissional, abordando os festivais da Record da década de 1960 e o

“VII FIC”, em que o autor, assim como Mello (2003), apontou como o último da “era dos festivais.”<sup>7</sup>

O presente capítulo mapeará a cena musical brasileira e a sua relação com a televisão na virada da década de 1960. Primeiramente, será examinada a relação entre o festival de música popular e a indústria fonográfica. Em seguida, será apontado o papel do FIC como meio de estreitamento de relações entre o governo militar e a Rede Globo e a consolidação do Padrão Globo de Qualidade. Por último, o V FIC, que apresentou elementos que demonstravam o esgotamento do gênero festival, mas que serviu de campo de sondagem e promoção da indústria fonográfica.

## 2.1 INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E O FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR

Inspirado no modelo fornecido pelo festival de música de San Remo (Itália), Solano Ribeiro, em 1965, criou na TV Excelsior, em São Paulo, o I Festival de MPB. A idéia do produtor era aproveitar o crescente interesse pela música brasileira no período. Entre 1965 e 1968, foram realizados inúmeros festivais de música popular, sendo que o II e III Festival da MPB, produzidos também por Solano Ribeiro em 1966 e 1967, respectivamente, mas para a TV Record, consagraram o gênero na televisão, com grande repercussão popular. Os festivais de música popular transformaram-se em um gênero na televisão brasileira de grande amplitude, e a MPB articulou-se e iniciou o seu processo de consolidação dentro destes eventos.

A partir de então, os movimentos, artistas e eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como as balizas de um ciclo de renovação musical radical (...) Ao longo deste ciclo, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50. (NAPOLITANO, 2002, p.1)

---

<sup>7</sup> Assim como Ribeiro (2001), o mesmo ocorre com as descrições de Motta (2001), Veloso (1997) e Borges (1996). Clark (1991), diretor da Rede Globo, verifica tais eventos dentro da ótica empresarial, mas sempre atribuindo à Rede Globo, um papel de vítima aos “desmandos” da ditadura militar.

Paralelamente, a indústria fonográfica brasileira e o mercado de discos também iniciavam o seu processo de consolidação. Segundo Napolitano (2001, p.172) o consumo voltado para o LP, produto de maior valor agregado dirigido para a classe média, especialmente a universitária, transformaria a MPB no gênero-matriz para a indústria fonográfica brasileira.

**A MPB teve, desde então, uma importância fundamental para a indústria fonográfica, não apenas enquanto meio para a conquista de um segmento de consumidores capaz de igualar a longo prazo o mercado brasileiro de discos aos grandes mercados mundiais, trazendo-lhe imediata elasticidade, mas também disposto a atender a demanda desse segmento de consumidores.**[grifo nosso} (...) Também possibilitou a formação de um grupo de artistas nativos capaz de se constituir numa alternativa permanente aos grandes astros da música jovem internacional, parecia ser mesmo imprescindível para garantir uma estabilidade maior nos mercados nacionais a longo prazo, através da conquista definitiva dos segmentos jovens. (MORELLI, 1991, p.69)

Neste ponto, quando há a conexão entre produção cultural, indústria fonográfica e televisão, o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer (1985) vem à luz. A televisão, indústria fonográfica, cinema, etc. são elementos constitutivos da indústria cultural. Desta forma, há a tendência de todos os setores de produção de bens culturais se integrarem.<sup>8</sup>

Todos os produtos culturais acabam por ilustrar toda a racionalidade e o pragmatismo técnico, assim como o esquema de produção de qualquer indústria capitalista. Em todos os ramos da indústria cultural são atribuídas à arte características que adicionam uma qualidade que promove um produto adaptado ao consumo. A indústria cultural assimila uma manifestação popular e atribui características que garantam o seu consumo e mantenham

---

<sup>8</sup> A indústria cultural não trabalha com “cultura” ou “Kultur” e sim com entretenimento. O significado de “cultura” para Adorno e Horkheimer é exatamente o oposto. Cultura é a não aceitação, é questionamento, é a reflexão. Assim, a indústria cultural jamais promoveria algo que não estivesse de acordo com o modo de produção, ou seja, um produto que promovesse a reflexão. No lugar da “cultura” foi posta a necessidade de consumo criada pelo sistema capitalista. A cultura de massa não representa nenhuma manifestação de identidade mas sim um produto, logo fator de reprodução capitalista. Dentro dos estudos da música popular e de mídia, o significado e o uso da palavra “cultura” detém uma série de dificuldades, pois é utilizada em vários discursos. Em um sentido sociológico, cultura é a esfera em que as desigualdades sociais operam seus conflitos e se reproduzem. A música popular é uma manifestação da cultura popular e qualquer estudo sobre este tema torna-se muito mais sociológico do que propriamente ‘musical’. Portanto, deve-se sempre estar distante de qualquer tipo de juízo de valor estético e procurar verificar a obra como parte de um contexto social, como ela é produzida e recebida.

consolidada a dominação.<sup>9</sup> Portanto, a indústria cultural parece sondar as camadas sociais e delas retirar as tendências e manifestações culturais.

O compositor Chico Buarque, relatando sua experiência com os festivais, esclareceu que o festival nasceu da sondagem de agentes da indústria, que aproveitaram o ambiente de criação da música brasileira na década de 1960.

Os festivais não eram causa nenhuma disso, desse aparecimento de novos valores. Eram uma conseqüência do ambiente que existia. **O que houve com os festivais foi que as pessoas tiveram a inteligência de pegar o que estava acontecendo nos bares, nos teatrinhos, coisas assim, e levar tudo isso para o grande público.** [grifo nosso] E como tudo aquilo estava no ar, o público também se interessou por aquilo. As pessoas estavam sempre se encontrando, trocando idéias, e, isso acontecia especialmente em São Paulo, em 66, 67. E a televisão então pegou, captou isso. (LARANJEIRA, 1977, p.20)

Os festivais de música brasileira da década de 1960 foram uma criação da televisão brasileira que se integrou com os interesses da indústria fonográfica. Apesar de os festivais de 1966 e 1967 serem um campo de manifestações de valores ideológicos e estéticos, no qual ocorreu um intenso debate dentro na música brasileira, como foi o caso do “Tropicalismo” e a MPB, eles se tornaram um importante elemento para a indústria fonográfica na questão de renovação e segmentação do mercado fonográfico. Pelo fato de os festivais terem se tornado um pólo de criação da música brasileira, Napolitano (2001, p.312) afirma que se tornaram um importante meio de sondagem para a indústria fonográfica, ramo constituinte da indústria cultural.

A partir de 1968, foi constituída uma indústria de festivais; paralelamente, o mercado fonográfico brasileiro sofria inúmeras mudanças. Cerca de 25% do mercado, naquele período, segundo Napolitano (2001, p.312), dependia dos movimentos musicais (“Jovem Guarda”, MPB, “Tropicalismo”, etc.), e isto gerava uma certa instabilidade, que dificultava a tomada de decisão das gravadoras.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> O conceito de dominação de Adorno se aproxima ao de Max Weber. A dominação ocorre quando o indivíduo aceita a vontade de quem detém o poder, como se fosse a sua própria. No caso da indústria cultural, ela mantém as relações sociais de produção vigentes no modo de produção capitalista.

<sup>10</sup> Os festivais tornaram-se um campo manifestação da MPB e, mais tarde de demais tendências musicais como o “Tropicalismo”. Segundo Napolitano (1999, p.94) a “Jovem

A técnica e a racionalidade pragmática, partes fundamentais no processo de produção cultural, são vitais para a indústria fonográfica e promoção de seus produtos, segundo Dias (2000, p.32). Chapple e Garofalo (1989) ainda afirmam que a própria concorrência entre as gravadoras levam a essa racionalização, que é refletida na “criação” e “divulgação” de seus produtos. A indústria fonográfica e seus componentes têm características comuns a qualquer organização produtiva dividida hierarquicamente: produtores, gerentes de venda e de *marketing*, advogados, departamentos de criação, etc. A busca de uma maior racionalização no processo de criação de seu produto e, com isso, uma maior lucratividade são o fim destas instituições. Ela busca o alto consumo através de uma segmentação de mercado. Contudo, conteúdos musicais e discursos diversos são postos lado a lado.

A indústria fonográfica busca cada vez mais racionalizar as suas estratégias e se utilizava dos festivais para sondar públicos, diversificando a produção, e atendendo vários segmentos ou faixas de consumo, conforme Morin (1997b). Conforme Petterson e Berger (1990), a indústria fonográfica procura trabalhar com os ciclos mercadológicos, ou seja, há um momento em que determinado gênero musical tem seu interesse ampliado dentro do mercado fonográfico. Contudo, ele se esgota, obrigando a indústria a buscar outro.

Após o AI-5, há uma interrupção no processo criativo e uma intervenção em um dos principais campos de manifestação e produção musical: o festival. As manifestações contrárias ao regime nos festivais foram vetadas, e uma boa parcela da MPB estava desmobilizada, por meio de prisões, censura e exílio.<sup>11</sup>

---

Guarda”, o movimento musical liderado por Roberto Carlos, começou a invadir o festival, espaço conquistado pela MPB em 1964 e 1965, e a reduzir a sua participação, na televisão, com os programas musicais “O Fino da Bossa”; “Bossaudade”. Em 1966, a “Jovem Guarda” angariou um parcela do mercado fonográfico e a audiência dominical com o seu respectivo programa “Jovem Guarda”, que atingia basicamente a classe média baixa, segundo o autor. Os músicos da MPB consideravam a “Jovem Guarda” composta por elementos “entreguistas” e “alienados”. A música “Pop/Rock” Os festivais de 1966, 1967 e 1968 aprofundaram o debate entre a MPB e música brasileira com forte influencia do “Rock/Pop” internacional e também da contracultura, como o “Tropicalismo”.

<sup>11</sup> O Ato Institucional nº 05, anunciado em 13 de dezembro de 1968, fechou o Congresso Nacional por prazo indeterminado; cassou mandatos de senadores, deputados, prefeitos e governadores; interveio no Poder Judiciário, inclusive demitindo juizes; tornou legal legislar por decretos; decretou estado de sítio; suspendeu a possibilidade de qualquer reunião; recrudescceu a censura, determinando a censura prévia, que se estendia à música, ao teatro e ao cinema; suspendeu o “habeas corpus” para os chamados crimes políticos.

Após o Ato Institucional nº 5, instrumento legal promulgado em fins de 1968 que aprofundou o caráter repressivo do Regime Militar brasileiro implantado quatro anos antes, houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 60. **Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções.** [grifo nosso] (NAPOLITANO, 2002, p.1)

A ação da censura refletiu no interesse pelos festivais, pois estes não representavam mais um campo de manifestação e pólo de criação, transformando-se em um mero espetáculo.<sup>12</sup> Vários segmentos foram excluídos de tal evento, por exemplo a classe média universitária, principal consumidora da MPB, e o público alinhado à proposta do “Tropicalismo”. Para ambos, o festival não reproduzia o seu discurso, não representando mais um campo de manifestação.<sup>13</sup>

Os festivais, no final da década de 1960, tornaram-se espetáculos estritamente televisivos. Quando a TV Globo passou a gradativamente encampar o gênero, o processo de formação da indústria dos festivais se iniciava. O Festival Internacional da Canção (FIC) foi o passo definitivo para a standardização do gênero, segundo Napolitano (2001, p.312). Criado por Augusto Marzagão, o FIC foi realizado em sete edições, entre 1966 e 1972, no Maracanãzinho, Rio de Janeiro. O I FIC foi transmitido pela TV Rio, mas as demais edições foram pela TV Globo. O FIC tornou-se basicamente um fenômeno carioca, pois a atração detinha uma boa receptividade, em termos de audiência, na capital fluminense.<sup>14</sup> O evento era dividido em duas fases, nacional e internacional. A canção classificada em primeiro lugar na fase nacional representava o Brasil na fase internacional do festival.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> O espetáculo não é um conjunto de imagens, e sim uma relação social mediatizada por imagens, conforme Debord (1997).

<sup>13</sup> Segundo Sodré (1984, p.16) a televisão é um instrumento que reproduz a fascinação do “ver-se”. Os indivíduos injetam na televisão, a incrível “máquina de narciso”, a sua libido e a vontade de “ver-se” e observar o seu discurso ampliado.

<sup>14</sup> Cabe aqui uma importante nota. No decorrer de todo o presente trabalho, serão apresentados índices de audiência de televisão e classificação no ranking dos LPs, compactos simples e duplos mais vendidos segundo o IBOPE. Todos se referem à cidade do Rio de Janeiro. Quando um índice de audiência ou classificação for da cidade de São Paulo, este será mencionado no texto.

<sup>15</sup> Apenas duas canções brasileiras foram vencedoras do FIC Internacional: “Sabiá” (T. Jobim e C. Buarque), interpretada por Cynara e Cybele, vencedora em 1968 do III FIC, e “Cantiga por Luciana” (E. Souto e P. Tapajós), interpretada por Evinha, vencedora em 1969 do IV FIC.

No IV FIC, o processo de standardização do gênero era perceptível. Totalmente adaptado às exigências do regime militar e atendendo aos interesses da indústria cultural, apresentou apenas “resíduos” dos eventos anteriores, prevalecendo apenas o clima de competição. A censura e a Rede Globo retiraram, quase por completo, qualquer manifestação contra o regime militar, e direcionou a atração para a exposição de canções desvinculadas do campo da política, ou seja, o processo de “filtragem” apontado por Morin (1997b).<sup>16</sup> O FIC se tornou um espetáculo televisivo, servindo de instrumento de propaganda do governo militar, assunto a ser abordado adiante, e de promoção dos produtos da indústria fonográfica.

O FIC daquele ano transformou-se num programa eminentemente televisivo pela Rede Globo, cuja linguagem se caracterizava pela “frieza” e assepsia de seus produtos. (...) A crítica mais pesada veio de São Paulo, do grupo Nova Música (Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela). (...) Percebendo o fechamento da “música popular” para o experimentalismo da vanguarda, os três maestros atacaram o que eles denominaram de “música popular oficial”, no qual o FIC era o evento máximo (...) (NAPOLITANO, 2001, p.323)

O IV FIC, por exemplo, foi marcado pelo sucesso comercial de “Cantiga por Luciana” (E. Souto e P. Tapajós), que foi a vencedora tanto na fase nacional quanto na internacional. O evento serviu de campo de sondagem para a indústria fonográfica, mas os seus resultados comerciais foram mínimos. Além de “Cantiga por Luciana”, somente “Ando Meio Desligado” (Mutantes) dos Mutantes (10<sup>o</sup> lugar), cujo compacto simples lançado pela Polydor, chegou a ser o 25<sup>o</sup> mais vendido em janeiro de 1970, e “Charles Anjo 45” de Jorge Ben, que não foi premiada, mas com a interpretação de Caetano Veloso e lançada em compacto pela Philips, atingiu o 17<sup>o</sup> lugar, foram as únicas canções do IV FIC que conseguiram angariar, para a indústria fonográfica, resultados comerciais favoráveis. (IBOPE, 1970d) No caso de “Ando Meio Desligado” e “Charles Anjo 45”, os resultados favoráveis foram mais duradouros, pois se tornaram “standards” do “Rock/Pop” brasileiro, sendo regravados por vários artistas nas décadas seguintes.

---

<sup>16</sup> Segundo Morin (1997b), há um processo de filtragem no seio das organizações que acabam por eliminar alguns discursos e criações por não serem economicamente viáveis ou por serem politicamente inadequadas, através do alto grau de divisão do trabalho nas mesmas. Qualquer produção, em qualquer ramo, passa pelo crivo de uma organização de complexa divisão do trabalho.

Contudo, a produção da Rede Globo e a censura deixaram de perceber a crítica à ditadura em duas canções. Na música “Visão Geral” (C. Costa Filho e R. Maurity), de César Costa Filho, membro do MAU, foi utilizada a “linguagem de fresta”, aquela de que se vale o compositor popular para habilmente driblar a censura imposta pelo regime, de acordo com Vasconcellos (1977), nos versos: “A rosa prosa bela/vem na primavera/e o jornal da tela/noticia a guerra” e “A noite vira dia/no claro da luta/veja se me escuta/olha a sua rua/ que a verdade nua e crua/um dia vai chegar”. A canção “Gotham City” (Capinan e J. Macalé) era uma metáfora. Mello (2003, p.342) atentou que “Gotham City” foi uma das grandes “falhas” dos censores na era dos festivais. A composição passou despercebida pela censura por total falta de abstração dos censores, que não souberam trocar “Gotham City” por Brasil. O “happening” de Jards Macalé valorizou a composição e foi um dos poucos momentos atraentes do festival, pois rompia com o convencional. Com um camisolão branco, Macalé entrou no palco gritando: “Cuidado, há um morcego na porta principal!”<sup>17</sup>

O conteúdo político ou a vanguarda não estavam presentes nas demais músicas concorrentes e o IV FIC sempre será lembrado como o festival de “Cantiga Por Luciana.” E neste clima “frio” e “controlado”, os membros do MAU, importante elemento no processo de renovação da indústria fonográfica no campo da MPB, naquele evento, conseguiram se destacar perante o público universitário.

Abordada a questão da relação entre o gênero festival e a indústria fonográfica, torna-se necessária uma discussão sobre a relação entre o governo militar, instaurado em 1964, e a TV Globo, que passou a encampar o gênero festival.

---

<sup>17</sup> Novamente nota-se que os “filtros” da indústria cultural falham, conforme Morin (1997b).

## 2.2 A REDE GLOBO E O REGIME MILITAR.

Em 1970, o Brasil passava por um período de ufanismo e crescimento econômico, baseado em um modelo econômico que se apoiava em um tripé: Estado, capital estrangeiro e capital privado nacional. Tal modelo econômico alimentou o período conhecido como “Milagre Econômico Brasileiro”. A atração de capital estrangeiro, por intermédio de investimentos, empréstimos, e inúmeros projetos desenvolvimentistas, promoveu um crescimento econômico e o surgimento de uma classe média com maior poder aquisitivo.<sup>18</sup> Tal conjuntura ampliou na população a idéia de prosperidade.

A vitória da seleção brasileira de futebol, conquistando o tricampeonato mundial, em junho de 1970 no México, ampliou o otimismo e o sentimento de progresso na população. O governo do então presidente General Emílio Garrastazu Médici, ao mesmo tempo em que ampliava as campanhas publicitárias que propagavam este “otimismo”, através de “slogans” como “Brasil, ame-o ou deixe-o”, reprimia todos os opositores do regime militar.

Após o AI-5, inúmeros grupos armados de esquerda intensificaram suas ações em todo o país. Todavia, a repressão da ditadura militar praticamente extinguiu, até início de 1971, quase todos esses grupos. A ALN (Aliança Libertadora Nacional), o PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário), a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de outubro), que agiram por todo o ano de 1969 e 1970, foram praticamente desmantelados em 1971.

A repressão foi ampliada depois do Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que estipulava a análise prévia da censura federal de todo conteúdo jornalístico publicável (palavra escrita e imagem). Notícias negativas a imagem do Brasil (tensão entre a igreja católica e o Estado, os movimentos sindicais e estudantis, prisões e torturas, por exemplo), críticas a iniciativa e obras do regime militar, “sensacionalismos” (epidemias, desastres naturais e assaltos à instituições financeiras); conteúdos considerados “prejudiciais à moralidade” (tóxicos, prostituição, homossexualismo) e menções positivas à

---

<sup>18</sup> Presentemente é reconhecido que tal fase de prosperidade foi artificialmente mantida, pois aumentava tanto a dívida externa quanto também a concentração de renda, que afetava ainda mais a parcela dos trabalhadores sem qualificação. Além disso, a especulação no *open market* com títulos do governo, eram muito maiores que os investimentos em produção.

rebeldia do passado recente ou remoto e a indivíduos considerados inimigos do regime, estavam totalmente vetados. E é neste contexto que a Rede Globo firmou-se como a principal emissora de televisão do Brasil.

No ar desde abril de 1965, a TV Globo foi gradativamente reformulada após a entrada, naquele mesmo ano, de Walter Clark para o cargo de diretor geral. Joe Wallach, assessor técnico no Brasil da Time-Life, empresa norte-americana sócia na TV Globo, sugeriu o nome de Clark após verificar que a nova estação perdia US\$ 250 mil por mês e não tinha nenhum plano de vendas. A parceria entre Roberto Marinho e a Time Life previa a construção dos estúdios no Rio de Janeiro, a compra de equipamentos para a emissora e a reformulação das instalações em São Paulo. Devido a tal acordo, a Time-Life detinha 49% dos lucros obtidos pela emissora.

Porém, a sociedade feria o artigo nº 160 da Constituição de 1964, que vetava às companhias estrangeiras o direito de propriedade sobre meios de comunicação do país. O então presidente da ABERT (Associação Brasileira de Empresas de Rádio e Televisão) e diretor das Emissoras Associadas, o Senador João Calmon, instaurou uma CPI para “o caso Time-Life”, em março de 1966, alegando que, além de ferir a Constituição, a sociedade deflagrava uma concorrência desleal. Passado dois anos, foi dado um parecer favorável à empresa e o então presidente, Marechal Arthur da Costa e Silva, legalizou a emissora.

Apesar de Clark (1991, p.228) afirmar que a TV Globo não manteve uma relação dócil com a ditadura militar e que muitas vezes fora cobrada da mesma forma do que qualquer outro meio de comunicação, torna-se muito difícil acreditar que ela pelo menos não usufruiu de vantagens dadas pelo governo a custo de certas conviências. O sucesso da TV Globo, que operou com prejuízo durante os seus cinco primeiros anos de funcionamento, segundo Joe Wallach, citado por Sobrinho (2000, p.12), e que finalmente conseguiu comprar a parte da Time Life em 1969, se deve à adoção de um processo de administração capitalista-monopolista, baseada em uma fórmula norte-americana de exploração comercial que consistia em vender os horários como um todo e não partes deles.

O modelo político e econômico pós-golpe de 1964, que enfatizava o aumento da participação do Estado, que passou a investir em várias áreas,

entre elas a das telecomunicações, modernizando-as e implantando a EMBRATEL (Empresa Brasileira de Telecomunicações), facilitou a ampliação da emissora carioca, que, em 1969, conseguiu se transformar em uma rede. (SODRÉ, 1981, p.101) Aproveitando a “modernização” tecnológica e a nova fase do capitalismo brasileiro, apoiado pelo modelo econômico, que criou uma série de possibilidades para o funcionamento de empresas nacionais e estrangeiras, que passam a utilizar um planejamento e uma estrutura empresarial organizacional vertical e centralizada, conforme Ramos e Borelli (1989, p.82), a Rede Globo se constituirá em uma indústria cultural totalmente de acordo com a nova fase do desenvolvimento nacional.

Com a ampliação das redes nacionais, a Rede Globo investiu na incorporação de emissoras no início da década de 1970. Tentando sair da limitação de suas poucas estações e a fim de aumentar o número de anunciantes, se apresentando como uma emissora de amplitude nacional, a emissora passou a adquirir as afiliadas da TV Tupi, a sua principal concorrente no período. A TV Tupi, mesmo com um excelente capital em 1970, paulatinamente foi perdendo espaço e viu-se em dificuldades em meados da década de 1970, pois não conseguia modernizar-se administrativamente.

O direcionamento da programação (programas de auditório, telenovelas e concursos) para as camadas socioeconômicas menos favorecidas ampliou os índices de audiência entre 1968 e 1970 e favoreceu a consolidação da Rede Globo. (SODRÉ, 1981, p.103) Todavia, ainda no começo daquele ano, em São Paulo, ela ainda disputava espaço com as atrações da Tupi e da Record.

Tabela 2.1 - Relação dos 10 programas de maior assistência entre 26/01/1970 e 01/02/1970, na cidade de São Paulo.

Programa	Dia da semana	Horário	Canal	%
Quem tem Medo da Verdade	3º feira	22h30 – 24h00	7 (Record)	39,0
Programa Silvio Santos	dom.	12h00 – 20h00	5 (Globo)	38,2
A Família Trapo	sáb.	20h30 – 22h00	7 (Record)	33,6
Hebe Camargo	dom.	20h15 – 24h00	7 (Record)	32,2
Moacir Franco Show	6º feira	20h30 – 22h15	7 (Record)	30,7
Dia D – Cidinha Campos	4º feira	20h30 – 22h30	7 (Record)	30,0
É Proibido colocar Cartazes	4º feira	20h30 – 22h15	7 (Record)	29,5
Nino, o italianinho	2º feira a sáb.	19h00 – 19h45	4 (Tupi)	29,0
A Hora do Bolinha	sáb.	22h15 – 24h00	9 (Excelsior)	28,4
Programa Silvio Santos	6º feira	22h15 – 24h00	5 (Globo)	26,7

Fonte: IBOPE: Relatório Semanal de Audiência.

Gradativamente, até o final de 1970, as atrações da Rede Globo acabaram por dominar as relações dos 10 programas mais assistidos, segundo o IBOPE (1970b). Em meados de 1970, a emissora carioca detinha tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo um índice de audiência quase imbatível. As dificuldades financeiras da TV Record, as limitações estruturais da Tupi e a transmissão em rede permitiram que, em julho de 1970, a Rede Globo atingisse índices impressionantes na capital na paulista. Somente a atração dominical de Flavio Cavalcanti e “Jogue na Girafa” atraíam uma grande audiência.<sup>19</sup> Ainda assim, a emissora apostava maciçamente em programas de auditório, humorísticos e telenovelas.

Tabela 2.2 - Relação dos 10 programas de maior assistência entre 27/07/1970 e 02/08/1970 na cidade de São Paulo.

Programa	Dia	Horário	Canal	%	Gênero
Irmãos Coragem	2º feira a sáb.	20h00 – 20h45	5 (Globo)	45,3	Novela
Alô Brasil	3º feira	21h00 – 22h00	5 (Globo)	36,7	Auditório
Quem tem Medo da Verdade	3º feira	22h15 – 24h00	7 (Record)	35,4	Entrevista
Programa Silvio Santos	dom.	12h00 – 20h00	5 (Globo)	34,7	Auditório
Jornal Nacional	2º feira a sáb.	19h45 – 20h00	5 (Globo)	34,1	Jornal
Discoteca do Chacrinha	4º feira	20h45:- 22h00	5 (Globo)	32,4	Auditório
Faça Humor Não Faça Guerra	2º feira	20h45 – 22h00	5 (Globo)	32,2	Humor
Chico Anysio	6º feira	20h45 – 22h00	5 (Globo)	32,0	Humor
Assim Na Terra como no céu	2ºfeira a 6ºfeira	22h:00 – 22h45	5 (Globo)	31,8	Novela
Pigmaleão 70	2º feira a sáb.	19h00 – 19h45	5 (Globo)	30,7	Novela

Fonte: IBOPE: Relatório Semanal de Audiência.

Segundo Ramos e Borelli (1989, p.85), a Rede Globo ascendeu não somente através da sua adaptação às mudanças sócio-econômicas da sociedade brasileira, mas também pela sua associação com o “modelo cultural” do Estado autoritário. As “diretrizes culturais” apresentadas pelo Estado, apontando o que era a verdadeira “cultura e identidade nacional”, e assim abafando o “popularesco”, o que Sodré (1981, p.103) definiu como “estética do grotesco”, contribuiu para a consolidação da TV Globo, que passou a “sanear” a sua programação, utilizando o que seria denominado de Padrão Globo de Qualidade. Em um anúncio publicado nos jornais e revistas de maior circulação do país, em junho de 1973, a Rede Globo deixou clara a sua associação ao “modelo cultural” do Estado e o seu processo de reformulação nas grades de

<sup>19</sup> O programa de Flavio Cavalcanti, em 1970, não tinha um índice abaixo de 35%. (IBOPE, 1970b)

programação, iniciado em 1970: “Na sua curta história, a televisão teve sua fase de conquista de audiência. Foi a época de concessões. Era uma etapa necessária. Felizmente para a Rede Globo, a época de concessões já acabou. O espectador brasileiro começa a se cansar do popularesco, exigindo mais.” (BAHIANA, 2006, p.183).

A intervenção do Estado nas programações da TV brasileira, através da censura, passou a retirar as atrações consideradas de “mau gosto” e também a barrar a entrada da “cultura importada” em prol de uma “identidade nacional”, que seria transmitida por intermédio de programas com “nível cultural elevado”. Tal diretriz atingia os programas de auditório e atrações consideradas de cunho “sensacionalista”. O apresentador Flavio Cavalcanti, da TV Tupi, teve o seu programa suspenso por 60 dias em 1973, após a apresentação do pai de santo Seu 7, que “incorporou espíritos” no palco. (PUNIÇÃO de Flávio Cavalcanti, 1972, p.96).<sup>20</sup> O Padrão Globo de Qualidade será novamente discutido no último capítulo deste trabalho, no qual será abordada a questão da trilha sonora de telenovela.

Ortiz (1988) notou que a televisão brasileira, sobretudo a Rede Globo, atendendo à demanda do Estado e se adaptando à modernização do capitalismo brasileiro na década de 1970, incorporou um projeto “nacional-popular” no âmbito do mercado, principalmente após 1972. Desta forma, há uma valorização da MPB, por razões ideológicas e mercadológicas, como explanado anteriormente.

A Rede Globo manteve uma forte ligação com o regime militar, e sua produção televisiva acabou por atender também aos interesses da propaganda oficial, sendo que o FIC teve um papel fundamental neste processo.

**Porém, os contatos da TV Globo junto à área militar eram fortes, e ela pôde se beneficiar da complacência do regime que não hesitou favorecê-la.** [grifo nosso] A Globo pôde, desta forma, estabelecer uma aliança com o Estado autoritário, possibilitando que os objetivos de integração nacional pudessem ser concretizados no domínio do sistema televisivo. Dizer que a consolidação da indústria cultural se dá em um momento de repolitização da esfera do aparelho do Estado significa afirmar que o processo de despolitização, exclusivamente no nível de mercado, se beneficia de um

---

<sup>20</sup> Um ano antes, o Ministro das Comunicações, Hygino Corseti, afirmando que estava a tomar medidas contra a baixa qualidade dos programas de televisão, “proíbe os trejeitos na televisão e, com isso, Clodovil foi retirado do júri da “Hora da Buzina” (TV Globo), Dener do programa de Flavio Cavalcanti (Tupi) e o programa de Silvio Santos, da Globo, foi transferido para as 22 horas.” (NORMAS de boa condusta, 1972, p.85-86)

reforço político. Com efeito, o Estado autoritário tem o interesse de eliminar os setores que lhe oferecem resistência (...) (ORTIZ, 1988, p.155)

A repressão do regime militar contrastava com a imagem de “prosperidade e grandeza”, disseminada pela propaganda oficial. As prisões ilegais e os seqüestros de embaixadores abalavam a já desgastada imagem do Brasil no exterior. A partir de 1969, o FIC teria uma outra função: a de exportar a imagem de um país que “canta livremente”.

Descrevendo o FIC de 1969, Mello (2003, p.349) relatou que “a eficiência da varredura nos bastidores, camarins, cadeiras de pista, arquibancadas, palco e local do júri, efetuada pelo esquema de segurança com dezenas de policiais militares e federais e agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), estava comprovada.” A TV Globo, que gradativamente se aproximava de uma hegemonia em termos de audiência, se afinava com o sentimento de euforia do período e tinha consciência da importância do FIC para o governo militar. Exportar as imagens do FIC, com um Maracanãzinho lotado de pessoas cantando e torcendo pela sua canção favorita, na visão do governo militar, seria um excelente elemento para a propaganda oficial.

### 2.3 O V FIC: COM “SOUL” E COM MAU

O FIC acabou por ser um importante instrumento de estreitamento de relações entre a Globo e o Estado. Em 1970, a emissora passou a arcar com 3/4 dos custos do festival, enquanto a secretaria de turismo do Estado do Rio de Janeiro com 1/4 (anteriormente, os percentuais eram inversos). Desta forma, o poder de Augusto Mazargão diminuiu, pois a maior parte do orçamento era de responsabilidade da emissora. (MELLO, 2003, p.368)

A coordenação musical do evento, a cargo de Gutemberg Guarabyra, selecionou 41 músicas entre as 300 inscritas. O clima instaurado após o AI - 5; o controle prévio da censura; a debandada de muitos compositores (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, por exemplo) do evento por razões políticas (exílio ou por causa da censura) ou discordar da estrutura do festival; e o natural processo filtragem da emissora, característica

da indústria cultural, conforme Morin (1997b), proporcionaram uma seleção que praticamente não apresentava canções de cunho político.

O V FIC foi iniciado no dia 15 de outubro de 1970, uma quinta-feira. Novamente, havia dois júris: um popular, formado por sete elementos escolhidos entre o público e presidido pelo apresentador Abelardo Barbosa (Chacrinha), e um formal, presidido pelo sambista Paulinho da Viola.<sup>21</sup> Um novo palco foi apresentado naquela noite e mostrava o gigantismo do evento e a alta produção da Globo.

O MAU e o “Soul” se destacaram nas duas fases eliminatórias do V FIC, sendo os elementos marcantes daquele evento. Os membros do MAU classificaram “Um Abraço Terno em Você, Viu Mãe” (L. Gonzaga Jr.), com Luiz Gonzaga Jr., “Diva” (C. Costa Filho e A. Blanc), defendida por César Costa Filho e “O Amor é o Meu País” (I. Lins e R. M. Souza), primeiro lugar da primeira noite pelo júri popular, defendida por Ivan Lins. Desta forma, o MAU obteve três canções finalistas no V FIC, confirmando para a indústria fonográfica uma possível renovação na MPB. O V FIC cumpria assim a sua função, sendo um elemento de sondagem e promoção da indústria fonográfica, conforme Napolitano (2001, p.312)

O “Soul” seria amplamente destacado através da balada “Encouraçado” (S. Costa e T. Lemos), na voz de Fábio; “Abolição 1860-1980” (A. Medeiros e Dom Salvador), com o Conjunto Dom Salvador, e principalmente “BR-3” (A. Adolfo e T. Gaspar), interpretada por Toni Tornado e o Trio Ternura. “Eu Também Quero Mocotó”, de Jorge Ben, com o maestro e arranjador Erlon Chaves, não era propriamente um “Soul”, mas a composição carregava fortes elementos do gênero, através do arranjo de Erlon Chaves. Segundo Mello (2003, p.382), as canções “BR-3” e “Eu Também Quero Mocotó”, após serem apresentadas, saíram como as grandes favoritas do festival.

Em sua primeira fase, o V FIC, que havia se transformado em um espetáculo totalmente moldado aos padrões da Rede Globo, atingindo basicamente o “público de televisão”, obteve 64,6% de audiência, sendo o terceiro programa de maior audiência na semana, segundo o IBOPE (1970b). A

---

<sup>21</sup> O júri formal era composto por Edmundo Souto, Francisco Menezes, Rita Lee, Reginaldo Carvalho, Geraldo Miranda, Ricardo Cravo Albin, Henrique Morelenbaum, Luis Carlos Maciel, Carlos Menezes, Sergio Noronha, Eduardo Athaide, Nelson Motta, Milton Temmer, Reynaldo Jardim e Zevi Ghivelder.

segunda fase, realizada em 17 de outubro, obteve um índice menor, 57,1%. Mesmo com uma queda na audiência, o FIC parecia que ainda possuía um grande potencial comercial, além de ser uma atração de “prestígio”, na visão da direção da emissora.

A fase final, realizada no dia 18 de outubro, confirmou o esperado, segundo a revista *Veja*: “BR-3” conseguiu o primeiro lugar no festival. (O V FIC, 1970, p.69) Apesar da popularidade da canção, “Eu quero Mocotó” foi premiada somente com o sexto lugar. “Encouraçado” ficou em terceiro, “Abolição 1860-1980” com o quinto, “Meu Lairaiá” (M. Vila), com Martinho da Vila, em sétimo, e “Tributo ao Sorriso” (J. Amiden e C. Mercês), canção do grupo O Terço, em nono. O MAU se consagrou com o segundo (“O Amor é Meu País”) e o quarto lugares (“Um Abraço Terno em Você, Viu Mãe”). A composição de Taiguara ficou com o oitavo lugar. Segundo a revista *Amiga*, “a única dúvida foi o oitavo lugar, “Universo em teu corpo”, de Taiguara. Houve uma grande vaia quando a canção foi anunciada em oitavo lugar, pois era uma das preferidas do público.” (A ÚNICA dúvida, 1970, p.6)

Novamente, o FIC conseguiu angariar bons índices de audiência. A final nacional obteve uma média de 53,1%, segundo o IBOPE (1970b), apesar de ser menor do que a da segunda fase. A revista *Veja*, em uma matéria intitulada “Festival e televisão”, afirmou que o festival é um dos maiores espetáculos tipicamente televisivos, e isto foi comprovado pelo sucesso do V FIC. (FESTIVAL e televisão, 1970, p.82-85) Todavia, o V FIC não escapou das críticas, pois a qualidade da maioria das músicas era questionável. Apontava-se que a ausência dos compositores consagrados (Chico Buarque, Tom Jobim, Caetano Veloso, etc.) comprometeu a qualidade musical do evento.<sup>22</sup> No entanto, a matéria não aborda o fato de que o V FIC foi apenas um espetáculo de televisão, transformando-se em um mero concurso, no qual o elemento música foi diluído dentro do nascente Padrão Globo de Qualidade.

O V FIC foi o último da era dos festivais que conseguiu angariar inúmeros resultados comerciais favoráveis imediatos para a indústria fonográfica. Os LPs do V FIC, dois contendo as finalistas da fase nacional e um

---

<sup>22</sup> Porém, cabe ressaltar que a questão de qualidade musical é controversa dentro do debate da música contemporânea, pois ela está ligada a padrões estéticos que adotam um determinado gosto musical, conceito que se relaciona com capital cultural. (SHUKER, 1999, p.148)

com as favoritas da fase internacional, também tiveram uma boa receptividade comercial. Porém, uma resenha do disco “V FIC – Fase Nacional” (Odeon, 1970), feita pela revista *Veja*, apontava, além da não inclusão de “Eu quero Mocotó” no LP, que o festival teve poucas canções de qualidade. (COLUNA música, 1970b, p.56) Isto pode ter refletido nas vendas, pois o LP da fase internacional conseguiu maiores vendas do que os dois volumes da fase nacional, segundo o IBOPE (1970d).

As canções “BR-3” e “Eu Quero Também Mocotó” foram amplamente executadas nas estações de rádio, amparando assim a venda de seus respectivos compactos. “Universo no Teu Corpo” (Tanguara) possivelmente foi um dos maiores sucessos comerciais do festival e de Tanguara, que naquele momento desfrutava de prestígio e sucesso comercial. Antes do início do V FIC, Tanguara teve os seus compactos simples de “Hoje” (Tanguara) (Odeon, 1970) em terceiro lugar nas listas dos mais vendidos do IBOPE (1970d) em junho de 1970, e “Viagem” (Tanguara) (Odeon, 1970), no 21º lugar, em outubro.

O sambista Martinho da Vila, com “Meu Laiaraia” (M. Vila), não somente se classificou na segunda fase, como também foi outro grande sucesso comercial do festival. Martinho da Vila, assim como Tanguara, também desfrutava de grande sucesso comercial, tendo o seu LP “Martinho da Vila” (RCA, 1969) na lista dos 20 LPs mais vendidos durante quatro meses. (IBOPE, 1970d) O “Samba” se tornou um dos principais segmentos da indústria fonográfica na década de 1970, sendo o cantor e compositor um dos artistas do gênero de maior venda.

A canção “Namorada” (F. Falcão e A. Medeiros), interpretada por Antonio Marcos e Vanusa, cantores de grande sucesso no período, não chegou a final do V FIC, entretanto rendeu para a RCA bons resultados.<sup>23</sup> A cantora Wanderlea, com o compacto “A Charanga” (Wanderlea e Dom) (Polydor, 1970),

---

<sup>23</sup> Curiosamente, ao contrário do que se esperava, segundo a revista *Amiga*, o casal Antonio Marcos e Vanusa, que desfrutavam de grande sucesso popular no ano, principalmente o primeiro, não foram recebidos com hostilidade pela platéia na primeira noite ao interpretarem “Namorada” (Falcão e Medeiros). (O PÚBLICO recebe bem Vanusa e Antonio Marcos, 1970, p.5) Em Janeiro de 1970, o compacto simples “Se eu Pudessem Conversar com Deus” (Lemos e Oliveira) (RCA, 1970) de Antonio Marcos era o mais vendido e permaneceu na lista dos 20 de maior venda até maio daquele ano, segundo o IBOPE (1970d) O compacto duplo da cantora Vanusa, com “Comunicação” (RCA, 1970), chegou a ocupar o 18º lugar na cidade do Rio de Janeiro. Desta forma, e devido também á popularidade dos cantores, o público daquele festival pareceu muito menos hostil. Porém, a canção não foi classificada para a final.

canção finalista no evento, também adentrou na lista dos 20 mais vendidos, segundo o IBOPE (1970d). A participação de Antonio Marcos, Jorge Ben, Erlon Chaves, Vanusa, Wanderlea (com uma composição de Dom, da dupla Dom e Ravel), Taiguara e Martinho da Vila, revela como o FIC atuou como instrumento de promoção da indústria fonográfica, servindo como vitrine para artistas já consagrados no mercado. Por outro lado, tais artistas atraíam a atenção do público expectador, potencializando o espetáculo e angariando assim maiores índices de audiência.

Tabela 2.3 - Relação dos compactos simples (CS) e Long Plays (LP) contendo canções do V FIC e ranking máxima no relatório mensal dos Lps e compactos simples mais vendidos no Rio de Janeiro - Out 1970 - Dez 1970

Compacto/Long Play	Intérprete	Tipo	Gravadora	Ranking
A Charanga	Wanderlea	CS	Polydor	6
BR-3	Toni Tornado	CS	Odeon	25
Eu quero é Mocotó	Erlon Chaves	CS	Phillips	14
Meu Laiaraia	Martinho da Vila	CS	RCA	11
Meu Laiaraia	Martinho da Vila	LP	RCA	7
Namorada*	Antonio Marcos	CS	RCA	25
O amor é meu país**	Ivan Lins	CS	Phillips	14
V FIC - Internacional ***	Vários	LP	Odeon	17
V FIC - Nacional****	Vários	LP	Odeon	9
Viagem*****	Taiguara	LP	Odeon	3

Fonte: Relatório Semanal do IBOPE - 1970

Nota: \* Música não classificada para a final.

\*\* Essa canção foi incluída no Lp "Agora" de Ivan Lins, que vendeu cerca de 80.000 cópias, segundo o IBOPE (1971).

\*\*\* Lp com 14 das 20 finalistas da fase internacional.

\*\*\*\* Lp com 14 das 20 finalistas da fase nacional.

\*\*\*\*\* Lp contém a canção "Universo em Teu Corpo".

A tabela acima apresenta os compactos simples e os LPs que continham as canções do V FIC que conseguiram angariar, para a indústria fonográfica, sucesso comercial imediato. Nota-se que, dos cantores e compositores "novatos" que se apresentaram no evento, somente Ivan Lins conseguiu expressivas vendas. Ou seja, o V FIC propiciou resultados comerciais favoráveis para a indústria fonográfica através dos nomes já consagrados no mercado de discos.

Para a indústria fonográfica, o resultado comercial a curto prazo é apenas mais um componente de sua estratégia. Naquele evento, "Feira Moderna" (B. Guedes e F. Brant), com o grupo Som Imaginário, ressaltou um significativo grupo de compositores que participou da retomada da MPB no

mercado fonográfico na segunda metade da década de 1970, segundo Napolitano (2002, p.8): “os compositores mineiros” (ou Clube da Esquina) que contava com Beto Guedes, Milton Nascimento, Lô Borges, etc. Esta nova leva de “compositores mineiros” passou a incorporar em suas obras, elementos da música do conjunto inglês The Beatles. No início da década de 1970, houve a inclusão de múltiplos gêneros musicais anteriormente antagônicos na MPB. Este processo marcou o início da consolidação da sigla MPB na década de 1970.

Há um outro aspecto que não pode deixar de ser enfatizado: como o sentido principal da “institucionalização” da MPB, processo marcante nos anos 60, foi o de consolidar o deslocamento do lugar social da canção, esboçado desde a Bossa Nova. O estatuto de canção que dele emergiu não significou uma busca de identidade e coerência estética rigorosa e unívoca. As canções de MPB seguiram sendo objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. A “instituição” incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas. (NAPOLITANO, 2002, p.2)

Por fim, cabe destacar que o V FIC revelou um novo elemento, que elucidou o processo de produção, promoção e articulação de todos os elementos da indústria cultural. O V FIC, além de servir de elemento de sondagem e promoção da indústria fonográfica, passou a ter um vínculo direto com o principal produto da Rede Globo, a telenovela e a sua respectiva trilha sonora. Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, autores de “BR-3”, eram compositores de trilhas sonoras de telenovelas da emissora. A canção “Teletema” (T. Gaspar e A. Adolfo) foi um grande sucesso nas rádios e foi incluída na trilha sonora “Véu de Noiva” (Polydor, 1970). Erlon Chaves, renomado maestro, arranjador, diretor musical de emissoras de TV (TV Rio e TV Tupi), um dos idealizadores do FIC e autor do “Hino do FIC”, tiveram duas canções incluídas na trilha sonora da telenovela “Verão Vermelho” e uma em “Pigmaleão 70”. O fato de o evento ser apresentado pelas atrizes Arlete Sales e Maria Claudia, além de Hilton Gomes, indica como a Rede Globo passou a gradativamente vincular não somente o FIC como também todas as suas atrações ao seu produto telenovela.

### 2.3.1 O MAU: Da Rua Jaceguai Para os Festivais

Além do “Soul”, o outro elemento destacado no V FIC foi o MAU. O MAU tem sua origem por volta de 1965 na casa do psiquiatra Aluísio Porto Carreiro de Miranda, localizada na Rua Jaceguai, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, onde se reuniam músicos da velha guarda e da “nova geração”. Os principais integrantes, que na época ainda eram universitários, eram Luiz Gonzaga Jr., Aldir Blanc, Ivan Lins, César Costa Filho e Sílvio da Silva Júnior.<sup>24</sup>

O MAU articulou-se nos Festivais Universitários da TV Tupi, que buscou aproveitar o interesse por festivais de música. Segundo Napolitano (2001, p. 306), o formato já estava saturado, por isso escolheu o “nicho” universitário, que era o principal criador e consumidor da MPB. O MAU tornou-se um importante elemento para a indústria fonográfica, pois representava uma renovação da MPB, que passava por uma “crise criativa” em 1970, devido à censura e a debandada de inúmeros compositores (Chico Buarque, Caetano Veloso, etc.). Segundo Napolitano (2002, p.6), a indústria cultural foi buscar no segmento jovem, de classe média e universitária, novos compositores e intérpretes, com intuito de renovar a produção musical.

Em que pese certas análises impressionistas, e a carência de pesquisas mais profundas e detalhadas, **é possível partir da premissa de que o público estritamente universitário, segmento jovem da classe média mais abastada, fosse o público de MPB por excelência, sobretudo no período mais repressivo, entre 1969 e 1974. A própria indústria cultural irá buscar nestes extratos a nova safra de compositores, visando a renovação do cenário musical: Aldir Blanc, Ruy Maurity, Luiz Gonzaga Júnior, Ivan Lins.** [grifo nosso] Nos festivais Universitários, organizados pela Rede Tupi de Televisão (1968/1972) e no programa "Som Livre Exportação" (1971/72) da Rede Globo, notamos a tentativa da indústria televisual / fonográfica, em vencer a crise da MPB, direcionando sua produção e circulação para os campi universitários, num momento de retração e segmentação de público, se compararmos com a tendência de expansão ocorrida entre 1965 e 1968. Entre o primeiro Festival Universitário e o programa "Som Livre", nasceu no Rio de Janeiro, o MAU (Movimento Artístico Universitário), que tomou para si a tarefa de continuar a renovação musical em torno de uma música engajada, dialogando intimamente com a tradição do Samba "popular" e da Bossa Nova "nacionalista", e consolidar a hegemonia da MPB no público jovem mais intelectualizado e participante. (NAPOLITANO, 2002, p.6)

---

<sup>24</sup> Pertenciam também ao MAU, Cláudio Cartier, Otávio Bonfá, Rolando Faria, Ruy Maurity, Fred Falcão, Darcy de Paula, Paulinho Assis Brasil, José Jorge Miquinioty, Sidney Mattos, Márcio Proença, Ivan Wrigg e Lucinha Lins. Também compareciam nas reuniões Nelson Panicali, Eduardo Lages, Dominginhos, Célia Vaz, Léa Penteadó, Ana Maria Bahiana e Adilson Godoy.

As canções engajadas estavam presentes em uma boa parte do repertório do MAU, principalmente nas composições de Luiz Gonzaga Jr. e Aldir Blanc. Segundo Morin (1997b), há inúmeras faixas de consumo focadas pela indústria cultural, e uma delas é a universitária, que, naquele período, se identificava com a MPB e com as canções engajadas.<sup>25</sup> A canção engajada é uma “tendência” gerada no próprio seio da indústria cultural. Chapple e Garofalo (1989), ao averiguarem o comportamento da indústria fonográfica, constatam que ela trabalha com diversos produtos e vários segmentos de mercado. Neste ponto, segundo os autores, são postos lado a lado produtos de natureza diversa, sendo muitos de conteúdo crítico.

Todavia, desde o início, as composições dos membros do MAU não estavam presas a um estilo ou discurso fixo, ou seja, havia uma independência tanto nos campos da estética quanto da política. As canções “Pobreza por Pobreza” (L. Gonzaga Jr.), de Luiz Gonzaga Jr., “Até o Amanhecer”, (I. Lins e W. C. Santos) e “Meu Tamborim” (R. M. dos Santos e C. Costa Filho), de César Costa Filho, finalistas do I Festival Universitário, refletiam esta diferença.

A toada “Pobreza por Pobreza” continha todos os principais elementos da canção engajada, pois tratava da dificuldade do sertanejo nordestino em se manter em suas terras. O samba “Meu Tamborim” seguia uma linha mais tradicional do samba e não continha qualquer esboço de crítica social e política. A canção “Até o Amanhecer” era um partido alto, que se limitou ao festival e mostrava os primeiros trabalhos de Ivan Lins antes de ser influenciado pelo “Soul”.<sup>26</sup>

O MAU teve sua projeção ampliada no II Festival Universitário da Canção Popular” realizado em 1969. Naquele ano, Luiz Gonzaga Jr. interpretou a sua canção “O Trem” (L. Gonzaga Jr.) e obteve a primeira colocação. Novamente uma toada de protesto que retrata o sofrimento dos trabalhadores

---

<sup>25</sup> Cabe destacar que há uma dificuldade em conceituar “canção engajada”, pois engajamento não seria somente abordar questões políticas e sociais. De toda a forma, a palavra “engajamento” será entendida como a postura de um agente que atua, de acordo com os seus ideais, em defesa de causas coletivas.

<sup>26</sup> O primeiro verso do refrão da canção, provavelmente, deve ter causado um certo desconforto nos membros da audiência que não apreciavam o cantor Ciro Monteiro ou esse gênero de samba: “Eu vou cantar até o amanhecer/E quem quiser pode me acompanhar/A vida desse jeito é uma beleza/Não há choro nem tristeza/Agora eu quero é me acabar.” “Até o amanhecer” In: “Festival Universitário da Canção Popular” (Fermata/1968)

rurais e urbanos e dos desempregados.<sup>27</sup> As canções “O Trem” e “Pobreza por Pobreza” marcaram o início de sua carreira musical e fixaram a imagem de um compositor de obra engajada e não tão acessível para a grande audiência, direcionada basicamente para o público universitário.

As quatro edições do Festival Universitário da Canção Popular (1968-1971) obtiveram pouca penetração popular e alguns críticos do período questionaram sua qualidade musical. No decorrer das três primeiras edições, ocorreram desentendimentos entre os membros do MAU e a direção da Tupi. Em uma entrevista concedida à revista *Amiga*, Ivan Lins, Luiz Gonzaga Jr. Aldir Blanc e César Costa Filho chegaram a afirmar:

Aldir Blanc: O MAU jamais teve intenção de briga com qualquer emissora, somente com a TUPI que de universitário aquele festival não teve nada.

Ivã Lins: Somos Universitários, por isso responsáveis pela cultura de nosso país. Visamos cultura e informação.

Luiz Gonzaga Jr.: Aceitamos críticas, mas não queremos brincar com ninguém. Chega de brincadeira no horário nobre.

César Costa Filho: O MAU não está preso a um estilo. Cada um de acordo com a sua consciência. (SOMBRA, 1970, p.18)

A imagem do MAU, finalmente fixada através do V FIC, que vem ao grande público na segunda metade de 1970, é a de um grupo de jovens cariocas universitários, vestidos com jaquetas azuis, uma espécie de “uniforme” que sugeria unidade, mas com estilos musicais muito diferentes. Luiz Gonzaga Jr. em “Um Abraço Terno em Você, Viu Mãe”, manteve elementos da canção engajada e construiu uma narrativa que confronta o progresso na cidade grande e a realidade do sertanejo. Contudo, a participação de Ivan Lins gerou controvérsia, pois “O Amor é meu País” foi considerada “adesista”, sendo comparada à composição de Dom, “Eu Te Amo meu Brasil”.<sup>28</sup> Segundo o compositor, citado por Araújo (2002, p.284), “para o pessoal estudantil, eu e Dom e Ravel eram a mesma coisa; eu era um nada, um zero, um cara a serviço da propaganda do governo.”

<sup>27</sup> Uma composição duradoura no repertório de Luiz Gonzaga Jr., mas que enfrentou uma vaia estrondosa quando foi anunciada como a vencedora do II Festival Universitário da Canção, segundo Motta (2003, p.209).

<sup>28</sup> Em um momento de extremo ufanismo popular, a música interpretada pelos Incríveis era tão popular quanto o “Hino Nacional” (J. O. D. Estrada e F. M. da Silva), como destacava uma reportagem da *Veja*. (NOVO hino, 1971, p.62)

“O Amor é o Meu País”, lançada em compacto em outubro de 1970, recebeu elogios da imprensa, principalmente da revista *Veja*, que destacou a influência do “Soul” no arranjo e na interpretação, contudo sem mencionar qualquer teor nacionalista na letra. (COLUNA música, 1970b, p.92) Em uma entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, Ivan Lins comentou que muitos do júri do FIC, que tinham elogiado a composição, depois da vitória do selecionado brasileiro na copa do mundo de futebol de 1970, mudaram de opinião e começaram a acusar Ivan Lins de “adesismo”:

A ditadura usurpou algumas palavras: bandeira, país pertencia ao poder. Então, O Amor É meu País não podia. A música foi composta em janeiro de 1970, inscrita a seguir no festival, classificada antes da Copa do Mundo que o Brasil venceria. O jornal *O Globo* publicou um comentário crítico sobre as 30 classificadas (eram selecionadas três meses antes, para tocar no rádio). Os comentários foram elogiosos. Lembro-me que o jornalista Júlio Hungria era um dos comentaristas. Aí veio a Copa e o governo usou a vitória como propaganda política. O mesmo Júlio Hungria que havia elogiado passou a criticar a música. Nos shows do MAU, antes que eu cantasse “O amor é o meu país”, o Aldir Blanc ia ao microfone e dizia: “Isso que estão fazendo é sacanagem com o Ivan, a música é linda e não está elogiando a ditadura, prestem atenção.” (DIAS, 1997, s.p.)

Porém, o que aparenta ter incomodado a esquerda foram os últimos versos, que abrigavam inúmeras interpretações. Os compositores do MAU se pronunciaram, naquele período, contra a interpretação dos que viam um teor nacionalista na letra.<sup>29</sup> Mesmo com as explicações dos membros do MAU nos shows no teatro Copacabana, por exemplo, foi fixada, em Ivan Lins, a imagem de compositor “adesista” e “alienado”.

Eu queria, eu queria, eu queria  
Um segundo lá no fundo de você  
Eu queria, me perdera, me perdoa  
Por que eu ando à toa  
Sem chegar  
Tão mais longe se torna o cais  
Lindo é voltar

<sup>29</sup> O teor nacionalista não é tão explícito assim, principalmente no início da letra de Ronaldo Monteiro de Souza. Nos primeiros versos, nota-se uma temática semelhante a de “Travessia”, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, segundo lugar no II FIC, mas com relações inversas.<sup>29</sup> Enquanto em “Travessia” há a perda de um amor e o personagem adota a difícil estrada como um lar, pois não tem para onde ir (“Quando você foi embora/Fez-se noite o meu viver (...) Minha casa não é minha/ e nem é meu este Lugar (...) Solto a voz nas estradas/ já não posso parar/Meu caminho é de pedra/como posso sonhar?); Ronaldo Monteiro de Souza descreve a busca de alguém que “andava a toa” mas que achou o seu amor (que a personagem o transforma em seu “lar final”, em seu “país”) e precisa, mesmo que o caminho seja difícil, chegar a até ele.

É difícil o meu caminhar  
 Mas vou tentar  
 Não importa qual seja a dor  
 Nem as pedras que eu vou pisar  
 Não me importo se é pra chegar  
 Eu sei, eu sei  
 De você fiz o meu País  
 Vestindo festa e final feliz  
 Eu vi, eu vi  
 O amor é o meu País (...)  
 "O amor é meu país" In: LINS, I.: "Agora" (Forma, 1971)

O V FIC potencializou o "Soul" no mercado fonográfico e expôs o MAU para a grande audiência. O evento serviu de campo de sondagem, que desta vez atuou a favor da indústria fonográfica, que buscava uma reformulação na produção musical, e da Rede Globo, que capitalizaria o MAU, utilizando a sua imagem de unidade, afirmando assim o seu caráter de "movimento musical", e com isso pôde produzir um programa musical. Com o sucesso do MAU no V FIC, a emissora tentou recuperar o gênero musical na televisão brasileira, que estava desgastado desde o final da década de 1960. A nova empreitada da emissora no campo dos programas musicais, a pedido de Walter Clark, se chamou "Som Livre Exportação", e deveria estreiar antes do "esfriamento" do V FIC. Porém, depois do V FIC, a atenção maior do público e da imprensa voltou-se para Ivan Lins. O programa "Som Livre Exportação" e o foco em Ivan Lins, por parte da imprensa, da indústria fonográfica e da Globo, serão avaliados no terceiro capítulo.

### 2.3.2 SOUL: Uma Nova Opção Para a Indústria Fonográfica

A vitória de "BR-3" e as excelentes colocações de "O Amor é Meu País", "Abolição" e "Encouraçado", refletem a ascensão e a influência do gênero "Soul" no Brasil. Contudo, o V FIC, no caso do "Soul", não serviu de instrumento de sondagem para a indústria fonográfica, mas sim de promoção de um novo segmento de mercado, de acordo com Chapple e Garofalo (1989), que estava se consolidando já em 1969.

A popularidade de nomes como Aretha Franklin, James Brown e Stevie Wonder, que vinham do "cast" de gravadoras norte-americanas dedicadas ao "Soul" e ao "R&B", como a Motown e a Atlantic, por exemplo, crescia e também

exercia grande influência sobre muitos artistas brasileiros.<sup>30</sup> A revista *Veja* chegou a apontar que a nova sensação da música brasileira era o “Soul”. A MPB, naquele momento, inseria elementos que, anteriormente, pareciam antagônicos, como ressaltava Napolitano (2002, p.07), e o “Soul” começava a influenciar o trabalho de inúmeros compositores. Ivan Lins, que percorria os gêneros “Samba” e “Bossa Nova”, declarou à revista *Veja* que, ao ouvir o LP “Sunshower” (Dunhill, 1969), da cantora Thelma Houston, logo absorveu elementos contidos naquele trabalho em sua produção musical. (RECOMEÇA a corrida do ouro, 1970, p.44)

Quando aumentou a adesão e o êxito da tendência, a partir de 1969, com a canção “Não Vou Ficar”, de autoria de Tim Maia e um grande sucesso do cantor Roberto Carlos, o “Soul” tornou-se um objeto de discussão dentro do cenário musical. A interpretação dos cantores norte-americanos do gênero, sobretudo os das gravadoras Atlantic, sempre estavam carregadas de uma agressividade que incluía gritos.<sup>31</sup> Este novo tipo de interpretação, que ainda destoava da maioria da produção musical nacional, não agradou totalmente a crítica. Inclusive, as primeiras críticas a Ivan Lins recaíam no modo como ele cantava e tocava o seu piano “percussivo”.

Em sua coluna “Um instante Maestro”, na revista *O Cruzeiro*, o sempre cabotino apresentador Flavio Cavalcanti, entrevistando o compositor Nonato Buzar, chegou a perguntar sobre o desenvolvimento do estilo musical no Brasil. Nonato Buzar, que tinha um aberto desafeto com Augusto Marzagão, desferiu um comentário sobre a nova tendência, que atingia, basicamente, as músicas vencedoras do V FIC e seus respectivos intérpretes:

Nós: Como vai a Soul Music no Brasil?

Nonato: Soul no Brasil é uma piada. Na hora de se ganhar a preferência do povo é, “Luciana”, “Sabiá”, “Disparada” que são vencedoras. Os cantores que pegam a onda, berram e se esquecem que o negócio é alma. (CAVALCANTI, 1970a, p.88)

Em 1970, o cantor e compositor Tim Maia auxiliou na consolidação do “Soul” no Brasil. Naquele ano, Tim Maia se tornou um importante nome dentro

<sup>30</sup> Entre janeiro e julho de 1970, o “Soul” ocupou lugar de destaque nas vendas, com os compactos simples de “Take a Letter Maria” (Greaves) (ATCO, 1970) de R.B. Greaves; “Thank You” (Sylvester) (Epic, 1970) de Sly & The Family Stone; “Yester me, Yester you, Yesterday” (Wonder) (Tamla, 1970) de Steve Wonder, ficando entre os 20 mais vendidos, segundo o IBOPE (1970b).

<sup>31</sup> A produção da Motown e das majors (EMI, RCA, etc.) foram consideradas muito mais acessíveis ao padrão de gosto do grande público.

do mercado fonográfico, com “Primavera” (Cassiano), o nono compacto simples mais vendido em setembro. O primeiro LP, “Tim Maia” (Polydor, 1970), entre outubro e dezembro de 1970, foi o mais vendido segundo o IBOPE (1970), perdendo o primeiro posto somente em janeiro de 1971, para o disco “Roberto Carlos” (CBS, 1971). Depois de quatro meses entre os 10 mais vendidos, “Tim Maia” (Polydor, 1970) alcançou a marca de 80 mil cópias, segundo a revista *Veja*. (RECOMEÇA...,1971, p.45). Além desses indicadores, o cantor e compositor carioca passou a desfrutar também de grande prestígio com uma parte da crítica, principalmente depois de “These are the Songs” (T. Maia), canção interpretada em dueto com Elis Regina.

Toni Tornado, com a sua performance no V FIC inspirada no cantor norte-americano James Brown, também foi um dos responsáveis pela expansão do “Soul” no país, como relatou a revista *Amiga*. (TONI Tornado: Um gigante de sucesso ou sucesso de gigante?, 1970, p.15) Ao vencer a fase nacional do V FIC, Toni Tornado disputou a internacional com um pedido do próprio presidente Médici: o tricampeonato também na música.<sup>32</sup> Porém, como relatou Mello (2003, p.384), as expectativas em Toni Tornado não se concretizaram. A canção “BR-3” ficou com o terceiro lugar e a vencedora foi “Pedro Nadie” (Tcherkaski), representante da Argentina. Verifica-se novamente o interesse que o governo militar tinha no FIC. Caso “BR-3” fosse a vencedora, o fato poderia ser facilmente utilizado pela propaganda oficial, apresentando um possível “slogan”: o tricampeonato também na música.<sup>33</sup>

Apesar de promover o “Soul” para a indústria fonográfica, o V FIC apresentou um problema: ao enfatizar a tendência, que era ligada à comunidade negra norte-americana, que naquele momento lutava pelos seus direitos civis, ela poderia também estar enfatizando a questão da dificuldade na mobilidade social da população negra no Brasil. E neste ponto, a Globo não

---

<sup>32</sup> A fase internacional contou, desta vez, com algumas celebridades reais, tais como o cantor e compositor Paul Simon. Paul Simon, da dupla Simon & Garfunkel, cujo Lp “Bridge over trouble water” (CBS, 1970), esteve na lista dos 20 LPs mais vendidos entre junho e novembro de 1970. (IBOPEd, 1970) Paul Simon presidiu o júri internacional. Além de Paul Simon, houve a presença do cantor e violonista de música “Folk” Richie Havens, celebrado por abrir o famoso festival de Woodstock no ano anterior, a cantora francesa Françoise Hardy, o compositor e arranjador de filmes Lalo Schiffrin, o pianista de jazz Dave Grusin, e os maestros Quincy Jones e Ray Conniff.

<sup>33</sup> A fase internacional obteve índices de audiência, em média, superiores aos da fase nacional, segundo o IBOPE (1970b): 51,3% na primeira noite (22/10/1970); 61,5% na segunda noite (24/10/1970) e 58,6% na final (25/10/1970).

conseguiu lidar com tal questão, pois uma variável exógena se apresentou, interferindo no modelo pragmático da Globo: o preconceito racial. A fim de elucidar esta variável, torna-se necessária a narração do episódio.

O cantor Toni Tornado, durante dois anos, apareceu em matérias sensacionalistas da imprensa.<sup>34</sup> Em 1971, Toni Tornado sofreu um acidente no festival de Guarapari, caindo do palco e ferindo uma expectadora. O episódio, amplamente explorado pelos meios de comunicação, somente foi finalizado de acordo com o que Sodré (1981, p.102) definiu como “estética do grotesco”. Em um programa de televisão, o apresentador Silvio Santos, da Rede Globo, promoveu “a reconciliação” entre o cantor e a expectadora ferida.

Mello (2003, p.384) afirmou que Toni Tornado representou uma ameaça, pois, na visão do governo militar, ele poderia se tornar um líder negro, facilitando a formação de organizações como a norte-americana Panteras Negras (“Black Panthers Party”).<sup>35</sup> A imprensa brasileira abordou a ascensão de grupos como os Panteras Negras sempre enfatizando o caráter violento das suas ações. De certa forma, havia uma grande confusão e sensacionalismo quando a mídia brasileira descrevia a luta pelos direitos civis da população negra nos Estados Unidos. De toda a forma, qualquer tipo de organização de natureza semelhante a dos Panteras Negras não seria permitida pelo governo militar, principalmente em um momento em que a luta armada de esquerda no Brasil ainda não estava totalmente desmobilizada.

O temor do governo militar era que Toni Tornado facilmente se tornasse um ícone de um movimento que questionasse o discurso de “democracia

---

<sup>34</sup> Tais matérias sensacionalistas exploraram primeiramente o relacionamento amoroso do cantor com a atriz global e apresentadora do FIC, Arlete Sales, que havia se separado do ator Lucio Mauro e colocava o cantor como o pivô da separação. A revista Amiga chegou a publicar uma matéria que tinha como título “Toni: estão querendo é acabar comigo”. O conteúdo contemplava a prisão de Toni Tornado dada pelo fato de o mesmo ter comprado em uma loja e ter pago com um cheque supostamente sem fundos. O comerciante ao invés de reapresentar o cheque, foi diretamente para a polícia que, prontamente, promoveu a detenção do cantor. Depois de esclarecido ao comerciante que antes de ir à polícia, deveria ter entrado em contato com o dono do cheque e com banco, o cantor foi solto. (TONI Tornado: estão querendo acabar comigo, 1972, s.p.)

<sup>35</sup> O partido dos Panteras Negras, liderados por Bobby Seale e Huey P. Newton, foi formado em 1966 após inúmeros incidentes em Oakland, Califórnia, onde o abuso policial e a violência tornaram-se uma constante nas comunidades negras. Seguindo um discurso diferente ao de Martin Luther King e Malcolm X, que tinham uma orientação religiosa, os Panteras Negras seguiam a linha da esquerda maoísta, pregando a libertação do povo negro norte-americano através da luta armada. Em junho de 1970, as ações dos Panteras Negras se intensificaram. Em 1971, a ativista Ângela Davis, que tinha ligações com os Panteras Negras, foi presa pelo FBI e tornou-se um ícone da luta dos direitos civis dos negros.

racial”. Em 1972, Toni Tornado passou a ter uma grande rejeição por parte das alas mais conservadoras e a sofrer ameaças. No ano seguinte, foi preso e se auto-exilou do Brasil, após ser acusado de utilizar bailes da periferia para pregação de questões sociais.<sup>36</sup>

A repressão a Toni Tornado estendeu-se também ao compositor de “BR-3”, Tibério Gaspar, que foi obrigado a prestar depoimento na Polícia Federal, pois levantou-se a hipótese de que a canção enaltecia a utilização de drogas. Segundo Mello (2003, p.386), o vínculo foi criado pelo colunista Ibrahim Sued, que teve a sua canção desclassificada no V FIC. Porém, “BR-3” era a sigla da atual BR-040, via Belo Horizonte–Rio de Janeiro, que registrava inúmeros acidentes com vítimas fatais.

A gente corre  
 A gente morre na BR-3  
 Há um foguete  
 Rasgando o céu, cruzando o espaço  
 E um Jesus Cristo feito em aço  
 Crucificado outra vez (...)  
 Há um sonho  
 Viagem multicolorida  
 Às vezes ponto de partida  
 E às vezes porto de um talvez (...)  
 Há um crime  
 No longo asfalto dessa estrada  
 E uma notícia fabricada  
 Pro novo herói de cada mês  
 “BR-3” In: TORNADO, T. “Toni Tornado” (Odeon, 1971).

Na matéria “Eles foram donos dos aplausos e das vaias”, a revista *Amiga* descreveu que Wilson Simonal e Erlon Chaves foram os artistas consagrados pelo público presente na final do V FIC. (ELES foram os donos dos aplausos e vaias, 1970, p.6) Todavia, não cita os donos das vaias, assim como a revista *Veja* no artigo “Festival e televisão”. (FESTIVAL..., 1970, p.82-85) Porém, Mello (2003, p.384) nomeou o dono da maior vaia da noite, Erlon Chaves.

O maestro Erlon Chaves incrementou o seu show com um “happening” à revelia da direção da Globo. Enquanto executava “a capella” em inglês a canção de Jorge Ben, quatro dançarinas louras trajadas com “colants” cor da

---

<sup>36</sup> Depois de gravar dois discos, “Toni Tornado” (Odeon, 1971) e “Toni Tornado” (Odeon, 1972), Toni Tornado abandona sua carreira de cantor e, discretamente em 1974, passou a participar de vários filmes, séries de televisão e telenovelas.

pele entraram no palco e beijaram o maestro e cantor, que saiu de braços dados com elas. Logo após, Erlon Chaves foi preso juntamente com o diretor da Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), sob a acusação de atentado ao pudor. (MELLO, 2003, p. 385) A Rede Globo, nos dias que sucederam à final internacional, recebeu inúmeras reclamações. Erlon Chaves foi preso pela segunda vez no final de novembro e impedido de exercer sua profissão por 30 dias.<sup>37</sup>

A reação das autoridades militares ao “happening” de Erlon Chaves refletiu o problema do discurso oficial de “democracia racial”, que esconde o preconceito e o autoritarismo das camadas brasileiras mais conservadoras, como observou Chauí (1996), mas que procura legitimar a idéia que as oportunidades de mobilidade social são iguais a todos, independentemente da etnia. Portanto, no discurso oficial, a desigualdade social é fruto da falta de acesso à educação, à exploração do trabalho e outras matrizes sociais. Todavia, tal discurso não revela que o acesso não é igualitário devido às barreiras interpessoais segregacionistas entre as classes sociais, incrustadas no meio social brasileiro.

No V FIC, a Rede Globo não pôde demonstrar como a sua produção racionalizada e pragmática era suficiente para promover um evento totalmente sem “arestas”, pois nele foram expostos o preconceito racial e o autoritarismo incrustado no meio social brasileiro. Compreendendo as intenções governamentais, em incluir o evento na propaganda oficial, produziu um festival que atendesse a todos os requisitos necessários para se tornar um espetáculo puramente televisivo sem manifestações políticas por parte dos compositores e da assistência. Todavia, a questão do preconceito racial ficou evidente. Além disso, o imprevisível *happening* de Erlon Chaves mostrou como o gênero festival era incompatível com o modelo de produção adotado pela emissora.

Por outro lado, atendeu aos interesses da indústria fonográfica, pois potencializou o “Soul” no mercado fonográfico brasileiro, ou seja, serviu como elemento de promoção para a indústria. Entretanto, no início da década de

---

<sup>37</sup> O maestro namorava a ex-miss Brasil Vera Fisher e tinham uma ligação forte com a turma da “pilantragem” (Wilson Simonal, Nonato Buzar, etc.) Depois do *happening* no V FIC, Erlon Chaves viu sua carreira desabar. A sua associação com Wilson Simonal, que no ano seguinte foi acusado de alcaçute do regime militar, sendo “perseguido” pela esquerda, também contribuiu para o declínio comercial do maestro, que faleceu em 1974.

1970, ao ser incorporado na produção musical brasileira, foi destituído do “Soul” e de sua nascente reformulação, o “Funk”, pela indústria cultural, os elementos sócio-políticos incrustados na matriz norte-americana, que naquele período incorporava discursos que abordavam, entre outras coisas, a questão da democracia racial naquele país.<sup>38</sup> O gênero, que sofreu mutações na década de 1970 (originando, por exemplo, a “Disco Music”), constituiu-se em um importante segmento para indústria fonográfica, e foi vastamente utilizado nas trilhas sonoras de telenovelas da Rede Globo. No decorrer daquela década, além de Tim Maia, nomes como Hyldon e Cassiano angariaram excelentes resultados para a indústria fonográfica, como os êxitos “Na Rua, na Chuva, na Fazenda” (Hyldon) e “Coleção” (Cassiano).

Portanto, a relação entre a Rede Globo, a música brasileira e a indústria fonográfica, através do V FIC, pode ser entendida através de alguns aspectos. Ela angariou um movimento musical (o MAU) tanto para a indústria fonográfica quanto para si, através da produção de um programa, e ampliou a exposição do gênero “Soul”. Contribuiu também em vendas para a indústria fonográfica, como foi mostrado na tabela 2.1, além de bons índices de audiência. Entretanto, o preconceito racial não pôde ser “oculto” pelo alto padrão de produção na emissora. Nas duas últimas edições do FIC, houve a recomendação da direção da Rede Globo que o gesto de “punho cerrado para o alto”, dos Panteras Negras, fosse proibido no evento, segundo Mello (2003, p.419).

O V FIC, assim como o antecessor, refletiu o processo de standardização do festival e o esgotamento de tal gênero. A imprensa do período considerou o V FIC um espetáculo de televisão de alto padrão técnico, no entanto a maioria das canções tinha uma qualidade musical “duvidosa”. A “baixa qualidade”, considerada pela imprensa, pode ser um reflexo da crise criativa porque a MPB passava no período. Como citado anteriormente, quase todos os compositores consagrados da MPB estavam fora do evento. A

---

<sup>38</sup> Músicas como “It’s a Man’s Man’s World (Brown e Newsome), “Say it Loud (I’m black and I’m proud)” (Brown e Ellis) de James Brown, “Don’t Call me Nigger, Whitey (Stewart) e de Sly & The Family Stone abordavam abertamente a questão da democracia racial nos EUA. Em 1970, Marvin Gaye, que não tinha uma obra engajada, produziu o LP “What’s Goin’ On (Motown, 1970), que continha somente canções de cunho social e político. Em 1971, Sly & The Family Stone lançou LP “There’s a Riot Goin’ on” (Columbia, 1971), que abordava diretamente a questão dos direitos civis da população negra nos E.U.A., a guerra do Vietnã, a violência policial em bairros de classe baixa, entre outras coisas.

censura e o exílio político, aliados à estrutura pragmática da emissora, que não deixava de atender os interesses do governo militar em transformar o FIC em um elemento da propaganda oficial, afastaram inúmeros compositores da MPB e uma parcela do público, que não via, mais no evento, um campo de manifestação cultural.

Transformando o V FIC em um espetáculo no qual o que predominava era simplesmente a competição, e direcionando a atração para o público estritamente televisivo, a emissora apostou em nomes consagrados no mercado fonográfico (Martinho da Vila, Wanderlea, etc.), e estrategicamente também passou a vincular o evento ao seu principal produto, a telenovela, incorporando compositores que haviam recém produzido trilhas para as elas.<sup>39</sup> Ou seja, a Rede Globo transformou o evento em um desfile dos produtos da indústria fonográfica, sem os deixar de vincular com as suas demais atrações, proporcionando apenas um clima “frio de autopromoção”. Destarte, o que sobressaiu no V FIC foi o alto padrão produção da emissora, encobrando a música e oferecendo apenas resíduos dos festivais da Record de 1966 e 1967.

---

<sup>39</sup> O público estritamente televisivo pode ser entendido como a grande audiência telespectadora de quase todos os produtos da televisão, como telenovelas, concursos, programas de auditório, etc.

### **3 MANDE UM ABRAÇO PARA A VELHA: A REDE GLOBO E O ESGOTAMENTO DO FESTIVAL**

O objetivo do presente capítulo é elucidar o esgotamento do gênero festival na televisão brasileira, mostrando como já estava desgastado e incompatível, tanto com o novo modelo de televisão no Brasil, quanto com os interesses comerciais da Rede Globo e do governo militar. Além disso, o gênero foi remodelado de acordo com o formato pragmático adotado pela Rede Globo, que buscou recriar no VI e no VII FIC, os festivais da Rede Record da década de 1960. O VI e o VII FIC foram os últimos da era dos festivais. O gênero somente reapareceria quando a indústria fonográfica passava por uma crise, como foi o caso do festival “Abertura”, realizado em 1975.

Mello (2003) e Ribeiro (2001) apresentaram uma narrativa mais detalhada das últimas edições do FIC. Contudo, o festival “Abertura”, tentativa da emissora em ressuscitar o gênero, ficou não somente fora da obra de Mello (2003), como praticamente de toda a historiografia da música brasileira. Stroud (2005), em sua tese de doutorado, verificou no “Festival - Abertura”, nas cinco páginas que destinou ao evento, as seguintes questões: a indústria fonográfica em 1975 passava por uma crise, e a apresentação de novos nomes poderia fomentar as vendas do mercado de discos; finalmente, o contraste entre a música experimental de Walter Franco e Jards Macalé, por exemplo, com o sucesso comercial de Mauro Celso, “Faro-fá-fá” (M. Celso). Excetuando a abordagem de Stroud (2005), o festival “Abertura” foi omitido dentro da historiografia da música brasileira, sendo apenas mencionado em trabalhos direcionados à MPB.

#### **3.1 O VI FIC: O FESTIVAL QUE NÃO EXISTIU**

José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), citado por Mello (2003, p.411), declarou que o VI FIC “foi um festival que não existiu, onde nada aconteceu.” Todavia, a sexta edição do FIC foi a que melhor elucidou o esgotamento do gênero e a sua incompatibilidade com os interesses da Rede Globo e do governo militar, e com o novo modelo de televisão. Foi elucidada

naquele evento, primeiramente, a relação entre emissora e o governo militar estabelecida através do FIC. Em segundo lugar, o papel da censura como instrumento de cerceamento no processo de criação da MPB. E por último, como o padrão de produção da Globo não conseguiu ocultar o fato de que o festival não consistia mais em um pólo de criação e campo e manifestação da MPB.

A revista *Veja* descreveu o VI FIC como um “grande fracasso da Globo, apresentando uma seleção musical de qualidade duvidosa, sendo o pior festival produzido até então”, e apontou, novamente, para a ausência da maioria dos compositores consagrados em festivais. (O VI FIC, 1971, p.98) O diretor geral da Globo, Walter Clark, atribuiu a “baixa qualidade” no VI FIC à censura, que vinha interferindo no festival desde o III FIC.

Mas não saímos defendendo o atropelo da Constituição, não dissemos que o AI-5 era bom para o país, nunca batemos palminhas para a censura, pedindo mais. Muitas vezes tivemos que ceder. **Cedemos, por exemplo, dando a eles os programas do Amaral Neto e o do Edgardo Ericsen, ambos feitos exclusivamente para puxar o saco. Era o preço que pagávamos para poder fazer as coisas. Ainda assim, com toda a nossa prudência, eles atrapalharam tudo o que puderam.** [grifo nosso] Foi o regime que acabou com o FIC (...) Depois da crise com *Caminhando e América*, América, em 1968, a censura não abandonou mais o festival. Parece que os caras acordaram para o erro que tinham cometido e decidiram não deixar passar mais nada que pudesse cheirar a subversão. Isso foi baixando a qualidade do FIC. O de 1969 foi pior que o de 1968, o de 1970 pior ainda, e quando chegou o de 1971 a crise explodiu de vez. Um grupo de artistas, entre eles Tom Jobim, Milton Nascimento e Ivan Lins, retirou do festival suas músicas que já estavam inscritas, em protesto contra a censura, e todos acabaram enquadrados na Lei de Segurança Nacional. (CLARK, 1991, p.228)

A declaração de Walter Clark deixou clara a relação direta entre a emissora e o governo militar. Para o governo militar, como explanado anteriormente, o FIC tinha grande importância para a propaganda oficial, constituindo, assim, um meio de estreitamento de relações entre a emissora e o governo. Helio Tys, assessor de imprensa da Rede Globo, em depoimento à revista *Veja* (O VI FIC, 1970, p.99), também citado por Mello (2003, p.412), confirmou tal relação: “A questão básica é que a imagem do Brasil no exterior é divulgada favoravelmente por Pelé e pelo FIC”.

Outro ponto frisado por Walter Clark é que o FIC era considerado uma atração que proporcionava “prestígio” para a emissora, principalmente naquele momento em que o Padrão Globo de Qualidade gradativamente se

consolidava. E por fim, além da censura oficial, havia a censura prévia da direção, ou processo de “filtragem”, de acordo com Morin (1997b, p.134-139).

O fracasso do evento, segundo Walter Clark, derivou da ação da censura e de alguns compositores consagrados inscritos na sexta edição. Para mapear melhor o episódio, torna-se necessário narrar o processo de seleção de repertório do VI FIC. Tal narrativa será baseada nas considerações de Mello (2003, p.391-404), pois a imprensa no período não noticiou os motivos pelos quais os grandes compositores não participaram do evento. Além disso, os acontecimentos descritos a seguir ocorreram antes do anúncio para a imprensa das músicas participantes.

Como anteriormente citado, a MPB passava por uma crise criativa, devido à atuação da censura e as exigências solicitadas pelo DCDP (Departamento de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal). Muitos compositores deixaram de participar do evento, e isto enfraqueceu a atração, que passou a apresentar canções que “davam a impressão de terem sido elaborados por algum departamento de propaganda oficial”, segundo Mello (2003, p.400). A baixa qualidade das canções apresentadas no V FIC resultou em um crescente desinteresse do público e da própria indústria fonográfica, que se utilizava do evento como campo de sondagem. Ao mesmo tempo, o FIC deixou de ser uma atração de “prestígio”, pois se tornou um espetáculo puramente televisivo, em que era destacado somente o alto padrão de produção da emissora e a promoção dos produtos da indústria fonográfica. Os índices decrescentes de audiência, registrados no FIC de 1970, apontaram para a emissora que o gênero festival estava se desgastando.

A Rede Globo, ciente da dificuldade em apresentar um festival de música sem os principais compositores brasileiros, solicitou a Augusto Marzagão e Gutemberg Guarabyra uma solução para reativar o FIC, transformando-o novamente em uma atração de “prestígio”. Com isso, Gutemberg Guarabyra elaborou uma estratégia para conseguir angariar os principais compositores. Seria distribuída uma circular pela imprensa e cada órgão deveria apontar 12 nomes (ou duplas) de compositores já premiados em festivais, que fossem considerados a “elite da música brasileira”. Os 17 mais votados teriam a sua canção automaticamente incluída e as outras 23 seriam selecionadas pela direção musical do FIC.

A imprensa nomeou a “elite da música da brasileira”: Marcos e Paulo Valle, Taiguara, Ivan Lins, Dori Caymmi, Paulinho da Viola e Capinan, Sergio Ricardo, Tibério Gaspar e Antonio Adolfo, Egberto Gismonti, Mutantes, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Baden Powell, Paulinho Tapajós, Edu Lobo, Ruy Guerra, Tom Jobim e Vinícius de Moares e Chico Buarque. Entre as 23 canções escolhidas pela direção musical do FIC, estavam composições de Sueli Costa, Nelson Motta, Aldir Blanc, César Costa Filho, Luiz Gonzaga Jr., Eumir Deodato e Antonio Carlos e Jocafi. Do grupo da “elite”, Caetano Veloso, Mutantes, Milton Nascimento, Dori Caymmi, Ivan Lins e Baden Powell se recusaram a participar do festival.

De acordo com Mello (2003, p.401), o intento de Gutenberg Guarabyra era denunciar a censura e a ditadura militar, que naquele festival estava exigindo um dossiê de todos os compositores inscritos, e que o VI FIC era um poderoso instrumento da propaganda oficial. A proposta de Guarabyra consistia em que os compositores da “elite” deveriam entregar as letras das composições poucos dias antes do início do VI FIC.<sup>40</sup> Desta forma, a censura não teria tempo hábil para conseguir analisar o conteúdo das letras e acabaria por não vetar nenhuma das canções. Segundo Gutenberg Guarabyra, em entrevista ao jornal O Globo:

A censura estava cortando tudo e, o que era pior, a polícia passou a exigir da direção do festival a ficha completa, carteira de identidade registrada na Censura e todos os dados dos participantes previamente enviados para Brasília para averiguações. Além disso, as imagens do festival transmitidas pela televisão estavam sendo usadas como propaganda positiva da ditadura no exterior, uma falsa imagem de nós que éramos contra o regime. (SUKMAN, 2003, s.p.)

Porém, a censura começou a pressionar a direção do festival, exigindo as letras das canções. Segundo Mello (2003, p.399), muitas delas nem existiam e as poucas enviadas para serem arranjadas e ensaiadas não se encaixavam com a partitura da música. A censura acabou também vetando

---

<sup>40</sup> A Polícia Federal exigiu, além da análise prévia das canções das inscritas no VI FIC, o registro de todos os participantes em seus arquivos. As carteiras de identidade deveriam ser fichadas na censura e um dossiê completo, a cargo da direção do FIC, com todas as informações sobre todos os participantes, enviado a Brasília. Assim, como documento oficial, seria expedida uma carteira com nome, identidade, foto 3X4 e função no evento, que seria remetida novamente para o Rio de Janeiro.

algumas composições.<sup>41</sup> No dia 16 de outubro, oito dias antes do início do evento, os compositores convidados retiraram a sua participação do VI FIC e redigiram uma carta aberta, que foi entregue à redação do jornal O Pasquim, que a distribuiu para outros órgãos da imprensa.

Prezados Senhores,

Os compositores que abaixo assinam o presente documento renunciam à sua participação no VI Festival Internacional da Canção Popular. As razões são públicas e notórias: a exorbitância, a intransigência e a drasticidade do Serviço de Censura e apreciação do que lhe tem submetido, afora as exigências burocráticas inconcebíveis, tais como a carteirinha dos participantes, estranhas ao que normalmente se adota para tais circunstâncias. Sem esquecer sempre a desqualificação dos que exercem uma função onde a sensibilidade e o respeito pela arte são prioritários .

Agradecemos a direção do Festival e à imprensa que honrosamente nos indicou para uma participação que, diante do exposto acima, torna-se impossível e impraticável.

Assinado: Paulinho da Viola, Ruy Guerra, Sergio Ricardo, Tom Jobim, José Carlos Capinan, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Toquinho, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo e Egberto Gismonti. Rio, 15/09/1971

Ps: Os demais compositores convidados não se manifestaram em virtude de não se encontrarem momentaneamente na cidade. (MELLO, 2001, p.395)

Todos os compositores foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional, sendo obrigados a prestar depoimento no SOPS (Serviço de Orientação Pública e Social). Mesmo pressionados a reinscreverem as suas composições, com a garantia do próprio Presidente Médici de que elas já estavam liberadas, os compositores, alegando que a retirada das músicas não tinha fins políticos e sim foi um protesto contra a censura que mutilava as suas obras, se recusaram.

A carta aberta foi publicada somente no jornal Última Hora, que foi recolhido algumas horas após chegar às bancas de jornais. Todavia, através de um correspondente internacional, que foi preso e expulso do país, a carta foi enviada para as agências de notícias internacionais, que a publicaram na íntegra.

A direção da Rede Globo foi pressionada pela AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República) para realizar o festival de qualquer forma, mas acabou enfrentando outro levante de compositores, desta vez o dos novatos. Gutenberg Guarabyra entrou em contato com Aldir Blanc e Luiz Gonzaga Jr. e pediu para que os outros

---

<sup>41</sup> Taiguara teve a sua composição "Corpos Nus" vetada pela censura, que considerou palavra "nus" erótica e inadequada.

compositores também se retirassem do FIC, em apoio ao grupo da “elite”. A carta aberta dos compositores novatos, contando com 14 assinaturas, foi denunciada por um participante do VI FIC à direção da Globo.<sup>42</sup> Os compositores novatos foram obrigados pela emissora e pela Polícia Federal a participar do festival.<sup>43</sup>

Após a demissão de Gutenberg Guarabyra, a direção do FIC, com seis dias para arrecadar novas composições, montou uma verdadeira “operação de guerra”, segundo Mello (2003, p.404), em que “qualquer coisa seria bem-vinda”. Desta forma, músicas que seriam incluídas na telenovela “Bandeira 2”, sambas-enredo para o carnaval de 1972 e artistas que gravariam para a Som Livre entraram no evento.

O baixo comparecimento de um público “morno” e os menores índices de audiência que o FIC já registrou podem demonstrar que as canções apresentadas não despertaram interesse no público. (O VI FIC, 1971, p.98-100) No dia 24 de setembro de 1971, início do VI FIC, o programa atingiu uma média de 54,5%, segundo o IBOPE (1971b).<sup>44</sup> Mas a presença do público e o bom índice de audiência não se deu somente pelo interesse no festival. Tanto a revista *Veja* quanto Mello (2003, p.406) afirmam que o público compareceu ao Maracanãzinho para ver o show de intervalo com a banda Santana, que desfrutava de grande popularidade, chegando a ter o seu LP “Santana” (CBS, 1971) em quarto lugar em vendas, nos meses de novembro e dezembro. (IBOPE, 1971d)

Quando o show do Santana terminou, uma boa parte do público começou a se retirar do Maracanãzinho. Isto pode demonstrar dois aspectos: o

<sup>42</sup> O Abaixo-assinado contava com as assinaturas de Luiz Gonzaga Jr.; Paulo Emílio Costa Leite, Marcio Proença, Aldir Blanc, Geraldo Eduardo Ribeiro, Eduardo Souto, Luis Carlos Sá, Vitor Martins, Silvio da Silva Jr., Paulinho Machado, Tite Lemos, Suely Costa, Luis Bandeira e Jorge Amiden.

<sup>43</sup> Acreditou-se que César Costa Filho havia telefonado para a direção da Globo e denunciado a carta. Em uma entrevista ao jornal *O Globo*, o compositor refutou a história, afirmando que quando assinou um documento se comprometendo a usar o crachá (a carteira de participante do VI FIC), alguns compositores o acusaram de delator. A sua intenção era apenas cantar a sua composição e que tal história foi inventada por Aldir Blanc. Porém, na mesma reportagem, Aldir Blanc, que rompeu com César Costa Filho logo após a denúncia, afirma que o único membro do já extinto MAU a não assinar a carta foi justamente o seu antigo parceiro e que Gutenberg Guarabira o viu telefonando para a direção da Globo. (SUKMAN, 2003, s.p)

<sup>44</sup> O Júri Nacional foi composto por Agostinho Pestana, Carlos Meneses, Célio Alzer, Darci Villaverde, Don Salvador, Eduardo Figueiredo, Geraldo Miranda, João de Barro, Jorge Segundo, Lula Freire, Mário Luiz, Moises Weltman, Sílvia Ravache, Tibério Gaspar e Tárík de Souza. O júri pela presidido pela atriz Regina Duarte. O Júri Popular era composto por sete espectadores e foi presidido por Grande Otelo.

crecente interesse pela música internacional, que aumentava visivelmente sua participação no mercado fonográfico nacional; e a mudança no perfil do público dos festivais, que via no evento apenas um espetáculo, que seria proporcionado não pela música brasileira e sim por um grupo de “Rock/Pop” californiano.

Na segunda fase, segundo Mello (2003, p.406), o público presente no evento não somava 2,5 mil pessoas, e com o Maracanãzinho vazio, houve uma ligeira queda na audiência, 50,6%, segundo o IBOPE (1971b). O jornal Correio da Manhã, citado por Mello (2003, p.405), descreveu que a segunda noite foi “um espetáculo abaixo do nível de mediocridade”. Na fase final nacional, quando foi premiada com o primeiro lugar a composição “Kyrie” (P. Soares e M. Silva), foi registrado o índice de 39,5%, o pior de todas as edições do FIC até então. (IBOPE, 1971b) Os índices decrescentes de audiência, verificados também no V FIC, parecem refletir o gradual desinteresse por parte do público, à medida que vai conhecendo as músicas. Desta forma, Mello (2003, p.409) acredita que a torcida na final internacional, vestida com camisas de times de futebol e portanto faixas como “Mazargão é cultura” e “Elis is Beautiful”, foi implantada pela direção da Rede Globo.<sup>45</sup>

Mello (2003, p.408) apontou que a final nacional, no dia 26, foi ao ar apenas pelo compromisso de encerrar o evento. O VI FIC foi o último a ser produzido por Augusto Mazargão, que pediu demissão logo após o festival e ameaçou levar o FIC com ele. Porém, Walter Clark afirmou que o “Galo do FIC somente canta na Globo.” (O VI FIC, 1971, p.98-100) Oficialmente, naquele momento, o FIC era da Rede Globo.

Mesmo com a repercussão negativa do VI FIC, a Som Livre, gravadora montada pela Globo, resolveu lançar, em associação com a Odeon, os LPs da fase nacional e internacional. Assim como as trilhas de telenovelas, a gravadora apostou que ainda poderia capitalizar o evento, por intermédio de uma maciça campanha publicitária nos intervalos comerciais na TV, através das vendas dos LPs. No mês de seu lançamento, outubro, atingiram o sétimo

---

<sup>45</sup> A fase internacional, com um júri presidido pela cantora Elis Regina, a representante brasileira, “Kyrie”, ficou com a terceira colocação, sendo que a vencedora foi o bolero mexicano “Y Despues Amor” (Arturo Castro), defendida pelo autor. A primeira eliminatória internacional, exibida no dia primeiro de outubro, atingiu uma média de 60,6%; a segunda fase (na noite seguinte) teve 55,3% e a final (no dia 3 de outubro), 52,5%. (IBOPE, 1971b).

posto (“VI FIC – Nacional” (Som Livre, 1971) e oitavo (“VI FIC –Internacional” (Som Livre, 1971) em vendas. (IBOPE, 1971d) Apesar da intensa campanha publicitária da Rede Globo, as vendas foram intensas em seu início, comprovando a eficácia do poder de promoção da indústria cultural, mas breves, pois os dois LPs não constavam mais na lista dos 20 mais vendidos do mês seguinte.

Os LPs do FIC gradativamente perdiam mercado, e suas vendas decaíam desde 1968. O jornalista e compositor Torquato Neto, em sua coluna “Geléia Geral”, percebeu o fenômeno e associou as decrescentes vendas dos discos do FIC à mudança no perfil do público do evento, que é necessariamente um telespectador e não um interessado em música brasileira.

Há cerca de dois anos, as companhias gravadoras ainda lançavam discos de seleções dos festivais, mas sem os resultados dos primeiros lançamentos. Os discos vendiam, mas não tanto. O interesse do público pelo FIC e pelo que se canta por lá era (e é) grande, mas somente do público telespectador. Ou seja: o programa de TV chamado FIC continua dando IBOPE; mas os discos nécas. Dia seguinte depois do FIC ninguém quer mais saber do que andou ganhando prêmios, ou perdendo. Mas a Sigla viu o FIC. (...) O FIC é um defunto apodrecido, não cola. Nem com vinte e quatro horas de spots por dias, em todas as estações da Rede Globo de TV. **Esses discos não vendem porque o Festival da Canção, mais a Sigla da TV Globo, querem vender a fina flor da mediocridade nacional e estrangeira para um público que não é exatamente o que vibra com o show do Macaranãzinho.** [grifo nosso] (NETO, 1981, p.92),

Para a indústria fonográfica, o VI FIC não resultou em inúmeros êxitos comerciais imediatos e serviu muito pouco como instrumento de sondagem. A RCA se valeu do VI FIC na promoção de um de seus novos contratados: Antonio Carlos & Jofafi. A RCA, que possuía um cast de artistas de grande alcance comercial, como o cantor Antonio Marcos, passou a investir no “Samba” depois do sucesso de dois de seus contratados: Martinho da Vila e Os Originais do Samba, em 1969. No início de 1971, portanto antes do VI FIC, a gravadora lançou, e com sucesso, a dupla Antonio Carlos e Jofafi.

O samba “Desacato” (A. Carlos & Jofafi), de Antonio Carlos & Jofafi, segundo lugar no VI FIC, foi um sucesso comercial imediato daquele festival. O compacto “Desacato” (RCA, 1971) ficou entre os cinco mais vendidos durante os três últimos meses de 1971. (IBOPE, 1971d) A questão da repetição de um “padrão de sucesso” é um critério na produção musical de massa, segundo

Adorno (1996).<sup>46</sup> O êxito de “Desacato” pode demonstrar tal critério, pois a canção seguiu o mesmo “padrão” do primeiro sucesso da dupla, “Você Abusou” (A. Carlos & Jocafi). O compacto “Você Abusou” (RCA, 1971) e o LP “Mudei de Idéia” (RCA, 1971) ficaram durante três meses (entre maio e julho) na relação dos 10 compactos simples e LPs mais vendidos. (IBOPE, 1971d)

Se enquadrando ao ideário “hippie”, muito em voga no período (“Eu quero uma casa no campo/Onde eu possa compor muitos rocks rurais(...)Eu quero a esperança de óculos/E um filho de cuca legal...”), “Caso no Campo” (Z. Rodrix e Tavito), nono lugar no FIC e defendida pelo próprio autor, Zé Rodrix, foi lançada por Elis Regina em compacto pela Philips, e incluída no LP “Elis” (Phillips, 1972), o sexto mais vendido em outubro de 1972. (IBOPE, 1972d). A canção “Casa no Campo” mostrava uma tendência dentro da música brasileira influenciada pelo grupo norte-americano Crosby, Stills, Nash & Young, a do “Rock Rural”, inclusive explicitada nos versos da canção.

Esta tendência foi praticamente “criada” por Zé Rodrix, Luis Carlos Sá e Gutemberg Guarabyra, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra. A tendência ficou diretamente relacionada ao trio e ao mesmo tempo mostrou como a indústria fonográfica busca atender todos os segmentos de mercado, no caso a juventude identificada com os ideários *hippies*. Por outro lado, notou-se também como a indústria cultural retirou da cultura “hippie”, que, entre outras coisas, criticava a sociedade de consumo, elementos para a sua renovação, conforme Morin (1997b, p.134-139), e a utilizou também como instrumento de promoção de produtos de natureza diversa, através de um trio formado por compositores destacados em festivais. Em 1972, o trio proporcionou à Pepsi-Cola, que acabava de se instalar no Brasil, um *jingle* que associava “o estilo de vida alternativo *hippie*”, com o predomínio da Coca-Cola no mercado de refrigerantes no Brasil.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> A indústria fonográfica trabalha com êxitos da música popular, que para Adorno (1996, p.65-68) é música de massa, ou seja, padronizada, e por isso o autor abandona a questão do gosto musical, que se reduziu ao mero reconhecimento dos êxitos comerciais. Se um determinado “padrão musical” tornou-se um êxito comercial, esta fórmula será repetida. O comportamento valorativo é quase impossível para um indivíduo cercado de música padronizada. Para o indivíduo, gostar de música é reconhecer se ela é um sucesso reconhecido pelos outros.

<sup>47</sup> O *jingle* tinha como título, “Só Tem Amor Quem Tem Amor Para Dar”: “Hoje existe tanta gente que quer nos modificar/Não quer ver nosso cabelo assanhados com jeito/Nem quer ver a nossa calça desbotada, o que é que há?/Se o amigo está nesse ouça bem, não tá com nada/Só tem amor quem tem amor pra dar/Quem quer tudo do mundo sozinho acabará/Só tem

Depois de dois LPs, “Passado, Presente e Futuro” (Odeon, 1972) e “Terra” (Odeon, 1973) e compor a trilha sonora da telenovela da TV Tupi, “Jerônimo, o Herói do Sertão”, Zé Rodrix deixou o trio. Contudo, tanto Zé Rodrix quanto a dupla Sá & Guarabyra, que seria contratada pela Som Livre em 1977, tiveram a sua produção perfeitamente adaptada e aproveitada para as trilhas sonoras de telenovela da Rede Globo na década de 1980. E finalmente “o Mestre Jonas fez da baleia a sua cidade”.

O VI FIC contribuiu ainda mais para o “desprestígio” da atração, demonstrando não somente a dificuldade da Rede Globo em recriar o gênero festival, mas o total desgaste deste. O jornalista Torquato Neto escreveu que o VI FIC foi um “programa de calouros que ficou engasgado na garganta da Globo”, mas contribuiu em uma coisa: mostrou que o FIC “não representava mais nada” e estava muito longe dos antigos festivais. (NETO, 1982, p.127)

A direção da Globo, com nítido interesse em atender a demanda do governo militar e manter uma “atração de prestígio”, com repertório bom ou ruim, produziu o VI FIC de qualquer forma. Proporcionou um espetáculo de televisão de alta qualidade técnica, acreditando que isto poderia facilmente encobrir a baixa qualidade do repertório. Além disso, novamente vinculou o evento ao seu principal produto, a telenovela, ao escalar a atriz Regina Duarte para presidir o júri nacional. Quando Augusto Mazargão foi questionado sobre a presença da atriz, ele somente respondeu “porque decidiu-se”. (MELLO, 2001, p.404).

Contudo, a pré-produção construiu um cenário que indicou como um evento de música não pode sobreviver sem ela. Os festivais, desde o final da década de 1960, já não constituíam mais um campo de manifestação e criação da MPB, e o FIC, como citado anteriormente, foi a consolidação do processo de standardização do gênero. A Rede Globo, na tentativa de recriar os eventos da Record da década de 1960, propôs a inclusão automática dos compositores consagrados em festivais anteriores. Porém, o contexto social e político da década passada e o processo de criação na MPB haviam sido interrompidos pelo AI-5; além disso, a Rede Globo acabou por enfrentar a

oposição por parte de muitos compositores e do próprio diretor musical do evento, que se sentiam pressionados pela produção pragmática da emissora e pela censura. Com isso, o VI FIC mostrou que a grandiosidade do show, proporcionada pelo alto padrão de produção da Rede Globo, não bastava para fazê-lo um sucesso de público e de crítica, ou seja, uma atração que proporcionasse “prestígio” para a emissora, pois o que realmente era necessário, a qualidade das composições, estava ausente.

E finalmente, a sexta edição do FIC, além de não servir de campo de sondagem para a indústria fonográfica e de proporcionar resultados comerciais favoráveis para a Rede Globo, também não permitiu que o governo militar a utilizasse como um meio de propaganda no exterior. Enviar imagens de um Maracanãzinho parcialmente preenchido por um público “morno”, que aguardava ansiosamente a entrada da banda Santana e não da música brasileira, não eram consideradas as ideais. E com a publicação da carta dos compositores no exterior, foi arranhada a imagem do FIC e do próprio governo militar.

### 3.2 O VII FIC: O BLOCO FORA DA RUA

Com a saída de Augusto Mazargão, o FIC era uma atração exclusivamente da Rede Globo, que logo a desvinculou de seu criador, retirando o seu símbolo, o “galo do FIC” desenhado por Ziraldo, e substituindo pelo símbolo da Globo e por um “galo estilizado”. O VII FIC foi moldado dentro do Padrão Globo de Qualidade, e tal fato pode ser confirmado pela declaração de Walter Clark à revista *Veja*: “agora estamos montando uma estrutura realmente profissional.” (VAIAS e US\$ 1 milhão em despesas, 1972, p.74-75) Certamente este “profissionalismo” atendia os interesses da emissora, da indústria fonográfica e do governo militar.

José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) e Walter Clark atribuíam ao FIC um *status* de “prestígio” e alegavam que o interesse no programa era o de levar ao público uma atração de qualidade. Em 1972, o Padrão Globo de Qualidade praticamente se consolidava nas grades de programação da emissora, e o FIC lhe atribuiria, na visão da direção da emissora, “excelência” e “prestígio”.

Contudo, o VI FIC contribuiu somente para aumentar o seu “desprestígio”. Sem os principais compositores, não haveria um “bom festival” para ser transmitido para o exterior e, paralelamente, não proporcionaria apropriados índices de audiência para a emissora e de vendas para o mercado fonográfico. Walter Clark chegou a afirmar que “O FIC tem que continuar, pois é a única forma de exportar a música brasileira. (VAIAS..., 1972, p.74-75) Indiretamente, ao exportar o FIC, a atração seria um forte elemento de estreitamento nas relações entre a Globo e o governo militar, pois exportaria uma imagem “positiva do Brasil”.

A direção da Globo convocou Solano Ribeiro, o criador dos gêneros festival e musical na televisão, com intuito de recuperar o “prestígio” da atração. A Rede Globo buscou recriar o clima dos festivais da Record, desta vez através de seu produtor, que tinha estreitos contatos com os principais compositores e capacidade de reconhecimento das novas tendências da música brasileira.

De volta ao Rio, tratei de organizar a minha equipe. (...) Só então fiquei sabendo dos lamentáveis acontecimentos do festival do ano anterior. Senti a barra. Na verdade, se tivesse conhecimento daqueles fatos, jamais teria aceitado a proposta da Globo. Iria ser muito difícil obter apoio dos compositores tradicionais. **A condição de ter carta branca para fazer o que achasse conveniente foi aceita pelo Boni, que sabia que eu era, naquele momento, a única pessoa com trânsito no meio musical e que tinha *Know How* para coordenar um evento daquele porte.** [grifo nosso] Uma das exigências que fiz questão de impor foi a formação do júri, tanto para a escolha das músicas como o dos espetáculos. Este seria o ponto fundamental para evitar o assédio das gravadoras e também da credibilidade ao resultado, sempre muito criticado nos FICs anteriores. (RIBEIRO, 2002, p. 102)

Sem os principais compositores da música brasileira, ao que tudo indica, Solano Ribeiro e o grupo avaliador das canções inscritas priorizam as novas tendências, pois, ao contrário do V e VI FIC, o repertório escolhido foi um pouco mais ousado, priorizando o “clima de pesquisa”. As duas últimas edições do FIC apresentaram um mero desfile de produtos da indústria fonográfica amparado pelo alto padrão de produção da Globo. O propósito de Solano Ribeiro, provavelmente, era novamente reabilitar a música como o principal elemento do festival. Para tanto, escolheu um júri prévio que já havia participado de inúmeros festivais da TV Record, cujo perfil estaria voltado para

“o clima de pesquisa”, e colocou a cantora Nara Leão como presidente do júri nacional.<sup>48</sup>

Enfim, Solano quis reconstituir na TV Globo o clima dos antigos festivais da Record. A princípio, a emissora concordou, mas as pressões do sistema, em seus diversos níveis, acabaram por triunfar. **Tentando retomar o clima de radicalidade e "pesquisa" dos antigos festivais, potencializando-os ainda mais, o VII FIC esbarrou na vigilância da censura e nos interesses comerciais da emissora.** [grifo nosso] (NAPOLITANO, 2002, p.8)

Entretanto, o produtor Solano Ribeiro percebia a importância do evento para a indústria fonográfica, deixando isto claro em sua declaração à revista Veja: “tivemos música boa, do tipo das programadas nas rádios e aquelas que rompem com os padrões tradicionais, como foi Alegria, Alegria em 1967 e Cabeça este ano.” (VAIAS..., 1972, p.74-75) E, de fato, o VII FIC apresentou alguns compositores e intérpretes que renovaram o mercado fonográfico na segunda metade da década de 1970. No evento, foram destacadas algumas das novas tendências da MPB, como a dos compositores que seriam considerados “malditos”. Segundo Napolitano (2002, p.8), a MPB se articulava, incorporando inúmeros elementos anteriormente estranhos a ela, e criou tendências que “recusavam o *mainstream* do samba e da bossa-nova e não aderiam completamente ao pop sem no entanto recusá-lo.”

Além dos “malditos” (Walter Franco e Sergio Sampaio), o VII FIC apresentou uma nova geração de compositores vindos do Nordeste (Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Ednardo, Belchior e Fagner), que contribuíram na retomada da MPB no mercado fonográfico na segunda metade da década de 1970, conforme Napolitano (2002, p.9). Contudo, a nova leva de compositores do Nordeste, com as canções “Quatro Degraus” (Fagner e Dedé), defendida por Fagner; “Papagaio do Futuro” (A. Valença), com Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Jackson do Pandeiro; e “Bip Bip” (Ednardo e Belchior), interpretada

---

<sup>48</sup>O Júri prévio que contava com Roberto Freire, Décio Pignatari, Julio Medaglia Sérgio Cabral e César Camargo Mariano que certamente procurariam novas vertentes, e convidou a cantora Nara Leão (que já havia participado da Bossa Nova e do Tropicalismo) para presidir o júri da fase nacional. Portanto, houve o interesse de reabilitar o gênero festival, como campo de debate da música brasileira. O júri da fase nacional, além do diretor de programação do sistema de Globo de rádio, Mario Luís Barbato, contava com alguns membros ligados diretamente à Tropicália, como o maestro Rogério Duprat e o empresário Guilherme Araújo, além de Roberto Freire, Décio Pignatari, o pianista João Carlos Martins e os *disc jockeys* Big Boy e Walter Silva.

pelo cantor Cláudio Ornellas, não foram classificados para a final. Porém, a Som Livre contrataria, logo após o evento, Alceu Valença e Geraldo Azevedo.

Mas o saldo do VII FIC, do ponto de vista da geração de novos talentos foi significativo. Nele apareceram para o grande público, nomes como Fagner, Raul Seixas, Alceu Valença, Walter Franco, entre outros. O FIC de 1972 também expressou um certo clima de radicalidade que marcava os jovens criadores, com sua alardeada aversão às fórmulas de sucesso, incluindo aquelas do "bom gosto", o que acabou criando uma nova tendência na MPB: a dos "malditos". Luis Melodia, Jards Macalé, Walter Franco, Jorge Mautner, serão grandes campeões de encaixe de discos, ao mesmo tempo que prestigiados pelos críticos e pelo público jovem mais ligados à contracultura, retomando um espírito que estava sem seguidores desde o colapso do Tropicalismo, em 1969. (NAPOLITANO, 2002, p.8)

Das canções do grupo considerado "maldito", "Cabeça" (Walter Franco) foi a que gerou maior controvérsia no VII FIC. Apresentada na primeira eliminatória, "Cabeça" é um poema concretista recitado pelo autor, portanto não possui melodia, acompanhado por ruídos produzidos por sintetizadores gravados em fita. A música "Cabeça" recebeu um coro de insultos, só repetidos em estádios de futebol, conforme a revista Veja. (SINAL de Vida, 1972, p.83) A letra provocativa, indagava o que havia na cabeça das pessoas.

Que é que tem nessa cabeça irmão  
que é que tem nessa cabeça, ou não.  
Que é que tem nessa cabeça saiba irmão  
que é que tem nessa cabeça saiba ou não.  
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela não pode irmão  
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não.  
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão  
"Cabeça" In: FRANCO, W. "Ou não" (Continental, 1973)

Na mesma eliminatória do VII FIC, foi apresentado outro compositor que faria parte da tendência dos "malditos" na MPB: Sergio Sampaio. Porém, ao contrário de Walter Franco, Sergio Sampaio desfrutou de grande popularidade nos anos de 1972 e 1973 com a sua composição "Eu Quero Botar o Meu Bloco na Rua", um dos três sucessos comerciais imediatos do VII FIC. Mello (2002, p. 432), afirmou que a música foi uma das mais executadas nas rádios depois do VII FIC, confirmando como o evento servia de instrumento de sondagem e promoção para a indústria fonográfica.<sup>49</sup>

<sup>49</sup>Segundo Moreira (2000, p. 57), o compacto "Eu Quero é Botar o Meu Bloco na Rua" (Phillips, 1972), vendeu mais de 500.000 cópias. Porém, o autor não cita a fonte deste dado.

Segundo Severiano e Mello (1998, p.172), a composição é uma marcha-rancho de protesto e confessional. Surgiram algumas interpretações em relação a quem Sergio Sampaio se dirigia (esquerda estudantil, ditadura, etc.). Para Moreira (2000, p.57), biógrafo do compositor, a canção era uma síntese de todas as elucubrações e anseios pessoais do compositor identificados com os da coletividade. Pode-se concluir que Sergio Sampaio estava se dirigindo ao conformismo da elite brasileira (ou a repressão do governo militar), que privava o povo brasileiro (o bloco nas arquibancadas) do direito de participar da festa (o carnaval), pois, segundo o compositor, citado por Moreira (2000, p.57), “quem faz bloco na rua só pode ser povão”.

Há quem diga que eu dormi de touca  
 Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga  
 Que eu caí do galho e que não vi saída  
 Que eu morri de medo quando o pau quebrou  
 Há quem diga que eu não sei de nada  
 Que eu não sou de nada e não peço desculpas  
 Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira  
 E que Durango Kid quase me pegou  
 Eu quero é botar meu bloco na rua  
 Brincar, botar pra gemer  
 Eu quero é botar meu bloco na rua  
 Gingar, pra dar e vender  
 Eu, por mim, queria isso e aquilo  
 Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso  
 É disso que eu preciso ou não é nada disso  
 Eu quero é todo mundo nesse carnaval.  
 “Eu Quero botar o meu bloco na rua” In: SAMPAIO, S. “Eu Quero Botar o Meu Bloco na Rua.” (Phonogram, 1973)

Outro sucesso comercial imediato do VII FIC foi a composição de Jorge Ben, “Fio Maravilha”, uma homenagem ao jogador Fio Maravilha (João Batista Sales) do Flamengo, interpretada pela estreante Maria Alcina.<sup>50</sup> Desde a sua primeira apresentação, “Fio Maravilha” já era considerada favorita, e a *performance* nada convencional de Maria Alcina, que foi contratada pela Rede Globo antes do final da atração, valorizou muito a composição, que venceu a fase nacional.

A tendência “Pop/Rock” obteve grande projeção naquele FIC, e, a partir de 1973, seria amplamente divulgada no mercado fonográfico. Novamente, o FIC cumpriria um papel fundamental para a indústria fonográfica, pois nele foi

---

<sup>50</sup> De imediato, a torcida do time carioca a adotou e logo todas as rádios a executavam. Curiosamente, após alguns meses, o jogador processou Jorge Ben por uso indevido de seu nome.

apresentado para o grande público o cantor, produtor e compositor Raul Seixas, que se tornou um importante elemento para a recuperação da indústria fonográfica brasileira a partir de 1973.

Com uma performance *sui generis*, Raul Seixas apresentou a sua canção “Let me Sing, Let Me Sing” (R.Seixas e E. Wisner). O cantor e compositor subiu ao palco do Maracanãzinho travestido de Elvis Presley, com calça e jaqueta de couro pretas e ostentando um topete com muita brilhantina.<sup>51</sup> Raul Seixas afirmou que a indumentária foi utilizada para chamar a atenção.

Depois de sair da CBS, onde ganhava 4 mil cruzeiros por mês, decidi ser Raul Seixas. Então usei, este é o termo, aquele negócio de brilhantina, do rock, do casaco de couro, como trampolim, como uma maneira de ser conhecido. Porque eu só passei a existir depois daquela encenação, daquele teatro que eu fiz. Combinar rock com baião foi a fórmula certa para chamar a atenção. Mas foi só o começo. (PASSOS, 1990, p.12)

Ao que tudo indica, Raul Seixas resolveu “caçoar” de alguns segmentos da juventude do período (universitária, *hippie*, etc.). Todavia, a aclamação do público do Maracanãzinho parece evidenciar que este percebeu a música e a *performance* de Raul Seixas apenas como um grande espetáculo, e que o público alvo de suas críticas não estava mais presente naquele momento, provavelmente porque o FIC não representava mais nada para eles. Ou seja, o cantor se apresentou para um público atraído pelo espetáculo promovido pela Rede Globo, e que apresentava um perfil diferente da dos festivais da década de 1966 e 1967.

A música “Let me Sing, Let me Sing”, que combinava o “Baião” com o “Rock and Roll” da década de 1950, tinha o seu refrão cantado em inglês, algo inconcebível para os padrões dos festivais da década de 1960. O refrão provavelmente era direcionado para a esquerda, que considerava alienados os cantores do gênero “Rock” (“Let me sing, let me sing/Let me sing my rock and roll/Let me sing, let me swing/ Let me sing my blues and go”).<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Incentivado por Sergio Sampaio a se inscrever no VII FIC, Raul Seixas conseguiu classificar duas canções para a final: “Eu sou eu, Nicuri é o diabo” (R.Seixas), defendida pelo grupo Os Lobos e “Let Me Sing, Let Me Sing” (Seixas e Wisner), interpretada por ele mesmo.

<sup>52</sup>: “Deixe-me cantar/Deixe-me cantar/Deixe-me cantar o meu rock and roll/Deixe-me cantar, deixe-me balançar/Deixe-me cantar o meu Blues e vá.” Tradução nossa. Poderia-se interpretar que “Deixe-me cantar o meu Blues”, gênero musical surgido nas comunidades negras do sul

No primeiro verso, o foco era o movimento *hippie* no Brasil. Usufruindo da notória frase do ex-beatle John Lennon na canção “God” (J. Lennon), Raul Seixas, paradoxalmente ao que viria fazer depois em sua carreira, avisou que não era “porta-voz” de causa alguma e que o sonho dos anos de 1960 acabou: “Não vim aqui tratar dos seus problemas/O seu messias ainda não chegou/Eu vim rever a moça de Ipanema/E vim dizer que o sonho/O sonho terminou”. Na seqüência, critica novamente o “messianismo” do movimento “hippie”: “Não quero ser o dono da verdade/Porque a verdade não tem dono não/ Se o “V” de verde é o verde da verdade/Dois e dois são cinco, não é mais quatro não.”

Mas o grande motejo estava no final da canção. Mirando a crítica e a ala dos “músicos sérios” e de vanguarda, Raul Seixas apresentou o seguinte verso: “Num vim aqui querendo provar nada/Num tenho nada pra dizer também/Só vim aqui curtir meu rockzinho antigo/Que não tem perigo de assustar ninguém”. Se a canção “Let me Sing, Let me Sing” fosse apresentada cinco anos antes, no III FIC, provavelmente causaria tanto impacto quanto “É Proibido Proibir” de Caetano Veloso. Mas a mistura de dois gêneros musicais opostos, salientando a disparidade deles, representava uma novidade para o grande público, ou seja, um elemento de renovação necessário para a indústria fonográfica. (CHAPPLE; GAROFALO, 1989) A canção “Let me Sing, Let me Sing” foi o primeiro dos inúmeros êxitos de Raul Seixas, que utilizou a mesma fórmula em “Mosca na Sopa” (R. Seixas e P. Coelho).

A revista *Veja* argüiu que o VII FIC foi o festival sem sustos, a não ser por “Cabeça”. Dos três compositores consagrados (Baden Powell, Os Mutantes e Jorge Ben), prossegue a matéria, somente Os Mutantes surpreenderam. (SEM sustos, 1972, p.82) Seguindo a sua notória trajetória de troça, Os Mutantes participaram com “Mande um Abraço para a Velha” (Os Mutantes), que, segundo Calado (1996, p.289), chocou até o produtor Solano Ribeiro nos ensaios.<sup>53</sup> A canção, que misturava “Rock Progressivo” com o “Samba”, zombava da estrutura pragmática do FIC e refletia o sentimento de uma parcela da juventude, que desejava festivais nos moldes dos ocorridos em Woodstock e Ilha de Wight. Ou seja, revelava a relação que uma boa parcela

---

dos E.U.A., em que o lamento é a tônica das canções, tenha também um sentido de deboche, como “deixe eu cantar a minha tristeza.” SEIXAS, R. *Let Me Sing, Let Me Sing*. (Philips, 1972).

<sup>53</sup> O grupo enviou apenas uma parte da letra e, somente nos ensaios, a direção descobriu o conteúdo total.

da juventude tinha com o evento festival, apontando para sua decadência, mas também mostrando como a indústria cultural dispõe, lado a lado, produtos de naturezas diversas, mesmo os mais críticos.

Já faz tempo pacas  
 Que eu não vinha aqui cantar no festival  
 Eu não vou ganhar, quem sabe até eu vou perder ou empatar  
 Nós não estamos nem aí  
 Nós queremos é piar  
 Nós estamos é aqui  
 E sua mãe onde é que está?  
 Mande um abraço pra velha  
 Diga pra ela se tratar  
 Você pensa que cachaça é água  
 Mas cachaça é água não, é não  
 Você pensa que eu estou brincando  
 Mas brincando eu não estou não  
 Imagine um festival  
 Sem caretas e no sol  
 Imagine um festival com a sua mãe e o Juvenal  
 “Mande um abraço pra velha” In: “7º Festival Internacional da Canção” (Polydor, 1972)

A liberação da canção dos Mutantes, por parte da emissora, derivou-se do fato de que o grupo enviou apenas uma parte da letra. Já “O Pente” (Porto e Fernando), do grupo O Peso, demonstrou uma falha no processo de “filtragem” da indústria cultural. A liberação da música “O Pente” somente pode ser compreendida através da declaração de Solano Ribeiro, que mostra a forte ligação entre a emissora carioca e o governo militar, sendo que este último percebia que o FIC poderia continuar e o único jeito era o reerguer através do *know-how* do produtor. Por isso, a relação entre a Globo e a censura acabou por ser diferente, comparada com os eventos anteriores.

As transmissões do VII FIC seriam as primeiras a serem feitas em cores no sistema Pal-M (...) e era exatamente pela entrada de cores que fomos chamados para uma advertência: **“Meus Queridos”**, começou o chefe da censura, **“eu não quero criar nenhum transtorno para vocês. Queremos que nossas relações com o Dr. Roberto Marinho sejam as melhores possíveis, tanto que, para provar nossa boa vontade, não vamos nem sequer examinar as letras das músicas classificadas. Essa é uma responsabilidade que fica em suas mãos.** [grifo nosso] (...) Este será um programa colorido. Quanto aos cantores da fase nacional, não me preocupo em nada. O problema são os estrangeiros, mais precisamente as estrangeiras. É preciso evitar closes ou planos médios, e vou explicar o porquê. As moda na Europa é ousada e essas artistas não se vestem decentemente. (...) O que eu quero dizer é que muito provavelmente algumas cantoras virão se apresentar com vestidos transparentes, com seios à mostra, e é para isso que peço a atenção dos senhores, porque seios em cores são muito mais voluptuosos” (RIBEIRO, 2002, p.168)

Com isso, a censura deixou a cargo da direção do festival o controle dos conteúdos das letras. Contudo, Mello (2003, p.418) afirmou que foi passado um “decálogo do que era ou não permitido”, para os produtores do evento. Mas a produção deixou de notar o conteúdo das letras de “Eu Quero é Botar o Meu Bloco na Rua”, “Viva Zapátria” (Sirlan) do cantor Sirlan<sup>54</sup> (“Esse meu sangue fervendo de amor/aterisam os falcões onde estou/Carabinas, sorriso onde estou/um compromisso, a sirene chegou...”) e “O Pente”, que abordava a questão da utilização de drogas.<sup>55</sup> Contudo, posteriormente, tanto Sergio Sampaio quanto Sirlan foram alvos da censura, sendo que o último teve vetadas todas as 14 músicas de um possível disco de estréia pela Som Livre.

Apesar de a censura não atuar diretamente nas canções acima descritas, ela esteve presente no evento, inclusive alterando sua trajetória.<sup>56</sup> Desde o começo do VII FIC, especulava-se que o júri se inclinaria ao “experimentalismo”, ou seja, “Cabeça” seria a vencedora do festival. Mas antes da fase final, todo o júri nacional foi destituído, sendo substituído por 12 jurados estrangeiros. Mello (2003, p. 422) e Ribeiro (2002, p. 171-172) afirmaram que a destituição do júri nacional não foi ocasionada pela inclinação ao “experimentalismo”, e sim por ordens do governo militar, devido às declarações que Nara Leão dera ao Jornal do Brasil, criticando a situação do país.

Segundo Ribeiro (2002, p.171), Walter Clark acataria as ordens mesmo com as argumentações de que tal mudança poderia comprometer a credibilidade do festival. Solano Ribeiro ameaçou sair junto com Nara Leão,

---

<sup>54</sup> Por causa do título e porque era uma das finalistas, “Viva Zapátria” foi a única música que o Departamento de Censura convocou o compositor, Sirlan a depor. Contudo, o mesmo conseguiu “driblar” a censura, argumentando que a música era uma homenagem ao filme de Elias Kazan, “Viva Zapata”. Letra de Viva Zapatria extraída de “Os Grandes Sucessos do VII FIC” (Fontana, 1972).

<sup>55</sup> O grupo não deve ter sido perturbado pela censura, pois três anos depois lançaram “Cabeça Feita (pra não dar bandeira)”, composição de Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar, que abordava o mesmo tema. Ao que tudo indica, Tibério Gaspar, diferentemente de “BR-3” não teve muitos problemas com a liberação de “Cabeça Feita (pra não dar bandeira)”

<sup>56</sup> O VII FIC trouxe inúmeros trabalhos mais complexos como “Serearei” (H. Paschoal) interpretado por Hermeto Pascoal e pela cantora Alaíde Costa. “Serearei” foi classificada para a final e Hermeto Pascoal tentou “incrementar” o arranjo, incluindo dois porcos e quatro galinhas como “instrumentos musicais”. Segundo a revista Veja, não somente a direção da Globo como a censura, vetaram a participação dos animais. Com receio que Hermeto Paschoal não acatasse a decisão, a direção ordenou que os técnicos de som desligassem os microfones quando Alaíde Costa e o compositor subissem ao palco. A ação da direção da emissora e da censura, mostrou mais uma vez que não havia uma discordância total entre a Globo o governo militar. (VAIAS..., 1972, p.83)

mas, pressionado, continuou na direção com a condição de que todo o júri fosse destituído.

A minha expectativa era a de que algum jornalista viesse perguntar o que havia acontecido, e então a história viria à tona. Eu só não podia tomar a iniciativa de passar as informações via assessoria de imprensa por razões óbvias. Os acontecimentos, no entanto, tomaram outro rumo. Em uma leitura equivocada do que ocorria, os que defendiam por gosto e os tinham interesse direto na música Cabeça, imaginaram que a destituição do júri era uma manobra para evitar a vitória daquele trabalho vanguardista, em favor da Maria Alcina, com Fio Maravilha, de Jorge Ben. E para o meu desespero, foi desviado o foco da verdadeira razão do afastamento de Nara e de todo o júri. (RIBEIRO, 2002, p.172)

Desta vez, veio à luz o problema e a imprensa indagou o motivo da destituição de todo o júri. A revista Veja chegou a publicar que havia três explicações para a estranha mudança: a primeira, a oficial da Rede Globo, que considerou a missão de Nara Leão cumprida e que um júri internacional teria maior imparcialidade; a segunda, extra-oficial, dos jurados, que foi um golpe para cortar a música mais discutida do festival, “Cabeça”, em favor de “Fio Maravilha”; e a terceira, também extra-oficial, que o SNI (Serviço Nacional de Informação) seria o motivo, por causa da antipatia que tinha com a presidente do júri, Nara Leão. (VAIAS..., 1972, p.74-75)

Com a destituição, todos os jurados redigiram uma carta, na qual manifestaram a sua estranheza ante a decisão da emissora, sem qualquer tipo de explicação, e que consideravam o ato arbitrário e suspeito. Além das manifestações contrárias à decisão da emissora carioca, a carta apresentava ainda a representante brasileira na final internacional: “Cabeça”. (VAIAS..., 1972, p.74-75) A carta seria lida por Roberto Freire na final nacional. Segundo Ribeiro (2002, p.173), quando o jurado se aproximou do microfone e começou a ler a carta, foi detido pelos seguranças e espancado. Com a retirada de alguns trechos que depreciavam a emissora, foi autorizado o apresentador do FIC, Murilo Néri, a ler o manifesto. (MELLO, 2003, p.427)

No entanto, as desconfiças do júri nacional destituído do interesse da Rede Globo na vitória de “Fio Maravilha” tinham fundamento. Primeiramente, a cantora Maria Alcina já havia assinado um contrato com a emissora, segundo Mello (2003, p.427). Na fase final, quando o júri internacional deu a vitória a “Nobody Calls Me a Prophet” (D. Thomas), do cantor norte-americano David

Clayton Thomas, Walter Clark ordenou a Solano Ribeiro, sem sucesso, que mudasse o resultado para “Fio Maravilha”. (RIBEIRO, 2002, p.174)

As críticas da imprensa, que novamente apontavam para a baixa qualidade da maioria das canções, os crescentes problemas na produção, acarretando em um prejuízo de US\$ 400 mil para a emissora, e a ação da censura, fizeram do VII FIC um dos mais conturbados de toda a trajetória da atração. Ao potencializar um “clima de pesquisa”, foi esquecido o perfil do público, que havia mudado desde os festivais finais da década de 1960. A escolha de um repertório mais ousado, aliado à baixa qualidade do restante das canções, pode ter refletido também no interesse do público telespectador do FIC. Segundo a revista *Veja*, o VII FIC obteve baixíssimos índices de audiência. (VAIAS..., 1972, p.74-75) Na cidade de São Paulo, a primeira eliminatória, dia 16 de setembro de 1972, obteve o índice de 29,3% e a segunda, no dia seguinte, 20,5%. A final nacional, dia 30 de setembro, e a internacional, no dia seguinte, obtiveram uma audiência de 24,7% e 22,1%, respectivamente. Estes índices mostram que o VII FIC, em termos de audiência, foi um fracasso, o pior de toda a trajetória do evento.<sup>57</sup> (IBOPE, 1972a) Além disso, segundo a revista *Veja*, somente as televisões da Grécia, Espanha, Porto Rico e da Argentina solicitaram os *tapes* do evento. Portanto, o intento do governo militar em exportar uma imagem positiva do Brasil no exterior também não foi atingido. (VAIAS..., 1972, p.74-75)

O perfil das cinco mil pessoas em média por noite no Maracanãzinho, o mais baixo comparecimento de público em um FIC, segundo Solano Ribeiro, era de um “público que não queria ouvir música” e que, infelizmente, “um dia foi convencido de ser o mais musical do mundo.” Provavelmente, as declarações de Solano Ribeiro derivam da péssima recepção dada pelo público ao aclamado músico argentino Astor Piazzolla. (VAIAS..., 1972, p.74-75)

A reação do público presente no VII FIC remete às considerações anteriormente citadas por Torquato Neto: o público do FIC é um público telespectador interessado no programa e não na música, que logo seria esquecida. (NETO, 1981, p.92) A ausência de um público, que buscava no

---

<sup>57</sup> Foram utilizados dados de São Paulo, pois não há a Relação Semanal dos Programas com mais de 20% de Audiência na cidade do Rio de Janeiro, no período em que foi realizado o VII FIC.

formato do festival manifestações culturais e políticas, levou também a um esvaziamento do evento. A Rede Globo, através de seu Padrão Globo de Qualidade, standardizou e transformou o festival em um mero espetáculo. Destarte, a Rede Globo atraiu para a sua atração o seu público, que era o telespectador. Portanto, as edições do FIC da década de 1970 atraíram um público interessado unicamente no espetáculo.

A historiadora Ângela de Castro Gomes, citada por Mello (2003, p. 434), atribuiu à ausência de artistas que participavam de movimentos sociais e políticos, devido à censura e às prisões, como o elemento fundamental para a explicação da decadência dos festivais, pois desapareceria o pano de fundo do evento. Já o produtor Solano Ribeiro, citado por Mello (2003, p.433), declarou que o FIC acabou porque “a Rede Globo ficou cansada de resolver problemas políticos.”

O VI e o VII FIC buscaram reativar o clima dos festivais da década de 1960, mas não conseguiram, pois o que imperou foram os interesses comerciais da emissora, o Padrão Globo de Qualidade e a censura. Ou seja, o FIC acabou pelo fato de o gênero festival já estar desgastado e ser incompatível com o modelo pragmático de produção da emissora e das novas estratégias empresariais da televisão.

Como campo de sondagem da indústria fonográfica, o VII FIC apresentou algumas tendências da música brasileira na década de 1970, servindo também de elemento de renovação do mercado de consumo. Apareceram para o grande público uma nova leva de compositores nordestinos que teriam, após 1975, um lugar de destaque no mercado fonográfico brasileiro: Fagner, Belchior, Alceu Valença e Ednardo. Por outro lado, Walter Franco e Sergio Sampaio comporiam uma nova tendência na MPB, a dos “malditos”, sendo que este último conseguiu um excelente resultado comercial imediato para a Philips. Por último, Raul Seixas, um grande vendedor de discos na década de 1970, aparece como um dos maiores expoentes do “Rock/Pop” no Brasil. Em 1973, o “Rock/Pop” seria um segmento de mercado amplamente explorado pelas gravadoras.

O VII FIC foi o último da era dos festivais, mas a emissora, três anos depois, tentou reabilitar o gênero com o festival “Abertura”. Não o chamou de VIII FIC porque o de 1972 não era mais o Festival Internacional da Canção

Popular e sim o festival da Rede Globo. Walter Clark, tentando disfarçar que o FIC acabara, mas defendendo festivais futuros, declarou que o VII FIC foi apenas “o primeiro festival da Globo e não do mítomano Augusto Mazargão(...)” (VAIAS..., 1972, p.74-75)

### 3.3 FESTIVAL ABERTURA: O LADRÃO DE FAROFA.

O festival “Abertura – Festival da Nova Música” pode ser considerado como uma das grandes demonstrações do Padrão Globo de Qualidade na década de 1970. O evento expressou o pragmatismo da emissora e a promoção não somente do selo Som Livre como também do principal produto da emissora, as telenovelas.

O evento foi anunciado no final de 1974, com o objetivo de incentivar compositores que não tiveram seus trabalhos premiados com até o terceiro lugar em qualquer outro festival televisionado. As músicas foram selecionadas por uma comissão indicada pela direção de shows da Rede Globo e submetidas à aprovação da direção da Central Globo de Produção. Desta forma, a emissora teria uma liberdade total para aplicar o seu padrão de qualidade, buscando eliminar os elementos imprevisíveis, tais como os ocorridos no VI e VII FIC, e esquematizando a atração dentro de um rigoroso planejamento do tempo, conforme Napolitano (2001, p.315).

Na estréia, notou-se que foi adotado um novo formato para o festival.<sup>58</sup> Ao intercalar as apresentações das canções concorrentes com pequenos shows de artistas consagrados, “Abertura” apresentou uma das suas principais funções, a de ser um desfile dos principais produtos da indústria fonográfica. As apresentações de tais artistas atraíam a audiência para o programa e, por outro lado, propiciaria a promoção dos produtos da indústria fonográfica. A inclusão de shows especiais dos artistas já consagrados revela também o processo de integração entre a Rede Globo e as demais gravadoras a partir de 1975, ano que começou a adotar o sistema de coletâneas para as suas trilhas sonoras de novela. Tais fatores demonstram como o procedimento de conexão

---

<sup>58</sup> O festival “Abertura” teve a direção de Arnaldo Artilheiro e Carlos de Oliveira, e produção de Renato Correa e Castro. O júri foi presidido por Aloísio de Oliveira (que não tinha direito a voto), e formado por Marcos Valle, Damiano Cosella, Madalena de Paula, Roberto Corte Real, Maurício Kubrusly, José Marcio Penido e Sérgio Cabral.

de todas as divisões da indústria cultural se potencializou no final da primeira metade da década de 1970. (MORIN, 1997b, p. 134-139).<sup>59</sup>

A fim de otimizar o processo de promoção, as músicas concorrentes foram anunciadas algumas semanas antes da primeira eliminatória. Com isso, as gravadoras poderiam veicular os seus artistas nos meios de comunicação, apresentando, antecipadamente para o público, as atrações do evento. Destarte, “Abertura” seria um meio de sondagem e promoção para a indústria fonográfica e do produto da Globo, ou seja, a própria atração, que também estava vinculada à telenovela e ao selo Som Livre.

TEIXEIRA (1975c, p.9) apontou que muitos membros da imprensa criticaram a emissora pelos excessos de produção. Mas, em termos de realização, a Globo transformou o evento em um espetáculo, muito bem dirigido e iluminado, e eliminando aquele entra-e-sai de concorrentes, como eram os anteriores. Contudo, Teixeira (1975c, p.9) registrou que a emissora se preocupou tanto com a organização que acabou se esquecendo do público do Teatro Municipal, que saiu insatisfeito em relação às músicas apresentadas, ou seja, novamente a Globo não consegue angariar um bom repertório.

O evento, transmitido diretamente do Teatro Municipal de São Paulo, foi apresentado pelo ator José Wilker, que naquele período participava da telenovela “Corrida do Ouro”; Luis Carlos Miele, conhecido produtor da MPB que integrava o elenco do programa humorístico “Satiricon”; e a jornalista e apresentadora da emissora, Marília Gabriela. Assim como as últimas edições do FIC, “Abertura” também mantinha um vínculo com as demais atrações da emissora.

A apresentação da canção “Bananeiras” (L. Diniz, W. Silva e A. Tenório), desclassificada para a final na terceira eliminatória, mostra claramente o vínculo. Segundo Silva (1975, s.p.), “foi declamada por Mario Lago, aliás corretíssimo ante um número que não trouxe nada de novo, e ainda serviu para apelar para um dos programas da emissora, como isso valesse (...) festival de música popular não tem nada a ver com rádio-novela”. A canção era um longo

---

<sup>59</sup> Os shows da primeira eliminatória ficaram a cargo de Antonio Carlos e Jofafi, Dominginhos, Quinteto Violado, Banda de Caruaru, Nelson Gonçalves e Jorge Ben. Na segunda eliminatória, Martinho da Vila, Erasmo Carlos, Gal Costa e Ivan Lins. A terceira eliminatória contou com Caetano Veloso, Os Originais do Samba, e Jair Rodrigues. A última eliminatória, Toquinho e Vinícius com o Quarteto em Cy. Na final, Milton Nascimento, Ney Matogrosso (sua primeira apresentação na TV fora dos Secos & Molhados) Gilberto Gil e Dorival Caymmi.

poema declamado pelo ator e compositor Mario Lago, com a orquestração de Radamés Gnattali, e continha um solo de viola do paranaense Waltel Branco. No entanto, nota-se que Mario Lago e Waltel Branco eram ligados à Rede Globo, sendo que o último diretamente ao selo Som Livre (a trajetória de Waltel Branco dentro da Som Livre será verificada no último capítulo). Para o show do intervalo na terceira eliminatória, a emissora convocou o cantor da velha guarda, Orlando Silva, que tinha duas canções na trilha sonora de “Escalada”; e Zé Rodrix, que havia composto a música tema (“Gerações”) de “A Corrida do Ouro”, telenovela que se encerrava naquela semana.

A Rede Globo pôde usufruir do evento como um campo de especulação para novas contratações de seu selo Som Livre e de promoção de alguns de seus artistas contratados. Depois do evento, a Som Livre aumentou o seu cast, contratando Luis Melodia, que no ano seguinte lançou o seu segundo LP “Maravilhas Contemporâneas” (Som Livre, 1976); Jards Macalé, produzindo o seu LP “Contrastes” (Som Livre, 1977), e de Carlinhos Vergueiro, com o LP “Contracorrente” (Som Livre, 1978).

A atração também promoveu a carreira de alguns contratados da Som Livre, como Alceu Valença, Edy Star, Djavan e Tom e Dito. Alceu Valença já tinha produzido o LP “Molhado de Suor” (Som Livre, 1974). Tom e Dito lançaram o LP “Se me Mandar Embora eu Fico” (Som Livre, 1974) no ano anterior. Djavan era um cantor contratado pela Som Livre para interpretar composições de outros autores em trilhas de telenovelas (“Ossos do Barão”, “Super Manoela”, “Fogo Sobre Terra” e “Gabriela”). Após “Abertura”, conseguiu gravar as suas composições no compacto duplo de “Fato Consumado” (Som Livre, 1975) e no LP “A Voz, o Violão e a Arte de Djavan” (Som Livre, 1976). Todos os três foram classificados para a final. Apenas um contratado da Som Livre foi desclassificado, Edy Star, que não se adaptava ao Padrão Globo de Qualidade.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Mal avaliada pelo júri, “Pirulito da Paz” (Talquino e Frutuosa), foi defendida por Edy Star. Tanto o crítico Silva (1975, s.p.) quanto Millarch, (1975d. p4) , não analisaram o conteúdo da canção, mas somente a figura andrógena do interprete. Walter Silva escreveu que “Edy Star, que deixou a sua carreira de pesquisador do folclore nordestino pela de nova sensação de androgenia, não agradou a mais do que meia dúzia de pessoas. Ridículo, desajeitado e totalmente artificial, não agradou o júri, do qual recebeu apenas 34 pontos.” Edy Star, havia lançado “Sweet Edy” (Som Livre, 1974) no ano anterior, mas sem qualquer repercussão. Apesar de incluir uma canção de Roberto e Erasmo Carlos feita exclusivamente para ele, “Claustrofobia”, o disco não emplacou. A música (“Eu dou vexame hoje/porque preciso de

Dos 16 finalistas, entre os 40 concorrentes, três eram artistas da Som Livre (Tom e Dito, Djavan e Alceu Valença), três seriam contratados (Jards Macalé, Luiz Melodia e Carlinhos Vergueiro) e um, Ednardo, teria a sua composição “Pavão Misterioso” (Ednardo) como música tema da novela “Saramandaia”. Fora isso, da dupla Burnier e Cartier, Cláudio Cartier havia composto a trilha para a telenovela “O Homem que Deve Morrer” (1971) e Reginaldo Bessa para “O Espigão” (1974), “Bandeira 2” (1972) e também para “O Homem que Deve Morrer”.

O festival “Abertura” foi um evento que carregou inúmeras similaridades com VII FIC, mas com uma particularidade: a ditadura militar, que naquele momento iniciava o seu processo de “distensão”, não via na atração um instrumento da propaganda militar, e ao mesmo tempo a censura “suavizava” as suas ações. Contudo, a própria Rede Globo eliminou qualquer manifestação contra o regime do período através de seu “filtro”. (MORIN, 1997b)

No campo estritamente musical, “Abertura” buscou promover um “clima de pesquisa”, e tal fato pode ser constatado na escolha do repertório do evento e das finalistas, em que compositores considerados de vanguarda, como Hermeto Paschoal, os “malditos” Walter Franco, Jards Macalé, Luiz Melodia e Jorge Mautner e a nova geração vindo do nordeste, Ednardo e Alceu Valença, foram destacados.

O evento consolidou a tendência dos “compositores malditos” na MPB, dentro do mercado fonográfico. Das canções apresentadas na primeira eliminatória (07 de janeiro de 1975), “Muito Tudo” (W. Franco), com Walter Franco, foi a canção que causou maior controvérsia, mas que obteve a maior pontuação do júri.<sup>61</sup> Diferentemente de “Cabeça”, “Muito Tudo” era uma canção simples, arranjada pelo maestro Julio Medaglia, que homenageava João Gilberto e o ex-beatle John Lennon.

Existe John  
 existe João  
 existe  
 Apesar de tudo  
 é muito leve

---

espaço/senão eu acabo no bagaço...Pare de me sufocar/Eu quero tocar bonito/Porque senão eu grito/E dou vexame”), nunca foi gravada pelo “Rei da Música Romântica no Brasil”. Edy Star foi o único contratado da Som Livre que não se classificou para a final, e aliás, após o festival, seu contrato com a gravadora foi rescindido.

<sup>61</sup> Cada jurado deveria pontuar do 1 a 10 a letra e o mesmo para a melodia.

Apesar de muito  
 é tudo leve  
 Pensa que eu  
 acredito pensa  
 que eu acredito  
 pensa (...)  
 “Muito Tudo” In: “Abertura” (Som Livre, 1975)

Walter Franco não acreditou que a vaia do público havia sido para a música, e sim para ele. “Ninguém estava vaiando Muito Tudo. Eles estavam vaiando a mim, ou melhor, estavam vaiando uma imagem que eles tinham feito de mim.” (BAHIANA, 2006, p.275) A rejeição a Walter Franco estava interligada à imagem já consolidada de “maldito”. A produção musical de Walter Franco não era reconhecida pela maioria do público. Desta forma, a “crítica à produção de massa”, de acordo com Morin (1997b), poderia estar inserida no trabalho de Walter Franco, que confrontava com aos padrões já estabelecidos. Isto pode ser verificado através da concorrente mais aplaudida na primeira eliminatória, segundo a revista Amiga, o samba “Tamanco Malandrinho” (Tom e Dito), interpretada por Tom e Dito.<sup>62</sup> (TEIXEIRA, 1975c, p.06) A dupla, segundo o Jornal da Tarde, era um sucedâneo de Antonio Carlos e Jocaí. (CARLINHOS, vitória por um voto, 1975, s.p) Ou seja, todos os elementos eram familiares à grande audiência, pois era uma fórmula de sucesso já consagrada pela indústria cultural, conforme Adorno (1998).

Na terceira eliminatória (21 de janeiro de 1975), Luis Melodia, também do segmento dos “malditos” na MPB, mas que teve grande repercussão no mercado fonográfico ao ter as suas composições gravadas por Gal Costa e Maria Bethânia (“Pérola negra” e “Estácio Holy Estácio”), apresentou a canção “Ébano” (L. Melodia). Ainda sem gravadora, pois fôra dispensado da Philips um ano antes, Luis Melodia, acompanhado por um conjunto de metais, apresentou uma canção que seguia a mesma linha de seus trabalhos anteriores, que misturava o “samba” com a música negra norte-americana, acompanhada por letras enigmáticas, que o compositor sempre se negava a explicar, como declarou a Souza (1976, p.6): “Eu grito ébano/O couro que me cobre a

---

<sup>62</sup> As outras duas classificadas, “Trabalhadores do Metrô” (Monte Santo e Marques), um xaxado eletrônico defendido por Raimundo Monte Santo, como definiu o Jornal da Tarde (CARLINHOS..., 1975,s.p.), e “Dança Espanhola Sobre a Cabeça” (Pereira), foram recebidas com frieza pelo público, segundo a revista TEIXEIRA (1975c, p.7).

carne/Não tem planos a sombra da neurose/ te persegue há quantos anos (...).”<sup>63</sup>

Na mesma noite, outro compositor considerado “maldito” se apresentou, Jards Macalé, com a sua composição “Princípio do Prazer”. Jards Macalé também era conhecido no mercado fonográfico, primeiramente através de sua participação nos shows do “Opinião”, depois no movimento da “Tropicália”, inclusive produzindo o LP “Transa” (Philips, 1972), de Caetano Veloso, e por ter algumas de suas composições, assim como Luis Melodia, gravadas por Gal Costa, como “Vapor Barato”, feita em parceria com Wally Salomão. Alguns membros da platéia, que provavelmente interpretaram o início da letra como uma provocação (“Eu sou do Ceará/Eu estou aqui e ali/Você não pode me rodear/Não entro na sua trip/Não entro no seu bode...), receberam mal o compositor.<sup>64</sup>

Jorge Mautner, também ligado aos compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretou “Bem te viu”, composição sua e de Nelson Jacobina.<sup>65</sup> Todavia, o duelo dos violinos dissonantes de Jorge Mautner e Julio Medaglia foi considerado um recurso “festivalesco”, pois fugiam em muito da composição, como foi apontado por Silva. (1975 s.p.)

Assim como o VII FIC, notou-se a predileção do júri pelo experimentalismo e pelos “novos talentos”, aliás muitos deles já apresentados no evento de 1972. (SILVA, 1975, s.p) No segmento “experimental” da música brasileira, Hermeto Pascoal, que apelidou o festival de “Fechadura”, em entrevista a Neves (1975, p.1), destacou-se no evento ao interpretar o baião “Porco na Festa” (H. Pascoal).<sup>66</sup> Da nova leva dos compositores vindos do Nordeste, o cantor e compositor Ednardo, com “Vaila” (Ednardo e J. S. Brandão), foi classificado para a final na mesma noite. A hermética letra da

<sup>63</sup> Trecho da canção “Ébano”, In: “Abertura” (Som Livre, 1975)

<sup>64</sup> Trecho da canção “Princípio do Prazer”, In: “Abertura” (Som Livre, 1975)

<sup>65</sup> Jorge Mautner foi acompanhado pela Banda Atômica (Vinícius Cantuária, Arnaldo Brandão e Nelson Jacobina) e o maestro Julio Medaglia, no violino. “Bem Te Viu” apresentou uma letra um pouco mais convencional em relação aos trabalhos anteriores (“Foi no dia em que te vi/que você também me viu/e fez fiu fiu/e fez fiu fiu/Em cima daquele galho/que bem-te-vi também te viu/E bem te viu/O que ele viu e assistiu/Com olhos de passarinho/Foi o beijo mais gamado e alucinado/do Brasil”). In: “Abertura” (Som Livre, 1975)

<sup>66</sup> O músico alagoano utilizou a orquestra da Globo, inúmeros instrumentos de percussão, flautas, violão e a voz da cantora Neuza. Segundo o jornalista Silva (1975, s.p), notava-se que o operador de som ficava o tempo todo diminuindo o som quando percebia que Hermeto preparava um ataque mais forte na percussão.

valsa “Vaila” era composta por um poema fragmentado, que soava harmonicamente com a melodia.<sup>67</sup>

Fetabre es esta febre solta  
 Vobe turno savadale  
 Canscansada levas  
 Cabelos turvos  
 Lírica esta orgia lenta  
 lenta húmos e cristal  
 Zir sisudo torto (...)  
 “Vaila”, In: “Abertura” (Som Livre, 1975)

Também classificada para a final, “Vou Danado para Catende” (A. Valença e A. Ferreira), defendida por Alceu Valença e acompanhada por Zé Ramalho e Lula Cortes, tinha uma longa introdução instrumental e a sua letra era baseada no poema “Trem de Alagoas”, do poeta pernambucano Ascenso Ferreira. Elogiada por uma parte da crítica, “Vou Danado pra Catende” foi considerada “uma das mais sólidas músicas apresentadas em todo o Festival”, segundo Millarch (1975d, p.4).<sup>68</sup>

Porém, esta predileção do júri pelo experimentalismo e pelos “novos compositores” foi contestada por uma parte da crítica brasileira. Desconfiando da qualidade das músicas classificadas, o crítico Aramis Millarch (1975c, p.4) escreveu em sua coluna:

Em sua terceira eliminatória, "Abertura" (Rede Globo de Televisão/Canais 4 e 11, terça-feira, 21h às 22h45) mostrou uma aparente predileção do imparcial júri pelas composições de vanguarda, o que fez com que um belíssimo samba de Nelson Cavaquinho/Guilherme de Brito ("Saudade Minha Inimiga") fosse desclassificado, enquanto recebiam pontos para chegarem à finalíssima, músicas estranhas e sem o lirismo do samba da dupla de autores de "A Flor e o Espinho". Se um festival de música popular é, antes de tudo, uma oportunidade de se darem às novas forças criativas, hora e vez para mostrarem suas avançadas propostas, a terceira etapa desta saudável promoção da Rede Globo de Televisão deve ter atingido tal objetivo: cinco das dez músicas ali apresentadas surpreenderam o público pela linguagem anticonvencional (e às vezes até antimusical) de seus autores. (...) Em compensação, afora a discutível classificação das músicas de Macalé e Djavan, o fato de "Saudade Minha Inimiga", de Nelson do Cavaquinho, ter sido eliminada, não deixa de entristecer

<sup>67</sup> Depois de “Vaila”, apresentaram-se três canções que foram desclassificadas. Do compositor de “Ronda” e “Volta por cima”, Paulo Vanzolini, o samba “Balbina” foi defendido por Germano Batista. A canção ficou empatada com “Vaila”, mas em nova votação do júri, a composição de Ednardo acabou ficando entre as finalistas.

<sup>68</sup> Porém, houve pouco entendimento e um certo equívoco na análise de Silva (1975, s.p.) que a definiu como “repetitiva, Pink-Floydesca e nada ligada a algo de novo ou de verdadeiramente brasileiro, a não ser o refrão usado sem autorização do autor, ao que nos parece.” Todavia, Alceu Valença creditou a Ascenso Ferreira, que faleceu em 1965, a co-autoria; o “clima espacial” proporcionado pelos violões de Lula Cortes e Zé Ramalho, poderia ter influência da música psicodélica norte-americana ou inglesa, mas as entonações tipicamente nordestinas, criava um efeito muito diferente do trabalho do grupo Pink Floyd.

os fãs do grande poeta do povo. Possivelmente, a péssima interpretação de Elza Soares contribuiu para que o júri só desse 80 pontos à sua música. (MILLARCH, 1975c, p.4)

Apesar da desclassificação do samba de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, “Saudade Minha Inimiga”, o gênero foi amplamente exposto no evento. A veterana cantora Clementina de Jesus foi uma das grandes homenageadas do festival, pois na final, quando defendeu “A Morte de Chico Preto” (Geraldo Filme), ganhou o prêmio de melhor intérprete. Porém, para Millarch (1975b, p.4), “embora a vigorosa interpretação da grande Clementina de Jesus tenha sido prejudicada pelo arranjo glamorizado do maestro Guido de Moraes, que utilizou cordas e metais (principalmente) em excesso, para um samba que exigiria um acompanhamento menos sofisticado.” Adotando um arranjo simples, Leci Brandão teve a sua composição “Antes que Eu Volte a Ser Nada” muito bem recebida pela platéia e classificada para a final.

O “Samba” foi uma das grandes atrações do evento, mostrando novamente como o festival poderia servir de elemento de promoção para a indústria fonográfica. Martinho da Vila, Beth Carvalho e Clara Nunes obtinham grandes vendagens em LPs no período, sempre configurando entre os 20 LPs mais vendidos. (IBOPE, 1975d). Entre 1975 e 1980, houve interesse por parte de algumas pequenas gravadoras (a Marcus Pereira foi uma das principais), em gravar os “grandes compositores tradicionais do samba”, como Cartola e Nelson Cavaquinho.

O festival “Abertura” repetiu os elementos que clarificam a relação entre a música brasileira, o mercado fonográfico e a Rede Globo. Primeiramente, a emissora, em associação com a indústria fonográfica, utilizou o evento para renovar o mercado de discos, buscando novos talentos, já que sofria uma crise desde 1973, segundo Stroud (2005, p.98). Contudo, a emissora o utilizou para promover os seus artistas contratados e também como meio de sondagem para a contratação de nomes para o selo Som Livre que, no caso, poderiam compor uma “faixa de prestígio” da gravadora. (NAPOLITANO, 2002, p.5)

O Jornal da Tarde, no dia seguinte à final do “Abertura”, que conseguiu o índice de 52,9% de audiência, segundo o IBOPE (1975a), publicou: “se o critério para avaliar um bom festival é a violenta reação da platéia em relação

às premiações, então o encerramento de “Abertura” foi excelente.” (CARLINHOS...,1975, p.35) Apesar de a imprensa sugerir uma grande final, já se comentava que as premiações gerariam controvérsia, pois percebeu-se que o júri tenderia ao experimentalismo.<sup>69</sup>

A primeira das quatro eliminatórias, que foram feitas todas as terças-feiras de janeiro de 1975, mostrou uma das principais características do evento: o público não se comportou como se estivesse em um festival, somente na final, quando realmente se manifestou em relação às premiações. (CARLINHOS...,1975, p.35) O público foi entretido mais com os shows especiais do que com o festival propriamente dito.

Através de seu padrão pragmático de produção, transformou o evento em um espetáculo, sendo que o público até a final comportou-se de forma “morna”, reagindo somente às canções consideradas “polêmicas”, como “Muito Tudo”, que pareciam ser classificadas não somente pela tendência do júri, e sim para promover o festival, pois as vaías já estavam incorporadas como elemento do espetáculo.

O que se estabeleceu foi uma disputa entre segmentos de público, que foram divididos no luxuoso Teatro Municipal de São Paulo em dois campos de atuação: a platéia, reservada para artistas, autoridades e o público capaz de pagar ingressos mais caros; e as galerias superiores, cujos ingressos eram muito mais baratos. Não necessariamente que as manifestações das duas fossem diametralmente opostas todo o tempo, mas, em certos momentos do espetáculo, as galerias superiores reagiram de forma contrária ao júri e a uma boa parcela da platéia. (CARLINHOS...,1975, p.35) Contudo, ocorreu um consenso em relação à canção vitoriosa, “Como um Ladrão” (C. Vergueiro).

“Como um Ladrão” tornou o cantor e compositor paulistano, Carlinhos Vergueiro, conhecido do grande público, e era considerada como uma das favoritas. Todavia, o “Abertura” foi o único momento de grande exposição de Carlinhos Vergueiro na mídia. (MILLARCH, 1986, p.4)<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> O Jornal da Tarde publicou que houve também um clima de grande insatisfação não somente no público, mas também nos bastidores, pois muitos compositores não concordaram com as premiações. (CARLINHOS...,1975, p.35)

<sup>70</sup> Seguindo um padrão estético bem “festivalesco”, “Como um Ladrão” trazia uma letra nos moldes das canções dos festivais da Record da década de 1960. Carlinhos Vergueiro seguiu carreira discretíssima: “sou um compositor de 1975 e, apesar das dificuldades de se fazer alguma coisa hoje em dia, não estou nostálgico. Como eu, existem outros compositores,

O compositor e cantor Djavan, que conseguiu o segundo lugar com “Fato Consumado” (Djavan), foi recebido com estranheza e muitas vaias, desde a segunda eliminatória. (CARLINHOS...,1975, p.35) Apesar disso, Djavan foi um dos melhores resultados para a indústria fonográfica vindo daquele evento. Após ser contratado pela Som Livre, como anteriormente explanado, Djavan passou a ser gradativamente conhecido pelo grande público. Em 1978, assinou com a EMI e várias composições suas foram gravadas por inúmeros intérpretes.<sup>71</sup>

Quando Walter Franco, o flautista Tony Osanah e Júlio Medaglia voltaram ao palco para apresentar a sua música premiada com o terceiro lugar, houve uma vaia que durou quase dez minutos. Os três sentaram-se no palco e dedicaram-se a um jogo de dados imaginários. Sem conseguir apresentar “Muito Tudo”, Júlio Medaglia rasgou a partitura e jogou para a platéia.

Segundo Millarch (1975e, p.4), o que o ocorreu foi uma “incompreensão total do público de um trabalho vanguardista, mas muito menos hermético que os anteriores de Walter Franco.” O mesmo crítico aponta que tal decisão era um tanto contraditória em relação ao primeiro e segundo lugar; pois eram “duas músicas que, para a geração-75, podem ser classificadas de ‘quadradas’, “Fato Consumado”, de Djavan e “Como um Ladrão”, de Carlinhos Vergueiro”.

Entretanto, foi durante a apresentação das 16 composições finalistas que o “Abertura” apresentou um dos seus elementos mais importantes. Como descrito anteriormente, o Teatro Municipal de São Paulo ficou dividido entre duas alas: a da platéia nas poltronas e as galerias, dois segmentos de público que atuaram de forma oposta. Atuaram com positiva conformidade em relação a “Como um ladrão”; “A Morte de Chico Preto”, “Bem Te Viu” e “Vou Danado Pra Catende”, mas diametralmente oposta em relação a outras. (CARLINHOS...,1975, p.35)

---

preocupados com a realidade brasileira, tentando mostrar seu trabalho que deve ser ouvido e respeitado. Eu só peço não nos deixem mudos, pelo amor de Deus”.(MILLARCH, 1975c, p.4)

<sup>71</sup> O júri igualmente apresentou duas alas: Sergio Cabral, Marcos Valle, Madalena de Paula e Roberto Corte Real, que deram a nota máxima (3,0) para a composição de Carlinhos Vergueiro; e Mauricio Kubrusly José Marcio Penido e Damiano Cozzela, que deram a mesma pontuação para “Bem te viu” de Jorge Mautner. Porém, ficando com apenas três indicações para o primeiro lugar, a composição de Jorge Mautner ficou de fora. Um critério esdrúxulo que favoreceu Djavan, que com os mesmos pontos da música “Muito tudo”, acabou ficando com o segundo lugar, pois Aloísio de Oliveira, pelas normas de desempate, teria o “voto de Minerva”, e acabou preferindo o compositor cearense. (CARLINHOS...,1975, p.35)

A disputa maior ocorreria depois da boa recepção que Hermeto Paschoal obteve, que, após agradecer os aplausos, anunciou que haveria mocotó (que constava na letra) gratuito para todo o público depois do festival. O público das galerias associou mocotó à farofa e começou a cantar a música “Farofa-fá” de Mauro Celso. A partir deste momento, quase todas as apresentações tiveram “como música de fundo”, além das vaias, “Farofa-fá”.

TEIXEIRA (1975c, p.6) apontou que a maior participação do público na terceira eliminatória foi com a que recebeu menor pontuação por parte do júri: “Farofa-fá”. A rejeição do público das galerias e de uma parte da platéia a “Muito Tudo” encontrou uma contrapartida por parte do júri, que rejeitou “Farofa-fá”. Por não reconhecer elementos que a classificassem como uma boa canção, o júri desclassificou o maior sucesso comercial imediato do “Abertura”, provavelmente por considerá-la “popularesca” ou por não ser assinada por Jackson do Pandeiro. Independentemente dos méritos estéticos da composição de Mauro Celso, o fato é que o cantor foi contratado logo em seguida pela RCA, e o compacto da canção, entre abril e julho de 1975, ficou entre os 10 mais vendidos em São Paulo, segundo o relatório do IBOPE (1975a). Nenhuma outra canção de “Abertura”, através de compactos simples, duplos ou LPs, entraram nestas relações do IBOPE (1975a)

Uma dúvida recaía na inclusão de “Farofa-fá” no “Abertura” por parte da direção da Globo. Se o Padrão Globo de Qualidade funcionava de forma quase plena na escolha do repertório, a canção do novato Mauro Celso, que somente foi contratado pela RCA depois de sua desclassificação, não poderia ter sido excluída do evento já no processo de classificação? Talvez a canção tenha entrado no festival simplesmente para ser desclassificada pelo júri, demonstrando que o Padrão Globo de Qualidade poderia ser considerado “democrático” ao incluir uma canção que supostamente era considerada “popularesca”. Todavia, a desclassificação de “Farofa-fá”, como anteriormente citado, o maior sucesso comercial imediato do “Abertura”, mostrou o Padrão Globo de Qualidade em pleno funcionamento, apesar da reação negativa, esperada ou não pela emissora, de uma boa parte da platéia. Porém, como produto “popular-quantitativo”, conforme Napolitano (2002, p.5), ou seja, um produto de grandes vendas momentâneas e não duradoura no catálogo das gravadoras, “Farofa-fá” foi muito bem-sucedida.

Na final, Jards Macalé aproveitou a popularidade de “Farofa-fá” e fez um “happening” antropofágico. Subiu ao palco com um prato na mão, uma rosa, uma maçã e um saco de farinha, que prontamente jogou na platéia. Em seguida quebrou o prato e começou a mastigar a rosa e a maçã, enquanto cantava a sua canção sob intensa vaia.

Jards Macalé afirmou que “Abertura” quis se parecer com o “FIC”.<sup>72</sup> Neste caso, quis se parecer com o VII FIC, mas sem os problemas que o envolveram. A Rede Globo, aplicando o seu Padrão Globo de Qualidade, promoveu diversos produtos, através do controle total do evento, desde a escolha das canções e do júri, até o direcionamento dado que favorecia a telenovela e os artistas contratados pelo selo Som Livre, eliminando qualquer elemento que poderia comprometer o espetáculo, formando “filtros”. (MORIN,1997b).

O formato adotado, apresentando shows especiais, colocou as músicas concorrentes como mais uma atração e não a principal do evento. Com isso, um processo de renovação no mercado, como apontado por Stroud (2005), ou de formação de segmentos, segundo Chapple e Garofalo (1989), era intercalado com a promoção dos produtos da indústria fonográfica e da própria Rede Globo.

A escolha pelo experimentalismo, que servia muito bem para a indústria fonográfica, conforme Napolitano (2002), pretendia dar credibilidade ou “prestígio” ao evento, mas também um “clima polêmico”, que poderia chamar a atenção do público. Todavia, as canções “mais convencionais” ficaram com o primeiro e o segundo lugar, sendo que uma delas era de um artista ligado diretamente ao selo Som Livre, Djavan.

Desta forma, o “Abertura” cumpriu a função para a indústria fonográfica, sendo um campo de sondagem, de acordo com Napolitano (2001). Tanto para o produto “popular-quantitativo”, quanto o “popular-qualitativo”, com um conjunto de artistas mais duradouros e de vendas mais estáveis, segundo Napolitano (2002, p.5), como foi o caso de Djavan, Alceu Valença e Zé

---

<sup>72</sup> Conforme o depoimento extraído do site oficial de Jards Macalé: “e de novo pintou a divisão da vaia e aplauso. Mas aprendi uma coisa: incorporar a reação agressiva e a devolver não-agressivamente, a incorporar o trabalho, como manifestação musical. Brincar com a vaia. Não era uma atitude de embate, mas de compreensão da própria situação. Na realidade, Abertura, de repente, queria se parecer com o FIC”. <http://www.brazilianmusic.com.br/macale/historia.html> - acesso em 28/01/2007.

Ramalho (que atuou como coadjuvante no evento). Contudo, esses nomes foram essenciais para a retomada da MPB no mercado fonográfico.

“Abertura” foi muito mais um espetáculo do Padrão Globo de Qualidade e de autopromoção da emissora. Cinco anos depois, a emissora insistirá novamente no formato, desta vez em um período um diferente: o AI-5 já não existia mais e a Rede Globo dominava hegemonicamente a televisão brasileira. Porém, o que se repetiu foi a exposição de “resíduos” dos festivais da Record da década de 1960. O FIC representou a standardização do gênero festival, e o que prevaleceu no evento foram os interesses comerciais da emissora, do mercado fonográfico e da ditadura militar, sobressaindo apenas o Padrão Globo de Qualidade. Da mesma forma que a Rede Globo quis recriar os festivais da Record, também tentou com outro gênero criado pela emissora paulista: os programas musicais, através do programa “Som Livre Exportação”. Todavia, a relação se mostrou problemática, pois novamente os intentos comerciais e o pragmatismo da emissora se mostraram incompatíveis com um gênero de programa já desgastado.

#### **4 SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: O ESGOTAMENTO DO MUSICAL NA TELEVISÃO BRASILEIRA**

Dentro da historiografia da música brasileira e da televisão, nota-se que o programa “Som Livre Exportação” nunca foi objeto de uma análise aprofundada. Se for somado tudo o que já foi publicado, cerca de 15 páginas foram escritas sobre o programa, e quase sempre abordando os mesmos temas: o MAU, a apresentação de Caetano Veloso e o programa gravado em um show no Palácio do Anhembi, em março de 1971.

A atração foi descrita muito brevemente por Carlos Calado (1995) em “A Divina Comédia dos Mutantes”, que narra a trajetória do grupo Mutantes e “Tropicália”, obra voltada ao movimento musical homônimo. O cantor e compositor Caetano Veloso (1997) dedicou ao programa uma página de “Verdade Tropical”, quando narrou a sua apresentação compulsória neste. Há ainda um verbete em PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO (2003), que apresenta informações básicas: ficha técnica, alguns músicos que se apresentaram e poucos detalhes de dois programas (do Palácio do Anhembi e de Brasília). Um dos produtores, Nelson Motta (2001), em “Noites Tropicais”, não chegou a escrever uma página inteira sobre o “Som Livre Exportação”, limitando-se a citar algumas atrações fixas, o MAU e a apresentação de Caetano Veloso. A única descrição um pouco mais detalhada, cerca de 10 páginas, foi a de Solano Ribeiro (2002), também um dos produtores do programa, em sua autobiografia, “Prepare o seu Coração”. Contudo, o autor focou basicamente a sua narrativa na apresentação do Palácio do Anhembi.

Nota-se que “Som Livre Exportação”, no pouco que já foi escrito, sempre apareceu como um pano de fundo em biografias de compositores em que lá se apresentaram, e no show do Palácio do Anhembi. Somente Paulo César Araújo (2002), em “Eu não sou cachorro não”, abordou o programa de outra forma: as vaias recebidas pelo cantor Agnaldo Timóteo quando este se apresentou no “Som Livre Exportação”.

O “Som Livre Exportação” não foi apenas mais um programa da Rede Globo dedicado à música brasileira, e assim como os seus antecessores, de curtíssima duração. A atração representou a tentativa da emissora carioca de ressuscitar o gênero musical na televisão brasileira, a partir de um movimento

musical, no caso o MAU, que poderia ampliar um segmento de consumo para a indústria fonográfica, conforme Chapple e Garofalo (1989) e Petterson e Berger (1990), e atender o público universitário, que consumia a MPB, conforme Napolitano (2002). Em um determinado momento, acabou por servir de elo entre a emissora e o governo militar, no caso da apresentação de Caetano Veloso. Também se valeu para fomentar o consumo, expondo os produtos fonográficos da Philips e da Globo, no caso, a música na telenovela.

O presente capítulo, portanto, pretende mostrar como o musical, gênero herdado de um modelo de televisão já superado, no caso o “Som Livre Exportação”, foi incompatível ao formato de produção pragmático da Rede Globo, assim como ocorreu no caso dos festivais, como descrito no capítulo anterior. Além disso, almeja desvendar a trajetória do programa, tão relegada ao um segundo plano dentro da história da música e da televisão brasileira.

#### 4.1 A GLOBO E OS MUSICAIS NA TELEVISÃO

A televisão, segundo Frith (2002, p. 279), reflete o que acontece ao seu redor. Tal como uma “janela do mundo”, desvenda para a grande audiência uma série de movimentos musicais que, em muitas vezes, são sucessos radiofônicos. Contudo, no caso da relação entre a música brasileira e a televisão, deve-se salientar que a última, elemento da indústria cultural, remodela e intensifica os “ciclos mercadológicos”, conforme Petterson e Berger (1990), e amplia os segmentos de mercado, de acordo com Chapple e Garofalo (1989). A televisão alterou significativamente a relação entre a música e o público.

A TV Record foi a emissora que consolidou o gênero musical na televisão brasileira. Em meados da década de 1960, a Record produziu programas que enfatizavam determinadas tendências musicais que estavam em evidência. Ou seja, tais programas atuavam de forma a promover e fixar uma tendência que, em determinado momento, estava em destaque comercial. Os títulos dos programas enfatizavam tais tendências e o direcionamento para um determinado segmento de mercado: “Jovem Guarda”; “O Fino da Bossa”; “Bossaudade”, etc.

A TV Record, além de aproveitar os segmentos do mercado para formatar musicais, usufruiu também da popularidade de seus festivais e do sucesso das canções mais destacadas nos mesmos. Em 1966, produziu dois programas: “Pra Ver a Banda Passar” e “Disparada”, que seriam amparados pelo sucesso das canções “A Banda” (C. Buarque) e “Disparada” (T. Barros e G. Vandré), ambas primeiro lugar no II Festival da Record, realizado naquele ano.<sup>73</sup> Os dois programas seriam direcionados para o público da MPB, que se articulou dentro dos festivais e conseguiu espaço na televisão através dos musicais “Fino da Bossa” e “Bossaudade”.

A Record capitalizou rapidamente dois sucessos de seu segundo festival, buscando resultados comerciais favoráveis a curto prazo. Porém, os dois programas tiveram pouca longevidade nas grades de programação. O programa “Disparada”, comandado por Geraldo Vandré, durou apenas três meses, devido aos altíssimos custos produção, segundo Mello (2003, p.176).<sup>74</sup> “Pra Ver a Banda Passar”, apresentado por Chico Buarque e Nara Leão, permaneceu na programação pouco mais de dois meses. Segundo Motta (2001, p.129):

A Record bem que tentou faturar a nova paixão nacional, à sua maneira: Chico e Nara tiveram imediatamente seu próprio programa semanal, onde apresentavam convidados do cast da emissora, menos os da jovem guarda. Mas durou pouco: a timidez dos dois, a pouca vontade e muito sofrimento para interpretar aquele papel fizeram o diretor Manoel Carlos – e Nara e Chico concordaram aliviados - concluir que eles eram perfeitos “desanimadores de auditório”, encerrando a breve carreira do programa. (MOTTA, 2001, p. 129)

Apesar de Mello (2003) e Motta (2001) afirmarem que os programas tiveram pouca longevidade devido a fatores como alto custo de produção e inaptidão de Chico Buarque e Nara Leão na função de apresentadores, o fato é que as duas atrações atingiam o mesmo público, o da MPB, que já tinha o seu espaço no programa “Fino da Bossa” que, naquele momento, perdia gradativamente a audiência, sendo cancelado no início de 1967. Na tentativa de manter um espaço na televisão para a MPB, foi produzido o programa

---

<sup>73</sup> “A Banda”, cujo compacto simples, segundo Motta (2001, p.113) e Mello (2003, p.139), com a interpretação de Nara Leão, vendeu mais de 100 mil cópias em poucas semanas.

<sup>74</sup> As gravações eram realizadas no teatro da TV Record da Consolação e começavam depois da meia-noite na presença de um pequeno público não pagante. Segundo Mello (2003, p.176), as tomadas não aprovadas pela direção tinham que ser refeitas na hora e, por isso, as gravações chegavam até ao raiar do dia.

“Noite da Música Popular” ou “Frente Única”, que substituiu “O Fino Bossa”, também apresentado por Elis Regina. Contudo, teve apenas três meses de duração. Enquanto isso, “Jovem Guarda”, apresentado por Roberto e Erasmo Carlos, era o maior sucesso da Rede Record.<sup>75</sup>

Para a indústria cultural, “Bossa Nova”, “Tropicalismo”, etc. são produtos. Do ponto de vista puramente econômico, a indústria trabalha com segmentos e ciclos mercadológicos – e estes, periodicamente, se esgotam, de acordo com Petterson e Berger (1990). Os segmentos de mercado e os ciclos mercadológicos foram potencializados pelos espaços na televisão: MPB (“O Fino da Bossa”; “Bossaudade”, “MPB Especial”); “Tropicália” (“Divino, Maravilhoso”); o “Samba” (“Sambão da Elizete”), a Jovem Guarda (“Jovem Guarda”, “Ronnie Von”).

As redes de televisão, tradicionalmente, buscaram “capitalizar” os movimentos musicais através de programas semanais, mesmo que sua repercussão fosse temporária. Através do V FIC de 1970, a Rede Globo buscou “capitalizar”, mesmo que por um “breve” momento, os resultados do evento. Essa capitalização veio por intermédio do grupo MAU, com o programa “Som Livre Exportação”, que teve uma duração tão curta quanto a do movimento depois que apareceu para o grande público.

No caso do MAU e do “Som Livre Exportação”, a atuação da Rede Globo não foi diferente da TV Record com os programas “Pra Ver a Banda Passar” e “Disparada”. Contudo, a emissora tinha pouco *know-how* e tradição no campo dos musicais. A TV Rio e a TV Record praticamente esgotaram o gênero na televisão – e as experiências anteriores da TV Globo não foram bem-sucedidas.

O primeiro musical da emissora, intitulado “Musicalíssima”, em 1965, durou dois meses. Não se tratava de um programa musical e sim comédias musicais.<sup>76</sup> Em uma tentativa de utilizar uma fórmula já consagrada no rádio, em agosto de 1965, estreou “Espetáculos Tonelux” (os produtos de limpeza

---

<sup>75</sup> Os programas “O Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”, obtiveram bons índices de audiência e uma relativa “longevidade”, pois estavam pautados no sucesso nas estações de rádio e em segundo lugar, na “disputa” entre a “música brasileira” e a “música Jovem”, como relata Napolitano (2001).

<sup>76</sup> Produzidos por Luiz Carlos Miele e Ronaldo Bôscoli, “Alô Dolly” e “Dick e Betty”, este apresentado por Dick Farney e Betty Faria, permaneceram nas grades de programação entre abril e agosto de 1965.

Tonelux, desde 1940, patrocinavam este programa na rádio). Apesar de permanecer no ar por um ano, “Espetáculos Tonelux” foi cancelado, pois não se adaptou ao formato televisivo.

Nos anos seguintes, a TV Globo ofereceu um descartar de rotundos fracassos: “Um Cantor por Dez Milhões, Dez milhões por uma Canção”; “Alô Sucesso” (programa de auditório, que durou seis meses e divulgava os últimos sucessos em vendagem de disco) e “Os Maiorais da Globo” (outro programa que permaneceu no ar por apenas seis meses e também voltado para os sucessos de venda), para citar apenas alguns.<sup>77</sup>

Com um histórico que demonstrava a pouca habilidade da emissora em produzir musicais que perdurassem na programação, mesmo assim, a direção da Rede Globo resolveu investir em “Som Livre Exportação”, principalmente pelo fato de que o público alvo era, basicamente, o jovem de classe média, que consistia naquele momento uma faixa de consumidores importante para o mercado fonográfico. Para tanto, o programa de auditório “Mister Show”, cuja média desde a sua estréia em maio de 1969 era de 50% da audiência no horário segundo o IBOPE (1970), foi retirado do ar para dar lugar ao “Som Livre Exportação”.

O programa apresentava calouros-mirins, quadros humorísticos, números musicais e entrevistas. Contudo, o destaque era o boneco articulado Topo Gigio, um “ratinho falante” que aparecia em um quadro gravado de 15 minutos. A revista *Veja* apontou para um esvaziamento do programa com a saída do Topo Gigio e os riscos do programa “Som Livre Exportação”:

Empresarialmente, porém, é que tomam maiores cuidados. O esvaziamento de “Mister Show”, depois da saída do Topo Gigio e seu parceiro Agildo Ribeiro, é um exemplo do que também pode perturbar o sucesso e a sobrevivência do “Som Livre”. Com o ratinho chato e Agildo, “Mister Show” sempre teve boa audiência – mas com a versatilidade de Miele, saiu do ar, dando lugar ao “Som Livre” (...) Resta saber até quando a preferência

---

<sup>77</sup> De todos os programas musicais que a TV Globo produziu entre 1965 a 1969, “Eliana e Booker Pittman” pode ser considerado o mais curioso. Apresentado nas terças-feiras, às 20h, o programa buscava divulgar o “Jazz” no Brasil, eliminando o abismo existente entre o gênero e o grande público. O programa surpreendeu pelo seu êxito com grande público, que permitiu uma enorme longevidade: dois meses. Por outro lado, “Concertos para Juventude”, que objetivava romper as barreiras entre a música erudita e a grande audiência, permaneceu no ar por 20 anos (1965-1984) e foi apontado pela UNESCO como o programa modelo para divulgação das obras dos grandes mestres da música clássica. A longevidade de “Concertos para Juventude” pode ser entendida: atingia o público certo, ou seja, o de domingo de manhã, que incluía o Presidente da TV Globo, Roberto Marinho.

dos telespectadores vai garantir um programa que tem tudo para merecer sucesso. (TEMPLO..., 1970, p.57)

Contudo, o “Mister Show”, mesmo sem o Topo Gigio, manteve seus índices de audiência, e para não perder o público infantil, o ratinho ganhou um programa próprio aos sábados. A tabela abaixo mostra uma audiência regular de “Mister Show”.

Tabela 4.1 - Mister Show: índice de audiência no horário e ranking na relação dos 10 programas de maior assistência no Rio de Janeiro Dez 1969 – Nov. 1970

Semana	Ranking	%
29/12/1969 - 04/01/1970	3	48,8
26/01/1970 - 01/02/1970	6	42,8
23/02/1970 - 01/03/1970	*	*
23/03/1970 - 29/03/1970	9	40,7
20/04/1970 - 26/04/1970	6	47,3
25/05/1970 - 31/05/1970	2	61,7
01/06/1970 - 07/06/1970	9	51,2
22/06/1970 - 28/06/1970	3	61,6
27/07/1970 - 02/08/1970	3	61,8
24/08/1970 - 30/08/1970	5	58,1
28/09/1970 - 04/10/1970	10	42,3
12/10/1970 - 18/10/1970	*	*
19/10/1970 - 25/10/1970	*	*
26/10/1970 - 01/11/1970	6	51,2

Fonte: IBOPE: Relatório Semanal de Audiência

OBS: \* Não esteve entre os 10 mais assistidos.

A ausência de “Mister Show” nos períodos 19/10/1970 a 25/10/1970 e 19/10/1970 a 25/10/1970 pode ser explicada pelos bons índices de audiência do V FIC. (IBOPE, 1970b). Portanto, a Rede Globo poderia colher os resultados do V FIC, atingindo os mesmos índices de “Mister Show”, iniciando o processo de “saneamento” de suas grades de programação, instituindo o “Padrão Global Qualidade”, através de uma atração considerada de “prestígio” pela direção da Globo

## 4.2 A PRÓXIMA ATRAÇÃO: SOM LIVRE EXPORTAÇÃO

Em entrevista ao jornal Estado de São Paulo, Ivan Lins chegou a afirmar que o programa “Som Livre Exportação” tinha como objetivo a desarticulação política da juventude universitária do período, por isso o MAU foi “cooptado” pela TV Globo.

Estado - E o programa “Som Livre Exportação”?

Ivan - Começou em 1971, depois do quinto festival universitário, que venci com O Amor é Meu País. O grupo que defendeu a música, todo egresso da Jaceguai, tinha um uniforme, um colete azul. **A Globo ficou impressionada: pareceu aos diretores que era a primeira coisa com cara de "grupo" desde a Tropicália.** [grifo nosso] Bom, a Globo havia cooptado gente que havia militado em política de esquerda, como o Solano Ribeiro, por exemplo, que tinha experiência de organizar os festivais da TV Record, em São Paulo. Iamos lá para conversar sobre o programa e "eles" nos mostravam filmes sobre a invasão da Checoslováquia, a Hungria... e diziam: "Precisamos fazer um programa revolucionário." Estavam usando-nos, já que representávamos uma facção que incomodava o governo. Nos usando para distrair a juventude, como fizeram com o futebol, para afastar os meninos da política. Chegaram ao ponto de serem condescendentes conosco em relação à droga. (DIAS, 1997, s.p)

Apesar da declaração de Ivan Lins, deve-se relevar que a relação indústria fonográfica e televisão foi muito mais importante na idealização do programa do que qualquer “razão política”. O compositor afirmou que o grupo MAU foi capitalizado pela Rede Globo porque era um “movimento”, “grupo”, que mais se assemelhava com a “Tropicália”. Todavia, para a Globo, o programa representava uma atração de “prestígio”, e para a indústria fonográfica, um elemento de renovação da MPB, que passava por uma crise criativa desde o decreto do AI-5, conforme explicitado no primeiro capítulo.

Um mês antes de sua estréia, o programa gerava uma grande expectativa. O gênero musical na televisão brasileira estava desgastado já no final da década de 1960. O público havia perdido o interesse no gênero – e alguns programas de sucesso, como “Jovem Guarda”, foram cancelados pela baixa audiência. As emissoras, principalmente a Globo, se voltaram para os novos produtos: programas de auditório e variedades, telenovelas e humorísticos. A revista Amiga chegou a publicar a seguinte nota: “O “Som Livre Exportação”, que substitui o “Mister Show”, promete recuperar o gênero musical na televisão.” (SOM Livre Exportação, 1970, p.18)

Com total domínio no horário nas quintas-feiras e com uma nova atração que poderia atrair o público novamente para o gênero musical, a Rede Globo

produziu uma atração que também atendia a um novo parceiro comercial, a Philips. A Philips fechou um acordo com a Rede Globo para produzir suas trilhas de telenovela no final de 1969. A gravadora Philips iniciou suas atividades no ramo fonográfico no Brasil adquirindo a Companhia Brasileira de Discos (CBD) em 1958, empresa com 13 anos de existência.<sup>78</sup> A Philips era uma subsidiária da PHONOGRAM, resultado da fusão entre a Gramophone francesa e a Philips (em 1945), produtora de eletrodomésticos. Na década de 1960, adquiriu a gravadora Elenco, notória pelos seus lançamentos direcionados para o gênero “Bossa Nova”. Em abril de 1971, a CBD passa a se chamar CBD – PHONOGRAM – e, dois anos depois, o seu *cast* abrangia 80% dos artistas da MPB.<sup>79</sup>

Na parceria entre a Philips e a Globo, nota-se o processo de integração da televisão e da indústria fonográfica, conforme Morin (1977b), ramos de produção de bens culturais, consolidando o processo de formação da indústria cultural no Brasil, salientado por Ortiz (1988). Tal parceria será abordada no capítulo seguinte, porém cabe ressaltar aqui que o programa “Som Livre Exportação” serviu para explorar comercialmente o MAU, atingindo uma faixa de consumo, a universitária, consumidora da MPB, conforme Napolitano (2002, p.06); também seria uma vitrine, tanto para as trilhas das telenovelas, promovendo o produto da Globo, quanto para a Philips, que possuía em seu *cast* as grandes estrelas da MPB. A Philips, historicamente, foi a gravadora que melhor capitalizou o resultado dos festivais e dos musicais, segundo Solano Ribeiro, citado por Sobrinho (2000, p.240):

---

<sup>78</sup> As origens da CBD remontam ao ano de 1945, quando foi fundada a Sociedade Interamericana de Representações, Sinter, responsável pelo lançamento do primeiro long-playing fabricado no Brasil. Em 1955, a Sinter passa a chamar-se CBD.

<sup>79</sup> A CBD – PHONOGRAM possuía inúmeros selos no Brasil e direito de distribuição de marcas internacionais. No Brasil, era constituída pela Philips, dirigida por Roberto Menescal e pela Polydor, por Jairo Pires. O selo Forma, dirigido por Paulinho Tapajós, também fez parte da Philips, contudo teve pouca longevidade. Em 1978, a Phonogram funde-se com a Polydor, alterando a sua razão social no Brasil para Polygram Discos Ltda. Em 1985, a empresa teve seu nome finalmente alterado para Polygram do Brasil Ltda. Em 1997, com a compra da Polygram do Brasil Ltda pela empresa canadense Seagram, que detém os direitos da gravadora Universal Music, a empresa passou a se chamar definitivamente Universal Music Group. Em 2000, a Seagram, já detentora da Universal Music Group, aliou-se à Vivendi, e formam juntas uma das maiores empresas de entretenimento do mundo, com gravadora, parques temáticos, estúdios de cinema e canais de televisão.

A Philips foi a que primeiro e melhor soube capitalizar os sucessos dos festivais. André Midani, importante desde que convenceu a Odeon a lançar o primeiro LP de João Gilberto, *Chega de Saudade*, percebeu que o festival era um ótimo caminho para a formação de seu elenco, além de ter um forte potencial promocional. Escalou então um jovem produtor paulista, Manoel Barembeim para viabilizar os discos (...).

Primeiramente, a proposta da emissora era aproveitar o MAU como um movimento musical. Em segundo lugar, o programa deveria oferecer uma visão panorâmica da música brasileira, com todas as tendências e ritmos que iriam desde o considerado “cafona”, até o “Rock/Pop”, passando pelo “Samba”. Mas, principalmente, o programa deveria abrir mercado para artistas iniciantes, renovando a MPB, como os musicais da Record foram para Elis Regina, Jair Rodrigues, Caetano Veloso e muitos outros, como salientou a revista *Veja*. Ou seja, expor os produtos da indústria fonográfica ainda desconhecidos do grande público, atendendo todos os segmentos de mercado, conforme Chapple e Garofalo (1989). (TEMPLO de todos os sons, 1970, p.56) E, finalmente, recuperar o gênero musical na televisão, promovendo gradativamente uma mudança nas grades de programação da Rede Globo, e com isso se afastando dos programas de auditório e concursos.

O projeto do programa “Som Livre Exportação” nasceu com a repercussão obtida no FIC naquele mesmo ano por um grupo de jovens compositores: O MAU (...) Convencido pelo jornalista Eduardo Athayde a fazer um programa com essa nova geração de músicos, Boni, o diretor geral da Rede Globo, convocou Solano Ribeiro para ajudar Athayde a produzi-lo, entregando a direção a Walter Lacet. (CALADO, 1996, p.247)

A convocação de Solano Ribeiro, criador dos festivais e musicais na TV Record, como explanado no capítulo anterior, e Walter Lacet, produtor do FIC, pareceu óbvia: o programa deveria recriar o clima dos festivais, com um formato que lembrasse os musicais. A proposta da nova atração era fugir da formalidade de um “Fino na Bossa” e da anarquia do “Divino, Maravilhoso”; do clima dos festivais, eliminando a competição, e o sectarismo dos musicais da década de 1960. Através da indicação de Solano Ribeiro, a produção musical foi inicialmente dada ao maestro Arthur Verocai, que estava intimamente ligado aos membros do MAU, que naquela altura já eram contratados do selo Forma da Philips.

Uma das principais propostas do programa “Som Livre Exportação” era a exportação da música brasileira. Para tanto, a cada três semanas, o artista que

mais se destacasse na atração seria premiado com uma viagem para os EUA. ou para a Europa, mas não necessariamente com datas de shows já agendadas. A repercussão das apresentações de Elis Regina, em 1968, no II Mercado Internacional do Disco e Edição Musical (MIDEM), em Cannes, França, e no Olympia de Paris, provavelmente apontaram para André Midani, presidente da Philips no Brasil, a possibilidade de exportar a música brasileira para a Europa e os EUA.

Com o sucesso da cantora Carmen Miranda, na década de 1940, e com o surgimento da “Bossa Nova”, no final dos anos de 1950, os mercados consumidores norte-americano e europeu abriram, mesmo que timidamente, as suas portas para a música brasileira. Na década de 1960, Sergio Mendes e o Brasil 66 obtiveram grande repercussão nos EUA, combinando “Samba”, “Bossa Nova” e sucessos “Rock/Pop” do período.<sup>80</sup> Sergio Mendes agradou a muitos, mas nem a todos, pois a sua música era considerada “pseudobrasileira” e altamente assimilável, conforme a revista *Veja*. (GERAÇÕES da MPB, 1971, p.85)

A questão do “sucesso” da música popular brasileira no exterior e da inclusão de elementos estéticos externos na música brasileira foi um tema muito debatido. Tinhorão (1969, p.9), por exemplo, chega a afirmar que tal “sucesso” é ilusório, questionando inclusive a “autenticidade” de gêneros como a bossa nova e a “moderna” MPB. Segundo o autor, a “Bossa Nova”, produto da classe média internacionalizada, mais do que se apropriar do samba, deformou-o em um nível tão elevado, que o teria diluído totalmente no gênero “Jazz”, criando uma sonoridade “universal”. Esta criação foi proposta pela indústria fonográfica, pois ampliava o mercado e a cultura de massa. O autor ainda citou que a “Bossa Nova” e a “moderna” MPB foram consolidadas em torno dos programas de televisão e na nova audiência musical das grandes cidades brasileiras.

Naquele momento, André Midani percebia perfeitamente as peculiaridades dos mercados internacionais. A exportação da música brasileira também atenderia aos interesses da indústria fonográfica, fomentando o

---

<sup>80</sup> O relatório da RIAA (2006) apontou que Sergio Mendes (1941), entre 1966 e 1969, recebeu discos de ouro nos E.U.A. com os seguintes LPs: Sergio Mendes and Brasil 66 (A&M, 1966); Look Around (A&M, 1967); Equinox (A&M, 1968) e Fool On The Hill (A&M, 1968).

surgimento de um pequeno segmento de consumidores no mercado externo. Através de “rótulos” (“Brazilian Jazz”; “Latin Jazz”, “Pop Samba” e mais recentemente, “World Music”) que a vinculam com a produção musical norte-americana, por exemplo, e que facilitam a disposição dos discos nas estantes das lojas e nas paradas de sucesso, a música brasileira poderia adentrar em alguns mercados externos.<sup>81</sup>

Contudo, a exportação da música brasileira através do programa “Som Livre Exportação” não aconteceu. Após alguns meses, a escolha do artista que “mais se destacou” foi retirada da atração. O produtor Solano Ribeiro, desde o início da formatação do programa, considerava o sub-título “exportação” por demais pretensioso e errôneo: “O programa Som Livre, idiotamente sub-intitulado de Exportação, em uma pretensiosa intenção de sugerir que as músicas por ele lançadas seriam mandadas para o exterior (...)” (RIBEIRO, 2002, p.143)

Outra característica que sucumbiria rapidamente seria a manutenção da idéia de que o MAU e nomes iniciantes no cenário musical garantiriam o interesse do grande público. Ou seja, não haveria a necessidade de grandes estrelas como Roberto Carlos, Wilson Simonal ou Elis Regina para garantir a existência do programa.

Assim como os festivais, a emissora buscou recriar o musical, mas de acordo com o seu formato. A não manutenção de apresentadores fixos, na visão dos produtores, evitava que o programa fosse imediatamente identificado por algum membro do *cast* e, ao mesmo tempo, eliminando o formalismo de programas como “O Fino da Bossa”. A cada programa, algum cantor, compositor ou membro de um grupo iria apresentar a atração. Segundo o depoimento do produtor Eduardo Athayde para a revista Veja: “Não queremos um só apresentador, tipo Jair Rodrigues ou Elis Regina em “O Fino” para evitar que o programa se transforme em uma propriedade só dele, em vez de pertencer a todos.” (TEMPLO..., 1970, p.57) Apesar desta direção, ao longo do

---

<sup>81</sup> O termo “Bossa Nova” ainda conseguiu entrar no mercado norte-americano. Porém, em 1962, o grande público ainda confundia o que era realmente “Bossa Nova”. Uma canção de grande sucesso, do maior artista do Pop/Rock do período, Elvis Presley, demonstrava claramente o não reconhecimento do gênero musical. Intitulada “Bossa Nova, Baby”, a canção possuía um arranjo de metais claramente influenciado pelo estilo “mariachi”, vindo do México.

período em que “Som Livre Exportação” esteve no ar, o programa acabou por ter dois donos: Ivan Lins e Elis Regina.

O depoimento de Eduardo Athayde deixou de apontar para a mais ostensiva vantagem em não se ter um único apresentador: é o livre trânsito do programa pelas várias áreas da música brasileira. A revista *Veja* detectou essa vantagem. (TEMPLO..., 1970, p.57) Cabe também ressaltar que a diversidade de estilos, atingindo vários segmentos de consumo, de acordo com Chapple e Garofalo (1989), permitiria mais facilmente uma ampliação nas vendas dos discos de música brasileira, que começaram a ter uma abrupta queda no início de 1970.

#### 4.3 SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: OS PRIMEIROS PROGRAMAS

Em 03 de dezembro de 1970, estreava às 20h30, quinta-feira, o “Som Livre Exportação”. (ESTRÉIA Som Livre Exportação, 1970, s.p.) O programa semanal (menos na última quinta-feira de todo mês, reservada para o programa “Chico Anysio Especial”), inicialmente começou a ser gravado nos estúdios da Rede Globo, no Rio de Janeiro. O auditório, em forma de arena, abrigava uma platéia de 1,6 mil pessoas sentadas. O cenário seguia os padrões da estética “Pop” do período, com fotografias de rostos de jovens e músicos em negativo, intercalados com o logotipo do programa: “Som Livre Exportação” em forma de um carimbo circular de alfândega e ao centro escrito “made in Brazil”, uma alusão à exportação da música brasileira.

O formato do programa foi muito elogiado pela imprensa, devido às inovações que apresentava em termos de corte, luz e edição. As intervenções populares, através de reportagens feitas nas ruas, também foram vistas como novidade na televisão. Estas micro-entrevistas, nas quais populares opinavam sobre o elenco do programa, se intercalavam com os números musicais e representava um enorme esforço técnico (leia-se custos elevados) por parte da produção, pois naquele período não havia câmeras portáteis e era necessária a locomoção de um caminhão de equipamentos para a gravação de cenas externas.

As entrevistas externas com populares serviam como uma ponte entre a música, o show e o jornalismo. Essa colagem de imagens, tão inovadora para o

período, permitia um ritmo bastante dinâmico. A inclusão deste jornalismo/pesquisa também servia como um termômetro para a produção em relação ao elenco do programa.

Suas Imagens as vezes caóticas e agressivas traçam uma ponte irreverente entre o movimentado Chacrinha e os velhos musicais (..) Além da saudável mistura, há outra vantagem considerável para o público: em pequenos *flashes* antes ou depois das músicas, espectadores aparecem no vídeo dando as suas opiniões e, conforme o que dizem, determinando novas mudanças no esquema do programa (...) Como televisão, a fórmula é das melhores. Além da irreverência e da movimentação do Chacrinha, desenvolve nos flashes a linguagem sempre surpreendente de dois programas da Globo, “Faça Humor Não Guerra” e “Chico Anysio Especial”. (TEMPLO..., 1970, p.56)

Cabe ressaltar que, por vezes, algumas autoridades e celebridades do período também eram entrevistadas e davam a sua opinião sobre o artista que se apresentaria. Em um dos primeiros programas, foi recolhido um breve depoimento do então Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, que se revelou um grande admirador do cantor Chico Buarque. (TEMPLO..., 1970, p.56) Depois da declaração de Jarbas Passarinho, Chico Buarque entrou em cena. A presença do Ministro da Educação revela os fortes contatos entre a emissora e a área militar, conforme Ortiz (1988, p.155). Tal assunto será verificado adiante, na apresentação de Caetano Veloso no programa.

O produtor Solano Ribeiro relatou que Chico Buarque ousou cantar o seu grande sucesso do momento, “Apesar de Você” (C. Buarque). (RIBEIRO, 2002, p. 143). A canção de Chico Buarque acabou por ser vetada depois da censura perceber a mensagem de desagravo ao governo militar. Após vender mais de 80 mil cópias, “Apesar de Você” teve a sua venda e execução radiofônica proibida. A fábrica da Philips chegou a ser invadida pela Polícia Federal, que recolheu todos os compactos em estoque.

A participação de Chico Buarque foi amplamente anunciada para o programa de estréia, cuja apresentação foi incumbida a Ivan Lins. O sucesso radiofônico de Ivan Lins e a sua estreita ligação com a direção musical da Rede Globo, através da produção de canções para trilhas de telenovelas, começava a eclipsar muitos dos membros do MAU. A canção “Madalena” (R. M. de Souza e I. Lins), interpretada por Elis Regina, era um sucesso nas rádios, amparada pela sua inclusão na telenovela “A Próxima Atração”, que tinha como canção-tema homônima, outra composição de Ivan Lins. No início de 1971, Ivan Lins

se tornou um nome consagrado dentro do mercado fonográfico, através de sucessos em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, como “Amiga”, que também foi incluída em outra telenovela da Rede Globo, “Assim na Terra como no Céu”. A apresentação de Ivan Lins e as suas músicas provavelmente eram o vínculo direto entre a atração, as telenovelas da Globo e suas respectivas trilhas. Tal vínculo tornou-o basicamente um músico calcado na televisão.

Depois de três programas, o músico que foi premiado com uma viagem à Europa, por ter obtido maior “destaque”, foi Ivan Lins. No primeiro programa, depois de ser muito aplaudido após interpretar “Madalena”, apesar de sua popularidade estar em alta, enfrentou um desconfortável início de vaia, quando cantou “O Amor é Meu País”, segundo a revista *Veja*, pois o auditório do programa era composto basicamente de jovens universitários. (RECOMEÇA a corrida do ouro, 1971, p.42)

Mas não bastava somente um teor supostamente ufanista para ser vaiado no programa. Milton Nascimento teve uma recepção hostil em sua primeira e única participação no programa. (RECOMEÇA..., 1971, p.43) A má recepção a Milton Nascimento, que naquele momento passava por um período de transição, evidencia o posicionamento de uma parcela do público universitário em relação à música não engajada.<sup>82</sup> Um dos produtores (cujo nome não foi citado na matéria da revista *Intervalo*) do “Som Livre Exportação” avaliou a obra de Milton Nascimento, assim como toda a música regional do interior paulista e mineiro, como irrelevante, mas “aceitável”. Por outro lado, o mesmo produtor demonstrou uma total “aversão” para com os cantores “cafonas”, que tinham uma grande popularidade, chegando a negar a existência do público que os consumia. Ou seja, nas entrelinhas, o produtor deixou claro que o único público que interessava para ele é o da classe média e universitária. “Admitimos Jararaca e Ratinho, Tonico e Tinoco e Milton Nascimento. Só gente como Paulo Sergio e Waldik Soriano não entram, pois

---

<sup>82</sup> Milton Nascimento, no período entre 1968 e 1970, lançou álbuns que mostravam um claro amadurecimento. *Courage* (A&M, 1968), produzido nos Estados Unidos, a convite dos próprios presidentes da A&M, Herp Alpert e Jerry Moss, *Milton* (Odeon, 1969) e *Milton Nascimento* (Odeon, 1970) apresentam músicas duradouras no repertório de Milton Nascimento. Estes álbuns apontaram o caminho para uma das mais conhecidas produções de toda carreira de Milton Nascimento, “Clube da Esquina” (Odeon, 1972), feito em parceria com Lô Borges.

são mentirosos e o público não quer mais mentiras.” (TIMÓTEO chorou ao ser vaiado no Som Livre, 1971, s.p.)<sup>83</sup>

O programa apresentava inúmeras tendências, a fim de atender aos interesses da indústria fonográfica. Contudo, as relações em certos momentos tornaram-se conflitantes. No programa de estréia, não houve tolerância por parte da platéia aos boleros românticos do cantor baiano Waldick Soriano. Ao interpretar o sucesso de sua autoria, “Paixão de um Homem”, o cantor foi vaiado pelo público presente na gravação. (RECOMEÇA..., 1971, p.44) A música considerada “cafona”, conforme Araújo (2002), que no projeto inicial estaria sempre presente, foi praticamente expurgada pelo auditório e pela própria direção. O jornalista Artur da Távola não deixou de criticar a ausência de alguns cantores “populares”.

**Mas há pontos fracos, que são poucos: pouco tempo para os debates, o mesmo tempo que os noticiários de TV dão às mini-reportagens; quase que a inexistência de números populares no estilo de Nelson Gonçalves e Teixeira.** [grifo nosso] (...) Queiram ou não, os jovens cantores do gênero representam a maioria. E mesmo que não seja do agrado, mas deve esquecê-los como fenômenos culturais e de comunicação. Feito isso, estarão realizando um programa “Quadro de Honra da TV Brasileira”. (TÁVOLA, 1975e, p.21)

Assim como ocorreu com a apresentação de Waldick Soriano, o cantor Agnaldo Timóteo foi recebido pelo público com hostilidade. Em entrevista a Araújo (2002, p. 202), Agnaldo Timóteo relatou:

(...) era o espaço da Elis Regina, do Ivan Lins e do Caetano Veloso, e era também o espaço de idiotas que não sabiam diferenciar entre um cantor e um político. Porque aquilo era um encontro de políticos, eles se reuniam lá para falar do mal do governo, e eu era apenas um cantor; na época não tinha nenhuma participação na política e nem tinha cara de esquerda. E a juventude universitária sempre gostou de fingir-se de esquerdista. São aqueles meninos de classe média que só usam tênis importados dos E.U.A. e pensam que são comunistas. Me lembro que na hora a Elis Regina entrou no palco e deu um esporro naquela garotada babaca. Mas eu fiquei muito emocionado, chorei pra caramba, fiquei indignado.

O espaço para os cantores considerados “cafonas” foi eliminado do programa e da programação da emissora durante a década de 1970. Nos três primeiros programas do “Som Livre Exportação”, o “Samba” tradicional estava

---

<sup>83</sup> Para confirmar tal popularidade, a revista Intervalo fez uma enquête com seus leitores e o resultado não surpreendeu: Wanderley Cardoso (9527votos); Paulo Sergio (9392); Antonio Marcos (3141); Agnaldo Rayol (3082); Jerry Adriani (2326); Caetano Veloso (2274); Ronnie Von (2196); Moacyr Franco (1879); Nilton César (1660); Jair Rodrigues (1415); Agnaldo Timóteo (1022). (O MELHOR de 1969, 1970, s.p)

presente com Clementina de Jesus, Moreira da Silva e Caco Velho, assim como a “Bossa-nova”, o “Rock/Pop” (Mutantes), “Pop” (Antonio Adolfo), “Tropicalismo” (Gal Costa), sendo todos muito bem recebidos pelo auditório. Isto demonstra a confluência entre, conforme Araújo (2002, p.343), o público que preferia o “nacional-popular” (Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus), ligado a “tradição”,<sup>84</sup> com o “universal-popular” (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa), o da “modernidade”.<sup>85</sup> Contudo, para o público de classe média universitária, segundo Araújo (2002, p.342), que qualificou a MPB na década de 1970, a música que se afasta destas duas linhas é “renunciada”, como é o caso da música “cafona”.

Contudo, o papel da indústria não deve ser renegado. Napolitano (2002, p.4) apresenta que a sigla MPB passou a significar uma “música socialmente valorizada”, ligada ao “bom gosto”, mesmo com vendas menores do que as consideradas de “baixa qualidade”. É atribuído à MPB um estatuto de “qualidade”. Os compositores e músicos do gênero produzem um catálogo de vendas menores mas duradouras, conforme explanado no capítulo anterior, constituindo uma “faixa de prestígio” para as gravadoras. Ela representa o pólo “popular-qualitativo” da indústria fonográfica. De outro lado, há para a indústria, o pólo “popular-quantitativo”, em que gêneros como a música “cafona”, conforme Napolitano (2002, p.5), apresentavam vendas superiores, mas fugazes.

Com o novo estatuto de música popular vigente no Brasil, desde o final da década de 60, a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de "bom gosto", mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de "baixa qualidade" pela crítica musical. (...) A MPB “cultura” ofereceu a esta indústria a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejada. A “liberdade” de criação se objetivava em álbuns mais acabados, complexos e sofisticados, pólo mais dinâmico da indústria fonográfica, mesmo vendendo menos do que as músicas mais “comerciais”.

<sup>84</sup> Dirigida a uma classe média universitária e nacionalista, Tinhorão (1966) defendia que a “autêntica” música brasileira (Cartola, Ismael Silva, Jackson do Pandeiro, etc.) estava sendo “engolida pelo monstro imperialista”, através da influência da música norte-americana na produção nacional. Um dos principais alvos do crítico foi a “bossa nova”, que recebeu a influência do “Cool Jazz”.

<sup>85</sup> Em defesa da “bossa nova” e do “tropicalismo”, também fenômenos da classe média universitária, Campos (1968) argumentou que a música popular deveria incluir novos elementos que pudessem enriquecê-la, através de novos arranjos e letras. Um país em transformação, segundo o autor, deveria produzir “arte não isolada” do resto do mundo. A arte é universal e cria uma interdependência entre as nações. Portanto, “conservadorismo” e “xenofobia” não cabiam mais nos discursos.

[grifo nosso] Dinâmico, pois envolvia um conjunto de componentes tecnológicos e musicais consumidos por uma elite sociocultural. Ao mesmo tempo, aproveitando-se da capacidade ociosa de produção, produzindo álbuns de custo mais barato e artistas populares de menor prestígio, além das coletâneas (sobretudo as trilhas de sonoras de novelas), as gravadoras garantiram um lucro de crescimento vertiginoso nos anos 70. Portanto “faixa de prestígio” e “faixa comercial” não se anulavam. Na lógica da indústria cultural sob o capital monopolista, estes dois pólos se alimentavam mutuamente, sendo complementares, dada a lógica de segmentação de mercado. Em suma, o sucesso do pólo “popular-quantitativo” (sambão, música kitsch, soul brasileiro, canções românticas em inglês) não conseguia compensar os riscos de não possuir um elenco estável de compositores-intérpretes, algo como um pólo “popular-qualitativo”, bem como um conjunto de obras de catálogo, de vendas mais duráveis ao longo do tempo. (NAPOLITANO, 2002, P.05)

Ao adentrar no espaço direcionado para o público de classe média, universitário e principal consumidor da MPB, a música “cafona” foi renegada pelo público presente. Contudo, ao ser incluída em uma atração que era voltada para um público jovem, de classe média, nota-se como a indústria buscou não somente buscar ampliar a divulgação de seus diversos produtos e como também “homogeneizar” o consumo, conforme Morin (1997b), apesar de nem sempre o conseguir. O “Som Livre Exportação”, portanto, era instrumento de divulgação dos diversos produtos da indústria fonográfica.

Notou-se também nos primeiros programas o vínculo com as telenovelas da emissora e a capitalização do resultados do V FIC. Além de Ivan Lins, se apresentou Antonio Adolfo, compositor de trilhas sonoras para as telenovelas da Rede Globo. Uma das principais atrações do quarto programa do “Som Livre Exportação”, o único apresentado por Rita Lee, pois Solano Ribeiro a considerou muito tímida para a função, segundo Calado (1996, p.247), foi Tim Maia, interpretando “Assim na Terra Como no Céu”, música tema da telenovela homônima. Verificou-se que o “Som Livre Exportação” cumpria a função de divulgação do produto da associação entre a Philips e Rede Globo, a trilha de telenovela, assunto a ser abordado no próximo capítulo.

A capitalização dos resultados do V FIC ficou patente no terceiro programa, apresentado por Tibério Gaspar. Neste programa, Toni Tornado interpretou “BR-3”. Após o número, um *flash* ofereceu o depoimento de um anônimo motorista de caminhão, para quem “BR-3” representava um símbolo do progresso brasileiro. (TEMPLO..., 1970, p.56) Tal depoimento revelou novamente o discurso da propaganda oficial do governo militar de modernização e progresso econômico no país, reproduzido em uma atração da

Globo. Ao encerrar o *flash* com o depoimento, o letrista de “BR-3” passou alguns minutos esclarecendo que a canção não tinha qualquer conotação com a utilização de tóxicos.

Muitos dos nomes “desconhecidos” do grande público que freqüentaram os primeiros programas apareceram no V FIC, como o Som Imaginário, O Terço, Módulo 1000 e A Charanga, como foi exposto no capítulo anterior. Nos primeiros programas, todos estes executaram basicamente as mesmas composições que se destacaram no festival.<sup>86</sup>

O formato do programa, que focava o MAU, os “novos” nomes e apresentando por vez ou outra, algum músico consagrado, foi elogiado pela crítica, porém não chegou a realmente a satisfazer a Rede Globo. O “Som Livre Exportação” não atingiu a média de 60% no horário, como afirmaram Calado (1996, p. 248) e a revista Veja. (TEMPLO...,1970, p.57)

Tabela 4.2 - Som Livre Exportação: índice de audiência e ranking na relação dos 10 programas de maior assistência na cidade do Rio de Janeiro – Dez 1970

Data	%	ranking
03/12/1970	45,6	8
10/12/1970	34,7	*
17/12/1970	38,4	9
24/12/1970	34,3	5

Fonte: IBOPE- Relatório Semanal de Audiência

Obs: \* Não entrou no ranking dos 10 programas de maior assistência.

<sup>86</sup> Os Lobos, que se apresentaram nos primeiros programas, foram um dos poucos iniciantes sem conexão com V FIC. O grupo niteroiense, no início de 1970, pela marca Savoya Discos, gravou o seu primeiro compacto com duas composições de um de seus integrantes, Dalto. “Funny”, o lado B, foi executada com freqüência nas rádios. A Top Tape os contratou e lançou o LP “Miragem” (Top Tape, 1971). No FIC de 1972, como descrito no capítulo anterior, defenderam “Eu Sou Eu, Nicuri é o Diabo”, de Raul Seixas. O agrupamento se desfez em 1973 e os vocalistas Cristina Tucunduva e Dalto seguiram carreira solo, sendo que o último conseguiu dois grandes sucessos nas décadas de 1970 e 1980, “Flashback” (Dalto) e “Muito Estranho” (Dalto), respectivamente. O grupo vocal e de ritmo Som Livre também apareceu no programa. Os oito componentes foram contratados pela Rede Globo e pelo selo Continental, chegando a gravar um LP homônimo em 1970, com músicas de Ivan Lins e Sergio Bittencourt. A interpretação de “Bia Bia Beatriz” e de “O que Houve” entraram para a trilha de “O Cafona” (Som Livre, 1971) e “Minha Querida Namorada” (Som Livre, 1971) respectivamente. Depois, o grupo vocal foi incorporado pela Rede Globo, trabalhando em várias trilhas. (A RAPAZIADA do Som Livre, 1970, p.31)

O programa de estréia atingiu, segundo o IBOPE (1970b), 45,6%, índice menor que a média do último mês de exibição de “Mister Show” (conforme tabela 4.1). O segundo programa, exibido dia 10 de dezembro de 1970, atingiu uma média de 34,7%, inclusive não entrando na lista do IBOPE dos 10 programas mais assistidos. Exibido em 17 de dezembro de 1970, o terceiro programa obteve 38,4% e a quarto (24 de dezembro de 1970), 34,3%.

Na cidade de São Paulo, o programa, que era exibido nas sextas-feiras, obteve índices menores que o esperado. A estréia obteve 32% no horário, e, por todo mês de dezembro, essa média não se repetiu, diminuindo para 25%. O programa sempre obteve uma média de audiência de 25% a 31% em todo o período de sua existência, e esteve presente no relatório do IBOPE dos 10 programas mais assistidos, apenas três vezes. (IBOPE, 1970a).

Tabela 4.3 - Som Livre Exportação: índices de audiência e ranking na lista dos 10 programas de maior audiência em São Paulo - Jan 1971- Maio 1971

Data da Exibição	%	Ranking
09/01/1971	26,3	*
16/01/1971	23,6	*
23/01/1971	24,1	*
06/02/1971	29,5	*
13/02/1971	31,3	*
20/02/1971	30,1	*
06/03/1971	29,8	*
13/03/1971	34,2	9
20/03/1971	29,5	*
03/04/1971	31,0	9
10/04/1971	29,8	*
17/04/1971	30,2	*
24/04/1971	31,8	*
08/05/1971	29,8	*
15/05/1971	29,1	*
22/05/1971	30,4	8

Fonte: IBOPE: Relatório Semanal de Audiência

Nota: (\*) Não apareceu na lista.

Os índices de audiência dos primeiros programas do “Som Livre Exportação” demonstraram que a idéia inicial era problemática. Primeiramente, não houve uma convivência pacífica entre os estilos musicais. O MAU (mesmo com a superexposição na mídia de Ivan Lins) e os novos nomes não garantiam uma espetacular audiência como os demais programas da Rede Globo. O

formato moderno da atração não atingia nem o grande público e tampouco a maior parte juventude do período.

A atração concorria no horário com “Jogue na Girafa”, da TV Tupi, um programa/concurso apresentado por J. Silvestre, que atingia uma média que variava entre 30% a 40% da audiência no horário, segundo o IBOPE (1970b). Com uma fórmula já consagrada na televisão, “Jogue na Girafa” unia prêmios, jurados e auditório e a grande atração eram as pessoas (não celebridades) que concorriam pelas premiações dos anunciantes. Segundo o IBOPE (1970b), a média do programa, em 10 de dezembro de 1970, foi de 38,6% contra 34% do “Som Livre Exportação”. O mesmo relatório do IBOPE (1970b) apontou que o concurso de J. Silvestre era assistido basicamente pela classe C e D, sendo que a primeira representava a maior parcela da audiência.<sup>87</sup>

Os prêmios e a participação popular garantiam bons índices de audiência na classe C, que não estava sendo atraída pelos novatos do MAU, mesmo que Ivan Lins tivesse alguns sucessos nas rádios e músicas incluídas nas telenovelas. Em sua coluna na revista *Amiga* (27/02/1971), Artur da Távola, em uma matéria intitulada “A interessante Briga entre o Som Livre e Jogue na Girafa”, fez indagações sobre a pouca penetração da atração da Rede Globo na classe C:

Há uma grande competição: Som Livre (Globo) e Jogue na Girafa (Tupi). A liderança da audiência oscila entre os dois. Jogue na girafa tem uma fórmula de 20 anos e já consagrada. Já o Som livre é um importante avanço, mas isso não faz o programa ter os mesmos níveis de audiência dos demais da Rede Globo e já teve que contratar figurões como Elis Regina, Roberto Carlos e Wilson Simonal. Então me pergunto: se o Som Livre é feito para jovens com linguagem de TV moderna, por que não consegue o mesmo índice de audiência dos demais programas da Rede Globo? Os jovens ainda não se decidiram em assistir TV. A grossa maioria da programação dos canais não chega aos moços. Assim, eles ainda não tem a TV como hábito. Sim, o jovem gosta de música mas prefere o consumo de lps e tapes, que lhe dão mais amplitudes e gêneros. Também me pergunto, como o concurso jogue na girafa resiste? Primeiramente o público sempre gostará de concursos e jogue na girafa tem uma promoção bem feita. O patrocinador conseguiu juntar formas tradicionais de concurso com prêmios altos (...) J. Silvestre é excelente, sua qualidade de comunicador é poderosa, principalmente na capacidade de realizar a dialética expressa na relação “consumo-público” presente no “auditório-pessoa”, no participante do concurso e nos telespectadores. (...) Porém, não pode deixar de reconhecer que as finalidades de jogue na girafa sempre são cumpridas. A chamada classe C é a maior consumidora da TV. Ela tem na TV a possibilidade de se distrair e matar a sua sede de cultura. Nos primeiros anos de TV, os participantes de concursos iguaizinhos aos atuais eram jovens, estudantes e donas de casa. Ou seja, a classe média, classificada como B. Hoje não. A imensa maioria dos participantes de jogue na girafa são pessoas do povo, para quem os prêmios

---

<sup>87</sup> Segundo o Critério de Classificação Econômica Brasil, estabelecido pelo IBOPE.

representam verdadeiras fortunas e a oportunidade e a ilusão de multiplicar por 10 ou por 20 os seus salários. O povo é protagonista nestes programas. **Por que a classe C resiste a um programa bem realizado como o Som Livre Exportação? É que o Jogue Na Girafa tem como personagem central o povo e no Som Livre, o povo aparece apenas em flash e reportagens filmadas. Embora presente, o povo é apenas material de exibição, de curiosidade. Em um programa ele é protagonista no outro ele é apenas mostrado, exibido, como espécie de raridade do qual é curioso conhecer a opinião.** [grifo nosso] Isto explica a falta de adesão a um programa “Tão bacana” como o Som Livre Exportação e igualmente responsável pelo êxito de programas de conteúdo tão antigo como “Jogue Na girafa”. (TÁVOLA, 1971g, p.21)

Fez-se necessária a reprodução quase que na íntegra da análise de Artur da Távola, pois ela aponta para alguns pontos de interesse. Primeiramente, o jornalista assinalou que, em “Jogue na Girafa”, o que ele denominou de “pessoas comuns do povo” eram a atração principal e no musical da Globo, eram coadjuvantes, que apareciam em *flashes* e suas opiniões eram uma mera curiosidade. Portanto, o público da classe C não se “identificava” com uma atração destinada ao público jovem. Tal configuração, segundo o jornalista, explicava a não-adesão da classe C ao programa “Som Livre Exportação”.

Por outro lado, poder-se-ia associar a pouca aceitação de “Som Livre Exportação” por parte da classe C às preferências musicais do que o jornalista nomeou “pessoas do povo”, que provavelmente não apreciavam o repertório do programa musical de Solano Ribeiro. Cantores como Waldick Soriano e Nelson Ned, que obtinham expressivas vendagens, tinham suas apresentações destinadas a outros programas, principalmente os de Abelardo Barbosa, o Chacrinha (“A Discoteca do Chacrinha” e “A Buzina do Chacrinha”), que obtinham médias de 48% a 58%, entre março e dezembro de 1970. A audiência dos programas “A Discoteca do Chacrinha” e “A Buzina do Chacrinha” era composta basicamente pela classe C, segundo o IBOPE (1970b).

A explicação do jornalista em relação à não total adesão da juventude ao programa global é interessante. Quando apontava para o fato de que “os jovens não adotaram a televisão” e preferiam o consumo de LPs, o jornalista acabou por não conseguir perceber qual a finalidade do “Som Livre Exportação”. Ele reconheceu a finalidade de “Jogue na Girafa”, que é atrair o público (no caso a classe C) e promover o consumo, mas não percebeu que a atração musical da Globo tinha a mesma finalidade, que era a ampliação do

seu mercado da música brasileira. A juventude das classes A e B, que preferia comprar LPs e tapes, como afirmou Artur da Távola, seria o público alvo dessa investida através do “Som Livre Exportação”. A revista Veja atentou para o fato:

É ela quem comanda novamente o espetáculo. **Embora a Globo, por exemplo, assegure que “Som Livre Exportação” lhe serve mais como um manto de prestígio do que arma para disputar o Ibope de cada dia, nenhuma estação alimenta intenções filantrópicas em relação á música brasileira.** [grifo nosso] Sua mentalidade pragmática e industrial, está contaminando toda a organização musical. (RECOMEÇA..., 1971, p.42)

A mentalidade pragmática e industrial da Rede Globo se fez presente após o primeiro mês de exibição. Elogios da crítica e de parte do público universitário, desembocando no “manto de prestígio”, visível direcionamento para o Padrão Globo de Qualidade, não eram o suficiente para a direção. A emissora buscava se afastar do “popularesco”, mas perdia, em termos de audiência para ele. Com isso, a produção readaptou a atração, a fim de tentar conjugar o “prestígio” com altos índices de audiência. No final de fevereiro, Solano Ribeiro passou a dividir a direção do programa com Augusto César Vanucci e a produção também contaria com Nelson Motta (da Philips e da Som Livre) e Carlos Alberto Lofler (experiente produtor de musicais da Record).

Uma das alterações significativas no formato seria a mudança no processo de gravação. O programa teria um caráter “itinerante”, sendo gravado em várias cidades do país, em ginásios para grandes platéias, revitalizando a idéia dos festivais, mas eliminando o clima de competição, de gritarias e vaias. Tal alteração acarretou outra significativa mudança, a inclusão de Elis Regina como atração fixa do programa, dividindo a apresentação com Ivan Lins, e a inclusão de nomes consagrados dentro do mercado fonográfico, a fim de atrair as multidões.

Com isso, o “Som Livre Exportação” teria dois “donos”, Ivan Lins e Elis Regina, e seria amparado por nomes consagrados no mercado fonográfico, como Wilson Simonal e Roberto Carlos. Os pequenos grupos foram cortados da atração e quase toda a totalidade do MAU, mantendo-se apenas Ivan Lins, César Costa Filho e Luiz Gonzaga Jr. A manutenção apenas destes três membros implicaria no fim do MAU, assunto a ser abordado adiante.

O produtor Solano Ribeiro não apontou para uma mudança que estava associada aos índices de audiência e sim para uma intervenção direta do

principal patrocinador do programa, a Shell, firma distribuidora de combustível instalada em 1913 que, em 1961, se nacionalizou, passando a ser uma empresa brasileira de capital estrangeiro, adquirindo a razão social de Shell Brasil S.A. A Shell Brasil S.A., na década de 1960, era um dos principais anunciantes na televisão brasileira, principalmente no horário nobre.

Segundo o produtor, o programa caminhava da forma como deveria ser: boa música e ênfase aos novatos. Porém, a pedido da Shell, que pretendia investir mais, houve a inclusão de nomes mais consagrados dentro do mercado fonográfico. Segundo Ribeiro (2002, p. 143-144):

Aos poucos, grandes nomes foram sendo convidados a se juntar aos “calouros”, comandados por Ivan Lins. Chico Buarque, Dorival Caymmi, Baden Powell. (...) O espaço para o novo era ponto de honra. Assim, pudemos mostrar bons momentos com gente nova como Jards Macalé, (...) A Shell, que já detinha o patrocínio do Som Livre, entusiasmada, resolveu investir mais. Certo dia fui chamado pelo Boni:

- O que você acha de termos Elis e o Simonal contratados pelo Som Livre?
- Não precisa, o programa já é forte do jeito que está.
- Mas a Shell insiste.
- Ora Boni, quem não quer a melhor cantora do país? Só que daqui para frente, tudo será diferente.

A intervenção da Shell mostra o processo de integração de todos os setores produtivos no modo capitalista. A indústria cultural representa um sistema integrado, em que todos os ramos produtivos estão interligados, atuando de forma racionalizada, conforme Morin (1997b), que tendem a se concentrar cada vez mais. Os interesses do principal patrocinador alteraram o formato do programa, que focava os novos nomes da música, essencial para a renovação do mercado fonográfica e da própria MPB. Todavia, os índices de audiência não foram tão altos como a direção da Globo previa. E em conformidade com os interesses da Shell, a emissora modificou o formato do programa, aplicando ainda mais o seu padrão pragmático de produção. O produtor Solano Ribeiro corretamente antecipou que as profundas mudanças alterariam o caráter do programa, que passou a demonstrar a superioridade técnica da emissora carioca.

#### 4.4 ADEUS BATUCADA: CAETANO VELOSO NO SOM LIVRE EXPORTAÇÃO

O programa “Som Livre Exportação”, dentro da historiografia brasileira, normalmente é citado através da participação de Caetano Veloso, em sua breve visita ao país, quando estava exilado em Londres, no início da década de 1970. A prisão dos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, no final de 1968, os dois meses de detenção em quartéis do Rio de Janeiro e o confinamento domiciliar em Salvador, praticamente passaram despercebidos da grande população. A imprensa em geral, com exceção do jornal O Pasquim, que publicava as cartas de Caetano Veloso, por motivos óbvios, anunciava que a estadia dos compositores na Inglaterra era voluntária. Uma mera busca de novos mercados para a sua produção musical. Notícias dos dois compositores eram freqüentes em revistas como Intervalo e Amiga, que eram direcionadas para o público de televisão.

Em uma reportagem sucinta e de autoria anônima, a revista Intervalo chegou a publicar que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram para a Europa em busca de sucesso comercial, já que o mercado nacional continha muitas restrições. (ELES SÃO cabeludos mas afirmam não ter nada a ver com Caetano, 1970, s.p.) A revista Intervalo publicava pequenas matérias como “Gilberto Gil voltará ao Brasil em junho: minha filha será brasileira.” (GILBERTO..., 1970, s.p); “O novo bê-á-bá de Caetano: Caetano aprende inglês na Queen Victoria School” (O NOVO...,1970, s.p.).

O exílio de Caetano Veloso e a sua breve passagem pelo Brasil no início de 1971 marcam a curta trajetória do programa “Som Livre Exportação”. Motta (2001, p.228) verificou o episódio como uma visita de Caetano Veloso, previamente solicitada às autoridades militares, que tinha duas finalidades: passar algumas semanas na Bahia e uma apresentação no programa “Som Livre Exportação”. Bahiana (2006, p.49) corrobora com tal interpretação. Porém, os dois autores confirmam que o compositor estava impedido pelas autoridades de dar entrevistas mais detalhadas, mas chegou a proferir: “Não sou mudo, mas não posso falar nesse momento.” (BAHIANA, 2006, p.49).

Uma reportagem da revista Veja, intitulada “A Volta de Londres”, descreve que a razão da breve visita de Caetano Veloso era a comemoração

das bodas de rubi de seus pais. (A VOLTA de Londres, 1971, p.58) No entanto, não mencionou o pedido de autorização com o governo e afirmou que Gilberto Gil não voltaria tão cedo.

A apresentação de Caetano Veloso no programa “Som Livre Exportação” foi determinada por outros fatores, segundo Calado (1997, p.275). Caetano Veloso conseguiu uma autorização com o governo para participar da missa comemorativa das bodas de rubi dos pais do compositor; para tanto, ele deveria participar do programa. Tal fato foi confirmado pelo compositor em sua obra “Verdade Tropical”. (VELOSO, 1997)

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Caetano Veloso foi conduzido a um interrogatório e se comprometeu a dar entrevistas somente por escrito e participar de um programa de televisão que seria determinado pelas autoridades militares. O programa era o “Som Livre Exportação.” (CALADO, 1997, p.276)

Neste ponto, nota-se novamente a relação direta entre a Rede Globo e o governo militar. O “Som Livre Exportação”, que atingia o público de Caetano Veloso, seria o espaço ideal para a única e compulsória apresentação na televisão brasileira. Ao se apresentar no “Som Livre Exportação”, na visão do governo militar, o exílio seria “disfarçado”, apesar de ser evidente para uma pequena parcela da audiência. Portanto, o “Som Livre Exportação”, assim como o FIC, foi um instrumento de estreitamento de relações entre a Globo e o governo militar.

Porém, no dia 4 de fevereiro de 1971, o que o público do “Som Livre Exportação” assistiu não foi uma apresentação com guitarras e com a irreverência costumeira do final da década de 1960 do compositor. Segundo o próprio compositor, a platéia ficou atônita e decepcionada. (VELOSO, 1997, p. 432) Ao lado de sua irmã, um sisudo Caetano Veloso a acompanhou ao violão nas canções “Janela Aberta nº 02” (C. Veloso) e “A Tua Presença, Morena” (C. Veloso) e interpretou (a primeira vez que o compositor se apresentou na televisão tocando violão) a solo, um antigo samba, “Adeus Batucada” (Sinval Silva). Porém, a letra da canção não deixava a menor dúvida sobre a situação de Caetano Veloso. A aparição de Caetano Veloso no programa acabou por não cumprir totalmente a função almejada pelas autoridades militares, devido à “patente tristeza” do compositor.

Adeus, adeus  
 Meu pandeiro do samba  
 Tamborim de bamba  
 Já é de madrugada  
 Vou-me embora chorando  
 Com meu coração sorrindo  
 E vou deixar todo mundo  
 Valorizando a batucada (...)  
 Nesse mundo  
 E do meu grande amor  
 Sempre eu me despedi sambando  
 Mas da batucada agora me despeço chorando  
 E guardo no lenço esta lágrima sentida (...)  
 "Adeus Batucada" In: Miranda, C. "Carmen Miranda" (EMI-Odeon, 1996)

As músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil não foram vetadas no período de seu exílio. O próprio compositor argumentou que comparado à Chico Buarque ele praticamente não teve problemas com a censura. (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, P. 111-112) Muitas obtiveram, inclusive, grande repercussão comercial, como "Irene" (C. Veloso), que foi incluída na trilha sonora da telenovela "Véu de Noiva"; e "Aquele Abraço" (G. Gil), de Gilberto Gil. A revista Intervalo fez uma enquete com seus leitores, perguntando quem foi o melhor cantor de 1969 e Caetano Veloso obteve o sexto lugar, demonstrando a popularidade do cantor. (MELHOR..., 1970, s.p.).

O primeiro disco com a trilha sonora do programa "Som Livre Exportação" (FORMA, 1971) incluiu uma canção do primeiro álbum de Caetano Veloso em parceria com Gal Costa, "Domingo" (Phillips, 1967), "Coração Vagabundo" (C. Veloso). Portanto, Caetano Veloso e Gilberto Gil não foram "apagados" do mercado fonográfico e da imprensa.

O "Som Livre Exportação" mencionava constantemente, de maneira direta ou indireta, o compositor baiano, através da presença de muitas de suas composições interpretadas por Gal Costa e Maria Bethânia. A sua irmã, a cantora Maria Bethânia, sempre o mencionava ao cantar a alegre canção de Jorge Ben, "Mano Caetano", cuja letra contrastava com a de Paulo Diniz, "Eu Quero Voltar Para a Bahia" (Odibar e P. Diniz), que lamentava o exílio do compositor baiano.<sup>88</sup> Curiosamente, a tristeza do exílio de Caetano Veloso cabia melhor na "Discoteca do Chacrinha" do que no "Som Livre Exportação."

---

<sup>88</sup> O seu intérprete, o pernambucano Paulo Diniz, não estava alinhado à linha de músicas de protesto, e aparecia constantemente em programas como "Discoteca do Chacrinha", fixando a sua imagem de "cantor popular". O refrão em inglês de "Eu quero voltar para Bahia", "I don't want to stay here/I wanna to go back to Bahia" era uma referência ao país de exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a Inglaterra, e a tristeza do personagem que somente seria feliz

Lá vem o mano, meu mano Caetano  
 Ele vem sorrindo, ele vem cantando  
 Ele vem feliz, pois ele vem voltando  
 Lá vem meu mano Caetano  
 Menino adorado, menino encantado (...)  
 Vem numa linda estrada verde  
 Cheia de sol e rosas amarelas  
 Lá vem o menino de camisolas brancas  
 Debaixo de um lindo céu azul  
 Verde e amarelo, azul e branco (..)  
 “Mano Caetano” In: BETHANIA, M. “A Tua Presença” (Philips, 1971)

Ao editar a gravação do show no Palácio do Anhembi, na capital paulistana, a produção focou a entrada do público e Elis Regina, que interpretou “Cinema Olympia” (C. Veloso). Novamente a “aura” de Caetano Veloso foi percebida no programa. A produção, na edição, misturou as imagens da interpretação de Elis Regina, com cenas de filmes mudos e um *display* no fundo do palco, com uma foto de Caetano Veloso, tirada em sua apresentação no “Som Livre Exportação”.

A obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil não tinha uma relação direta com a esquerda. Contudo, a postura e a imagem dos dois compositores, no período, atingia diretamente o que as camadas mais conservadoras da elite brasileira denominavam de “normas de boa conduta e valores tradicionais”. O movimento estudantil e o público universitário, consumidor da MPB, os acusavam de “entreguismo”, enquanto o governo militar via nas músicas e nas atitudes dos tropicalistas uma ameaça “moral” que atingia o conformismo e o autoritarismo tão enraizados nas relações sociais brasileiras, seguindo a linha de raciocínio apresentada por Chauí (1996, p.60).

Em 1971, o público da MPB naquele momento esquecia os “antigos desafetos” da década de 1960. Segundo Napolitano (2002, p.7), “há a convergência de antigos desafetos dos anos 60, em nome de uma frente ampla

---

se voltasse para a Bahia, deixavam muito claro o assunto. O verso “Via Intelsat eu mando/ notícias minhas para o Pasquim” não deixava dúvida nenhuma que a música era uma homenagem a Caetano Veloso, que enviava cartas, por muitas vezes melancólicas, ao Pasquim. O fato de Paulo Diniz não se enquadrar tanto na linha da MPB quanto na vanguarda, determinou um “pseudo-esquecimento” do cantor. Motta (2001) e Calado (1997), em suas obras, quando relatam o período de exílio dos dois tropicalistas, sequer mencionam a canção de Paulo Diniz. Bahiana (2006, p. 49, 56), relata que a canção de Diniz é um sucesso tão “interessante e inusitado” quanto “Aonde a Vaca Vai” (João da Praia), mas afirma que o homenageado declarou apreciar a composição. Porém, Caetano Veloso preferiu focar muito mais a homenagem de Roberto e Erasmo Carlos: “Debaixo dos Caracóis de seus Cabelos.”

da MPB, já consagrada como trilha sonora da oposição civil e da resistência cultural ao regime.” Depois da volta de seu exílio, em 1972, Caetano Veloso gravou com Chico Buarque o LP “Chico e Caetano – Juntos e ao Vivo” (Philips, 1972), que marca essa convergência e denota, segundo Napolitano (2002, p.7), a rearticulação da MPB entre 1972 e 1975. A volta de Caetano Veloso, no início de 1970, contribuiu para reformulação da MPB, que constituiria um importante segmento para a indústria fonográfica no Brasil na segunda metade da década de 1970, assunto a ser abordado adiante.

Tabela 4.4 - Som Livre Exportação: índice de audiência e ranking na relação dos 10 programas de maior assistência na cidade do Rio de Janeiro – Jan. – Fev. - 1971

Data	%	ranking
07/01/1971	45,5	8
21/01/1971	45,4	9
04/02/1971	41,8	9

Fonte: IBOPE - Relatório Semanal de Audiência

Para a Rede Globo, a apresentação de Caetano Veloso no “Som Livre Exportação”, previamente divulgada pela imprensa, surtiu pouco efeito nos índices de audiência, pois alcançou praticamente a mesma média dos programas anteriores. A exibição do primeiro programa do ano obteve 45,5% no horário. A segunda não entrou entre os 10 programas mais assistidos da semana, mas obteve uma média de 35,2% da audiência no horário. Novamente volta para 45,4% na terceira exibição do mês de janeiro. O programa em que Caetano Veloso se apresentou obteve 41,8% da audiência, inclusive uma queda em relação ao anterior. (IBOPE, 1971b)

#### 4.5 SOM LIVRE EXPORTAÇÃO: UMA ATRAÇÃO GIGANTE

Como citado anteriormente, o programa “Som Livre Exportação” sofreu inúmeras modificações que alteraram totalmente as suas características iniciais. Além da convocação de artistas consagrados pelo grande público, o projeto de levar a gravação do programa para uma série de cidades transformou a atração de um musical baseado no MAU e artistas iniciantes em um esquema de produção “gigante”, possível apenas dada a capacidade técnica e financeira da Globo. Esta “mudança” parte do Departamento de Pesquisa e Análise, uma

nova criação da Rede Globo, que passou a planejar a publicidade e adequar os programas aos diferentes gostos dos telespectadores, embasados em pesquisas sócio-culturais. Esta nova criação da Rede Globo consolidaria a liderança da emissora no mercado. (MATTOS, 2000, p.96)

Após a reforma no programa e do período de transição entre janeiro e fevereiro, no qual há a apresentação de Caetano Veloso, o programa atinge o ápice de sua popularidade. A mudança na fórmula foi percebida pela imprensa e pelo público no início de 1971. Segundo Távola (1971a, p.27): “O Som Livre é um importante avanço, mas isso não faz o programa ter os mesmos níveis de audiência dos demais da Rede Globo e já teve que contratar figurões como Elis Regina, Roberto Carlos e Wilson Simonal.”

Segundo a revista *Veja*, o programa deveria ter uma importância muito grande para a Rede Globo, pois deslocar equipamentos e uma equipe de 40 profissionais representava um custo muito alto. O programa se tornava um show que, em muitas vezes, durava até seis horas, das quais somente duas seriam aproveitadas. Além disso, os cachês dos artistas, segundo Solano Ribeiro, citado pela revista *Veja*, subiram 10% em média, por causa do programa. (RECOMEÇA...,1971, p.45)

O “Som Livre Exportação” foi um dos primeiros passos na reformulação da grade de programação da Globo, que era baseada em programas de auditório e telenovelas. Ao conceber um programa musical, a emissora apostou em uma faixa de telespectadores com maior poder aquisitivo, ou seja, as classes média e alta, podendo assim buscar grandes patrocinadores, cujos produtos possuíam um valor agregado muito maior, e, com isso, maior capacidade de investimento. Outro fator é que a atração atendia aos seus interesses, pois representava “prestígio”, vinculava as músicas incluídas na telenovela, e promovia os produtos da indústria fonográfica. Todavia, para o diretor da Central Globo de Produções, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), o “Som Livre Exportação” ainda estava longe do que ele considerava o ideal. (RECOMEÇA...,1971, p.45) Provavelmente o diretor se referia aos índices de audiência, que não se igualavam às demais atrações da emissora. Ou seja, a Rede Globo queria combinar todos os fatores acima mencionados com altos índices de audiência.

O programa “Som Livre Exportação” e o seu caráter “itinerante” foi um marco na televisão brasileira, em termos tecnológicos e de produção. A produção era dispendiosa, e a Rede Globo possuía vantagens sob outras emissoras, pois detinha recursos financeiros. Para a produção do “Som Livre Exportação”, era necessário um aporte de capital cada vez maior, e as necessidades técnicas davam quase que uma exclusividade à Rede Globo. (RECOMEÇA...,1971, p.45) Nenhum outro canal de televisão daquele período poderia ter um programa daquela natureza e realizar periodicamente transmissões diretas.<sup>89</sup>

Contudo, a Rede Tupi estreou no início de abril de 1971 o programa “A Onda”, que adotava os mesmos moldes do “Som Livre Exportação”. Sob a direção do futuro autor de telenovelas, Manoel Carlos, o programa teria duas partes: a primeira, gravada ao vivo nas areias da praia da Urca, com nomes consagrados e grupos ainda desconhecidos, e a outra seria em *video tape*, gravado em estúdio.

O programa de estréia acabou por ser realizado em estúdio, devido às fortes chuvas no Rio de Janeiro no dia. Apresentaram-se, no programa de estréia, Milton Nascimento, que nunca mais se apresentou no “Som Livre Exportação” devido às vaias que sofreu, Jair Rodrigues e Chico Buarque. Porém, os índices de audiência não agradaram à direção da Tupi e as comparações com o “Som Livre Exportação” eram constantes, chegando o colunista Artur da Távola a denominar “A Onda” como um carbono mal feito do programa da Globo. (ESSES jovens estão na Onda, 1971, p.23)

O “Som Livre Exportação” atingiu o seu ápice de popularidade com a apresentação no parque do Anhembi, gravada no dia 06 de março de 1971. A gravação no Anhembi, que reuniu um público estimado em 100 mil pessoas, segundo a revista Veja, impulsionou os índices de audiência da atração. (RECOMEÇA...,1971, p.46) Os produtores do programa definiram a gravação no Anhembi como experimental, pois a primeira, em Guarapari, Espírito Santo,

---

<sup>89</sup> As transmissões diretas do “Som Livre Exportação” começaram com o programa exibido em 15 de abril no Rio Janeiro. Transmitido diretamente do Estádio do Canto do Rio em Niterói, atingiu um bom índice de audiência, 43,8%, sendo o nono programa de maior audiência naquela semana na capital fluminense. (IBOPE, 1971) As transmissões diretas somente se repetiriam em junho de 1971, com as apresentações em Belo Horizonte e Ouro Preto, em Minas Gerais.

não obteve um resultado satisfatório em termos de público (mas com uma média de 45% de audiência, segundo o IBOPE (1971b). A gravação no Anhembi seria a segunda do “Som Livre Exportação” na presença de uma grande platéia. Segundo Ribeiro (2002, p.145):

O Som Livre, com grandes astros, como eu já esperava, estagnou. Os inúmeros compromissos das estrelas não deixavam muito tempo para os ensaios e preparação de novos números. Um programa musical sem ensaios regulares, começa a ficar repetitivo. Era preciso fazer alguma coisa para balançar a audiência. Uma grande platéia, em um grande local. O Anhembi, com seu Palácio de Exposições, parecia o cenário ideal. Em uma visita, chegamos à conclusão que para lotar os 18.000 metros quadrados, seriam necessárias cerca de duzentas mil pessoas. Um número ambicioso demais. Com menos iria parecer vazio. Cinqüenta mil seria um fracasso. Absolutamente fora de cogitação. Resolvemos usar somente a metade do gigantesco galpão. Um imenso palco, com mais de três metros de altura, foi construído no centro, tendo uma longa passarela que ligava aos camarins. A TV Globo passou a malhar chamadas para a gravação, depois de ter colocado á venda, segundo Luiz Guimarães, o então diretor paulista da Central Globo de Produções, 80.000 ingressos. (...) Quando me passaram o número de 50.000 vendidos, pedi para que parassem, pois precisávamos contar ainda com o pessoal que chegaria na hora da gravação e, na minha avaliação, deveria ser quase o mesmo número dos que haviam comprado antecipado. As vendas não foram interrompidas e mais ingressos foram confeccionados para serem vendidos no dia da gravação. Sucesso!

Para angariar uma multidão, foram convocados Roberto Carlos que, na época, obtinha o primeiro lugar de vendas com o seu LP “Roberto Carlos” (CBS, 1970) e com o compacto simples “Jesus Cristo” (CBS, 1970); e Wilson Simonal, que não tinha nenhum LP ou compacto entre os mais vendidos mas era dono grande popularidade, comprovada em sua apresentação no V FIC.

A presença de Roberto Carlos e outros nomes conhecidos do grande público levou uma multidão ao Palácio do Anhembi, gerando tumulto.<sup>90</sup> Segundo Calado (1996, p. 248), “se não fosse a presença de espírito de Elis Regina, dando uma respeitável bronca na platéia para que parasse o empurra-empurra, o tumulto teria se transformado em catástrofe”. Frydman (1971, p.10) descreveu o evento nos seguintes termos: “de cima do palco só se via o mar de cabeças, e as pessoas chegaram a pendurar-se nas instalações de televisão para melhor poderem enxergar.” Porém, Calado (1996, p.248) afirmou que o policiamento não era o suficiente e no final do espetáculo, dezenas de sapatos

<sup>90</sup> Se apresentaram para o público presente naquela noite: os Mutantes, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Elis Regina, Gal Costa, Luiz Gonzaga Jr., César Costa Filho, Ivan Lins, Jair Rodrigues, Originais do Samba, Milton Nascimento, Human Races, Tibério Gaspar, Wilson Simonal e Roberto Carlos e o seu conjunto RC-7, que também foi acompanhado pela orquestra de Chiquinho de Moraes, autor da música tema de abertura do programa, se apresentaram para o público presente.

e peças de roupas estavam espalhados pelo chão, sugerindo parte do que aconteceu naquela noite.<sup>91</sup> A descrição de Frydman (1971, p.10), em uma matéria da revista *Amiga* intitulada “Som Livre tem o seu dia de Woodstock”, com certo tom de exagero, pois o festival ocorrido dois anos antes nos EUA pouco tinha de similar com o “Som Livre Exportação”, sugeria o motivo da presença maciça do enorme público.

O público vibrou com os seus ídolos, mas não perdoou outros deles. Um dos nossos melhores e importantes compositores, Milton Nascimento, não se saiu bem e foi vaiado juntamente com o conjunto Human Races. Um dos componentes do Human Races, deu-se mal com o público, pois arrancou a camisa e começou a desabotoar as calças. A vaia foi enorme quando o público percebeu que ele estava com outra calça por baixo e não perdoou. Luiz Gonzaga Jr., César Costa Filho mais Tibério Gaspar, passaram despercebidos pelo público, que esquentou novamente com a presença de Jair Rodrigues e os Originais do Samba. Ivã Lins foi acompanhado por Osmar Milito, Lucinha e Dorinha, também foi muito aplaudido mas os donos do Especial foram Elis Regina, aplaudida durante vários minutos, Wilson Simonal, que bisou o FIC, com o público acompanhando-o, e Roberto Carlos, o maior sucesso da noite. Quando o rei apareceu, houve desmaios e ele pediu calma para o pessoal. Cantou suas músicas acompanhado pelo RC-7 e a banda de Chiquinho de Moraes. Finalizou com Jesus Cristo. (Frydman, 1971, p.10)

A apresentação de Roberto Carlos, dado como o momento mais aguardado e aplaudido pelo público, mostrava “a nova natureza” do programa, que se pautava em grandes nomes do mercado fonográfico e que buscava altos índices de audiência. Com a repercussão da apresentação no Palácio do Anhembi, o programa atingiu grande popularidade, principalmente no Rio de Janeiro, com uma média de 1,5 milhões de telespectadores. (RECOMEÇA..., 1971, p.45). Na cidade do Rio de Janeiro, com a exibição do espetáculo do Anhembi no dia 11 de março, o índice de audiência foi de 48%. Nas próximas edições, a curva da audiência ascende: 49,6% e 50, 7%. (IBOPE, 1971b)

Os índices de audiência do programa no Rio de Janeiro aumentaram visivelmente e, em São Paulo, chegou a entrar na lista dos 10 mais assistidos do IBOPE (1971b). A busca pelo público paulista fez com que a direção do

---

<sup>91</sup> O tumulto gerado no Palácio do Anhembi, segundo Ribeiro (2002, p.146), foi decorrente de uma ordem equivocada do então diretor de shows da Globo, Augusto César Vanucci. O público, ao entrar no centro de convenções, começou a se sentar no chão. Duas horas antes do início das gravações, Vanucci pediu para o então notório disc jockey Ademir, tocar alguns dos sucessos do momento. Em pouco tempo, todos que estavam sentados se levantaram e começaram a dançar. Quando a música cessou, todos estavam de pé e os espectadores que estavam no fundo do centro de exposições começaram a ir para frente, pressionando centenas de pessoas que estavam diante do palco contra as grades de proteção. O público começou a subir nas torres de iluminação e a chuva de granizo que caía sob o teto de amianto, gerou ainda mais pânico, pois confundiu o público, que pensou que o teto estava desabando.

programa marcasse mais duas apresentações naquela cidade durante os meses seguintes: no teatro da PUC e no Clube Sírio e Libanês.

O “Som Livre Exportação” assinalou também o período de ampliação da Rede Globo. No dia 22 de Abril de 1971, a emissora inaugurou a TV Globo – Brasília. O programa seria o show de três horas com Tim Maia, Elis Regina, Ivan Lins, Wilson Simonal, entre outros, que animaria a festa de inauguração do canal e do 11º aniversário da capital brasileira. (FILHO, 1971, p.21)

Segundo Ribeiro (2002, p.150), quando o “Som Livre Exportação” foi escalado pela Rede Globo para a inauguração da TV Globo de Brasília, o programa fugiu de suas características normais, sendo apresentado ao vivo para Brasília e editado e exibido na semana seguinte para o resto do país. Na capital fluminense, o programa obteve o índice de 49,4%, quando foi exibido no dia 29 de abril. (IBOPE, 1971b). Segundo o produtor Solano Ribeiro, o auditório estava lotado, com a presença do Presidente Médici, deputados, senadores, autoridades civis e militares e toda a cúpula da Globo.<sup>92</sup> Com isso, tal apresentação denotou a estreita ligação entre a Globo, que se utilizava do momento de modernização do país, e o governo militar, conforme Ortiz (1988, p.155.)

Com a exibição da apresentação no Auditório Araújo Viana, gravado na segunda metade do mês de abril, em Porto Alegre, os índices de audiência caíram para 41,4%, não adentrando na lista dos 10 programas mais assistidos, inclusive apontando para o início do esgotamento da atração. (IBOPE, 1971b) Segundo Ribeiro (2002, p. 149), um dos fatos mais inusitados de toda a trajetória do “Som Livre Exportação” ocorreu nas gravações em Porto Alegre. Um general, sentado ao lado de sua filha na primeira fileira, logo após a apresentação de Chico Buarque, se apresentou e pediu um autógrafo para o então “quase proibido” Chico Buarque.

O disc jockey de bailes da zona sul do Rio de Janeiro e radialista da Radio Mundial AM, pertencente às Organizações Globo, Ademir Lemos, desfrutava de uma notoriedade tão grande quanto a do seu contemporâneo

---

<sup>92</sup> A inauguração foi feita por Elis Regina. Porém, a cantora anunciou a inauguração da TV Brasília, já existente e que transmitia a programação da TV Tupi desde 1960. Segundo Ribeiro (2002, p.150), “Sob aplausos delirantes e ao som de Madalena, Elis Regina entra no ar. Em tom solene, faz a inauguração oficial da nova emissora. Segundos depois, Boni, aos berros, aparece nos bastidores: Vocês ficaram loucos? A Elis acaba de inaugurar a TV Brasília. É a nossa concorrente.”

Newton Duarte (Big Boy). Ademir se encarregou da apresentação do programa gravado em Porto Alegre e, utilizando inúmeras gírias do período, falou ao público, provavelmente aludindo ao tri-campeonato conquistado na Copa Mundial de Futebol no México, que “...os 2 dedos de Woodstock já eram, agora quente são os 3; “trilouco”, “tri pra-frente”, “trimusical” e paz e amor e muito som”. (FILHO, 1971, p.21) <sup>93</sup>

Em 1971, iniciava-se lentamente o processo de formação do mercado de “Rock/Pop” no Brasil, que se completaria em 1974. A apresentação do DJ Ademir (que executava em seus programas várias tendências musicais internacionais) e o destaque para os grupos de “Rock/Pop” nesta apresentação podem indicar o início deste processo. O grupo de “Rock/Pop” gaúcho Liverpool foi premiado com um contrato com a Shell e com a Rede Globo.<sup>94</sup> Os Mutantes, que eram anunciados por Ivan Lins como “os três que são cinco”,<sup>95</sup> fizeram um “happening” no palco, com Arnaldo e Rita dançando em cima do piano; o órgão de Arnaldo falhando sem que os outros parassem de tocar, enquanto ele corria de um lado para o outro com seu capacete e óculos de corredor de automóvel. Porém, esta seria uma das últimas apresentações dos Mutantes no programa.<sup>96</sup>

Com os altos custos e os índices de audiência caindo, ocorreram outras mudanças no programa. Apenas um programa seria apresentado com público, sendo que os outros não haveria assistência nos estúdios. Na cidade do Rio de Janeiro, o “Som Livre Exportação” passou a ser exibido, a partir do dia 24 de julho, às sextas-feiras. Tal decisão pode também estar associada à saída de

<sup>93</sup> Registrado no LP “Som Livre Exportação, Vol. 2 – Ao Vivo” (Forma, 1971).

<sup>94</sup> Em Porto Alegre, se apresentaram Liverpool, Os Mutantes, Maria Bethânia, Ivan Lins, Fábio, Marcos e Paulo Sergio Vale, Chico Buarque, Hermes e Célia. No espetáculo, Ivan Lins interpretou “Madalena” e “Salve Salve” e Maria Bethânia com “Mano Caetano” e “Jesus Cristo”. Luiz Gonzaga Jr. foi muito bem recebido pela pequena platéia ao interpretar “Um Abraço Terno em Você, Viu Mãe”. Novamente, Wilson Simonal aproveitou um sucesso, desta vez do ex-beatle George Harrison, “My Sweet Lord” (George Harrison), compacto de maior vendagem em Abril de 1971, segundo o IBOPE (1971b), para encerrar a noite.

<sup>95</sup> O anúncio de Ivan Lins está registrado no LP “Som Livre Exportação, Vol. 2 – Ao Vivo” (Forma, 1971).

<sup>96</sup> Os membros dos Mutantes se sentiam deslocados dentro da nova forma do programa. Segundo Calado (1996, p. 254), ironizavam-no o denominando de “Fino da Bossa”, após a inclusão de Elis Regina como apresentadora fixa. Viam na proposta inicial do programa um avanço em relação aos festivais, porém com a reformulação, acabou se tornando um programa qualquer. Mas desde o início, a relação entre a direção e o grupo foi traumática, pois os músicos tocavam em um volume muito maior do que o padrão permitido e estabelecido nos testes de som. (CALADO, 1996, p. 248)

Solano Ribeiro da produção, algumas semanas depois da apresentação em Brasília.

O objetivo da atração ainda não tinha sido plenamente alcançado, pois a emissora apostava em um programa musical que obtivesse pelo menos uma média superior a 50% da audiência, assim como as suas demais atrações. (RECOMEÇA..., 1971, p.45). Verificando a tabela abaixo, nota-se que a atração, com todas as modificações e no auge de sua popularidade, atingiu poucas vezes índices de audiência superiores aos de programas de grande alcance popular, como a “Discoteca do Chacrinha”, o humorístico “Balança mas não cai” e a telenovela “Irmãos Coragem”.

Tabela:4.5. Som Livre Exportação, Discoteca do Chacrinha, Balança mas não cai e Irmãos Coragem: Índice de Audiência e Ranking na lista dos 10 programas de maior audiência Rio de Janeiro - Mar - 1971

Semana de Exibição	Som Livre Exportação		Discoteca do Chacrinha		Balança mas não cai		Irmãos Coragem	
	%	ranking	%	ranking	%	ranking	%	ranking
01/03/1971 - 07/03/1971	45,0	8	53,4	6	55,0	4	74,2	1
08/03/1971 - 14/03/1971	48,0	8	53,6	6	54,2	4	77,2	1
15/03/1971 - 21/03/1971	49,6	7	50,4	6	54,8	4	75,4	1
29/03/1971 - 04/04/1971	50,7	5	50,1	6	61,2	2	72,1	1

Fonte: IBOPE - Relatório Semanal de Assistência

O “Som Livre Exportação” atingiu a audiência esperada somente na exibição do dia 2 de abril (57,8%) e surpreendentemente em 31 de julho de 1971, com o índice de 57%, segundo o IBOPE (1971b), quando o seu cancelamento já estava marcado. Os índices de audiência pareciam não justificar, na percepção da direção da Globo, os altos investimentos. (COLUNA música, 1971b, p.75)

Tabela 4.6 - Som Livre Exportação: Índice de audiência e ranking entre os 10 programas de maior assistência na cidade do Rio de Janeiro - Abr. – Ago. 1971

Exibição	Horário	Dia	%	Ranking
09/04/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	43,80	9
16/04/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	*	*
23/04/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	43,20	10
30/04/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	**	**
07/05/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	***	***
14/05/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	44,40	10
21/05/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	*	*
28/05/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	**	**
04/06/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	49,40	9
11/06/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	***	***
18/06/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	***	***
25/06/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	**	**
02/07/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	**	**
09/07/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	39,40	10
16/07/1971	20h30 – 22h00	5ªfeira	47,00	10
24/07/1971	20h30 – 22h00	6ªfeira	45,40	6
31/07/1971	20h30 – 22h00	6ªfeira	57,00	3
07/08/1971	20h30 – 22h00	6ªfeira	41,60	9
14/08/1971	20h30 – 22h00	6ªfeira	45,80	9
21/08/1971	20h30 – 22h00	6ªfeira	46,00	9

Fonte: IBOPE - Relatório Semanal de Audiência

Nota: \* Não há dados do IBOPE.

\*\*Toda última 5ª feira do mês era exibido “Chico Anysio Especial.”

\*\*\* Não entrou na lista dos 10 programas de maior assistência.

A Rede Globo não preencheu a lacuna deixada pela Record em relação aos musicais, que era um dos intentos de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni). (RIBEIRO, 2002, p.10) A emissora carioca não conseguiu recriar o gênero musical, que desaparecia das grades de programação em 1971, por contrastar com o novo modelo gerencial de televisão instaurado no Brasil. Além disso, as telenovelas e os filmes e seriados norte-americanos se encaixavam melhor nas cada vez mais inflexíveis grades de programação.

Tabela 4.7 - Conteúdo da televisão - 1971

Conteúdo Transmitido	Total de Horas/Semana
Filmes	1.080.5
Publicidade	557.9
Novelas	416.7
Programas de auditório	307.6
Esporte	262.5
Notícias	241.2
Educação	218.2
Humor	152.0
Musica popular	114.6
Arte, literatura e ciência	59.2
Religião	19.2
Teatro e poesia	15.3

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil, 1972

In: MATTOS (2002, p. 99)

As dificuldades administrativas, segundo Sombra (1971c, p.49), contribuíram também para o cancelamento da atração. Os problemas com os contratos dos cantores e grupos, e com a disposição deles em dedicarem um maior tempo aos ensaios, enfraqueceu o interesse da emissora no “Som Livre Exportação”. Apesar de Solano Ribeiro alegar que o problema não foi a audiência e sim o “gigantismo da atração”, a instabilidade nos índices “pesou na balança”, pois não atingia os mesmos das demais produções da emissora, como visto anteriormente. Além disso, cabe ressaltar que a atração, em toda a sua trajetória, manteve uma média de audiência igual ou inferior à de “Mister Show”. Contudo, quando as relações entre a Globo e Ivan Lins deterioraram, a direção da Globo cancelou o “Som Livre Exportação”. Em entrevista à revista *Amiga*, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) associou o fim do programa à dificuldade na renovação do contrato com Ivan Lins, que levou à rescisão, e as adaptações da atração aos interesses dos músicos contratados: “Quando o Som Livre Exportação começou a passar por mil modificações, vários assuntos passaram a ser discutidos, um dos quais se prendia ao contrato de seus integrantes. O programa mudou de horário, feição e não adiantou nada. Acabou terminando mesmo” Na mesma entrevista, o diretor ainda tece comentários sobre o problema com Ivan Lins e a dificuldade em moldar uma outra atração para substituir o programa, devido aos contratos com os músicos. (SOMBRA, 1971c, p.49)

Ivã Lins não quer mais trabalhar. A culpa é do empresário e não do Ivã. (..) Acredito que Ivã tenha sido mal orientado. Os empresários prejudicam o próprio artista. Depois que o Ivã arrumou um empresário, não voltou a nos procurar pessoalmente para conversarmos. Seu empresário chegou perto de mim e disse; “ou vocês dobram o salário dele ou ele amolece o corpo; não vem gravar e passa a não se interessar pelo trabalho. Evidentemente não concordamos com isso. Iniciamos o processo de rescisão de contrato. Esse empresário queria fazer chantagem com a Globo. (..) **Estou bolando uma saída para o Som Livre Exportação. Uma apresentação mensal ou um novo tipo de musical será bolado. É provável que um especial com nomes consagrados da nossa música seja a solução.** [grigo nosso] O único problema que temos é que os artistas, para fazer um especial, exigem um contrato de pelo menos um ano” (SOMBRA, 1971c, p.49)

Sem Ivan Lins, a última edição do “Som Livre Exportação” fugia parcialmente do formato que o caracterizava. Comandado por Elis Regina, o derradeiro programa apresentou uma reportagem especial sobre a escola de samba da Mangueira, com depoimentos de Cartola. Mario Lago foi outra atração do último “Som Livre Exportação”, e explicou como foram compostos os versos de “Ai que Saudades de Amélia”, canção feita em parceria com Ataulfo Alves.

A cantora Elis Regina foi a “saída” encontrada por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) para o fim do “Som Livre Exportação”. Incluída na faixa de programação da “Sexta Nobre”, “Elis Especial” estreou em 17 de setembro de 1971. Novamente foi demonstrado o Padrão Globo de Qualidade e o esgotamento do gênero musical. Com uma verba semanal de Cr\$ 15 mil, quantia considerada elevada para a época, cada programa apresentava um tema central e buscou fugir do formato “palco”, através de gravações externas e de estúdio, sem audiência.<sup>97</sup>

O tema do programa de estréia foi o circo, com Elis Regina vestida de palhaço, desfilando nas ruas à frente da banda dos fuzileiros navais. (ELIS não especial, 1972, p.96). O segundo programa de “Elis Especial” trocou o picadeiro por um ringue, mostrando a luta da cantora pelo estrelato, e, para tanto, Elis Regina cantou em meio a uma “rinha de galos”.

Em 1972, “Elis Especial” trouxe inúmeros convidados, quase todos artistas da Rede Globo, vinculando a atração aos demais programas da emissora, principalmente às telenovelas. Em um especial, Elis Regina e as

---

<sup>97</sup> O Programa teve a produção e direção de Ronaldo Bôscoli, Luis Carlos Miele, Carlos Alberto Lofler e Augusto César Vanucci.

atrizes Dina Sfat e Regina Duarte interpretam o poema “Enjoadinho”, de Vinícius de Moraes.<sup>98</sup> (ELIS..., 1972, p.96).

Segundo a revista *Veja*, houve uma discussão entre a cantora e a produção por causa da linha do programa, afirmando que ela estava sendo transformada em uma Judy Garland. (ELIS..., 1972, p.96) Elis Regina, mesmo com um salário de CR\$ 40 mil por mês, rescindiu o contrato com a emissora, passando para a Tupi, com apresentações semanais na nova fase do programa de Flavio Cavalcanti. “Elis Especial” obteve uma média de 30% a 35% de audiência, segundo o IBOPE (1971b), durante o pouco tempo que esteve no ar, coincidentemente, os mesmos nove meses do “Som Livre Exportação”. Aliás, uma média inferior ao do “Som Livre Exportação”.

O “Som Livre Exportação” pode ser considerado a última tentativa na TV brasileira em reativar os musicais semanais tais quais os produzidos pela Record. Contudo, tal tentativa esbarrou em uma série de dificuldades. A Globo não possuía tradição e *know-how* na produção de musicais, pois as suas primeiras tentativas foram frustradas. “O Som Livre Exportação” acabou por seguir o mesmo caminho, pois, em nove meses, ele estreou, teve um breve período de popularidade, e declinou, devido principalmente aos interesses comerciais da Globo.

A Rede Globo buscou na atração “um manto de prestígio”, reflexo do início do processo de “saneamento” de sua grade de programação, que acabou por eliminar os programas de auditório, desembocando no Padrão Globo de Qualidade. Todavia, a atração não conseguiu atingir índices de audiência similares a de outros programas, como a “Discoteca do Chacrinha”, considerada “popularesca”.

Ao tentar focar um público de classe média e universitário, a principal faixa consumidora de MPB, apresentando um novo movimento musical, o MAU, e músicos iniciantes, os índices de audiência foram relativamente baixos. O interesse de não reativar o sectarismo característico dos musicais da Record, apresentando inúmeras tendências musicais, que iam desde o

---

<sup>98</sup> Em outro programa, Elis Regina, fantasiada de Robin, personagem dos quadrinhos, e Miele, de Viking, cantam “Super Bacana” (Caetano Veloso). Além de Elis Regina cantar no meio de uma briga de galos, em seus especiais, lembrou Carlos Machado, vestiu-se de vedete, fez uma cena de cabaré com Jece Valadão, percorreu os teatros e botequins do Rio entrevistando Juca Chaves, Leila Diniz e Marlene.

“Samba” até o “Pop/Rock”, tornou-se problemático, pois a platéia refutou a presença de vários músicos, por exemplo Milton Nascimento e os cantores considerados “cafonas”. Como uma das funções do programa era atender à indústria fonográfica, expondo todos os seus produtos, tanto a platéia quanto a produção acabaram por direcionar a atração para a MPB e outras tendências como o “Rock/Pop”, impedindo parcialmente esse processo.

A direção do programa acabou por reformular a atração para atender ao seu principal anunciante, a Shell, e aos seus próprios interesses, ou seja, uma audiência que ultrapassasse pelo menos 50% de audiência no horário. A atração já seguia o alto padrão técnico da Rede Globo, e apresentava apenas “resíduos” dos musicais da Record. Ao contratar nomes consagrados no mercado fonográfico, e adotar um processo de gravação feito em várias cidades, o projeto inicial do “Som Livre Exportação” sucumbiu. A nova fase do programa apresentou apenas o “gigantismo” e a superioridade técnica da Globo perante as suas concorrentes. Tanto o MAU, que termina também devido a esse redirecionamento, quanto a exposição da música brasileira, objetivo inicial do programa, são substituídos por grandes shows, amparados por sucessos já consagrados dentro do mercado fonográfico. Os altos custos da atração não refletiam nos índices de audiência almejados pela emissora, e ao depender dos grandes nomes do mercado, que apenas “repetiam os mesmos números musicais”, segundo Ribeiro (2002, p.146), o “Som Livre Exportação” esgotou-se e foi cancelado.

Em 1976, a Rede Globo produziu “Brasil Especial”, um programa musical mensal que destacava, principalmente, músicos da velha guarda, como Cartola, Ary Barroso e Nelson Cavaquinho, apresentando números musicais e muitas entrevistas. Esta atração permaneceu na programação por oito anos. Mas foi a única que teve longevidade. As atrações “Levanta Poeira” (1977), “Brasil Pandeiro” (1978) e “Alerta Geral” (1979) ficaram poucos meses no ar. Na década de 1980, “Série Grandes Nomes”, programa mensal que apresentava cantores e compositores da MPB (Caetano Veloso, João Gilberto, Elis Regina, etc), foi ao ar durante dois anos. Somente o programa semanal, exibido aos domingos pela manhã, “Som Brasil”, apresentado por Rolando Boldrin, manteve-se no ar por oito anos, pois atendia a uma demanda reprimida durante toda a década de 1970, a de ritmos e temas regionais do Brasil, que

foram excluídas das grades de programação pela valorização da MPB por parte da emissora e pela mesma se encaixar melhor ao Padrão Globo de Qualidade.

#### 4.6 OS RESULTADOS DO SOM LIVRE EXPORTAÇÃO

##### 4.6.1 O Apreço Tem Preço: o Fim do MAU

Após janeiro de 1971, o “Som Livre Exportação” tinha dois apresentadores fixos: Elis Regina e Ivan Lins. O êxito comercial de Ivan Lins não foi acompanhado pela total aclamação da crítica e muito menos pelo sucesso dos outros membros do MAU. Muitos críticos perceberam a diferença entre o caminho traçado por Ivan Lins e dos outros membros do MAU. Inclusive, já o acusavam de produtor musical de massa e questionavam a sua capacidade como cantor. (FLAVIO Cavalcanti precisa de um Zé Fernandes, 1971, p.25)<sup>99</sup> Em defesa de Ivan Lins, Sombra (1971e, p.21) chegou a afirmar que a “imagem” do programa “Som Livre Exportação” era Ivan Lins..

Ivã Lins anda assustado com o sucesso. Ele é a imagem do Som Livre Exportação e está fazendo sucesso com “Agora”, gravado por Evinha e por ele “...Meu País” ainda toca muito. Todos conhecem sua música e “A Próxima Atração” ainda está nas paradas. Mas ele não parou. Embora admita que esteja sujeito a certas pressões comerciais, promete apresentar seus próximos trabalhos em termos culturais mais elevados. Até que ponto isto prejudicará sua aceitação pelo público ninguém sabe. Já que Ivã consegue atingir com sua música, todas as classes sociais. (SOMBRA, 1971e, p.21)

O comentário do colunista foi exatamente o oposto de Távola (1971c, p.27), também colunista da revista Amiga, que afirmou que Ivan Lins (e incluindo os irmãos Marcos e Paulo Sergio Valle) estaria se dedicando demais à música de consumo de massa: “Aqui entre nós, o Som Livre Exportação está precisando de uma chamada. Faça lá seu esforço “prafrentex” à vontade, mas

<sup>99</sup> Em uma entrevista à revista Amiga há uma passagem em que o polêmico maestro Jose Fernandez, membro fixo do júri do programa de calouros de Silvio Santos, claramente desfaz da capacidade de Ivan Lins como cantor.

Amiga: Quem já morreu e não sabe?

Zé Fernandes: Se eu fosse citar todos, o cemitério São João Baptista seria insuficiente. Como eu tenho que citar algum, é Ivã Lins.

Ivã Lins: Eu, mas porque?

Zé Fernandes: Porque ele canta de uma maneira que ele é candidato certo a um aneurisma de aorta. Se continuar dessa maneira, a qualquer momento forma-se um aneurisma, e estoura e é falecido. Acho que ele não sabe disso. Para ser falecido, não demora muito. (FLAVIO..., 1971, p.25)

não esnobe tanto a MPB. Depois que Ivã, os irmãos Vale e outros resolveram aderir ao consumo, música brasileira mesmo que é bom, nunca mais fizeram. Cuidado com a decadência precoce.”

Não foi somente a Rede Globo que notou a discrepância na produção musical dos membros do MAU. No final de 1970 e no início de 1971, as atenções da gravadora se voltaram para Ivan Lins. Segundo a revista *Veja*, a Philips distribuiu três mil folhetos à imprensa, preparando-a para o lançamento de Ivan Lins. (RECOMEÇA..., 1971, p.44) O resultado foi imediato, pois, em poucas semanas, o LP “Agora” (Forma, 1971) chegou ao primeiro lugar no IBOPE (1971d, 1971), ultrapassando o LP “Roberto Carlos” (CBS, 1970), que liderava as paradas havia 16 semanas. André Midani buscou explicar o sucesso de Ivan Lins no período:

Se a platéia tinha raiva da agressividade de Caetano Veloso na época de “É proibido Proibir” (1968), a agressividade de Ivan é positiva. Ele personifica uma nova realidade sexual. Hoje as meninas já não falam de “Ana que saudade de você”, falam de outras coisas. Segundo uma pesquisa realizada pela gravadora, o que mais impressionava as pessoas em Ivan Lins é a sua expressão física quando canta. Não se espante se a capa do seu próximo LP for apenas um detalhe ampliado: sua jugular saltada, uma espécie de resumo gráfico de sua presença musical. (RECOMEÇA..., 1971, p.44)

A “jugular à mostra” rendeu bons números para a Philips. Chegando ao primeiro lugar de vendas em abril, segundo o IBOPE (1971), o LP “Agora” (Forma, 1971) atingiu a marca de 70 mil cópias, segundo a *Veja*. (RECOMEÇA..., 1971, p.43). O que parece evidente é que a produção musical de Ivan Lins se adaptou perfeitamente ao formato da televisão, principalmente para as telenovelas. Ou seja, o processo de formação do produtor e um especialista, totalmente adaptado às exigências da indústria cultural, conforme Adorno e Horkheimer (1985, p.121). Analisando a produção musical do primeiro LP “Agora” (Forma, 1971), a revista *Veja*, além de fixar novamente a idéia de liderança de Ivan Lins no movimento MAU, diretamente nota as características que tornavam o trabalho extremamente vendável, entre elas: o estilo cantado/gritado do “Soul”, gênero muito em voga em 1970 e 1971 no Brasil; os arranjos/composições de Artur Verocai que lembram um pouco os de Burt Bacharach; e as interpretações estilizadas parecidas com as de Sergio Mendes. (COLUNA música, 1971a, p.63)

Aldir Blanc e Silvio da Silva Junior, autores de “Amigo é Para Essas Coisas”, afirmaram que tal canção era a síntese do MAU.<sup>100</sup> A composição trata de uma conversa entre dois amigos que se encontram em um bar depois de um ano sem se verem. De uma forma casual, os dois comentam sobre fim de relacionamentos amorosos, dificuldades financeiras e que, apesar do tempo e dos diferentes caminhos, a amizade dos personagens permanece sólida, não importando o dinheiro, já que “o apreço não tem preço”. Se a canção era uma síntese de MAU, segundo Aldir Blanc, então o verso “todo amor um dia chega ao fim” serviu como um “presságio”, e o “preço” teve o seu “apreço”.

Salve, como é que vai  
 Amigo há quanto tempo  
 Um ano ou mais  
 Posso sentar um pouco?  
 Faça o favor.  
 A vida é um dilema  
 Nem sempre vale a pena  
 O que é que há?  
 Rosa acabou comigo.  
 Meu Deus, por quê?  
 Nem Deus sabe o motivo.  
 Deus é bom!  
 Mas não foi bom pra mim  
 Todo amor um dia chega ao fim.  
 Triste! (...)  
 Adeus.  
 Toma mais um...  
 Já amolei bastante.  
 De jeito algum...  
 Muito obrigado amigo.  
 Não tem de que.  
 Por você ter me ouvido.  
 Amigo é pra essas coisas  
 É. Toma um Cabral.  
 Tua amizade basta. Pode faltar.  
 O apreço não tem preço.  
 Eu vivo ao Deus-dará  
 “Amigo é Para Essas Coisas” In: MPB 4, “Deixa Estar” (Elenco, 1970)

Todavia, “o apreço teve o seu preço”, diferentemente da canção síntese do movimento MAU. Uma das principais mudanças no “Som Livre Exportação” foi o corte dos pequenos grupos e de quase a totalidade dos membros do movimento MAU. O MAU se apresentava em grupo no programa, porém, quando foram renovados os contratos, somente Ivan Lins, César Costa Filho e

<sup>100</sup> “Amigo é Para Essas Coisas” notória na interpretação do grupo MPB 4, cujo compacto simples, lançado pela Philips, atingiu o 18º lugar, segundo o IBOPE (1970b). Esta canção ficou em segundo lugar no Festival da Tupi de 1970.

Luiz Gonzaga Jr. permaneceram. A partir deste momento, a cisão no movimento já era notada e seu desaparecimento era previsível.

No final de fevereiro, Ivan Lins anunciou a sua saída do movimento. Além de alegar falta de tempo, Ivan Lins justificou a sua saída do MAU com críticas ao posicionamento de Aldir Blanc e de outros membros do movimento em relação ao repertório e ao sucesso comercial, inclusive o defendendo.

**Deixei o MAU porque profissionalmente fui obrigado a isso. O lado afetivo que me unia a eles teve que ser posto em segundo plano, pois precisava pensar mais em mim mesmo. (...) Foi melhor para eles também, pois sem minha presença, eles aparecerão mais. Quando estamos juntos, meu sucesso quase sempre os deixava passar despercebido. Paralelamente, perdi contratos e chances de ganhar mais, só para ficarmos unidos, pensando que isto ajudaria a todos.** [grifo nosso] A filosofia que usávamos, por sinal, era errada; era “ou todos ou ninguém. O MAU tem grandes valores individuais, apenas não estão agindo como deveriam. Não tenho fórmula para eles, mas sei que a encontrarei pois são de grande valia para nossa música. O jeito é mudar, pois da maneira como eles estão trabalhando, o negócio já era. Um desconhecido cantando música desconhecida de um compositor desconhecido que ninguém sabe quem é, acaba não dando pé.” O público não aceita os que cantam canções desconhecidas, devem escolher música que o público já tenha ouvido algumas vezes, ao menos. Inicialmente, devemos conquistar o respeito dos colegas e depois do público, senão, já era. (SILVA, 1971, p.27)

Logo após a saída de Ivan Lins do MAU, Aldir Blanc e César Costa Filho anunciaram também a sua retirada. A declaração de Aldir Blanc mostrou claramente que “apreço teve o seu preço”.

Ivã queria transformar. Fazer música de consumo. Por isso consideramos benéfica a sua saída. **Ivã não compreende que a proposta era fazer música para a faixa universitária. É verdade que consumo é vital, porém, música consumível, sem ceder às leis de consumo. (...) MAU não estava fazendo música para a faixa universitária, estava se aproveitando dos veículos de comunicação para divulgar o seu trabalho. Não apostava mais no trabalho musical, informativo, sincero e conseqüentemente político.** [grifo nosso] (...) Minha saída não é conseqüência da saída de Ivã. O Ivã escolheu a faixa de consumo fácil e o MAU preferiu ficar no meio termo. Não quero fazer média. Continuo como parceiro de César, do Silvio e atualmente, João Bosco, um compositor lá de Ouro Preto. (SOMBRA, 1971a, p.37)

A Rede Globo, ao capitalizar o movimento MAU, acabou por focar o elemento que melhor se adaptava à produção musical de massa assim como também aos padrões televisivos. Ivan Lins, que não produzia música engajada, se tornou o elemento do grupo mais “acessível” ao grande público e produtor de músicas que iriam ser incluídas nas telenovelas; enquanto Aldir Blanc e Luiz Gonzaga Jr. caminhavam para uma produção mais engajada, direcionada para o público universitário que consumia MPB, Ivan Lins atingia uma parcela muito

maior da audiência. Segundo o próprio Gonzaguinha, "não era uma questão de eu ser mais ou menos forte que o Ivan. É uma questão estrutural. Só isso. A minha imagem de antipatia não permitia que as pessoas tentassem me cooptar. Isso me deixava muito distante". (MILLARCH, 1991, p.16)

O desgaste da imagem de Ivan Lins está ligado ao seu vínculo direto com as produções da Rede Globo. Tal vínculo era tão evidente que Augusto Mazargão anunciou os primeiros detalhes do VI FIC, em junho de 1971 ao lado de Ivan Lins, que em primeira instância (antes do rompimento do contrato) participaria da produção do festival.

Após o rompimento do contrato entre Ivan Lins e a emissora, a carreira do cantor e compositor se estagnou. A "pecha" de músico "comercial e adesista" percorreu a carreira de Ivan Lins pela primeira metade da década de 1970. O sucesso de "Madalena" e de seu primeiro LP "Agora" (Forma, 1970) não foi repetido em seu segundo e terceiro discos. "Deixa o Trem Seguir" (Forma, 1972) vendeu razoavelmente, mas não chegou perto dos 70 mil de "Agora" (Forma, 1971). O LP "Quem Sou Eu?" (Phillips, 1973), que segundo o compositor "foi um disco seu" e não da Philips, foi um desastre comercial, vendendo duas mil cópias, levando ao rompimento de contrato com a gravadora. (IVAN Lins volta a Porto Alegre agora para mostrar novos rumos, 1977a, s.p.)

#### 4.6.2 Som Livre Exportação, MPB e a Indústria Fonográfica

Quando o "Som Livre Exportação" estreou, a MPB passava por um momento de cerceamento, pois a repressão política e a censura atuavam de forma a reduzir o seu espaço de atuação. Com o exílio político de alguns compositores e a intervenção da censura, a MPB, que se consolidou como espaço de resistência cultural e política na década de 1960, segundo Napolitano (2002, p.03), passou por uma crise de "renovação", que afetava o consumo do produto fonográfico dirigido para a classe média.

A Philips, que mantinha contrato com 2/3 dos artistas brasileiros através de várias marcas, buscando atender à demanda reprimida desde o decreto do AI-5 por parte do público consumidor da MPB, ou seja, a classe média universitária, segundo Napolitano (2002, p.06), investiu no MAU. Com isso, o

“Som Livre Exportação” não seria somente o veículo de promoção do MAU, mas também dos demais produtos da gravadora.

Todavia, há a necessidade de destacar que a música brasileira, no início da década de 1970, perdia mercado para as produções norte-americanas, inglesas, italianas, etc. Analisando as vendas de LPs e compactos simples e duplos, em 1970, verificou-se a seguinte situação: dos 30 compactos simples de maior vendagem, 18 eram de músicas produzidas no exterior; dos 20 primeiros lugares em vendagem em compactos duplos, 12 eram também de produção estrangeira; e dos 20 LPs mais vendidos do ano, 10 eram de artistas do exterior. (IBOPE, 1971d). Para Morelli (1991, p.47), a expansão da produção musical estrangeira no mercado nacional derivou, entre outros fatores, da ação da censura.

A censura impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício da chamada Música Popular Brasileira e ao mesmo tempo criou condições para que as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes estabelecidas no país respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros. (MORELLI, 1991, p.47)

A revista *Veja* avaliou de forma entusiástica, mas um tanto exagerada, que a música brasileira voltava a vender, e o “Som Livre Exportação” teve um papel fundamental neste processo. (RECOMEÇA...,1971, p.45) Porém, a situação não se modificou tão radicalmente assim: 13 dos 20 compactos simples mais vendidos do ano eram de artistas estrangeiros; 8 dos 20 compactos duplos mais vendidos no ano eram produções internacionais, e 12 dos 20 LPs com maiores vendagens eram de artistas nacionais. (IBOPE, 1971b)

Neste ponto verificou-se o papel do “Som Livre Exportação” no mercado fonográfico: dos 20 LPs com maiores vendagens do ano de 1971, dois eram dos principais apresentadores do programa, ambos contratados da Philips, Elis Regina, com o LP “Ela” (Philips, 1971) e Ivan Lins, com “Agora” (Forma, 1971). Além disso, a cantora Elis Regina obteve o primeiro lugar em vendagens pelo compacto duplo de “Madalena”, atingindo a marca de 80 mil cópias. (RECOMEÇA..., 1971, p.46)

Desde o final da década de 1960, a cantora Elis Regina buscava renovar o seu repertório, chegando a modificar radicalmente a sua indumentária e o

seu posicionamento não somente em relação à música “Pop/Rock” internacional como também em relação à obra dos tropicalistas. Em 1970, a cantora incluiu em seus shows “Irene” (C. Veloso) e “Aquele Abraço” (G. Gil). Com a produção de Nelson Motta, Elis Regina adentrou nas áreas musicais que tanto criticava dois anos antes, inclusive gravando “Soul” e “Pop/Rock”. A mudança era visível no LP “Ela” (Phillips, 1971), que obteve expressivas vendas, permanecendo entre os 20 mais vendidos entre abril e agosto de 1971. Tal mudança foi questionada pela imprensa.

Amiga – Elis Regina, quando Caetano começou, você participou de um movimento contra, dizendo que ele não fazia música brasileira. Agora você participa do Som Livre Exportação e há pouco deu uma entrevista dizendo que sentia inveja de Maria Bethânia, por ser irmã de Caetano. Você mudou porque todos mudaram?

Elis – Primeiro eu não participei de movimento nenhum. Segundo, eu não fui contra o Caetano. Eu me sentia violentada com as coisas que Caetano dizia. Não era ser contra, eu não entendia. Caetano não é um movimento, mas um estado de espírito o qual eu não tinha entendido. (CURTIÇÃO de ídolos, 1971, p.27).

A revista *Veja* também verificou a mudança e notou os efeitos, em termos de vendas, não somente do novo direcionamento musical como também da participação da cantora no “Som Livre Exportação”. (RECOMEÇA..., 1971, p.45) Enquanto a indagação da revista *Amiga* dava o novo posicionamento de Elis Regina em relação à obra de Caetano Veloso e sua participação em um programa que apresentava várias vertentes da música brasileira, como algo contraditório, a *Veja* apontava para o lado mercadológico e como programa contribuiu para essa nova fase comercial da cantora.

Vestia-se mal, não sabia usar o corpo. Do “Fino da Bossa”, estreado em 1965, ao “Som Livre Exportação”, Elis Regina mudou muito. Aos 26 anos, ela flexiona não somente o corpo como também o repertório e as roupas, agora muito mais coloridas. Redescobriu – talvez um pouco tarde – Caetano Veloso e Gilberto Gil e lançou – certamente na frente dos outros – as primeiras músicas de Tim Maia e Ivan Lins. Em 1965, totalmente preocupada com a música, ela seria incapaz de gravar em dupla com Pelé numa canção (de autoria dele) que considera ridícula. Mas gravou e justifica: “Atendi aos pedidos de meus amigos da Seleção Brasileira e a gravação me dará projeção internacional.” A tática é astuciosa e serve mesmo em casa: seu compacto “Madalena” já vendeu 80.000 cópias, quatro vezes mais do que ela conseguia nesse tipo de disco nos melhores tempos dos musicais da Record(...) **Elis Regina fala do Som Livre Exportação: “Tenho uma paixão violentíssima pelo Som Livre, que é o responsável pela minha nova atividade artística.** [grifo nosso] (RECOMEÇA..., 1971, p.46)

A declaração de Elis Regina elucidou a importância do “Som Livre Exportação” para o processo de renovação de sua carreira. A flexibilização do repertório e a sua participação no programa impulsionaram as vendas de seus discos e abriu um maior mercado para a Philips.<sup>101</sup>

Em 1974, Elis Regina voltou ao primeiro plano do cenário musical com o LP “Elis e Tom” (Philips, 1974), que, segundo Napolitano (2002, p.4), é “particularmente significativo para entender a recomposição do espaço social e cultural da MPB, apontando para uma nova explosão do consumo musical no país, sobretudo a partir de 1976.” Tal LP mostrou a convergência entre vários gêneros, anteriormente incompatíveis, na formação da MPB após 1975, tal como o LP “Chico e Caetano – Juntos e ao Vivo” (Philips, 1972), citado anteriormente. As excelentes vendas dos LPs “Falso Brilhante” (Philips, 1976) e “Elis” (Philips, 1977) confirmam essa nova articulação da MPB, que se dinamizou ao incorporar vários elementos (“Rock/Pop”, “Soul”, etc.), segundo Napolitano (2002, p.5), e a retomada da MPB no mercado fonográfico na segunda metade da década de 1970.

As participações de Chico Buarque no “Som Livre Exportação” aumentaram sua popularidade, ampliada com o LP “Construção” (Philips, 1971), que chegou a ocupar a segunda posição entre os 10 LPs mais vendidos, em dezembro de 1971. Segundo Napolitano (2002, p.5), as vendas deste LP, que atingiram 140 mil cópias, deram “um novo alento no mercado da MPB”, que passava por uma crise, conforme já explanado.

O programa “Som Livre Exportação” também ampliou a divulgação do “Soul” no Brasil, consolidando tal tendência no mercado de discos. Segundo a revista *Veja*: “Som Livre Exportação (Rede Globo), que engloba as três áreas distintas dos musicais (“O Fino”, “Jovem Guarda” e “Divino, Maravilhoso”) de cinco anos atrás, acrescentou a elas a nova tendência de adaptar ao Brasil os

---

<sup>101</sup>Contudo, em 1972, a cantora participou do Encontro Cívico Nacional. Elis Regina apareceu ao encontro conduzindo um coro de artistas, que cantavam o “Hino Nacional”. Para a esquerda, foi um ato de “alta traição”. O jornal “O Pasquim” a apelidou de “Elis Regente” e seu nome apareceria constantemente no “cemitério dos mortos vivos”, charge do cartunista Henfil. A cantora e Ronaldo Bôscoli afirmaram que ela foi obrigada a cantar em tal evento. Todavia, o empresário de Elis Regina, Marcos Lázaro, citado por Araújo (2002, p. 288), afirmou que a participação ocorreu porque o coronel responsável pela contratação aceitou pagar o exorbitante cachê exigido pela cantora. Nos anos que se seguiram, a cantora reformulou ainda mais o seu repertório, introduzindo canções de João Bosco, Aldir Blanc e Gonzaguinha, e na segunda metade da década de 1970, Elis Regina acabou sendo “anistiada”, termo utilizado por Araújo (2002, p. 284).

sons internacionais, principalmente o soul americano.” (TEMPLO..., 1970, p.57) A apresentação de Tim Maia, no quarto programa, além de representar o vínculo com a telenovela, como anteriormente citado, estendeu a exposição do “Soul” no Brasil. Ao interpretar “Primavera” (Cassiano), “Azul da Cor do Mar” (T. Maia), de seu segundo LP, “Tim Maia” (Polydor, 1971), que em janeiro, era o mais vendido, segundo o IBOPE (1971d) e “Assim na Terra Como Céu”, tema da novela homônima, nota-se a conjugação dos interesses da Rede Globo e da Philips, e como foram reproduzidos no “Som Livre Exportação”.

O “Rock/Pop” começava a se consolidar no final da década de 1960, chegando em 1974 a se firmar dentro do mercado fonográfico brasileiro. A presença dos Mutantes no programa demonstrou como o mesmo servia para a exposição dos produtos da Philips e revelou o início do processo de consolidação do gênero “Rock/Pop” no Brasil. Segundo Calado (1996, p.255), o LP “Jardim Elétrico” (Polydor, 1971) não chegou a ser um grande sucesso de vendas, apesar de entrar na lista dos Lps mais vendidos em abril (14º posto), mas o compacto com “Top Top” (Mutantes) chegou a obter o nono lugar em vendas em março de 1971, segundo o IBOPE (1971d), devido a sua grande execução nas rádios paulistas e cariocas e a presença constante do grupo na atração. Contudo, André Midani apostava na carreira solo da vocalista dos Mutantes, Rita Lee, que juntamente com Raul Seixas formaria o amplo segmento de mercado para o “Rock/Pop” após 1975.

Toquinho e Vinícius, que se apresentaram no programa de estréia do “Som Livre Exportação”, com o compacto simples “Na Tonga da Mironga do Kabuletê”, obtiveram o primeiro lugar em vendas, em janeiro de 1971, segundo o IBOPE (1971b). Tais vendas podem também ser associadas às constantes interpretações da canção no programa feitas pelo Trio Mocotó (em dezembro de 1970); Elis Regina (em janeiro de 1971) e Wilson Simonal (abril de 1971). A dupla era contratada da RGE, portanto o programa serviu de promoção para todo o mercado fonográfico, e não somente para a Philips.

Porém, no caso da MPB, o “Som Livre Exportação” revelou uma leva de compositores que, a partir de 1976, ajudariam a consolidar o gênero, ampliando o mercado fonográfico e atendendo a uma “demanda reprimida”. Esta nova leva veio do MAU, movimento “esfacelado” pelo próprio “Som Livre Exportação”.

**A partir de 1976, coincidindo com a fase de “abertura” política do regime, a MPB conheceu um novo boom criativo e comercial. (...) Consolidada como uma verdadeira instituição sociocultural, a MPB delimitava espaços culturais, hierarquias de gosto, expressava posições políticas, ao mesmo tempo que funcionava como uma peça central da indústria fonográfica.** [grifo nosso] Assim, uma tendência de autonomia estética e liberdade de criação e expressão se viu confrontada com seu movimento inverso, mas complementar: as demandas da indústria cultural reorganizada, pressionando pela rápida realização comercial do seu produto, provocando uma certa indiferenciação entre entretenimento, fruição estética e formação de consciência. (NAPOLITANO, 2002, p.09)

Em 1974, Ivan Lins voltaria a gravar, desta vez pela RCA, lançando o LP “Modo Livre” (RCA, 1974) e o sucesso “Abre Alas”, composição feita com o seu novo parceiro, o letrista Vitor Martins. “Abre Alas” era claramente uma canção de conteúdo “contestador”. Com isso, Ivan Lins redirecionou a sua carreira, e na segunda metade da década de 1970 a sua produção se direcionaria a canções de conteúdo crítico à situação política e social brasileira, expressa nos LPs “Somos Todos Iguais Esta Noite” (EMI-Odeon, 1977), “Nos Dias de Hoje” (EMI-Odeon, 1978) e “Noite” (EMI-Odeon, 1979) e em músicas como “Cartomante”, “Aos Nossos Filhos” e “Desesperar, Jamais”, todas em parceria com Vitor Martins.

Luiz Gonzaga Jr. conseguiu lançar o seu primeiro, “Luiz Gonzaga Jr.” (Odeon, 1973), somente em 1973. A produção de Luiz Gonzaga Jr., da primeira metade da década de 1970, se dirigiu unicamente para o público universitário, principal consumidor da MPB. (MILLARCH, 1991, p.16) Devido a isso, a sua obra sempre foi alvo da ação da censura. Os LPs “Luiz Gonzaga Jr.” (Odeon, 1974) e “Plano de Voô” (Odeon, 1975) marcam este período em que Luiz Gonzaga Jr. direcionou sua obra somente para o público universitário.

Com o início do período de “distensão” da ditadura militar, a partir de 1976, o compositor Luiz Gonzaga Jr., agora assinando como Gonzaguinha, sem perder o conteúdo crítico da maioria de suas canções, também atingiu o grande público com os sucessos de “Espere por Mim, Morena”, “A Felicidade Bate a sua Porta”, “O Preto que Satisfaz” (estas duas últimas gravadas pelo grupo As Frenéticas); “Não Dá Mais Para Segurar (Explode coração)”, “Sangrando” e “Grito de Alerta”, gravadas por Maria Bethânia. Os LPs “Recado” (Odeon, 1978), “Gonzaguinha da Vida” (Odeon, 1979) e “De Volta ao Começo”

(Odeon, 1980) marcam também esse processo de explosão de consumo da MPB na segunda metade da década de 1970.

Porém, talvez o cantor, compositor e violonista João Bosco, em parceria com Aldir Blanc, seja o exemplo mais significativo desta ofensiva da MPB dentro do mercado fonográfico na segunda metade da década de 1970. João Bosco, em 1975, produziu o LP “Caça à Raposa” (RCA, 1975), que contava com “Mestre-sala dos Mares”, “De Frente Para o Crime”, “Dois Pra Lá, Dois Pra Cá”, “Kid Cavaquinho”, entre outras. O LP esteve entre os 10 mais vendidos durante quatro meses, segundo o IBOPE (1975b) Os LPs seguintes, “Galos de Briga” (RCA, 1976), “Tiro de Misericórdia” (RCA, 1977) e “Linha de Passe” (RCA, 1979), apesar de não obterem o mesmo sucesso comercial do LP de 1975, também foram bem recebidos no mercado do fonográfico.

A dinamização do espaço cultural e comercial da MPB não foi simplesmente um reflexo da repolitização geral da sociedade brasileira, mas foi um dos seus vetores de expressão, no campo da cultura. O consumo cultural, sobretudo o consumo musical, articulava atitudes, resignificava experiências, mantinha a palavra circulando, inicialmente sob uma forma cifrada, que foi se tornando mais explícita no final da década. Obviamente, não podemos ser ingênuos, pois este tipo de expressão estava intimamente ligado a uma estratégia da indústria fonográfica. Isto não torna o papel da MPB naquele contexto autoritário menos importante ou complexo, pois ela adquiriu um estatuto que vai além da mercadoria, embora sua articulação básica, como produto cultural, se dê sob aquela forma. (NAPOLITANO, 2002, p.09)

Saindo do campo da MPB, deve-se voltar o foco para a indústria fonográfica, no caso a Philips, que utilizou o “Som Livre Exportação” como instrumento de exposição de muitos de seus contratados, ampliando assim a vendagem dos mesmos. A Philips aproveitou o período de popularidade da atração para produzir um LP que representasse a trilha sonora do programa. Em fevereiro de 1971, é lançado “Som Livre Exportação” (Forma, 1971). Com a maciça campanha publicitária feita pela Rede Globo, “Som Livre Exportação” (Forma, 1971) chegou ao quinto posto em abril entre os 10 LPs mais vendidos, permanecendo nesta lista até maio daquele ano, segundo o IBOPE (1971d). Não há registros de quanto o LP vendeu, mas os resultados, presumivelmente, agradaram a Philips, pois em junho lançou o segundo volume.<sup>102</sup>

<sup>102</sup> O LP teve a produção musical de Paulinho Tapajós, engenharia técnica de Ary Carvalhaes Mazzola e arte de Aldo Luiz. O repertório do LP focou o trabalho dos principais nomes do MAU, Ivan Lins, César Costa Filho, Aldir Blanc e Luiz Gonzaga Jr. (5 das 12 canções eram de membros do MAU) e incluiu apenas duas canções do V FIC: “Diva”, de César Costa Filho e

Tentando aproveitar o clima das apresentações ao vivo e o programa do Anhembi, a Philips lançou o LP “Som Livre Exportação, Vol. 2 – Ao Vivo” (FORMA, 1971). Contudo, diferentemente do antecessor, suas vendas foram baixas e as críticas foram pesadas em relação à qualidade dos fonogramas, conforme a resenha apresentada na revista *Veja*. (COLUNA música, 1971b, p.75) No LP, somente os anúncios de Elis Regina, Ivan Lins e as intervenções orquestrais foram gravadas ao vivo. Todas as músicas eram gravações originais de estúdio.<sup>103</sup>

A associação da Philips com a Globo rendeu um novo produto que se consolidaria na década de 1970: a trilha sonora de telenovela. Com isso, a Rede Globo avançou em termos de hegemonia na audiência e passou a deter um dos principais produtos do mercado fonográfico brasileiro.

A Rede Globo, através do “Som Livre Exportação”, mostrou assim, como no caso dos festivais, que o desgastado formato musical, gênero herdado de um modelo superado de televisão, era incompatível com o novo modelo de televisão no Brasil. Não conseguindo recriar os formatos dos musicais e dos festivais, a Rede Globo gradativamente passou a se relacionar com a música brasileira através de seu principal produto, a telenovela. Não conseguindo adaptar os musicais e os festivais ao seu pragmatismo, recriou uma fórmula a fim de se relacionar com a música e o mercado fonográfico: a trilha sonora de telenovelas.

---

“Tributo ao Sorriso”, do grupo Terço. O LP se apoiou bastante em sucessos como “Madalena” e “Salve, Salve” (Lins e Monteiro de Souza), com a interpretação de Ivan Lins, “Na Tonga da Mironga do Kabuletê”, com o Trio Mocotó, pois Toquinho e Vinicius pertenciam a RGE.

<sup>103</sup> O repertório do LP, desta vez, apresentava menos sucessos consagrados, somente a canção “Black is Beautiful” (Marcos e Paulo Sergio Valle), na voz de Elis Regina, composição que se adequava à produção Soul no Brasil. O LP apresentou três composições do MAU: “Bia, Bia, Beatriz” (Lins e Monteiro de Souza), “Raça Superior” (Gonzaga Jr.) e “Homem de Bem” (Costa Filho e Blanc). Os Mutantes, com “Benvinda” (Baptista e Lee), O Terço com “Saturday Dream” (Amiden e Mercês), Fábio com “A Volta do Corisco” (Fábio e Paulo Imperial), O Trio Mocotó com “Esperança” (Jorge Ben - Yara Rossi), Maria Bethânia com “Dia 4 de Dezembro” (Tião Motorista) e o MPB4 “Eu Cheguei Lá” (Dorival Caymmi) compunham o repertório do LP.

## 5 A BEM AMADA DA GLOBO: TRILHA SONORA DE TELENVELA

A Rede Globo, como avaliado nos três capítulos anteriores, não conseguiu recriar os gêneros festival e o musical dentro do novo modelo de televisão instaurado no Brasil no final da década de 1960. A sua relação com a música brasileira através dos últimos FICs e do musical “Som Livre Exportação” foi problemática. Tais gêneros já estavam desgastados, e com isso a Rede Globo acabou por se relacionar com a música brasileira através da telenovela.

O presente capítulo pretende abordar como a Rede Globo conseguiu adentrar no mercado fonográfico e estabelecer a trilha sonora como um dos principais produtos da indústria fonográfica brasileira. Também será abordada a consolidação do selo Som Livre a partir das trilhas sonoras. Por fim, algumas considerações acerca da “parada de sucessos” da emissora, “O Globo de Ouro” e dos primeiros musicais apresentados no programa “Fantástico”.

Após se tornar o principal produto da televisão brasileira, o fenômeno telenovela foi examinado por analistas de diversas áreas. Contudo, tal fenômeno tem recebido uma atenção muito particular por parte da Sociologia da Comunicação, que, desde a década de 1980, apresenta análises que buscam elucidar a função da telenovela dentro da indústria de entretenimento de massa e como esta se tornou um dos elementos fundamentais no processo de consolidação da Rede Globo como emissora líder no Brasil.

Após o processo de “Abertura” política, no final da década de 1970, intensificou-se o debate sobre o papel da televisão como suposto elemento de integração nacional, a sua relação com o Estado e a telenovela como um dos principais produtos de entretenimento de massa no Brasil. A coletânea “Anos 70 – Televisão”, que inclui textos de Santuza Naves Ribeiro, Isaura Botelho e Maria Rita Kehl, representou uma das primeiras abordagens sobre o advento da Rede Globo como fenômeno social significativo, expandindo a indústria cultural, transformando diversos conteúdos em objetos de “distração”, encapando os problemas e as exigências da realidade social e nivelando/padronizando as atrações, fabricando uma “nova qualidade” para a televisão brasileira. O Padrão Globo de Qualidade atribuiu às telenovelas um *status* de diversão “inteligente”, comparado com os programas de auditório. Ao

mesmo tempo, tais produções passaram a inserir elementos do “cotidiano brasileiro”, gerando uma imitação da realidade que favorece uma identificação emocional do espectador com a problemática dos personagens. (KEHL, 1980, p.52)

Décio Pignatari (1984), na obra “Signagem da Televisão”, apontou que a força da telenovela reside na “cotidianização” de uma narrativa que cria uma ficção “real” paralela à nossa, à qual tem-se acesso em horas marcadas, através do vídeo. (PIGNATARI, 1984, p.62) Tais produções se apoiam primeiramente na criação “heróis abertos e democráticos”, cuja grande virtude é romper com as barreiras da mobilidade social; e em uma “paz social”, que é a fonte do “irrealismo” das telenovelas.

A Rede Globo esquematizou um padrão de produção que permitiu a emissora encampar o gênero. No final da década de 1970, não se pensava mais “novela da Globo”, mas simplesmente a novela das 19 ou das 20 horas. Bastava mencionar somente o horário, pois concluía-se que a novela era da emissora carioca. (PIGNATARI, 1984, p.84) E neste ponto, a Rede Globo passou a reproduzir, em âmbito nacional, o modelo carioca de comportamento sócio-familiar, com plena aceitação. Com isso, houve um processo de homogeneização do comportamento da classe média brasileira, apesar das peculiaridades regionais. A massificação é uma necessidade econômica capitalista e vital para a produção do que Pignatari (1984, p.84) definiu como bens de informação, que criam o comportamento de massa.

“Telenovela: história e produção”, de Ortiz; Borelli; Ramos (1989), foi um dos primeiros trabalhos acadêmicos a tratar exclusivamente da produção e da história da telenovela dentro das Ciências Sociais. Neste trabalho, os autores verificaram o surgimento do gênero, sua passagem do rádio para a televisão, e apresentaram pela primeira vez o processo de produção industrial e cultural estandardizado da telenovela nas décadas de 1960 e 1970. Desvendando o seu significado econômico, foi apresentada uma discussão sobre o processo de produção da telenovela, que seguiu os padrões industriais e cuja finalidade é entreter, e como estas se transformam em um produto cultural carregado de conflitos e ilusões.

Fora do debate acadêmico, Fernandes (1999), em “Memória da telenovela brasileira”, apresentou, de forma descritiva, todas as produções

realizadas pela televisão brasileira até a década de 1990. Neste trabalho, o autor proporcionou a sinopse e a ficha técnica da produção (elenco, direção, etc.). Contudo, ele abordou de forma muito sucinta a trilha sonora e o seu papel na produção de uma telenovela e para a indústria do entretenimento. Mesmo sem uma abordagem acadêmica, o autor apresentou uma das poucas discussões sobre a trilha sonora.

A telenovela tem sido discutida sob diversos pontos de vista. No entanto, não há estudos mais aprofundados sobre a produção de suas trilhas sonoras e sua importância para o mercado fonográfico. Rita Morelli (1991), em “Indústria fonográfica: um estudo antropológico” e Márcia Tosta Dias (2000), em “Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura”, sem dúvida os dois mais significativos trabalhos sobre a indústria fonográfica no Brasil, abordaram a questão da trilha sonora das telenovelas, mas de forma panorâmica.

Em 2004, o Instituto Cultural Cravo Albin publicou um caderno intitulado “Telenovela: o imaginário sonoro do Brasil”. Esta publicação, excluindo as fotos das capas dos LPs e CDs de trilhas, apresentou dez páginas de texto (metade delas proporcionam um panorama histórico sobre trilhas sonoras de cinema) nas quais foi discutido o processo de transformação da trilha sonora em uma coletânea de canções.

A trilha sonora de telenovelas não tem desfrutado de grande prestígio entre os analistas da indústria fonográfica, sendo amplamente negligenciada pelo mundo acadêmico. Relegada a um segundo plano, por se tratar de uma obra apoiada pelo principal produto da televisão brasileira, as trilhas sonoras apenas aparecem como um número significativo dentro das estatísticas da indústria fonográfica. As trilhas não são apenas cifras milionárias da indústria fonográfica, e sim um dos produtos mais significativos da indústria cultural. Seguindo o exemplo das bandas sonoras das produções cinematográficas, as trilhas de telenovelas representam a integração entre trama, imagem e som, mas de forma cotidianizada, não somente no horário de exibição da trama, mas também pelas das estações de rádio. A vinculação da música com a trama suscita uma reinterpretação, por parte do público telespectador e consumidor, da obra musical, que acaba por invocar uma associação direta entre ela e o personagem.

## 5.1 DE HAVANA AO PADRÃO GLOBO DE QUALIDADE: A TELENVELA

As telenovelas tornaram-se o eixo central da programação da Rede Globo. Herança das radionovelas, o gênero telenovela tardou a apresentar uma linguagem própria, adaptada plenamente à televisão. Na década de 1950, o gênero não conseguia se libertar do formato “melodrama” das produções radiofônicas e ainda era vista como uma radionovela televisionada para a maioria da audiência. O formato “melodrama” foi constituído pelas produções radiofônicas cubanas da década de 1930. As tramas cubanas giravam em torno de histórias de amor, tragédias, mobilidade social e uma preocupação com o universo feminino. Estas produções, patrocinadas por fábricas de sabonete locais, miravam a ampliação do mercado consumidor feminino de bens domésticos.<sup>104</sup> (ORTIZ; RAMOS,1989, p.24) Com isso, a radionovela constituiu um significativo arquétipo do modelo de integração de todos os ramos produtivos na indústria cultural. (MORIN, 1997b)

Segundo Ortiz e Ramos (1989, p.26), em 1941, com a primeira radionovela no Brasil, foi adotada a fórmula cubana: “melodramas” patrocinados por fábricas de produtos de limpeza e cosméticos, no caso a Colgate-Palmolive.<sup>105</sup> Adotando a estratégia da indústria cultural, segundo Adorno (1978a), em reproduzir padrões de sucesso, a Colgate-Palmolive e a rádio reproduziram no Brasil uma fórmula já testada com sucesso em Cuba. Segundo Ortiz e Ramos (1989, p.26): “a radionovela surge, portanto, como um produto importado, o que significa que no Brasil ela segue um padrão preestabelecido: a temática é folhetinesca e melodramática; o público visado é composto por donas-de-casa.”

A radionovela foi fixada no gosto popular brasileiro por meio das produções da década de 1940 da Rádio Nacional. O número e a natureza dos patrocinadores do gênero multiplicaram-se conforme a aceitação do público e a ampliação das vendas de aparelhos de rádio na década de 1940.<sup>106</sup> Entre 1943

---

<sup>104</sup> Estas fábricas de sabonetes locais foram adquiridas ainda na década de 1930 pela Colgate-Palmolive.

<sup>105</sup> A primeira produção nacional, “Em Busca da Felicidade”, uma adaptação de um texto cubano feita pela agência de publicidade Standard Propaganda, que administrava a conta da Colgate-Palmolive.

<sup>106</sup> Além de perfumaria (Cashmere Bouquet, Gessy Lever), lojas de eletrodoméstico (Casa Garçom) e indústrias de remédios (Bayer), passaram a patrocinar as produções.

e 1945, a Rádio Nacional produziu 116 radionovelas e seriados, e no início da década seguinte chegou a transmitir 20 produções diariamente. De acordo com a estratégia da indústria cultural, as produções eram direcionadas para distintos segmentos de consumo, de acordo com Morin (1997b, p.134-139). As aventuras de heróis e detetives (“O Anjo”, “Jerônimo, O Herói do Sertão”, etc.), transmitidas no final da tarde e início da noite, eram direcionadas para o público infanto-juvenil. As histórias românticas, transmitidas no período da noite, como o “O Direito de Nascer”, adaptação de um texto cubano que se tornou o maior êxito da era das radionovelas no Brasil, foram direcionadas para o público feminino adulto.

Assim como as produções cinematográficas, as radionovelas apoiavam-se em uma trilha musical incidental, a fim de intensificar os ambientes de ação, romance, etc. Mesmo no cinema mudo, a trilha sonora, executada ao vivo por um pianista, era fundamental, pois eliminava o silêncio e avivava ainda mais o ritmo da trama. Com o advento do cinema falado, a música acabou por se tornar, em muitos casos, a grande atração do filme, vide os musicais da Metro-Goldwyn-Mayer das décadas de 1930, 1940 e 1950. Porém, as radionovelas, sem o recurso da imagem, dependiam ainda mais dos fundos musicais e da sonoplastia para instigar a imaginação do ouvinte. Seguindo o modelo estabelecido pelo cinema, instituíram-se padrões para a música incidental, criando “clichês” sonoros para determinadas situações.

Em dezembro de 1951, um pouco mais de um ano após a inauguração da televisão no Brasil, a TV Tupi transmitiu a primeira telenovela, “Sua Vida Me Pertence”. As primeiras telenovelas da década de 1950 e início de 1960 eram histórias divididas em dois ou três capítulos semanais. Ortiz e Ramos (1989, p. 28) apontaram que a penetração da teledramaturgia no Brasil demorou, pois a televisão era um produto novo e muito caro para a maioria da população. Além destes fatores, a tradição radiofônica e a procedência dos participantes, vindos do rádio, impunham barreiras, transformando as primeiras produções em rádionovelas televisionadas.

Na segunda metade da década de 1950, a TV Tupi e a TV Paulista redirecionam as produções, optando na maioria dos casos por adaptações de romances de Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Alexandre Dumas, Charles Dickens, Victor Hugo, etc. O “melodrama” de tradição cubana declinou

neste período e ampliaram-se as produções direcionadas para o público infanto-juvenil e os teleteatros.

Segundo Ortiz e Ramos (1989, p.44), tal redirecionamento deveu-se também ao fato de que todos os escritores, diretores e atores oriundos das rádios, foram atuar na televisão, em detrimento daqueles que vinham do teatro e do cinema. Devido ao padrão “melodrama”, as telenovelas foram consideradas produções “menores” por parte de atores e diretores teatrais. Com os teleteatros, textos mais “ambiciosos” eram transmitidos, e com isso muitos atores se sentiram desprezados ao serem escalados para as telenovelas. Este sentimento, segundo Ortiz e Ramos (1989, p.46), também era compartilhado por muitos patrocinadores, que também viam na atração um “gênero menor” e sem “prestígio”, não desejando associar o seu produto com a telenovela. Com isso, os produtores de telenovelas buscaram “um nível mais alto” para as histórias e os personagens. Para tanto, iniciou-se um processo de adaptação de romances brasileiros e internacionais para telenovela, buscando atrair grandes patrocinadores para a TV e para as telenovelas.

Entre 1951 e 1963, foram produzidas 164 telenovelas, sendo a TV Tupi responsável por 102 produções.<sup>107</sup> Contudo, a partir de 1958, o número de telenovelas cai de uma média de 22 para 14 por ano. Este declínio derivou, primeiramente, da entrada de seriados norte-americanos, que passaram a ocupar um horário em que normalmente eram exibidas as telenovelas. Em segundo lugar, houve um aumento na produção de teleteatros, que eram considerados uma dramaturgia mais “cultural” por parte da direção das emissoras. (ORTIZ; RAMOS, 1989, p.53)

Havia por parte do público de televisão dos primeiros anos uma preferência pelo teleteatro. Contudo, a televisão começou a se popularizar no início da década de 1960 e o “desprestígio” do gênero telenovela amainava.

A telenovela chega ao início dos anos 60, marcada pelo desprestígio, mas também com uma certa presença, pois consegue atravessar mais de uma década no vídeo. Neste momento, é possível captar uma mudança de atitude do público em relação a este gênero dramático. Se em meados dos anos 50, o teleteatro tem maior apelo junto à audiência, os sinais começam agora a se inverter. Na medida em que a televisão se populariza, a novela tende a superar a antiga preferência pelos programas culturais. Mas é necessário esperarmos pelas inovações introduzidas pela TV Excelsior, quando

---

<sup>107</sup> A TV Excelsior produziu neste período 23 e a Record transmitiu 25 telenovelas.

a televisão se redefine em termos de indústria cultural, para que ela venha despontar como o produto por excelência do sistema televisivo brasileiro. (ORTIZ; RAMOS p.54).

Quando a televisão brasileira se remodelou, consolidando-se como indústria cultural, e à medida que ela se popularizou na década de 1960, ampliando o seu público, a telenovela tornou-se o seu principal produto. A televisão passou a ser um veículo de massa, sendo que, em 1967, ela concentrava 42% dos investimentos publicitários. (RAMOS; BORELLI., 1989, p.56)

As emissoras começaram a ser geridas de forma muito mais empresarial, sendo a TV Excelsior pioneira nesta forma de administração. Em 1963, a emissora deu o passo definitivo para a consolidação da telenovela na televisão brasileira, produzindo “2-5499 Ocupado”, a primeira produção com exibição diária. A Colgate-Palmolive, segundo Ramos e Borelli (1989, p. 58), basicamente introduziu a telenovela diária no Brasil. A Colgate-Palmolive comprou os direitos de “2-5499 Ocupado” e contratou todo o corpo técnico para a produção da trama.

A presença das firmas de sabão e dentifrício pode ser observado praticamente por toda a década de 60. Segundo a revista *Veja*, no ano de 1969, ainda era possível constatar que das 24 novelas produzidas, 16 delas estavam sob o patrocínio das empresas Gessy-Lever, Colgate-Palmolive, Kolynos-Van-Ess. Essas agências desempenharam um papel importante na consolidação da indústria televisiva brasileira, que, se tinha força para se impor como veículo de massa, não possuía ainda capital suficiente para se autonomizar enquanto fonte produtora.(...) A agência era dona do programa, era quem decidia a novela. Quem negociava com a direção da emissora, quem ia ser o diretor, a escolha do elenco, etc. As empresas patrocinadoras formavam ainda uma rede latino-americana e, no interior delas, muitos escritores se iniciam no processo de autoria, selecionando scripts, adaptando estórias (...) (RAMOS; BORELLI, 1989, p.60)

Com o surgimento do vídeo tape e das novelas diárias, rapidamente o público habituou-se à atração. Se a radionovela representou um perfeito arquétipo da atuação da indústria cultural, a televisão, através das telenovelas, atingiu a “última fronteira”, de acordo com Adorno (1978b), que é a existência privada. Ela combinou todos os elementos do rádio e do cinema, capturou a consciência do consumidor a domicílio e rotinizou o entretenimento, adaptando

o telespectador aos horários estabelecidos pela emissora e pelo patrocinador, que busca o consumo de massa de seus produtos.<sup>108</sup>

O crescente interesse pela telenovela pode ser associado ao que Morin (1997b, p.134-139) afirmou como “um processo onde é projetada uma identificação com o herói”, presente sempre em alguns produtos da indústria cultural. A audiência reconhecia o herói e todos os elementos fictícios, e se identificava com eles. A tentativa de descobrir os “desenlaces” da trama mantém a atenção do telespectador diariamente.

A telenovela da década de 1960 retornou ao formato “melodrama”, com inúmeras adaptações de textos cubanos e argentinos. Em contrapartida, entre 1967 e 1969, as tramas de produção nacional aumentaram consideravelmente, e os textos de Lauro César Muniz (dramaturgo), Marcos Rey (literato), Bráulio Pedroso (dramaturgo) e Geraldo Vietri (autor e diretor de teleteatro) buscaram fugir do formato “melodrama”. No entanto, tornavam-se fracassos de audiência, pois o público não reconhecia os diálogos coloquiais e as sofisticções nas tramas, preferindo o formato que lhe era familiar.

Em 1969, Bráulio Pedroso escreveu para a TV Tupi a telenovela “Beto Rockfeller”, a primeira com uma “proposta realista” que atingiu altíssimos índices de audiência.<sup>109</sup> Calcada em fatos cotidianos e contemporâneos, o protagonista era um representante da classe média maniqueísta, um “anti-herói”, arrivista e carreirista, com atitudes boas e más, conforme Fernandes (1999, p.116). O formato de “Beto Rockfeller” solidificou a nova linguagem da telenovela brasileira, que começou a incluir temas urbanos, inserindo o cotidiano do brasileiro, e adotar novas técnicas de gravação.<sup>110</sup> (A NOVELA na quase maioria, 1972, p.80-82)

A telenovela tornou-se “a espinha dorsal” da televisão brasileira e um dos principais instrumentos de concorrência entre as emissoras. Entre 1963 e

---

<sup>108</sup> Para Adorno (1978b, p.346-349), a televisão é uma mera combinação entre cinema e rádio, atinge a última fronteira que restava para a indústria cultural: a existência privada. Muito mais que o rádio, a televisão oferece não somente o áudio como a imagem, que capturam a consciência do consumidor.

<sup>109</sup> A TV Tupi produziu em 1970, outro sucesso de audiência que fugia do formato tradicional da telenovela: “Super Plá”. Dirigida para o público infante-juvenil, a trama escrita também por Bráulio Pedroso, apresentou as aventuras de um super-herói brasileiro, que adquiria poderes ao beber o refrigerante “Super Plá”.

<sup>110</sup> A direção de Lima Duarte não se restringia a marcar os atores em função da câmera, criando um despojamento e uma maior liberdade na atuação, servindo de modelo para as produções da década de 1970, principalmente da TV Globo. (A NOVELA..., 1972, p.80-82)

1969, foram produzidas 176 telenovelas, sendo que a TV Tupi e a TV Excelsior ainda lideravam em número de produções e também na audiência. (RAMOS; BORELLI, 1989, p.70). A TV Globo, em seus primeiros anos, assim como qualquer outra emissora, investiu na telenovela, apesar de não atingir os mesmos índices de audiência da Tupi e Excelsior. Entre 1965 e 1969, a TV Globo produziu 22 telenovelas, e somente a partir de 1968, na cidade do Rio de Janeiro, ela começou a competir em audiência com a TV Tupi.

As primeiras telenovelas da TV Globo adotaram o mesmo formato calcado em adaptações da literatura universal e “melodramas”.<sup>111</sup> A autora de radionovelas de grande sucesso na Radio Nacional e de telenovelas na TV Tupi, Janete Clair, passou a produzir os seus primeiros textos para a TV Globo no final da década de 1960, A autora assinou a primeira produção da TV Globo a romper com o formato tradicional, “Véu de Noiva”. Inspirada no sucesso de “Beto Rockfeller”, a trama apresentou uma nova linguagem, com imagens de lugares da moda do Rio de Janeiro e do autódromo de Jacarepaguá, aproveitando a notoriedade do piloto de fórmula um, Emerson Fittipaldi.

Depois do êxito de “Véu de Noiva”, as produções da emissora teriam um novo direcionamento. Através dos textos de Janete Clair, Lauro César Muniz e Dias Gomes, e o modelo fornecido por “Beto Rockfeller” e “Véu de noiva”, a Rede Globo encontrou a fórmula definitiva para o que se tornaria o seu principal produto. O “filão” foi montado pela TV Excelsior e pela TV Tupi, mas a TV Globo incutiria definitivamente a telenovela no cotidiano dos brasileiros. Aliado a isso, a contratação de atores, diretores e equipes técnicas experientes provindas de outras emissoras permitiu que a TV Globo, já em 1970, apresentasse um padrão técnico visivelmente superior em relação à concorrência. (A NOVELA...,1972, p.82)

Na década de 1970, a Rede Globo poucas vezes foi ameaçada, em termos de audiência, pelas telenovelas da Rede Tupi, emissora com tradição no gênero e que contava com um consagrado *cast* de atores e autores. Depois do êxito de “Beto Rockfeller” (1969), a emissora poucas vezes conseguiu os

---

<sup>111</sup> A novelista Glória Madagan, responsável pela área de teledramaturgia da Globo, escreveu e adaptou uma boa parte das produções exibidas entre em 1965 e 1969.

mesmos índices de audiência no gênero.<sup>112</sup> Com a telenovela “A Viagem”, a Rede Tupi pôde, pela última vez, ultrapassar os índices de audiência da Rede Globo.<sup>113</sup>

A Rede Globo, entre 1970 e 1975, manteve-se regular em suas produções. Durante este período, consolidou os horários de exibição (19, 20 e 22 horas) e fixou o das 18 horas em 1975. Também padronizou o formato de duração das telenovelas (de seis a nove meses). Já a Rede Tupi apresentou irregularidades como mudanças de horários e a não fixação de um padrão para as produções (a emissora chegou a apresentar telenovelas com 14 meses de duração).<sup>114</sup>

Conforme descrito no primeiro capítulo, a Rede Globo, a partir de 1970, iniciou um processo de remodelação de sua programação. Padronizando a sua grade e implementando novas atrações, instituindo assim o Padrão Globo de Qualidade, a emissora também atendia as demandas do governo militar. Neste ponto, a telenovela assumiu um papel primordial dentro deste processo, se encaixando perfeitamente com o projeto de modernização que passava também por um “saneamento” nas produções de TV, proposto pelo governo militar.

Há uma mudança de estratégia que a Globo implementa, em confluência com a demanda da modernização da sociedade e as pressões governamentais. Ela introduz nos horários menos importantes, das 18h e 22h, as telenovelas solicitadas pela esfera estatal: um certo enfoque nacionalista, melhoria de nível e temas educativos. Temos às 22h a criação de um espaço de legitimidade mais sofisticado, com a presença de Jorge Andrade, Dias Gomes, Durst. Já as novelas educativas visavam a um público infanto-juvenil e iam ao ar às 18h, às vezes no período do diurno. Em parte, a tradição de novelas infantis da década de 50 ressurgiu, mas marcada agora por uma vertente nacionalista. (...) No plano das novelas, “Meu Pedacinho de Chão” (1971/1972) é o exemplo mais claro deste tipo de entretenimento. Benedito Rui Barbosa, seu autor, explicita suas intenções pedagógicas: “A proposta foi mostrar o problema do homem do campo, e ensiná-lo sobre as doenças (tracoma, tétano, verminose), levá-lo para uma sala de aula, dar-lhe melhores condições de higiene e ao mesmo tempo mostrar o interesse das classes patronais (fazendeiro e autoridades) pelo camponês analfabeto, sem questionar nunca a sua miséria. Como foi o período de desenvolvimento do

<sup>112</sup> As produções “Vitória Bonelli” (1972); “Jerônimo” (1972), “Mulheres de Areia” (1973); “Os Inocentes” (1974), “O Machão” (1974), “Meu Rico Português” (1975), “A Viagem” (1975) e “O Profeta” (1977), representam os maiores índices de audiência da Tupi na década de 1970.

<sup>113</sup> Todavia, a Rede Globo não teve como concorrer com a Rede Tupi neste caso. Os altos índices de audiência de “A Viagem” devem-se à sua temática cardécista, inédita ainda na televisão, e a censura de “Roque Santeiro”, de Dias Gomes, que forçou a Rede Globo a representar um compacto de “Selva de Pedra”, enquanto produzia outra telenovela, “Pecado Capital”.

<sup>114</sup> Algumas das produções da TV Tupi, quando não atingiam um nível mínimo de audiência ou se algum ator que protagonizava a trama falecia, elas simplesmente eram canceladas, como foi o caso de “O Conde Zebra”, de 1973 (com o falecimento do ator Otello Zelsoni).

Mobral eu tentei com “Pedacinho” a ajudar este projeto de ensino em que na época eu acreditava.” (RAMOS; BORELLI, 1989, p.88)

Tanto as telenovelas quanto as demais produções da emissora passaram por uma reformulação e atenderam à demanda do Estado, buscando demonstrar uma “legitimidade cultural”. A adaptação do seriado norte-americano “Sesame Street”, que no Brasil chamou-se “Vila Sésamo”, uma produção em parceria com a TV Cultura de São Paulo, cobriu a lacuna das produções infantis educacionais. O programa mensal “Caso Especial”, que incluía textos de Janete Clair, Dias Gomes, etc., e adaptações de textos universais, substituiu o formato “Teleteatro”. As telenovelas apresentavam uma nova linguagem e um padrão de produção jamais visto pelo telespectador brasileiro. Ou seja, a telenovela se tornou o produto por excelência do Padrão Globo de Qualidade. Segundo Kehl (1980, p.52), “realismo” e a “realidade brasileira” passaram a ser o foco dos autores e diretores das telenovelas, uma “imitação das aparências da realidade empírica”.

**A preocupação da Globo com a melhoria da qualidade e incremento da programação nacional no horário nobre começa em 1970, com o início da consolidação da rede. E resulta numa linha de programação que se firma em 1973 com o advento da TV a cores no Brasil e coincidindo com o pico de euforia consumista das classes médias.** [grifo nosso] As telenovelas da Globo modernizam a sua linguagem neste período. Ultrapassam definitivamente os limites impostos pelo ambiente dos estúdios e seus cenários restritos, pela formação teatral e da experiência do teleteatro – diálogos empolados, marcações rígidas, expressões exageradas (...) a Globo passa a investir no talento de seus autores sobre o lucrativo terreno da “realidade brasileira”. (KEHL, 1980, p.51)

O formato da radionovela, em que as produções eram direcionadas para diferentes segmentos de público, transferiu-se para a televisão brasileira, de acordo com a atuação da indústria cultural, segundo Morin (1997b). As produções das 18 horas eram em sua maioria adaptações da literatura nacional, voltadas para o público de terceira idade e infanto-juvenil. As produções exibidas às 19 horas contavam com uma narrativa moderna, com enredos que abordavam, entre outras coisas, temas da juventude, humor e aventura. Para as produções das 20 horas, as tramas eram voltadas para o público adulto, predominantemente feminino, com uma readaptação do padrão “folhetim”, através dos textos de Janete Clair e Lauro César Muniz. As telenovelas das 22 horas apresentavam narrativas mais rebuscadas, de

autoria, em sua maioria, de Dias Gomes e Bráulio Pedroso. Ambos os autores, ao buscarem o “realismo”, acabaram por atribuir à telenovela um pretensão *status* de “legítimo produto cultural”.<sup>115</sup> Segundo Ramos e Borelli (1989, p.91), a Rede Globo extinguiu o seu horário de menor audiência, o das 22 horas, quando não havia mais a necessidade de continuar mostrando “legitimidade cultural” para o Estado.

Nos anos de 1970 a 1973, todas as telenovelas da Rede Globo detinham uma audiência no horário maior que 25%. Deve-se registrar também que a média de audiência das novelas exibidas às 20 horas nunca ficava abaixo de 45% no horário, segundo o IBOPE (1970b -1973b). Na segunda metade da década de 1970, quando a Rede Tupi não conseguia ultrapassar a média de 20% de audiência, a Rede Globo, em todos os horários, atingia no mínimo 40%, segundo Ramos e Borelli (1989, p.91). Desta forma, nota-se que a Rede Globo consolidou-se como a principal emissora de televisão no final da primeira metade da década de 1970, principalmente devido a sua teledramaturgia, já que os maiores índices de audiência da televisão brasileira estão localizados nos horários das 19 e 20 horas. (IBOPE, 1970b – 1973b).

Uma discussão sobre o processo de consolidação da telenovela na televisão tornou-se necessária. Não seria possível assimilar o fenômeno trilha sonora dentro do mercado fonográfico sem compreender o que o sustentava. Ou seja, a comercialização da trilha sonora de telenovela está diretamente relacionada com a aceitação da trama e dos personagens. A música nela contida está vinculada com as imagens e as situações dos personagens na trama. A partir do momento em que as telenovelas tornaram-se um fenômeno de audiência, a comercialização de sua trilha tornou-se um importante

---

<sup>115</sup> Os dramaturgos Dias Gomes e Bráulio Pedroso escreveram a maioria das telenovelas das 22 horas. Entre 1970 e 1976, ano em que se encerrou a exibição das produções das 22 horas, Dias Gomes escreveu: “Assim na Terra Como no Céu” (1970), “Bandeira 2” (1972), “O Bem Amado” (1973), “O Espigão” (1974) e “Saramandaia” (1976). Em 1978, a sua trama, “Sinal de Alerta”, foi apresentada às 22 horas, mas o horário não era mais utilizado (e foi a última vez). Os temas abordados por Dias Gomes focavam os aspectos cotidianos e contemporâneos, como em “Bandeira 2” e “O Espigão”, alguns abertamente políticos, como em “O Bem Amado”, e o “realismo fantástico” como em “Saramandaia”. Seguindo o mesmo padrão de “Beto Rockfeller”, Bráulio Pedroso, escreveu “O Cafona” (1971), uma crítica aos costumes da classe média alta, “O Bofe” (1972), que apresentava situações do subúrbio carioca e “O Rebu” (1974), uma trama totalmente atípica, pois era passada em uma única noite. Fora os textos de Dias Gomes e Bráulio Pedroso, as produções do horário abordaram a decadência da aristocracia paulista em “Os Ossos do Barão” (de Jorge Andrade) e a “realidade brasileira”, em “Gabriela”, adaptação de Walter Durst do texto de Jorge Amado.

elemento no mercado fonográfico. A Rede Globo, gradativamente durante a década de 1970, passou a deter a hegemonia na teledramaturgia no Brasil, e paralelamente uma boa parcela do mercado fonográfico através de um produto não tão novo, mas que se torna “novidade” no final da década de 1960, a trilha sonora de telenovela.

A Rede Globo acabou por se relacionar com a música brasileira através de seu principal produto, a telenovela, que se adaptava ao novo formato da televisão brasileira, com grades de programação que tinham um rígido controle de tempo. As trilhas sonoras, que serão produzidas pelo selo “Som Livre”, não fugirão em nada do Padrão Globo de Qualidade. Ou seja, se a telenovela “foge” do “popularesco”, a trilha sonora também deveria seguir tal caminho.

## 5.2 MÚSICA NA TELENOVELA VENDE: AS TRILHAS SONORAS

### 5.2.1 Trilha Sonora: o Novo/Velho Produto

Até 1968, o mercado fonográfico brasileiro crescia a um ritmo lento, ao contrário dos mercados norte-americano e europeu. Durante as décadas de 1940 e 1950, o produto da indústria fonográfica brasileira era “elitizado”, principalmente devido aos elevados preços dos aparelhos de reprodução. Com a expansão do crédito oferecido pelo comércio, a partir do final da década de 1960, as vendas dos aparelhos de reprodução sonora aumentam consideravelmente. Segundo Ortiz (1988, p.127), entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu em 813%, e o faturamento da indústria fonográfica, entre 1970 e 1976, em 1375%.

Tabela 5.1 - Venda de Produtos da Indústria Fonográfica: Brasil - 1968-1980 (em milhões de unidades de compactos simples, duplos e Lps)

Ano	Unidades
1968	14.818
1970	17.102
1972	25.591
1974	31.098
1976	48.926
1978	59.106
1979	64.104
1980	57.066

Fonte: ABPD, In: DIAS (2000, p.55)

Na década de 1960, como anteriormente citado, a indústria fonográfica teve um crescimento pouco significativo, porém foi nela que o produto trilha sonora de telenovela apareceu pela primeira vez. A primeira trilha (música incidental orquestrada, também denominada de *score*, que criava climas, definia personagens, ouvida sob os diálogos dos atores) especialmente criada para uma telenovela foi “Trágica Mentira”, de 1959 na TV Tupi. Contudo, foi somente em 1965 que a trilha sonora passou a ser comercializada. O sonoplasta da TV Tupi, Salathiel Coelho, selecionou 11 temas utilizados em telenovelas da emissora<sup>116</sup> e lançou o LP “Salathiel Coelho Apresenta Temas de Novelas” (Copacabana, 1965), que se tornou o primeiro produto fonográfico a conter temas da teledramaturgia.<sup>117</sup>

Os poucos lançamentos de trilhas sonoras restringiam-se às telenovelas das 20 horas que obtinham grandes índices de audiência. A primeira trilha sonora que a TV Tupi comercializou foi “O Preço de uma Vida” (Continental, 1965), composta por Erlon Chaves. Contudo, somente em 1968, com a trilha de “Antonio Maria”, contendo canções portuguesas executadas por Altamiro Carrilho e declamações do ator que protagonizava a trama, Sergio Cardoso, a TV Tupi obteve algum retorno comercial. A telenovela atingia grandes índices de audiência, e, com isso, a emissora, através da distribuição da Philips, lançou dois LPs e dois compactos simples com os temas da trama.

A TV Tupi, em 1968 com “Beto Rockefeller”, alterou também o papel da trilha musical na teledramaturgia. A identificação do público com personagens e seus temas musicais praticamente começou com a trilha de tal produção.<sup>118</sup> Todavia, a trilha, que abrigava desde Bee Gees, The Beatles, Erasmo Carlos e Luis Melodia até Gigliola Cinquetti, não pôde ser comercializada, devido aos

---

<sup>116</sup> A seleção de contava com trilhas das telenovelas “O Sorriso de Helena”, “Tereza”, “O Direito de Nascer”, “Se o Mar Contasse”, “O Cara Suja”, “Quando o Amor é Mais Forte” e “Alma Cigana”.

<sup>117</sup> Havia uma tradição na televisão brasileira dos sonoplastas utilizarem LPs com os temas compostos por Bernard Hermann (compositor norte-americano de trilhas incidentais de rádio, cinema e seriados de televisão) e por outros autores para as trilhas incidentais. Salathiel Coelho foi um dos pioneiros na sonorização de telenovelas, e em 1967, utilizou músicas cantadas nas produções, como em “Os Rebeldes” com “Nem vem que não tem” (Carlos Imperial), na voz de Wilson Simonal. Até então, basicamente, as telenovelas tinham temas somente orquestrados.

<sup>118</sup> “F...comme femme” (Adamo), de Salvatore Adamo, era o tema de Renata (Bete Mendes); “Here, There and Everywhere” (J. Lennon & P. McCartney), dos Beatles, de Neide (Irene Ravache); e “I Started a Joke” (B. Gibb e M. Gibb), dos Bee Gees, de Maitê (Maria Della Costa).

altos *royalties* que deveriam ser pagos às inúmeras gravadoras que detinham os direitos autorais dos fonogramas.

Além de inaugurar uma nova linguagem para o gênero, “Beto Rockfeller” também apresentou, de forma pioneira, uma trilha voltada ao gênero “Rock/Pop” nacional e internacional. A produção indicou também o perfeito enlace entre a música e a imagem das personagens, utilizando uma linguagem de vídeo musical.<sup>119</sup> Para a trilha sonora de “Beto Rockfeller” foram utilizados sucessos do período, facilitando ainda mais a identificação do tema com o personagem. Ou seja, não foi uma trilha que foi composta especialmente para a trama.<sup>120</sup>

Em 1969, segundo Fernandes (1999, p.28) e Motta (2001, p.196), a trilha sonora de “Véu de Noiva”, da TV Globo, foi a primeira a conter temas musicais compostos exclusivamente para a trama. Contudo, ao que tudo indica, a trama “A Deusa Vencida”, de autoria de Ivani Ribeiro, a primeira “superprodução” das telenovelas, apresentada em 1965 pelo TV Excelsior, teve duas músicas compostas exclusivamente para ela.<sup>121</sup>

Notando as possibilidades comerciais da telenovela, a Rede Globo investiu, a partir de 1969, também no mercado fonográfico, com a fundação da SIGLA (Sistema Globo de Áudio Visual) e do selo Som Livre. A trilha de “Véu de Noiva” (Philips, 1969) foi a primeira da Rede Globo – e, segundo Fernandes (1999, p.28), “a fórmula novela-trilha sonora seria mesmo patenteada pela emissora.” Segundo Motta (2001, p.196), a idéia de produzir uma trilha

---

<sup>119</sup> “Sentado à Beira do Caminho” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), interpretada por Erasmo Carlos, foi tema do protagonista, Beto Rockfeller. Além de ter se tornado um dos maiores sucessos comerciais daquele ano, a inclusão de tal canção auxiliou o cantor Erasmo Carlos a redirecionar com sucesso a sua carreira, após o fim do movimento da Jovem Guarda. Mas a junção da canção com imagens do protagonista, foi uma das primeiras experiências de vídeo musical no Brasil. Em um determinado capítulo, a canção foi executada na íntegra, amparada por imagens do protagonista, que vagava solitariamente por vários lugares da cidade de São Paulo.

<sup>120</sup> Em 1969, a Tupi lançou outra trilha sonora, “Nino, o italianinho” (Continental, 1969), com coordenação de Salathiel Coelho. A novela obtinha grandes índices de audiência, e a trilha musical (que contava com duas canções interpretadas pelos atores protagonistas, Juca de Oliveira e Aracy Balabanian) acabou por ser lançada. A Tupi lançou também três compactos duplos e um LP com a trilha de “Super Plá”, que continha somente canções em inglês (cantores estrangeiros, como Andy Kim, e conjuntos brasileiros cantando em inglês, como o Sunday). O segundo compacto, ocupou o 12º posto entre os 20 compactos duplos mais vendidos no Rio de Janeiro no mês de maio, segundo o IBOPE (1970).

<sup>121</sup> As duas canções compostas para a trilha, foram “Balada Para uma Deusa Menina” e “Pequena Paisagem de Amor”, de autoria de Zaé Junior e Teotônio Pavão, interpretadas por Hugo Santana e lançadas em compacto simples em 1965.

exclusiva para as telenovelas partiu do então presidente da Philips, André Midani. Através do produtor Nelson Motta, que apresentou a proposta a José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), a Philips produziria toda a trilha, com compositores de seu vasto *cast*, cobrindo todos os custos de produção, e a Rede Globo a promoveria através de campanhas publicitárias, tendo uma participação nas vendas (que, segundo o autor, era de 3% nas vendagens). Através da interferência do ator, diretor e responsável pelo setor de teledramaturgia da emissora, Daniel Filho, Nelson Motta conseguiu para a Philips um contrato de um ano com a Rede Globo.

A trilha de “Véu de Noiva” (Philips, 1969) foi produzida por Nelson Motta, que se propôs a apresentar somente músicas inéditas. Através das sinopses fornecidas pelo diretor Daniel Filho, o produtor encomendou as canções e as direcionou, de forma a se encaixarem melhor com os personagens. Antonio Adolfo e Tibério Gaspar apresentaram “Teletema”, que seria utilizada como tema dos protagonistas. A canção, com a interpretação de Regininha, foi um grande sucesso no ano. Marcos e Paulo Sergio Valle foram os autores do tema de abertura, que foi interpretado por um grupo chamado The Youngsters, e que se encaixava perfeitamente ao “clima” das corridas de automóveis.<sup>122</sup>

O produtor Nelson Motta também aproveitou duas composições já prontas para a trilha de “Véu de Noiva” (Philips, 1969): “Gente Humilde” (adaptação de Chico Buarque e Vinícius de Moraes), que foi utilizada como fundo sonoro do “núcleo pobre” da trama, e “Irene”, composição de Caetano Veloso, que estava no exílio, e que seria interpretada por Elis Regina na trilha. Neste caso, nota-se um processo de adaptação da trama com a trilha, pois a música seria o tema da personagem interpretada por Betty Faria que se chamava Lúcia e não Irene. A pedidos de Daniel Filho, a autora Janete Clair alterou o nome da personagem.

As vendas de “Véu de Noiva” (Philips, 1969) mostraram o novo filão do mercado fonográfico. Segundo o IBOPE (1969d), a trilha permaneceu durante

---

<sup>122</sup> A trilha sonora de “Véu de Noiva” (Phillips, 1969), apresentou também as músicas incidentais baseadas nos principais temas. Este recurso ainda é muito utilizado. São gravados os temas cantados em versões instrumentais, com o andamento alterado e, às vezes, em outro ritmo. Assim, a unidade da trilha permanece inalterada. Uma canção tema de algum personagem pode ter um ritmo acelerado, por exemplo um samba ou Rock. Os produtores gravam outras versões com um ritmo mais lento e romântico para ser utilizado quando o personagem estiver em uma cena “romântica” ou “triste”. A trilha de “Véu de Noiva” (Phillips, 1969) apresentou, três versões de “Teletema” e duas de “Irene”.

oito semanas entre os 20 LPs mais vendidos, chegando ao primeiro lugar em março e abril de 1970. Motta (2001, p.198) afirmou que o LP chegou a vender 100 mil cópias em poucos meses e um dos efeitos desse sucesso comercial foi a atração de vários compositores, pois “todo mundo queria cantar e fazer músicas para novelas”.

A Philips produziu cinco trilhas para a Rede Globo. Após “Véu de Noiva” (Phillips, 1969), “Verão Vermelho” (Phillips, 1970), com a trilha da trama das 22 horas, escrita por Dias Gomes, não conseguiu os mesmos resultados comerciais que a produção anterior, ocupando o 20º posto em maio e o 18º posto em junho entre os 20 LPs mais vendidos, desaparecendo das listagens no mês seguinte. (IBOPE, 1970) A trilha, composta e arranjada em sua maioria por Luiz Eça, Erlon Chaves e Nonato Buzar, apresentava como tema de abertura “Verão Vermelho” (N. Buzar), interpretado por Elis Regina. Entretanto, o LP de Elis Regina, “Em Pleno Verão” (Phillips, 1970), que contava com a canção tema, manteve-se em segundo lugar na mesma lista do IBOPE (1970d) durante maio, junho e julho daquele mesmo ano. Tal fato permite algumas constatações. Primeiramente, como as tramas das 22 horas tinham uma audiência menor, as vendas de suas respectivas trilhas seriam proporcionalmente menores. Em segundo lugar, as boas vendas do LP de Elis Regina, exclusivamente neste caso, não estão vinculadas ao tema de abertura da trama, e sim ao fato de a cantora ter um público que não é necessariamente o que consome o produto telenovela. As vendas um pouco mais tímidas da trilha de “Verão Vermelho” podem muito bem estar atreladas ao fato de que a gama de telespectadores era muito menor.

A trama “Véu de Noiva” foi o programa mais assistido na cidade do Rio de Janeiro durante os meses de janeiro a junho de 1970, quando a telenovela terminou. Os seus índices de audiência, neste período, nunca ficaram abaixo de 55% da audiência no horário, chegando a 64,7% em maio daquele ano. Já “Verão Vermelho” teve índices que oscilaram entre 38,5%, em janeiro, e 53%, em junho, último mês de exibição da trama, quando normalmente a audiência tende a aumentar. (IBOPE, 1970b)

Quando “Pigmaleão 70” estreou em março, às 19 horas, sua média de audiência foi de 45,3%. No decorrer da trama, os seus índices foram aumentando até atingir o patamar de 59,8% no último mês de exibição.

(IBOPE, 1970b) A trilha, composta basicamente por canções de Marcos e Paulo Sérgio Valle e orquestrações de Erlon Chaves, e que incluía, estrategicamente, uma faixa (a canção título) do novo “produto” da Philips, o grupo Umas e Outras, obteve um desempenho comercial muito superior que “Verão vermelho” (Philips, 1970). A trilha obteve o 13º posto, em junho de 1970, nas lista dos 20 LPs de maior vendagem, e nos meses seguintes o quarto lugar (julho) e o sétimo (agosto). Com um número maior de telespectadores, as vendas das trilhas aumentaram na mesma proporção. Ou seja, as trilhas das produções que detinham grandes índices de audiência, como no caso das novelas das 19 e 20 horas, tinham vendas muito mais expressivas. (IBOPE, 1970d)

Neste ponto, verifica-se a natureza das vendas das trilhas das telenovelas e como a indústria cultural atuou de forma eficiente quando houve uma maior racionalização na produção e promoção do produto cultural. A trilha é um produto que, em muitos casos, não era vendido pela música em si, mas pela imagem que a canção suscitava, que foi construída pela telenovela. Portanto, o que era comercializado com a trilha não era somente uma música, mas o tema de algum personagem da trama. Não por isso que as primeiras trilhas sonoras de telenovelas apresentavam, em sua capa, o nome da canção, o intérprete e em parênteses salientava que a mesma era o tema de algum personagem da trama.

A parceria música-TV é, muitas vezes, resultado de um complexo processo de negociação. **A escolha e a decisão sobre quais canções comporão as trilhas das novelas, das séries ou mesmo vinhetas da programação, bem como dos artistas que apresentarão números musicais durante a programação de uma emissora, envolvem vários setores da indústria cultural. Nesse processo, vigora a mais elementar lei do mercado, ou seja, a parte mais forte é candidata natural a concentrar as vantagens. É, mais uma vez, o caso da Rede Globo, detentora dos mais altos índices de audiência da televisão brasileira e onde muitos querem ver suas músicas veiculadas.** [grifo nosso] Em sua programação são divulgadas centenas de canções e pela audiência das novelas, milhões de lares brasileiros vão ouvir parte considerável delas e em condições facilitadas pelo contexto da própria novela: (nota: a seguir, o depoimento de Ricardo Henrique, diretor artístico da Rádio Jovem Pan) Você vende a música pegando as pessoas comovidas; as pessoas estão envolvidas com a cena e você joga a música ali. No rádio você só tem o áudio. Na TV, você fica anestesiado pela imagem e a música entra com muito mais facilidade. (DIAS, 2000, p.61)

Com o sucesso de “Irmãos Coragem”, a Rede Globo, através do selo “Som Livre”, partiu para uma nova empreitada: a produção de suas próprias

trilhas. A autora Janete Clair, com “Irmãos Coragem”, proporcionou definitivamente à Rede Globo a hegemonia de audiência no horário das 20 horas. A trama foi o maior sucesso de audiência da emissora até então, atingindo índices no horário jamais alcançados na televisão brasileira até 1970 (uma média 79,9% no último mês de exibição), segundo o IBOPE (1970b).<sup>123</sup>

A trilha sonora “Irmãos Coragem” (Philips, 1970) também foi a de maior vendagem até então. Durante três meses (agosto a outubro), a trilha ocupou o segundo lugar na lista dos 20 LPs mais vendidos. (IBOPE, 1970d) A música tema, uma parceria de Nonato Buzar e Paulinho Tapajós, interpretada por Jair Rodrigues, lembrava vagamente com um dos grandes sucessos do cantor, “Disparada”.<sup>124</sup> Luiz Carlos Sá interpretou, de sua autoria, o tema de Jerônimo (Cláudio Cavalcanti). Denise Emmer, filha da autora Janete Clair, fez sua estréia como compositora e intérprete, ao lado de Marcus Pitter com “Coroado”. Dori Caymmi, um dos arranjadores da trilha, ao lado de Luiz Eça e Waltel Branco, com a Banda Cores Mágicas, interpretou “Porto Seguro” (Dori Caymmi). A atriz Regina Duarte interpreta uma canção de Paulinho Machado, “Minhas Tardes de Sol”, que já havia sido gravada por Beth Carvalho. Tim Maia, um dos maiores sucessos comerciais do ano, como visto na segunda parte deste trabalho, compôs exclusivamente para a trilha, em parceria com Cassiano, o tema do protagonista da trama.

Contudo, o que parece ter conduzido a direção da Globo a produzir suas próprias trilhas sonoras, além da baixa participação nas vendas, foi o fato de ter capitalizado para a RGE um dos maiores sucessos do ano. A trilha de “Irmãos Coragem” apresentou uma canção que não foi (ou não pôde) ser incluída no LP: “Menina” (P. Nogueira), de Paulinho Nogueira. Contratado pela RGE, Paulinho Nogueira compôs “Menina” apenas para completar o seu LP “Paulinho Nogueira Canta suas Composições” (RGE, 1970). Logo a canção começou a ser executada nas rádios do Rio de Janeiro e a RGE a lançou em compacto simples. (SEVERIANO; MELLO, 1998, p.155) Em outubro, um mês após o lançamento de “Irmãos Coragem” (Phillips, 1970), o compacto seria o

---

<sup>123</sup> Os índices de audiência de “Irmãos Coragem” estão no Anexo 1 .

<sup>124</sup> O diretor Daniel Filho guardou a letra da música tema de abertura para a virada da história, que ocorreria no capítulo 12, quando o personagem João Coragem (Tarcísio Meira) encontra o seu diamante. Assim, durante os seus 11 primeiros capítulos, a abertura foi a música instrumental, sem a letra.

terceiro mais vendido. Em São Paulo, “Menina” chegou ao primeiro lugar de vendas em novembro e dezembro de 1970. (IBOPE, 1970a)

A parceria da Philips com a Rede Globo se encerrou após a produção de mais duas trilhas: “Assim na Terra Como no Céu” (Philips, 1970) e “A Próxima Atração” (Polydor, 1971). A banda sonora de “A Próxima Atração”, a última produzida pela Philips, incluía as músicas de Ivan Lins, “A próxima atração”, música tema, e “Madalena”, na interpretação de Elis Regina. Cabe aqui lembrar que a trilha tinha uma ligação direta com a nova atração da Rede Globo, “Som Livre Exportação”, como citado no capítulo anterior.<sup>125</sup> Quanto ao seu desempenho comercial, a trilha atingiu o sétimo posto entre os 20 LPs mais vendidos em fevereiro de 1971, segundo O IBOPE (1971d).

Ao produzir as cinco trilhas, a Philips, por intermédio de Nelson Motta, priorizou a MPB, que passava por uma crise criativa naquele momento, afetando o mercado fonográfico brasileiro, segundo Napolitano (2002, p.4). Face a esta crise, a Philips buscou também nas trilhas uma forma de ampliar a exposição de seus produtos, principalmente os novos, que poderiam promover uma renovação no mercado fonográfico.

Tabela 5.2 - Trilhas sonoras de telenovelas produzidas pela Philips: número de temas; quantidade de temas de artistas da MPB; temas instrumentais e outras tendências da música brasileira.

Trilhas Sonoras	Nº de temas	MPB	Instrumental	Outros
Véu de Noiva	12	5	5	2
Verão Vermelho	12	7	5	-
Pigmaleão 70	12	4	5	3
Irmãos Coragem	13	7	3	3
Assim na Terra Como no Céu	14	9	3	2
A Próxima Atração	12	4	3	*5

Nota: \* Das 4 canções, 5 são direcionadas para o gênero “Rock/Pop”.

As trilhas proporcionavam resultados favoráveis para os artistas da Philips. A inclusão de temas de Tim Maia, Ivan Lins, Elis Regina, Jair Rodrigues, Rita Lee, Erlon Chaves, etc. estimulavam as vendas das trilhas, mas muitos mais as destes artistas da Philips, vide o desempenho do

<sup>125</sup> A canção “Sucesso, Aqui Vou Eu” (Rita Lee e Arnaldo Baptista), também foi incluída na trilha de “A Próxima Atração”. Lançada previamente no álbum “Build Up” (Polydor, 1970), primeiro disco solo de Rita Lee, um projeto de André Midani em transformar a cantora em uma superestrela individual, essa inclusão mostra claramente a tentativa de conjugar os interesses tanto da gravadora presidida por André Midani como os da Rede Globo, pois os Mutantes eram uma atração fixa do “Som Livre Exportação”.

compacto duplo de “Madalena” (Philips, 1970) e do LP “Tim Maia” (Polydor, 1970), como foi apontado no capítulo anterior. Outro fator que deve ser avaliado é que a trilha também poderia ser utilizada como um instrumento de promoção de artistas novatos, como foi o caso de Umas e Outras, que tiveram músicas incluídas em três trilhas, sendo que a de “Assim na Terra Como no Céu” (Philips, 1970) apresentou três temas do grupo.<sup>126</sup> Neste ponto, deve-se verificar que a Philips se beneficiava mais com as trilhas sonoras do que a Rede Globo. As trilhas vendiam bem, mas os discos dos músicos nelas expostos obtinham vendas elevadas e constantes.

### 5.2.2 A Hora e a Vez de a Som Livre Crescer

Com o fim do contrato entre a Rede Globo e a Philips, a Som Livre, criada em 1969 e presidida por João Araújo, que possuía larga experiência na indústria fonográfica após a sua passagem pela Odeon e pela própria Philips, começou a produzir as trilhas sonoras das telenovelas. A Rede Globo, com o auxílio da Philips, formatou o padrão da trilha sonora de novela, e assim que detectou que as vendas dos LPs estavam atreladas, primeiramente, a identificação do tema, por parte do público, com o personagem; a aceitação da trama e dos níveis de audiência; e das campanhas publicitárias para a divulgação do produto, sentiu-se suficientemente apta para produzir as suas próprias trilhas.<sup>127</sup>

A Rede Globo, de forma pragmática/industrial, se tornou produtora, divulgadora e comerciante de música, sendo as trilhas das telenovelas a “espinha dorsal” da Som Livre (que pertencia às organizações Globo, mas que não era uma subsidiária integral da Rede Globo). A Rede Globo articulou-se dentro da indústria cultural, de forma a tentar encampar vários de seus

---

<sup>126</sup> A trilha sonora de “Assim na Terra como no Céu” (Phillips, 1970) ocupou a 16ª posição entre os 20 Lps mais vendidos no mês de setembro de 1970. Em outubro, subiu para o quinto posto, e no mês seguinte, cai para o nono lugar. (IBOPE, 1970d)

<sup>127</sup> A Philips, ainda em 1970, produziu o compacto duplo com a trilha da novela da TV Tupi, “Aonde Nós Vamos?” Em 1971, após o término do contrato com a Globo, produziu a trilha de “Nossa Filha Gabriela” (Polydor, 1971), trama da Tupi das 18 horas. Esta trilha foi composta integralmente por Toquinho e Vinícius de Moraes. Inclusive, a capa do LP traz um desenho do rosto de Vinícius de Moraes. No mesmo ano, composta parcialmente por César Costa Filho, é editada a trilha de “O Preço de um Homem” (Polydor, 1971), a última que a Phillips produziu para a TV Tupi.

elementos. Ou seja, buscou atuar como produtora e divulgadora de bens culturais, no caso a música popular, através de um modelo: produzia a música; a vinculava com um dos principais chamarizes do mercado, a telenovela; a divulgaria através das inserções comerciais e a comercializava através do seu selo Som Livre. Com isso, a emissora gradativamente abandonou os gêneros festival e musical, por serem incompatíveis com o novo modelo de televisão e com o seu padrão de produção, e passou a se relacionar com a música através de seu produto principal, a telenovela. Mais ainda: ela iniciou um processo que a transformou em uma das principais produtoras e divulgadoras da música no Brasil na primeira metade da década de 1970.

Amparada por um esquema de divulgação que nenhuma outra gravadora possuía (a televisão e as dezenas de emissoras de rádios das organizações Globo), a Som Livre produzia, já em 1974, 38% dos LPs mais vendidos no mercado fonográfico, chegando a 56% no ano seguinte, segundo Dias (2000, p.60). Com investimentos em publicidade que superavam as quantias de grandes anunciantes como a Souza Cruz ou a Coca-Cola, segundo Dias (2000, p.60), e um espaço aberto dentro da emissora de maior audiência do Brasil, tornava-se impossível para as demais companhias de discos concorrerem com a Som Livre, pois não possuíam condições financeiras para tamanho investimento.

Os anúncios dos produtos da Som Livre inseridos nos intervalos comerciais eram um poderoso meio de promoção. Certamente que nem tudo que a Som Livre produzia vendia em massa, como verificar-se-á adiante. Todavia, o compacto simples que incluía a “nova canção de fim de ano” da emissora, “Um Novo Tempo” (N. Motta e M. Valle), chegou a ser o sétimo mais vendido em dezembro de 1971, segundo o IBOPE (1971d). Com isso, verifica-se o poder de promoção da emissora.

**Mas a Rede Globo não é o único canal para garantir a ótima vendagem dos lançamentos da Som Livre. Existem também, as rádios do grupo Globo. As mais importantes para a veiculação de música popular, lançando e confirmando qualquer disco, estão em São Paulo e no Rio. E as emissoras do grupo são divididas de maneira eficaz para envolver as mais importantes faixas do público.** [grifo nosso] Existem as rádios bem populares (Nacional em São Paulo e Globo, no Rio) e aquelas que atingem um público mais jovem, com mais alto poder aquisitivo, muito importante enquanto consumidor de discos. (Excelsior em São Paulo e, no Rio, Mundial). No Rio, ainda há mais três: Eldorado, Globo Estéreo e Eldo Pop – o que dá a primazia absoluta nos índices de audiência no Grande Rio. (...) Não seria leviano

imaginar que os santos da casa tenham certa prioridade no momento de fazer o milagre do sucesso. E isto, é lógico, não seria, ou não é pecado. (KUBRUSLY, Jornal da Tarde, 13/09/1975)

O mercado fonográfico brasileiro, na primeira metade da década de 1970, obteve um razoável crescimento. Este crescimento, segundo Dias (2000, p.59), está atrelado ao aparecimento da trilha sonora de telenovelas, pois foi o tipo de disco mais vendido no período.

Tabela 5.3. - Mercado Fonográfico – Brasil:Venda (em milhares de cópias) de LPs, compactos simples(CS) e duplos(C2) E fitas K7.

Ano	LP	CS	C2	K7
1972	11.700	9.900	2.500	1.000
1973	15.000	10.100	3.200	1.900
1974	16.000	8.200	3.500	2.800
1975	16.900	8.100	5.000	3.900
1976	24.000	10.300	7.100	6.800
1979	39.252	12.613	5.889	8.481

Fonte: IDART In: ORTIZ (1988, p.127)

Entre 1971 e 1975, a Som Livre produziu suas trilhas, como já citado, a partir de encomendas feitas por Waltel Branco (depois Guto Graça Mello) para compositores de outras gravadoras. Segundo Waltel Branco (2007), “eu era o diretor musical, e ligava e contratava os compositores, Marcos Valle, Antonio Carlos e Jocaifi, entre outros para compor a trilha. Eu pegava o script da novela, via as características dos personagens, e passava para os compositores.”

Quanto à decisão da Rede Globo em produzir as próprias trilhas, partiu de João Araújo, que, segundo Branco (2007), “tinha ligações com a RGE e inúmeras outras, era como se ele tivesse grandes tentáculos, conseguindo ligar todo mundo.” Com isso, pode-se concluir que a decisão da Rede Globo em produzir as próprias trilhas reforçou o interesse da Som Livre em deter o total domínio no processo de produção das trilhas, evitando a dependência com a Philips, e angariando todos os resultados comerciais do mercado fonográfico, fornecidos pela telenovela. As músicas incluídas na trilha somente poderiam ser encontradas nos LPs produzidos pela Som Livre. Ou seja, o LP era a fonte primária da canção. Nenhuma outra gravadora poderia comercializar a canção incluída na telenovela, como foi o caso das trilhas produzidas pela Philips, pois não havia produtos alternativos. Um diálogo entre José Bonifácio de Oliveira

Sobrinho (Boni) e o sonoplasta Antônio Faya, publicado em 1971 no *Jornal de Amenidades*, citado por Bahiana (2006, p.182), torna-se bastante revelador: “Não quero ouvir na novela, nenhuma música feita porque provoca a venda do disco. Se eu ouvir música da Philips nesta novela, ou em qualquer outra, perde o emprego.” Com tal declaração, pode-se concluir que houve um desentendimento entre a Globo e a Philips. Contudo, Branco (2007) diz não acreditar que houve tal desentendimento, e sim que João Araújo quis aproximar a RGE e outras gravadoras com a Som Livre.

O maestro Waltel Branco foi o compositor responsável por quase toda a música orquestrada incidental das telenovelas nas décadas de 1960 e 1970, incluindo re-arranjos dos temas e muitas músicas que apareceram nas trilhas internacionais. Ou seja, Waltel Branco foi um dos principais agentes no processo de produção das trilhas sonoras naquele período. Segundo o maestro, “era uma produção industrial, chegando a 16 arranjos por dia”. (BRANCO, 2007)<sup>128</sup> Com a entrada de Guto Graça Melo na supervisão musical da Som Livre em 1974, gradativamente Waltel Branco foi sendo “posto de lado”, como ele próprio relatou. No entanto, continuou contratado da Rede Globo para produzir a música incidental. A capacidade de Waltel Branco de compor rapidamente gerou um dos fatos mais inusitados em sua carreira na Rede Globo. Em entrevista ao autor do presente trabalho, Waltel Branco declarou que a trilha da minissérie “O Tempo e o Vento”, que é assinada por Tom Jobim, na verdade é de sua autoria. Contudo, em 2004, Waltel Branco já havia feito tal declaração para uma publicação independente.

O Daniel Filho, o mais louco diretor de novelas que conheci, me cobrava muito e isso foi o meu melhor estudo. Um exemplo foi a série “O tempo e o vento”. A Globo encomendou a trilha sonora para o Tom Jobim que levou dois anos para compor. A uma semana da estréia ele entregou a trilha e o Boni não gostou. Me chamaram e tive que fazer a trilha em uma semana. Como eu era funcionário não pude recusar. A essa altura o nome do Tom já estava nos créditos e não poderia ser retirado, ele então deixou uma carta no ECAD (Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais) para que eu recebesse pela autoria, e o nome do compositor saiu como Tom Jobim. (BRANCO, 2004, p.28)

---

<sup>128</sup> O Anexo 2 aponta algumas participações de Waltel Branco em trilhas sonoras e arranjos para artistas contratados pela Som Livre que foram registradas em Lps e compactos simples e duplos. Cabe frisar que o quadro não apresenta todas as participações do maestro mas apenas algumas, pois assinava com codinomes, e em muitas ocasiões nem as assinava, pois era contratado da Rede Globo.

A trilha da telenovela “O Cafona” (Som Livre, 1971), a primeira a ser produzida integralmente pela Som Livre, apresentou canções de vários compositores: Ivan Lins, Aldir Blanc, Ruy Guerra, Vinícius de Moraes, César Costa Filho, Antonio Adolfo, Tibério Gaspar, Marcos e Paulo Sergio Valle, entre outros. Novamente prevalecia o modelo instituído pela Philips, pois predominava compositores da MPB. A Som Livre, ao que tudo indica, buscou inicialmente reproduzir o padrão estabelecido por Nelson Motta (que participou da trilha como compositor e que também passou a integrar o *cast* da Som Livre, paralelamente à sua atuação na Philips), utilizando nomes reconhecidos na música brasileira.<sup>129</sup>

Quando foi lançada em abril, “O Cafona” (Som Livre, 1971) atingiu o sexto posto entre os 20 LPs mais vendidos, e dois meses depois era o primeiro lugar (caindo para o quinto em julho). Já a trilha internacional “O Cafona - internacional” (Som Livre, 1971), que foi a primeira do gênero, entrou nas listagens no oitavo posto em agosto e permaneceu no primeiro lugar nos dois meses subsequentes (IBOPE, 1971). Conforme dados do IBOPE (1971d), “O Cafona” (Som Livre, 1971) e “O Cafona -Internacional” foram respectivamente o 9º e o 13º LP mais vendido em São Paulo no ano de 1971. (IBOPE, 1971a)

No entanto, cabe frisar que a Som Livre, apesar de possuir um poderoso veículo de divulgação e assombrosas verbas para publicidade, enfrentou sérias dificuldades por não possuir um *cast* regular de cantores, compositores, produtores, etc., tais como o da Philips. A Philips, como anteriormente apontado, detinha uma boa parcela dos compositores da música brasileira já consagrados no mercado fonográfico. O presidente da Som Livre, João Araújo, chegou a declarar em uma entrevista a Batista (1973, p.20) que a dificuldade inicial era angariar compositores: “Como nós começamos em uma época em que era difícil criar um elenco próprio, convidamos bons cantores, oferecendo-lhes a oportunidade de participar das trilhas.” O problema da formação de um *cast* de compositores exclusivos da Som Livre será abordado adiante.

---

<sup>129</sup> Notou-se que a gravadora buscou uma total autonomia, em relação à Phillips, na produção musical, inclusive nas trilhas internacionais. Contudo, na parte de distribuição, uma das mais problemáticas dentro de toda a cadeia de produção da indústria fonográfica, a Som Livre teve que recorrer à Odeon (uma parceria que durou três anos). Em 1974, a RCA, assume essa função.

Com isso, até 1975, a Som Livre buscou contratar compositores já consagrados no mercado fonográfico a fim de garantir boas vendas das trilhas. “O Bofe” (Som Livre, 1972) teve sua trilha composta integralmente por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que apresentaram 12 canções inéditas. A trilha “O Rebú” (Som Livre, 1974) foi composta por Raul Seixas e Paulo Coelho, e incluiu “Como Vovó Já Dizia” (R. Seixas e P. Coelho), um grande sucesso que somente poderia ser encontrado no LP. Cesar Costa Filho produziu intensamente para as trilhas sonoras de telenovelas da emissora no início da década de 1970. As suas composições apareceram nas trilhas sonoras “O Cafona” (1971), “Minha Doce Namorada” (Som Livre, 1971), “O Homem que Deve Morrer” (Som Livre, 1971) e “Uma Rosa com Amor” (Som Livre, 1972).<sup>130</sup> Em contrapartida, muitas gravadoras, percebendo a estratégia da Som Livre, passaram a vetar a participação de alguns de seus principais contratados em trilhas sonoras. Todavia, as trilhas se tornaram vantajosas, em termos financeiros, para os compositores.

A trilha sonora nacional começou a ser produzida também dentro dos parâmetros do Padrão Globo de Qualidade. Artistas considerados “cafonas”, como Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Paulo Sérgio, entre outros, jamais tiveram as suas músicas incluídas em qualquer trilha sonora até 1977, com a exceção de “Tortura de Amor” (W. Soriano), de Waldick Soriano, que entrou na trilha complementar da telenovela “Gabriela”, “Uma Noite no Bataclan” (Som Livre, 1975). Em 1977, na trilha de “Duas Vidas” (Som Livre, 1977), os cantores Fernando Mendes e Agnaldo Timóteo foram incluídos, sendo que o último, provavelmente, porque interpretava a canção “Olhos nos Olhos” de Chico Buarque.

Na década de 1970, o interior do Brasil foi retrato algumas vezes nas produções da Globo. Mas quando alguma trama se passava no interior do Brasil, a sua respectiva trilha sonora também era inserida no Padrão Globo de Qualidade. As trilhas das telenovelas “Irmãos Coragem”, “Fogo Sobre Terra”, “Cavalo de Aço”, “O Bem Amado”, “Gabriela” e “Saramandaia” foram feitas basicamente por artistas da MPB, que incorporavam alguns elementos em

---

<sup>130</sup> Na segunda metade da década de 1970, César Costa Filho participou de “Locomotivas” (1977) e “O Pulo do Gato.” (Som Livre, 1978). Nos anos de 1980, juntamente com o ex-parceiro de Ivan Lins, Ronaldo Monteiro de Souza, César Costa Filho compôs um sucesso para a cantora infantil, Xuxa: “Abecedário da Xuxa”. (MARINHO, 2003, s.p.)

seus trabalhos da música regional. Com isso, os cantores e compositores de gêneros regionais (“Baião”, “Forró”, “Sertanejo”, etc.) ficaram de fora das trilhas sonoras.<sup>131</sup>

Na passagem da década de 1970 para a de 1980, através de compositores considerados adequados ao Padrão Globo de Qualidade, como Luiz Gonzaga, Renato Teixeira e Almir Sater, a música regional começou a ser incluída nas trilhas. Contudo, os artistas de grande alcance popular, como Tião Carreiro e Pardinho, continuavam de fora. O cantor Sergio Reis teve duas de suas canções incluídas em telenovelas até 1982 (“Cabocla”, de 1979 e “Paraíso”, de 1982), e neste processo começou a ser assimilado pela classe média urbana. A participação de Milionário e José Rico na trilha de “Paraíso” representou o único caso naquela década de inclusão de uma dupla sertaneja em trilhas sonoras.

A Som Livre adotou o Padrão de Qualidade da emissora, refletindo-o assim na produção das trilhas sonoras. Cabe assinalar que a MPB teve um papel fundamental neste processo, pois esteve presente em boa parte das produções da Som Livre até o início da década de 1980. Conforme Napolitano (2001, p.333), a “instituição” MPB possui um caráter contraditório: ela se constituiu na esfera pública como oposição ao regime militar; por outro lado se inseriu na indústria cultural, articulando-se dentro do mercado, tornando-se o gênero matriz da indústria fonográfica. Segundo Napolitano (2001, p.333), a sigla “ocupa um lugar privilegiado dentro da hierarquia do gosto”, tornando-se um produto socialmente valorizado. Portanto, a Som Livre optou pela MPB, pois era um produto valorizado e inserido na formação de um mercado “nacional-popular”, conforme Ortiz (1988).

Muitos nomes da MPB, como Edu Lobo, João Bosco, Gonzaguinha, Baden Powell, Paulo César Pinheiro, Toquinho e Vinícius de Moraes, Gilberto Gil, entre outros, produziram para Som Livre. Em “O Homem que Deve Morrer” (Som Livre, 1971), foram incluídas as músicas “Porto do sol”, de Edu Lobo e Ronaldo Bastos, e “Zambi Rei”, de Luiz Gonzaga Jr. Em “O Espigão” (Som

---

<sup>131</sup> Millarch, em sua coluna, ao verificar a produção musical da telenovela “Cavalo de Aço”, ambientada no sudoeste do Paraná, criticou a ausência de músicos paranaenses na produção. “Mas, dentro de uma estrutura artística-empresarial que sacrifica muitas vezes a autenticidade pelos índices do Ibope, Eustáquio Sena preferiu entregar a Guto Graça Mello e Nelson Motta dois jovens cariocas que provavelmente nunca pisaram numa terra roxa, a responsabilidade de criar a trilha sonora desta novela dirigida por Walter Avancini. (MILLARCH, 1973b, p.1)

Livre, 1974), Tom Zé é o autor e intérprete de “Botaram Tanta Fumaça”. O compositor Ruy Maurity (vindo do MAU e então contratado da Som Livre), compôs parcialmente a trilha de “Fogo Sobre Terra” (Som Livre, 1974), que tinha uma canção de Toquinho e Vinícius, “As Cores de Abril”. O tema da novela “Cuca Legal” foi composto por Gilberto Gil.

Além dos nomes acima citados, pode-se destacar “O Bem Amado” (Som Livre, 1973), trilha composta integralmente por Toquinho e Vinícius de Moraes, contratados da RGE. Somente uma canção não foi composta exclusivamente para a trilha, “Cotidiano nº 2” (V. de Moraes e Toquinho), pois fôra lançada no ano anterior. O LP “O Bem Amado” (Som Livre, 1973) obteve um grande sucesso comercial, o maior até então dentro das trilhas nacionais, atingindo a marca de 100 mil cópias. (BATISTA, 1973, p.20). Em abril e maio de 1973 ocupou o quarto lugar na lista dos 20 LPs mais vendidos. (IBOPE, 1971d)

A indústria cultural trabalha com diferentes segmentos de público. A produção das trilhas sonoras segue a mesma lógica, ou seja, se a telenovela atingia um determinado público, a música deveria ser inserida no contexto da trama e estar também de acordo com o padrão de gosto deste público, assim facilitando o consumo da trilha. A Som Livre, na primeira metade da década de 1970, ainda buscava consolidar um padrão para as trilhas, que correspondesse ao horário e ao público alvo. Por volta de 1974, ela finalmente fixou tal modelo.

Se as produções da faixa das 18 horas eram dirigidas para os segmentos infanto-juvenil e da terceira idade, a trilha sonora teria que corresponder ao perfil da trama e ao gosto deste público. No caso das produções da faixa das 18 horas, houve uma dificuldade da Som Livre na década de 1970 em ajustar os elementos trama, trilha e consumo. Nas adaptações de obras de José de Alencar (“Senhora”), Joaquim Manoel de Macedo (“A Moreninha”), Bernardo Guimarães (“A Escrava Isaura”), foram utilizadas basicamente músicas instrumentais e, por vezes, algumas canções, no caso, a música de abertura. Como tais produções eram ambientadas nos séculos XIX, havia uma barreira na inclusão de vários gêneros musicais modernos. Desta forma, até 1977, a Som Livre lançou apenas compactos duplos com as trilhas das produções das 18 horas. Com o abandono da idéia de que a música incluída na trilha deveria ter uma correspondência com o período no qual a trama era ambientada, e com diversificação das temáticas

das telenovelas do horário, não focando somente adaptações de textos e produções de época, a Som Livre passou a lançar regularmente, a partir de 1977, as trilhas das telenovelas das 18 horas no formato de LP.

No caso das produções da faixa das 19 horas, que abrigavam temas cotidianos e da juventude, dirigidos para o público jovem e adulto, predominava muitos gêneros na seleção (MPB, “Rock/Pop”, “Baladas”, “Soul”, “Disco”, etc.), alguns em voga no período. Para as tramas da faixa das 20 horas e 22 horas, dirigidas para o público adulto, as trilhas continham “Baladas” românticas, “Rock/Pop”, “Samba” e muitos artistas da MPB. No entanto, nas trilhas das 22 horas, o que predominou foram os artistas da MPB.

Como descrito anteriormente, as tramas das telenovelas das 22 horas apresentavam narrativas mais “rebuscadas”, de autoria de Dias Gomes e Bráulio Pedroso, que eram dirigidas para uma audiência “mais seleta”. Estas produções atribuíam à teledramaturgia um caráter de entretenimento “inteligente”, sendo consideradas um “legítimo produto cultural”, conforme Ramos e Borelli (1989, p.91). Ao que tudo indica, a utilização da MPB, produto socialmente valorizado e cuja sigla representava “bom-gosto”, contribuía para a consolidação deste “status” de “produto cultural legítimo”. O quadro abaixo mostra como o critério de escolha do repertório das trilhas sonoras de telenovelas estava atrelado aos aspectos acima descritos.

Quadro 5.1 - Trilhas Sonoras Produzidas pela Som Livre: Compositores e Gêneros Predominantes – 1971 - 1975

Telenovela	Ano	Faixa	Compositores	Gêneros Predominantes
O Cafona	1971	22h	Vários	MPB
Minha Doce Namorada	1971	19h	Vários	MPB/SAMBA
O Homem que deve Morrer	1971	20h	Vários	MPB/POP
Bandeira 2	1971	22h	Vários	SAMBA/MPB
Meu Primeiro Amor	1972	19h	Antonio Carlos e Jocafi	SAMBA/MPB
Selva de Pedra	1972	20h	Marcos & Paulo Sergio Valle	MPB/POP
O Bofe	1972	22h	Roberto e Erasmo Carlos	POP
Um Rosa com Amor	1972	19h	Vários	SAMBA
A Patota	1972	18h	Vários	POP
Cavalo de Aço	1973	20h	Nelson Motta e Guto Graça Mello	MPB/POP
O Bem Amado	1973	22h	Toquinho e Vinícius de Moraes	MPB
Carinhoso*	1973	19h	Vários	VELHA GUARDA/MPB
O Semideus	1973	20h	Baden Powell e Paulo C Pinheiro	MPB
Os Ossos do Barão	1973	22h	Marcos & Paulo Sergio Valle	MPB/POP
Super Manoela	1974	19h	Antonio Carlos e Jocafi	SAMBA
Espigão	1974	22h	Vários	MPB/SAMBA/POP
Fogo Sobre Terra	1974	20h	Ruy Maurity, Vinícius e Toquinho	MPB
Corrida do Ouro	1974	19h	Vários	POP/ROCK
O Rebú	1974	22h	Raul Seixas	POP/ROCK
Escalada**	1975	20h	Vários	VELHA GUARDA/MPB
Cuca Legal***	1975	19h	Vários	POP/MPB
Gabriela****	1975	22h	Vários	MPB

Nota: Pop engloba canções românticas e alguns sucessos ligados à algum ciclo mercadológico do momento.

\*Predomina vários clássicos da música brasileira executados Marcio Montarroyos (Carinhoso, Rancho Fundo, Chão de Estrelas)

\*\* Predomina MPB e vários cantores/compositores da Velha Guarda (Silvio Caldas, Carmem Miranda, Orlando Silva, Silvio Caldas, Francisco Alves)

\*\*\* Predomina o Pop, com muitas músicas orquestradas (Chico Batera). A música tema é de Gilberto Gil e o maior sucesso do Lp é "Linha do Horizonte" (Paraná e Valle) com Azymuth.

\*\*\*\* Última trilha produzida totalmente pela Som Livre, mas que já contava com artistas de outras gravadoras (Gal Costa, João Bosco, Fafá de Belém).

Quando a Som Livre deixou de produzir as suas próprias trilhas, adotando o sistema de “coletânea de canções”, a partir de 1975, a inclusão de artistas da MPB aumentou consideravelmente. Com a inclusão de tais compositores, a Som Livre buscava, possivelmente, atribuir à trilha sonora um suposto *status* de “produto de qualidade e bom gosto”. A participação da MPB aumentou consideravelmente nas trilhas das telenovelas das 18 horas, 20 horas e nas últimas produções das 22 horas. As produções das 19 horas abrigavam gêneros mais populares, correspondentes ao ciclo mercadológico do momento, como foi o caso das trilhas das telenovelas “Bravo”, “Te Conte!”, “Locomotivas” e “Pecado Rasgado”.

Quadro 5.2 - Trilhas Sonoras de Telenovelas da Globo:  
Gêneros Predominantes - 1975 - 1979

Telenovela	Ano	Faixa	Gêneros Predominantes
Bravo	1975	19h	*ROCK/POP/MPB
O Grito	1975	22h	MPB
Pecado Capital	1975	20h	MPB/SAMBA
Anjo Mau	1976	19h	POP
Saramandaia	1976	22h	MPB
O Casarão	1976	20h	MPB
Estúpido Cupido	1976	19h	ROCK/POP
Duas Vidas	1976	20h	MPB/SAMBA/POP
Locomotivas	1977	19h	POP/ROCK/MPB
Dona Xepa	1977	18h	MPB/SAMBA
Nina	1977	18h	SAMBA/MPB
Sem Lenço	1977	19h	*MPB/R&B
O Astro	1977	20h	MPB/SAMBA
O Pulo do Gato	1978	22h	MPB/POP
Te Conteí	1978	19h	POP/ROCK/R&B
Gina	1978	18h	MPB/VELHA GUARDA
Dancin' Days	1978	20h	MPB/R&B
Sinal de Alerta	1978	22h	MPB
Pecado Rasgado	1978	19h	POP/R&B
Pai Herói	1979	20h	MPB/SAMBA
Feijão Maravilha	1978	19h	POP/MPB
Marrom Glacê	1979	19h	POP
Cabocla	1979	18h	MPB/VELHA GUARDA
Os Gigantes	1979	20h	MPB

Nota: \*O gênero Pop engloba as baladas populares românticas e sucessos alinhados diretamente ao ciclo mercadológico vigente.

\*\*No gênero R&B, inclui "Soul", "Disco" e o "Funk"

O aumento da participação dos artistas da MPB entre 1975 e 1982 nas trilhas sonoras não é uma coincidência com a retomada do gênero no mercado fonográfico na segunda metade da década de 1970. Conforme Napolitano (2002, p.09), com "o abrandamento da censura e a normalização do ciclo de produção e circulação de bens culturais revelou a enorme demanda reprimida em torno da MPB, consolidando este tipo de canção como uma espécie de "trilha sonora" da fase de abertura política do regime militar e da retomada das grandes mobilizações de massa contra a ditadura brasileira, após 1977." Portanto, as trilhas sonoras, principalmente das 20 horas, passaram a refletir esta retomada da MPB no mercado fonográfico. A tabela a seguir mostra a ampla participação dos cantores e compositores da MPB nas trilhas sonoras que a Som Livre produziu entre 1975 e 1982.

Tabela 5.4. Participação de cantores e compositores de MPB em trilhas de telenovelas – 1975 - 1982

Cantores e Compositores	Nº de canções
Aldir Blanc e João Bosco	5
Ângela Ro Rô	4
Beto Guedes	2
Caetano Veloso	9
Chico Buarque	3
Dick Farney	2
Dori Caymmi	4
Edu Lobo	4
Elis Regina	7
Fafá de Belém	10
Gal Costa	12
Gilberto Gil	6
Ivan Lins	3
João Donato	2
João Gilberto	6
Jorge Ben	2
Joyce	4
Luiz Gonzaga Jr.	5
Maria Bethânia	7
Milton Nascimento	4
MPB4	3
Nana Caymmi	3
Nara Leão	7
Ney Matogrosso	10
Simone	9
Tom Jobim	7

Tabela 5.5. Participação de cantores e compositores de Samba em trilhas de telenovelas - 1975 – 1982

Cantores e Compositores	Nº de canções
Agepê	1
Alcione	4
Beth Carvalho	8
Clara Nunes	3
Djalma Dias	2
Elza Soares	2
João Nogueira	1
Martinho da Vila	4
Moreira da Silva	1
Paulinho da Viola	7
Roberto Ribeiro	3

Em 1975 e 1976, o “Samba” também aumentou a sua participação nas trilhas das telenovelas das 20 horas, todavia teve menor destaque nos anos seguintes. Entre 1977 e 1979, a sua participação caiu devido ao ciclo mercadológico da “Disco” e ao aumento da participação da MPB e das canções românticas nas trilhas. (PETTERSON; BERGER, 1990) O gênero foi inserido nas trilhas daqueles anos por intermédio da participação de alguns cantores e compositores de maior vendagem no mercado: Alcione, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Clara Nunes e Paulinho da Viola.

A Som Livre, ao abandonar a produção integral de suas trilhas, recaiu em um sistema em que a trilha passou a ser uma coletânea de canções de várias gravadoras. Até o final da década de 1970, por vezes, a música-tema era exclusiva da trilha, como no caso de “Pecado capital” (Paulinho da Viola), o primeiro samba a ser utilizado como música de abertura de uma telenovela. Os primeiros versos da melodia, “Dinheiro na mão é vendaval/Na vida de um sonhador...” já assinalava a temática da trama. A música de abertura era a mais trabalhada pela produção, pois a identificação do público tinha que ser imediata, segundo João Araújo: “... o trabalho maior é desenvolvido na música de abertura. Não raro, levamos um mês inteiro escolhendo as músicas, depois que recebemos as sinopses. Para se ter uma idéia, gravamos oito músicas de abertura para O Semideus.” (BATISTA, 1973, p.21). Ou seja, a necessidade de identificação imediata do público com a música de abertura levou a Som Livre a produzir (ou encomendar) músicas exclusivas para algumas tramas.

Contudo, o restante da trilha era selecionada pela Som Livre. O abandono da produção integral das trilhas está relacionado a alguns fatores: a produção era dispendiosa; a difícil disponibilidade de compositores consagrados para a tarefa; e o desempenho em termos de vendagem era muito inferior ao das trilhas internacionais, as quais se podia simplesmente comprar o direito à utilizar o fonograma.

Para as grandes gravadoras, base da indústria fonográfica, as telenovelas passaram a ser o mais importante veículo de divulgação de seus discos, seus produtos comerciais. Segundo os diretores e produtores de novela, as trilhas por encomenda demandavam muito tempo e dinheiro para ser produzida. Além disso, os grandes intérpretes nem sempre estavam disponíveis, pois eram contratados de outras gravadoras, impedidos contratualmente de gravar sem autorização prévia. A solução encontrada foi a de criar uma coletânea de músicas. (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, 2004, p.29)

Deve-se salientar também que a Som Livre e as demais gravadoras notaram que era muito mais vantajosa a confluência de seus interesses. A produção da trilha começou a ser uma escolha de músicas já gravadas que se afinava com o personagem e às situações da narrativa.

E mais, devem afinar-se aos interesses promocionais das gravadoras que escolhem produtos específicos para divulgar, em tais condições. Assim, a disputa pelas trilhas pode ser entendida da seguinte forma: se a gravadora quer promover um artista novo, que tenha um trabalho pronto, ela pode procurar a emissora de TV e propor a sua divulgação como trilha. Se o artista já está fazendo sucesso, o interesse de fazer sua canção integrar uma trilha diminui, uma vez que a compra do disco da novela, motivada por aquela canção específica, pode significar que não se comprou o disco do artista, o que não é uma vantagem para a gravadora. Por outro lado, a emissora de TV, pode sugerir uma troca: promove uma canção de um artista novo e a gravadora oferece outra, de um consagrado. (DIAS, 2000, p.62)

Como anteriormente citado, a Som Livre não possuía um *cast* de compositores, e isto também levou a adoção do sistema de coletâneas de canções de várias gravadoras a partir de 1975. Em 1972, ela buscou investir em um *cast* próprio e estável, lançando regularmente LPs de conjuntos e cantores que, em muitos casos, também produziram para as trilhas. O *cast* da Som Livre até 1978 contava com artistas ligados à inúmeras tendências da MPB, “Rock/Pop”, ‘Samba’; etc.

Um aspecto da concorrência entre as gravadoras é a busca em diversos segmentos de mercados, segundo Chapple e Garofalo (1989), apesar de muitas delas se especializarem em uma tendência. Contudo, a especialização em uma tendência é problemática, pois, se ela estiver baseada em um ciclo mercadológico temporário, a gravadora não poderá apresentar produtos alternativos quando o consumo desse ciclo se encerrar. A Som Livre buscou criar um *cast* que atendesse à demanda de diversos segmentos; que produzisse um catálogo de vendas duradouras; e que contribuísse nas trilhas sonoras, que tinham vendas temporárias.

Nesse sentido, algumas gravadoras voltam-se para a formação de casts estáveis, investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-los em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do show business. Assim, é mais seguro, muitas vezes e mais lucrativo, manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos, do que investir no mercado de sucessos, que precisa ser constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas já consagradas, não tem retorno totalmente garantido. (DIAS, 2000, p.57)

Segundo Napolitano (2002, p.11), a MPB, ao longo da década de 1970, era o “carro-chefe” da indústria fonográfica brasileira. Com isso, a Som Livre buscou formar um *cast* de artistas da MPB que garantisse segurança aos investimentos da gravadora. Alguns destes artistas foram angariados nos festivais (nas últimas edições do FIC e no Abertura), tais como Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Jards Macalé, Luiz Melodia, Sá & Guarabyra, Ruy Maurity, entre outros.

A Som Livre buscou nas “novas tendências” da MPB um conjunto de artistas que produzisse um catálogo de LPs de vendas duradouras e constantes. Segundo Dias (2000, p.57), com a adoção do LP, a indústria fonográfica trabalha com o autor, ou seja, o artista se torna mais importante que o disco em si. A estratégia da Som Livre consistia em um processo de promoção cruzada. O conjunto de artistas de seu *cast* de MPB produziria canções para as trilhas, atribuindo um *status* de prestígio a elas. Por outro lado, a inclusão destes compositores nas trilhas os promoveria para a grande audiência, ampliando assim as vendas de seus LPs.

Na trilha de “Pecado Capital” (Som Livre), o modelo da Som Livre, que conjugava a formação de um *cast* estável que também produziria as trilhas sonoras, tornou-se claro. Segundo Daniel Filho (2001, p.330): “para o Francisco Cuoco eu precisava de uma música que as pessoas cantassem na rua, nos botequins. A música veio pronta para mim, “Juventude Transviada” do Luis Melodia. Até hoje eu não consigo entender exatamente o que a letra trata, acho que poucas pessoas conseguem, mas ela tem um clima amoroso que eu precisava...” Porém, cabe salientar que o cantor Luis Melodia, naquele ano, foi contratado pela Som Livre, após a sua participação no “Festival Abertura”. Em 1976, quando a telenovela atingia altos índices de audiência, a Som Livre lançou o seu LP “Maravilhas Contemporâneas” (Som Livre, 1976).

Ao analisar a trilha de “Os Ossos do Barão” (Som Livre, 1974), Millarch (1974, p.4) notou que a Som Livre estava buscando uma total independência em relação às demais gravadoras e buscava formar um “cast” próprio que seria também promovido pela sua participação nas trilhas.

Não é sem razão que as nossas principais gravadoras disputam avidamente o mercado de músicas de telenovelas. Este novo gênero musical, industrializado a partir de 1965 (sic) pela Rede Globo de Televisão, provou ser a “mercadoria” de maior consumo e assim entre os cinco discos mais vendidos estão sempre os lps com as “sound tracks”

das telenovelas do momento. Depois de "Carinhoso", há meses liderando as paradas, chega a vez de "Os Ossos do Barão" (TV Iguaçú, 22:00 horas) ganhar a preferência, inicialmente com os temas nacionais e, em breve, com as músicas internacionais, também selecionadas para esta novela de Jorge de Andrade. O LP distribuído pela Odeon, com as músicas nacionais, **traz uma série de surpresas no campo das interpretações, pois exceto Marcos Valle, junto com Paulo Sérgio autor de todos os temas, que interpreta a música título, as demais foram entregues a nomes menos conhecidos do elenco da Sigla** [grifo nosso] (que por sinal ao que consta, estaria para montar o seu próprio esquema de divulgação e distribuição deixando assim a estrutura da Odeon). Djavan interpreta "Qual é", o sambista Djalma Dias mostra bom balanço em "Meu Velho Pai", a atriz Bibi Vogel canta "Mundo em Festa", Cláudia Regina mostra boa voz em duas faixas - "Tango" e "Canto de Sereia", o tenor Paulo Fortes faz a sua fama em "Tu, Ca Non Chiagne", Márcio Lott vem em "Tenha Juízo", o já conhecido (de telenovelas) Betinho diz "Chega de Enganar a Nega" e o produtor (agora cantor) defende "E Tem Mais". O grupo Trama canta "Cafezinho" e o Coral Som Livre aparece em "Ebó, Exú". (MILLARCH, 1974, p.4)

A trilha de "Gabriela" (Som Livre, 1975) contava com quatro artistas da Som Livre que lançaram seus respectivos LPs naquele mesmo ano: Djavan, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Moraes Moreira. Porém, a música "Modinha para Gabriela" (Dorival Caymmi a compôs por encomenda da Som Livre) foi o destaque do LP, e ajudou a ampliar ainda mais o público de Gal Costa, contratada da Philips, que incluiu cinco de seus artistas da trilha.<sup>132</sup> O mesmo ocorreu com "Saramandaia" (Som Livre, 1976), trilha da trama de Dias Gomes que adotava uma narrativa baseada no "realismo fantástico". Participam da trilha três artistas da Som Livre (Alceu Valença, Walter Queiroz e Geraldo Azevedo) e a atriz Sonia Braga. Contudo, a trilha contribuiu para as vendas de um cantor fora do elenco da Som Livre: Ednardo, da gravadora RCA. A canção tema, "Pavão Misterioso" (Ednardo), foi lançada dois anos antes no primeiro LP solo do cantor cearense, "O Romance do Pavão Misterioso" (RCA, 1974). Quando foi incluída na trilha, provavelmente porque afinava com o personagem João Gibão (Juca de Oliveira), que no final da trama "abre literalmente as suas asas e levanta vôo", o LP de Ednardo foi relançado e o compacto simples com a canção atingiu o primeiro lugar em vendas em junho e julho daquele ano, segundo o IBOPE (1976).<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Além destes, Maria Bethânia, Gal Costa, MPB4, Fafá de Belém e Quarteto em Cy, artistas da Philips, e João Bosco, da RCA Victor, aparecem na trilha.

<sup>133</sup> Com resultados comerciais menos expressivos, a trilha também contribuiu para a notoriedade do grupo gaúcho Os Almôndegas, que do qual faziam parte a futura dupla Kleiton e Kledir, com "Canção da Meia-noite" (K. Ramil).

Tabela 5.6. Artistas da Som Livre: Quantidade de LPs pela Som Livre e de Músicas para Telenovelas - 1972 - 1982

Compositores/Grupos/Cantores	LPs pela Som Livre	Músicas em telenovelas	Gênero
Alceu Valença	3	4	MPB
Azymuth	1	3	MPB/POP
Betinho	1	5	SOUL
Casa das Máquinas	3	-	ROCK
Cauby Peixoto	3	5	MPB
Djavan	1	*9	MPB
Edy Star	1	1	ROCK
Fábio Jr.	3	8	POP
Francis Hime	6	6	MPB
Geraldo Azevedo	1	3	MPB
Gerson Conrad e Zezé Motta	1	1	MPB
Guilherme Arantes	3	**8	POP/ROCK
Jards Macalé	1	2	MPB
Joelho de Porco	1	-	ROCK
Jorge Ben	7	2	MPB
Juca Chaves	1	-	HUMOR
Luiz Melodia	2	2	MPB
Moraes Moreira	4	9	MPB
Nora Ney	1	-	SAMBA
Os Mutantes	2	-	ROCK
Os Novos Baianos	2	-	MPB
Quarteto Laços	1	-	MPB
Rita Lee	10	11	ROCK
Rosinha de Valença	1	-	MPB
Ruy Maurity	6	5	MPB
Sá & Guarabyra	2	2	MPB
Sergio Mendes	1	1	MPB
Sidney Miller	1	-	MPB
Sonia Santos	1	4	SAMBA
Tim Maia	1	2	SOUL
Tom e Dito	1	1	SAMBA
Trindade (Joyce)	1	-	MPB
Tuca	1	-	MPB

Nota:\* Djavan deixou a Som Livre em 1977. Três canções não são mais pela Som Livre

\*\* Guilherme Arantes deixou a Som Livre em 1978. Três canções não são mais pela Som Livre

Todavia, muitos desta nova leva de compositores da MPB ainda não tinham o seu nome consolidado e a estratégia da Som Livre tornou-se problemática, pois poucos artistas do *cast* proporcionavam resultados comerciais favoráveis duradouros, e isto pode ser notado no curto período de permanência da maioria dos artistas na gravadora Som Livre. Somente os artistas de resultados comerciais favoráveis a curto e médio prazo ou de vendas menores, mas permanentes, e com ampla participação na produção de trilhas de sonoras, eram mantidos no *cast* da Som Livre.

Em 1975, acreditava-se que a Som Livre poderia vender absolutamente tudo o que quisesse. O jornalista Maurício Kubrusly, atualmente na Rede Globo, acreditava nesta possibilidade. Ao que tudo indica, o jornalista devia estar surpreso com o aumento da participação da Som Livre no mercado fonográfico, pois a empresa movimentou, em julho de 1971, Cr\$ 8.250,00, e na metade daquele ano já atingia Cr\$ 8 milhões. (KUBRUSLY, 1975, s.p.).

Isso não quer dizer que a Som Livre venda tudo que lança, mas parece possível que isso logo se torne verdade. E a esta possibilidade chamei tomada de poder da Som Livre. E, é isto que considero o fato mais importante de 1975. Porque a entrada desse poder na luta diária pela conquista da preferência dos ouvintes altera bastante o desenvolvimento do jogo. É certo que as outras gravadoras já estão se estruturando para conviver com a realidade nova. (KUBRUSLY, 1975, s.p.)

Os relatórios do IBOPE (1972d – 1976d) apontam que os artistas contratados pela Som Livre, quando lançavam os seus LPs, raramente entravam na lista dos 20 mais vendidos. Até 1976, pode-se constatar que poucos conseguiram vendas similares às das trilhas e coletâneas lançadas pela gravadora. O grupo Novos Baianos, com o LP “Acabou Chorare” (Som Livre, 1972), foi o primeiro dos contratados da gravadora a obter vendas expressivas. Estimulado pelo sucesso de “Preta Pretinha” (L. Galvão), em dezembro de 1972, o LP entrou na listagem dos 20 mais vendidos. Em janeiro de 1973, atingiu o terceiro posto e permaneceu entre os 20 LPs mais vendidos até maio daquele mesmo ano. (IBOPE, 1972d)

Após o sucesso de “Acabou Chorare” (Som Livre, 1972), a Som Livre teve de esperar mais dois anos e meio para ver outro artista de seu *cast* conseguir tal êxito. Após romper com a Philips, a cantora Rita Lee e seu grupo Tutti Frutti assinaram com a Som Livre e lançaram, em 1975, o LP “Fruto Proibido” (Som Livre, 1975). A canção “Ovelha Negra” (R. Lee) e a inserção de “Agora Só Falta Você” (L. Carlini e R. Lee) e “Esse Tal de Roque Enrow” (P. Coelho e R. Lee) na trilha da telenovela “Bravo” auxiliaram nas vendas do LP, que ficou na lista dos 20 mais vendidos entre agosto e novembro de 1975 (em setembro atinge o terceiro posto). (IBOPE, 1975d) Além de Rita Lee, até 1976, somente “Nem Ouro, Nem Prata” (Som Livre, 1976), de Ruy Maurity (19º LP mais vendido em novembro de 1976) e “Vivo” (Som Livre, 1976), de Alceu

Valença (19º LP mais vendido em maio de 1976), conseguiram entrar na lista dos 20 LPs mais vendidos. (IBOPE, 1976d)

A cantora e compositora Rita Lee permaneceu no *cast* da Som Livre até 1984. Ela foi o artista contratado do selo que mais vendeu LPs, pelo menos até 1984, e o que mais colaborou com as trilhas sonoras (até 2003, a cantora participou de 23 trilhas sonoras), inclusive produzindo canções exclusivas tais como “Locomotivas” (R. Lee), música tema da novela homônima de 1977, “Ambição” (R. Lee), para a novela “O Astro” e “Eu e Meu Gato” (R. Lee e R. Carvalho) para “O Pulo do Gato”.

A contratação de Rita Lee pela Som Livre pode ser entendida. Em 1974, houve um aumento na execução nas rádios e nas vendas de compactos simples de músicas estrangeiras. O interesse do público jovem brasileiro pelo “Rock/Pop” aumentou, sendo que inúmeras rádios, como a Mundial e a Excelsior, tinham programas exclusivos para o gênero. Em São Paulo, o LP “Relayer” (ATCO, 1975), do grupo inglês Yes, manteve-se entre os 20 mais vendidos nos meses de julho e agosto de 1975. (IBOPE, 1975d) Um ano antes, o LP “Muscle of Love” (Warner Bros., 1974), de Alice Cooper, ficou entre os 20 mais vendidos durante os meses de maio a agosto (superando o êxito de “Billion Dollar Babies” (Warner Bros., 1973), que foi o terceiro LP mais vendido em junho de 1973). (IBOPE, 1973d – 1974d) O mesmo aconteceu com os LPs solo do tecladista do Yes, Rick Wakeman, e do grupo Led Zeppelin. Isto refletia o grande interesse do público jovem, um dos principais segmentos de consumidores de LPs e compactos, pela música “Rock/Pop” no período.

A música brasileira com um certo grau de “informação Rock” também havia aumentado a sua participação dentro do mercado. O LP de estréia do grupo Secos e Molhados, “Secos & Molhados” (Continental, 1973), foi um dos mais vendidos no ano de 1973 (ficou em segundo lugar entre os 20 mais vendidos de novembro de 1973 a janeiro de 1974), segundo o IBOPE (1973d). O compacto da canção “Gitâ” (R. Seixas e P. Coelho) chegou ao primeiro lugar em outubro de 1974, e no mês seguinte o LP “Gitâ” (Philips, 1974) chegou ao sexto posto entre os 20 mais vendidos.

As grandes gravadoras passaram a produzir LPs de artistas ligados ao gênero “Rock/Pop” a partir de 1973. A RCA, em 1974, lançou o primeiro LP da banda paulistana Made In Brazil, “Made In Brazil” (RCA, 1974). A Philips, que

já detinha o contrato de Raul Seixas, e após romper contrato com Rita Lee e com os Mutantes, investiu em um redirecionamento da carreira de Erasmo Carlos e no grupo O Peso, com o LP “Em Busca do Tempo do Perdido” (Polydor, 1975), além de ampliar os lançamentos internacionais de “Rock/Pop”.

A gravadora Copacabana, após o sucesso de seus contratados, Os Secos e Molhados, em 1973, lançou “Um Passo à Frente” (Copacabana, 1973), do grupo A Bolha, e no ano seguinte “relança” O Terço, com “Criaturas da Noite” (Copacabana, 1974), trabalho direcionado para o “Rock Progressivo”, gênero muito em voga no período. Dentro desta linha, a mesma gravadora soltou no mercado “Snegs” (Copacabana, 1974), do Som Nosso de Cada Dia; “A Barca do Sol” (Copacabana, 1974), do grupo A Barca do Sol, sucesso de crítica e produzido por Egberto Gismonti, “Moto Perpétuo” (Continental, 1974), do Moto Perpétuo, e o primeiro disco da banda cearense Ave Sangria, “Ave Sangria” (Copacabana, 1975).

A Rede Globo já produzia programas especiais para a linha “Rock/Pop”: “Papo Firme” (de 1969 a 1973, apresentado por Nelson Motta); “Hello Crazy People” (apresentado por Newton Duarte, o “Big Boy”, em 1972); “Sábado Som” (de 1974 a 1975, apresentado por Nelson Motta, cujo Lp “Sábado Som” (Top Tape, 1974), não foi editado pela Som Livre, e sim pela Top Tape) e “Rock Concert” (em 1976, com trechos de shows de bandas internacionais).

A Som Livre, percebendo o crescente mercado do “Rock/Pop” após o sucesso de Raul Seixas e dos Secos e Molhados, apostou em artistas e grupos do gênero. Em 1974 e 1975, ela procurou se impor perante as outras gravadoras através do “Rock/Pop”, que estava iniciando o seu processo de consolidação no mercado fonográfico, ao contrário da MPB e do “Samba”. Os principais artistas e conseqüentemente maiores vendedores de discos da MPB e do “Samba” já eram contratados de outras gravadoras. Com isto, a Som Livre investiu no “Rock/Pop”, contratando cantores e grupos que seriam lançados como “novidade”, amparados por uma ampla campanha promocional na televisão.

Após o fracasso de vendas do LP “Claustrofobia” (Som Livre, 1974), de Edy Star, a gravadora contratou o grupo de Santos (SP), Casa das Máquinas. Em 1974, produziu o LP “Casa das Máquinas” (Som Livre, 1974), com vendas abaixo do esperado. No ano seguinte, o LP “Lar das Maravilhas” (Som Livre,

1975), amparado pela grande execução nas rádios de “Vou Morar no Ar” (Netinho, Aroldo e C. Geraldo), e voltado para o gênero “Rock Progressivo”, obteve uma grande repercussão e vendas razoáveis. Com “Casa de Rock” (Som Livre, 1976), o grupo conseguiu as suas melhores vendas.

Antes da contratação de Rita Lee, o seu ex-companheiro de Mutantes, Sergio Dias (com um novo agrupamento, mas com o nome Mutantes), foi contratado pela Som Livre. Também seguindo o gênero “Rock Progressivo”, o “novo” Mutantes lançou “Tudo Foi Feito Pelo Sol” (Som Livre, 1974), que, segundo Sergio Dias, citado por Calado (1995, p.319), vendeu 30 mil cópias. O grupo ainda lançou um LP ao vivo em 1976 pelo selo.

O espetáculo “Rocky Horror Show” foi montado no Brasil em 1975, sendo estrelado pelo ator/cantor Eduardo Conde e por Zé Rodrix. A Som Livre lançou a sua trilha sonora, “Rocky Horror Show” (Som Livre, 1975), com ampla divulgação na televisão. Naquele mesmo ano, produziu o compacto “Zebra” (Som Livre, 1975), com o grupo Vímana, e um LP de Gerson Conrad (ex-membro dos Secos e Molhados) com a cantora Zezé Motta. Além destes lançamentos, verificou-se que a Som Livre também investiu no gênero “Rock/Pop” em 1975 através da produção de dois álbuns duplos que seriam amplamente anunciados nas inserções comerciais: “Elvis 40 Greatest Hits” (Soma, 1975), de Elvis Presley, que foi o 10º LP mais vendido no mês de novembro (nota-se o poder de negociação da Som Livre, pois a RCA, gravadora de Elvis Presley, raramente cede os fonogramas do cantor); “Rolling Stones 30 Greatest Hits” (Som Livre, 1975), do grupo inglês Rolling Stones.

A Som Livre não conseguiu montar um *cast* estável no gênero “Rock/Pop”. Todavia, ela passou a deter um dos principais artistas brasileiros do gênero, a cantora Rita Lee. O interesse do grande público pelo “Rock/Pop” amainou com a entrada do ciclo mercadológico, conforme Petterson e Berger (1990), da “Disco” em 1978. A cantora Rita Lee adaptou a sua produção a este novo ciclo mercadológico e ampliou ainda mais o seu público, vide as expressivas vendas de seus discos “Rita Lee” (Som Livre, 1979) e “Rita Lee” (Som Livre, 1980). Mas o “Rock/Pop”, que começa o seu longo processo de consolidação iniciado no período da “Jovem Guarda”, se tornou o principal gênero a ser trabalhado pela indústria fonográfica nacional a partir de 1982.

A Som Livre investiu no “Rock/Pop” entre 1974 e 1975, devido a alguns fatores. Primeiramente pelo crescente interesse de um determinado segmento de público pelo “Rock/Pop”. Em segundo lugar, pois tentava se impor no mercado fonográfico através da formação de *cast* de artistas do gênero. E finalmente pela incapacidade de formar um elenco estável de artistas da MPB.

Na segunda metade da década de 1970, vários compositores do *cast* da Som Livre assinaram com outras gravadoras: Guilherme Arantes com a WEA, Alceu Valença e Moraes Moreira com a Ariola; Djavan com a EMI e Geraldo Azevedo com a CBS.<sup>134</sup> As reais intenções da Som Livre em reduzir o seu *cast* são desconhecidas. Tal opção pode ter sido motivada pelas baixas vendas dos LPs, não compensando assim os investimentos, ou por desentendimentos com os próprios artistas, segundo Millarch (1987, p.7) No entanto, em 1978, ocorria a retomada da MPB no mercado fonográfico, segundo Napolitano (2002, p.5), e talvez alguns artistas viram a possibilidade de ampliar o seu público transferindo-se para outras gravadoras.

Aliás, há dois anos, Guto Graça Melo, da Sigla/Som Livre (onde ele fez (Nota do autor: Luiz Melodia) o belo "Maravilhas Contemporâneas"), nos contava que as confusões armadas por Melodia - e que obrigavam os executivos daquela etiqueta a intervir - foi uma das razões que fez João Araújo acabar suspendendo os contratos com a maioria dos artistas que havia arregimentado, preferindo a linha de montagens de sucessos - como faz a etiqueta atualmente. (MILLARCH, 1987, p.7)

Conforme anteriormente explanado, poucos artistas contratados pela Som Livre no período de 1972 a 1978 obtiveram expressivas vendas em seus LPs. Conforme os relatórios do IBOPE (1971d - 1976d), a gravadora atingia altos índices de vendagem apenas com as trilhas sonoras de novelas (e mais especificamente com as internacionais) e com as coletâneas.

---

<sup>134</sup> A trilha de “Anjo Mau – Nacional” (Som Livre, 1976), continha “Meu Mundo e Nada Mais” (G. Arantes), do ex-membro do grupo Moto Perpétuo, Guilherme Arantes. O cantor e tecladista lançou naquele ano “Guilherme Arantes” (Som Livre, 1976), que contava além da faixa incluída na trilha, a canção “Descer a Serra” (G. Arantes), muito executada nas rádios. Lançou outro Lp pela Som Livre no ano seguinte, “Ronda Noturna” (Som Livre, 1977) e se transferiu para a WEA (mas voltaria para a Som Livre em 1983).

Tabela 5.7 - Som Livre: Vendas de Coletâneas, meses entre os 20 LPs mais vendidos e Ranking Máximo. Rio de Janeiro - 1972 - 1976

LP	Ano	Meses/Top 20	Ranking
Superparada nº 01	1972	4	3
Superparada nº 02	1973	3	5
Sua Paz Mundial nº 01	1973	8	1
Sua Paz Mundial nº 02	1973	5	4
Globo de Ouro	1974	1	18
Excelsior	1974	4	1
Flash Back Excelsior	1974	1	9
Convocação Geral nº 01	1975	1	6
Sua Paz Mundial nº 03	1975	2	5
Hipopotamus	1975	3	3
Saudade não tem idade nº 01	1975	4	2
Sua Paz Mundial nº 04	1975	3	7
Excelsior nº 02	1975	2	1
Excelsior nº 03	1975	2	7
Saudade não tem idade nº 02	1976	2	6
Hipopotamus nº 02	1976	2	4
Excelsior nº 04	1976	3	4
Samba, Suor e Ouriço	1976	2	13
Globo de Ouro nº 02	1976	1	6
Sua Paz Mundial nº 05	1976	3	5

Fonte: IBOPE - Relatório Mensal de vendas de LPs - 1972 – 1976)

Obs: Os índices dos LPs Excelsior nº1 e nº2 são referentes à cidade de São Paulo.

A tabela acima mostra o desempenho comercial das coletâneas lançadas pela Som Livre, segundo o IBOPE (1972d – 1976d). As coletâneas de canções nacionais e internacionais se transformaram em um dos principais produtos da indústria fonográfica brasileira entre 1968 e 1981. A CBS foi uma das primeiras gravadoras no Brasil a lançar LPs que continham vários sucessos de seus cantores contratados. A Philips produziu 14 volumes da coletânea “Máximo de Sucessos”, entre 1970 e 1976. Esta coletânea, lançada pelo selo Fontana, contava com inúmeros artistas de seu *cast* de MPB (Chico Buarque, Elis Regina, Jorge Ben, etc.). Até meados da década de 1970, quase todas as gravadoras lançaram regularmente coletâneas de sucessos nacionais e internacionais.<sup>135</sup>

Na década de 1970, as coletâneas com canções internacionais obtêm expressivas vendagens no mercado fonográfico brasileiro. Tal desempenho está atrelado ao crescente interesse pela música estrangeira no Brasil, conforme descrito anteriormente. A K-Tell (gravadora holandesa que era

<sup>135</sup> A RCA lançou inúmeros volumes da coletâneas “Os Fantásticos”, que continham êxitos de seus artistas contratados.

distribuída no Brasil pela Top Tape) lançou dezenas de coletâneas de “Rock/Pop”, “Disco”, Funk” e músicas românticas. Tais coletâneas ocupavam os primeiros lugares na lista dos 20 Lps mais vendidos durante meses. (IBOPE, 1972d - 1976d) A Philips, através dos selos Polyfar e Polydor, também produziu suas coletâneas internacionais a partir de 1973.

A Som Livre adotou este tipo de lançamento em 1972. Os LPs da série “A Superparada”, que foram amplamente divulgados nas inserções comerciais da Rede Globo, demonstram a eficácia do processo de promoção da emissora do produto coletânea (as trilhas sonoras de telenovelas não deixam de ser também uma seleção de músicas). Os dois LPs contavam com inúmeros êxitos de cantores e conjuntos internacionais, porém as gravações não eram as originais, ou seja, eram regravações feitas por cantores brasileiros com codinomes. Com a ampla divulgação e o fato do LP reunir inúmeros êxitos de diferentes gravadoras em um só produto, atraiu os consumidores que não importaram se as gravações eram as originais. A Som Livre utilizou esse esquema por toda a década de 1970 em várias coletâneas que lançou.

As coletâneas “Sua Paz Mundial” (a Som Livre lançou 10 volumes) e “Excelsior - Máquina do Som” (oito volumes) continham canções internacionais executadas nas rádios Mundial e Excelsior, pertencentes às organizações Globo. Eram montagens com as gravações originais de sucessos feitas pelos *disc jockeys* das rádios.<sup>136</sup> Amparada pelas execuções nas rádios e nas inserções comerciais na TV, estas duas coletâneas e as que carregavam a marca de casas noturnas da moda (“Papagaio” e “Hippopotamus”) foram produtos de grande êxito comercial para a Som Livre.<sup>137</sup>

As coletâneas e as trilhas internacionais foram as responsáveis pelo aumento na participação da Som Livre no mercado fonográfico entre 1971 e 1975. Somente após adotar o sistema de coletâneas para as trilhas sonoras nacionais, as vendas deste produto gradativamente aumentaram, como foi o caso de “Pecado Capital” (Som Livre, 1976), que ficou três meses entre os 20

---

<sup>136</sup> Os primeiros volumes contaram somente com os fonogramas das gravadoras Tapeçar, Beverly, RCA e RGE-Fermata.

<sup>137</sup> As coletâneas “Saudade Não Tem Idade” (antigos sucessos dirigida para o público adulto e, logicamente, com maior poder aquisitivo); “Samba, Suor e Ouriço” (coletânea de sambas tradicionais e sucessos da época) e “Convocação Geral” (com os sambas-enredo do ano das escolas de samba), também atingiam boas vendas entre 1973 e 1975.

LPs mais vendidos. (IBOPE, 1976d) Além da canção de abertura de Paulinho da Viola, o LP “Pecado Capital” (Som Livre, 1976) ainda contava com “Beijo Partido” (T. Horta), interpretada por Nana Caymmi, e os sucessos “Você Não Passa de uma Mulher” (M. da Vila), de Martinho da Vila e “Melô da Cuíca” (Bertrami), do grupo Azymuth. Contudo, o maior sucesso comercial da trilha foi “Moça” (Wando), do cantor e compositor Wando, contratado da Beverly. Segundo Severiano e Mello (1998, p.211), apesar da grande vendagem da trilha, o LP “Wando” (Beverly, 1975) vendeu 1,2 milhões de cópias.

Contudo, “Estúpido Cupido” (Som Livre, 1976) foi o maior recordista da Som Livre até então. Em 1975, houve um “novo” interesse pela música “Rock ‘n’ Roll” da década de 1950, pois o gênero completava 20 anos.<sup>138</sup> A trilha sonora internacional de “Escalada” (Som Livre, 1975) apresentou sucessos do “Rock” da década de 1950. O LP esteve por cinco meses na lista dos 20 mais vendidos, segundo o IBOPE (1975d). Logo após, a gravadora K-Tell lançou uma coletânea de sucessos, “Rock ‘n’ Roll” (K-Tell, 1975), que atingiu o sétimo posto entre os LPs mais vendidos no mês de Janeiro de 1976. (IBOPE, 1976d)

A trilha “Estúpido Cupido” (Som Livre, 1976) vendeu por volta de um milhão de cópias. (PROJETO..., 2003, p.70) A trama, possivelmente inspirada no filme “Loucuras de Verão” (“American Graffiti”), ambientada em 1961 na cidade fictícia de Albuquerque, suscitou a utilização de sucessos do período, como as versões de “Estúpido Cupido” (N. Sedaka e S. Greenfield) e “Banho de Lua” (Fillippi e Migliacci), de Celly Campello; “Broto Legal” (Barnhart), de Sergio Murillo, “Biquíni Amarelo” (V. Vance e R. Ponckriss), de Ronnie Cord, “Ritmo da Chuva” (Cascades), de Demétrius e “Diana” (P. Anka), de Carlos Gonzaga. Com o êxito da trama, logo estes antigos sucessos começaram a tocar novamente nas rádios, reativando temporariamente a carreira de Celly Campello.

O sucesso de vendas de “Estúpido Cupido” (Som Livre, 1976) firmou a trilha sonora como produto fonográfico de vendagens exorbitantes. É significativo o fato de a trilha ter vendido um milhão de cópias em 1976. Até 2006, a trilha sonora recordista de vendas da Som Livre foi “O Rei do Gado” (Som Livre, 1996), com 1,2 milhões de cópias. (DEL RÉ, 2006, p.7)

---

<sup>138</sup> Em 20 de abril de 1975, o programa “Fantástico” fez uma reportagem sobre o gênero.

Buscando capitalizar todos os resultados positivos dentro do mercado fonográfico fornecidos pela telenovela, a Som Livre procurou uma autonomia em relação à produção da música. Para tanto, buscou adotar o mesmo esquema das gravadoras multinacionais, montando um *cast* estável de MPB que participaria da produção de trilhas e investiu em um segmento de mercado que estava se consolidando, o do “Rock/Pop”.

Todavia, esta estratégia demonstrou-se problemática. Inicialmente, ela necessitava da produção de compositores consagrados no mercado fonográfico, e estes eram contratados de outras gravadoras. Portanto, também dependia das demais gravadoras para a produção das trilhas. A gravadora percebeu também que os custos de produção eram altos e muitos compositores não tinham disponibilidade para produzi-las. A manutenção de um *cast* tornou-se também inviável, pois este não produzia, em sua maioria, um catálogo de vendas regulares e duradouras tanto para os seus LPs quanto para as trilhas sonoras nacionais.

As vendas das trilhas nacionais, apesar de satisfatórias, não conseguiam os mesmos resultados que o das bandas sonoras internacionais. A Som Livre adotou para as trilhas nacionais, o mesmo modelo de produção das suas coletâneas e das trilhas sonoras internacionais. Como a compra de direitos na utilização de fonogramas atendia às suas necessidades, ou seja, menores custos e maiores vendas, amparadas por nomes consagrados no mercado fonográfico, a Som Livre voltou a se integrar às demais gravadoras, que viam nas telenovelas um excelente meio de divulgação de seus produtos. Com isso, em 1975, as trilhas nacionais tornaram-se coletâneas de canções fornecidas por outras gravadoras. Tal mudança derivou em excelentes resultados comerciais para as trilhas nacionais, os maiores até então. Desta forma, na segunda metade da década de 1970, a Som Livre consolidou o seu modelo de produção de trilhas, que perdurou por mais de 30 anos. Portanto, a Rede Globo, através da Som Livre, acabou por consolidar definitivamente a sua relação com a música brasileira através das telenovelas.

### 5.2.3 Música estrangeira na novela vende muito mais

Na primeira metade da década de 1970, o mercado fonográfico brasileiro sofreu amplas mudanças. As empresas multinacionais do setor fonográfico expandiram os lançamentos estrangeiros a fim de atender o mercado brasileiro que estava em expansão, conforme Morelli (1991, p.47). Com a ascensão de gêneros como o “Soul” e o “Rock/Pop”, que influenciavam cada vez mais a música nacional, iniciou-se a produção de cantores e grupos brasileiros que adotaram a língua inglesa em suas obras. Tal fenômeno é emblemático, pois demonstra que a produção nacional passou a se adaptar perfeitamente aos padrões fonográficos norte-americanos e ingleses.<sup>139</sup> Cantores brasileiros com codinomes norte-americanos, como Morris Albert, Chrystian e Dave Mclean, e grupos como Pholhas, angariaram uma boa parcela do mercado de compactos e LPs. A canção “Feelings” (M. Albert), do brasileiro Morris Albert, por exemplo, foi o compacto simples mais vendido em novembro de 1974 (IBOPE, 1974d) e impulsionou as vendas da trilha sonora internacional da telenovela, “Corrida do Ouro”, que ficou quatro meses entre os 20 Lps mais vendidos. (IBOPE, 1974d).

O grande sucesso de canções estrangeiras no Brasil levou a um outro fenômeno ocorrido na primeira metade da década de 1970: as vendas das trilhas sonoras internacionais das novelas eram muito superiores às das nacionais. Segundo BATISTA (1973, p.21), a Som Livre vendia uma média de 50 mil cópias por cada trilha nacional, enquanto que a internacional tinha uma média de 100 mil. O LP “Selva de Pedra - internacional” (Som Livre, 1972), recordista de vendas em trilhas sonoras internacionais até 1973, chegou a marca de 450 mil unidades. O LP “O Bem Amado” (Som Livre, 1973), recordista de vendas entre as trilhas nacionais, vendeu 100 mil cópias.

---

<sup>139</sup> Deve-se salientar que neste período, houve inúmeros êxitos no Brasil de produção italiana, espanhola e francesa no Brasil.

Tabela 5.8 - Vendas de Trilhas Sonoras: Ranking Máximo entre os 20 LPs Mais Vendidos, Mês, Ano e Meses no Top 10 - Rio de Janeiro - 1972 - 1976

Trilha	Ranking	Mês	Ano	Meses/Top 10
Bandeira 2 - Nacional	9	janeiro	1972	2
Bandeira 2 - Internacional	1	março	1972	7
Primeiro Amor - Nacional	3	março	1972	3
Primeiro Amor - Internacional	1	junho	1972	4
Selva de Pedra - Nacional	3	julho	1972	3
Selva de Pedra - Internacional	1	julho	1972	7
O Bofe - Nacional	9	setembro	1972	1
O Bofe - Internacional	4	novembro	1972	3
Uma Rosa Com Amor - Nacional	-	-	-	-
Uma Rosa Com Amor - Internacional	2	fevereiro	1973	4
Cavalo de Aço - Nacional	8	abril	1973	1
Cavalo de Aço - Internacional	1	maio	1973	4
O Bem Amado - Nacional	4	maio	1973	2
O Bem Amado - Internacional	5	agosto	1973	3
Carinhoso - Nacional	2	setembro	1973	2
Carinhoso - Internacional	1	novembro	1973	6
O Semideus - Nacional	1	fevereiro	1974	2
O Semideus - Internacional	4	março	1974	2
Os Ossos do Barão - Nacional	-	-	-	-
Os Ossos do Barão - Internacional	2	abril	1974	2
Supermanoela - Nacional	-	-	-	-
Supermanoela - Internacional	1	maio	1974	3
O Espigão - Nacional	7	julho	1974	1
O Espigão - Internacional	1	setembro	1974	4
Fogo Sobre Terra - Nacional	5	agosto	1974	1
Fogo Sobre Terra - Internacional	4	setembro	1974	3
A Corrida do Ouro - Nacional	-	-	-	-
A Corrida do Ouro - Internacional	3	novembro	1974	4
O Rebú - Nacional	-	-	-	-
O Rebú - Internacional	4	março	1975	2
Escalada - Nacional	12	março	1975	1
Escalada - Internacional	1	abril	1975	5
Cuca Legal - Nacional	-	-	-	-
Cuca Legal - Internacional	1	junho	1975	4
Gabriela	5	junho	1975	3
Senhora - Compacto Duplo	9	outubro	1975	1
Bravo - Nacional	-	-	-	-
Bravo - Internacional	4	novembro	1975	2
Pecado Capital - Nacional	1	abril	1976	3
Pecado Capital - Internacional	1	maio	1976	5
O Grito - Nacional	-	-	-	-
O Grito - Internacional	1	maio	1976	4
Anjo Mau - Nacional	2	maio	1976	2
Anjo Mau - Internacional	1	junho	1976	4
Saramandaia	8	junho	1976	1
O Casarão - Nacional	12	setembro	1976	-
O Casarão - Internacional	4	dezembro	1976	1
Estúpido Cupido - Nacional	1	outubro	1976	4
Estúpido Cupido - Internacional	1	dezembro	1976	3

Fonte: IBOPE - Relatório Mensal de vendas de Lps e Compactos no Rio de Janeiro

A tabela anterior mostra o desempenho das trilhas sonoras da Som Livre entre 1971 a 1976 na cidade do Rio de Janeiro. Nota-se que as trilhas internacionais não somente conseguem uma melhor posição no *ranking* como também ficam muito mais tempo na lista dos 20 Lps mais vendidos. Apesar de a tabela mostrar a discrepância no desempenho comercial entre as trilhas, cabe assinalar que algumas ficaram durante alguns meses em primeiro lugar em vendas: “Selva de Pedra – Internacional” (Som Livre, 1972), em primeiro lugar de julho a novembro de 1972; “Carinhoso – Internacional” (Som Livre, 1973), de novembro de 1973 a janeiro de 1974; “Escalada – Internacional” (Som Livre, 1975), em abril e maio de 1975; “Pecado capital – Internacional” (Som Livre, 1976), de maio a junho de 1976; e “Anjo Mau – Internacional” (Som Livre, 1976), de julho a setembro de 1976.

Um fato que chama a atenção nas trilhas sonoras internacionais é que, até 1975, contavam quase sempre com os mesmos cantores e grupos de sucesso, como Michael Jackson, Stevie Wonder, Elton John e Jackson Five. Também apresentavam, além das produções de cantores brasileiros cantando em inglês, artistas desconhecidos ou de somente um único sucesso, que muitas vezes tinham a sua música muito mais conhecida no Brasil do que em seu país de origem.

A partir de 1971, a Som Livre teria que contar com o repertório internacional fornecido pela Top Tape, RGE – Fermata, RCA e a Beverly. Como a Top Tape detinha os direitos de distribuição da Tamla/Motown, especializada em “Soul”, as trilhas passaram a apresentar uma quantidade imensa dos contratados da gravadora e, logicamente, o gênero musical. Desta forma, Stevie Wonder, The Stylistics, Michael Jackson, Gladys Knight & The Pips e Jackson Five apareceram em várias trilhas internacionais até 1974.

Muitas das canções incluídas nas trilhas rapidamente eram lançadas em compactos, que logo adentravam na lista dos mais vendidos no IBOPE. Mas o que chama a atenção é o fato de algumas delas não serem grandes sucessos no país de origem do artista. O cantor e compositor Stevie Wonder obteve vários êxitos tanto nos EUA quanto no Brasil. Em 1974, a sua música “All in Love is Fair” (S. Wonder), lançada em compacto simples pela Top Tape, foi o mais vendido em fevereiro de 1973. Contudo, a canção foi um sucesso de

vendas somente no Brasil, pois não esteve entre as 40 mais vendidas na parada de sucessos da Billboard (1974).<sup>140</sup>

A canção “Skyline Pigeon” (E. John e B. Taupin), de Elton John apareceu pela primeira vez no LP “Empty Sky” (MCA, 1969) e foi regravada pelo cantor em 1973. Como a Fermata detinha os direitos de distribuição de Elton John no Brasil, ela a ofereceu à Som Livre, que a incluiu em “Carinhoso – Internacional” (Som Livre, 1973). O compacto simples “Skyline Pigeon” (Fermata, 1973) foi o mais vendido em janeiro de 1973. Contudo, nunca entrou na parada de sucessos da Billboard (1972-1976).

Além de Elton John e Stevie Wonder, Michael Jackson teve um sucesso, pelo menos na década de 1970, exclusivo no Brasil.<sup>141</sup> A canção “One Day in Your Life” (P. Armand e P. Brown) era apenas uma faixa do álbum “Forever, Michael” (Motown, 1975). Quando foi incluída em “Cuca Legal – Internacional” (Som Livre, 1975), a canção foi lançada em compacto simples, atingindo o primeiro lugar na lista dos compactos simples mais vendidos. (IBOPE, 1975d).

As trilhas sonoras internacionais conseguiram elevar êxitos menores norte-americanos, ingleses, italianos e franceses a patamares de vendas muito superiores no Brasil. Gladys Knight & The Pips não viram a sua versão de “For Once My Life” (S. Wonder) entrar no Top 40 da Billboard em 1973; “Soul Makossa” (Dibango), de Manu Dibango, ficou em 35º lugar na mesma parada, e todas as duas tiveram os seus compactos sendo os mais vendidos, por causa de sua inclusão na trilha de “Carinhoso – Internacional” (Som Livre, 1973).<sup>142</sup> (IBOPE, 1973d)

A canção “Rock and Roll Lullaby” (C. Mann e C. Weill), de B.J. Thomas, tornou-se um grande êxito comercial, pois era o tema dos protagonistas de “Selva Pedra”. Tal constatação torna-se evidente, pois a canção do cantor norte-americano, apesar de ser um êxito no mercado norte-americano, fez um estrondoso sucesso somente no Brasil. Na trilha sonora “Selva de Pedra – Internacional” (Som Livre, 1972), além da canção de B.J. Thomas, apenas dois

---

<sup>140</sup> O álbum que inclui a canção, “Innervisions” (Top Tape, 1974), foi um grande sucesso de vendas tanto no Brasil quanto nos EUA. A canção, contudo, foi regravada por Frank Sinatra e Barbara Streisand.

<sup>141</sup> A canção “One Day in Your Life” (Armand e Brown) foi relançada em compacto nos E.U.A. em 1981, e chegou ao Top 40 da Billboard. (BILLBOARD, 1981)

<sup>142</sup> No entanto, a música de Manu Dibango teve uma boa classificação da parada Billboard de R&B.

outros êxitos internacionais foram incluídos: “Floy Joy” (S. Robinson), com o trio The Supremes, e “Son of My Father” (Giorgio), com Giorgio. Mas sem dúvida, o sucesso comercial do LP deve-se quase que exclusivamente à canção de B J Thomas. Distribuído pela Top Tape, o compacto da canção foi o mais vendido em agosto de 1972, segundo o IBOPE (1972d).<sup>143</sup>

Em sua coluna na revista *Amiga*, o *disc jockey* Newton Duarte, mais conhecido como “Big Boy”, relatou a facilidade como a inclusão de alguma canção na trilha de telenovela acarreta em um aumento nas vendas de compactos e LPs. Especificando o caso do tema instrumental “Why Can’t We Live Together?” (T. Thomas), de Timmy Thomas, segundo lugar na Billboard no ano de 1972, um ano antes de sua inclusão em “Cavalo de Aço – Internacional” (Som Livre, 1973), “Big Boy” afirmou que a música era um sucesso nos EUA mas completamente desconhecida no Brasil.

O jornalista Aramis Millarch, assim como o Big Boy, também notou como a telenovela conseguia colocar no mercado produtos da Top Tape desconhecidos do grande público brasileiro. Ele aponta o caso do grupo The Stylistics, um grande sucesso nos Estados Unidos, mas que somente apareceu para o público brasileiro porque foi incluído na trilha sonora de telenovelas.

As telenovelas não trouxeram apenas uma elevação no nível técnico artístico das televisões, principalmente nas produções da Rede Globo de televisão, mas estão proporcionando também um novo e fértil campo de promoção e divulgação musical, através dos temas musicais escolhidos para marcar momentos ou personagens mais marcantes de cada capítulo. Tem sido lançados músicas nacionais e estrangeiras que conseguem, graças a isto, um grande sucesso popular. Para citar apenas um exemplo, o conjunto The Stylistics, a grande revelação de 74 que graças a inclusão de “We Can Make It Happen Again”, na telenovela “O Espigão” disparou em poucas semanas, entre os conjuntos de maior popularidade, justificando que a Top Tape providenciase, em poucos meses, a edição de quatro (bons) lps deste grupo vocal, totalmente desconhecido até 1973. (MILLARCH, 1975e, p.10)

A Som Livre, ao lançar as trilhas sonoras internacionais, conseguia excelentes vendas, muito superiores, como visto, das nacionais. Porém, permitia que gravadoras como a Top Tape obtivessem grandes vendas de compactos simples e de alguns LPs, como os de Stevie Wonder e Michael

<sup>143</sup> O cantor B.J. Thomas obteve inúmeros êxitos mundiais na década de 1960 e início de 1970, sendo que “Hooked On a Feeling” (James), “I Just Can’t Help Believin” (Mann e Weill) e “Rain Drops Keep Falling on My Head” (Bacharach & David), tema do filme “Butch Cassidy & Sundance Kid”, foram suas músicas mais conhecidas. Apesar de “Rock and Roll Lullaby” ser mais um êxito na carreira de B.J. Thomas, nos EUA., foi um hit que alcançou o 15º lugar na parada Billboard, ficando entre as 40 mais executadas durante duas semanas.

Jackson. Contudo, ela não tinha acesso, até 1975, aos fonogramas da maioria dos artistas internacionais de grandes vendas mundiais. As gravadoras Copacabana, Philips, EMI-Odeon, CBS e RCA, por exemplo, detinham o direito de distribuição dos maiores nomes do mercado internacional do período, tais como Rod Stewart, Alice Cooper, Paul McCartney, Rolling Stones, Bee Gees, etc. Contudo, a Som Livre conseguiu transformar inúmeros êxitos internacionais “menores” em grandes sucessos no Brasil. Por outro lado, ela necessitava dos fonogramas de tais artistas, pois estes poderiam aumentar ainda mais as vendas. Ou seja, da mesma forma que as trilhas nacionais requeriam nomes já consagrados no mercado fonográfico, as internacionais também. Isto pode ser constatado no fato de que muitas músicas incluídas nas trilhas não eram gravações originais ou eram músicos brasileiros com codinomes estrangeiros.

Durante a década de 1970 e início de 1980, a produção de Waltel Branco para a Globo e para a Som Livre foi imensa e incontável, pois ele assinava as composições com vários codinomes: Aírto Fogo, Bianchi, W. Blanc, William Hammer, Aychá, Bianco, entre outros. Conforme o maestro: “se eu coloco o verdadeiro nome, sofreria rejeição no mercado musical”. Assim ele poderia produzir também canções para as trilhas internacionais: “eu colocava um nome estrangeiro, como Bianco, W. Blanc, pois as trilhas internacionais tinham que ser de músicos estrangeiros.” Temas instrumentais incluídos em várias trilhas nacionais e internacionais foram arranjos ou mesmo composições de Waltel Branco. Nas trilhas nacionais, apareciam como intérprete Orquestra e Coro da Som Livre. Em trilhas internacionais, muitos temas tinham como intérprete Free Sound Orchestra (Orquestra Som Livre em inglês).

Quando a Som Livre adotou o sistema de coletâneas para as suas trilhas sonoras, em 1975, ampliou a gama de artistas de diversas gravadoras para a produção das trilhas nacionais e internacionais. Mas cabe aqui ressaltar que as gravadoras não liberavam todos os fonogramas que a Som Livre solicitava. Apesar de as gravadoras perceberem na trilha sonora uma grande vitrine para os seus contratados, sucessos já consagrados e com altas vendas entravam de forma “homeopática”, para não comprometerem as vendas dos seus LPs e compactos. Em outros casos, os direitos dos fonogramas de artistas de grande êxito eram muito caros ou, por motivos contratuais, não

poderiam ser utilizados. Não por isso que “Dancin’ Days – Internacional” (Som Livre, 1978), lançada no auge do ciclo mercadológico da “Disco” no Brasil, teve que incluir um *medley* dos sucessos dos Bee Gees do momento (o grupo era contratado da RSO, selo distribuído pela Philips), interpretado pelo grupo vocal feminino brasileiro Harmony Cats. (PETTERSON; BERGER, 1990) Na trilha nacional de “Dancin’ Days”, o tema dos protagonistas da trama, “Outra vez” (Isolda), interpretado por Roberto Carlos, não pôde aparecer no LP, pois o cantor era contratado da CBS.

Ao verificar-se as vendas das trilhas das telenovelas, constata-se que a Som Livre passou a liderar o mercado em 1976, segundo Ortiz (1988, p.128), chegando a 25% do faturamento do setor em 1982, principalmente devido às trilhas internacionais. O aparecimento da trilha sonora internacional não é somente o fruto da expansão da música estrangeira no mercado fonográfico brasileiro entre 1971 a 1978. Tal produto também é um reflexo do esgotamento dos ciclos mercadológicos, conforme Petterson e Berger (1990), ou mesmo a saturação do produto da indústria cultural que necessita de uma nova reformulação, conforme Morin (1997b). Quando a telenovela estreava, a Som Livre rapidamente lançava no mercado a sua trilha nacional, aproveitando a novidade da atração. Com o desenrolar da telenovela e com a queda nas vendas das trilhas nacionais, as músicas estrangeiras passavam a ser incluídas na segunda metade da trama. Logo em seguida, a Som Livre lançava no mercado a trilha internacional, que no caso da primeira metade da década de 1970, detinha maiores vendas. Com isso, no espaço de seis meses, a Som Livre lançava dois produtos diferentes da mesma atração.

### 5.3 A REDE GLOBO E A SOM LIVRE

Som Livre acabou por firmar um dos produtos mais importantes do mercado fonográfico, a trilha de telenovela. Ela não conseguiu obter vantagens comerciais com todos os produtos que lançou. De acordo com Frith (1980, p.14), a indústria fonográfica conseguiu um sucesso comercial a cada dez fracassos de venda. E no caso do Som Livre, não foi diferente. Contudo, a gravadora conseguiu um produto por excelência, a trilha sonora. Algumas vendiam mais, outras menos, mas a audiência das tramas garantia uma

vendagem mínima, e logicamente lucros constantes para a gravadora. Não por isso que as trilhas, até 2006, representaram ainda uma boa parcela das vendas dos produtos da indústria fonográfica, mantendo a Som Livre como uma das gravadoras com maior faturamento no Brasil. (DEL RÉ, 2006, p.6)

Quando a trilhas sonoras de telenovela surgiram, era um produto quase sem importância dentro do mercado fonográfico. Logo, elas passariam a ocupar um lugar de destaque na listas dos 10 LPs mais vendidos. A Rede Tupi também lançou as suas trilhas sonoras (as primeiras pela Philips, depois pela Odeon e finalmente pela Continental) no final da década de 1960. Contudo, somente “Ídolo de Pano - Internacional” (Continental, 1974) e “A Viagem - Internacional” (Continental, 1975), entraram na lista dos 20 LPs mais vendidos em São Paulo, segundo o IBOPE (1974d - 1975d). Ou seja, basicamente o produto era diretamente relacionado à Som Livre.

A Som Livre formatou o padrão das trilhas sonoras e através de seu processo de promoção conseguia superar qualquer outra emissora (no caso a Tupi) que se aventurasse neste campo. A Rede Tupi, em 1976, a exemplo da Rede Globo, fundou o seu próprio selo, a GTA (Gravações Tupi e Associadas), produzindo as suas próprias trilhas e LPs de seus programas, como “Almoço com as Estrelas” (GTA, 1976). A Rede Tupi buscou seguir o modelo adotado pela Rede Globo, a fim de tentar capitalizar dentro mercado fonográfico, os resultados fornecidos pelas suas telenovelas.

Ao lado das trilhas sonoras de filmes - que felizmente estão aparecendo com alguma regularidade, em edições nacionais, há também, há alguns anos, um próspero campo para as gravadoras as trilhas musicais dos enlatados e telenovelas capazes de obterem excelentes resultados de vendas, já que é incontestável a força da televisão como veículo promocional. As telenovelas da Rede Globo de Televisão, tiveram suas primeiras trilhas sonoras editadas pela Phonogram, mas as vendas foram tão grandes que Walter Clark acabou criando uma gravadora própria - a Sigla/Som Livre, que após ser distribuída algum tempo pela Odeon, tem agora um esquema próprio de promoção, e apesar da divulgação ter se restringido até o momento exclusivamente à televisão, os números de vendas são impressionantes, o que só vem provar a liderança da Globo em audiência. (MILLARCH, 1975d, p.10)

A Rede Globo, ao verificar a sua posição de liderança, passou a investir em uma gravadora que buscou adotar um molde pragmático/industrial semelhante às demais. Contratou um *cast* que poderia atender vários segmentos de consumo, de acordo com os direcionamentos da indústria

cultural, conforme Morin (1997b).<sup>144</sup> Havia por parte da Som Livre uma clara visão dessa segmentação de mercado, tanto que em 1976 lançou o selo Soma, que abrigaria os artistas considerados mais “populares”, como o cantor de boleros Carlos Alberto, atingindo assim uma outra faixa de público que não era atendida pela Som Livre.

Todavia, dentro de todas as faixas de público da Som Livre, a que realmente garantia as grandes vendas de seus produtos era a do público de televisão, aquele que consumia a música por causa da telenovela ou por algum programa da emissora. A existência deste público permitiu a gravadora soltar no mercado LPs provindos de programas humorísticos, como “Lingüinha e Mr. Yes” (Som Livre, 1971), do personagem de Chico Anísio; “Norminha” (Som Livre, 1972), personagem de Jô Soares em “Faça Humor, Não Faça Guerra”, composta por Jô Soares Guio Moraes e o humorista Haroldo Barbosa e “Chico City” (Som Livre, 1973), com a trilha de Betinho.

A Som Livre, até 1973, para chamar a atenção do público consumidor ou por não ter um amplo *cast* de intérpretes consagrados, incluiu nas trilhas sonoras algumas interpretações de atores de suas telenovelas (Marília Pêra, Ilka Soares, Paulo José, Sonia Braga e Sandra Bréa). Mas a grande exposição de muitos atores nas tramas não garantiu o sucesso destes em sua incursão no mercado fonográfico, e quando angariaram excelentes vendas, estas foram para as outras gravadoras. O compacto da música “Soleado” (Zacar e R. Giraldo), com o ator Francisco Cuoco, vendeu 80 mil cópias para a gravadora RCA em 1974. A atriz Elizângela, em 1978, vendeu 200 mil cópias para RCA com o compacto da música “Pertinho de Você” (F. Bellard).<sup>145</sup> (ALMEIDA, 1982, s.p.) Os humoristas Chico Anísio e Arnaud Rodrigues tiveram o seu LP “Baianos e Novos Caetanos” (CID, 1975) em sétimo lugar entre os 20 LPs mais vendidos em abril de 1975. (IBOPE, 1975d)

---

<sup>144</sup> Para o público jovem interessado em música com “informação” Rock/Pop, contratou Rita Lee, Casa das Máquinas, Mutantes, Novos Baianos, Alceu Valença, Guilherme Arantes, Joelho de Porco, entre outros. Para o público da MPB, Nora Ney, Rosinha de Valença, Francis Hime e Ruy Maurity. Já para angariar uma pequena parcela interessada nos músicos considerados “malditos”, Jards Macalé e Luis Melodia. Nos gêneros Soul, Funk, e Samba Rock, Betinho, Jorge Ben (no final da década de 1970) e Tim Maia. No gênero samba tradicional, Sonia Santos e Djalma Dias.

<sup>145</sup> O empresário da atriz/cantora chegou a oferecer a música para a Som Livre, mas a gravadora não se interessou.

Dos atores/cantores da Som Livre, somente Fabio Jr. atingiu excelentes vendas, que segundo Almeida (1982, s.p.) chegaram a 100 mil cópias por LP. Ainda no início daquela década, a gravadora lançou dois LPs da apresentadora Marília Gabriela, sendo que o lançamento do primeiro foi promovido por um programa especial produzido pela Rede Globo. Contudo, Almeida (1982, s.p.), chegando a duvidar de tal cifra, pois a fonte foi a própria Som Livre, declarou que o primeiro LP da apresentadora vendeu 20 mil discos.

Com a apresentadora de programas infantis, Xuxa, a Som Livre conseguiu vendas milionárias com um contratado. Os três primeiros LPs da apresentadora, lançados entre 1986 e 1988, tiveram vendas médias de 1 milhão de cópias cada, segunda a revista Veja. (A LOURINHA chegou lá, 1991, s.p.) Mas quando a apresentadora lançou o seu primeiro LP, um mercado para a música infanto-juvenil (principalmente pais já habituados ao consumo deste tipo de produto) já estava conformado.

O público infantil é um importante segmento de mercado para a indústria fonográfica. A Som Livre, com “Vila Sésamo” (Som Livre, 1973), fez sua primeira experiência neste campo, seguida de “Sítio do Pica-Pau Amarelo” (Som Livre, 1977). Com os programas infantis especiais “Vinícius Para Crianças - A Arca de Noé” (1980); “Arca de Noé II” (1981), “Pirilimpimpim” (1982), “Plunct Plact Zum” (1983) e “Casa de Brinquedos” (1983), a Som Livre lançou as suas respectivas trilhas sonoras. Com a participação de inúmeros cantores, compositores e maestros consagrados da música brasileira (Toquinho, Chico Buarque, Jorge Ben, Milton Nascimento, Elis Regina, Walter Franco, Paulinho da Viola, Tom Jobim, Moraes Moreira, Raul Seixas, etc.), tais trilhas ampliaram ainda mais o mercado do gênero, principalmente através dos LPs “Vinícius Para Crianças - A Arca de Noé” (Som Livre, 1980); “Pirilimpimpim” (Som Livre, 1982) e “Pluct Plact Zum” (Som Livre, 1983)

A ampla participação de artistas da Philips, WEA, CBS, entre outras, nas trilhas sonoras de programas infantis refletiu o processo de convergência de interesses entre os artistas da MPB, da Rede Globo e as demais gravadoras. Ao mesmo tempo, mostrou a fase final da MPB como principal produto da indústria fonográfica, conforme Napolitano (2002, p.8).

Stroud (2005, p.108) afirmou que em 1980 a televisão e a indústria fonográfica estavam em perfeita harmonia, e trabalharam juntas na promoção

de um mesmo produto, a MPB. Além do festival “MPB -80”, a Rede Globo produziu a série “Grandes Nomes”, que apresentou vários cantores e compositores da MPB: Caetano Veloso (dois programas), Gilberto Gil (dois programas), Gonzaguinha, Elis Regina, Paulinho da Viola, Gal Costa e Simone. Entre 1978 a 1982, Milton Nascimento teve quatro programas especiais produzidos pela emissora, além da participação em outras atrações. E, finalmente, em 1986, a emissora carioca apresentou uma série de nove programas mensais, produzidos por Nelson Motta, intitulada “Chico e Caetano”.

A Rede Globo, por intermédio da Som Livre, estrategicamente foi se remodelando durante a década de 1970, de acordo com as dificuldades que o mercado fonográfico apresentava. Ela abandonou o formato tradicional adotado pelas demais gravadoras, como descrito anteriormente, e se relaciona com a música brasileira através de suas atrações e trilhas sonoras. Aliado às trilhas das telenovelas e de programas, um reduzido número de artistas contratados do selo e um sistema de lançamentos de coletâneas de êxitos comerciais do período e do passado (através de compilações de música “Pop/Rock”, italiana, francesa e de nomes nacionais de outras gravadoras já consagrados no mercado) estabilizaram a Som Livre dentro da indústria fonográfica brasileira.

#### 5.4 GLOBO DE OURO E OS MUSICAIS DO FANTÁSTICO

A bem-sucedida inserção da Rede Globo através de seu selo Som Livre no mercado fonográfico deve-se a um esquema de promoção e vinculação da música com as suas atrações. Para tanto, ainda em 1972, criou uma “parada de sucessos” mensal que ficou 18 anos no ar. O programa “O Globo de Ouro – A Superparada” foi uma releitura da atração “Astros do Disco” da TV Record, e nos dois primeiros anos foi apresentado por cantores (Wanderley Cardoso, Antonio Marcos, Odair José e Vanusa), atrizes globais (Sandra Bréa e Elizângela) e por Murilo Nery, conhecido apresentador de televisão.

A atração foi visivelmente modificada com o desenvolvimento do Padrão Globo de Qualidade a partir de 1973. Entre 1972 e 1976, “O Globo de Ouro” passou por inúmeras reformulações. Primeiramente, há a saída de João Loredó da direção e a entrada de Aloysio Legey, que em 1976 cedeu lugar a Walter Lacet. A apresentação passou a ser feita por atores da emissora, como

Tony Ramos e Christiane Torloni. A estridente platéia, presente nos primeiros programas, foi retirada, pois a histeria lembrava os programas de auditório, segunda a revista *Veja*. (*O MESMO disco*, 1973, p. 78) Somente em 1976 o programa voltaria a ter a presença de uma platéia, mas desta vez selecionada (composta por estudantes). Os cantores considerados “popularescos”, como Odair José, Paulo Sergio e Dino Rossi, que tiveram pouca entrada nos primeiros programas, raramente se apresentariam na atração até meados da década de 1980, apesar de terem grande popularidade nos grandes centros urbanos, conforme ARAÚJO (2002, p.341).

Como as pesquisas do IBOPE (já que a Rede Globo também se baseava nelas) se concentravam em grandes centros, mas principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, então automaticamente muitos artistas de sucesso regional (duplas sertanejas, cantores de “Forró” e “Baião”, etc.) também acabaram sendo excluídos do programa. Assim como as telenovelas expandiram o modelo sócio-cultural carioca para todo o Brasil, como Pignatari (1984, p.84) argumentou, a Rede Globo, através das trilhas e da maciça publicidade de seus produtos fonográficos, ampliou também o padrão de consumo de música popular do Rio de Janeiro e São Paulo para todo o Brasil. A atração “O Globo de Ouro” deixava muito clara esta polarização no eixo Rio-São Paulo. A diversidade musical do Brasil era totalmente escondida pelo Padrão Globo de Qualidade e pelo direcionamento comercial que a emissora e a sua respectiva gravadora davam à divulgação da música brasileira. Assim, o programa “O Globo de Ouro” acabou por representar uma busca pela padronização do consumo de música em todo o Brasil. Mas cabe ressaltar que há especificidades no consumo, e a recepção do público não é plenamente planejada, conforme Cohn (1990, p.8), e a ainda a indústria trabalha com faixas de consumo, de acordo com Morin (1997b). Por isso, a atração sempre foi questionada por parte da imprensa e do público, quanto aos seus critérios de escolha das músicas que entravam na “suposta” parada.

Segundo Shuker (1999, p.209), a parada de sucessos representou um grau de obsessão tanto das gravadoras quanto do público consumidor. Primeiramente, para a indústria, serviu como um índice e meio de promoção passível de direcionar a preferência do consumidor, promovendo o “reconhecimento do sucesso”, como Adorno (1996, p.48) definiu. Ainda para a

indústria, serviu como elemento de sondagem para as tendências da música, promovendo os ciclos mercadológicos, segundo Pettersen e Berger (1990). Shuker (1999, p.210) ainda afirmou que as paradas de sucesso sempre foram objeto de controvérsia, pois historicamente são passíveis de manipulação.

Anunciado como uma parada de sucessos baseada em pesquisas no IBOPE, NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) e nas rádios Globo e Mundial, “O Globo de Ouro” também foi um dos mais importantes instrumentos no processo de promoção da Som Livre e de suas telenovelas. Nunca foi clara a metodologia e o critério de escolha das “músicas campeãs” nos 18 anos de existência do programa. O NOPEM e o IBOPE eram duas fontes que verificavam as vendas dos LPs e compactos. Mas se as rádios Globo e Mundial (ambas da Organizações Globo) eram consultadas, então seria também levada em consideração o número de execuções das músicas. Mas qual seria o critério? Os LPs e os compactos mais vendidos, ou as músicas mais executadas? Ao cruzar tais variáveis, pode-se constatar que era possível privilegiar os dados das rádios, já que elas jamais descartariam “a prata da casa” da Som Livre.

Com o passar dos anos, o “Globo de Ouro” passou a ser anunciado como uma parada de sucessos baseada em uma pesquisa no IBOPE. Mas muitos tinham as suas dúvidas. O jornalista do Jornal do Brasil, Paulo Maia, chegou a escrever que o Globo de Ouro não apresentava os verdadeiros vendedores de disco e era apenas uma coletânea de filmes de propaganda para a Som Livre. (MAIA, 1975b, s.p.) A dúvida sobre o critério de seleção ainda pairava 13 anos depois da declaração de Paulo Maia. Segundo Caversan (1988, s.p.), “a seleção de convidados parece ser pautada pelo departamento de telenovelas da emissora, tão evidente é a intenção de reunir de tudo um pouco.(...) Para finalizar, os apresentadores anunciam as preferidas da semana. Preferidas de quem? Escolhidas por quem?”

Verificando a seleção de junho de 1975, nota-se que houve certo direcionamento para as músicas e artistas envolvidos diretamente com a Rede Globo ou com as trilhas das telenovelas: Gal Costa (estava na trilha de Gabriela, ainda no ar), Francisco Cuoco (ator da emissora) e Baianos e Novos Caetanos (Chico Anysio, como já citado, era contratado da Rede Globo). No mês seguinte o Globo de Ouro apresentou Tarcísio Meira declamando

“Moonlight Serenade” (G. Miller), incluída na trilha Internacional da trama “Escalada”. No mesmo programa, Nelson Gonçalves cantou “Renúncia” (Rossi e Martins), contida em “Escalada” (Som Livre, 1975). Em agosto, o “Globo de Ouro Especial”, apresentado por Nívea Maria, Sandra Bréa, José Wilker e Ney Latorraca, foi dedicado a todos os temas de novelas que fizeram ou fazem sucesso. (O GLOBO de ouro tem novo esquema, 1975, p.37)

Apesar de privilegiar, em certos momentos, temas incluídos em novelas ou artistas do selo Som Livre, a produção do programa não poderia descartar muitos artistas de êxito de outras gravadoras, pois a atração cairia em total descrédito. Os cantores Martinho da Vila, Clara Nunes, Antonio Marcos e Roberto Carlos (que praticamente ocupava o primeiro lugar em todos os primeiros programas) quase sempre participavam do programa, chegando a estrelar o “O Globo de Ouro – Especial” como os “melhores” de 1974, exibido em fevereiro de 1975. (O GLOBO..., 1975, p.37) O cantor Roberto Carlos, em janeiro de 1975, tinha o seu LP “Roberto Carlos” (1974, CBS) como o mais vendido, seguido de Clara Nunes com “Clara Nunes” (Odeon, 1974) e Martinho da Vila, com “Canta, Canta Minha Gente” (RCA, 1974). O cantor Antonio Marcos teve o seu compacto simples “Por que a Tarde Chora” (RCA, 1974) entre os 20 mais vendidos durante quatro meses. (IBOPE, 1974d-1975d) Sendo assim, “O Globo de Ouro” apresentava alguns artistas de êxito (desde que estes estivessem de acordo com Padrão Globo de Qualidade) com outros ligados diretamente às atrações da Rede Globo. Com isso, havia uma interdependência entre a Rede Globo, pois também necessitava de artistas de grande êxito para a atração, e as grandes gravadoras, pois o programa era uma “vitrine” para os seus contratados.

O programa estreou em dezembro de 1972, com uma média de 42% da audiência no horário. (IBOPE, 1972b). Em 1975, de janeiro a junho, a média oscilou entre 72,3% (janeiro) e 63% (junho), mas nunca abaixo dos 60%. (IBOPE, 1975b) Isto demonstrava que a atração tinha uma grande penetração na capital fluminense, sendo que na paulista, as médias no mesmo período foram de 44% (janeiro) a 50% (junho), segundo o IBOPE (1975b).

Os excelentes índices de audiência da atração levaram a Som Livre, em 1974, a lançar o LP “Globo de Ouro – A Superparada” (Som Livre, 1974), que, mesmo com uma grande divulgação, atingiu somente o 18º lugar entre os 20

LPs mais vendidos no mês de outubro. (IBOPE, 1974d) Na capa do LP foi frisado que as canções escolhidas foram baseadas em uma pesquisa nos relatórios do IBOPE e do NOPEM e nas rádios Mundial e Globo. Ao verificar o conteúdo do primeiro LP da atração, constata-se o direcionamento para as telenovelas e contratados da Som Livre, assim como a carência dos fonogramas originais de sucessos do período. O direcionamento aos artistas e temas de telenovelas é visível: "I'm Falling in Love With You" (Davis), de Little Anthony & The Imperials pertencia à trilha de "Supermanoela"; "Malandragem Dela" (Tom e Dito), dos contratados da Som Livre, Tom e Dito, fazia parte de "O Espigão"; "Canção de Ana" (Popp e Massoulier), interpretada por Moacyr Franco, apresentador da emissora, integrava a banda sonora de "Fogo Sobre Terra"; a canção "Gerações" (Z. Rodrix), de Zé Rodrix, era a música tema de "Cuca Legal", "Escola" (L. Ayrão) era interpretada por Djavan, contratado do selo Som Livre. Já os sucessos do período incluídos no LP, somente "Na Rua, na Chuva, na Fazenda" (Hyldon) era o fonograma original, ou seja, interpretado por Hyldon. A canção "Gitã" (P. Coelho e R. Seixas), original de Raul Seixas, foi interpretada pelo produtor da Som Livre, Eustáquio Sena. O mesmo aconteceu com "Manhãs de Setembro" (Vanusa e L. Campanha), da cantora da RCA, Vanusa (na trilha foi interpretada por Ned Helena, também contratada da Som Livre) e "Excuse Me" (Morales, Napier e Bell), de Junior (interpretado por um cantor desconhecido de codinome Little Gus).

A Som Livre, devido à carência de fonogramas originais, somente lançou outro LP da atração dois anos depois, em 1976, quando já poderia incluir fonogramas da EMI/Odeon, Continental, RCA - Victor, RGE/Fermata e da Top Tape. Contudo, novamente os fonogramas da Philips não foram cedidos. Como o LP apresentava uma seleção de sucessos de algumas gravadoras reunidos em um único produto, a Philips, provavelmente, não permitiu a inclusão de seus fonogramas originais, pois seria um produto alternativo de seus sucessos. Ou seja, somente através dos LPs e dos compactos da Philips tais canções poderiam ser consumidas.

Os cantores Raul Seixas e Belchior, contratados da Philips, tiveram grande destaque comercial em 1976 e se apresentaram no "Globo de Ouro". Com isso, a Som Livre teve de regravar os seus dois sucessos: "Eu Nasci Há 10 Mil Anos Atrás" (P. Coelho e R. Seixas), que foi reinterpretada por Beto, e

“Apenas Um Rapaz Latino Americano” (Belchior), em uma gravação feita por um grupo denominado O Som do Sucesso, possivelmente composto por músicos da Som Livre.

O LP “Globo de Ouro - Vol.2.” (Som Livre, 1977), ao contrário do antecessor, não trouxe a fonte de pesquisa, mas a inscrição: 16 recentes super sucessos nacionais que mereceram o Globo de Ouro por alcançarem “Records” de vendagem. Retirando as duas canções da Philips, todas as gravações incluídas eram originais, e algumas delas, sucessos de vendagem. Somente três artistas da Som Livre foram incluídos, mas desta vez duas canções eram êxitos: “Superstafa” (L. Carlini, L. Marcucci e P. Coelho), de Rita Lee, e “Nem Ouro Nem Prata” (R. Maurity), de Ruy Maurity. O LP chegou ao sexto posto entre os 20 LPs mais vendidos em outubro de 1976. O bom desempenho comercial do LP deve-se ao fato de incluir vários sucessos do ano: “Nuvem Passageira” (H. Aquino), de Hermes Aquino (que também pertencia à trilha sonora de “O Casarão”); “Soy Latino Americano” (Z. Rodrix), de Zé Rodrix; “Antes Ele do Que Eu” (P. Soares), de Beth Carvalho; “Bate o Pé” (R. Leal e Maria), de Roberto Leal, e “Não se Vá” (Barriere e Thyna), de Jane & Herondy.

Desta forma, ficou clara a interdependência entre a Rede Globo/Som Livre e as outras gravadoras. O programa “O Globo de Ouro” apresentava artistas de várias gravadoras, incluindo os da Philips. No momento de produzir o LP, tal relação tornava-se conflituosa, pois se a Philips, por exemplo, cedesse os fonogramas de seus principais sucessos para uma coletânea que reunia vários artistas de inúmeras gravadoras, as vendas de seus produtos poderiam estar comprometidas. Contudo, a partir de 1977, a Philips passou a ceder fonogramas de seus artistas para serem utilizados nas trilhas e nos discos de “O Globo de Ouro”.

Assim como o “O Globo de Ouro”, o programa dominical “Fantástico”, que tinha também como atração a música brasileira, também apresentava artistas de várias gravadoras. Criado para concorrer com o programa dominical do apresentador da TV Tupi, Flavio Cavalcanti, o “Fantástico” adotou um formato que a emissora denominou de “revista eletrônica” e, segundo Kehl (1986, p.263), foi o caso mais evidente do Padrão Globo de Qualidade. O programa estreou com a direção geral de Manoel Carlos, produção musical de

Guto Graça Melo e direção de jornalismo de José Itamar de Freitas. No ar desde 1973, o programa “Fantástico” apresentava vídeos musicais de artistas internacionais (no início da década de 1970, as gravadoras adotaram o vídeo promocional para ser exibido em todo mundo) e nacionais, produzidos pela emissora. Da mesma forma que o “Globo de Ouro”, o programa, sem o compromisso de apresentar uma “parada musical”, apresentava musicais de artistas da Som Livre, temas de telenovelas e, em muitas ocasiões, atores da emissora recitando letras de canções. A produção de um vídeo musical para o “Fantástico”, ao que tudo indica, pertencia ao esquema de promoção dos artistas contratados do selo Som Livre e das trilhas sonoras de novelas. O diretor José Itamar de Freitas alegou que nem sempre os diretores do Fantástico atendiam aos interesses da Som Livre.

**Agora, sem dúvida, havia os interesses comerciais da casa (...), às vezes, o Boni ligava, olha dá aquela música tal, porque o fulano da gravadora está pedindo e nós temos interesse porque a gravadora esta fazendo um acordo com a gente para a novela, então atendíamos o interesse empresarialmente falando (...) de uns quatro musicais que eu punha, um podia ser encomendado, mas a Globo bancava todos os custos [grifo nosso] (...)** depois de um certo período andou dividindo com a gravadora o custo da viagem, quando havia interesse mútuo. Essa gravadora nem sempre era a Som Livre e aí que estava o problema. A Som Livre produzia e a gente não botava (...) então o Boni falava assim: Itamar eu tenho uma lista aqui de musicais da Som Livre, vamos marcar aqui quais que a gente pode dar. A gente lia, tal e tal. Emílio Santiago dá audiência (nota do autor: o cantor Emílio Santiago somente foi contratado pelo selo em 1988)? Vamos dar. A Som Livre era a gravadora da Globo e a gente não dava muito. Eles protestavam, escreviam cartas, mandavam bilhetes... (MESQUITA, 2000, P.59 - 60)

Apesar da declaração de José Itamar de Freitas, dificilmente a Rede Globo e a Som Livre abririam mão de um veículo de exposição como o programa “Fantástico”. Em 1974, o programa tinha um quadro denominado “Lançamento da Semana”, e neste, por vez ou outra, apareciam artistas da Som Livre. Como explanado anteriormente, não é possível fazer um amplo levantamento dos vídeos musicais produzidos pelo “Fantástico” entre 1973 e 1976. Através da imprensa do período e de reprises que a emissora periodicamente apresentava, verificou-se que quase todos os artistas do *cast* da gravadora entre 1974 e 1979 tiveram musicais produzidos pelo “Fantástico”.<sup>146</sup>

<sup>146</sup> No caso da cantora Rita Lee, o programa produziu dois musicais em 1975. O primeiro com a canção “Ovelha Negra” (Lee), na altura que a canção era muito executada nas rádios (uma filmagem externa com a cantora deitada em uma cama no meio de um campo de folhagens

Em 1973, os musicais eram feitos dentro dos estúdios da emissora, e no ano seguinte, com a entrada de Nilton Travesso, gravações externas eram utilizadas, sendo que algumas feitas nos teatros em que os artistas estariam fazendo o seu show. Os musicais contemplariam também cantores e grupos de outras gravadoras, pois o grande sucesso deles poderia aumentar a audiência. No primeiro programa, exibido em 05 de agosto de 1973, uma das atrações foi o grupo Secos & Molhados, que cantou “Sangue Latino” (J. Ricardo e P. Mendonça). O *mise-en-scene* do grupo se adaptava perfeitamente à linguagem da televisão, sendo que imagens dele foram incluídas na abertura do programa “Fantástico”. Em 1974, quando anunciam a sua separação, o grupo se apresentou novamente no programa, desta vez em cores, com “Flores astrais” (J. Ricardo e J. Apolinário), e “Terceiro Mundo” (J. Ricardo e J. Cortazar). O vocalista do grupo, Ney Matogrosso, se tornaria um *habitué* dos musicais produzidos pelo programa.<sup>147</sup>

O cantor Raul Seixas, contratado da Philips até 1976, e pela WEA, de 1977 a 1979, teve ampla participação nos musicais produzidos pelo “Fantástico”. Entre 1974 e 1978, Raul Seixas se apresentou sete vezes no programa. O primeiro musical colorido apresentado pelo “Fantástico” foi da canção “Gitã” (P. Coelho e R. Seixas), como descrito anteriormente, um grande sucesso de vendas. No mesmo ano, o cantor apresentou “Sociedade Alternativa” (P. Coelho e R. Seixas), e em 1975 “Trem das Sete” (R. Seixas) e “Eu Também Vou Reclamar” (P. Coelho e R. Seixas). As *performances* de Raul Seixas, aliadas aos efeitos visuais produzidos pelo programa, fixaram ainda mais no público sua imagem ligada ao “Rock/Pop”, misticismo e a um “modo de vida alternativo”. Antes da exibição do musical “Sociedade Alternativa”, houve a apresentação de uma reportagem sobre o ex-beatle John Lennon e as suas propostas sobre mudanças políticas, narrada por um dos apresentadores do programa, Sergio Chapelin. Logo em seguida, uma declaração de Raul Seixas, explicando o que é a sociedade alternativa.<sup>148</sup>

---

altas). E no final do ano, “Dançar Para Não Dançar” (Lee), gravado em um bar, com Rita Lee vestida com um terno e chapéu, e a banda Tutti Frutti e os figurantes também, jogando sinuca.

<sup>147</sup> Em 1975, o programa produziu um vídeo, feito em uma gravação externa, da canção “Desperta América do Sul” (P. Machado) com Ney Matogrosso.

<sup>148</sup> O lado místico exposto pelo programa pode ser verificado na apresentação de Raul Seixas de Gitã, em 24/08/1974, no programa. Antes da exibição do musical, o cantor em entrevista declarava: “...por toda essa magia; com toda essa coisa que “tá pintando” com o filme “O

Sergio Chapelin: (...) Mas talvez essa seja a oportunidade de John Lennon em realizar seu velho sonho de fundar uma nova nação. Trata-se da New Utopia, com uma bandeira branca, onde não existe leis e nem burocracia. Onde todos são bem-vindos, mesmo sem passaporte. Em um país como esse, o único órgão com poder de decisão deve ser a sociedade alternativa. Um grupo que ele diz participar com companheiros mais ilustres, como Krishna Mur, São Francisco de Assis e que já conta com uma sucursal baiana.

Raul Seixas: 'Se você não está dentro da sociedade alternativa, saiba que a sociedade alternativa sempre esteve dentro de você'. (Fantástico, 1974)

O programa "Fantástico", adotando o Padrão Globo de Qualidade, contemplou amplamente a MPB. Nos dois primeiros anos da atração, cantores como Wanderley Cardoso, de grande alcance comercial, apareciam constantemente no programa. Na segunda metade da década de 1970, seriam gradativamente excluídos, optando a direção do programa pela MPB e os outros gêneros, como o "Rock/Pop". Segundo José Itamar de Freitas:

A convivência do musical nunca foi pacífica dentro do Fantástico, porque tudo é muito subjetivo. Tem gente que gosta do Gilberto Gil, outro gosta de Caetano e a classe D gostava de Agnaldo Rayol, Agnaldo Timóteo e a gente não podia dar...eu falava: tanto cantor americano vagabundo e eu tenho que dar só porque tem arranjo bonito, roupa bonita (...) O programa começou até popular demais, era Vanusa todo domingo, não importa se era amante de um dos diretores (nota do autor: a cantora Vanusa era a esposa do diretor de shows da Globo, Augusto César Vanucci), mas tinha. **Wanderley Cardoso, quer mais popularesco do que isso? Depois é que o programa passa a ter vergonha disso, passa a entrar só MPB. Os diretores só queriam dirigir Caetano, Gal, Gil...e aí começa: Rita Lee. Só gravava se fosse com o Nilton Travesso.** [grifo nosso] (MESQUITA, 2000, P.58)

O cantor Wanderley Cardoso, que já havia se apresentado no programa algumas vezes, apareceu na primeira abertura do programa. Logo ele foi excluído com a produção de uma nova abertura. No programa de primeiro de outubro de 1974, foi apresentado um musical da cantora Vanusa, que estava lançando o seu quinto LP, interpretando "Sonhos de um Palhaço" (Toninho e Sergio Sá). Nos anos de 1974 e 1975, o "Fantástico" gradativamente passou a apresentar inúmeros musicais que vagavam entre os gêneros "Rock/Pop", MPB, "Samba", em detrimento do que José Itamar de Freitas denominou de "popularesco".<sup>149</sup>

---

Exorcista". Essa coisa "tá" sendo considerado como causa, quando na real é um efeito... e a música Gitã, que eu fiz agora, ela coloca bem isso. Ela desperta o que a pessoa é, o mal como sendo uma coisa só, e desperta na pessoa Deus como um todo."

<sup>149</sup>Baden Powell (14/10/1973); Caetano Veloso interpreta sucessos de Vicente Celestino (25/09/1974); Erasmo Carlos e Fábio (25/09/1974); Antonio Carlos e Jocaí, Maria Creuza e Os Novos Baianos (01/10/1974); Pery Ribeiro em uma homenagem a Lupicínio Rodrigues

O enfoque na MPB remete às considerações de Stroud (2005, p.108) e de Napolitano (2002, p.8). Com a retomada da MPB no mercado fonográfico, entre 1974 e 1982, houve um processo de “harmonização” de interesses entre a televisão brasileira, no caso a Rede Globo, e a indústria fonográfica. Como a MPB era o principal foco da indústria fonográfica no período e uma sigla que simbolizava “bom gosto”, a Rede Globo, através do Fantástico, passou a expor amplamente este gênero.

Para clarear ainda mais o direcionamento do programa para a MPB, a cantora Elis Regina apresentou 11 canções no “Fantástico”, entre 1974 a 1980.<sup>150</sup> A cantora teve a sua imagem remodelada e ampliada para o grande público, no período de redirecionamento de carreira, conforme explanado no capítulo anterior, também através dos musicais produzidos pelo programa. O musical de “Águas de Março” (T. Jobim), com Tom Jobim, produzido em 1974, revelava a volta da cantora ao primeiro escalão da MPB, que se consolidava como gênero no período, conforme Napolitano (2002, p.5). O vídeo musical de “Como Nossos Pais” (Belchior), produzido em 1976, mostra uma “sisuda” Elis Regina, que adotou canções “engajadas” no período de “abrandamento” da censura. Esta imagem é finalmente consolidada no musical de “O Bêbado e a Equilibrista” (A. Blanc e J. Bosco), canção que marcou o período de abertura política em 1979. A imagem da cantora Elis Regina da década de 1960 e início de 1970 sucumbiu perante da “outra cantora”, que emergiu em 1974 e que foi fixada também pelos musicais do “Fantástico”.

---

(15/09/1974); Beth Carvalho relembrando sambas de Nelson Cavaquinho e o conjunto de Rock Made In Brazil (29/10/1974); Elis Regina e Tom Jobim cantando “Águas de Março” (T. Jobim) (02/11/1974); Sonia Santos interpretando “Bom Tempo” de Chico Buarque de Hollanda (28/04/1974); Carlinhos Vergueiro (28/04/1975); Alceu Valença (29/12/1974); Alcione com o samba-enredo da Unidos de São Carlos (29/12/1974); Paulinho da Viola com “Coração Imprudente” (Capinan) (29/12/1974); Elizeth Cardoso cantando um samba de Cartola (13/10/1974); Dorival Caymmi com “Pesca Milagrosa” (D. Caymmi) (14/03/1976); Nara Leão interpretando “Além do Horizonte” (Roberto e Erasmo Carlos) (22/10/1978); entre outras.

<sup>150</sup> Foram produzidos os seguintes musicais: “Águas de Março” (T. Jobim) Em 1974, “Corcovado”(T. Jobim), “Águas de Março” (T. Jobim), estas duas com Tom Jobim, “Mestre Sala dos Mares” (A. Blanc e J. Bosco) e “Conversando no Bar” (M. Nascimento e F. Brant). Nos dois anos seguintes, “Dois pra Lá, Dois pra cá” (A. Blanc e J. Bosco) (1975) e “Como nossos pais” (Belchior) (1976). Quando a cantora lançou o seu LP “Elis, Essa Mulher” (WEA, 1979), o “Fantástico”, em 1979, ofertou ao público, quatro das dez canções que compunham o disco: “As Aparências Enganam” (Tunai e S. Natureza) e “O Bêbado e a Equilibrista” (A. Blanc e J. Bosco); “Basta de Clamores Inocência” (Cartola) e “Altos e Baixos” (A. Blanc e S. Costa). Em 1980, um musical com a canção “Alô, Alô Marciano” (R. Lee e R. Carvalho) foi produzido pelo programa.

Na década de 1970, a Rede Globo se relacionou com a música brasileira através de seu produto por excelência, a telenovela. Ou seja, não conseguindo recriar os gêneros festival e musical, vindos de um modelo superado de televisão e incompatíveis com o seu padrão de produção, ela se articulou e passou a se relacionar com a música brasileira através do produto que permitiu a Rede Globo se tornar a mais poderosa emissora de televisão do país: a telenovela. Ou seja, a Rede Globo acabou por se relacionar com a música vinculada à telenovela. Desta forma, ela promove a telenovela também através da música incluída nela.

Para tanto, a Rede Globo criou uma gravadora, a Som Livre, para dinamizar tal processo de promoção. A trilha sonora tornou-se um dos mais significativos produtos do mercado fonográfico brasileiro e o principal para Som Livre. Para complementar este processo de produção, são criados meios de promoção, tais como o programa “Globo de Ouro” e os musicais do “Fantástico”.

Na primeira metade da década de 1970, a Som Livre buscou uma autonomia no processo de produção e promoção, atuando de forma similar à das grandes gravadoras instaladas no Brasil. A Som Livre montou um *cast* próprio, produziu LPs de seus contratados; investiu nos segmentos de mercados, etc. Todavia, tal estratégia não foi eficaz, pois não havia como se desvincular das demais gravadoras, pois estas detinham os principais compositores da música brasileira. Com isso, na segunda metade da década de 1970, ela novamente se articulou e passou a adotar o sistema de coletânea de canções para a suas trilhas. Com isso, houve um processo de integração entre todas as gravadoras e a Rede Globo, através da Som Livre.

A Som Livre, no final da década de 1970, reduziu o seu *cast* e focou as suas ações para as trilhas sonoras, coletâneas e, por vez ou outra, algum artista. Com o passar das décadas, e como reflexo deste processo de integração direta com as atrações da emissora, a Som Livre finalmente passou a ser uma subsidiária integral da TV Globo.

## 6 CONCLUSÃO

O “Festival 1979 de Música Popular”, uma das últimas realizações da Rede Tupi antes de encerrar as suas atividades, reativou novamente o gênero festival na televisão brasileira. A Rede Globo, em 1980, realizou o seu próprio evento, o “MPB-80”. A parceria entre a Rede Globo e a ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos) para a realização do festival, elucidava muito bem a natureza do mesmo: a tentativa de recuperar um mercado em crise, buscando novos talentos, a fim de renovar a MPB, gênero musical que até então, era o eixo central da indústria fonográfica. Naquele momento, houve a total confluência de interesses, com uma integração total entre a televisão, o rádio, indústria fonográfica, etc.

Durante os cinco meses em que foram realizadas as eliminatórias e a final do evento, as estações de rádio e os programas da Rede Globo divulgaram maciçamente as músicas finalistas, reativando temporariamente a MPB, que vinha perdendo espaço para a produção estrangeira após o ciclo mercadológico da música “Disco”. O fato de as próprias gravadoras indicarem as canções concorrentes evidencia a estratégia da indústria fonográfica brasileira, composta em sua maioria por multinacionais, de promover a produção nacional.

A tática comprovou-se bem-sucedida, pois do “MPB-80” surgiram 11 sucessos de vendas e de execução nas rádios. Nos dois anos seguintes, o evento passou a se chamar “MPB-Shell”, mas não conseguiu os mesmos resultados para a indústria fonográfica. Além disso, a crítica em geral considerava lastimável a qualidade das canções concorrentes. Em 1985, organizado por Solano Ribeiro, “O Festival dos Festivais” rendeu para a indústria fonográfica apenas um sucesso comercial, “Escrito nas Estrelas” (A. Black e C. Rennó) com a cantora Tetê Espíndola, e uma intérprete de MPB, promovida como a “nova Elis Regina”, Leila Pinheiro. Mas cabe salientar que em 1985, a MPB cedia lugar ao “Rock/Pop” nacional, que passou a ser o eixo central da indústria fonográfica brasileira.

O papel do “MPB-80” foi o mesmo das três últimas edições do FIC e do festival “Abertura”. O gênero festival somente foi reativado em 1975 com o “Abertura” e em 1980, devido à crise da indústria fonográfica. Os festivais,

desde o final da década de 1960, tornaram-se um campo de sondagem e de promoção da indústria fonográfica. Os festivais não eram mais um pólo de criação e manifestação de produção da MPB. Depois do AI-5, houve um corte abrupto na produção da MPB, sendo que esta passava por uma crise criativa em 1970, afetando o sistema fonográfico brasileiro. Com isso, a indústria fonográfica se valeu dos festivais a fim de descobrir novos talentos que renovassem a música brasileira e promovessem os seus artistas contratados.

O festival tornou-se um produto socialmente valorizado depois do II e III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. A Rede Globo investiu no gênero festival de música popular, pois o mesmo era considerado uma atração de “prestígio”. Todavia, em 1969, ele já era incompatível com o novo modelo de gerenciamento que a televisão brasileira adotava, que vendia horários vazios e não programas. Para tanto, era exigido um controle rigoroso do tempo e um planejamento das atrações. Na tentativa de recriar tais eventos, dentro dos novos moldes gerenciais da televisão brasileira, a Rede Globo somente demonstrou, por intermédio dos últimos FICs e do “Abertura”, o total esgotamento do gênero. Estes eventos apresentaram apenas “resíduos” que lembravam vagamente os festivais da TV Record de 1966 e 1967. O que sobressaiu nos últimos festivais da década de 1970 foi o alto padrão técnico de produção da emissora; o processo de sondagem e promoção dos produtos da indústria fonográfica; além da incompatibilidade do gênero com os interesses comerciais da Rede Globo. Ao mesmo tempo, os festivais também eram incompatíveis com o momento político e com os interesses do governo militar, que pretendia transformar o FIC em um poderoso instrumento da propaganda oficial.

Igualmente herdado de um modelo já superado de televisão, o gênero musical também foi recriado pela Rede Globo no início da década de 1970 através do “Som Livre Exportação”. O foco no grupo de compositores do MAU indicou o interesse da indústria fonográfica em renovar a MPB. O “Som Livre Exportação” representou um instrumento de estreitamento de relações entre a Rede Globo e a indústria fonográfica, especialmente com a Philips, tornando-se um veículo de exposição da música brasileira. Neste caso, o gênero musical foi readaptado, abandonando o sectarismo do modelo fornecido pela TV Record, apresentando várias tendências musicais, e adotando um “clima de festival”.

O programa “Som Livre Exportação”, no decorrer dos nove meses em que esteve no ar, sofreu diversas modificações, com intuito de atender os interesses comerciais da Rede Globo. A emissora pretendeu combinar altíssimos índices de audiência, como os de suas demais atrações, com o “prestígio” de um programa que atingia basicamente a juventude de classe média, um importante segmento de consumidores do mercado fonográfico. Neste ponto, a relação tornou-se problemática, pois apesar dos índices de audiência não serem baixos, não atingiam a média esperada pela direção da emissora. O “Som Livre Exportação” teve uma curta duração, pois era uma atração dispendiosa e esbarrou nos interesses comerciais da emissora.

Porém, o “Som Livre Exportação” gerou uma nova leva de compositores da MPB que se destacariam na segunda metade da década de 1970; auxiliou na reformulação da carreira da cantora Elis Regina; serviu de instrumento de estreitamento de relações entre o governo militar e a emissora, visto a apresentação de Caetano Veloso e a inauguração da TV Globo de Brasília.

Deve-se enfatizar que a Rede Globo não falhou ao adotar os gêneros musical e festival. Os festivais e os musicais, gêneros instituídos pela televisão brasileira da década de 1960, eram inconciliáveis com o novo padrão administrativo e com os interesses comerciais da Rede Globo. Portanto, tais gêneros estavam esgotados quando a Rede Globo produziu os últimos FICs, “Abertura” e o “Som Livre Exportação”.

Este trabalho procurou estabelecer um eixo de investigação que buscou demonstrar o processo histórico que permitiu a Rede Globo encontrar um formato adequado ao seu padrão de qualidade, ao novo modelo de televisão instaurado no Brasil, e que integrava a indústria fonográfica e a televisual. Chegou-se à conclusão, embora parcial e simples, que a Rede Globo passou a se relacionar com a música brasileira através da telenovela. Ou seja, ao mesmo tempo em que atuava nos gêneros festival e musical, a Rede Globo encontrou uma forma de relação com a música brasileira que atendia aos seus interesses comerciais, pois estava atrelava a música ao seu principal produto, a telenovela. Esta relação também permitiu à Rede Globo atuar no mercado fonográfico. Com isso, a emissora, através de sua gravadora, Som Livre, pôde instituir um produto significativo dentro do mercado fonográfico: a trilha sonora

de telenovela. Além disso, pôde angariar uma boa parcela do mercado fonográfico. Se a Rede Globo detinha praticamente a hegemonia na teledramaturgia na década de 1970, ela conseqüentemente teria quase que uma exclusividade em relação à comercialização de trilhas sonoras de telenovelas.

A parceria com a Philips na produção das primeiras trilhas ratificou para a Rede Globo que as vendas das mesmas estavam atreladas aos índices de audiência da trama e a identificação do público com os personagens e seus temas. Neste ponto, há uma alteração profunda no processo de exposição e consumo da obra musical. Com isso, a Rede Globo, no início da década de 1970, encontrou um modelo de produção e promoção do produto da indústria fonográfica, praticamente exclusivo do Brasil, que permitiu uma integração de todos os ramos e o uso intenso de todos os produtos da indústria cultural. Ou seja, um produto que integrava a indústria televisiva com a fonográfica.

As primeiras trilhas lançadas em parceria com a Philips firmaram um modelo, em que a MPB, cuja sigla significava “bom-gosto”, era o centro do sistema. Como visto, as trilhas sonoras não eram compostas somente por artistas da MPB, mas o gênero foi amplamente utilizado principalmente nas tramas das telenovelas exibidas às 20 horas.

Em 1971, a Som Livre desfez sua parceria com a Philips, e começou a produzir as suas próprias trilhas. Em seus primeiros anos de funcionamento, a Som Livre adotou os moldes das demais gravadoras instaladas no Brasil, buscando contratar um *cast* de cantores e compositores exclusivos que produziram os seus LPs e, concomitantemente, músicas para as trilhas sonoras; investindo em um segmento de público, que foi o caso do “Rock/Pop”; e ampliando a produção de coletâneas de sucessos, que angariaram uma boa parcela do mercado fonográfico.

Os produtos da Som Livre foram amparados por um imenso aparato promocional, que contava com as inserções comerciais na televisão; com a execução das músicas nas rádios pertencentes às Organizações Globo; e com a vinculação de seus produtos em outras atrações da emissora, tais como os musicais do programa “Fantástico” e “Globo de Ouro”. Em pouco tempo, a Som Livre deteria uma boa parcela do mercado fonográfico brasileiro através de seu produto por excelência: a trilha sonora de telenovela.

Em 1975, a Som Livre deixou de produzir as trilhas por ser um processo de produção dispendioso e por não deter um *cast* de compositores consagrados da MPB. O sistema de coletâneas de canções de diversas gravadoras em uma mesma trilha permitiu a integração entre a Som Livre com todo o sistema fonográfico brasileiro. Uma canção incluída na trilha sonora de uma telenovela permitia a promoção dos artistas já consagrados e dos novatos. Esse processo de integração consolidou-se na virada da década de 1970, quando houve “harmonização” de interesses entre a indústria fonográfica e a Rede Globo, manifestada na produção de programas musicais (por exemplo a série “Grandes Nomes”), especiais infantis (“Vinícius para Crianças”), em festivais (“MPB-80”), e principalmente, com as trilhas sonoras de telenovelas.

O exame da relação entre a música brasileira e a televisão nos anos de 1970, foi encarado a partir da perspectiva de mercado. Diferentemente da década da anterior, em que há um debate estético e ideológico dentro de determinados espaços, tais como os festivais e os musicais, os anos de 1970 marcaram a consolidação da indústria cultural no Brasil.

Após o exame do conjunto de fontes aqui reunidas, veio à luz a categoria indústria cultural. Com isso, foi enfatizada a lógica racional e pragmática de todo um sistema integrado da indústria cultural. Por exemplo, foi ressaltado que a MPB se adequava ao Padrão Globo de Qualidade. Um problema para futuras pesquisas é entender o processo de valorização da MPB por parte da Rede Globo sob a ótica de hierarquização e “padrão de gosto” ligado ao conceito de capital cultural. Há uma distribuição desigual de práticas e valores na sociedade capitalista entre as classes que são definidas não somente pelo econômico e sim também pelo acesso ao capital cultural e aos bens simbólicos. Há uma preferência por parte dos indivíduos e grupos sociais por determinados gêneros como uma espécie de auto-identificação. O gosto é definido como uma forma de se diferenciar ou de se afastar dos demais grupos. O consumo não depende da preferência pessoal e sim é uma questão de construção social. Tal enfoque poderia elucidar, além do fenômeno econômico ressaltado no trabalho, a valorização da MPB nas trilhas sonoras e nas grades de programação da emissora, e a lógica do consumo dos bens culturais.

Desviando-se também da esfera econômica, há a possibilidade de compreender a atuação dos agentes de acordo com o “juízo de valor” e padrão

de consumo cultural de suas respectivas subculturas. Poderiam ser examinados os últimos festivais e o programa “Som Livre Exportação” como campos de atuação de diversas subculturas que operaram muitas vezes de forma oposta, como foi o caso da rejeição dos compositores “malditos” no VII FIC e no “Abertura” e dos cantores “cafonas” no Som Livre Exportação. De certa forma, a Rede Globo privilegiou determinadas subculturas em detrimento de outras, pois estavam diretamente relacionadas a um padrão estético estabelecido pela emissora.

A falta de acesso aos boletins de programação e de fontes localizadas no CEDOC da Rede Globo, que poderiam fornecer todo o repertório musical apresentado nas atrações “Som Livre Exportação”, “Globo de Ouro”, e principalmente os musicais produzidos para o “Fantástico”, deixou uma série de questões em aberto. Por exemplo, qual foi o papel dos musicais produzidos para o “Fantástico” na promoção dos produtos da indústria fonográfica? Como tais produções inauguraram a linguagem do videoclipe no Brasil? Qual a importância da parada de sucessos “Globo de Ouro” como elemento de hierarquização na música brasileira? Qual a função desta parada de sucessos no processo de legitimação de êxitos comerciais para a indústria fonográfica?

Foram citadas apenas algumas questões em aberto que vieram à luz durante a realização do trabalho. Portanto, há um campo imenso para futuras pesquisas historiográficas mais aprofundadas.

## GLOSSÁRIO

**ADEMIR LEMOS** (s.d.). Disc Jockey brasileiro. Ao lado de Newton Duarte, o Big Boy, Ademir Lemos foi um dos responsáveis pela notoriedade dos bailes na periferia do Rio de Janeiro na década de 1970. Também era disc jockey da famosa boate carioca Lê Bateau. Lançou vários LPs de sucesso (coletâneas de êxitos internacionais), entre eles “Lê Bateau – Ao Vivo”(Top Tape, 1971). Também foi um dos vários apresentadores do programa “Som Livre Exportação” da Globo.

**AGNALDO TIMÓTEO** (1936). Cantor e compositor brasileiro. Em 1965 gravou seu primeiro disco e sua carreira foi marcada por grandes sucessos como "A Casa do Sol Nascente" (A. Price), "Cartas de Amor" (V. Young), "Amor Proibido" (D. Lopes e Clayton) e "Meu Grito" (R. Carlos e E. Carlos). Ler: ARAÚJO (2002) Escutar: TIMÓTEO, A. Grandes Sucessos. (1989, EMI)

**ALAÍDE COSTA** (1935). Cantora brasileira. Alaíde Costa Silveira Mondin Gomide iniciou a carreira na década de 1950. Em 1964 obteve grande sucesso no programa “O Fino da Bossa” cantando "Onde Está Você" (O. C. Neves e Fiorini). De 1966 a 1972 esteve afastada do meio artístico por problemas de saúde, até que em 1972 voltou a gravar diversos compactos e LPs com composições de Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Escutar: COSTA, A.; NEVES, O.C. Alaíde Costa e Oscar Castro Neves. (Odeon, 1973)

**ALCEU VALENÇA** (1946). Cantor e compositor brasileiro. Alceu Paiva Valença iniciou a sua carreira no final da década de 1960, juntamente com Geraldo de Azevedo (1945), com quem gravou o seu primeiro LP em 1972. O sucesso comercial, contudo, aconteceu a partir de 1980 com as músicas "Tropicana" (A. Valença e Barreto) e "Coração Bobo" (A.Valença). Escutar: VALENÇA, A. Vivo. (Som Livre, 1976); VALENÇA, A. Espelho Cristalino. (Som Livre, 1977); VALENÇA, A. Cavalo de Pau. (Ariola, 1982)

**ALCIONE** (1947). Cantora brasileira. Alcione Nazaré é considerada uma das principais intérpretes do “Samba” surgidas na década de 1970, Alcione conseguiu grande êxito popular a partir de 1975. Alguns de seus maiores sucessos são "Não Deixe o Samba Morrer" (Edson e Aluísio), "Sufoco" (C da Silva e Venâncio) e "Gostoso Veneno" (W. Moreira e N. Lopes). Escutar: ALCIONE. Alerta Geral. (Phonogram, 1978); ALCIONE. Não deixe o Samba Morrer. (Globo Polydor, 1995).

**ALDIR BLANC** (1946). Compositor brasileiro. Aldir Blanc Mendes Estudou medicina e se especializou em psiquiatria. Foi membro do MAU, compondo em parceria com Silvío da Silva Júnior e César da Costa Filho. Em 1973, passou a se dedicar exclusivamente à música, e em parceria com João Bosco. Ver João Bosco.

**ALICE COOPER**. Grupo de “Rock” norte-americano. Entre 1968 e 1974, Alice Cooper era o nome da banda formada por Glenn Buxton, Dennis Dunaway, Michael Bruce, Neal Smith e Alice Cooper (pseudônimo de Vincent Furnier, vocalista). Um dos principais representantes de uma linha do “Rock” em que predominava um alto grau de teatralidade e de letras satíricas ao *mainstream*, o Alice Cooper foi um dos maiores êxitos comerciais no mercado fonográfico na primeira metade da década de 1970. Depois da separação do grupo, o vocalista Alice Cooper passa a seguir uma bem-sucedida carreira solo, mantendo-se em atividade até 2007. Escutar: ALICE COOPER. Love It To Death (Warner Bros.,

1971); ALICE COOPER. Killer. (Warner Bros., 1972); ALICE COOPER. School's Out. (Warner Bros., 1972); ALICE COOPER. Billion Dollar Babies. (Warner Bros., 1973).

**ALMIR SATER.** (1956). Cantor, compositor e instrumentista brasileiro. Com uma produção dedicada à música regional, Almir Eduardo Melke Sater se especializou na viola caipira. Participou de festivais no final da década de 1970 e início da década de 1980. Lançou seu primeiro LP em 1982 e atuou em algumas telenovelas como "Pantanal" da extinta Rede Manchete e "O Rei do Gado", da Globo. Suas canções mais conhecidas são "Tocando em Frente", (R. Teixeira e A. Sater); "Um Violeiro Toca" (R. Teixeira e A. Sater); "Chalana" (A. Pinto e M. Zan) e "Varandas" (A. Sater e P. Klein). Escutar: SATER, A. Almir Sater. (Continental, 1981); SATER, A. Instrumental. (Som da Gente, 1985); SATER, A. Ao Vivo. (Sony, 1992)

**ALOISIO LEGEY** (s.d.). Produtor e diretor de TV brasileiro. Aloísio Legey, atualmente (2007) é um dos principais diretores da TV Globo, em que atua há mais de 40 anos. Foi produtor de inúmeros programas e dos musicais do Fantástico.

**ALTAMIRO CARRILHO** (1924). Instrumentista e compositor brasileiro. O flautista Altamiro Aquino Carrilho, iniciou sua carreira em 1949, e integrou o conjunto regional de Garoto. Acompanhou Francisco Alves, Orlando Silva entre outros. Altamiro Carrilho é um dos instrumentistas mais respeitados da música brasileira, se dedicou ao "Choro" mas gravou inúmeros gêneros musicais. Escutar: CARRILHO, A.; POYARES, C. Pixinguinha de Novo. (Marcus Pereira, 1975); CARRILHO, A. Antologia do Chorinho. (Phonogram, 1975)

**ANDRÉ MIDANI** (1932). Produtor musical e executivo sírio. André Haidar Midani foi convidado a ser presidente da Philips no Brasil em 1968, depois de ter trabalhado na Odeon e na Decca. Foi responsável pela contratação de Tim Maia e Jorge Ben, e constituiu um *cast* que, na década de 1970, ficou famoso dentro do mercado fonográfico brasileiro. O anúncio de duas páginas contendo a foto de todo o elenco da gravadora, acompanhada da frase: "Só nos falta o Roberto... Mas, também, ninguém é perfeito!", referia-se a Roberto Carlos, artista contratado da CBS. Permaneceu na presidência da PolyGram até 1976, quando se transferiu para a WEA do Brasil.

**ANTONIO ADOLFO** (1947). Compositor e instrumentista brasileiro. Antonio Adolfo Maurity Sabóia iniciou a sua carreira na década de 1960. Compôs músicas para festivais de música popular e obteve sucesso com "Sá Marina" em 1968 e no ano seguinte com "Juliana" (parceria com Tibério Gaspar), interpretada pelo conjunto A Brazuca, do qual fazia parte. Acompanhou Elis Regina em turnê à Europa. Também compôs temas para telenovelas da Globo, como a de "Véu de Noiva". Escutar: ANTONIO ADOLFO E A BRAZUCA. Antonio Adolfo e a Brazuca. (Odeon, 1969); ADOLFO, A. Feito em Casa. (Artezanal/Kuarup, 1977)

**ANTONIO CARLOS E JOCAFI.** Dupla brasileira. A dupla iniciou sua carreira em 1969 nos festivais. Com inúmeros êxitos comerciais, como "Você Abusou" (A. Carlos e Jocafi) a dupla também produziu a trilha sonora da telenovela "Supermanoela" e suas composições foram gravadas por inúmeros intérpretes, como Gilberto Gil e Luiz Gonzaga. A dupla se desfez no início da década de 1980. Escutar. ANTONIO CARLOS E JOCAFI. Mudei de Idéia. (RCA-Victor, 1971).

**ARAMIS MILLARCH** (1943-1992). Jornalista e crítico musical brasileiro. Jornalista paranaense que em 32 anos de carreira, escreveu mais de 50 mil artigos para diversas publicações, Mas principalmente no jornal "Estado do Paraná", em que manteve uma prestigiada coluna de música durante anos. Foi um dos fundadores da Associação dos Pesquisadores de Música Popular Brasileira e o primeiro presidente da entidade.

**ARETHA FRANKLIN** (1946). Cantora norte-americana. A cantora é considerada pela crítica musical como a "Rainha do Soul". Iniciou sua carreira no início da década de 1960 cantando "Jazz". Em 1966, ao assinar com a gravadora Atlantic, passa a se dedicar ao "Soul", lançando inúmeros compactos e LPs de grande vendagem e considerados clássicos do gênero pela imprensa especializada. Continua atuando nos palcos e gravando constantemente. Algumas de suas principais canções de sucesso são "Respect" (O. Reding); "Chain of Fools" (D. Covay); "Think" (Browe) e "I Never Loved a Man" (Shannon). Escutar: FRANKLIN, A. I Never Loved a Man. (ATCO, 1966); FRANKLIN, A. Lady Soul. (ATCO, 1968).

**ARTUR DA TÁVOLA** (1936). Jornalista, escritor, advogado e senador brasileiro. Paulo Alberto Monteiro de Barros foi Deputado Constituinte do Estado da Guanabara de 1960 a 1962, e Deputado da Assembléia Legislativa do Estado da Guanabara de 1962 a 1964. Teve seu mandato cassado após o AI-5, exilando-se de 1964 a 1968 na Bolívia e no Chile. Foi colunista de vários jornais (Última Hora, por exemplo) e revistas. Retornou ao poder legislativo eleito Deputado Constituinte pelo PMDB, sendo fundador do PSDB. Foi eleito senador na década de 1990.

**ARTUR VEROCAI** (1945). Compositor, arranjador e maestro brasileiro. O maestro participou de inúmeros festivais. Em parceria com Geraldo Flach, a canção "Um novo rumo", defendida por Elis Regina, tirou o quarto lugar no Festival Universitário do Rio de Janeiro em 1968. No mesmo ano, participou do Festival Universitário do RS com "Lá Vem Ela" (com Paulinho Tapajós), interpretada por Beth Carvalho. Foi produtor musical do programa "Som Livre Exportação" da Rede Globo. Escutar: VEROCAI, A. Artur Verocai. (Continental, 1972)

**ANTONIO MARCOS** (1945-1992). Cantor, compositor e ator brasileiro. Antônio Marcos Pensamento da Silva fez parte da fase final da Jovem Guarda e atuou em teatro ("Hair" e "Arena Conta Zumbi") e cinema. Gravou 12 LPs solo e seus maiores sucessos são "Tenho um Amor Melhor que o Seu" (R. Carlos e E. Carlos), "Homem de Nazaré" (C. Fontana), "Por que Chora a Tarde" (A. Marcos e G. Correa) e "Como Vai Você" (A. Marcos e M. Marcos). Escutar: MARCOS, A. Antonio Marcos (RCA-Victor, 1973); MARCOS, A. Cicatrizes. (RCA-Victor, 1974).

**ASTOR PIAZZOLLA** (1921-1992). Compositor e bandonionista argentino. Astor Piazzolla é considerado o principal nome do "novo tango", que incorporava elementos de "Jazz" e instrumentos como flauta, guitarra e saxofone, que não pertenciam ao "tango tradicional." Escutar: PIAZZOLLA, A. Grandes Éxitos. (RCA, 1991); PIAZZOLLA, A. The Rough Guide To Astor Piazzolla. (World Trade Mark, 2004)

**ATLANTIC**. Gravadora norte-americana. Fundada no final da década de 1940 por Ahmet Etergun, falecido em 2006, especializada em R&B, ou seja, direcionado para o público consumidor afro-americano. Durante a década de 1950, lançou

inúmeros artistas de sucesso, entre eles Ray Charles, The Drifters e The Coasters. Na década de 1960, tinha como contratados vários cantores de "Soul" de muito sucesso, como Aretha Franklin, Wilson Pickett e Otis Redding. Ainda naquela década, diversificou a sua linha, investindo no gênero "Rock/Pop", através de grupos como o Vanilla Fudge, Iron Butterfly, Yes e o seu maior sucesso comercial, o Led Zeppelin. Em 1968, a Atlantic foi comprada pelo grupo Warner Brothers.

**AUGUSTO CÉSAR VANUCCI** (1934-1992). Diretor, produtor e ator brasileiro. Iniciou a sua carreira na década de 1950. No final da década seguinte, passou a atuar como produtor e diretor de inúmeros programas da Rede Globo, desde humorísticos, passando por musicais. Foi produtor e diretor de programas como "Mister Show", "Som Livre Exportação", "Elis Especial", entre outros. Augusto César Vanucci pertenceu à alta cúpula dos diretores da Rede Globo de televisão.

**AUGUSTO MAZARGÃO** (1929). Jornalista brasileiro e Produtor do FIC. Nasceu em Barretos, São Paulo, foi repórter e depois secretário de Jânio Quadros, no início da década de 1960. Em 1965, projetou o Festival Internacional da Canção. Augusto Mazargão ficou conhecido como "O Homem do FIC", e realizou seis das sete edições do evento.

**AVE SANGRIA.** Grupo de Rock brasileiro. Banda pernambucana que mesclava o "Rock/Pop" e outros ritmos brasileiros de pouca longevidade, formado por . Marco Polo, Almir de Oliveira, Agrício Noya (o Juliano), Ivson Wanderley (Ivinho), Israel Semente Proibida, e Paulo Rafael. O primeiro LP do grupo, "Ave Sangria" (Continental, 1975), foi recolhido pela censura devido à canção "Seu Valdir" (Ave Sangria). Escutar: AVE SANGRIA. Ave Sangria. (Continental, 1975)

**AZYMUTH.** Grupo brasileiro. Surgido no início dos anos 70 e formado por José Roberto Bertrami, teclados; Ivan Conti "Mamão", bateria e Alexandre Malheiros, baixo. O primeiro LP do grupo, "Azymuth" (Som Livre, 1975) incluiu a música "Linha do Horizonte" (P. Valle e Paraná), incluída na trilha sonora de uma novela da Globo. Em 1976, gravam "Melô da Cuíca", um compacto que estourou nacionalmente e também foi incluída em uma trilha de novela. Escutar: AZYMUTH. Azymuth (Som Livre, 1975)

**BADEN POWELL** (1937-2000). Compositor e violonista brasileiro. Um dos nomes congrados da MPB, Baden Powell de Aquino foi autor inúmeras composições em parceria com Billy Blanco, Vinícius de Moraes e Paulo César Pinheiro. Em parceria com Vinicius de Moraes destacam-se "Berimbau", "Samba em Prelúdio", "Samba da Benção" e "Canto de Ossanha". Com Paulo César Pinheiro, compôs "Samba do Perdão", "Vou Deitar e Rolar", "Aviso aos Navegantes", "Lapinha", todas gravadas por Elis Regina. Escutar: POWELL, B. Baden Powell à Vontade. (Elenco, 1963); POWELL, B; QUARTETO EM CY; MORAES, V.. Os Afro-Sambas de Baden e Vinícius. (Forma, 1966); POWELL, B. Solitude on Guitar. (CBS, 1971).

**BARCA DO SOL, A.** Grupo brasileiro. Banda de "Rock" brasileira formada em 1973. Adotando o estilo do Rock Progressivo, gravou três LPs entre 1974 e 1981, ano em que terminou. De formação variável, a Barca do Sol contou com a participação de Jacques Morelebaum, Nando Carneiro, Muri Costa, Marcelo Costa, Beto Resende, Marcelo Bernardes, Alan Pierre, David Gang, Marcos Stull e Richard Court (Ritchie). O primeiro LP do grupo teve a participação de Egberto

Gismonti na produção. Escutar: A BARCA DO SOL. A Barca do Sol. (Continental, 1974)

**BEATLES, THE.** Grupo de “Rock” Inglês. Formado por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Star, o grupo The Beatles provavelmente é a banda de música “Rock/Pop” mais conhecida e influente, além de ser o maior sucesso comercial da história da indústria fonográfica. Formado no final da década de 1950, o grupo conseguiu os seus primeiros sucessos em 1962. Até 1970, ano em que a banda encerra as suas atividades, colecionou dezenas de sucessos, inclusive 20 primeiros lugares nas paradas de sucesso dos E.U.A. A dupla Lennon e McCartney assinaram dezenas de canções consideradas clássicas dentro do gênero “Rock/Pop” e os álbuns do grupo são aclamados pela crítica. Escutar: BEATLES, The. Past Masters Vol. 1. (EMI, 1988); BEATLES, The. The Pst Msters Vol.2. (EMI, 1988); BEATLES, THE. Sgt. Peppers and Lonely Hearts Club Band. (EMI-Odeon, 1967).

**BEE GEES.** Grupo de “Rock/Pop” australiano. Os Formado pelo irmão mais velho Barry Gibb, e os gêmeos Robin Gibb e Maurice Gibb, o grupo é um dos maiores fenômenos de vendas do mercado fonográfico mundial. O grupo faz sucesso desde 1966, e passaram por diversos ritmos musicais, desde baladas, “Rock” até a “Disco”. O LP da trilha sonora do filme “Embalos de Sábado à Noite”, foi um dos discos mais vendidos da história da música popular, chegando à 40 milhões de cópias, até 2006. Escutar: BEE GEES, THE. First. (Polydor, 1967) BEE GEES, THE. ODESSA (Polydor, 1969) BEE GEES. Here...Live (RSO, 1977)

**BELCHIOR** (1946). Cantor e compositor brasileiro. Natural do Ceará, Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes foi projetado como compositor a partir da inclusão de duas de suas composições (“Como Nossos Pais” e “Velha Roupas Coloridas”) no show de Elis Regina. No final da década de 1970, obteve um grande sucesso comercial com “Apenas um Rapaz Latino Americano”, “Paralelas” (interpretado pela cantora Vanusa) e “Medo de Avião”. Escutar: BELCHIOR. Belchior. (Chantecler, 1974); BELCHIOR. Alucinação (Philips, 1976) ; BELCHIOR. Coração Selvagem (WEA, 1977)

**BETH CARVALHO** (1946). Cantora brasileira. No início da década de 1960 Elizabeth Santos Leal de Carvalho participou de shows de bossa nova e conseguiu projetar-se defendendo “Andança” (D. Caymmi, E. Souto e P. Tapajós) no Festival Internacional da Canção de 1968. Em 1971, firmou-se como a cantora de Samba, gravando inúmeras composições de Cartola e Nelson Cavaquinho. Dentro os seus maiores sucessos, destacam-se “Vou Festejar” (J. Aragão, Dida e Neoci), “Coisinha do Pai” (J. Aragão, Almir, L. Carlos), “Saco de Feijão” (F. Santana) e “Virada” (Noca da Portela e Gilpert). Escutar: CARVALHO, B. Nos Botequins da Vida. (RCA-Victor, 1977); CARVALHO, B. De Pé no Chão. (RCA-Victor, 1978); CARVALHO, B. Beth Carvalho no Pagode. (RCA-Victor, 1979)

**BETO GUEDES** (1951). Cantor e compositor brasileira. Um dos membros Clube da Esquina, juntamente com Milton Nascimento, Lô Borges, Ronaldo Bastos entre outros, o compositor mineiro Alberto de Castro Guedes participou do V FIC com “Feira Moderna” (F. Brant e B. Guedes). Gravou o seu primeiro LP em 1977 e algumas de suas canções mais conhecidas são “Amor de Índio” (B. Guedes e M. Borges), “Sol de Primavera” (B. Guedes e R. Bastos), “O Sal da Terra” (R. Bastos e B. Guedes) e a “Quando te vi” (Wilson). Escutar: GUEDES, B. A Página do

Relâmpago Elétrico. (EMI-Odeon 1977), GUEDES, B. Amor de Índio. (EMI-Odeon, 1978); GUEDES, B. Sol de Primavera. (Emi-Odeon, 1979)

**B. J. THOMAS** (1942). Cantor norte-americano. O cantor B.J. Thomas obteve inúmeros êxitos mundiais na década de 1960 e início de 1970, sendo que “Hooked On a Feeling” (James), “I Just Can’t Help Believin” (Mann e Weill) e “Rain Drops Keep Falling on My Head” (Bacharach & David), tema do filme “Butch Cassidy & Sundance Kid”, foram os seus números mais conhecidos. Na década de 1970, a sua produção se direcionou para o gênero “Country Music”. Escutar: THOMAS, B.J. The Best of B.J. Thomas. (A&M, 1984)

**BRAULIO PEDROSO** (1931-1990). Autor de telenovelas brasileiro. Paulistano, ele trabalhou durante vários anos na Rede Globo, escrevendo telenovelas de grande sucesso como O Cafona (1971), O Bofe (1972), O Rebu (1974) e Feijão Maravilha (1979). Sua primeira novela como autor titular foi Beto Rockfeller (TV Tupi, 1968), um grande sucesso de audiência e que consagrou o ator Luis Gustavo. Entre 1985 e 1986 trabalhou na extinta TV Manchete.

**BOLHA, A.** Grupo de “Rock” brasileiro. Grupo formado por volta de 1965. Com formação variável, somente o guitarrista Ricardo Fronzi Ladeira participou de todas as formações. O primeiro LP do grupo foi lançado em 1973 e o segundo somente em 1977. Vários componentes do grupo acompanharam nomes como Erasmo Carlos e Gal Costa. Além disso, outros grupos surgiram a partir da desfragmentação como A Cor do Som, Herva Doce, Roupas Nova, entre outros. Escutar: BOLHA, A. Um Passo a Frente. (Continental, 1973).

**BURNIER E CARTIER.** Dupla brasileira. Dupla formada pelos violonistas, cantores e compositores Burnier (Octávio Bonfá Burnier) e Cartier (Claudio Cartier), que se conheceram em 1968, nas reuniões do MAU, começando a compor em parceria dois anos depois. A dupla gravou seu primeiro LP em 1974 e participou do festival Abertura em 1975. Atuaram juntos entre 1970 e 1978. Escutar: BURNIER E CARTIER. Burnier e Cartier. (RCA, 1974)

**CACO VELHO** (1920-1971). Compositor e cantor brasileiro. Mateus Nunes, nascido no Rio Grande do Sul, representou a velha guarda paulistana, e foi imortalizado pelas suas composições “Mãe Preta” e “Barco Negro”, que tiveram inúmeras regravações, inclusive da cantora portuguesa, Amália Rodrigues.

**CAETANO VELOSO** (1946). Cantor e compositor brasileiro. Considerado um dos principais nomes da MPB, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso participou da era dos festivais e, em 1967, organizou, juntamente com Gilberto Gil, o movimento da Tropicália. Neste período compôs, entre outras canções, “Alegria, Alegria”, “Tropicália”, “Panis Et Circenses” (em parceria com Gilberto Gil). Exilado em 1969, voltou um pouco mais de três meses depois e passou a atuar em shows e lançar regularmente LPs. Do período pós-tropicalismo, algumas das suas composições mais conhecidas são “O Leãozinho”, “Terra”, “Sampa”, “Lua de São Jorge”, “Trilhos Urbanos” e “Lua e Estrela”. Escutar: VELOSO, C. Caetano Veloso. (Philips, 1967); VELOSO, C. Transa. (Philips, 1972); BUARQUE, C.; VELOSO, C. Chico e Caetano – Juntos e ao Vivo. (Philips, 1972); VELOSO, C. Bicho. (Philips, 1977).

**CAPINAN** (1941). Letrista, poeta, escritor, publicitário, jornalista e médico brasileiro. José Carlos Capinan participou intensamente dos movimentos culturais

da década de 1960: Centro Popular de Cultura (CPC), Feira da Música (Teatro Jovem, ao lado de Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Torquato Neto e Gilberto Gil) e do movimento do Tropicalismo. Em outubro de 1967, venceu o "III Festival da Música Popular Brasileira", da TV Record com a música "Ponteio", em parceria com Edu Lobo. No final da década de 1960 e 1970, fez inúmeras composições com diversos parceiros. "Clarisse" (com Caetano Veloso), "Soy loco por ti, América" (com Gilberto Gil), "Miserere nobis" (com Gilberto Gil). "Corrida de jangada" (com Edu Lobo), "Viramundo" (com Gilberto Gil), "Gotham City" (com Jards Macalé), "Coração Imprudente" (com Paulinho da Viola).

**CARLOS ALBERTO LOFLER** (s.d.). Diretor e produtor de TV brasileiro. Carlos Alberto Lofler foi diretor de inúmeros programas de televisão produzidos pela Globo na década de 1970. Em 1979, dirigiu o programa criado por Luiz Barbosa de Lima, Abertura, revista eletrônica que debatia atualidades, era exibido aos domingos à noite pela Rede Tupi, e que contava com Antonio Calado, Fausto Wolff, Fernando Sabino, Sergio Cabral, Ziraldo, Sargentelli, Newton Carlos, Walter Clark, João Saldanha e Glauber Rocha.

**CARLINHOS VERGUEIRO** (1952). Compositor e cantor brasileiro. Carlos de Campos Vergueiro lançou o seu primeiro LP em 1974, "Brecha" (Continental, 1974). No ano seguinte, vendeu o Festival Abertura com a sua composição "Como um Ladrão". Nas décadas seguintes fez uma carreira discreta e, até 2007, lançou 12 trabalhos (em LPs e CDs). Entre suas composições mais famosas estão "Por Que Será" (com Vinicius de Moraes e Toquinho), "Torresmo à Milanese" (com Adoniran Barbosa) e "Camisa Molhada" (com Toquinho). Escutar: VERGUEIRO, C. 15 Anos de Carreira. (Polygram, 1988)

**CARLOS GONZAGA** (1926). Cantor brasileiro. Iniciou a sua carreira no final da década de 1950, gravando versões para o português de "Rock na Roll" de grande sucesso no período, como "Diana" (P. Anka, Fred Jorge). Escutar: GONZAGA, C. Grandes Sucessos. (BMG, 2000)

**CARMEN MIRANDA** (1909-1955). Cantora portuguesa. Carmen Miranda, conhecida também como "A Pequena Notável", foi a cantora brasileira de maior êxito comercial no exterior até hoje. Nascida em Portugal, Maria do Carmo Miranda da Cunha começou a sua carreira em 1929. Na década de 1930 trabalhou com a sua irmã Aurora e foi atração do Cassino da Urca, adotando o seu traje de baiana. Atuou com grande sucesso em vários filmes produzidos em Hollywood na década de 1930. Voltou ao Brasil em 1940, mas foi recebida com frieza pelo público do Cassino da Urca. Decepcionada, a cantora encomendou uma música sobre a situação, e gravou "Disseram que Voltei Americanizada" (V. Paiva e L. Peixoto) e voltou para os Estados Unidos, falecendo em 1955. Ler: CASTRO (2005). Escutar: MIRANDA, C. Carmen Miranda. (EMI - Odeon, 1996)

**CARTOLA** (1908 – 1980). Compositor e cantor brasileiro. Angenor da Silva é um dos mais aclamados compositores do "Samba". Em 1928 ajudou a fundar a Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira. Seus sambas se popularizaram na década de 1930. Depois de 15 anos afastado da música, o compositor volta ao cenário musical no final da década de 1950. Somente em 1974, Cartola lançou o seu primeiro LP como intérprete. Entre os seus sambas mais conhecidos estão "As Rosas Não Falam", "O Mundo É um Moinho", "Acontece", "O Sol Nascerá" (com Elton Medeiros), "Quem Me Vê Sorrindo" (com Carlos Cachça), "Cordas de Aço"

e "Alegria". Ler: BARBOZA, M.T.; OLIVEIRA FILHO, A. L. (1989). Escutar: CARTOLA. Cartola. (Marcus Pereira, 1974); CARTOLA. Cartola II. (Marcus Pereira, 1976); CARTOLA. Verde que te Quero Rosa. (RCA-Victor, 1977).

**CASA DAS MÁQUINAS.** Grupo de "Rock/Pop" brasileiro. Banda que atuou entre 1974 e 1978, formada por Simbas (voz), Haroldo (guitarra), Pisca (guitarra, baixo e teclados), Marinho (teclados) e Netinho (bateria). Alguns de seus integrantes eram remanescentes do grupo Os Incríveis, da Jovem Guarda. As canções "Vou Morar no Ar" (Netinho e Haroldo) e "Casa de Rock" (Pisca e Netinho) são os seus dois maiores sucessos. Escutar: CASA DAS MÁQUINAS. Lar das Maravilhas. (Som Livre, 1975); CASA DAS MÁQUINAS. Casa de Rock. (Som Livre, 1976).

**CASSIANO** (1943). Cantor e compositor brasileiro. Genival Cassiano dos Santos formou o grupo os Diagonais na década de 1960, que acompanhou o cantor Tim Maia. Muitas de suas composições, que tinham forte influência do "Soul" norte-americano e do "Samba", foram gravadas por Tim Maia, como "Primavera". Na década de 1970, fez sucesso com "A Lua e Eu" e "Coleção". Escutar: CASSIANO. Cuban Soul. (Polydor, 1976).

**CAUBY PEIXOTO** (1931). Cantor brasileiro. Cauby Peixoto de Barros iniciou sua carreira em 1951, como *crooner* de boates. Em 1956, lançou o que seria o seu maior sucesso, "Conceição" (J. Amarin e Dunga). Atuou no final da década de 1950 no gênero "Rock and Roll" e retornou ao "Samba-canção" na década de 1960. Considerado como um dos maiores intérpretes da música brasileira, Cauby Peixoto retornou ao primeiro plano do cenário musical brasileiro no final da década de 1970 com "Bastidores" (C. Buarque) do disco "Cauby! Cauby!" (Som Livre, 1980), comemorativo dos 25 anos de carreira. Escutar: EVERSON, L.; PEIXOTO, C. Um Drink com Cauby e Leny. (Riosom, 1965); PEIXOTO, C. Cauby! Cauby! (Som Livre, 1980); PEIXOTO, C. 20 Super Sucessos. (Polydisc, 1998)

**CELLY CAMPELO** (1942-2003). Cantora brasileira de "Rock/Pop" brasileira. Célia Campelo Gomes Chacon foi a primeira cantora a conseguir sucesso comercial com o gênero "Rock" no Brasil. Atingiu grande popularidade em 1960 com as canções "Lancinho Cor de Rosa" (M. Grant), "Banho de Lua" (Fillipi e Migliacci) e "Estúpido Cupido" (N. Sedaka e Greenfield). Ao lado do irmão Tony Campelo, a cantora representou o marco inicial do gênero "Rock" no Brasil. Ler: MENEZES (1996). Escutar: CAMPELO, C. Celly Campelo é a nova sensação dos brotos (Odeon, 1959)

**CÉSAR COSTA FILHO** (1944). Compositor e cantor. Cresceu em um ambiente musical, pois seu pai admirava o trabalho de Ismael Silva, Noel Rosa e Pixinguinha. Inscreveu "Meu Tamborim" apenas por "curiosidade", no I Festival Universitário da Canção. Foi membro do MAU e sua composição "Diva" (C. Costa Filho e A. Blanc) obteve notoriedade. Fez também trilhas sonoras para telenovelas da Globo. Nas décadas de 1960 e 1970, teve músicas gravadas por Elis Regina, Dóris Monteiro, Maysa, Elizeth Cardoso, Claudete Soares, Eliana Pittman. Escutar: COSTA FILHO, C. E os Sambas Viverão. (RCA-Victor, 1973)

**CHACRINHA** (1917-1988). Apresentador de programa de TV. José Abelardo Barbosa de Medeiros foi um grande comunicador de rádio e um dos maiores nomes da televisão no Brasil. Estreou no Rádio em 1943 com um programa de músicas de carnaval. Na década de 1950, quando foi apelidado de Chacrinha,

lançou pela Rádio Fluminense, o programa Cassino do Chacrinha. Na televisão, estreou em 1956 na TV Tupi, lançando alguns anos depois, o programa “A Discoteca Do Chacrinha”. Depois de uma passagem pela TV Rio, foi contratado em 1970 pela Globo, chegando a fazer dois programas semanais: “A Buzina do Chacrinha” e “Discoteca do Chacrinha”. Dois anos depois voltou para a Tupi. Em 1978 transferiu-se para a TV Bandeirantes e, em 1982, retornou à Globo

**CHICO BUARQUE DE HOLLANDA** (1944). Compositor, cantor e escritor brasileiro. Um dos maiores nomes da MPB, Francisco Buarque de Hollanda participou de festivais na década de 1960, consolidando a sua carreira. Alguns de seus sucessos do período são “A Banda”, “Roda Viva”, “Carolina” e “Sabiá”. Em 1970, a sua gravação “Apesar de Você” (C. Buarque) foi um sucesso de vendas mas foi censurada depois de alguns meses. No ano seguinte, lançou um dos seus principais LPs, “Construção” (Philips, 1971). Muitas de suas composições e peças de teatro tiveram problemas com a censura e Chico Buarque chegou a usar o pseudônimo de Julinho de Adelaide para assinar as suas composições, tais como “Acorda, Amor”. No teatro, escreveu “Gota D’Água” com Paulo Pontes, e a “Ópera do Malandro”. Ler: FERNANDES (2004) Escutar: HOLLANDA, C. B. Chico Buarque de Hollanda Vol. 3 (RGE, 1968); BUARQUE, C. Construção. (Philips, 1971); BUARQUE, C. Meus Caros Amigos. (Philips, 1976); BUARQUE, C. Chico Buarque. (Polygram, 1978).

**CHRYSTIAN** (1956). Cantor brasileiro. José Pereira da Silva Neto iniciou a sua carreira com o seu irmão Richardson da Silva (Ralf) Em 1973, Chrystian entrou em um plano de vendas da gravadora Top Tape e gravou “Don't Say Goodbye”. A canção interpretada em inglês compôs a trilha sonora da novela “Cavalo de aço” na Rede Globo e permaneceu durante semanas nas paradas de sucesso. Em 1982, a dupla Chrystian e Ralf, que gravavam desde a década de 1970 com o pseudônimo de Charles & Ralf, assumiu sua vocação para a música sertaneja e lançou o primeiro LP pela RGE. Seguiu-se uma série de sete LPs e sete discos de ouro. Escutar: CHRYSTIAN & RALF. 100 anos de música (coletânea). (BMG, 2001)

**CID**. Gravadora Brasileira. A CID Entertainment Ltda iniciou em 1958, quando ainda se chamava Companhia Industrial de Discos. Sua principal função era a de fabricar LPs para as gravadoras ainda sem fábrica no Brasil. Em meados da década de 1960 a empresa decide lançar suas produções musicais pelo selo CID. Na década seguinte, a CID passou a contratar artistas nacionais e internacionais. O catálogo incluiu vários gêneros musicais.

**CLARA NUNES** (1943-1983). Cantora brasileira. A cantora mineira Clara Francisca iniciou sua carreira em 1965. No início, o seu estilo ainda era indefinido, vagando entre “Bolero” e até a “Jovem Guarda”. Em 1970, fixou-se no “Samba”, tornando-se uma das mais repetidas e bem-sucedidas intérpretes do gênero. Entre os seus inúmeros sucessos, podem-se destacar “Menino Deus” (P. C. Pinheiro e M. Duarte), “Morena de Angola” (C. Buarque) “É Baiana” (Ribeiro e Baianinho), “O Mar Serenou” (Candeia), “Guerreira” (P.C. Pinheiro e J. Nogueira) e “Portela na Avenida” (M. Duarte e P. C. Pinheiro). Escutar: NUNES, C. Alvorecer. (Odeon, 1974); NUNES, C. Canto das Três Raças. (EMI – Odeon, 1976); NUNES, C. Guerreira. (EMI – Odeon, 1978);

**CLEMENTINA DE JESUS** (1901-1987). Cantora brasileira. Clementina de Jesus da Silva acompanhou de perto o surgimento e desenvolvimento da escola de samba Portela, freqüentando desde cedo as rodas de samba da região. Em 1940 casou-se e mudou para a Mangueira. Trabalhou como doméstica por mais de 20 anos, até ser "descoberta" pelo compositor Hermínio Bello de Carvalho em 1963. Em 1968, gravou o LP "Gente da Antiga" (Odeon, 1968) ao lado de Pixinguinha e João da Bahiana. Na década seguinte, gravou quatro discos solo. Escutar: JESUS, C. Clementina, Cadê Você. (MIS, 1970); JESUS, C. Clementina e Convidados. (Odeon, 1979).

**CLUBE DA ESQUINA.** Movimento musical do início da década de 1970, integrado por Milton Nascimento, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Marcio Borges, Túlio Mourão, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Wagner Tiso, entre outros, em sua maioria músicos mineiros, que se tornou conhecido a partir de 1972. Ler: BORGES (1996). Escutar: BORGES, L.; NASCIMENTO, M. Clube da Esquina. (EMI-Odeon, 1972).

**CONTINENTAL.** Gravadora brasileira. A empresa paulistana Gravações Elétricas – Discos Continental S.A. passou a atuar no mercado fonográfico no final da década de 1950. Na década de 1970, representou vários selos norte-americanos, entre eles a Atlantic.

**DANIEL FILHO** (1937). Ator, diretor, produtor e cineasta brasileiro. José Carlos Daniel, diretor que pertence a alta cúpula da Rede Globo, iniciou a sua carreira na década de 1950 como ator. Atuou de 32 produções cinematográficas, entre elas "Os Cafajestes" (1962) e "Boca de Ouro" (1963). Na televisão, dirigiu 28 telenovelas e minisséries e atuou em 16 produções. Ler: FILHO (2001)

**DAVID CLAYTON THOMAS** (1941). Cantor norte-americano. David Clayton Thomas foi o vocalista da banda norte-americana Blood, Sweat & Tears, gravando com eles, quatro álbuns entre 1969 e 1972, de grande êxito comercial. Ainda continua em atividade. Escutar: THOMAS, D. C. David Clayton Thomas. (CBS, 1972)

**DENISE EMMER** (1958). Cantora, compositora, instrumentista e escritora brasileira. Denise Emmer Dias Gomes Gerhardt, filha de Dias Gomes e Janete Clair, iniciou sua carreira como compositora em 1970. Participou de inúmeras trilhas sonoras de telenovelas nas décadas de 1970 e 1980. A sua composição "Alouete", incluída na trilha sonora de "Pai Herói" obteve grande êxito comercial. Instrumentista autodidata, dedicou-se à música instrumental e à literatura.

**DIAS GOMES** (1922 – 1999). Dramaturgo e autor de telenovelas brasileiro. Alfredo de Freitas Dias Gomes obteve notoriedade como escritor teatral e projeção nacional devido a sua peça "O Pagador de Promessas". Estreou como autor de telenovelas em 1969, quando escreveu A Ponte dos Suspiros. Em 1973, escreveu um grande sucesso para TV Globo, "O Bem-Amado". Em "Saramandaia", três anos depois, criou o realismo fantástico na telenovela. A telenovela Roque Santeiro, às vésperas da estréia, foi vetada pela censura em 1975. Após dez anos, a telenovela foi produzida, tornando-se um dos maiores êxitos da teledramaturgia.

**DEMÉTRIUS** (1942). Cantor e compositor brasileiro. Demétrio Zhara Neto iniciou a sua carreira no final da década de 1950, sendo um dos pioneiros do "Rock" no

Brasil. Seu maior sucesso é a canção “Ritmo da Chuva”, versão da canção “Rhythm of The Rain”, do grupo Cascades, de 1964. Escutar: DEMÉTRIUS. O Ritmo da Chuva. (Continental, 1964)

**DISCO.** Gênero Musical. Ver R&B e Motown.

**DJAVAN** (1949). Cantor e compositor brasileiro. Djavan Caetano Viana iniciou sua carreira aos 16 anos de idade em Maceió. Foi contratado da Som Livre na primeira metade da década de 1970, participando de inúmeras trilhas sonoras de telenovelas. Transferiu-se para a EMI-Odeon em 1978. No final da década de 1970, Djavan era um compositor consagrado. Suas composições mais conhecidas são “Flor de Lis”, “Açaí”, “Álibi”, “Meu Bem Querer”, “Samurai” e “Oceano”. Escutar: DJAVAN. A Voz e o Violão. (Som Livre, 1975); DJAVAN. Djavan. (EMI-Odeon, 1978); DJAVAN. Alumbramento. (EMI-Odeon, 1980).

**DOM E RAVEL.** Dupla brasileira. Os irmãos Eduardo Gomes de Farias (Ravel) e Eustáquio Gomes de Farias (Dom) iniciaram a sua carreira no final da década de 1960. Entre as suas composições mais conhecidas estão “Você também é Responsável”, gravada em 1969, mas utilizada dois anos depois como propaganda do Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) e “Eu Te Amo Meu Brasil”, gravada pelo grupo Os Incríveis e que se tornou um grande sucesso. A dupla acabou por ganhar a antipatia da esquerda brasileira, mas segundo os autores, ela foi composta como saudação ao tricampeonato de futebol. Em 1973, a sua composição “Animais Racionais”, de conteúdo crítico, foi vetada pela censura. A dupla se desfez no final da década de 1970. Dom faleceu em 2000. Ler: ARAÚJO (2002) Escutar: DOM & RAVEL. Brasil, Cidade e Campo. (RCA, 1971)

**DOM SALVADOR** (1938). Instrumentista, compositor e arranjador brasileiro. Na década de 1960, integrou o Copa Trio, grupo que acompanhou Elis Regina e Jorge Ben. Em 1965 Salvador da Silva Filho formou outro trio, o Rio-65, que partiu e turnê pela Europa com Edu Lobo, Rosinha de Valença e Silvia Teles Em 1969, formou o grupo Abolição, formado exclusivamente por músicos negros, consolidando o “Soul” no Brasil. Mais tarde radicou-se nos Estados Unidos. Escutar: SALVADOR, D. Som, Sangue e Raça. (CBS, 1971)

**DORI CAYMMI** (1943). Compositor e cantor brasileiro. Filho de Dorival Caymmi e Stella Maris e irmão de Nana e Danilo Caymmi. Dorival Tostes Caymmi, na década de 1960, foi produtor, arranjador e diretor musical. Sua atuação como compositor é destacada, e nos festivais dos anos 60 teve músicas defendidas por MPB-4 (“Cantigo”), Nana Caymmi (“Saveiros”, com Nelson Motta) e Elis Regina (“O Cantador”, com Nelson Motta). Nos anos 70 trabalhou em trilhas para cinema. Escutar: CAYMMI, D. Dori Caymmi. (Odeon, 1972)

**DORIVAL CAYMMI** (1914). Compositor e cantor brasileiro. Um dos mais conhecidos compositores baianos, começou a carreira no final da década de 1930. A sua composição “O Que É Que a Baiana Tem” acabou sendo incluída no filme “Banana da Terra”, estrelado por Carmen Miranda. Passou a atuar na Rádio Nacional, quando conheceu a cantora Stella Maris, com quem se casou em 1940. Algumas de suas composições mais marcantes são: “A Lenda do Abaeté”, “Promessa de Pescador”, “É Doce Morrer no Mar”, “Marina”, “Não Tem Solução”, “João Valentão”, “Maracangalha”, “Doralice”, “Samba da Minha Terra”, “Lá Vem a Baiana”, “Saudades da Bahia”, “Oração pra Mãe Menininha”, “Rosa Morena”,

"...Das Rosas". Escutar: CAYMMI, D. Caymmi, Som, Imagem, Magia. (Sargaço, 1985)

**EDNARDO** (1946). Cantor e compositor brasileiro. José Ednardo Soares Costa Souza foi Membro do Pessoal do Ceará, ao lado de Fagner e Belchior fez parte da geração que tornou popular a herança de fundadores da música nordestina como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Seu maior sucesso foi "Pavão Misterioso", música baseada na literatura de cordel, incluída em 1976 na trilha da novela "Saramandaia", da Globo. Escutar: EDNARDO. Romance do Pavão Misterioso. (RCA-Victor, 1974)

**EDU LOBO** (1943). Compositor e cantor brasileiro. Eduardo de Góes Lobo iniciou sua carreira no começo da década de 1960. Em parceria com Ruy Guerra, compôs "Canção da Terra", "Reza" e "Aleluia". Fez músicas para o teatro e participou do evento "Arena Conta Zumbi", em 1965, em São Paulo, onde apresentou um de seus maiores sucessos, "Upa, Neguinho", em parceria com Gianfrancesco Guarnieri. Participou dos festivais de música popular e em 1967 com "Ponteio", parceria com Capinam, obteve o primeiro lugar. Durante a década de 1970 lançou discos solo e em 1983, compôs juntamente com Chico Buarque, as músicas do espetáculo "O Grande Circo Místico". Escutar: LOBO, E. Edu Lobo Canta Edu Lobo. (Elenco, 1965); LOBO, E. Edu Canta Zumbi. (Elenco, 1968); LOBO, E.; JOBIM, T. Edu e Tom. (Polygram, 1981);

**EDUARDO ATHAYDE** (s.d.). Jornalista, produtor de televisão e musical brasileiro. Um dos idealizadores do programa da TV Globo "Som Livre Exportação".

**EDUARDO CONDE** (1943-2003). Ator e cantor brasileiro. Participou de festivais de música na década de 1960 como intérprete. Participou de inúmeras peças teatrais e musicais, tais como "Hair", "Jesus Cristo Superstar" e "Rocky Horror Show". Na televisão, para a rede Globo, participou de telenovelas e minisséries, tais como "O Quinto dos Infernos" (2002)

**EDY STAR** (1938) Cantor, ator, dançarino e artista plástico brasileiro. Edivaldo Souza foi descoberto por Raul Seixas no início da década de 1970. Juntamente com Raul Seixas, Sérgio Sampaio e Míriam Batucada, gravou o LP Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10 (CBS, 1971), hoje considerado clássico pela crítica musical. Em 1975 estrelou a primeira montagem brasileira da peça Rocky Horror Show. Gravou um único disco solo, Sweet Edy (Som Livre-1974), só com músicas compostas especialmente para ele feitas por nomes como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Gilberto Gil, entre outros. Vive há 15 anos em Madrid, na Espanha, trabalhando como mestre-de-cerimônias de um cabaré. Escutar: STAR, E. Sweet Edy (Som Livre, 1971); BATUCADA, M. SAMPAIO, S.; SEIXAS, R.; STAR, E. Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10 (CBS, 1971)

**EGBERTO GISMONTI** (1947). Compositor e instrumentista brasileiro. Egberto Amin Gismonti iniciou sua carreira no final da década de 1960. Participou no III FIC com a canção "O Sonho", mais tarde gravada por Elis Regina. Egberto Gismonti é um multi-instrumentista muito respeitado, inclusive fora do Brasil, e produziu inúmeros LPs instrumentais e trilhas para espetáculos, muitas deles lançados pelo selo norueguês ECM. Escutar. GISMONTI, E. Sonho 70. (Polydor, 1970);

GISMONTI, E. Dança das Cabeças. (EMI-Odeon, 1977); GIMONTI, E. Circense. (EMI-Odeon, 1980).

**ELIS REGINA** (1945-1982). Cantora brasileira. Elis Regina Carvalho Costa iniciou sua carreira na começo da década de 1960. Depois de defender "Arrastão" (E. Lobo e V. Moraes), vencedora do festival da Excelsior em 1965, Elis Regina consagrou-se como uma das grandes intérpretes da MPB. Ao lado de Jair Rodrigues, apresentou o programa "O Fino da Bossa" na TV Record. Nas décadas de 1960 e 1970, Elis Regina lançou inúmeros LPs além de gravar canções de compositores que se consagrariam mais tarde, como Milton Nascimento, Ivan Lins, entre outros. Entre as suas dezenas de interpretações conhecidas, pode-se destacar "Upa, Neguinho" (E. Lobo e G. Guarnieri), "Madalena" (R.M. de Souza e I. Lins), "Águas de Março" (T. Jobim), "Romaria" (R. Teixeira) e "O Bêbado e a Equilibrista" (A. Blanc e J. Bosco). Ler: ESCHEVERRIA (1998). Escutar: REGINA, E. Elis. (Philips, 1966); REGINA, E. Elis. (Philips, 1972); JOBIM, T.; REGINA, E. Elis e Tom. (Philips, 1974); REGINA, E. Falso Brilhante, (Philips, 1976).

**ELTON JOHN** (1947). Compositor, cantor e instrumentista inglês. Sir Elton Hercules John (Reginald Kenneth Dwight) é um dos cantores e compositores de maior êxito comercial do Reino Unido. Iniciou a sua carreira no final da década de 1960. Na década seguinte, produziu canções, ao lado parceiro Bernie Taupin, letrista, canções e álbuns de grande vendagem mundial, destacando os LPs "Goodbye Yellow Brick Road" (Young, 1973) e "Captain Fantastic and The Brown Dirt Cowboy. (Young, 1975). Escutar: JOHN, E. Elton John (MCA, 1970). JOHN, E. Tumbleweed Connection (MCA, 1970).

**ELZA SOARES** (1937). Cantora brasileira. Consagrada intérprete de "Samba", Elza da Conceição Soares iniciou a carreira no final da década de 1950, sendo que seu primeiro sucesso veio com "Se Acaso Você Chegasse" (L. Rodrigues e F. Martins). Em 1962 conheceu o jogador de futebol Mané Garrincha, que se tornou o seu marido. Na década de 1960, alguns de seus sucessos foram "Sambou, Sambou" (J. Melo e J. Donato), "Mulata Assanhada" (A. Alves), "Devagar com a Louça" (H. Barbosa e L. Reis), entre outras. Escutar: SAORES, E. Se Acaso Você Chegasse. (Odeon, 1960); MILTINHO; SOARES, E. Elza e Miltinho. (Odeon, 1967)

**EMI.** Gravadora Inglesa. A Electric and Musical Industries Ltd. mantém operações em 25 países e foi formada em 1931 pela incorporação da Columbia Gramophone Company e Gramophone Company. Em 1957, a EMI entrou no mercado americano adquirindo 96% das ações da Capitol Records. Durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, a gravadora EMI obteve um grande sucesso através de suas marcas subsidiárias, tais como Parlophone, HMV, Columbia Records da Austrália, Capitol Records e EMI-Odeon. Isso fez da EMI uma das gravadoras mais conhecidas em todo o mundo, com uma lista de alguns dos artistas pop mais famosos em suas respectivas épocas, incluindo The Beatles, The Beach Boys, Pink Floyd, entre muitos outros.

**ERASMO CARLOS** (1941). Cantor e compositor brasileiro. Um dos principais membros do movimento da "Jovem Guarda", Erasmo Esteves se consagrou também como compositor através de sua parceria com Roberto Carlos, aliás uma das mais bem-sucedidas de toda a história da música brasileira. A dupla produziu dezenas de sucessos nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Também é considerado um dos primeiros expoentes do gênero "Rock" no Brasil. Escutar: CARLOS, E. O

Tremendão. (RGE, 1967); CARLOS, E. Erasmo Carlos. (Philips, 1971); CARLOS, E. Projeto Salva Terra. (Polydor, 1974); CARLOS, E. Mulher. (Polydor, 1980)

**ERLON CHAVES** (1933-1974). Maestro, arranjador, compositor e cantor brasileiro. Erlon Chaves, trabalhou na TV Tupi e TV Rio, acompanhou Elis Regina em 1968 na excursão a Paris, e fundou a Banda Veneno, grupo de apoio de Jorge Ben. O seu maior sucesso comercial foi a canção "Eu Quero é Mocotó" (J. Ben), que concorreu no V FIC. Escutar. CHAVES, E. Erlon Chaves e a sua Banda Veneno. (Philips, 1971)

**EUMIR DEODATO** (1943). Compositor, instrumentista e arranjador brasileiro. No final da década de 1950, Eumir Deodato de Almeida atuou como músico no núcleo da "Bossa Nova" no Rio de Janeiro. Mudou-se para os Estados Unidos em 1967 e se consagrou como arranjador, trabalhando com músicos brasileiros então radicados naquele país e músicos norte-americanos, (Frank Sinatra, Roberta Flack, entre outros). Seu maior sucesso aconteceu em 1972, quando fez o arranjo de "Assim Falou Zaratustra" de Richard Strauss. Escutar: DEODATO, E.; DONATO, J. Donato e Deodato. (Muse, 1969); DEODATO, E. Prelude. (CTI, 1973).

**EUSTÁQUIO SENA** (s.d.). Cantor, compositor e instrumentista brasileiro. Em 1972, trabalhou na gravadora Som Livre, assinando a produção musical do disco "Acabou Chorare", do grupo Os Novos Baianos. Em 1980, lançou, pela gravadora Epic, o LP "Cauromi", interpretando composições de sua autoria,

**FÁBIO** (1949) Cantor, compositor e produtor musical paraguaio. Nascido no Paraguai, Juan Senon Rolon, adotou o nome Fábio em 1967 por sugestão de Carlos Imperial, com quem fez uma parceria musical. O primeiro LP foi lançado em 1969, contendo a música que se tornaria o maior sucesso de sua carreira, e com a qual é até hoje identificado: "Stella" (Fábio e C. Imperial). Na mesma década conheceu Tim Maia, de quem tornou-se também grande amigo e parceiro musical durante 20 anos. Escutar: FÁBIO. Fábio. (RCA, 1969); FÁBIO. Frutos de Mi Terra. (Polydor, 1972).

**FAGNER** (1949). Cantor e compositor brasileiro. Raimundo Fagner Cândido Lopes iniciou a sua carreira no final da década de 1960, participando de inúmeros festivais. Em 1973, gravou seu primeiro LP Manera Frufu Manera. (Philips, 1973), onde interpretando, entre outras, as composições "Último pau-de-arara" (Venâncio, Corumba e J. Guimarães), "Mucuripe" (Fagner e Belchior), e "Canteiros", sobre versos de Cecília Meirelles. No final da década de 1970, Fagner atingiu o grande público através das canções "Revelação" (Clodô e Clésio), "Quem Me Levará Sou Eu" (Dominguinhos e Manduka) e "Noturno" (Graco e Silvio). Na década seguinte, o cantor aumentou sua popularidade com "Romance no Deserto. (B. Dylan) e "Deslizes". (M. Sullivan e P. Massadas). Escutar: FAGNER. Orós. (CBS, 1977); FAGNER. Quem Viver Chorará. (CBS, 1978)

**FLAVIO CAVALCANTI** (1923-1986). Apresentador de televisão brasileiro. O apresentador comandou inúmeros programas de grande audiência na Rede Tupi, tais como "Um Instante Maestro" e "Programa Flavio Cavalcanti. No final da década de 1970, transferiu-se para a Rede Bandeirantes e posteriormente para o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão).

**FRENÉTICAS, AS.** Grupo vocal feminino brasileiro. Sexteto que surgiu em 1976, no Rio de Janeiro, no auge do sucesso das discotecas, formado por Sandra Pêra (irmã da atriz Marília Pêra), Regina Chaves, Leiloca, Lidoka, Dulcilene de Moraes e Edir de Castro. O compositor e produtor Nelson Motta, quando inaugurou no Rio de Janeiro a discoteca "Frenetic Dancing Days", contratou garçonetes (o sexteto) que fariam o atendimento, mas com uma inovação: no meio da noite, subiriam de surpresa ao palco e cantariam três ou quatro músicas. As Frenéticas passaram a gravar com a produção de Nelson Motta. Entre os maiores sucessos do grupo, estão "Perigosa" (N. Motta, R. Lee e R. R. Carvalho) e os temas das telenovelas da Globo "Dancin' Days" e "Feijão Maravilha". O grupo se desfez em 1984 e voltou por um breve período em 1998. Escutar: AS FRENÉTICAS. As Mais Gostosas das Frenéticas. (WEA, 1992)

**FUNK.** Gênero Musical. Ver R&B

**EMÍLIO GARRASTAZU MÉDICI** (1905-1985). Presidente do Brasil de 30/10/1969 a 15/3/1974. Promovido a general-de-brigada em 1961, foi nomeado comandante da Academia Militar das Agulhas Negras, no Rio de Janeiro, e apoiou o golpe de 1964, que depôs o presidente João Goulart. Em 1967, assumiu a chefia do SNI (Serviço Nacional de Informações) e, em 1969, o comando do 3º Exército, no Rio Grande do Sul. Após o afastamento de Costa e Silva, o Alto Comando do Exército indicou o nome de Médici para a presidência da República. No seu governo houve o conhecido "milagre brasileiro".

**GAL COSTA** (1945). Cantora brasileira. Maria da Graça Costa Penna Burgos iniciou sua carreira na primeira metade da década de 1960. Conheceu Caetano Veloso e sua irmã Maria Bethânia em 1963. Três anos depois, participou do movimento tropicalista. Ficou nacionalmente conhecida em 1968 com "Divino Maravilhoso" (C. Veloso e G. Gil), terceiro lugar no IV Festival de Música Popular Brasileira da Record, e com o sucesso da canção "Baby" (C. Veloso). Na década de 1970, produziu inúmeros LPs de sucesso como "Le-Gal" (Philips, 1971). Consolidou-se como uma das maiores intérpretes da MPB na década de 1980 a partir do LP "Gal Tropical" (Philips, 1979). Entre os seus maiores sucessos, estão: "Vapor Barato" (J. Macalé e W. Salomão), "Folhetim" (C. Buarque), "Balancê" (J. de Barro e A. Ribeiro) e "Festa do Interior" (M. Moreira e A. Silva). Escutar: COSTA, G. Gal Costa. (Philips, 1968); COSTA, G.. Fa-Tal a Todo Vapor. (Philips, 1972); COSTA, G. Gal Tropical. (Phonogram, 1979).

**GERALDO AZEVEDO** (1945). Cantor e compositor brasileiro. Geraldo de Azevedo Amorin Começou a sua carreira no final da década de 1960, juntamente com Alceu Valença. Lançou seu primeiro disco solo em 1977 e, nos anos seguintes, além de seu trabalho solo e músicas para a televisão, fez projetos com os cantores Elomar, Vital Farias, Xangai e Elba Ramalho. Escutar: AZEVEDO, G. Geraldo Azevedo. (Som Livre, 1977); ELOMAR; AZEVEDO, G.; FARIAS, V.; XANGAI. Cantoria – Ao vivo. (Kuarup, 1984)

**GERALDO VANDRÉ** (1935). Cantor e compositor brasileiro. Um dos principais nomes da MPB da década de 1960, Geraldo Pedrosa de Araújo Dias teve o seu trabalho ampliado para o grande público através dos festivais. Em 1965, venceu a segunda edição do festival da Excelsior com "Porta Estandarte". No ano seguinte, a sua composição "Disparada", feita em parceria com Theo Barros, tirou o primeiro lugar no Festival da Record, juntamente com "A Banda" (C. Buarque). No ano de

1968 "Caminhando (Pra Não Dizer que Não Falei de Flores)" conquista o segundo lugar no festival da TV Globo, apesar de ser favorita do público. Com a promulgação do AI-5 e o acirramento da ditadura, foi exilado em 1968, voltando para o Brasil cinco anos depois. Nos últimos 40 anos, Geraldo Vandré não realizou mais shows e raramente concede uma entrevista. Escutar: VANDRÈ, G. Canto Geral. (Odeon, 1968); VANDRÉ, G. Geraldo Vandré (Antologia). (RGE, 1996)

**GERALDO VIETRI** (s.d.). Diretor e dramaturgo brasileiro. Iniciou a sua carreira em 1958 na TV Tupi. Na emissora, alcançou sucesso e projeção nacional com as telenovelas "Antônio Maria" (1968), "Nino, o Italianinho", (1969) e "Meu Rico Português" (1976), última novela a derrotar a Rede Globo no horário das 19h, até 2006, Com a falência da TV Tupi, Geraldo Vietri foi contratado por várias outras emissoras, dentre elas a Rede Bandeirantes e a Rede Manchete.

**GIGLIOLA CINQUETTI** (1947). Cantora italiana. Aos 16 anos, venceu o "Festival de San Remo" com a canção "Non ho l'età" (N. Salerno e M. Panzeri). Essa vitória levou-a à sua participação no "Festival Eurovisão da Canção" interpretando a mesma canção, obtendo uma nova vitória. Em 1966 gravou a música "Dio, Come Ti Amo!" (D. Modugno), um sucesso musical que a levou para o cinema, para participar do filme homônimo. Escutar: CINQUETTI, G. Grandes Sucessos. (CBS, 1971)

**GILBERTO GIL** (1942). Cantor e compositor brasileiro. Um dos principais nomes da MPB, Gilberto Passos Gil Moreira iniciou sua carreira na primeira metade da década de 1960. Lançou o seu primeiro LP individual em 1967 e, naquele mesmo ano, juntamente com Caetano Veloso, organizou o movimento da Tropicália. Neste período, compôs canções emblemáticas do movimento tais como "Domingo no Parque", "Aquele Abraço", "Soy Loco Por Ti América" (com Capinan), "Panis et Circenses" e "Divino Maravilhoso", estas duas últimas em parceria com Caetano Veloso. Depois do AI-5, foi exilado, retornando ao Brasil em 1972. Durante a década de 1970 e início da seguinte, lançou inúmeros LPs. Do período pós-tropicalismo, algumas das suas canções mais conhecidas são: "Expresso 2222", "Eu Só Quero um Xodó" (Dominginhos e Anastácia), "Sítio do Pica-pau Amarelo", "Realce", "Palco", "Toda Menina Baiana", "Drão", "Se Eu Quiser Falar com Deus" e "No Woman No Cry" (B. Marley). Ler: CALADO (1997). Escutar: GIL, G. Gilberto Gil. (Philips, 1968); GIL, G. Expresso 2222 (Philips, 1972); GIL, Gilberto. Refazenda. (Philips, 1975); GIL, G. Realce. (WEA, 1978).

**GIORGIO** (1940). Compositor e instrumentista italiano. Georgio Moroder iniciou a sua carreira no início da década de 1970 e teve um grande sucesso mundial em 1972 com a sua composição "Son Of My Father". Na segunda metade da década de 1970, o tecladista obteve grande sucesso ao adentrar no gênero "Disco", inclusive todos os LPs de grande sucesso da cantora Donna Summer. Produziu a trilha do filme de Alan Parker, "Expresso da Meia-noite" (1978) e ganhou o seu segundo Oscar com a sua composição "Flashdance...What a Feeling", do filme "Flash Dance". (1983). Escutar: MORODER, G. Midnight Express. (Casablanca, 1978).

**GLADYS KNIGHT & THE PIPS.** Cantora e grupo norte-americano. Gladys Knight & The Pips tiveram o seu primeiro grande sucesso, em 1961, com "Every Beat of My Heart" (Otis). Em meados daquela década, assinam com a Motown, conseguindo vários sucessos para a gravadora. Em meados da década de 1970,

Gladys Knight iniciou carreira solo depois de obterem grande êxito comercial com "Neither One of Us" (Weatherly). Escutar: GLADYS KNIGHT & THE PIPS. Anthology. (Motown, 1974)

**GUILHERME ARANTES** (1953). Cantor, compositor e instrumentista brasileiro. Iniciou a sua carreira com o grupo Moto Perpétuo, que lançou um LP em 1975. No ano seguinte, compôs um de seus maiores sucessos, "Meu Mundo e Nada Mais", que entrou para a trilha sonora da telenovela "Anjo Mau". Tirou o segundo lugar no festival MPB-Shell 81 com "Planeta Água". Na década de 1980, Guilherme Arantes produziu trilhas para programas infantis e telenovelas. Entre as suas composições mais conhecidas estão: "Éxtase", "Amanhã", "Deixa Chover", "Lindo Balão Azul" e "Cheia de Charme". Escutar: MOTO PERPÉTUO. (Continental, 1975); ARANTES, G. Guilherme Arantes. (Som Livre, 1976).

**GUILHERME DE BRITO** (1922). Compositor brasileiro. Nascido no bairro carioca de Vila Isabel, chegou a conhecer o Noel Rosa. Em 1955 o cantor Augusto Calheiros lançou um compacto com duas de suas composições: "Meu Dilema" e "Audiência Divina". Depois disso, outros intérpretes passaram a gravar suas músicas. Ainda na década de 1950 conhece o compositor Nelson Cavaquinho (1911-1986), que se tornou um de seus maiores parceiros. Desta parceria nasceram clássicos como "Pranto de Poeta", "Folhas Secas", "Quando Eu Me Chamar Saudade", "Luto", "Suicídio" e "A Flor e o Espinho" (com Alcides Caminha), consagrada na gravação de Elizeth Cardoso. Escutar: BRITO, G.; CANDEIA; CAVAQUINHO, N. MEDEIROS, E. Quatro Grandes do Samba. (RCA-Victor, 1977).

**GUTEMBERG GUARABYRA** (1947). Cantor e compositor brasileiro. Gutemberg Nery Guarabyra Filho foi o compositor que venceu o II FIC em 1967 com "Margarida" (Guarabyra) ao lado do grupo Manifesto. Deste grupo, Guto Graça Mello e Mariozinho Rocha seriam dois dos principais nomes da gravadora Som Livre. Guarabyra formou no início da década de 1970, o trio Sá, Rodrix e Guarabira, e depois a dupla Sá e Guarabyra. Escutar: SÁ, RODRIX E GUARABYRA. Terra (Odeon, 1973).; SÁ & GUARABYRA. Nunca. (Odeon, 1974); SÁ & GUARABYRA. 10 Anos Juntos. (RCA, 1983).

**GUTO GRAÇA MELO** (s.d). Compositor, produtor e executivo brasileiro. Foi membro do grupo Manifesto, formado em 1965 por Gracinha Leporace (cantora solista), Lucinha (cantora solista), que passou mais tarde a atuar com o nome de Lucina, Junaldo (cantor solista), Augusto César Pinheiro (vocalista), José Renato Filho (vocalista), Gutemberg Guarabyra (compositor, violonista e cantor), Mariozinho Rocha (compositor e arranjador vocal) e Fernando Leporace (compositor e violonista). Em 1967, participou do II Festival Internacional da Canção com "Margarida" (Gutemberg Guarabyra), classificada em 1º lugar na fase nacional e em 3º lugar na fase internacional do evento.

**HARMONY CATS, THE** Grupo vocal feminino brasileiro. Quinteto vocal de "Disco music" formado em 1976. Tinha inicialmente como componentes cinco vozes: Cidinha, Rita, Heleninha, Maria Amélia e Vivian. Lançaram o seu primeiro compacto em 1976 e passaram então a fazer muito sucesso, seguindo o estilo do grupo As Frenéticas, tendo como repertório básico a "Disco" e se especializando em gravar *medleys* de sucessos. Tiveram a suas interpretações incluídas em três trilhas sonoras de telenovela da TV Globo entre 1976 e 1978. Em 1980, o grupo se

reduz ao trio e em 1985, se desfez. Escutar: HARMONY CATS. The Harmony Cats Show (Som Livre, 1978)

**HERMES AQUINO** (1949). Cantor, compositor e publicitário brasileiro. Compositor e cantor gaúcho que teve grande repercussão com a sua composição “Nuvem Passageira”, que foi incluída na telenovela da TV Globo “O Casarão”, em 1976. Participou ainda de mais três trilhas sonoras da emissora até 1980. Escutar: AQUINO, H. Hermes Aquino. (RGE, 1976)

**HERMETO PASCOAL** (1936). Compositor e instrumentista brasileiro. Conhecido “o bruxo”, é famoso por sua capacidade de extrair música de qualquer coisa, desde chaleiras e brinquedos de plástico até a fala das pessoas. No final da década de 1960, começou a ganhar fama como pianista e flautista do Quarteto Novo. Na década seguinte, lançou álbuns que reforçaram a sua imagem de músico experimentalista. Hermeto Pascoal, assim como Egberto Gismonti, é um dos instrumentistas brasileiros mais respeitados. Escutar: PASCOAL, H. Música Livre. (Phonogram, 1973).

**HYLDON** (1951). Cantor, instrumentista, compositor e produtor. Hylton de Souza Silva é um dos maiores representantes da “Soul” no Brasil, ao lado de Tim Maia e Cassiano. Tocou com os Diagonais, Wilson Simonal, Tony Tornado e Tim Maia, de quem foi parceiro. Produziu discos de Jerry Adriani, Erasmo Carlos e Odair José. Teve seu primeiro e maior sucesso em 1975, com “Na Rua, na Chuva, na Fazenda”, título de seu primeiro disco, que ainda tinha os sucessos “Na Sombra de uma Árvore” e “As Dores do Mundo”, todas de sua autoria. Escutar: HYLDON. Na Rua, Na Chuva, Na Fazenda. (Polydor, 1975);

**IBRAHIM SUED** (1924-1995). Jornalista e colunista social brasileiro. Conhecido colunista social que trabalhou nos jornais O Globo e Jornal do Brasil. “Bomba, bomba!” ou “Furo, furo!”, “Sorry, periferia” e “À demande” eram alguns de seus principais bordões em suas colunas e em programas de TV que apresentava.

**IVAN LINS** (1945). Compositor, cantor e instrumentista brasileiro. Ivan Lins Guimarães nasceu no Rio de Janeiro e começou a tocar piano profissionalmente aos 18 anos de idade em um grupo de jazz e bossa nova. Foi membro do MAU e se destacou no V FIC com “O Amor é o Meu País”. Apresentou o programa “Som Livre Exportação”. Na segunda metade da década de 1970, Ivan Lins, ao lado do letrista Vitor Martins, produziu uma série de composições com forte teor político, como “Abre Alas”; “Cartomante”, “Aos Nossos Filhos”, e “Desesperar Jamais”. Na década seguinte, dedicou-se à sua carreira internacional. Escutar: LINS, I. Somos Todos Iguais Esta Noite. (EMI-Odeon, 1977); LINS, I. Nos Dias de Hoje. (EMI-Odeon, 1978)

**IVANI RIBEIRO** (1916-1995). Autora de rádonovelas e telenovelas brasileiras. Cleide Freitas Alves de Ferreira iniciou a sua carreira na década de 1930, assinando inúmeras rádonovelas e trabalhando como rádio-atriz. Em 1952, produziu a sua primeira telenovela para a TV Tupi. Dois anos depois, transferiu-se para a TV Record. No início da década de 1960 foi contratada pela recém-inaugurada TV Excelsior. O primeiro grande êxito que a escritora proporcionou para a emissora foi a “A Deusa Vencida” (1965). Com a falência da TV Excelsior em 1970, a autora transferiu-se para a TV Tupi, assinando grandes sucessos no horário das vinte horas, como “Mulheres de Areia” (1973), “A Viagem” (1975) e “O

Profeta" (1977). Com a falência da TV Tupi, transferiu-se para a Rede Bandeirantes, onde escreveu quatro telenovelas. Em 1982 estreou na Rede Globo, em que permaneceu até sua morte.

**JACKSON DO PANDEIRO** (1919-1982). Cantor, compositor e instrumentista brasileiro. O compositor paraibano José Gomes Filho é um dos maiores representantes dos gêneros "Xote", "Baião" e "Forró" ao lado de Gordurinha. Iniciou sua carreira no início da década de 1950. Quando se transferiu para o Rio de Janeiro foi contratado pela Rádio Nacional, tornando-se um grande sucesso. Entre os seus inúmeros sucessos, pode-se destacar "Sebastiana" (R. Cavalcanti), "Forró em Limoeiro" (E. Ferreira), "O Canto da Ema" (J. Valle, A. Cavalcanti e A. Vianna), "Lágrima" (J. Garcia, S. Nunes e J. Pandeiro), "Um a Um" (E. Ferreira), "Chiclete com Banana" (Gordurinha e A. Castilho), "Mulher do Aníbal" (N. Paula e G. Macedo) e "Forró em Caruaru" (Z. Dantas). Escutar: PANDEIRO, J. A Música Deste Século e Seus Maiores Intérpretes – Jackson do Pandeiro. (SESC, 2000)

**JAIR RODRIGUES** (1939). Cantor brasileiro. Jair Rodrigues de Oliveira iniciou sua carreira no início da década de 1960 e tornou-se conhecido em 1964 quando gravou o grande sucesso "Deixa Isso pra Lá" (A. Paz e E. Menezes). Em 1965, com Elis Regina, gravou o LP ao vivo, Dois na Bossa (Philips, 1965). No mesmo ano, passaram a comandar o programa da TV Record, O Fino da Bossa. Participou também de festivais e angariando o primeiro lugar no Festival da Record de 1966 com "Disparada" (G. Vandrê e T. Barros). No mesmo ano lançou um de seus maiores sucessos, "Tristeza" (Niltinho e H. Lobo). Outras músicas que se tornaram populares na voz de Jair Rodrigues foram "Triste Madrugada" (J. Costa), "Tengo-Tengo" (Zuzuca) e "Festa Para Um Rei Negro" (Zuzuca). Escutar: REGINA, E.; RODRIGUES, J. Dois na Bossa. (Philips, 1965), RODRIGUES, J. Festa Para Um Rei Negro. (Philips, 1971); RODRIGUES, J. Jair Rodrigues – 10 anos depois. (Phonogram, 1974)

**JAMES BROWN** (1933-2006) Cantor e compositor norte-americano. James Joseph Brown Jr. é um dos mais importantes nomes do R & B, "Soul" e "Funk" sendo a invenção deste último gênero creditada a ele. Iniciou a sua carreira na década de 1950 e ganhou grande popularidade na seguinte. Em toda a sua carreira, gravou mais de oitocentas canções, lançou 50 LPs e conseguiu 119 êxitos nas paradas de sucessos. Escutar: BROWN, J. Live at Apollo (Polydor, 1963); BROWN, J. Live at Apollo, Vol. 2. (Polydor, 1968); BROWN, J. Sex Machine. (Polydor, 1970); BROWN, J. The Payback (Polydor, 1973).

**JANE e HERONDY.** Dupla brasileira. Dupla formada pela casal Jane Vicentina e Herondy Bueno. Lançaram seu primeiro LP em 1975 e no ano seguinte, fizeram grande sucesso com "Não se Vá", versão da canção de Alain Barriere. Entre 1977 e 1984, a dupla lançou alguns sucessos, como "Ama-me" (D. Cabuche). Escutar: JANE e HERONDY. "Não se Vá" (RCA, 1976)

**JANETE CLAIR** (1925 – 1983). Escritora e autora de rádionovelas e telenovelas brasileira. Janete Emmer Dias Gomes iniciou a sua carreira em 1943, como rádio atriz. Incentivado pelo marido Dias Gomes, passou a escrever radionovelas no final da década. Na década de 1960, começou a escrever telenovelas para a TV Tupi e no final da mesma década, transferiu-se para a TV Globo. A autora assinou alguns dos maiores sucessos da TV Globo no campo da teledramaturgia, tais

como “Véu de Noiva” (1969), “Irmãos Coragem” (1970), “Selva de Pedra” (1972), “Pecado Capital” (1975), “O Astro” (1977) e “Pai Herói” (1979)

**JARARACA & RATINHO.** Dupla brasileira. Dupla sertaneja formada em 1927 por José Luís Rodrigues Calazans (Jararaca) e Severino Rangel de Carvalho (Ratinho), sendo uma das mais antigas e tradicionais do Brasil. Gravaram o primeiro disco em 1929, pela Odeon, época em que começaram a ter suas músicas gravadas por outros artistas, como Francisco Alves. Jararaca compôs e gravou diversas músicas de carnaval, como o clássico "Mamãe Eu Quero" (com Vicente Paiva), em 1937. Alguns sucessos foram "Desafiando", "Meu Pirão Primeiro", "Oi, Chico", "Bonito" e "Pinicadinho".

**JARDS MACALÉ** (1943). Compositor e cantor brasileiro. Jards Anet da Silva atuou no espetáculo “Arena Conta Bahia”, em 1965, ao lado Maria Bethânia. Participou do IV FIC com a canção “Gothan City” (J. Macalé e Capinan). Trabalhou com Gal Costa na gravação do disco "Lê-Gal" e no show "Meu nome é Gal". Em 1971, viajou para Londres, convidado por Caetano Veloso. Entre a suas composições mais conhecidas estão “Hotel das Estrelas” e "Vapor barato", esta última em parceria com Wally Salomão. Escutar: MACALÉ, J. Jards Macalé. (Phonogram, 1972)

**JOÃO ARAÚJO** (s.d.). Empresário, produtor musical e executivo brasileiro. Na década de 1960, trabalhou nas gravadoras Odeon e Philips. Em 1969, passou a dirigir a gravadora Som Livre, permanecendo na mesma por mais de 15 anos. Produziu inúmeros artistas, inclusive o seu filho Cazuza.

**JOÃO BOSCO** (1946). Compositor, instrumentista e cantor brasileiro. João Bosco de Freitas Mucci começou a sua carreira no final da década 1960. Em 1967 conheceu Vinicius de Moraes com o qual compôs algumas canções como “Rosa dos Ventos” e “Samba do Pouso”. Em 1970 conheceu aquele que viria a ser o mais freqüente parceiro, com quem compôs mais de uma centena de canções: Aldir Blanc. Entre as mais conhecidas canções da dupla, estão: “O Mestre Sala dos Mares”, “O Bêbado e a Equilibrista”, “Bala com Bala”, “Kid Cavaquinho”, “Caça à Raposa”, “Falso Brilhante”, “O Rancho da Goiabada”, “De Frente pro Crime”, “Latin Lover”, “Corsário”, entre muitas outras. Escutar: BOSCO, J. Caça à Raposa. (RCA, 1975); BOSCO, J. Galos de Briga. (RCA, 1976); BOSCO, J. Tiro de Misericórdia. (RCA, 1977); BOSCO, J. Linha de Passe. (RCA, 1979)

**JOÃO LOREDO** (s.d.). Diretor e produtor de TV brasileiro. Atuou na Rede Globo de televisão, sendo responsável pela produção e direção de programas como “Faça Humor e Não Faça a Guerra”, “Shazam & Xerife”, “Lingüinha & Mr. Yes”, entre outros.

**JOE WALLACH** (s.d.). Executivo norte-americano. Joe Wallach foi um dos responsáveis pela formação da TV Globo em 1965. Representante da “Time-Life” no Brasil, empresa norte-americana fundada em 1961 pela “Time Incorporated”, companhia especializada em *marketing* de música e livros (controlada desde 2003 pela Direct Direct Holdings Worldwide). A “Time-Life”, que foi nomeada assim para aproveitar a fama das duas maiores revistas de sua fundadora, os semanários Time e Life, foi a parceira comercial do Globo na fundação da TV Globo. Joe Wallach indicou o nome de Walter Clark para o cargo de diretor geral da emissora.

**JOHN LENNON** (1940-1980). Cantor e compositor inglês. Ver: BEATLES, THE.

**JORGE BEN (JOR)** (1942). Cantor e compositor brasileiro. Jorge Duílio Lima Menezes iniciou a sua carreira em 1963. Um dos mais conhecidos compositores da MPB, Jorge Ben adotou um estilo que inclui o "Samba", "Funk", "Rock/Pop" e "Bossa Nova" com letras que misturam humor, sátira e temas esotéricos. Participou de inúmeros festivais de música nas décadas de 1960. Sua composição "País Tropical" teve um grande êxito na voz de Wilson Simonal. Na década de 1970, lançou álbuns mais esotéricos e experimentais. Em 1989 passou a adotar o nome de Jorge Ben Jor. Entre as canções mais conhecidas de Jorge Ben (Jor) estão "Cadê Teresa", "País Tropical", "Que Pena", "Que Maravilha", "Chove Chuva", "Fio Maravilha", "Taj Mahal", "Os Alquimistas", "Banda do Zé Pretinho" e "W/Brasil". Escutar: BEN, J. Samba Esquema Novo. (Philips, 1964); BEN, J. Jorge Ben. (Philips, 1969); BEN, J. Negro é Lindo. (Philips, 1971) e BEM, J. Tábua de Esmeraldas. (Philips, 1974).

**JORGE MAUTNER** (1941). Poeta, escritor, violinista, pianista, compositor e cantor brasileiro. Henrique Góes Mautner é uma dos nomes que receberam o rótulo de "malditos" da arte brasileira. Em 1972 gravou seu primeiro LP e compôs ao lado de Nelson Jacobina, seu parceiro mais constante, "Maracatu Atômico", gravado por Gilberto Gil em 1973 e regravado por Chico Science e Nação Zumbi em 1996. Escutar: MAUTNER, J. Para Iluminar a Cidade. (Phonogram, 1972); MAUTNER, J. Jorge Mautner. (Polydor, 1974); MAUTNER, J. Mil e Uma Noites em Bagdá. (Phonogram, 1976).

**JOSÉ BONIFÁCIO DE OLIVEIRA SOBRINHO (BONI)** (1935). Produtor e diretor de televisão brasileiro. Vindo da TV Tupi, ingressou na Rede Globo em 1967 como produtor. Produziu inúmeros programas para a emissora na década de 1960 e início de 1970. Passou a ser o diretor geral em 1977, após a saída de Walter Clark. Atualmente é consultor da Rede Globo. Ler: SOBRINHO (2000)

**JOSÉ ITAMAR DE FREITAS** (s.d.). Jornalista e produtor de televisão brasileiro. José Itamar de Freitas foi um dos nomes que colaborou com o grande sucesso da Rede Globo, dirigindo importantes noticiários daquele órgão televisivo, como o programa dominical "Fantástico", onde trabalhou por 18 anos seguidos e o Jornal Nacional.

**JOTA SILVESTRE** (1922-2000). Escritor, ator e apresentador de televisão brasileiro. João Silvestre iniciou a sua carreira em 1941 na rádio Bandeirantes. Escreveu e estrelou algumas rádionovelas no final da década de 1940 e início da de 1950. O seu programa de perguntas e respostas, "O Céu é o Limite", estreou em 1955 na TV Tupi, foi um grande sucesso de audiência. Nas décadas de 1970 e 1980, apresentou programas nas emissoras SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) e Manchete.

**JOVEM GUARDA.** Programa de televisão e movimento musical. Jovem Guarda foi um programa televisivo brasileiro exibido pela Rede Record a partir de 1965. Os integrantes do programa foram influenciados pelo "Rock and Roll" do final da década de 1950 e pelo conjunto The Beatles, construindo uma variação musical que foi denominada de "iê-iê-iê", voltada para os adolescentes. A expressão "Jovem Guarda" começou a ser usada com a estréia do programa de auditório que

tinha esse nome, na TV Record, em 1965. Foi comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa.

**JUDY GARLAND** (1922-1969). Atriz e cantora norte-americana. Frances Ethel Gumm foi considerada por muitos uma das maiores estrelas cantoras da “Era de Ouro de Hollywood” dos filmes musicais. Na década de 1930, estrelou vários filmes com o ator Mickey Rooney. Em 1937, tornou-se mundialmente conhecida com o filme “O Mágico de Oz”, onde interpreta a canção “Over The Rainbow” (Arlen e Habourg). No início da década de 1950, afasta-se do cinema por problemas pessoais. Em 1954 atuou no filme “Nasce uma Estrela”. Nas décadas de 1950 e 1960, passou a se dedicar à sua carreira de cantora, falecendo em 1969 por overdose de remédios. Judy Garland casou cinco vezes e é mãe da cantora e atriz Liza Minelli, filha do produtor Vincent Minelli. Escutar: GARLAND, J. Judy At Carnegie Hall. (Capitol, 1961)

**JULIO MEDAGLIA** (1938). Maestro e compositor brasileiro. Foi o responsável pela organização de festivais de música contemporânea e atuou como arranjador no Tropicalismo. Em 1970, morou na Alemanha, onde escreveu arranjos de jazz e MPB. Atuou também na criação de trilhas sonoras de inúmeros filmes para a televisão alemã. Como regente, esteve à frente da Filarmônica de Berlim e de outras orquestras da Europa. Em 1974, voltou ao Brasil e foi contratado pela Rede Globo, compondo trilhas sonoras para 20 produções da série "Caso verdade" e para os seriados "Avenida Paulista", "Anarquistas Graças a Deus" e "Grande Sertão: Veredas". Atuou ainda como supervisor musical e artístico da emissora.

**K-TEL**. Gravadora holandesa. Gravadora Holandesa que se instalou no Brasil na década de 1970, com o nome de K-tel do Brasil Comercial Ltda. A gravadora se especializou em coletâneas com sucessos internacionais. No final da década, passou também a produzir LPs de artistas nacionais. Encerrou suas atividades no Brasil na década de 1980.

**LAURO CÉSAR MUNIZ** (1938). Escritor e autor de telenovelas brasileiro. Iniciou a sua carreira em 1959, escrevendo para o teatro. Escreveu a sua primeira telenovela em 1966 para a TV Excelsior. Depois de trabalhar nas TVs Tupi e Record, transferiu-se para a Rede Globo em 1972. O sucesso na Rede Globo veio com as telenovelas “Escalada” (1975) e “Os Ossos do Barão” (1976). Contudo, a pouca aceitação de “Os Gigantes” (1979) fizeram que o autor saísse da emissora. Depois de dois anos afastado da Rede Globo, o autor retornou com algumas telenovelas de grande audiência, como “Transas e Caretas” (1984) e “O Salvador da Pátria” (1989). Em 2002, transferiu-se para Rede Record.

**LECI BRANDÃO** (1944). Cantora e compositora brasileira. Leci Brandão da Silva, renomada intérprete de samba, lançou o seu primeiro LP em 1974 pelo selo Marcus Pereira. Participou também do festival de música da Rede Globo, “Abertura”. Leci Brandão, também é uma pesquisadora das tradições da música brasileira e prosseguiu sua carreira direcionando o seu repertório para o samba de raiz, obtendo sempre, um grande respeito não somente da crítica como também dos apreciadores do gênero. Tornou-se a primeira mulher a participar da ala de compositores da Mangueira. Ao longo de sua carreira, gravou 20 álbuns. Escutar: BRANDÃO, L. Coisas do Meu Pessoal. (Polydor, 1977)

**LED ZEPPELIN.** Grupo de “Rock” inglês. Durante os onze anos de existência (1968 a 1979), o grupo tornou-se referência dentro do Rock, pois muitos críticos os consideraram os artífices do gênero “Heavy Rock”. Formado por Robert Plant, Jimmy Page, John Paul Jones e John Bonham, o Led Zeppelin lançou 10 LPs originais, todos considerados clássicos pela crítica musical, que, somente nos E.U.A., venderam mais de 110 milhões de cópias. Entre as canções mais conhecidas do grupo, estão: “Whole Lotta Love” (J. Page, R. Plant, J. P. Jones, J. Bonham), “Rock and Roll” (J. Page, R. Plant, J. P. Jones, J. Bonham), “Stairway To Heaven” (J. Page e R. Plant) e “Kashmir” (J. Page, R. Plant, J. P. Jones). Escutar: LED ZEPPELIN. Led Zeppelin. (Atlantic, 1969); LED ZEPPELIN. Led Zeppelin II. (Atlantic, 1969); LED ZEPPELIN. Led Zeppelin III. (Atlantic, 1970); LED ZEPPELIN. Led Zeppelin. (Atlantic, 1971)

**LIVERPOOL.** Grupo de “Rock/Pop” brasileiro. Banda gaúcha formada no final da década de 1960. De formação variável, o Liverpool lançou o seu primeiro LP em 1969, “Por Favor, Sucesso” (EQC, 1969). Participou da trilha sonora do filme “Marcelo Zona Sul”, de 1971. O grupo se desfez um pouco depois, e alguns membros formaram outra famosa banda gaúcha, “O Bixo da Seda”, que depois se transformou no “Herva Doce”.

**LÔ BORGES** (1952). Compositor e cantor brasileiro. Ver: Clube da Esquina.

**LUIS CARLOS SÁ** (1945). Cantor, compositor e instrumentista brasileiro. Ver: Gutemberg Guarabyra.

**LUIZ EÇA** (1936-1992). Instrumentista brasileiro. O pianista Luiz Manzi da Cunha Eça iniciou sua carreira no final da década de 1950. Participou ativamente como músico da chamada primeira fase da Bossa Nova (1958-1962), acompanhando inúmeros cantores da época. Formou o Tamba Trio, inicialmente ao lado do contrabaixista Otávio Bailly e do baterista Hélcio Milito. Até 1992, lançou mais de vinte LPs e acompanhou inúmeros interpretes. Ler: CASTRO (1990). Escutar: TAMBA TRIO. Tamba Trio (Philips, 1962); EÇA, L.. Luiz Eça, Piano e Cordas. (Philips, 1970)

**LUIZ GONZAGA** (1912-1989). Cantor, compositor e instrumentista brasileiro. Luiz Gonzaga do Nascimento, o “rei do Baião”, ficou conhecido nacionalmente com a canção “Asa Branca”, que compôs em 1947, em parceria com o advogado cearense Humberto Teixeira. Nos quase 50 anos de carreira, Luiz Gonzaga lançou inúmeras canções emblemáticas dos gêneros. Em parceria com Zé Dantas: “Vozes da Seca”, “Algodão”, “A Dança da Moda”, “ABC do Sertão”, “A Letra I”, “A Volta da Asa Branca”, “Cintura Fina” e “O Xote das Meninas”. Com Humberto Teixeira: “Juazeiro”, “Paraíba”, “Mangaratiba”, “Baião de Dois”, “No Meu Pé de Serra”, “Assum Preto” e “Légua Tirana”. Escutar: GONZAGA, L. Meus Sucessos com Humberto Teixeira. (RCA.Victor, 1969); GONZAGA, L. Meus Sucesso com Zé Dantas. (RCA Victor, 1959)

**LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO JR. (GONZAGUINHA)** (1945-1991) Cantor e compositor brasileiro. Filho adotivo do maior expoente do gênero “Baião”, Luiz Gonzaga, começou a compor aos 14 anos. Estudante de Economia, começou a inscrever suas canções em festivais em 1968. Na década de 1970, compôs para inúmeros interpretes, como Maria Bethânia e Elis Regina, além de lançar regularmente seus LPs. Algumas de suas composições mais conhecidas são

"Explode Coração", "Grito de Alerta", "Espere por Mim, Morena", "É", "Sangrando" e "O Que é o Que é". Escutar: GONZAGA JR., L. Gonzaguinha. (Universal Music, 2001); GONZAGUINHA. Moleque. (EMI-Odeon, 1977); GONZAGUINHA. Gonzaguinha da Vida. (EMI-Odeon, 1979);

**LUIZ MELODIA** (1951). Cantor e compositor brasileiro. Luiz Carlos dos Santos, filho do sambista Oswaldo "Melodia", de quem herdou o nome artístico, cresceu no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro. Considerado um compositor da linha dos "malditos", Luiz Melodia compôs "Perola Negra", gravada por Gal Costa e "Estácio Holy Estácio", por Maria Bethânia. Um de seus Lps mais conhecidos é "Pérola Negra" (Philips, 1973). Escutar: MELODIA, L. Pérola Negra. (Phonogram, 1973).

**MADE IN BRAZIL.** Grupo de Rock brasileiro. Formado na década de 1960 no bairro da Pompéia em São Paulo, o grupo teve inúmeras formações, sempre em torno dos irmãos Celso e Osvaldo Vechione. Lançaram seu primeiro LP somente em 1974. Um das bandas mais queridas pelos apreciadores do Rock dos anos de 1960 e 1970, o Made In Brazil lançou, até 2007, 12 álbuns. Escutar: MADE IN BRAZIL. Made In Brazil. (RCA, 1974); MADE IN BRAZIL. Jack, o Estripador. (RCA, 1976). MADE IN BRAZIL. Paulicéia Desvairada. (RCA, 1978)

**MANU DIBANGO** (1934). Compositor e instrumentista camaronês. Conhecido saxofonista africano, iniciou a sua carreira na década de 1950. O seu estilo engloba o "Jazz" e os ritmos afriacanos. Em 1972, a sua composição "Soul Makossa" fez sucesso na Europa e no Brasil, ao ser incluída em uma trilha sonora de telenovela. Continua em atividade, trabalhando com muitos músicos de "Jazz". Escutar: DIBANGO, M. Soul Makossa. (Unidisc, 1972)

**MARCOS E PAULO SERGIO VALLE.** Compositores e instrumentistas brasileiros. Marcos Kostenbader Valle (1943) e Paulo Sérgio Kostenbader Valle, tiveram a sua composição "Samba de Verão" gravada por Walter Wanderley em 1965, e alcançou o segundo lugar nas paradas de sucesso dos Estados Unidos. Na década de 1970, comporam *jingles* para campanhas publicitárias e músicas para trilhas sonoras de novelas de televisão, como "Pigmalião 70" (Rede Globo). Entre os diversos sucessos da parceria, destacam-se "Preciso Aprender a Ser Só", "Não Tem Nada Não", "Viola Enluarada" e "Mustang Cor de Sangue", "Com Mais de Trinta", "Black is Beautiful", entre outras. Marcos Valle, como cantor, produziu uma série de LPs na década de 1960 e 1970. Escutar: VALLE, M. Mustang Cor de Sangue. (Odeon, 1969); VALLE, M. Previsão do Tempo. (Odeon, 1973).

**MARCOS VALLE.** (1943). Compositor, cantor e instrumentista brasileiro. Ver Marcos e Paulo Sergio Valle,

**MARIA ALCINA** (1950). Cantora brasileira. Descoberta por Solano Ribeiro quando era *crooner* da banda da boate Number One, no Rio de Janeiro. A figura exótica da cantora mineira e a sua voz grave impressionaram Solano Ribeiro que, ao ouvir a fita com a canção "Fio Maravilha" na fase de classificação do repertório do VII FIC, imediatamente sugeriu a Jorge Ben que a intérprete teria que ser Maria Alcina. Na década de 1980, voltou-se para o folclore musical nordestino, principalmente aquele com letras bem humoradas e satíricas, como nas músicas "Bacurinha" (D.P.) e "Prenda o Tadeu" (Clemilda). Escutar: ALCINA, M. Maria Alcina. (Continental, 1974)

**MARCOS REY** (1925-1999). Escritor e tradutor brasileiro. Edmundo Donato Marcos foi redator de programas de televisão, adaptou os clássicos “O Príncipe e o Mendigo” (Mark Twain) e “A Moreninha” (Joaquim Manuel de Macedo) em forma de telenovela. Foi um dos autores do roteiro dos programas “Vila Sésamo” e “Sítio do Picapau Amarelo”. O autor se dedicou às obras voltadas ao público juvenil, escreveu crônicas, contos e se destacou também com romances adultos, como “Memórias de um Gigolô” (1968)

**MARIA BETHANIA** (1946). Cantora brasileira. Maria Bethânia Viana Teles Veloso foi para o Rio de Janeiro em 1965 com o seu irmão Caetano Veloso. Substituiu Nara Leão no espetáculo “Opinião”, pois a mesma precisou se afastar. O primeiro êxito foi a canção de protesto “Carcará” (J. Vale e J. Cândido). Participou também do espetáculo “Arena Canta Bahia” em 1966. Durante as décadas de 1960 e 1970, Maria Bethânia se tornou uma das mais conhecidas e respeitadas intérpretes da MPB. Seu disco “Álibi”, de 1978, foi o primeiro de uma cantora brasileira a vender mais de um milhão de cópias, impulsionado pelos sucessos de “Negue” (A. Moreira e E. Passos), “Explode Coração” (Gonzaguinha), “Ronda” (P. Vanzolini), “Sonho Meu” (Dona Ivone Lara e D. Carvalho) e “Cálice” (G. Gil e C. Buarque). Escutar: BETHANIA, M. Maria Bethânia. (RCA, 1975), BETHÂNIA, M. A Tua Presença. (Philips, 1971); BETHANIA, M; BUARQUE, C. Ao Vivo. (Philips, 1975)

**MARIO LAGO** (1911-2002). Compositor e ator brasileiro. Autor de “Sambas” populares como “Ai, que saudades da Amélia” e “Atire a primeira pedra”, ambos em parceria com Ataulfo Alves. Foi ator de teatro, poeta, radialista, advogado e por longo período, militante do Partido Comunista. Mas o grande público só ficou o conhecendo pela televisão, quando atuou em telenovelas da Rede Globo como “O Casarão”, “Nina”, “Brilhante”, entre outras. Também atuou em peças de teatro e filmes, como “Terra em Transe”, de Glauber Rocha.

**MARTINHO DA VILA** (1938). Cantor e compositor brasileiro. Um dos cantores e compositores do gênero “Samba” mais conhecidos nacionalmente, Martinho José Ferreira iniciou a sua carreira em 1967. Nos anos seguintes, fez muito sucesso com as suas composições “Casa de Bamba”, “O Pequeno Burguês”, “Quem É do Mar Não Enjoa”, “Canta, Canta Minha Gente”, “Oi Compadre”, “Pra que Dinheiro”, “Meu Laiaraiá”, “Segure Tudo”, “Balança Povo”, “Você Não Passa de uma Mulher” e “Na Aba”. Da década de 1960 à 2007, o cantor produziu dezenas de álbuns de grande êxito comercial. Escutar: VILA, M. Martinho da Vila. (RCA, 1969); VILA, M. Canta, Canta Minha Gente. (RCA, 1974); VILA, M. Presente. (RCA, 1977).

**MAURO CELSO** (s.d). Cantor e compositor brasileiro. Mauro Celso fez muito sucesso na década de 1970 com as suas composições “Farofa-fá” e “Bilú Tetéia”. Desde a década de 1970, contudo, não há notícias do cantor e compositor.

**MICHAEL JACKSON** (1958). Cantor e compositor norte-americano. Michael Joseph Jackson iniciou a sua carreira aos cinco anos de idade no início da década de 1970 com o grupo de seus irmãos, Jackson Five. A sua carreira solo começou em meados da década de 1970 e seu LP *Off the Wall* (Epic, 1979), vendeu mais de sete milhões de cópias. Em 1982, lançou o LP mais vendido da história da indústria fonográfica, “Thriller” (Epic, 1982), cujas vendas mundiais somaram 114 milhões de cópias até 2006. Escutar: JACKSON, M. Thriller. (Epic, 1982)

**MILTON NASCIMENTO** (1942). Cantor e compositor brasileiro. Iniciou a sua carreira no início da década de 1960. Apareceu para o grande público no FIC de 1967 com "Travessia" (M. Nascimento e M. Borges). Formou o "Clube da Esquina" no início da década de 1970. Durante as décadas de 1970 e 1980, Milton Nascimento se tornou conhecido mundialmente como um dos mais influentes e talentosos cantores e compositores da MPB. Entre as suas composições mais conhecidas, estão "Nos Bailes da Vida", "Maria Maria", "Canção da América", "Ponta de Areia" e "Sentinela" (com Fernando Brant); "Fé Cega, Faca Amolada", "Cais" e "Nada Será como Antes" (com Ronaldo Bastos); "Paula e Beбето" (com Caetano Veloso); "Coração de Estudante" (com W. Tiso); e "O Cio da Terra" (com Chico Buarque). Escutar: NASCIMENTO, M.; BORGES, L. O Clube da Esquina. (EMI-Odeon, 1972); NASCIMENTO, M. MINAS. (EMI-Odeon, 1975); NASCIMENTO, M. Sentinela. (Ariola, 1980)

**MORAES MOREIRA** (1947). Cantor e compositor brasileiro. Antonio Carlos Moreira Pires começou a sua carreira no final da década de 1960. Formou o grupo Os Novos Baianos com Luis Galvão, Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Dadi, Jorginho, Baixinho e Bolacha. Em 1972, lançou o bem-sucedido LP Acabou Chorare. (Som Livre, 1972). Paralelamente, Moraes Moreira trabalhou em carreira solo, lançando o seu primeiro LP em 1975. Os Novos Baianos se dissolveram em 1979. Entre as suas canções mais conhecidas estão: "Pombo Correio" (com Dodô e Osmar), "Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira" (com Pepeu Gomes), "Festa do Interior" (com Abel Silva), "Preta, Pretinha" (com Luiz Galvão), "Forró do ABC" (com Patinhas), entre outras. Ler: GALVÃO (1997) Escutar: NOVOS BAIANOS. Acabou Chorare. (Som Livre, 1972); MOREIRA, M. Moraes Moreira. (Som Livre, 1976); MOREIRA, M. Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira. (Som Livre, 1979)

**MOREIRA DA SILVA** (1902-2000). Cantor e compositor brasileiro. Antonio Moreira da Silva, também conhecido como "Kid Morengueira", é um dos nomes fundamentais do "Samba de Breque" carioca desde a década de 1920. Entre os seus sambas mais conhecidos estão "Acertei no Milhar" (W. Batista e G. Pereira), "Amigo Urso" (H. Gonçalves), "Fui a Paris" (M. Silva e R. Cunha), "Na Subida do Morro" (M. Silva e R. Cunha) e "O Rei do Gatilho" (M. Gustavo). Escutar: SILVA, M. 50 anos de Samba de Breque. (Fama Cid, 1989)

**MORRIS ALBERT** (1951). Cantor e compositor brasileiro. Maurício Alberto Kaiserman lançou em 1973 a sua composição "Feelings", que fez parte da trilha sonora da novela "Corrida do ouro", da TV Globo. "Feelings" se tornou um grande sucesso, vendendo mais de 300 mil cópias não apenas no Brasil, mas também na América Latina e nos Estados Unidos. A canção ficou 32 semanas nas paradas norte americanas e dez semanas nas paradas inglesas, e ao longo do tempo, vendeu cerca de 10 milhões de discos. Entre 1975 e 1978 gravou dois sucessos, "Leave me" (M Albert) e "She's My Girl" (M. Albert), de sua autoria. Escutar: ALBERT, M. Feelings. (Beverly, 1973)

**MOTO PERPÉTUO.** Grupo brasileiro. Ver Guilherme Arantes.

**MOTOWN.** Gravadora norte-americana. Conhecida como Tamla Motown, é uma gravadora de discos fundada 1959 por Berry Gordy Jr. na cidade de Detroit conhecida como "Motor Town", devido às montadoras de automóveis ali instaladas. O nome da gravadora é uma redução de "Motor Town". Na década de

1960 foi a mais bem sucedida na criação daquilo que se tornou conhecido como "Som da Motown", um estilo de "Soul" bem característico, com o uso de instrumentos como pandeiros, baterias e instrumentos do "rhythm and blues", além de um estilo de 'canto-e-resposta' originário da música gospel. O "som da Motown" também é marcado pelo uso de orquestração e instrumentos de sopro, por harmonias bem arranjadas e outros refinamentos de produção e é considerado precursor da "Disco Music" da década de 1970. Entre os seus principais contratados, destacaram-se Stevie Wonder, Jackson Five, Marvin Gayes, The Supremes e The Four Tops.

**MUTANTES, OS.** Grupo de "Rock" brasileiro. Formado em 1966, entrou no cenário da música brasileira ao se integrar ao movimento da "Tropicália". Participou de inúmeros festivais de música popular na década de 1960. Formado por Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sergio Dias Baptista, Liminha e Dinho, os Mutantes seguem um caminho próprio, tornando-se um dos maiores nomes do "Rock" brasileiro. Entre 1968 e 1972, o grupo gravou seis álbuns (o LP "Technicolor" seria lançado somente em 2000) considerados pela crítica como obras-primas do "Rock" nacional. O guitarrista Sergio Dias, após a saída de Rita Lee e Arnaldo Baptista, em 1972 e 1973 respectivamente, continuou com o grupo Mutantes, lançando dois LPs entre 1974 e 1976. O grupo retornou temporariamente às atividades no ano de 2006. Ler: CALADO (1995) Escutar: MUTANTES. Mutantes. (Polydor, 1968); MUTANTES. Os Mutantes. (Polydor, 1969); MUTANTES. A Divina Comédia. (Polydor, 1970).

**NANA CAYMMI** (1941). Cantora e compositora brasileira. Dinahir Tostes Caymmi, filha de Dorival Caymmi, iniciou a sua carreira em 1960. Apareceu para o grande público ao interpretar "Saveiros" (N. Motta e Dori Caymmi), vencedora do I FIC. Gravou o seu primeiro LP em 1963 e nos próximos 10 anos, fez inúmeras apresentações, inclusive no exterior. O segundo LP da cantora, somente foi lançado em 1974, e a partir de então, a cantora, que se tornou uma das mais requisitadas e respeitadas da MPB, passou a produzir álbuns regularmente. Escutar: CAYMMI, N. Nana Caymmi. (Trova, 1974); CAYMMI, N. Nana Caymmi. (CID, 1975)

**NARA LEÃO** (1942-1989). Cantora brasileira. Em seu apartamento em Copacabana, no final da década de 1950, aconteceram reuniões de música onde, segundo alguns críticos, nasceu a "Bossa Nova". No final dos anos 50, Nara Lofego Leão participou de shows de "Bossa Nova!" e em 1963 estreou profissionalmente no musical "Pobre Menina Rica", de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra. Ao final de 1964, participou do espetáculo "Opinião". Foi a intérprete de "A Banda", de Chico Buarque, no Festival da TV Record de 1966. Dois anos depois integrou o movimento tropicalista. Lançou vários compositores e inúmeras músicas ganharam fama em sua voz como "Pedro Pedreiro", (C. Buarque), "Esse Mundo É Meu" (S. Ricardo), "Pede Passagem" (S. Miller), "Recado" (Casquinha e P. da Viola), "João e Maria" (Sivuca e C. Buarque) e "Com Açúcar, com Afeto" (Chico Buarque), além de praticamente todos os clássicos da bossa nova. Ler: CASTRO (1990) Escutar: LEÃO, N. Nara. (Elenco, 1965); LEÃO, N. Nara Leão. (Philips, 1968); LEÃO, N. Garota de Ipanema. (Polygram, 1986)

**NELSON CAVAQUINHO** (1911-1986). Cantor e compositor brasileiro. Nelson Antonio da Silva, na década de 1930 tornou-se um dos principais sambistas da Mangueira, ao lado de Cartola e Carlos Cachaca. Em meados da década de 1950,

conheceu o parceiro Guilherme de Brito, com quem compôs sambas como "A Flor e o Espinho" (com Alcides Caminha), "Folhas Secas", "Quando Eu Me Chamar Saudade" e "Pranto de Poeta". Consagrado como um dos maiores sambistas do Brasil, foi gravado por diversos cantores. Escutar: CAVAQUINHO, N. Série Documento. (RCA-Victor, 1972); CAVAQUINHO, N. Nelson Cavaquinho. (Odeon, 1973).

**NELSON MOTTA** (1944). Jornalista, compositor, escritor, roteirista, produtor musical e letrista brasileiro. Venceu a fase nacional do I FIC, em 1966, com sua canção Saveiros, em parceria com Dori Caymmi. Participou do movimento da "Bossa Nova". Ajudou no desenvolvimento do "Rock" brasileiro, através de seu trabalho como jornalista no jornal O Globo e no programa "Sábado Som". Autor de sucessos musicais como "Dancing Days" (com Ruban Barra); "Perigosa (com Rita Lee) e "Como uma Onda" (com Lulu Santos). Dirigiu espetáculos no Brasil e produziu discos de inúmeros artistas da MPB tais como Elis Regina, Marisa Monte e Gal Costa. Foi diretor artístico da gravadora Warner Music, produtor da Polygram e da Som Livre. Ler: MOTTA (2001)

**NEWTON DUARTE (BIG BOY)** (1944-1977). *Disc Jockey* e jornalista brasileiro. Formado em Geografia, BIG BOY foi um conhecido *disc jockey* da Rádio Mundial AM-RJ. Big Boy teve três programas: "Cavern Club", "Big Boy Show" e "Ritmos de Boite. No programa "Ritmos de Boite", no horário das 18h às 19h, Big Boy apresentava os grandes sucessos da época, com incontáveis lançamentos e anunciava a agenda dos grandes bailes nos finais de semana. Juntamente com o seu companheiro de rádio, o *disc jockey* Ademir Lemos, lançou os bailes de subúrbio do Rio de Janeiro, os lendários Bailes da Pesada. Também lançou em LP várias coletâneas e foi apresentador do programa da TV Globo "Hello Crazy People".

**NEY MATOGROSSO** (1941). Cantor brasileiro. Ney de Souza Pereira iniciou a sua carreira como cantor no início da década de 1970 no conjunto Secos & Molhados, formado por João Ricardo e Gerson Conrad. O grupo foi um dos maiores sucessos comerciais de 1973, através das canções "O Vira" (J. Ricardo e J. Apolinário); "Sangue Latino" (J. Ricardo & P. Mendonça) e "Rosa de Hiroshima" (V. Moraes e G. Conrad), sendo que o primeiro LP vendeu quase um milhão de cópias. Por problemas pessoais e contratuais, o grupo se desfez em 1974. Ney Matogrosso seguiu carreira solo bem-sucedida a partir de 1976. Alguns de seus maiores sucessos nas décadas de 1970 e 1980 são "América do Sul" (P. Machado), "Bandido Corazón" (R. Lee), "Bandolero" (Lucinha e Luli), "Não Existe Pecado ao Sul do Equador" (C. Buarque e R. Guerra), "Por Debaixo dos Panos" (Ceceu) e "Homem com H" (A. Barros). Escutar: SECOS & MOLHADOS. Secos & Molhados. (Continental, 1973); MATOGROSSO, N. Ney Matogrosso. (Continental, 1975).

**NOPEM.** Empresa brasileira. Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado, criada em 1965 no Rio de Janeiro, é uma empresa que objetiva atender exclusivamente à indústria fonográfica. Nelson Oliveira, o fundador, trabalhou anteriormente no IBOPE e estruturou sua pesquisa de venda de discos a partir de informações de lojistas do eixo formado pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. As listagens do NOPEM não trazem quantidades de vendas, mas apenas a posição anual de cada álbum no ranking dos 50 LPs, compactos simples e duplos mais vendidos. Ainda está em atividade.

**NONATO BUZAR** (1932). Cantor, compositor e produtor brasileiro. Raimundo Nonato Buzar foi produtor da Philips e da RCA-Victor e pertenceu a turma da “Pilantragem”, juntamente com Wilson Simonal. Participou de vários festivais de música. Compôs trilhas sonoras para telenovelas da Rede Globo. Teve músicas gravadas por Elis Regina, Alcione, Elizeth Cardoso, João Nogueira, Nana Caymmi, Cauby Peixoto, MPB-4, Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Sílvio César, Néelson Gonçalves, Luís Eça, Ivan Lins e Milton Nascimento, entre outros. Escutar: BUZAR, N. A Turma da Pilantragem. (Philips, 1968)

**NOVOS BAIANOS, OS.** Grupo brasileiro. Ver: Moraes Moreira.

**ODAIR JOSÉ** (1948). Cantor e compositor brasileiro. O goiano Odair José de Araújo iniciou a sua carreira em 1970 e nos anos seguintes consagrou-se com as canções “Eu Vou Tirar Você Desse Lugar”; “Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)”, “Cadê Você”, “Deixe Essa Vergonha de Lado”, entre outras. O cantor foi apelidado pela imprensa, de forma até preconceituosa, de “O Terror das Empregadas”, por ter um público feminino vindo das camadas sociais economicamente menos favorecidas. No entanto, Odair José foi um dos compositores maior êxito comercial na década de 1970. Escutar: JOSÉ, O. 20 maiores sucessos. (Polydisc, 1998).

**ORIGINAIS DO SAMBA, OS.** Grupo brasileiro. Grupo de “Samba” formado na década de 1960. Tocaram com grandes nomes da música brasileira como Chico Buarque, Jair Rodrigues, Vinicius de Moraes e Elis Regina. Alguns de seus maiores sucessos comerciais são “Tá Chegando Fevereiro” (J. Ben e J. Melo), “O Lado Direito da Rua Direita” (L. Carlos e Chiquinho), “A Dona do Primeiro Andar” (Lucas e L. Carlos), “E Lá se Vão Meus Anéis” (E. Gudín e P.C. Pinheiro), “Tragédia no Fundo do Mar (Assassinato do Camarão)” (Zere e Ibrahim), e “Nego Véio Quando Morre”. Fizeram parte do grupo: Mussum (futuro membro do grupo comediante, Os Trapalhões), Rubão, Bigode, Bide, Chiquinho, Lelei, Zeca do Cavaquinho, Sócrates, Rubinho Lima, Valtinho Tato e Gibi. Escutar: ORIGINAIS DO SAMBA, OS. Pra que Tristeza. (RCA, 1974)

**PAUL McCARTNEY** (1942). Compositor, cantor e instrumentista inglês. Ver The Beatles.

**PAULO CÉSAR PINHEIRO** (1949). Compositor brasileiro. Paulo César Francisco Pinheiro é um dos mais conhecidos e respeitados letristas da MPB e do “Samba”, sendo parceiro de nomes como João de Aquino, Baden Powell, Francis Hime, Maurício Tapajós, Tom Jobim, Eduardo Gudín, João Nogueira, entre outros. Iniciou a sua carreira na década de 1960, participando de inúmeros festivais de música. A sua composição “Lapinha” (com Baden Powell), venceu a I Bienal do Samba (TV Record). Nas décadas de 1960 e 1970, teve várias de suas composições interpretadas por Simone, Elizeth e Cardoso e Clara Nunes, com quem foi casado. Escutar: MARCIA, GUDIN, E. PINHEIRO, P. C. O Importante é Que a Nossa Emoção Sobreviva. (Odeon, 1975) NOGUEIRA, J.; PINHEIRO, P. C. Ao vivo (Velas, 1994).

**PAULO DINIZ** (1940). Cantor e compositor brasileiro. Sua primeira gravação saiu em 1966, com a música “O Chorão” (P. Diniz e Odibar). Suas músicas foram gravadas por Clara Nunes, Emílio Santiago, Simone e outros. Entre os seus sucessos destacam-se “Pingos de Amor”, “Um Chop pra Distrair” e “I Want to Go

Back to Bahia", todas em parceria com Odibar. Também musicou poemas como os de Carlos Drummond de Andrade ("E Agora, José?"), Augusto dos Anjos ("Versos Íntimos") e Manuel Bandeira ("Vou-me Embora pra Pasárgada"). Escutar: DINIZ, P. Especial. (EMI-Odeon, 1991)

**PAULO SERGIO** (1944-1980). Cantor e compositor brasileiro. O alfaiate Paulo Sergio Macedo iniciou a sua carreira como cantor em 1968, sendo logo comparado a Roberto Carlos. Lançou nesse mesmo ano o compacto "A Última Canção" (C. Roberto), que vendeu mais de 60 mil cópias em apenas três semanas. Ainda em 1968, assinou com o selo Beverly, pelo qual lançou uma série de discos. Entre os seus maiores sucessos estão "No Dia em Que Parti" e "Desiludido" (C. Roberto), "Não Creio em Mais Nada" (Totó), "Eu Te Amo Tanto, Tanto" (P. Sergio, M. Pinto e Cirus), e "Minha Madrinha" (P. Sergio e E. Sena). O cantor foi um dos maiores fenômenos de vendas no mercado fonográfico na década de 1970. Escutar: SERGIO, P. A Paulo Sérgio. (Beverly, 1968)

**PAULO SÉRGIO VALLE** (1940). Compositor brasileiro. Ver Marcos e Paulo Sérgio Valle.

**PAULINHO DA VIOLA** (1942). Cantor, compositor e instrumentista brasileiro. Paulo César Batista de Farias é um dos mais conhecidos cantores e compositores do "Samba". Iniciou a sua carreira na década de 1960 e participou de festivais de música, vencendo o V Festival da Record, em 1969, com "Sinal Fechado". Foi parceiro de nomes ilustres do "Samba" carioca como Cartola, Elton Medeiros e Candeia. Alguns de seus maiores sucessos foram "Sei Lá, Mangueira", "Foi um Rio que Passou em Minha Vida", "Dança da Solidão", "Argumento", "Coração Leviano", "Pode Guardar as Pannels", "Guardei Minha Viola", "Perdoa", "Sentimento Perdido" e "Pecado Capital". Escutar: VIOLA, P. Nervos de Aço. (Odeon, 1973), VIOLA, P. Paulinho da Viola. (EMI-Oden, 1978).

**PAULINHO NOGUEIRA** (1929-2002). Instrumentista, compositor e cantor brasileiro. Paulo Mendes Pupo Nogueira foi um dos mais respeitados e premiados violonistas da música brasileira. Iniciou a sua carreira na década de 1950. Em 1964, passou a dar aulas de violão, sendo professor de Toquinho. Em 1965, assinou contratado com a TV Record, onde permaneceu por dois anos, como atração fixa em "O Fino da Bossa". Em 1968, publicou um método de harmonia para violão que foi prestigiado por toda a crítica especializada. Em 1970, gravou seu último disco na RGE, interpretando apenas composições de sua autoria como "Menina", que fez muito sucesso naquele ano. Gravou 23 LPs, sendo um deles o "Festival de Violão" (RGE, 1968), no qual fez o lançamento da Craviola, instrumento desenhado por ele mesmo. Escutar: NOGUEIRA, P. O Fino do Violão (RGE, 1965); NOGUEIRA, P. Paulinho Nogueira Canta suas Composições (RGE, 1970); NOGUEIRA, P. Moda de Craviola. (Continental, 1975).

**PAULINHO TAPAJÓS** (1945). Compositor, cantor e produtor musical brasileiro. Paulo Tapajós Gomes Filho destacou-se como compositor entre 1968 e 1970 em festivais nacionais e internacionais de música. Tirou o terceiro lugar na fase nacional do III FIC, com "Andança" (em parceria com Edmundo Souto e Danilo Caymmi), defendida por Beth Carvalho e o grupo Golden Boys. Ficou com o primeiro lugar tanto na fase nacional como na internacional do IV FIC com "Cantiga por Luciana" (com Edmundo Souto), defendida por Evinha, Na década de 1970, participou de várias trilhas sonoras de telenovelas da Rede Globo, tais como

"Irmãos Coragem" (1970), "A Próxima Atração" (1970) e "Assim na terra como no céu". De 1970 a 1978, atuou como produtor musical contratado do selo Philips. É autor de uma centena de composições em parceria com Roberto Menescal, Caludio Nucci, Artur Verocai, entre outros.

**PESO, O.** Grupo de "Rock" brasileiro. Formado em 1970, era liderado pelo cearense Luis Carlos Porto. Pertenciam também ao grupo, Gabriel O'Meara, Constant Papineau, Carlos Scart e Carlos Graça. O grupo participou do VII FIC com a canção "O Pente", mas somente gravou o seu primeiro e único LP em 1975. No final da década de 1970 o grupo se desfez, retornando às atividades brevemente em 1984, mas contando somente com Luis Carlos Porto. Escutar: PESO, O. Em Busca do Tempo Perdido. (Polydor, 1975)

**POP.** Gênero musical. Pop significa popular e de acordo com SHUKER (1999, p.192), o termo música Pop foi designado para definir um gênero que é caracterizado pela sua comercialidade, ou seja, um produto destinado exclusivamente ao mercado. O pop se opõe a autenticidade por não se importar em participar do São músicas diretas, agradáveis e de refrões fáceis produzidas para serem descartáveis. Normalmente os artistas do gênero são moldados (fabricados) pelas grandes gravadoras e são, em muitos casos, ídolos de adolescentes. Mas nem tudo que é Pop é sucesso e nem todo sucesso é Pop. Shuker classifica Pop pejorativamente e o conceito é discutível pois ele afirma que o Pop se opõe ao "Rock" pois este está imerso em uma aura de autenticidade. Adotaremos o termo Música Pop para designar a música popular jovem comercial e não vinculada a movimentos sociais, políticos e estéticos.

**RCA.** Gravadora norte-americana. A Radio Corporation of America foi criada em 1919, sendo a primeira grande empresa norte-americana de telecomunicações. Em 1929, a RCA comprou a Victor Talking Machine Co., formando assim a RCA-Victor. A RCA-Victor possuía um logotipo famoso: um cachorro que olha atentamente para uma concha acústica de um fonógrafo e escuta a chamada "Voz do Dono" ("His Master's Voice"). Entre os inúmeros artistas contratados pela RCA Victor, destacam-se Elvis Presley, Enrico Caruso, Jefferson Airplane, David Bowie, Harry Belafonte, entre outros. Em 1987, a RCA Records foi vendida ao grupo Bertelsmann, a BMG, passando a se chamar BMG/Ariola.

**R & B (RHYTHM & BLUES).** Gênero musical. Gênero precursor do "Rock and Roll", do "Soul" e do "Funk", teve suas origens no final da década de 40. Desde os anos de 1940 o termo foi utilizado pela imprensa para classificar qualquer gênero musical vindo da comunidade negra. O R&B, surgiu como gênero associado à identidade social e econômica da comunidade negra dos centros urbanos norte-americanos dos anos 40 e 50. A raiz do R&B é o Blues e o Boogie. Os pianistas Big Joe Turner e Ray Charles, em seu início de carreira, são exemplos de R&B do começo de sua era. Mas o estilo teve várias formas e instrumentações. Muitos consideram que o "Rock and Roll" era na verdade R&B, mas com o nome trocado a fim de facilitar a venda e a execução em rádios brancas. Na década de 1960 e de 1970, o gênero se modificou surgindo várias vertentes, entre elas, o "Soul", o "Funk" e a "Disco". Maiores informações ver: SHUKER, 1999, p.238

**RADAMÉS GNATALLI** (1906-1988). Maestro, pianista, arranjador e compositor brasileiro. Juntamente com o maestro César Guerra Peixe, Radamés Gnatalli, de formação erudita, foi um dos pioneiros na composição de trilhas de filmes no

Brasil, já na década de 1930. Foi contemporâneo de compositores como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha. Na década de 1970, Radamés Gnattali foi um dos responsáveis da redescoberta do “Choro”. Também compôs obras importantes para o violão, orquestra, concerto para piano e uma variedade de choros. Fez arranjos também para as produções da Rede Globo e Em 1976, a Som Livre lançou o LP "Radamés Gnattali" (Som Livre, 1976), com nove obras de sua autoria. Escutar: GNATALLI, R. Retratos. (Kuarup, 1991)

**RAUL SEIXAS** (1945-1989). Cantor e compositor brasileiro. Raul dos Santos Seixas foi um dos maiores expoentes do “Rock” brasileiro, tanto em termos de popularidade como de vendas de compactos e LPs. Iniciou a carreira no final da década de 1960 como produtor musical da CBS. Lançou o seu primeiro LP em conjunto com Sergio Sampaio, Edy Star e Mirian Batukada em 1970: “A Sociedade Gran-Kavernista Apresenta a Sessão das Dez” (CBS, 1970). Lançou-se como cantor no VII FIC. Na década de 1970, produziu inúmeros sucessos em parceria com o futuro escritor de *best-sellers*, Paulo Coelho, tais como “Gitã”, “Metamorfose Ambulante”, “Al Capone”, “Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás”, entre outras. A dupla se desfez em 1976, e Raul Seixas prosseguiu a sua carreira produzindo canções de sucesso com outros parceiros, tais como “Maluco Beleza” e “O Dia Em Que a Terra Parou” (estas com Cláudio Roberto). Escutar: SEIXAS, R. Krig-Ha Bandolo” (Philips, 1973); SEIXAS, R. Gitã. (Philips, 1974); SEIXAS, R. Novo Aeon. (Philips, 1975).

**REGINALDO BESSA** (1937). Compositor, arranjador e cantor brasileiro. Reginaldo de Souza Bessa participou de festivais de música na década de 1960. Trabalhou na criação de *jingles* e trilhas sonoras para publicidade e para telenovelas da Rede Globo, como "O Homem que Deve Morrer" e "Bandeira 2". Atuou como produtor musical em vários discos de “Samba” e “Choro”. Vários intérpretes, entre eles Alcione, Roberto Ribeiro, Sonia Santos, Maysa, Agnaldo Rayol, Elza Soares e Maria Creuza, gravaram as suas composições (muitas delas em parceria com Nei Lopes). Escutar: BESSA, R. Amor em Bossa Nova. (CBS, 1963)

**RENATO TEIXEIRA** (1945). Cantor e compositor brasileiro. Renato Teixeira de Oliveira iniciou sua carreira nos festivais de música na década de 1960. Em 1967, participou do III festival na TV Record com a composição "Dadá Maria". Em 1968, participou do IV festival da TV Record, com a composição "Madrasta", interpretada por Roberto Carlos. Em 1972, conseguiu classificar sua composição "Marinheiro" para o VII FIC da Rede Globo. Em 1977, sua composição "Romaria" foi gravada por Elis Regina, tornando-se rapidamente um estrondoso sucesso em todo o país. Renato Teixeira tornou-se um dos mais respeitados compositores de música regional. Entre as suas composições mais conhecidas estão “Sentimental Eu Fico”; “Amora”, “Tocando em Frente” (com Almir Sater) e “Amanheceu Peguei a Viola”. Escutar: TEIXEIRA, R.; PENA BRANCA E XAVANTINHO. Ao Vivo em Tatuí. (Kuarup, 1992)

**RGE/FERMATA.** Gravadora brasileira. Primeiro estúdio para gravações de comerciais no país, a Rádio Gravações Elétricas teve as suas origens em 1948. Em 1954, com a vitória do Corinthians no campeonato paulista, o dono do estúdio, José Aliados Brasil Ítalo Scatena resolveu lançar um disco em homenagem ao seu time, e fez um acordo com a RCA para o distribuir. A gravadora foi a primeira que lançou um disco da cantora Maysa. Scatena começou a enfrentar problemas em 1964, quando a ditadura proibiu o envio de *royalties* para o exterior (para o

pagamento à gravadora Dot dos direitos autorais de Billy Vaughan) e ele vendeu a empresa para a Fermata, três anos depois. Em 1980, a Som Livre adquiriu a marca.

**RICK WAKEMAN** (1949). Instrumentista e compositor inglês. Ver YES.

**RITA LEE** (1947). Cantora e compositora brasileira. Antes de sair do grupo Os Mutantes, Rita Lee Jones já tinha uma carreira solo, chegando a gravar um álbum em 1970, "Build Up" (Philips, 1970). Após sair do grupo Os Mutantes em 1972, iniciou uma bem-sucedida carreira solo. Ao Lado do grupo Tutti Frutti, lançou seu primeiro álbum em 1974, "Atrás do Porto Tem Uma Cidade" (Philips, 1974), que continha "Mamãe Natureza". Assinou com a "Som Livre" em 1975 e lançou o LP "Fruto Proibido" (Som Livre, 1975), um estrondoso sucesso de vendas. A cantora, a partir de 1978, passou a produzir os seus LPs ao lado de seu marido, Roberto de Carvalho. A dupla compôs inúmeros sucessos: "Mania de Você", "Lança Perfume", "Banho de Espuma", "Doce Vampiro", "Baila Comigo", "Nem Luxo Nem Lixo", entre outras. Escutar: LEE, R. Hoje é o Primeiro Dia do Resto de Sua Vida. (Philips, 1972), LEE, R. Fruto Proibido. (Som Livre, 1975); LEE, R. Rita Hits. (EMI-Odeon, 1992)

**ROD STEWART** (1945). Cantor e compositor inglês. Roderick Dave Stewart iniciou a sua carreira na metade da década de 1960. Integrou o grupo do guitarrista Jeff Beck, gravando com o mesmo o LP "Truth" (EMI-Odeon, 1968). Logo em seguida, entrou para o grupo The Faces e paralelamente iniciou uma carreira solo bem-sucedida, tornando-se um dos artistas ingleses de maiores vendas na década de 1970. Entre os maiores sucessos de Rod Stewart estão "Maggie May" (R. Stewart e M. Quintenton); "Handbags and Gladrags" (D'Abo), "Gasoline Alley" (R. Stewart e R. Wood), "Sailing" (Sutherland), "Tonight The Night" (R. Stewart), entre dezenas de outros. Escutar: STEWART, R. Gasoline Alley. (Mercury, 1970); STEWART, R. Every Picture Tells a Story. (Mercury, 1971); STEWART, R. The Complete Antology. (Warner Bros., 1989)

**ROBERTO CARLOS** (1941). Cantor e compositor brasileiro. Roberto Carlos Braga é um dos mais populares e influentes cantores e compositores da história da música brasileira. Na década de 1960, liderou o movimento da Jovem Guarda e tornou-se ídolo. Com o fim do movimento, direcionou o seu repertório para canções românticas, se transformando em um dos maiores fenômenos de vendas no mercado fonográfico brasileiro, sendo apelidado pela imprensa como "O Rei". Ao lado de seu parceiro Erasmo Carlos, escreveu dezenas de canções que se tornaram grandes êxitos, tais como "Detalhes", "Emoções" e "Café da Manhã". Escutar: CARLOS, R. É Proibido Fumar. (CBS, 1964); CARLOS, R. Jovem Guarda. (CBS, 1965); CARLOS, R. Roberto Carlos. (CBS, 1971); CARLOS, R. 30 Grandes Sucesso. (Sony, 1999).

**ROBERTO FREIRE** (1927). Médico psiquiatra e escritor brasileiro. Criou seu próprio método clínico, a Soma. O livro "Cléo e Daniel", seu primeiro romance, foi *best-seller* entre os estudantes nos anos 1970, vendendo mais de 200 mil exemplares em bancas de revista.

**ROCK.** Gênero Musical. Segundo SHUKER (1999, p.247), foi o rótulo atribuído aos inúmeros estilos vindos do "Rock and Roll" nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990. É um termo generalizador, ou mesmo um gênero que engloba inúmeros

subgêneros ou estilos: “Heavy Metal”, “Rock Progressivo”, “Psychedelic Rock”, “Punk Rock”, “Folk Rock”, “Country Rock”, entre outros. Cada subgênero engloba variações de suas formas tais como o “Punk Rock”, que gerou o “Hardcore” ou o “Heavy Metal”, que gerou o “Trash”, o “Death” e o “Speed Metal”. O termo “Rock” foi utilizado em seus primeiros tempos para designar a leva de músicos surgidos na década de 1960; ou seja; segunda e a terceira geração vinda do “Rock and Roll”. Com a criação de subgêneros feita pela imprensa no final dos anos 60, grupos classificados anteriormente de “Rock”, seriam rotulados por uma série de termos tais como “Hard Rock”, “Blues Rock”, “Rock Progressivo” e etc. SHUKER (1999, p. 249) afirma que sempre se associou ao “Rock”, uma aura de autenticidade, diferentemente do Pop. Já SARTON ;DAUFOY (1972, p.9) define Rock como o gênero maior da “Pop Music” e refere-se a grupos surgidos entre os anos de 1964 a 1967 (Beatles, Rolling Stones, Cream, Jimi Hendrix Experience...), que possui uma complexidade maior tanto de texto quanto de arranjo em relação ao “Rock and Roll” dos anos 50 e que se desdobrou em vários estilos. Quando nos referirmos ao termo Rock, estaremos nos reportando ao gênero como um todo, incluindo os subgêneros, de acordo com Shuker.

**ROCK AND ROLL.** Gênero Musical. Gênero surgido na primeira metade da década de 1950 vindo do “R&B” e do “Country”. O “Rock and Roll”, termo criado pelo *disc jockey* Alan Freed, para a maioria dos historiadores do gênero, não foi nada a mais do que a R&B da comunidade negra que entrou nas rádios destinadas aos adolescentes brancos. SHUKER (1999) assume a posição da maioria que afirma que o “Rock and Roll” é uma criação da comunidade negra urbana dos Estados Unidos e que se popularizou entre os jovens americanos. Quando os músicos brancos começaram a gravar (em um muitos casos a regravar) o R&B e a adicionarem elementos como o “Country & Western” e os músicos negros vindos do R&B entraram na mídia surgiu o termo “Rock and Roll” e conseqüentemente o gênero. Nos anos 50, ainda surgiria o “Rockabilly”, no sul dos Estados Unidos que marcava uma mistura do “Blues” com o “Country” e o “Bluegrass”.

**ROCK PROGRESSIVO.** Gênero musical. Subgênero do “Rock”, o “Rock Progressivo” se consolida no final da década de 1960. Os grupos de “Rock Progressivo”, em sua maioria ingleses, tem como influência, além do Rock, a música erudita, o “Jazz” e a música de vanguarda. Dentre os maiores expoentes do Rock Progressivo, destacaram-se o Pink Floyd, The Moody Blues, Emerson, Lake & Palmer, King Crimson, Yes e o Gênesis, mas há centenas de grupos do gênero até o presente. Ler. MONTANARI (1985) Escutar: PINK FLOYD. Dark Side of The Moon. (Harvest, 1973); EMERSON, LAKE & PALMER. Brain Salad Surgery. (ATCO, 1973); GENESIS. Seeling England by the Pound. (Crysalis, 1972); YES. Yes Album (Atlantic, 1971).

**ROLLING STONES.** Grupo de “Rock” Inglês. Formada em 1962, está entre as bandas mais antigas ainda em atividade. Ao lado dos Beatles, foram a banda mais importante da chamada Invasão Britânica no mercado fonográfico norte-americano, ocorrida na década de 1960. Formado por Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones (morto em 1969), Bill Wyman e Charlie Watts, o grupo teve grande influência do “R&B” e do “Rock and Roll” da década de 1950. Em mais de 40 anos de carreira, sucessos como “Satisfaction”, “Honk Tonk Woman”, “Sympathy for the Devil”, “Jumping Jack Flash”, “Brown Sugar” e “Angie”, todas de autoria de Mick Jagger e Keith Richards, fizeram do grupo, uma das mais conhecidas bandas do “Rock”. Escutar: ROLLING STONES. Big Hits. High Tide And Green Grass.

(Decca, 1966); ROLLING STONES. Big Hits. Through The Past Darkly. (Decca, 1969); ROLLING STONES. Beggar's Banquet. (Decca, 1968).

**RONNIE CORD** (1943-1986). Cantor e compositor brasileiro. Filho do maestro e compositor Hervê Cordovil, Ronald Cordovil gravou em 1961 a balada "Bat Masterson", (B. Corwin e H. Wray), de um seriado de grande sucesso na TV. Porém, somente em 1964 obteria novo sucesso com "Rua Augusta", de autoria de seu pai. Em 1965, gravou a versão de "Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polkadot Bikini" (Poncrass e Vince) com o nome de "Biquíni Amarelo". A música fez um grande sucesso. Participou do programa "Jovem Guarda" e se afastou do mundo da música na década de 1970. Escutar: CORD, R. Ronnie Cord. (RCA-Victor, 1965)

**RUY GUERRA** (1931). Compositor e cineasta moçambicano. Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira iniciou a sua carreira na década de 1960, sendo um dos principais parceiros de Edu Lobo. Na década de 1970, compôs com Chico Buarque, a trilha de "Calabar", peça escrita junto com Chico, mas que foi censurada, sendo publicada na forma de livro. As músicas foram posteriormente gravadas no LP "Chico Canta" (Philips, 1974). Entre as suas composições mais conhecidas, estão: "Ana de Amsterdam" (com Chico Buarque), "Bárbara" (com Chico Buarque), "Canção da Terra" (com Edu Lobo), "Canto Latino" (com Milton Nascimento), "Esse Mundo é Meu (com Sérgio Ricardo), "Jogo de Roda" (com Edu Lobo), "Máscara" (com Francis Hime), " Não Existe Pecado ao Sul do Equador (com Chico Buarque), "Reza" (com Edu Lobo), "Tatuagem" (com Chico Buarque).

**RUY MAURITY** (1949). Cantor e compositor brasileiro. Rui Maurity de Paula Afonso participou das reuniões do MAU na década de 1960 e começou a se destacar nos Festivais da Tupi. Lançou o seu primeiro LP em 1970 pela Odeon e no ano seguinte, assinou com a gravadora Som Livre. Em 1971, gravou o LP "Em Busca do Ouro" (Som Livre, 1971), no qual se destacou a composição "Serafim e seus Filhos", (R. Maurity e Zé Jorge), que se tornou um grande sucesso. Também teve algumas de suas composições incluídas nas trilhas sonoras das telenovelas da Rede Globo. Em 1976, lançou a música "Nem Ouro Nem Prata", composição em parceria com Zé Jorge, que se tornou o seu maior sucesso. Escutar: MAURITY, R. "Em Busca do Ouro" (Som Livre, 1971); MAURITY, R. Nem Ouro Nem Prata. (Som Livre, 1976).

**SANTANA** (1947). Compositor e instrumentista brasileiro. Carlos Alberto Santana Barragán, mais conhecido como Santana é um famoso guitarrista mexicano. Tornou-se conhecido na década de 1960 com a banda Santana Blues Band (Carlos Santana, Gregg Rolie, David Brown, Michael Shrieve, Jose Areas e Michael Carabello), mais precisamente com a sua atuação no Festival de Woodstock em 1969, onde ganhou projeção mundial. O Guitarrista ainda atua com grande êxito comercial. Escutar: SANTANA. Santana. (CBS, 1969); SANTANA. Abraxas. (CBS, 1970).

**SECOS & MOLHADOS.** Grupo brasileiro. Ver: Ney Matogrosso.

**SERGIO CARDOSO** (1925-1972). Ator brasileiro. Sérgio Fonseca de Mattos Cardoso iniciou a sua carreira no teatro na década de 1940. Na TV Tupi, Sérgio Cardoso fez várias telenovelas de sucesso, entre elas, "Antônio Maria". Em 1969

foi para a Rede Globo, onde fez: "A Cabana do Pai Tomás"; "Pigmaleão 70"; "A Próxima Atração" e "O Primeiro Amor", o seu último trabalho.

**SERGIO MENDES** (1941). Instrumentista e compositor brasileiro. O pianista Sergio Santos Mendes começou sua carreira em 1961. Mudou-se para os EUA em 1964 e produziu vários álbuns sob o nome de Sergio Mendes & "Brasil 66", alcançando muito sucesso e vários discos de ouro no mercado fonográfico norte-americano. Em 1993, ganhou o Grammy de "World Music" com o LP "Brasileiro" (Elektra, 1992). Escutar: SERGIO MENDES & BOSSA RIO. Você não ouviu nada. (DB, 1963); SERGIO MENDES & BRAZIL 66. Fool On The Hill. (A&M, 1969)

**SERGIO REIS** (1940). Cantor, compositor e ator brasileiro. Sérgio Basin é um famoso cantor sertanejo. Anteriormente vinculado à Jovem Guarda, Sergio Reis fez muito sucesso com a canção "Coração de Papel" (S. Reis). Gravou seu primeiro disco de música sertaneja em 1972. Nas décadas de 1970 e 1980, fez muito sucesso com as dezenas de canções, entre elas "Menino da Porteira" (Luizinho e T. Vieira), "Adeus Mariana" (P. Raimundo) e "Panela Velha" (A. Silvestre). Como ator, trabalhou em algumas telenovelas, como "Pantanal", na TV Manchete, e "Rei Gado", na Globo. Escutar: REIS, S. 40 Anos de Estrada. (BMG, 2000)

**SERGIO RICARDO** (1932). Cantor, instrumentista e compositor brasileiro. João Lutfi iniciou a sua carreira no final da década de 1950, dentro do gênero "Bossa Nova". Na década de 1960, participou de inúmeros festivais, sendo que sua participação no Festival da Record de 1967 causou polêmica. Ao ser vaiado quando cantava a sua canção "Beto Bom de Bola", quebrou o violão e o atirou para a platéia. Fez trilhas para peças de teatro e filmes, entre eles o "Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna, "Deus e Diabo na Terra do Sol", "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro" e "Terra em Transe", todos de Glauber Rocha. Escutar: RICARDO, S. Deus e o Diabo na Terra do Sol. (Forma, 1963); RICARDO, S. A Grande Música de Sérgio Ricardo. (Philips, 1967).

**SERGIO SAMPAIO** (1947-1994). Cantor e compositor brasileiro. Sergio Sampaio gravou com Raul Seixas, Edy Star e Miriam Batucada, o Lp "Sociedade da Grã - Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez" (CBS, 1971). Participou do VII FIC com a canção "Eu Quero Botar o Meu Bloco na Rua". Muito executada nas rádios, a canção foi o único sucesso em toda a sua carreira. Gravou apenas quatro LPs e seis compactos simples. Escutar: SAMPAIO, S. Eu Quero Botar o Meu Bloco na Rua. (Phonogram, 1973)

**SILVIO DA SILVA JUNIOR** (1947). Compositor brasileiro. Silvio da Silva Junior estudou engenharia civil na UFRJ. Entre 1965 e 1966, formou com Aldir Blanc, o grupo GB-4. Em 1969 e 1970, foi aluno do maestro Guerra Peixe. Foi membro do MAU. Em 1970, sua composição "Amigo é Pra Essas Coisas" (com Aldir Blanc) foi premiada com o segundo lugar no Festival da Tupi do Rio de Janeiro. Sendo seu maior sucesso, a música conta com mais de 120 regravações.

**SLY & THE FAMILY STONE.** Grupo norte-americano. Sly & the Family Stone foi uma importante banda norte-americana formada em São Francisco, Califórnia. Ativo entre 1967 a 1975, o grupo teve um papel primordial no desenvolvimento dos gêneros "Soul" e "Funk". Liderada pelo cantor, compositor, produtor musical e multi-instrumentista Sylvester "Sly Stone" Stewart e formado por vários membros

de sua família e amigos, a banda lançou vários sucessos nas décadas de 1960 e 1970, entre eles "Stand", "I Want To Take You Higher", "Everyday People" e "Thank You" (todas de autoria de Sly Stone). Escutar: SLY & THE FAMILY STONE. Stand. (Columbia, 1969); SLY & THE FAMILY STONE. There's a Riot Goin' On. (Columbia, 1971)

**SOLANO RIBEIRO** (s.d.). Produtor Musical e de Televisão brasileiro. Iniciou sua carreira na televisão em 1963, quando foi convidado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), então diretor de programação da TV Excelsior, para trabalhar como coordenador de programação. Inspirado no festival de San Remo, produziu um Festival de MPB em 1965 na TV Excelsior. Com o sucesso do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior e da segunda edição do Festival da Música Popular Brasileira da Record, produzidos por Solano Ribeiro, foi inaugurada a era dos festivais e dos musicais na TV brasileira, e conseqüentemente, solidificou o nome do produtor no mercado fonográfico e na televisão.

**SOM IMAGINÁRIO.** Grupo brasileiro. Formado por Zé Rodrix, Wagner Tiso, Tavito, Roberto Silva, Luis Alves e Frederica e extinto em 1975, o Som Imaginário atualmente é considerada uma banda *cult* devido aos seus trabalhos voltados para uma linha mais experimental como os LPs "Som Imaginário" (Odeon, 1970) e "Matança do Porco" (Odeon, 1973) e por ter acompanhado Milton Nascimento no disco e na turnê "Milagre dos Peixes". Escutar: SOM IMAGINÁRIO. Som Imaginário. (Odeon, 1970)

**SOM NOSSO DE CADA DIA.** Grupo Brasileiro. Formado na década de 1970, o grupo adotou o gênero "Rock Progressivo". Com integrantes diversos (Manito, Pedrinho, Marcinha, Egídio, Dino Vicente, Rangel), atuou como trio na maior parte do tempo. Lançou o seu primeiro disco em 1975, "Snegs" (Continental, 1975), que é considerado um dos clássicos do "Rock" brasileiro dos anos 70. O Som Nosso de Cada Dia chegou a abrir um show de Alice Cooper no Maracanãzinho em 1974. Escutar: SOM NOSSO DE CADA DIA. Snegs. (Continental, 1975)

**SOUL.** Gênero musical. Ver R&B

**STEVIE WONDER** (1950). Cantor, compositor e instrumentista norte-americano. Steveland Judkins Hardaway iniciou a sua carreira aos 11 anos de idade e se tornou conhecido como um dos mais inovadores e influentes cantores/compositores de seu tempo. Foi também um dos mais bem sucedidos artistas da gravadora Motown. Nas décadas de 1960, 1970 e 1980 obteve dezenas de sucessos, como "Signed, Sealed & Delivered", "Uptight", "My Cherie Amour", "Superstition," "You Are The Sunshine Of My Life", "Living In The City", "Higher Ground" e "I Just Call to Say I Love You", todas de sua autoria. Escutar: WONDER, S. Music of My Mind. (Motown, 1972); WONDER, S. Talking Book. (Motown, 1972).

**STYLISTICS, THE.** Grupo norte-americano. Formado em 1968, na Filadélfia, por Russell Thompkins, Jr., Herbie Murrell, Airrion Love, James Smith e James Dunn. Durante a década de 1970, o grupo obteve 12 sucessos consecutivos na parada norte-americana da Billboard, incluindo "You Are Everything", "Betcha by Golly Now!", e "You Make Me Feel Brand New", todas, compostas por Thom Bell e Linda Creed. O sucesso do grupo declina no final da década de 1970, mas continua em atividade. Escutar: STYLISTICS. Greatest Hits. (MT, 1992)

**SUELI COSTA** (1943). Compositora e cantora brasileira. Sueli Correa Costa musicou peças de teatro, participou de inúmeros festivais, entre eles o V FIC, com "Encouraçado". Teve várias composições gravadas por Maria Bethânia ("Coração Ateu"), Elis Regina ("Vinte Anos Blues"), Simone ("Jura Secreta"), Joanna, Ney Matogrosso, Fafá de Belém, Fagner, entre outros. Escutar : COSTA, S. "Sueli Costa" (EMI-Odeon, 1975).

**TARIK DE SOUZA** (1946). Jornalista e crítico. Tárik de Souza Farhat iniciou sua atividade profissional em 1968 como repórter, redator e editor de música da revista Veja. Trabalhou para outras publicações, como Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Isto é, Bizz, Opinião, Pasquim, Som Três, Movimento, entre outras. Atuou como consultor das três séries de fascículos História da Música Popular Brasileira da Editora Abril. Fundou e editou a revista Rock/Jornal de Música.

**TAIGUARA** (1945-1996). O cantor e compositor uruguaio Taiguara Chalar da Silva participou de vários festivais e programas da TV. Fez muito sucesso nas décadas de 1960 e 1970 com as canções "Hoje", "Universo do Teu Corpo", "Amanda", "Viagem", "Teu Sonho Não Acabou" e "Geração 70". Foi um dos compositores mais censurados no período da ditadura. Em 1971, o LP "A Ilha" (Odeon, 1971), teve várias canções censuradas e em 1975, assim como Chico Buarque que criou o codinome Julinho de Adelaide para driblar a censura, Taiguara passou a solicitar para a sua esposa a assinatura de suas canções. Escutar: TAIGUARA. Hoje. (EMI-Odeon, 1969); TAIGUARA. Viagem. (EMI-Odeon, 1970)

**TERÇO, O.** Grupo brasileiro. Formado no período por Sergio Hinds, Vinícius Cantuária e Jorge Amiden, o grupo carioca O Terço tornou-se notório na cena "Pop/Rock" da década de 1970. Com formação variável, chegou a incluir o tecladista e compositor mineiro Flavio Venturini. Registrou inúmeros LPs, como "Criaturas da Noite" (Continental, 1975), que é considerado pela crítica como um dos melhores do gênero "Rock Progressivo" já produzidos no Brasil. O cantor e instrumentista Jorge Amiden, que deixou o grupo em 1971, formou o Karma, cujo primeiro trabalho, "Karma" (RCA, 1973) também se tornou *cult* para os apreciadores do gênero "Rock Progressivo". Escutar: TERÇO. Criaturas da Noite. (Continental, 1975)

**THELMA HOUSTON** (1943). Cantora norte-americana. Iniciou a sua carreira no final da década de 1960 como cantora de R&B. Lançou o seu primeiro LP em 1969, "Sunshower" (Dunhill, 1969), produzido pelo conhecido compositor Jimmy Webb. Assinou com a gravadora Motown em 1971 e em 1976, fez grande sucesso mundial com canções do gênero "Disco", como "Don't Leave This Way" (Gamble e Huff). Escutar: HOUSTON, T. The Best of (Motown, 1991).

**TIÃO CARRERO E PARDINHO.** Dupla brasileira. José Dias Nunes (Tião Carreiro, 1934-1993) teve várias duplas, sendo que as duas mais famosas foram com Antonio Henrique de Lima (Pardinho, 1932-2001) e Adauto Ezequiel (Carreirinho, s.d.). Foi um dos nomes mais influentes na música sertaneja. Tião Carreira, exímio violeiro, inventou o estilo "Pagode" na música regional (não confundir com o "Pagode" de "Samba"). A dupla Tião Carreiro e Carreirinho começou a gravar em 1958, e algumas de suas músicas mais conhecidas foram "Rei do Gado" (T. Vieira), "Saudade de Araraquara" (Z. Carreiro) e "O Beijo" (Carreirinho). Com Pardinho, Tião Carreiro gravou discos de sucesso, como "Rio de Lágrimas (Rio de

Piracicaba)" (T. Carreiro, Piraci e L. dos Santos). Escutar: TIÃO CARREIRO E PARDINHO. Os Grandes Sucessos. (Chatecler, 1967); CARREIRO, T. Isto é o Que o Povo Gosta. (Chantecler, 1976).

**TIBÉRIO GASPAR** (1943). Compositor, produtor e violonista brasileiro. Tibério Gaspar Rodrigues Pereira iniciou a sua carreira junto com o produtor, pianista e arranjador Antonio Adolfo. Gaspar e Adolfo são autores de inúmeros sucessos, como "Teletema" e "BR-3". Ainda como compositor, teve músicas incluídas em trilhas sonoras de telenovelas da Rede Globo, como "O Cafona", "Véu de Noiva", "Assim na Terra Como no Céu", "Verão Vermelho" e "Irmãos Coragem". Também participou do programa "Som Livre Exportação". Escutar: GASPAR, T. Tibério Canta Gaspar. (Independente, 2002).

**TIM MAIA** (1942-1998). Cantor, compositor e instrumentista brasileiro. Sebastião Rodrigues Maia começou na música tocando bateria. Em 1957, fundou o grupo de "Rock" Os Sputniks, com Roberto e Erasmo Carlos. Entre 1959 e 1963, morou nos E.U.A. O seu primeiro LP, Tim Maia. (Polydor, 1970), obteve grande sucesso graças à música "Primavera" (Cassiano). Em 1975, convertido à seita Universo em Desencanto, gravou os dois volumes "Tim Maia Racional", por sua própria gravadora, a Seroma. No ano seguinte, estava de volta à Polydor e ao repertório secular. Dentre os seus maiores sucessos estão "Não Quero Dinheiro (Só Quero Amar)" (T. Maia), "Você" (T. Maia), "Gostava Tanto de Você" (E. Trindade), "Sossego" (T. Maia), "Descobridor dos Sete Mares" (T. Maia), "Me Dê Motivo" (M. Sullivan e P. Massadas) e "Do Leme ao Pontal" (T. Maia). Escutar. MAIA, T. Tim Maia. (Polydor, 1970); MAIA, T. Racional. (Seroma, 1975).

**TIME LIFE.** Empresa norte-americana. Ver: Joe Wallach.

**TIMMY THOMAS** (1944). Compositor, instrumentista norte-americano. O tecladista iniciou a sua carreira no final da década de 1960. O seu único grande sucesso foi "Why Can't We Live Together" (T. Thomas) em 1973. Desde então, tem atuado como músico de estúdio. Escutar: THOMAS, T. Why Can't We Live Together (Top Tape, 1974).

**TOM E DITO.** Dupla brasileira. Antonio Carlos dos Santos Pereira (1947) e Dito, foram uma dupla baiana lançada por Antonio Carlos e Jocaí. Gravaram cinco LPs na década de 1970. No início da década seguinte, a dupla se desfez. Escutar: TOM & DITO. Se Me Mandar Embora Eu Fico. (Som Livre, 1974).

**TOM JOBIM** (1927-1994). Compositor, maestro, instrumentista e cantor brasileiro. Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim é considerado um dos maiores compositores da música brasileira e um dos criadores da "Bossa Nova". Durante toda a sua carreira fez parcerias com vários compositores, entre eles Dolores Duran, Billy Blanco, Newton Medonça, Chico Buarque e Vinícius de Moraes. Em parceria com Vinícius de Moraes, fez canções que se tornaram clássicos da MPB, como "Chega de Saudade", "A Felicidade", "Só Danço Samba", "Garota de Ipanema", "Ela é Carioca", entre outras. Na década de 1960, viajou para os EUA, gravando com Stan Getz e com o cantor Frank Sinatra. A sua composição "Sabiá", em parceria com Chico Buarque, venceu a fase nacional e internacional do III FIC. De uma obra vasta, Tom Jobim produziu inúmeros LPs considerados clássicos pela crítica e canções que fundamentam a MPB, como "Águas de Março", "Samba do Avião", "Wave", "Ana Luíza", entre dezenas de outras. Escutar: JOBIM, T.

Antonio Carlos Jobi. (Elenco, 1963); JOBIM, T. Wave. (Odeon, 1967); JOBIM, T. Matita Perê. (Phonogram, 1973); JOBIM, T. Urubu. (WEA, 1976).

**TOM ZÉ** (1936). Cantor, compositor, arranjador brasileiro. Antonio José Santana Martins iniciou a sua carreira na década de 1960. Participou do espetáculo “Nós, Por Exemplo nº 2”, no Teatro Castro Alves, em Salvador e “Arena Canta Bahia”, em São Paulo. Participou do movimento “Tropicália” ao lado Caetano Veloso e Gilberto Gil, participando do LP “Tropicalia ou Panis et Circensis”. (Phonogram, 1968). Em 1968, tirou o primeiro lugar no Festival da Record, com a canção "São, São Paulo, Meu Amor". Na década de 1970, lançou cinco LPs. No final da década de 1980, foi "redescoberto" por David Byrne, ex-membro do grupo Talking Heads, que lançou sua obra nos EUA. Escutar: TOM ZÉ. Tom Zé. (RGE, 1970); TOM ZÉ. Todos os Olhos. (Continental, 1973)

**TONI TORNADO** (1930). Cantor e ator brasileiro. Antonio Viana Gomes iniciou sua carreira no final da década de 1950 e mudou-se para Nova Iorque em 1965, onde entrou em contato com a música “Soul”. Apareceu para o grande público no V FIC interpretando “BR-3” (T. Gaspar e A. Adolfo). Foi um dos pioneiros da “Soul ” no Brasil. Lançou apenas dois LPs. Na segunda metade da década de 1970, dedicou-se exclusivamente à profissão de ator. Escutar: TORNADO, T. Toni Tornado. (Odeon, 1970).

**TOP TAPE.** Em 1969, a TOP TAPE foi criada por José Rozemblit Sobrinho. No primeiro ano, ganhou um disco de ouro com "My Pledge of Love". Em seguida vieram dois grandes sucessos de B.J.Thomas: "Oh me, Oh My" e "Rock and Roll Lullaby", com mais de um milhão de cópias vendidas. Durante a década de 1970, apostou em um cast de artistas nacionais, sendo que a cantora Beth Carvalho lançou alguns LPs pelo selo. A gravadora também lançou vários LPs de “Samba” e detinha os direitos de grandes nomes da Motown .

**TORQUATO NETO** (1944-1972). Jornalista, poeta, compositor e ator brasileiro. Torquato Pereira de Araújo Neto é considerado um dos principais letristas do movimento “Tropicália”. “Geléia Geral”, em parceria com Gilberto Gil, é dada como uma das canções síntese do movimento. Entre suas composições também estão "Louvação" e "Vento de Maio", com Gilberto Gil, e "Pra Dizer Adeus", com Edu Lobo. Foi um dos fundadores do jornal “A Flor do Mal” e da revista “Navilouca”. Foi colunista do jornal Última Hora. Ler: NETO (1982)

**UMAS E OUTRAS.** Grupo vocal brasileiro. Trio vocal feminino formado em 1970 pelas cantoras Regininha, Dorinha Tapajós e Malu Ballona. De carreira curtíssima, lançou apenas um LP, “Umas e Outras” (Polydor, 1970)

**VANUSA** (1947). Cantora, compositora e atriz brasileira. Vanusa Santos Flores iniciou sua carreira na fase da Jovem Guarda. O seu primeiro sucesso foi "Pra Nunca Mais Chorar" (C. Imperial e E. Araújo). Participou de programas humorísticos de televisão, de festivais da canção e gravou mais de 20 LPs, entre eles o de 1973, com seu maior sucesso, "Manhãs de Setembro" (Vanusa e Mário Campana). Em 1977, também fez sucesso com a canção "Paralelas", de Belchior. Escutar: VANUSA. Vanusa. (Continental, 1973).

**VÍMANA.** Grupo de “Rock” brasileiro. Formado na primeira metade da década de 1970, o grupo chegou a contar com quatro nomes que se destacaram no mercado

fonográfico na década de 1980: Lobão, Ritchie e Lulu Santos e Fernando Gama (que integraria o Boca Livre), além de Luiz Paulo. Com um repertório voltado para o "Rock Progressivo", o grupo acompanhou alguns artistas famosos, entre eles o ex-tecladista do Yes, Patrick Moraz. Lançou apenas um compacto pela Som Livre, contendo as canções "Zebra", e "Masquerede", de autoria do grupo. O grupo chegou a gravar um álbum inteiro pela Som Livre, mas o mesmo jamais foi lançado.

**VINÍCIUS DE MORAES** (1913-1980). Poeta, compositor, teatrólogo, jornalista e diplomata brasileiro. Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes tem uma obra vasta, passando pela literatura, teatro, cinema e música. No campo musical, teve como principais parceiros Tom Jobim, Baden Powell, Toquinho e Carlos Lyra. Atuou na carreira diplomática até o final de 1968. Vinícius notabilizou-se com a sua peça de teatro "Orfeu da Conceição", obra de 1954, cuja música era de Tom Jobim. A dupla tornou-se uma das mais famosas parcerias da música brasileira. Entre os inúmeros clássicos da dupla, destacam-se "A Felicidade", "Chega de Saudade", "Eu Sei Que Vou Te Amar", "Se Todos Fossem Iguais A Você", "Garota de Ipanema" e "Insensatez". Nos anos de 1970, compôs em parceria com Toquinho: "Tarde em Itapuã", "Regra Três", "Maria Vai com as Outras", "A Tonga da Mironga do Kabuletê" entre outras. Escutar: MORAES, V.. TOQUINHO. Toquinho e Vinícius de Moraes. Antologia. (RGE, 1997); CREUZA, M. Eu Sei que Vou Te Amar. (RGE, 1971); CARDOSO, E. Canção do Amor Demais. (Festa, 1958).

**VITOR MARTINS** (s.d.) Letrista brasileiro. Ver Ivan Lins.

**WALDICK SORIANO** (1933). Cantor e compositor brasileiro. Eurípedes Waldick Soriano firmou-se como cantor de músicas românticas na década de 1960. Popularizou-se com o grande sucesso de "Eu Não Sou Cachorro Não", que o tornou nacionalmente conhecido. Cantor de grande sucesso comercial, na primeira metade da década de 1970 gravou vários êxitos, entre eles "Paixão de um Homem" (Soriano), "Carta de Amor" (Soriano) e "Se Eu Morresse Amanhã" (Soriano). Escutar: SORIANO, W. No coração do Povo. (Continental, 1970).

**WALTEL BRANCO** (1929). Compositor, maestro e instrumentista brasileiro. Nascido na cidade de Paranaguá (PR), foi contratado para ser diretor musical da nascente TV Globo pelo próprio Roberto Marinho, quando este o conheceu nos EUA em 1965. A trajetória de Waltel Branco é tão interessante quanto desconhecida do grande público. Aluno de Andrés Segovia e Bento Mossorunga, Waltel Branco no final da década de 1950 morou em Cuba, tocando com Perez Prado. Saiu do país após a revolução cubana e foi para os EUA para estudar composição de trilhas sonoras. Naquele país, tocou com nomes como Freddy Cole e Dizzy Gillespie e fez o arranjo para o tema principal da personagem Pantera Cor-de-Rosa, composto por Henry Mancini. No Brasil, arranjou e tocou em vários trabalhos de músicos da "Bossa Nova", como os de Dom Um Romão, além de gravar e compor para Elizeth Cardoso. Teve a sua composição "Canção de Enganar Despedida" gravada por Elis Regina no LP "A Estrela Brilha" (Continental, 1962). Também foi professor de violão de Roberto Menescal, Bola Sete e Baden Powell. Fez arranjos e conduziu a orquestra que acompanhou João Gilberto em shows realizados em Nova Iorque. Lançou inúmeros LPs instrumentais dedicados à "Bossa Nova" e ao violão clássico e popular. Em 1970, Waltel Branco tocou guitarra no bem sucedido LP de estréia de Tim Maia.

**WALTER CLARK** (1936-1997). Produtor e diretor de televisão brasileiro. Walter Clark Bueno trabalhava desde em 1956 na TV Rio. Mas em 1965, passou a ser o diretor geral da Rede Globo de Televisão e convencionou o que seria “O Padrão Globo de Qualidade”. Foi demitido em 1977 da emissora e trabalhou na TV Bandeirantes nos dois anos seguintes. Ler: CLARK (1991)

**WALTER FRANCO** (1945). Cantor e compositor brasileiro. Filho do radialista, escritor e deputado do Partido Socialista Brasileiro, Cid Franco, cassado em 1964, iniciou sua carreira em festivais na década de 1960, mas sempre tivera suas composições desclassificadas. Carregando a pecha de compositor “maldito”, Walter Franco percorreu as décadas de 1970 e 1980 participando de festivais com “Muito Tudo”, no festival Abertura de 1975; “Canalha”, no Festival 79 de Música Popular e “Serra do Luar” no MPB Shell de 1981, todas de sua autoria. Até 2001, lançou apenas seis discos. Escutar: FRANCO, W. Ou não. (Continental, 1973); FRANCO, W. Revolver. (Continental, 1975).

**WALTER QUEIROZ** (1944). Cantor, compositor, instrumentista e publicitário brasileiro. Walter Pinheiro de Queiroz Júnior iniciou a carreira em 1968. Nesse mesmo ano, convidado por Glauber Rocha, participou como compositor da trilha sonora do filme "O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro", com a canção "Diálogo na Gruta". Ainda em 1968, começou a compor *jingles* para o mercado publicitário. Participou de festivais e, em 1971, iniciou uma parceria com César Costa Filho. Ainda na década de 1970, participou da trilha sonora das telenovelas "Gabriela" (1975) e "Saramandaia" (1976). Entre os inúmeros intérpretes de suas composições, destacam-se Dóris Monteiro, Beth Carvalho, Antônio Carlos & Jofafi, Maria Creuza, Margareth Menezes, Amelinha, entre outros. Escutar: QUEIROZ, W. Filho do Povo. (Phonogram, 1976).

**WALTER SILVA** (1933). Jornalista e produtor musical brasileiro. Iniciou sua carreira no rádio na década de 1950, onde adquiriu o apelido de “Pica-Pau”, dando origem ao seu programa “Pick-Up do Pica-Pau”. Em 1964, produziu o primeiro disco de Chico Buarque, “Pedro Pedreiro” (C. Buarque). No ano seguinte, produziu “Dois na Bossa” (Philips, 1965), LP de Jair Rodrigues e Elis Regina. Entre 1962 e 1970, produziu inúmeros espetáculos no Teatro Paramount. Em 1970, tornou-se diretor artístico da Continental. Em 1971, passou a assinar uma coluna diária no jornal “Folha de São Paulo”. Em 1975, tornou-se produtor musical do Fantástico e produtor da RCA. Três anos depois, atuou também narrador esportivo. Walter Silva aposentou-se em 1988.

**WALTER LACET** (1946). Diretor de televisão brasileiro. Participou da inauguração da TV Globo em abril de 1965, tendo como responsabilidade, a estréia do primeiro programa infantil (“Une, Dune, Tê”). Em 1970, além do FIC, Lacet produziu um grande sucesso na emissora, “Alô Brasil, Aquele Abraço”, um programa de variedades. (SOBRINHO, 2000, p.257) A atração foi um grande sucesso, com médias de audiência que variavam entre 45% a 71% no horário (IBOPE, 1970). Ficou na Rede Globo por mais de 35 anos, quando transferiu-se para o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão).

**WANDERLEY CARDOSO** (1945). Cantor e compositor brasileiro. Wanderley Conti Cardoso iniciou a sua carreira na década de 1960 e se tornou um dos ídolos da Jovem Guarda, com as canções "Preste Atenção" (Du Pac e Chauby) e "O Bom

Rapaz" (G. Nunes). Na década de 1970, conseguiu alguns sucessos com "Minha Namorada" (R. Correia e J. Lemos) e "Doce de Coco" (C. Fontana e W. Cardoso). Escutar: CARDOSO, W. Seleção de Ouro. (Copacabana, s.d.)

**WANDO** (1945). Cantor e compositor brasileiro. Wanderley Alves dos Reis iniciou a sua carreira no final da década de 1960. Em 1973, Jair Rodrigues gravou as suas composições "Se Deus Quiser" e "O Importante é ser Fevereiro". Nesse mesmo ano lançou o seu primeiro compacto. Tornou-se conhecido nacionalmente em 1975, quando lançou o seu segundo álbum com a faixa "Moça". A faixa fez parte da trilha sonora da telenovela "Pecado Capital". Nas décadas de 1970 e 1980, fez muito sucesso com dezenas de canções, entre elas "Coração" (Wando) e "Fogo e Paixão" (Rose). Escutar: WANDO. Seleção de Ouro. (Copacabana, s.d.)

**WILSON SIMONAL** (1933-2000). Cantor brasileiro. Wilson Simonal de Castro iniciou sua carreira no início da década de 1960. Entre 1963 e 1965, teve sucesso com "Balanço Zona Sul" (T. Madi), "Lobo Bobo" (C. Lyra e R. Boscoli) e "Naná" (M. Santos). Em 1966 e 1967, apresentou na TV Record o "Show em Si Monal", e teve grandes sucessos nos anos seguintes com "País Tropical" (J. Ben), "Mamãe Passou Açúcar em Mim" (C. Imperial), "Meu Limão, Meu Limoeiro" (C. Imperial e J. C. Burle) e "Sá Marina" (T. Gaspar e A. Adolfo), que deram origem a um estilo popularizado como Pilantragem. Em 1972, foi acusado de ser o mandante de uma surra dada por dois policiais no contador de sua firma, que supostamente o teria roubado. Wilson Simonal foi condenado, e durante o inquérito, um agente do DOPS revelou que o cantor tinha sido informante do órgão. Com essa acusação em plena ditadura militar, Simonal passou para o completo ostracismo. Em 2002, depois de um processo aberto pela família do cantor, foi comprovado através de depoimentos e de levantamentos na documentação do DOPS, que as acusações eram infundadas. Escutar: SIMONAL, W. Meus Momentos. (EMI-Odeon, s.d.)

**YES.** Grupo de "Rock" inglês. formado originalmente por Jon Anderson (vocal), Chris Squire (baixo), Tony Kaye (teclado), Peter Banks (guitarra) e Bill Bruford (bateria) em 1968, permanecendo em atividade por quase 40 anos. Com uma formação variável, que conta com o renomado tecladista Rick Wakeman e o guitarrista Steve Howe, o Yes tornou-se um dos maiores nomes do gênero "Rock Progressivo", com vários LPs considerados clássicos pela crítica. Escutar: YES. Yes Album. (Atco, 1971); YES. Fragile. (ATCO, 1972); YES. Close To The Edge. (ATCO, 1972)

**ZÉ RAMALHO** (1949). Cantor e compositor brasileiro. José Ramalho Neto foi parceiro desde o final da década de 1960 de Alceu Valença e Geraldo Azevedo. Juntamente com Lula Cortes, lançou o LP "Paebiru" (Rozemblit, 1975), considerado um "marco" na cena "psicodélica nordestina". Em 1978, lançou o seu primeiro LP, "Avorai" (CBS, 1978) e no ano seguinte, "A Peleja do Diabo com o Dono do Céu" (CBS, 1979), que contava com um de seus maiores sucessões, "Admirável Gado Novo" (Ramalho). Zé Ramalho pode ser considerado um dos compositores mais bem sucedidos daquela leva, em termos comerciais. Lula Cortes seguiu uma carreira mais discreta, e hoje é também um artista plástico. Escutar: RAMALHO, Z. Avorai. (CBS, 1978)

**ZÉ RODRIX** (1947). Cantor e compositor brasileiro. José Rodrigues Trindade iniciou sua carreira no grupo Som Imaginário e depois integrou o Sá, Rodrix e Guarabira. Compôs "Casa no Campo" (com Tavito), que se tornou notória na

interpretação de Elis Regina. Em carreira solo, produziu trilhas para novelas, como “Cuca Legal” da Rede Globo e obteve alguns êxitos comerciais como “Soy Latino Americano” e “Quando Será”, todas de sua autoria. Produziu inúmeros “Jingles” e na década de 1980, integrou o grupo Joelho de Porco. Escutar: RODRIGUES, Z. I ACTO (EMI Odeon, 1973); RODRIGUES, Z. Soy Latino Americano. (CBS, 1976).

**ZEZE MOTTA** (1944). Atriz e cantora. Maria José Motta de Oliveira de atriz em 1967, estrelando a peça “Roda-viva”. Em 1969, atuou em várias peças, entre elas, “Arena Canta Zumbi”. Também estrelou vários filmes, sendo “Xica da Silva” de Cacá Diegues a consagrou como atriz. Também participou de várias telenovelas e minisséries. A carreira de cantora teve início em 1971, em casas noturnas paulistas. Lançou em sua carreira, oito albuns. Escutar: MOTTA, Z. Zezé Motta. (WEA, 1978).

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:****Historiografia: Música Brasileira**

ALBIN, R. C. **Driblando a censura:** de como o cutelo invadiu na cultura. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

\_\_\_\_\_. **O livro de ouro da MPB.** A história de nossa música popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARAUJO, P.C. **Eu não sou cachorro, não:** música cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BAHIANA, A. M. **Nada Será Como antes:** MPB nos anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac - Rio, 2006.

BARBOZA, M.T.; OLIVEIRA FILHO, A. L. **Cartola.** Os tempos idos. Rio de Janeiro:Ed. Funarte, 1989.

CALADO, C. **A divina comédia dos Mutantes.** São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Tropicália:** a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, A. **Balanço da Bossa.** São Paulo: Perspectiva, 1968.

CASTRO, R. **Carmen:** uma biografia.São Paulo:Cia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Chega de Saudade:** história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DAPIEVE, A . **Brock:** O rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIAS, M. T. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

FERNANDES, R. **Chico Buarque do Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004.

FROES, M. **Jovem guarda:** em ritmo de aventura. São Paulo:Ed. 34, 2000.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Catálogo telenovela, imaginário sonoro do Brasil.** Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2004.

MELLO, Z.H. **A era dos festivais:** uma parábola. São Paulo:Ed. 34, 2003.

MENEZES, T. **Celly Campello:** a rainha dos anos dourados. São Paulo: João Scortecci Editora, 1996.

MOREIRA, R. **Eu quero é botar o meu bloco na rua**. Rio de Janeiro: Muiraquitã, 2000.

MORELLI, R. C. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

NAPOLITANO, M. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. In: IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM, 2002, Cidade do México. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 08 de agosto de 2007.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annblume, 2001.

NETO, T. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

PEREIRA, C. A. M. ; HOLLANDA, H. B. . **Patrulhas Ideológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PERRONE, C. **Letras e Letras da MPB**. São Paulo: ELO, 1988.

SEVERIANO, J. ; MELO, Z. H. **A canção do tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2. (1958-1985)**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SOUZA, T. **O som nosso de cada dia**. Porto Alegre: LP&M, 1983.

STROUD, S.J. **Disco é cultura: MPB and the defence of tradition in brazilian popular music**. Londres, 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) – King's College, University of London.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior**. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969

\_\_\_\_\_. **Musica popular: do gramofone ao rádio e tv**. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: art, 1991.

VASCONCELLOS, G. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Ed. Graad, 1977.

## **Historiografia: Televisão Brasileira**

ALENCAR, M. **Hollywood brasileira: o panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

CASTRO, A. **Tupi: pioneira da televisão brasileira**. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 2001.

FERNANDES, I. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LOREDO, J. **Era uma vez...a televisão**. São Paulo: Alegro, 2000.

MATTOS, S. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. Petrópolis: Vozes, 2002.

MESQUITA, S. C. R. **Fantástico 27 anos no ar: o caleidoscópio da tv brasileira**. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

MICELI, S. **A noite da madrinha**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOYA, A. **Gloria in Excelsior: Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

OLIVEIRA, L.M.B. **Nossos comerciais, por favor: a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flavio Cavalcanti**. São Paulo: Becca, 2001.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Evolução histórica da telenovela**. In: ORTIZ, R.; BORELLI, S.; RAMOS, J.M.O. **Telenovela: História e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORTIZ, R.; J. M. O. RAMOS. **A produção industrial e cultural da telenovela**. In: ORTIZ, R.; BORELLI, S.; RAMOS, J.M.O. **Telenovela: História e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PEREIRA, C.A.M.; MIRANDA, R. **Televisão: as imagens e os sons: no ar, o Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIGNATARI, D. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RAMOS, J. M. O.; BORELLI, S. H. S. **A telenovela diária**. In: ORTIZ, R.; BORELLI, S.; RAMOS, J.M.O. **Telenovela: História e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SIMÕES, I.; KHEL, M. R. **Um país no ar: história da televisão brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SODRÉ, M. **A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. **O monopólio da fala.** Função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1981.

### **Memórias e Biografias: Música e Televisão Brasileira**

BORGES, M. **Os sonhos não envelhecem: histórias do clube da esquina.** São Paulo: Geração Editorial, 1996.

CLARK, W. **O campeão de audiência.** São Paulo: Best-Seller, 1991.

ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis.** Rio de Janeiro: Globo, 1998.

FILHO, D. **O circo eletrônico.** Fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GALVÃO, L. **Anos 70: novos e baianos.** São Paulo: Ed. 34, 1997.

MOTTA, N. **Noites tropicais.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PASSOS, S. **Raul Seixas.** São Paulo: Martin Claret, 1990.

RIBEIRO, S. **Prepare o seu coração.** São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SOBRINHO, J.B. (org.) **50 anos de TV no Brasil.** São Paulo: Globo, 2000.

VELOSO, C. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

### **Teoria e História: Música e Televisão**

ADORNO, T.W. **“A indústria cultural.”** In: COHN, G. (Org.), **Comunicação e indústria cultural,** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

\_\_\_\_\_. Mensagens numa garrafa. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). **Um mapa da ideologia,** Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

\_\_\_\_\_. **“O fetichismo da música e a regressão da audição.”** In: Os pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. **“Televisão, consciência e indústria cultural.”** In: COHN, G. (Org.), **Comunicação e indústria cultural,** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978b.

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER M. **Dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas Vol. I. São Paulo:Ed. Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, P. **Sobre televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CASHMORE, E. **...E a televisão se fez**. São Paulo:Summus, 1998.

CHAPPLE, S.; GAROFALO, R. **História e política da indústria musical**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

COHN, G. Adorno e a teoria crítica da sociedade. In ADORNO, T.W. **Theodor W. Adorno**. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. "Difícil reconciliação: adorno e a dialética da cultura." **Lua Nova**, Revista de Política e Cultura, São Paulo CEDEC: maio 1990, nº 20.

CORREIA, T. G. **Nos passos da moda, mídia, consumo e mercado cultural**. São Paulo: Papyrus, 1989.

FLICHY, P. **Las multinacionales del audiovisual**. Barcelona: Gustava Gilli, 1982.

FRITH, S. (Org.) **Facing the music**. Nova Iorque, Pantheon Books, 1988.

FRITH, S. **La sociologia del rock**. Madrid: Ediciones Júcar, 1980.

SARTON, J. P.; DAUFOY, P. **Pop music/Rock**. Lisboa:Centelha, 1972.

SHUKER, R. **O vocabulário da música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

\_\_\_\_\_. Look! Hear! The uneasy relationship of music and television In: **Popular Music**. Volume 21/3. London:Cambridge University Press, 2002. P. 277-290.

FRITH, S.; GOODWIN, A. (Orgs.) **On record**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1990.

GELDER, K; THORNTON, S. **The subcultures Reader**. Londres: Routledge, 1997.

HALL, S.; WHANNEL, P. The young audience. In: FRITH, S.;Goodwin, A. (Orgs.) **On the Record: Rock, Pop and The Written Word**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1990.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX: Necrose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

MOTANARI, W. **Rock progressivo**. Campinas: Papyrus, 1985.

MOORE, A. Authenticity as Authentication. In: **Popular Music** Volume 21/2. London: Cambridge University Press, 2002. P. 209-223.

PETTERSON, A. P.; BERGER, D.G. "**Cycles in Symbol Production. The case of popular music**". In: FRITH, S.; GOODWIN, A. (Orgs.) **On record**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1990.

SARTORI, G. **Homo videns: televisão e pós-pensamento**. Bauru: Edusc, 2001.

SOUSA, M.W. (Org.) **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

### **História do Brasil**

COUTO, R.C. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil:1964 - 1985**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo:Edusp, 1994.

GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, E. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

### **Bibliografia de Apoio**

BARBÉRO, M. J. "Introdução". In: **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac, 2001.

BOSI, E. **Cultura de massa e cultura popular**. Rio de Janeiro:Vozes, 1977.

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense 1989.

CHAUI, M. **Conformismo e resistência, aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo:Brasiliense, 1996.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto,1997.

DECCA, E. **1930: o silêncio dos vencidos: memória, história e revolução**. Porto Alegre: Brasiliense, 1981.

ELIAS, N. **O Processo civilizador**. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 1990.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização do poder**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. p. 117-129.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MATTELART, A.; MATTELART, M. **História das teorias de comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.

PUTERMAN, P. **A indústria cultural: a agonia de um conceito**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

### **Enciclopédias, Dicionários e Almanques.**

BAHIANA, A. M. **Almanaque anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

INSTITUTO ANTONÔNIO HOUAISS; INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Houaiss ilustrado: musica popular**. São Paulo: Paracatu: 2006.

MARCONDES, M. A. (Ed.). **Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO (Org.). **Dicionário da TV Globo, Vol. 1: Programas de dramaturgia e entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

XAVIER, R. **Almanaque da TV: 50 anos de memória e informação**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

## FONTES PESQUISADAS

### Fontes Escritas: Imprensa

Revista Amiga:

A ESCOLHA das trilhas. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 13 de nov. 1973.

A GENTE vence na BR3. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, p.6, 3 nov. 1970.

UM SUCESSO que assusta: o 2º Lugar. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, p.6, 3 nov. 1970.

A JOGADA é fazer música para novela. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 27, p.18, 24 nov. 1970.

A RAPAZIADA do Som Livre. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 34, p.31, 12 jan. 1971.

A ÚNICA dúvida. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, p.6, 3 nov. 1970.

ABERTURA começa com compositor de “Cabeça”. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.3, 10 jan. 1975.

AMIGA também é música. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 32, p.16, 1 dez. 1970.

ANGEL, H. Sábado Som. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 14 set. 1974.

ASSIS, L.C. Justiça vai decidir se fio é uma maravilha. **Amiga A**, São Paulo: Bloch, s/n, p.41, 16 dez. 1973.

BATISTA, T. Jackson Five no Brasil. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.11, 14 out. 1974.

\_\_\_\_\_. Novelas também para cantores. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.20-21, 13 de nov. 1973.

BOSCOLI, R. A fantástica abertura de uma grande chance. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 7 ago. 1974.

\_\_\_\_\_. Ivan “Som Livre” Lins. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.23, 14 out. 1974.

COPIAMOS os Americanos: ao lado de Ivã Lins, Marzagão deu as dicas do VI FIC. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 56, p. 47, 15 jun. 1971.

CURTIÇÃO dos Ídolos na Hora da Verdade. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 43, p.27, 9 mar. 1971.

DESTAQUES da semana. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 42, p.20, 2 mar. 1971.

DUARTE, N. (Big Boy). Música de novela é vendagem garantida. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 19 fev. 1974.

EIS aqui o Mocotó: simples questão de opção. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, p.6, 3 nov. 1970.

ELAS fazem com a dança o show da vida. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.41, 16 dez. 1973.

ELES foram os donos dos aplausos e das vaias. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 25, p.6, 10 nov. 1970.

ELES querem é botar os novos blocos na rua. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 79, s/p, 23 nov. 1972.

ELIS em som extra. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 55, p.12, 8 jun. 1971.

EM TEMPO de Rock 75. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 10 jan. 1975.

ESTAS MÚSICAS podem renovar a MPB. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 20 nov. 1974.

ESTES JOVENS estão na Onda. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.23, 7 abr. 1971.

FANTÁSTICO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 25 set. 1974.

FANTÁSTICO: temas de sempre em idioma de televisão. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.41, 29 set. 1973.

FAROFA alimenta Mauro Celso. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p. 36, 1 abr. 1975.

FILHO, R. C. Porto Alegre abriu suas portas e vibrou. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 48, p.20, 20 abr. 1971.

FLAVIO Cavalcanti está precisando de um Zé Fernandes. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 40, p.25, 23 fev. 1971.

FLAVIO dá vitória a Tupi. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 136, p.4, 26 dez. 1972

FREITAS, R. Marília e o Fantástico. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.42, 14 ago. 1974.

\_\_\_\_\_. Vanusa canta muitos sonhos. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 1 out. 1974.

FRYDMAN, L. Finalmente, João Gilberto gravou. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.8, 17 ago. 1971.

FRYDMAN, L. Som Livre tem o seu dia de Woodstock. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 44, p.10-11, 16 mar. 1971.

GLOBO de Ouro tem novo esquema. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.37, 2 mai. 1975.

- IBOPE: agora é o primeiro. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.23, 7 abr. 1971.
- IVÃ Lins comemora o seu aniversário no programa Discoteca do Chacrinha. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 56, p.45, 15 jun. 1971.
- KIRIE. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 73, p.5, 12 out. 1971.
- LIVERPOOL é da pesada. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 51, p.32, 17 mai. 1971.
- MARZAGÃO: o senhor Augusto. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 26, p.18, 18 nov. 1970.
- MENDES, O. Sons coloridos dos Secos e Molhados. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.18, 7 nov. 1973.
- MORRIS Albert: sucesso com sentimento. **Amiga** São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 20 nov. 1974.
- O GRUPO MAU no dia 22/12/1970, no Teatro de Copacabana. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 32, p. 28, 1 dez. 1970.
- O PÚBLICO recebe bem Vanusa e Antonio Marcos. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, p.7, 3 nov. 1970.
- O SOM LIVRE a partir de Junho. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 51, p.33, 17 mai. 1971.
- O TERÇO: tributo ao trabalho. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 28, p.33, 1 dez. 1970
- OS COBRAS do exterior no VI FIC. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 73, p.7, 12 out. 1971.
- OS INTERNACIONAIS: Eis os que vêm de longe. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, p.8, 3 nov. 1970.
- PAÍS do Festival: V FIC. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, p.5, 3 nov. 1970.
- PAUL Simon: o tímido. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, p.9, 3 nov. 1970.
- PENTEADO, Lea. Nós Vamos voltar para Gil e Caetano. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 32, p.15, 29 dez. 1970.
- PROGRAMAÇÃO da semana. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 09 out. 1973.
- PROGRAMAÇÃO da semana. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 10 jan. 1975.
- PROGRAMAÇÃO da semana. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 20 nov.1973.
- PROGRAMAÇÃO da semana. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 23 out. 1973.
- PROGRAMAÇÃO da semana. Fantástico. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 1 out. 1974.

PROGRAMAÇÃO da semana. Fantástico. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 14 out. 1974.

PROGRAMAÇÃO da semana. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 5 set. 1973.

QUEM estréia o Sábado Som nacional? **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.23, 14 ago. 1974.

QUERO voltar para a América. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 34, p.22, 12 jan. 1971.

RAMOS, R. Chico Buarque: o preço da fama é deplorável. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 34-35, p.27, 9 mar. 1971.

RAUL Seixas é o novo rei. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p. 12, 20 nov. 1973.

RITA, L. Marzagão Fora. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 79, p.6, 23 nov. 1971.

SÁBADO Som terá Zé Rodrix. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 14 set. 1974.

SELEÇÃO da Semana: Som Livre Exportação. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.24, 7 abr. 1971.

SELEÇÃO da Semana: Som Livre Exportação. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.24, 13 abr. 1971.

SILVA, A. C. O MAU já era. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 42, p.27, 2 mar. 1971.

SIMONAL tava lá. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 25, p.3, 10 nov 1970.

SOM livre exportação, que substitui o Mister Show, promete recuperar o gênero musical na televisão. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 25, p.18, 10 nov. 1970.

SOMBRA, J. L. Ivã Lins, Gonzaguinha, entre outros dão a dica: O MAU vai bem. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 28, p.18, 1 dez. 1970.

\_\_\_\_\_. Alguém acredita no MAU? César Costa Filho sai do MAU. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 49, p.37, 29 abr. 1971.

\_\_\_\_\_. Ivã Lins: a máquina me fundiu a cuca. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.9, 17 ago. 1971.

\_\_\_\_\_. Ivã Lins: o cuca fundida. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 55, p.49, 8 jun. 1971.

\_\_\_\_\_. Não quero ser mais a noiva de Ivã Lins. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 62, p.9, 27 jul. 1971.

\_\_\_\_\_. O Sucesso me deixa grilado. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 36, p.21, 16 jan. 1971.

TÁVOLA, A. A Interessante briga do Som Livre com J. Silvestre. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 40, p.27, 23 fev. 1971.

\_\_\_\_\_. Algumas da TV. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 51, p.18, 17 mai. 1971.

\_\_\_\_\_. Aqui entre nós. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.9, 10 ago. 1971.

\_\_\_\_\_. Audiência: O grande fantasma da TV. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 35, p.21, 19 jan. 1971.

\_\_\_\_\_. Clube dos Artistas e Radio Televisado. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 28, p.21, 01 dez. 1970.

\_\_\_\_\_. Não se emendam. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 44, p.21, 16 mar. 1971.

\_\_\_\_\_. O choro de Agnaldo Timóteo. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 49, p.25, 29 abr. 1971.

\_\_\_\_\_. Ouça a boa música do jovem Som Livre Exportação. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 34, p. 21, 12 jan. 1971.

TEIXEIRA, A. A noite de ébano com melodia. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p. 31, 31 jan. 1975.

\_\_\_\_\_. Abertura: a noite do ladrão com farofa. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.35, 24 jan. 1975.

\_\_\_\_\_. Abertura: show em ritmo de festival. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.6-7, 17 jan. 1975.

\_\_\_\_\_. Um ladrão no novo caminho da música. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, p.35, 7 fev. 1975.

TIM e os Diagonais: O Som e o Sonho. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 30, p.15, 15 dez. 1970.

TONI Tornado: estão querendo é acabar comigo. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº s/n, s/p, 07 nov. 1972.

TONI Tornado: Um gigante de sucesso ou sucesso de gigante? **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 28, p.15, 1 dez. 1970.

TV Tudo. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 49, p.23, 29 abr. 1971.

ZECA Diabo: O Bem Amado Exportação. **Amiga**, São Paulo: Bloch, s/n, s/p, 30 out. 1973.

Revista Intervalo:

AGORA vamos gastar o dinheiro que ganhamos. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 362, s/p, 19 dez. 1969.

CHICO Buarque volta e vira samba-enredo. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 368, s/p, 30 jan 1970.

CHICO volta (mesmo) em março. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 374, s/p, 6 mar. 1970.

ELES acham que Elis é mau caráter. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 362, s/p, 19 dez. 1969.

ELES estão pesquisando soul. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 368, s/p, 30 jan. 1970.

ELES são cabeludos mas afirmam não ter nada a ver com Caetano. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 366, s/p, 10 jan 1970.

EMISSORAS Unidas premiam os melhores do Disco. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 374, s/p, 6 mar. 1970.

FESTIVAL da Record: O júri desafinou na escolha. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 362, s/p, 19 dez. 1969.

GAL no Vale Tudo: Esse Negócio de Cultura é papo furado. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 368, s/p, 30 jan 1970.

GILBERTO Gil voltará ao Brasil em junho: Minha Filha será brasileira. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 370, s/p, 7 fev. 1970.

INTERVALO entrevista Geraldo Vandré em Paris: volto ao Brasil em outubro. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 379, s/p, 6 mar. 1970.

MELHOR Cantor (Final da Promoção). **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 366, s/p, 10 jan 1970.

NA VÉSPERA, todo mundo apostava que ele não teria coragem de ir: Teixeira domina Flavio Cavalcanti. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 378, s/p, 4 abr. 1970.

O ESTILO Timóteo. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 363, s/p, 23 dez. 1969.

O NOVO be-a-bá de Caetano. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 372, s/p, 21 fev. 1970.

OITENTA mil paulistas foram ver o Som Livre Exportação. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 429, s/p, 20 mar. 1971.

SERÁ o fim dos festivais? **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 362, s/p, 19 dez. 1969.

TIMÓTEO chorou ao ser vaiado no Som Livre. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 432, s/p, 3 abr. 1971.

UM MUTANTE na Globo. **Intervalo**, São Paulo: Abril, nº 370, s/p, 07 fev. 1970.

Revista Música:

A MÚSICA popular brasileira encontrou o seu palco: 2 anos de Teatro Bandeirantes. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 4, p.28, set. 1976.

ASSIM, uma nova luta pelo direito autoral. **Música**, São Paulo: Imprima, s.p., nº 20, dez 1977.

BARROSO, J. Aonde o swing vai. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 21, p.6 -7, jan. 1978.

BRIGATTO Jr.; H. O Rock em família. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 12, p.6-7, mai. 1977.

BRIGATTO Jr.; H.; CECILIA, M. Carta branca mesmo. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 11, p.16-19, abr. 1977.

\_\_\_\_\_. Gilberto Gil. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 4, p.20-25, set. 1976.

\_\_\_\_\_. Um roqueiro tupiniquim. **Música**, São Paulo: Imprima, p.18-23, nº 9, fev. 1977.

BUTTERFLY, S. 10 anos de Rock Made In Brazil. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 16, p.22-23, ago. 1977.

CARIOLLI, Â. Belchior: Um pálido show. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 17, p. 28, set. 1977.

CECILIA, M. Clara Nunes: eu procuro sempre uma mensagem positiva. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 16, p.30-32, ago. 1977.

\_\_\_\_\_. O músico Francis Hime. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 20, p.10-11, dez. 1977.

\_\_\_\_\_. Rita Lee:o rock é a verdade de cada um. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 16, p.6-9, ago. 1977.

HISSA, S. Concretismo, boleros e jingles. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 12, p.18-19, abr. 1977.

\_\_\_\_\_. Série Documento: um programa imortal. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 12, p.48, abr. 1977.

Joelho de Porco: Pronto para estourar. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 21, p. 8, jan. 1978.

JORGE Ben: Eu quero é fazer um som que seja universal. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 19, p.28, nov. 1978.

LARANJEIRA, A. Chico Buarque: então ficou todo mundo muito isolado. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 12, p.20-23, abr. 1977.

\_\_\_\_\_. Nem hit-parade, nem globo de ouro. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 16, p.10, ago. 1977.

LUIS Melodia: maravilhas contemporâneas **Música**, São Paulo: Imprima, nº 01, p.36, jun.1976.

LYRIO, A. Beto Guedes: um show amador. **Música**, nº 19, p. 12, nov. 1977.

MOURA, V. Novos rumos para João Bosco. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 21, p.22-24, jan. 1978.

RAUL Seixas: eu quero fazer filmes em Hollywood. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 19, p.16, nov. 1977.

Renato Teixeira: após 10 anos, um disco simples. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 19, p.6, nov. 1977.

RITA Lee: O show e o disco, além de um bom papo. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 11, p.6, abr. 1977.

ROCK Concert: Um concerto televisionado. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 19, p.30, nov. 1977.

Sou autodidata, mora! Rita Lee Jones, 28 anos. **Música**, São Paulo: Imprima, nº 1, p.10-14, jun. 1976.

Revista O Cruzeiro:

CAVALCANTI, F. Nonato Buzar: soul no Brasil é uma piada. **O Cruzeiro**, São Paulo: Diários Associados, s/n, p.88, 1 dez. 1970.

\_\_\_\_\_. Madalena e Elis Regina. **O Cruzeiro**, São Paulo: Diários Associados, s/n, p.56, 15 dez. 1970.

\_\_\_\_\_. Gravações nota 10. **O Cruzeiro**, São Paulo: Diários Associados, s/n, p.94, 29 dez. 1970.

Revista Veja:

A ASCENSÃO das bandas. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.72, 18 out. 1972.

A GRANDE noite. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.67, 10 mar. 1971.

A LOURINHA chegou lá. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, s/p, 25 set. 1991.

A MADRINHA. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.70, 21 jul. 1971.

A NOVA imagem da Globo. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, s/p, 08 jun. 1977.

A NOVELA na quase maioria. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.80-82, 12 de jul. 1972.

A VOLTA de Londres. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.58, 6 jan. 1971.

AS GERAÇÕES na MPB. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 84-85, 11 ago. 1971.

BUZINA muda de canal. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 75, 7 nov. 1972

COLUNA Música. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.56, 28 out. 1970.

COLUNA Música. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.63, 10 fev. 1971.

COLUNA Música. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.75, 4 ago. 1971.

COLUNA Música. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.92, 21 out. 1970.

COMEÇOU a guerra do IBOPE. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 90-94, 20 dez. 1972

DESAFIO mineiro. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.96, 19 jul. 1972.

DESUNIÃO. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 64, 7 jun. 1972.

DOMINGO. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 60-61, 24 fev. 1971.

EI EI EI o Rei. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 78 - 82, 16 ago. 1972.

ELIS não especial. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 96, 21 jun. 1972.

FÉ nos novos. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 82, 14 mar. 1973.

FESTIVAL e Televisão. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 82 - 85, 21 out. 1970.

FORA do ar. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 47, 4 out. 1972.

JESUS Cristo. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 14, 6 jan. 1971.

MADE in Brazil. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 90-94, 20 dez. 1972

MAZARGÃO. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 90, 21 out. 1970.

METADE homem, metade TV. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.56 -60, 31 mar. 1971.

NORMAS de boa conduta. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.85-86, 17 maio 1972.

NOVELAS brasileiras. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 84, 23 ago. 1972.

NOVO hino. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 62, 3 fev. 1971.

O APRENDIZADO de Gil. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 62 - 65, 8 mar. 1972.

- O CERCO a Globo. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.86, 19 mar. 1972.
- O CLÍMAX. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.68, 18 out. 1972.
- O ENCONTRO de uma mesma idéia. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.56-60, 18 ago. 1971.
- O FIC no mundo. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.87, 11 nov. 1970.
- O MESMO disco. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.78, 10 jan. 1973.
- O QUE é bom está na Globo. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.82, 30 ago. 1972.
- O SENHOR IBOPE. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.78, 22 set. 1971.
- O V FIC. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.69, 4 nov. 1970.
- O VI FIC. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.98-100, 17 nov. 1971.
- OS DONOS do domingo. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.88, 11 ago. 1971.
- POEIRA de estrelas. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.71, 11 out. 1972.
- PUNIÇÃO de Flavio Cavalcanti. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.96, 21 mar. 1972.
- RECOMEÇA a corrida para o ouro. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 40-45, 14 abr. 1971.
- REDE Globo. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.78, 14 jul. 1971.
- SEM sustos. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.82, 20 set. 1972.
- SINAL de vida. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.83, 27 set. 1972.
- SOUZA, T. Enfim na praia. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.74, 28 out. 1972.
- TELEVISÃO: liberdade à noite. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.58-59, 10 mar. 1971.
- TEMPLO de todos os sons. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.56-57, 23 dez. 1970.
- TV a cores no primeiro dia. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.78, 5 abr. 1972.
- UM ex-rei. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.54-58, 30 dez. 1970.
- V FIC. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p. 82-85, 28 out. 1970.
- VAIAS e US\$ 1 milhão em despesas. **Veja**, São Paulo: Abril, s/n, p.74-75, 4 out. 1972.

Jornal da Música:

BAHIANA, A. M. Alceu Valença: O taumaturgo crazy do nordeste. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 10, p. 10, set. 1975.

\_\_\_\_\_. Caetano: Deixando Rolar. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 10, p. 08, p. 13, jul. 1975

\_\_\_\_\_. Enlatando Black Rio. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 27, p. 13, fev. 1977.

\_\_\_\_\_. Esta é a lei: faze o que tu queres. Raul Seixas, Aleister Crowley e o Novo Aeon. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 12, p. 06, nov. 1975.

\_\_\_\_\_. Essa Tal Rita Lee. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 34, s/p, set. 1977.

\_\_\_\_\_. Fagner – Voz para cantar, corda de aço. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 25, p. 16, dez. 1976.

\_\_\_\_\_. Luis Gonzaga Jr. Plano de Vôo. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 14, p. 05, jan. 1976.

BIVAR, A. Deja Vu? Again? Oh Não! **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 15, p. 05, fev. 1976.

CABRAL, S. Por onde anda as sombras. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 10, p. 01, set. 1975.

CARAMEZ, C. Bixo da Seda, um grupo pra lá de Marrakesh. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 12, p. 04, nov. 1975.

CARVALHO, T. Edu Lobo: um trabalho limpo. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 20, p. 01, jul. 1976.

FABIANO, R. Nelson Sargento, poeta, sambista, 54 anos, inédito. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 18, p. 09, maio 1976.

\_\_\_\_\_. Paulinho da Viola: eu achava que o choro ia voltar. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 16, p. 01, mar. 1976.

GOMIDE, C. Ednardo: o vôo do pavão misterioso. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 20, p. 08, jul. 1976.

GOUVEA, C. Celly Campello: Hoje falta melodia. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 10, p. 12, set. 1975.

\_\_\_\_\_. O Terço: O início da euforia. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 11, p. 08, out. 1975.

\_\_\_\_\_. Som Nosso: fizemos o que o ouvido pedia. **Jornal da Música** Rio de Janeiro: Maracatu, nº 15, p. 11, fev. 1976.

HUNGRIA, J. Luiz melodia: Intuitivo? Não, não é só isto. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 12, p. 07, nov. 1975.

\_\_\_\_\_. Sá & Guarabira: resistência à colonização. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 14, p. 03, jan. 1976.

\_\_\_\_\_. Um parto de oito anos: enfim, Milton Nascimento. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 11, p. 01, out. 1975.

MACEDO, P. Luiz Gonzaga Jr.: começaria tudo de novo! **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 20, p. 04, jul. 1976.

MACIEL, L. C. Vivendo como nossos pais. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 18, p. 10, maio 1976.

MOURA, R. Música e imprensa, uma equação impossível? **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 12, p. 01, nov. 1975.

MOTTA, N. Gal e Caymmi: Juntos e ao vivo. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 14. p. 06, jan. 1976.

NEVES, E. Banana is Over. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 13, p. 07, dez. 1975.

\_\_\_\_\_. Hermeto: Folclore? O que é isso? Pra mim só existe música. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 13. pg. 01, dez. 1975.

\_\_\_\_\_. Vimana. Swing Intergaláctico. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 14, pg. 08, jan. 1976.

PENIDO, J. M. Desobedecer sempre, não reverenciar nada. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 15, p. 01, fev. 1976.

\_\_\_\_\_. M. Duprat: Um craque no banco de reservas. **Jornal da Música** Rio de Janeiro: Maracatu, nº 11, pg. 06, out. 1975.

REIS, A. Falso Brilhante. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 15, p. 13, fev. 1976.

SILVA, J. F. Jorge Mautner: nunca vi pensamentos que os meus. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 18, p. 01, maio 1976.

SOUZA, O. Wagner Tiso: eles não tem a antena que a gente tem. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 16, p. 06, mar. 1976.

SOUZA, T. Essa é pro ouvinte. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 16, p. 01, mar. 1976.

SPITZ, E. Nara: me recusei a virar sabonete. Dei uma parada. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 12, p. 13, dez. 1975.

WISNIK, J. M. Walter Franco: não tem nenhum segredo, mas tem muito mistério. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Maracatu, nº 13. p. 09, dez. 1975.

Jornal do Brasil:

ANDRADE, C. Lado 1: a liberdade relativa do som. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1978.

ANDRADE, M. A noite de Ivan Lins. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20/07/1977.

ARAÇÁ Azul: um fracasso de vendas? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 set. 1973.

DUTRA, M. H. Dos anos dourados aos dias cinzentos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 maio 1980.

\_\_\_\_\_. Incerto regresso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 nov. 1979.

\_\_\_\_\_. Ivan Lins e a depuração de um talento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1977.

FRIAS, L. Black Rio – O orgulho (importado) de ser negro no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976.

GERAÇÃO 80 e mocidade independente: na briga pelo público jovem, valem alguns velinhos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 ago.1981.

MAIA, P. Uma comédia de erros e total amadorismo” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, (?)1975.

\_\_\_\_\_. Uma Luta Insensata contra a música. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, (?) 1975.

PHONO 73: os espetáculos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 maio 1973.

PINTO, J.N. Continental versus Som Livre: a luta pelo direito a uma competição justa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1980.

\_\_\_\_\_. Ninguém sabe, poucos viram, mas o suborno existe. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 jul. 1980.

SCHILD, S. Ivan Lins: Nos dias de hoje, perdoem a cara amarrada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 maio 1978.

SOARES, D. Sobre as cinzas dos festivais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro,? 1979.

SOUZA, T. Artur Verocai: A volta de um filho da década de 70. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 ago. 2002.

\_\_\_\_\_. Canções censuradas, artistas bandidos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1998.

\_\_\_\_\_. Qualquer coisa é jóia no mercado brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1976.

TEIXEIRA, S. Lado 2: A imposição concreta dos custos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1978.

VIVA a Música Brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1982.

WYLER, V. Ivan Lins: artista que quer ser seu próprio empresário mete os pés pelas mãos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 maio 1977.

Jornal da Tarde:

CARLINHOS, vitória por um voto. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 05 fev. 1975.

DEZ dias para ser igual a Ivan. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 08 set. 1977.

KUBRUSLY, M. Quem escolhe o que você ouve? **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13 set. 1975.

LOPES, M. A. No fim, uma saudade da jovem guarda. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 18 mar 1983.

Folha da Tarde:

NINGUÉM vaia este festival. **Folha da Tarde**, São Paulo, 14 nov. 1968.

Correio do Povo:

IVAN Lins volta a Porto Alegre agora para mostrar novos rumos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 jul. 1977.

IVAN Lins volta a cantar seu sucesso logo à noite no Leopoldina. **Correio do Povo**, 16 jul. 1977.

Folha de São de Paulo:

ALMEIDA, M. Frustração dos artistas globais no mundo do disco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 dez; 1982.

CAETANO: nada mais Z do que a classe A. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 maio 1973.

CARDOSO, J. Ivan Lins não quer mais ser biônico. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 set. 1977.

CAVERSAN, L. C. Globo de Ouro vira departamento de testes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 set. 1989.

MEMÓRIA da TV está fora do ar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2000.

NOVO Globo de Ouro peca pela falta de informações e leviandade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 ago. 1989.

PROMESSA: Ivan Lins não será tão igual esta noite. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 jul. 1977.

RANZINZA, sem imaginação o público deste festival. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 maio 1973.

SANCHES, P.A. Solano Ribeiro relata sua versão sobre os festivais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 mar. 2003.

SILVA, W. Abertura viveu a sua melhor noite. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 jan. 1975.

O Globo:

ALBUQUERQUE, C. Big Boy: O garotão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 dez. 2004.

É isso aí, bicho! **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 jul. 1977.

ESTRÉIA hoje o Som Livre Exportação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1970.

MOTTA, N. Em Waldik e Teixerinha, o Brasil dos esquecidos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1974.

MÚSICA para milhões **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1972.

SUKMAN, H. Ferida aberta na MPB. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 jun. 2003.

O Estado de São Paulo:

DEL RÉ, A. Trilha sonora é com ele. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 out. 2006.

DIAS, M. Primeira banda de Ivan Lins só tinha salva-vidas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 dez. 1997.

TELEVISÃO apaga a sua memória. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 jan. 1999.

VEJA o que restou dos cantores do milagre. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 maio. 1986.

O Estado do Paraná:

MILLARCH, A. A chave do Projeto. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 set. 1974, p.4.

\_\_\_\_\_. A melodia que volta. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 07 jun. 1987, p.7

\_\_\_\_\_. A música elétrica dos Mutantes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 fev. 1973, p.27.

\_\_\_\_\_. A música na semana, **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 abr. 1978, p.3.

\_\_\_\_\_. Abertura: Opus 1. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 09 jan. 1975, p.4.

\_\_\_\_\_. Abertura: Opus 2. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 jan. 1975, p. 4.

\_\_\_\_\_. Abertura: Opus 3. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 jan. 1975, p.4.

\_\_\_\_\_. Abertura: Opus 4. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 31 jan. 1975, p.4.

\_\_\_\_\_. Abertura: Opus 5. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 fev. 1975, p.4.

\_\_\_\_\_. As trilhas negras e os temas clássicos do filme proibido. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 abr. 1973, p.1.

\_\_\_\_\_. As novas da Phonogram. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 02 out. 1974, p.10

\_\_\_\_\_. As novas da Tapeçar. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 01 out. 1975, p.8.

\_\_\_\_\_. Boni, Globo & Cia I. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 fev. 1975, p.4.

\_\_\_\_\_. Boni, Globo & Cia II. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 fev. 1975, p.4.

\_\_\_\_\_. Burnier, Cartier: Uma nova dupla. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 fev. 1975, p.14.

\_\_\_\_\_. Cantoras. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 ago. 1980, p.31.

\_\_\_\_\_. Cantores Compositores III. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 nov. 1977, p.13.

\_\_\_\_\_. Carlinhos: a luta por um espaço brasileiro. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 nov. 1986, p. 4.

\_\_\_\_\_. Carlos Alberto. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 set. 1976, p. 22.

\_\_\_\_\_. César Costa Filho: o samba que diz muito. **O Estado do Paraná**,

Curitiba, 05 out. 1975, p.36.

\_\_\_\_\_. Chico Anisio também é bom em música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 jan. 1975, p.12.

\_\_\_\_\_. Colchas-de-retalhos nas trilhas das novelas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 jul. 1974, p.12.

\_\_\_\_\_. Compactos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 nov. 1975, p.22.

\_\_\_\_\_. Compositores. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 nov. 1977, p.30.

\_\_\_\_\_. Compositores e intérpretes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 out. 1978, p.33.

\_\_\_\_\_. Compositores e intérpretes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 jul. 1977, p.27.

\_\_\_\_\_. Compositores e intérpretes II. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 31 jul. 1977, p.27.

\_\_\_\_\_. De compositores e músicos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 04 nov. 1975, p.4.

\_\_\_\_\_. De umbanda, plágio, 80 km/h & Cláudia. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15/04/1977, p.4.

\_\_\_\_\_. Discos do ano. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 ago. 1980, p.15.

\_\_\_\_\_. Discos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 jan. 1975, p.16.

\_\_\_\_\_. Discos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 mar. 1975, p.10.

\_\_\_\_\_. Documentos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 02 nov. 1975, p.32.

\_\_\_\_\_. Documentos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 jul. 1976, p.26.

\_\_\_\_\_. Documentos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 26 ago. 1977, p.30.

\_\_\_\_\_. Em todas as rotações...em todas as direções. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 09 maio 1976, s/p.

\_\_\_\_\_. Em todas as rotações. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 05 mar. 1978, p.1.

\_\_\_\_\_. Folhetim, um Chico inédito. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 out. 1978, p.3.

\_\_\_\_\_. Gismonti, Hime e Bosco. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 26 fev. 1978, p.37.

\_\_\_\_\_. Gonzaguinha: Um biografia. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 abr. 1991, p.16.

\_\_\_\_\_. João Gilberto, o bom canto de volta. **O Estado do Paraná**, Curitiba,

28 set. 1974, p.4.

\_\_\_\_\_. Judas Internacional. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 set. 1976, p.22.

\_\_\_\_\_. Lançamento: Chico e Caetano Juntos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jan. 1973, p.1.

\_\_\_\_\_. MPB: 15 anos em que o marketing manda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 dez. 1988, p.14.

\_\_\_\_\_. MPB de 1965. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 abr. 1975, p.20.

\_\_\_\_\_. Música de telenovelas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 08 maio 1976, p.19.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 03 jan. 1975, p.10.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 07 fev. 1973, p.18.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 fev. 1973, p.12.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 mar.1973, p.12.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 abr.1973, p.1.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 abr. 1973, p.1.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 mar. 1973, p.14.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 abr.1973, p.1.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 mar. 1973, p.22.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 jan. 1973, p.1.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 31 jan. 1975, p.10.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 fev. 1974, p.12.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 fev. 1974, p.18.

\_\_\_\_\_. Música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 05 jan. 1974, p.4.

\_\_\_\_\_. Música popular: esse tal de João Bosco, um mineiro com talento demais. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 jan. 1974, p.24.

\_\_\_\_\_. Nonato, o pilantra tropical. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 ago. 1975, p.22.

\_\_\_\_\_. O azul som de Caetano e os herméticos ruídos de Walter. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 abr. 1973, p.1.

\_\_\_\_\_. O Bando. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 jan. 1970, p.1.

\_\_\_\_\_. O cantor Chico com o sinal verde e um álbum excelente do MPB-4. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 2 mar. 1975, p.43.

\_\_\_\_\_. O sucesso da Globo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 fev.1974,

p.4.

\_\_\_\_\_. Os bons baianos e a suave nostalgia de Jards Macalé. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 jun. 1974, p.54.

\_\_\_\_\_. Os bons rumos da Barca do Sol. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 31 jan. 1975, p.13.

\_\_\_\_\_. Os bons sambas de Nogueira, a abertura popular e Ivan Lins. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 nov. 1974, p.28.

\_\_\_\_\_. Os jovens elétricos com os seus novos lps. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 26 jan.1975, p. 27.

\_\_\_\_\_. Palco som e imagem. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 abr. 1973, p. 11.

\_\_\_\_\_. Qualquer coisa sobre a música jóia de Caetano. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 ago. 1975, p.14.

\_\_\_\_\_. Parada obrigatória para pensar. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 abr. 1991, p.16.

\_\_\_\_\_. Raul Seixas, uma nova voz. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jan. 1973, p.1.

\_\_\_\_\_. Rock : agora maior. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 out. 1975, p. 18.

\_\_\_\_\_. Rurbanos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 08 mar. 1980, p.9.

\_\_\_\_\_. Sem título. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 05 jun. 1974, p.4.

\_\_\_\_\_. Sociologia Musical. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 jun. 1976, p. 22.

\_\_\_\_\_. Tempos felizes da MPB (e da RGE). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 03/11/1974, p.14.

\_\_\_\_\_. Titulares, MPB-4, Mutantes e Bendengó. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 jan. 1977, p.29.

\_\_\_\_\_. Trilhas sonoras. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 maio 1977, p.1.

\_\_\_\_\_. Vergueiro: a luta por um espaço brasileiro. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 nov. 1986, s/p.

\_\_\_\_\_. Vergueiro: presença amiga de boa música. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 dez.1988, p.3.

\_\_\_\_\_. Vinicius/Toquinho (cada vez melhor). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 out. 1975, p. 31.

## Fontes Escritas: Estatísticas

Relatórios e boletins do IBOPE:

Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE). **Boletins de assistência de televisão**. Relatório semanal de assistência da TV, São Paulo, 1970 - 1976. AEL, Unicamp.

\_\_\_\_\_. **Boletins de Assistência de Televisão**. Relatório semanal de assistência da TV, Rio de Janeiro, 1970 - 1976. AEL, Unicamp.

\_\_\_\_\_. **Pesquisa de Vendas de discos**. Relatório semanal sobre vendas de discos, São Paulo, 1970 - 1976. AEL, Unicamp.

\_\_\_\_\_. **Pesquisa de Vendas de discos**. Relatório semanal sobre vendas de discos, Rio de Janeiro, 1970 – 1975..AEL, Unicamp.

Relatório da Billboard (eletrônico):

BILLBOARD. **Top 40 hits of 1930 – 1998**. Disponível em: <<http://ntl.matrix.com.br/pfilho/html/top40/>> Acesso em: 20 jun. 2006.

## Entrevistas

BRANCO, W. **Entrevista concedida a Eduardo H. M. L. de Scoville**. Curitiba, 11 de jul. 2007.

BRANCO, W. Um papo com Waltel Branco. **Poeirazine**, São Paulo, n.6, nov./dez. 2004, p. 28-29. Entrevista concedida a Mauro Koth e Neigmar de Souza

## Fontes Sonoras: Discos

Discos de coletâneas de músicas de Festivais

VÁRIOS. **Abertura.** São Paulo:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6063.

\_\_\_\_\_.**Festival Universitário da Canção Popular.** São Paulo:Fermata, p.1968. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. D 0765

\_\_\_\_\_.**II Festival Universitário da Canção Popular.** Rio de Janeiro:Philips, p.1969. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. R 765.088. L

\_\_\_\_\_.**Os grandes sucessos do FIC 72 – VII festival da canção.** Rio de Janeiro:Fontana, p.1972: 1 disco (aprox. 33 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6470.500.

\_\_\_\_\_.**V festival internacional da canção – fase internacional.** São Paulo:Odeon, p.1970. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. MOFB 3670.

\_\_\_\_\_.**V festival internacional da canção - vol. 1.** São Paulo:Odeon, p.1970. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. MOFB 3657.

\_\_\_\_\_.**V festival internacional da canção - vol. 2.** São Paulo:Odeon, p.1970. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. MOFB 3663.

\_\_\_\_\_.**VI festival internacional da canção – internacional.** São Paulo:Som Livre, p.1970. 1 disco (aprox. 38 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 104.4049.

\_\_\_\_\_.**VI festival internacional da canção – nacional – as favoritas.** São Paulo:Som Livre, p.1971. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SIG 1005.

\_\_\_\_\_.**VII festival internacional da canção – as 12 finalistas.** São Paulo: Som Livre, p.1970. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SIG 10017.

LPs e CDs de Coletâneas de Músicas de Programas de Televisão.

VÁRIOS. **Almoço com as estrelas**. São Paulo:GTA, p.1976. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. LP 027.

\_\_\_\_\_. **Chico city**. Manaus:Som Livre, p.1973. 1 CD (aprox. 37 min.): digital, estéreo. 0580-2.

\_\_\_\_\_. **Globo de ouro – a super parada**. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6063.

\_\_\_\_\_. **Globo de ouro – vol.2**. São Paulo:Som Livre, p.1977. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6104.

\_\_\_\_\_. **Lingüinha e mr. Yes**. Manaus:Som Livre, p.1971. 1 CD (aprox. 32 min.): digital, estéreo. 0581-2.

\_\_\_\_\_. **Norminha**. Manaus:Som Livre, p.1972. 1 CD (aprox. 31 min.): digital, estéreo. 0578-2.

\_\_\_\_\_. **O tempo e o vento**. Manaus:Som Livre, p.1982. 1 CD (aprox. 38 min.): digital, estéreo. 0205-2.

\_\_\_\_\_. **Pirilimpimpim**. São Paulo, Som Livre, p.1982. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco. 403.6250.

\_\_\_\_\_. **Pluct plact zum**. Manaus: Som Livre, p.1983. 1 CD (aprox. 41 min.): digital, estéreo. 0576-2.

\_\_\_\_\_. **Sábado som**. São Paulo:Top Tape, p.1974. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 523.6.

\_\_\_\_\_. **Sítio do pica pau amarelo**. São Paulo: Som Livre, p.1977. 1 disco (aprox. 35 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6118.

\_\_\_\_\_. **Som livre exportação, vol. 2 – ao vivo**. Rio de Janeiro:Forma, p.1971. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. FE 1019.

\_\_\_\_\_. **Som livre exportação**. Rio de Janeiro:Forma, p.1971. 1 disco (aprox. 38 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, mono. VDL 118.

\_\_\_\_\_. **Vila Sésamo**. Manaus:Som Livre, p.1973. 1 CD (aprox. 33 min.): digital, estéreo. 030243-2.

\_\_\_\_\_. **Vinícius para crianças – a arca de Noé**. São Paulo:Som Livre, p.1980. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.4049.

LPs e CDs de Trilhas Sonoras Nacionais e Internacionais de Telenovelas.

VÁRIOS. **A Viagem**. Trilha internacional. São Paulo, p.1975. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 324.404.006.

\_\_\_\_\_. **A Viagem**. Trilha nacional. São Paulo, p.1975. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 324.404.687.

\_\_\_\_\_. **A patota**. Trilha sonora original da novela com The Clows. São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 30 min.):33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSIG 1022.

\_\_\_\_\_. **A próxima atração**. Trilha sonora original da novela. Rio de Janeiro:Polydor, p.1970. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. LP440.60.

\_\_\_\_\_. **Anjo mau**. Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7074.

\_\_\_\_\_. **Anjo mau**. Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6084.

\_\_\_\_\_. **Antonio Maria com Sergio Cardoso**. São Paulo:Copacabana, p.1968. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. CLLP 11.554.

\_\_\_\_\_. **Assim na terra como no céu**. Trilha sonora original da novela. Rio de Janeiro:Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. R 765.120

\_\_\_\_\_. **Bandeira 2**. Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1971. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SIGI 5003.

\_\_\_\_\_. **Bandeira 2**. Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1971. 1 CD (aprox. 40 min.): digital, estéreo. 03025-2.

\_\_\_\_\_. **Bravo**. Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7064.

\_\_\_\_\_. **Bravo**. Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6070.

\_\_\_\_\_. **Cabocla**. Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p. 1979. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6187.

\_\_\_\_\_. **Carinhoso**. Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1973. 1 disco (40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSIG 5024.

\_\_\_\_\_. **Carinhoso.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1973. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco. SSIG 1028.

\_\_\_\_\_. **Cavalo de aço.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1973. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSIG 5016.

\_\_\_\_\_. **Cavalo de aço.** Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1973.1 CD (aprox. 39 min.): digital, estéreo. 0573-2.

\_\_\_\_\_. **Corrida do ouro.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7047.

\_\_\_\_\_. **Corrida do ouro.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1974.1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6051.

\_\_\_\_\_. **Cuca legal.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p. 1975. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7061.

\_\_\_\_\_. **Cuca legal.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6065.

\_\_\_\_\_. **Dancin' days.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p. 1978. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7107.

\_\_\_\_\_. **Dancin' days.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1978. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6160.

\_\_\_\_\_. **Dona Xepa.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1977.1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6112.

\_\_\_\_\_. **Duas vidas.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7083.

\_\_\_\_\_. **Duas vidas.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6109.

\_\_\_\_\_. **Escalada.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo: Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 39 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7058.

\_\_\_\_\_. **Escalada.** Trilha sonora da novela. Manaus:Som Livre, p.1975. 1 CD (aprox. 40 min.): digital, estéreo. 03010-2.

\_\_\_\_\_. **Estúpido cupido.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7080.

\_\_\_\_\_. **Estúpido cupido.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 42 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6095.

\_\_\_\_\_. **Feijão maravilha.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1979. 1 disco (aprox. 40min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6182.

\_\_\_\_\_. **Fogo sobre terra.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7044.

\_\_\_\_\_. **Fogo sobre terra.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6044.

\_\_\_\_\_. **Gabriela.** Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 410.6004.

\_\_\_\_\_. **Gina.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1978. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6162.

\_\_\_\_\_. **Ídolo de Pano.** Trilha internacional da novela. São Paulo:Continental, p.1974. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 324.404.001.

\_\_\_\_\_. **Irmãos coragem.** Trilha sonora original da novela. Rio de Janeiro:Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. R 765.125 L.

\_\_\_\_\_. **Locomotivas.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1977. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7087.

\_\_\_\_\_. **Locomotivas.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1977. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6161.

\_\_\_\_\_. **Marrom glacê.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1979. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6189.

\_\_\_\_\_. **Meu rico português.** Trilha sonora original da novela. São Paulo: Continental, p.1975. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 3.24.404.004.

\_\_\_\_\_. **Minha doce namorada.** Trilha sonora original da novela. Manaus: Som Livre, p.1971. 1 CD (aprox. 37 min.): digital, estéreo. 0571-2.

\_\_\_\_\_. **Nina.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1977. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6125.

\_\_\_\_\_. **Nino, o italianinho.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Copacabana, p.1969. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. CLP11589.

\_\_\_\_\_. **Nossa filha Gabriela.** Trilha sonora original da novela. Rio de Janeiro:Polydor, p.1972. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 24.51.008.

\_\_\_\_\_. **O astro.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1977. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6145.

\_\_\_\_\_. **O bem amado.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1973. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSI 5020.

\_\_\_\_\_. **O bem amado.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1973. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6110.

\_\_\_\_\_. **O bofe.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSI 5011.

\_\_\_\_\_. **O bofe.** Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1972. 1 CD (aprox. 39 min.): digital, estéreo. 0548-2.

\_\_\_\_\_. **O cafona.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1971. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSI 1002.

\_\_\_\_\_. **O cafona.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1971. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSI 1001.

\_\_\_\_\_. **O casarão.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7078.

\_\_\_\_\_. **O casarão.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6135.

\_\_\_\_\_. **O espigão.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7042.

\_\_\_\_\_. **O espigão.** Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1974. 1 CD (aprox. 38 min.): digital, estéreo. 0574-2.

\_\_\_\_\_. **O grito.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo: Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7070.

\_\_\_\_\_. **O grito.** Trilha sonora da novela. Manaus: Som Livre, p.1975. 1 CD (aprox. 41 min.): digital, estéreo. 03021-2.

\_\_\_\_\_. **O homem que deve morrer.** Trilha sonora original da novela. Manaus: Som Livre, p.1971. 1 CD (aprox. 35 min.): digital, estéreo. 0570-2.

\_\_\_\_\_. **O primeiro amor.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SIG 5004.

\_\_\_\_\_. **O primeiro amor.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SIG 6001.

\_\_\_\_\_. **O pulo do gato.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1978. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6146.

\_\_\_\_\_. **O rebú.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7056.

\_\_\_\_\_. **O rebú.** Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1974. 1 CD (aprox. 40 min.): digital, estéreo. 0574-2.

\_\_\_\_\_. **O rei do gado.** Trilha sonora da novela. Manaus:Som Livre, p.1996. 1 CD (aprox. 49 min.): digital, estéreo. 0533-2.

\_\_\_\_\_. **O semideus.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.1127.

\_\_\_\_\_. **O semideus.** Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1974. 1 CD (aprox. 40 min.): digital, estéreo. 0569-2.

\_\_\_\_\_. **Os gigantes.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1979. 1 disco (aprox. 42 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6135.

\_\_\_\_\_. **Os ossos do barão.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1973. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7028.

\_\_\_\_\_. **Os ossos do barão.** Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1973. 1 CD (aprox. 41 min.): digital, estéreo. 0566-2.

\_\_\_\_\_. **Pai herói.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1979. 1 disco (aprox. 43 min.) 331/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6177.

\_\_\_\_\_. **Paraíso.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Columbia, p.1982. 1 disco (aprox. 42 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 412.028.

\_\_\_\_\_. **Pecado capital.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo: Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7072.

\_\_\_\_\_. **Pecado capital.** Trilha sonora da novela. São Paulo: Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6081.

\_\_\_\_\_. **Pecado rasgado.** Trilha sonora da novela. Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1978. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6111.

\_\_\_\_\_. **Pigmaleão 70.** Trilha sonora original da novela. Rio de Janeiro: Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. R765.106 L.

\_\_\_\_\_. **Salathiel Coelho apresenta temas de novelas.** São Paulo: Copacabana, p.1965. 1 disco (aprox. 28 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. s.n.

\_\_\_\_\_. **Saramandaia.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 41 min.): microsulco, estéreo. 403.6089.

\_\_\_\_\_. **Selva de pedra.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SIGI 5008.

\_\_\_\_\_. **Selva de pedra.** Trilha sonora original da novela. São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SIG 1012.

\_\_\_\_\_. **Sem lenço sem documento.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1977. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6135.

\_\_\_\_\_. **Sinal de alerta.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1978. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6166.

\_\_\_\_\_. **Super Manoela.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7037.

\_\_\_\_\_. **Super Manoela.** Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1974. 1 CD (aprox. 39 min.): digital, estéreo. 0568-2.

\_\_\_\_\_. **Te contei.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Som Livre, p.1977. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6154.

\_\_\_\_\_. **Uma noite no Bataclan.** Trilha sonora complementar da novela Gabriela. São Paulo:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 40 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6072.

\_\_\_\_\_. **Uma rosa com amor.** Trilha sonora internacional da novela. São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSIG 6005.

\_\_\_\_\_. **Uma rosa com amor.** Trilha sonora original da novela. Manaus:Som Livre, p.1972. 1 CD (aprox. 37 min.): digital, estéreo. 0572-2.

\_\_\_\_\_. **Verão vermelho.** Trilha sonora original da novela. Rio de Janeiro:Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. R 765110 L.

\_\_\_\_\_. **Véu de noiva.** Trilha sonora original da novela. Rio de Janeiro:Philips, p.1969. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. R 765.102 L.

LPs e CDs de cantores e conjuntos brasileiros.

A BARCA DO SOL. **A barca do sol.** Manaus:WEA/Continental, p.1974. 1 CD (aprox. 36 min.): digital, estéreo. 857.383.548-2.

ANTONIO CARLOS E JOCAFI. **Mudei de idéia.** São Paulo:RCA, p.1971. 1 disco (aprox. 33 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. BSL 1547

AVE SANGRIA. **Ave sangria.** São Paulo:Continental, p.1975. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SLP 10.149.

BAIANOS E NOVOS CAETANOS. **Baianos e Novos Caetanos**. São Paulo: CID, p.1975. 1 CD (aprox. 35 min.): digital, estéreo. 107.362.

BETHANIA, M. **A tua presença**. Rio de Janeiro:Philips, p.1971. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349.001.

BOLHA, A. **Um passo a frente**. Continental, p.1973. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SLP 10.102.

BOSCO, J. **Caça à raposa**. São Paulo:RCA, p.1975. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 103.0112.

\_\_\_\_\_. **Galos de briga**. São Paulo:RCA, p.1976. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 103.0171.

\_\_\_\_\_. **Linha de passe**. São Paulo:RCA, p.1979. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 103.0294.

\_\_\_\_\_. **Tiro de misericórdia**. São Paulo: RCA, p.1977. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 103.0228.

BUARQUE, C. **Construção**. Rio de Janeiro:Phonogram, p.1971: 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349.017.

BUARQUE, C.; VELOSO, C. **Chico e Caetano – juntos e ao vivo**. Rio de Janeiro:Philips, p.1972. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349.059.

CARLOS, R. **Roberto Carlos**. São Paulo:CBS, p.1970. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 137.695.

\_\_\_\_\_. **Roberto Carlos**. São Paulo:CBS, p.1971. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 137.745.

\_\_\_\_\_. **Roberto Carlos**. São Paulo:CBS, p.1973. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 137.835.

CASA DAS MÁQUINAS. **Casa das máquinas**. Manaus:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 34 min.): digital, estéreo. 0506-2.

\_\_\_\_\_. **Casa de rock**. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6101.

\_\_\_\_\_. **Lar das maravilhas**. São Paulo:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 410.6009.

COSTA, G. VELOSO, C. **Domingo**. Rio de Janeiro:Phillips, p.1967. 1 disco (aprox. 32 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. P 765.007 P

DINIZ, P. **Eu quero voltar para a Bahia**. São Paulo, Odeon, p.1970. 1 disco (aprox. 33 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. MOFB 3664

- DJAVAN. **A voz, o violão e a arte de Djavan.** São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm,microsulco, estéreo. 403.6092
- EDNARDO. **O romance do pavão misterioso.** São Paulo:RCA Victor, p.1974. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 109.0010.
- FRANCO, W. **Ou não.** São Paulo:Continental, p.1973. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SLP 10.095.
- GONZAGA JR., L. **De volta ao começo.** São Paulo, EMI-Odeon, p.1980. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 064.422.863
- \_\_\_\_\_. **Gonzaguinha da vida.** São Paulo, EMI-Odeon, p.1979. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 064.422.841.
- \_\_\_\_\_. **Luiz Gonzaga Jr.** São Paulo, Odeon, p.1974. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SMOFB 3832
- \_\_\_\_\_. **Plano de vô.** São Paulo, Odeon, p.1975. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SMOFB 7010
- \_\_\_\_\_. **Recado.** São Paulo, Odeon, p.1978. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 064.422.800
- JOBIM, T.; REGINA, E. **Elis e Tom.** Rio de Janeiro:Philips, p.1974. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349.112.
- JOELHO DE PORCO. **Joelho de Porco.** São Paulo: Som Livre, p.1978. 1 disco (aprox. 36 min.):33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6147
- LEE, R. **Build Up.** Rio de Janeiro: Polydor, p.1970. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 44.055.
- \_\_\_\_\_. **Fruto proibido.** São Paulo:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 410.6006.
- \_\_\_\_\_. **Rita Lee.** São Paulo:Som Livre, p.1979. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6193.
- \_\_\_\_\_. **Rita Lee.** São Paulo:Som Livre, p.1980. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6217.
- LINS, I. **Agora.** Rio de Janeiro:Forma, p.1971. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. VDL 117.
- \_\_\_\_\_. **Deixa o trem seguir.** Rio de Janeiro:Forma, p.1971.1 disco (aprox. 35 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. VDL 119.
- \_\_\_\_\_. **Modo livre.** São Paulo:RCA, p.1974. 1 disco (aprox. 35 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 103.0092.
- \_\_\_\_\_. **Noite.** São Paulo, EMI-Odeon, p.1979. 1 disco (aprox. 38 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 064.422.849.

\_\_\_\_\_. **Nos dias de hoje.** São Paulo, EMI-Odeon, p.1978. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 064.422.808

\_\_\_\_\_. **Quem sou eu?** Rio de Janeiro, Phillips, p.1972. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 634.9040.

\_\_\_\_\_. **Somos todos iguais esta noite.** São Paulo, EMI-Odeon, p.1977. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. XEMCB 7023.

LIVERPOOL. **Por favor sucesso.** São Paulo:Equipe, p.1969. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. EQC 857.

LOBOS, OS. **Miragem.** Rio de Janeiro:Top Tape, p.1971. disco (aprox. 33 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. TT 002.

MACALÉ, J. **Contrastes.** São Paulo:Som Livre, p.1977. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6111.

MADE IN BRAZIL. **Made In Brazil.** São Paulo:RCA, p.1974. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 110.003.

MAIA, T. **Tim Maia.** Rio de Janeiro: Polydor, p.1970. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. LPNG 44.053

\_\_\_\_\_. **Tim Maia.** Rio de Janeiro:Polydor, p.1971. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 2451.006.

MAURITY, R. **Em busca do ouro.** São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSIG 1016.

\_\_\_\_\_. **Nem ouro, nem prata.** São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6100.

MELODIA, L. **Maravilhas contemporâneas.** São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6085.

MILLER, S. **Línguas de fogo.** São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6037.

MIRANDA, C. **Carmen Miranda.** Manaus:EMI-Odeon, p.1996. 5 CDs (aprox. 320 min.), digital, estéreo. 834.703 - 2.

MÓDULO 1000. **Não fale com as paredes.** Rio de Janeiro:Top Tape, p.1970. 1 disco (aprox. 28 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. TT 1000.

MOTO PERPÉTUO. **Moto Perpétuo.** São Paulo:Continental, p.1974. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 1.01.404.091.

MPB 4. **Deixa Estar.** Rio de Janeiro:Elenco/Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 33 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. ME-61.

MUTANTES, OS. **Jardim elétrico.** Rio de Janeiro: Polydor, p.1971. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 2.451.002.

\_\_\_\_\_. **Tudo foi feito pelo sol.** São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 38 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 410.6001.

NOGUEIRA, P. **Paulinho Nogueira canta suas composições.** São Paulo:RGE, p.1970. 1 disco (aprox. 32 min.):33 1/3 rpm, microsulco, mono. XRLP 5346

NOVOS BAIANOS, OS. **Acabou chorare.** São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSIG 6004.

NUNES, C. **Clara Nunes.**São Paulo: São Paulo, Odeon, p.1973. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SMOFB 3767.

PESO, O. **Em busca do tempo do perdido.** Rio de Janeiro: Polydor, p.1975. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 2.451 057.

REGINA, E. **Ela.** Rio de Janeiro:Philips, p.1971. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349.003.

\_\_\_\_\_. **Elis.** Rio de Janeiro:Philips, p.1977. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349.334.

\_\_\_\_\_. **Elis.** Rio de Janeiro:Philips, p.1972. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349 032.

\_\_\_\_\_. **Em pleno verão.** Rio de Janeiro:Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. R 765.112 L.

\_\_\_\_\_. **Falso brilhante.** Rio de Janeiro:Philips, p.1976. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349.159.

SÁ, RODRIX & GUARABYRA. **Passado, presente e futuro.** São Paulo: Odeon, p.1972. 1 disco (aprox. 34 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MOFB 3710.

\_\_\_\_\_. **Terra.** São Paulo: Odeon, p.1973. 1 disco (aprox. 33 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MOFB 3761.

SAMPAIO, S. **Eu quero botar o meu bloco na rua.** Rio de Janeiro: Phonogram, p.1973. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6.349.057.

SECOS & MOLHADOS. **Secos & Molhados.** São Paulo:Continental, p.1973. 1 disco (aprox. 33 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SLP 10.112.

SEIXAS, R. **Gitã.** Rio de Janeiro:Philips, p.1974. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349.113.

\_\_\_\_\_. **Krig-há-banolô.** Rio de Janeiro:Philips, p.1973. 1 disco (aprox. 35 min.):33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349.078

SOM NOSSO DE CADA DIA. **Snegs**. São Paulo:Phonodisc, p.1974. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 0.30.404.104.

STAR, E. **Claustrofobia**. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 32 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 410.5998.

TAIGUARA. **Hoje**. São Paulo: Odeon, p.1969. 1 disco (aprox. 33 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MOFB 3614.

\_\_\_\_\_. **Viagem**. São Paulo: Odeon, p.1970. 1 disco (aprox. 34 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MOFB 3645

TERÇO, O. **Criaturas da noite**. São Paulo:Copacabana, p.1974. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. COLP 12.074.

\_\_\_\_\_. **O terço**. Rio de Janeiro:Forma, p.1970. 1 disco (aprox. 33 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. VDL 116.

TOM E DITO. **Se me mandar embora eu fico**. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 410.5993.

TORNADO, T. **Toni Tornado**. São Paulo: Odeon, p.1971. 1 disco (aprox. 38 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MOFB 3673.

VALENÇA, A. **Molhado de suor**. São Paulo:Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6060

\_\_\_\_\_. **Vivo**. São Paulo:Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 37 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 410.6011

VÁRIOS. **Rocky Horror Show**. São Paulo:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 38 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 410.4049.

VELOSO, C. **Transa**. Rio de Janeiro:Philips, p.1972. 1 disco (aprox. 36 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6349 026

VERGUEIRO, C. **Contracorrente**. São Paulo:Som Livre, p.1978. 1 disco (aprox. 34 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6165.

VILA, M. **Canta, canta minha gente**. São Paulo:RCA-Victor, p.1974. 1 disco (aprox. 34 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 103.0110.

\_\_\_\_\_. **Martinho da Vila**. São Paulo:RCA-Victor, p.1969. 1 disco (aprox. 32 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. BBL-1488.

WANDO. **Wando**. São Paulo:Beverly, p.1975. 1 disco (aprox. 33 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. BLP-9094.

Discos Compactos Simples: Música Brasileira.

ALBERT, M. **Feelings**. São Paulo: Copacabana, p.1974. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. BCD 772. Lado A.

ANTONIO CARLOS E JOCAFI. **Desacato**. São Paulo: RCA, p. 1971. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. LC 6720 – A. Lado A.

\_\_\_\_\_. **Você abusou**. São Paulo:RCA, p. 1971. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. LC 6686 – A. Lado A.

CELSONO, M. **Farofa-fá**. São Paulo:RCA, p.1975. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 101.0375 – A. Lado A.

CHAVES, E. **Eu Também quero mocotó**. Rio de Janeiro:Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 365.310 – A. Lado A.

CUOCO, F. **Soleado**. São Paulo:RCA, p.1975. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 101.0303. Lado A.

ELIZANGELA. **Pertinho de você**. São Paulo:RCA, p.1978. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 41.3465. Lado A.

GIL, G. **Aquele abraço**. Rio de Janeiro:Philips, p. 1969. 1 disco (aprox. 3 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 365.288 – A. Lado A.

HOLLANDA, C. B. **Apesar de você**. Rio de Janeiro:Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 365.515. – A. Lado A.

LINS, I. **O amor é meu país**. Rio de Janeiro: Forma, p.1970. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 100.006. Lado A.

LULI, LUCINHA E O BANDO. **Flor lilás**. São Paulo:Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 7 SD 06. Lado A.

MARCOS, A. **Por que a tarde chora**. São Paulo: RCA, p. 1974. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 101.0265 – A. Lado A.

MEIRA, T. **O reencontro**. São Paulo:Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 401.6076. Lado A.

MUTANTES, OS. **Ando meio desligado**. Rio de Janeiro:Polydor, p.1970. 1 disco (aprox. 4 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. CSPN 51.079-A. Lado A.

\_\_\_\_\_. **Top Top**. Rio de Janeiro:Polydor, p. 1970. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 2171.006 - A. Lado A.

NOGUEIRA, P. **Menina**. São Paulo:RGE, p.1970. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. CS – 70.420 – A. Lado A.

SEIXAS, R. **Gitã** Rio de Janeiro:Philips, p. 1974. 1 disco (aprox. 5 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6069.091 - A. Lado A.

\_\_\_\_\_. **Let me sing, let me sing.** Rio de Janeiro:Philips, p.1972. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 6069.051-A. Lado A.

TOQUINHO E VINÍCUS. **Na tonga da mironga do kabuletê.** São Paulo:RGE, 1970. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. CS -70.432-A. Lado A.

VANUSA e ANTONIO MARCOS. **Namorada.** São Paulo:RCA, p.1970. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. LC – 6650 –A. Lado A.

VÁRIOS. **Um nôvo tempo.** São Paulo: Som Livre, p.1971. 1 disco (aprox. 3 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 7 S 1006. Lado A.

VELOSO, C. **Charles Anjo 45.** Rio de Janeiro:Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 365.296 – A. Lado A.

\_\_\_\_\_.**Irene.** Rio de Janeiro:Philips, p.1969. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 365.285 - A. Lado A.

VILA, M. **Meu laia-raia.** São Paulo:RCA, p.1970. 1 disco (aprox. 3 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, mono. LCD – 6742 – A. Lado A.

VÍMANA. **Zebra.** São Paulo: Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 4 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 401.6100.

WANDERLEA. **A charanga.** Rio de Janeiro:Polydor, p.1970. 1 disco (aprox. 3 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, mono. CSPN 51117. Lado A.

Compactos Duplos: Música Brasileira.

CARLOS, R. **Jesus Cristo.** São Paulo:CBS, p.1970. 1 disco (aprox. 13 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 56.401.

CHAVES, E. **O preço de uma vida.** Trilha sonora da novela. São Paulo:Continental, p.1965. 1 disco (aprox. 12 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 33.301.

REGINA, E. **Madalena** Rio de Janeiro:Philips, p.1970. 1 disco (aprox. 13 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 441.473.

LPs: Coletâneas de Músicas Internacionais

VÁRIOS. **Excelsior nº 02.** São Paulo: Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7050.

\_\_\_\_\_. **Excelsior nº 03.** São Paulo: Som Livre, aprox. 1975. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7064.

\_\_\_\_\_. **Excelsior nº 04.** São Paulo: Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7071.

\_\_\_\_\_. **Excelsior.** Rio de Janeiro:Top Tape, p.1974. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. TT 050.

\_\_\_\_\_. **Flash Back Excelsior.** São Paulo: Som Livre, p.1974. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7009.

\_\_\_\_\_. **Hippopotamus nº 02.** São Paulo: Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 42 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7063.

\_\_\_\_\_. **Hippopotamus.** São Paulo: Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7042.

\_\_\_\_\_. **Rock 'n' Roll.** São Paulo: K-Tell, p.1975. 1 disco (aprox. 47 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. TB-281.

\_\_\_\_\_. **Samba, suor e ouriço.** São Paulo: Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 403.6133.

\_\_\_\_\_. **Sua Paz Mundial nº 01.** São Paulo: Som Livre, p.1973. 1 disco (aprox. 40 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SIGI 5022

\_\_\_\_\_. **Sua Paz Mundial nº 02.** São Paulo: Som Livre, p.1973. 1 disco (aprox. 39 min.) 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7041.

\_\_\_\_\_. **Sua Paz Mundial nº 03.** São Paulo: Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7054.

\_\_\_\_\_. **Sua Paz Mundial nº 04.** São Paulo: Som Livre, p.1975. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7065.

\_\_\_\_\_. **Sua Paz Mundial nº 05.** São Paulo: Som Livre, p.1976. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 404.7077.

\_\_\_\_\_. **Superparada nº 01.** São Paulo: Som Livre, p.1972. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSIGI 5010.

\_\_\_\_\_. **Superparada nº 02.** São Paulo: Som Livre, p.1973. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SSIGI 5018.

LPs de cantores e conjuntos internacionais.

ALICE COOPER. **Billion dollar babies**. São Paulo:Warner Bros., p.1973. 1 disco (aprox. 42 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. WBLP 5040.

\_\_\_\_\_. **Muscle of love**. São Paulo:Warner Bros., p.1974. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. WBLP 5052.

GAYE, M. **What's goin' On**. São Paulo:Motown, aprox. 1970. 1 disco (aprox. 39 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 150.8022.

HOUSTON, T. **Sunshower**. Nova Iorque:Dunhill, p.1969. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. DS 50054.

JACKSON, M. **Forever, Michael**. Detroit: Motown, p.1975. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. M-825.

JOHN, E. **Empty sky**. Nova Iorque:MCA, p.1969. 1 disco (aprox. 46 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 2130.

PRESLEY, E. **Elvis 40 greatest hits**. São Paulo:Soma, p.1975. 2 discos (aprox. 74 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 421.7001.

ROLLING STONES. **Rolling Stones 30 greatest hits**. São Paulo:Som Livre, p.1975. 2 discos (aprox. 78 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 411.7001.

SANTANA. **Santana**. São Paulo:CBS, p.1971. 1 disco (aprox. 41 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 137.749.

SIMON & GARFUNKEL. **Bridge over trouble water**. Nova Iorque:Columbia, p.1970. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. PC 9914.

SLY & THE FAMILY STONE. **There's a riot goin' on**. Nova Iorque:Columbia, p.1971. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 44089.

YES. **Relayer**. São Paulo:ATCO, p.1975. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 20.043.

Discos Compactos Simples: cantores e grupos internacionais.

DIBANGO, M. **Soul Makossa**. Rio de Janeiro:R.B.R., p.1973. 1 disco (aprox. 5 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 400.4001. Lado A.

GLADYS KNIGHT & THE PIPS. **For once my life**. Rio de Janeiro:Top Tape, p.1973. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. CS 35.098. Lado A.

GREAVES, R. B. **Take a letter Maria**. São Paulo:ATCO, p.1969. 1 disco (3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. s.n. Lado A.

JOHN, E. **Skyline pigeon**. São Paulo:Fermata, p.1973. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. s.n. Lado A.

SLY & THE FAMILY STONE. **Thank you**. São Paulo:Epic, p.1970. 1 disco (aprox. 4 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. 68142. Lado A.

THOMAS, B. J. **Rock and Roll lullaby**. Rio de Janeiro:Top Tape, p.1972. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. CS – 6153 – A. Lado A.

THOMAS, T. **Why can't live together?** Rio de Janeiro:Top Tape, p.1973. 1 disco (aprox. 4 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. ON - 42. Lado A.

WONDER, S. **All in love is fair**. Rio de Janeiro:Tamla/Tapecar, p,1973. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. CS 829. Lado A.

\_\_\_\_\_. **Yester you, yester me, yesterday**. Rio de Janeiro:Ebrau, p.1970. 1 disco (aprox. 3 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, mono. T 54.188. Lado A.

## ANEXOS

**ANEXO 1** - Irmãos Coragem: Índice de Audiência no Horário, Período e Ranking na Lista dos 10 programas de Maior Audiência do IBOPE - Rio de Janeiro.

Ranking	Período	%
2	22/06/1970 - 28/06/1970	65,80
1	27/07/1970 - 02/08/1970	72,40
1	24/08/1970 - 30/08/1970	68,50
1	28/09/1970 - 04/10/1970	68,70
1	12/10/1970 - 18/10/1970	71,30
1	19/10/1970 - 25/10/1970	69,10
1	26/10/1970 - 01/11/1970	69,10
1	30/11/1970 - 06/12/1970	69,00
1	07/12/1970 - 13/12/1970	65,70
1	14/12/1970 - 20/12/1970	65,70
1	21/12/1970 - 27/12/1970	60,50
2	28/12/1970 - 03/01/1971	55,50
1	04/01/1971 - 11/01/1971	71,00
1	18/01/1971 - 24/01/1971	68,70
1	25/01/1971 - 31/01/1971	55,50
1	01/02/1971 - 07/02/1971	72,70
1	08/02/1971 - 14/02/1971	70,70
1	15/02/1971 - 21/02/1971	72,60
1	22/02/1971 - 28/02/1971	71,90
1	01/03/1971 - 07/03/1971	74,20
1	08/03/1971 - 14/03/1971	77,20
1	15/03/1971 - 21/03/1971	75,70
1	22/03/1970 - 28/03/1971	71,70
1	29/03/1971 - 04/04/1971	72,10
1	05/04/1971 - 11/04/1971	76,00
1	19/04/1971 - 25/04/1971	76,10
1	26/04/1971 - 02/05/1971	73,80
1	03/05/1971 - 09/05/1971	76,50
1	10/05/1971 - 16/05/1971	74,70
1	24/05/1971 - 30/05/1971	75,70
1	31/05/1971 - 06/06/1971	79,70
1	07/06/1971 - 13/06/1971	79,60

FONTE: Relatório de assistência de TV - IBOPE

**ANEXO 2. Participação de Waltel Branco em Trilhas Sonoras de Novelas e Artistas da Som Livre - 1970 - 1985.**

Artista/Disco	Selo - Ano	Participação
Assim na Terra Como no Céu Temas Irmãos Coragem, Assim na Terra como Céu e Passo dos Ventos	Philips - 1970	Arranjo instrumental da música tema
O Cafona - Nacional	Som Livre - 1971	Compositor, arranjador e maestro de 11 dos 12 temas incluídos.
Linguinha e Mr. Yes	Som Livre - 1971	Arranjo de toda a trilha
Bandeira 2 - Nacional	Som Livre - 1971	Arranjo de toda a trilha
Bandeira 2 - Internacional	Som Livre - 1971	Arranjo de "Tema de Tucão" e "Pago pra ver"
O Primeiro Amor - Nacional	Som Livre - 1972	Arranjo e regência de "Love's Wistle" (Free Sound Orchestra)
Selva de Pedra - Internacional	Som Livre - 1972	Arranjo de toda a trilha
O Bófe - Nacional	Som Livre - 1972	Arranjo/regência de "If You Want More" (Free Sound Orchestra)
O Bófe - Internacional	Som Livre - 1972	Arranjo de toda a trilha
Uma Rosa com Amor - Nacional	Som Livre - 1972	Arranjo/regência de "Sweet Concert" (Free Sound Orchestra)
Uma Rosa com Amor - Internacional	Som Livre - 1972	Arranjo de toda a trilha
A Patota	Som Livre - 1972	Arranjo/regência de "Il Etait Une Fois" (Free Sound Orchestra)
Cavalo de Aço - Nacional	Som Livre - 1973	Autor das canções "Professor Borboleta", "A Patota", "Nick e o Viralata"
Cavalo de Aço - Internacional	Som Livre - 1973	Arranjo de toda a trilha.
O Bem Amado - Nacional	Som Livre - 1973	Regência de "Tarcisiu's Theme" e "Autumn Theme" (Free Sound Orchestra)
O Bem Amado - Internacional	Som Livre - 1973	Arranjo/regência da música tema e de "Se o amor quiser voltar"
Carinhoso - Internacional	Som Livre - 1973	Arranjo/regência da música "Poor Devil" (Free Sound Orchestra)
Os Ossos do Barão - Nacional	Som Livre - 1973	Arranjo/regência de "Free For All" (Free Sound Orchestra)
Os Ossos do Barão - Internacional	Som Livre - 1973	Arranjo de toda a trilha.
Músicas Originais de Chico City	Som Livre - 1973	Arranjo/regência de "Forgoten Years" (Free Sound Orchestra)
Djalma Dias - Destaque	Som Livre - 1973	Arranjos
O Semideus	Som Livre - 1974	Arranjos
O Semideus - Internacional	Som Livre - 1974	Arranjo da música tema e da canção "Uma canção a mais"
Alceu Valença - Molhado de Suor	Som Livre - 1974	Arranjo/regência de "Autumn Lovers" (Free Sound Orchestra)
Cuca Legal - Internacional	Som Livre - 1975	Arranjos de cordas e metais.
A Moreninha	Som Livre - 1975	Autor/intérprete da canção "Soul Black" (pseudônimo de Airtó Fogo)
Senhora	Som Livre - 1975	Produtor/arranjador/ regência
Anjo Mau - Nacional	Som Livre - 1975	Autor da canção "Aurélia" e arranjos
Convocação Geral 02 - Carnaval 76	Som Livre - 1976	Arranjos especiais
A Sombra dos Laranjais	Som Livre - 1976	Arranjos e Regência.
Escrava Isaura	Som Livre - 1977	Produtor/repertório/arranjador.
Convocação Geral 03 - Carnaval 77	Som Livre - 1977	Arranjo/ interprete de duas canções (Orquestra Som Livre)
O Pulo do Gato - Nacional	Som Livre - 1977	Arranjos e Regência.
Brilhante - Internacional	Som Livre - 1978	Arranjos especiais
Sétimo Sentido - Internacional	Som Livre - 1981	Autor/intérprete da canção "Song of Laura" (pseudônimo de Aycha)
Anarquistas Graça a Deus	Som Livre - 1982	Autor/intérprete da canção "Silenzio" (pseudônimo de Bianco)
Roque Santeiro - 2	Som Livre - 1984	Supervisão musical
	Som Livre - 1985	Autor da canção "Amparito Amor"