

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ICARO BITTENCOURT

COMO FAZER MÚSICA INDEPENDENTE NO BRASIL: PRODUÇÃO MUSICAL,
ARTE E POLÍTICA NA TRAJETÓRIA DE FRANCISCO MÁRIO (1978-1988)

CURITIBA

2022

ICARO BITTENCOURT

COMO FAZER MÚSICA INDEPENDENTE NO BRASIL: PRODUÇÃO MUSICAL,
ARTE E POLÍTICA NA TRAJETÓRIA DE FRANCISCO MÁRIO (1978-1988)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Bittencourt, Icaro

Como fazer música independente no Brasil: produção musical, arte e política na trajetória de Francisco Mário (1978-1988) / Icaro Bittencourt. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

Orientador: Prof. Dr. André Acasto Egg.

1. Música brasileira. 2. Produção musical independente. 3. Sousa, Francisco Mário de Figueiredo, 1948-1988. I. Egg, André Acasto. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecária: Romilda Aparecida dos Santos CRB-9/1214

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ICARO BITTENCOURT** intitulada: **COMO FAZER MUSICA INDEPENDENTE NO BRASIL: PRODUCAO MUSICAL, ARTE E POLITICA NA TRAJETORIA DE FRANCISCO MARIO (1978-1988)**, sob orientação do Prof. Dr. **ANDRÉ ACASTRO EGG**, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 19 de Dezembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

20/12/2022 10:08:06.0

ANDRÉ ACASTRO EGG

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

20/12/2022 18:22:50.0

ANDREA BEATRIZ WOZNIAK GIMÉNEZ

Avaliador Externo (SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO ESTADO DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

20/12/2022 10:02:49.0

ROSANE KAMINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

21/12/2022 11:18:48.0

ALLAN DE PAULA OLIVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

20/12/2022 12:03:45.0

JOSÉ ADRIANO FENERICK

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA)

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento da pesquisa e a escrita desta tese de doutorado angariaram muitos colaboradores ao longo de suas feitura, a quem agradeço a seguir. Primeiramente, agradeço ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná e à linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa (AMENA), que aprovaram o projeto de pesquisa submetido em 2018 e deram as condições para que a tese se desenvolvesse ao longo de quatro anos. Um agradecimento especial é dirigido ao meu orientador Prof. Dr. André Acastro Egg, pela acolhida, pelas oportunidades de discussão e pela orientação humana e cuidadosa.

Ao Instituto Federal Catarinense, especialmente ao *Campus* São Francisco do Sul, por ter proporcionado meu afastamento para a realização do doutorado, o que criou condições dignas para o desenvolvimento do trabalho.

À família Souza, especialmente à Nívia, ao Marcos e à Karina, que desde cedo foram prestativos e incentivadores desta pesquisa, sendo sempre solícitos quanto às dúvidas e ao fornecimento de informações e fontes para a escrita da tese.

A todos os professores e professoras que fizeram parte desta trajetória, sendo docentes das disciplinas que cursei no PPGHIS-UFPR ou no PPGMUS-Unespar ou mesmo como interlocutores durante a pesquisa, a qualificação e a banca de defesa da tese: Rosane Kaminski, Clóvis Grüner, Vinícius Honesko, Carlos Lima, Fabio Poletto, Eduardo Vicente, Adrianna Setemy, Daniel Lvovich, Allan de Paula Oliveira, José Adriano Fenerick e Andrea Wosniak.

Ao Grupo de Pesquisa Música, Cultura e Sociedade da Unespar, pelas inúmeras oportunidades de discussão e reflexão sobre história e música.

Agradeço a parceria, a amizade e o estímulo de diferentes colegas com os quais convivi em Curitiba e tornaram esse trabalho menos árduo e mais humanizado: André Malinski (in memoriam), João Pedro Garcez, Matheus Perbiche, Larissa Busnardo, Alexandre Kosteczka, Alvaro Luiz Nunes, Lucas Kosinski, Tairon Villi, Igor Vitorino, Leonardo Andrade, Alloma Modzelewski, Noemia Fontanela e Daniel Derevecki.

Ao amigo de todas as horas, Chico Cougo, que além de incentivador foi um grande interlocutor intelectual no desenvolvimento da pesquisa e na escrita do trabalho.

Por fim, agradeço aos meus familiares, em especial meus pais Geanoni e Dorotéia e a minha irmã Aline, pelo apoio e incentivo de sempre e à minha companheira e amor de todos os dias Bruna Szpisjak, que me fortaleceu todo o tempo e foi a melhor companhia que poderia existir nesses anos de trabalho e de traumas coletivos pelos quais passamos na sociedade brasileira.

Muito obrigado a todos!

RESUMO

O objetivo desta tese é analisar diferentes facetas da produção musical independente brasileira entre o final da década de 1970 e durante a década de 1980 através da trajetória artística do cantor, compositor e violonista mineiro Francisco Mário (1948-1988). O músico desenvolveu uma produtiva carreira artística entre o lançamento de seu primeiro disco, *Terra*, em 1979, até o seu precoce falecimento em 1988. Nesse período, gravou oito discos em menos de dez anos e lançou cinco deles em vida, todos eles produzidos por conta própria, à margem das grandes companhias fonográficas. Além disso, o músico dedicou boa parte da sua trajetória à defesa da produção musical independente, auxiliando na organização de associações de músicos independentes e inclusive escrevendo um livro sobre o tema. Publicado em 1986, *Como fazer um disco independente* contém um ensaio crítico sobre a história e os significados da produção musical independente no Brasil, um catálogo dos lançamentos discográficos na área até a data de sua publicação e uma série de dicas de como o artista poderia produzir sua obra por conta própria. Essa dedicação à música independente também levou Francisco Mário a desenvolver uma leitura crítica da realidade brasileira marcada pela transição entre a ditadura militar e um novo contexto democrático, relacionando sua obra musical e seu engajamento na produção independente às lutas políticas e à resistência cultural do período da Abertura política. Analisando um conjunto variado de fontes, formado principalmente pela obra musical do artista e pelas publicações da imprensa da época, a tese aborda, em capítulos diferentes, três dimensões da trajetória artística de Francisco Mário. O primeiro capítulo está relacionado à produção musical de maneira mais estrita, problematizando as diferentes estratégias desenvolvidas pelo músico para viabilizar a produção de sua discografia e como ele compreendia a sua posição dentro do “esquema fonográfico independente” que se disseminava a partir do final da década de 1970. O segundo capítulo refere-se especialmente aos desdobramentos políticos da trajetória do artista, com destaque para a análise de seus vínculos com a noção de resistência cultural e também de como ele e outros músicos independentes criaram organizações coletivas para defenderem seus interesses. Por fim, o terceiro capítulo efetua uma análise das obras musicais de Francisco Mário (divididas entre canções e músicas instrumentais), desenvolvendo uma abordagem histórica das composições e dos discos do artista que leva em conta aspectos musicais, sem tratar-se, no entanto, de uma análise propriamente musicológica. Assim, entrelaçando as três dimensões mencionadas (produção musical, arte e política), a tese procura demonstrar a relevância da trajetória artística de Francisco Mário para a compreensão das diferentes nuances que marcaram a produção musical independente brasileira na transição entre as décadas de 1970 e 1980.

Palavras-chave: produção musical independente; Francisco Mário; música brasileira; resistência cultural; Abertura política.

ABSTRACT

In this dissertation, we investigate the different facets of Brazilian independent music production from the late 1970s to the 1980s through the analysis of the artistic career of the singer, composer, and guitarist from Minas Gerais (Brazil), Francisco Mário (1948-1988). The musician had a productive artistic career from the release of his first record, *Terra* [Earth], in 1979, until his untimely death in 1988. In this period, the artist recorded eight albums in less than ten years and released five of them during his lifetime, all produced by him, outside of the major record companies. Besides that, the musician dedicated much of his career to defending independent music production, helping to organize associations of independent musicians, and even writing a book on the subject. Published in 1986, *Como fazer um disco independente* [How to make an independent album] includes a critical essay on the history and significance of independent music production in Brazil. It is a catalog of the independent discographic released up to its publishing, giving some tips on how artists could produce their work independently. This dedication to independent music also made Francisco Mário develop a critical understanding of the Brazilian reality marked by the transition from a military dictatorship to a new democratic context. This understanding led him to relate his musical work and his commitment to independent production to the political struggles and cultural resistance of the political democratic opening period. Analyzing a varied set of sources, composed mainly of his musical work and press publishing of the time, three dimensions of Francisco Mario's artistic career is addressed in the dissertation. The first chapter focuses on artist's musical production, problematizing the different strategies he developed to produce his discography. It also addresses how he understood his position within the "independent phonographic scheme" disseminated from the late 1970s on. The second chapter refers mainly to the political unfolding of the artist's career, emphasizing the analysis of his connections with the notion of cultural resistance and also how he and other independent musicians created collective organizations to defend their interests. Finally, in the third chapter, Francisco Mario's works (songs and instrumental music) are analyzed through a historical approach to his compositions and records, considering musical aspects, without, however, being a musicological analysis. Therefore, interweaving the three dimensions mentioned (musical production, art, and politics), the dissertation seeks to demonstrate the relevance of his artistic career to understand the different nuances that marked the Brazilian independent musical production from the late 1970s to the 1980s.

Keywords: independent musical production; Francisco Mário; Brazilian music; cultural resistance; political opening.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Capa do LP “MPB Independente”	11
FIGURA 2 - Pôster “MPB Independente ou Morte”, de Mariano	12
FIGURA 3 - Francisco Mário em estúdio improvisado em casa	17
FIGURA 4 - Charge de Mariano sobre a produção musical independente	82
FIGURA 5 - Encarte do LP “Revolta dos Palhaços” (1980).....	84
FIGURA 6 - Capa do LP “Revolta dos Palhaços” (1980)	85
FIGURA 7 - Chico Mário e Chiquinho do Acordeon	91
FIGURA 8 - Francisco Julião e Chico Mário	97
FIGURA 9 - Capa do LP “Julião, Verso e Viola” (1981)	100
FIGURA 10 - Capa do LP “Radamés Gnattali” (1985)	103
FIGURA 11 - Contracapa do LP “Radamés Gnattali” (1985)	104
FIGURA 12 - Anúncio da empresa Musiquim	113
FIGURA 13 - Rótulo da COOMUSA no LP “Vide Verso” (1980)	160
FIGURA 14 - Capa do LP com os vencedores do Troféu Chiquinha Gonzaga	164
FIGURA 15 - Folha de aprovação da letra <i>Malabarista da Inflação</i>	175
FIGURA 16 - Cartaz do show de Francisco Mário e Antonio Adolfo	178
FIGURA 17 - Charge de Reinaldo na revista “MPB-Edição Independente”	210
FIGURA 18 - Capa do disco “Terra” (1979)	217
FIGURA 19 - Encarte do disco “Terra” (1979)	218
FIGURA 20 - Encarte de “Revolta dos Palhaços” (a lona dos instrumentistas)	228
FIGURA 21 - Capa do LP “Retratos” (1986)	255
FIGURA 22 - Capa do disco “Dança do Mar” (1988)	265

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Iniciativas de produção musical "independente" no Brasil	43
TABELA 2 - Custos estimados de um disco independente em 1984	80
TABELA 3 - Dados econômicos do Brasil (1978-1984)	81
TABELA 4 - Informações sobre vendas dos discos de Chico Mário	88
TABELA 5 - Etapas de produção de um disco independente	94
TABELA 6 - Listas de premiados no Troféu Chiquinha Gonzaga	163
TABELA 7 - Shows da Série Independentes da Sala Funarte Sidney Miller	179
TABELA 8 - Ficha técnica do disco "Terra" (1979)	219
TABELA 9 - Ficha técnica do disco "Revolta dos Palhaços" (1980)	225
TABELA 10 - Repertório do show de Chico Mário na Funarte	237
TABELA 11 - Ficha técnica de "Conversa de Cordas..."	249
TABELA 12 - Ficha técnica de "Retratos" (1986)	257
TABELA 13 - Repertório do disco "Retratos" (1986)	258

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 COMO FAZER UM DISCO INDEPENDENTE	38
2.1 A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE: PERSPECTIVA HISTÓRICA E SEUS MÚLTIPLOS SIGNIFICADOS	40
2.2 A VIABILIZAÇÃO DOS DISCOS: FORMAS DE FINANCIAMENTO E REDES DE COLABORAÇÃO	72
2.3 PRODUZINDO OUTROS ARTISTAS	96
2.4 DISTRIBUIÇÃO, DIVULGAÇÃO E RECEPÇÃO	105
3 COMO SER E PARECER INDEPENDENTE	121
3.1 RESISTÊNCIA CULTURAL E “INDEPENDÊNCIA MUSICAL” NO PROCESSO DE REDEMOCRATIZAÇÃO	123
3.2 A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE ATRAVÉS DA IMPRENSA	143
3.3 ASSOCIAÇÕES E INICIATIVAS COLETIVAS	157
3.4 OS INDEPENDENTES E A DITADURA MILITAR	169
4 COMO FAZER MÚSICA INDEPENDENTE	184
4.1 MÚSICA INDEPENDENTE: ENTRE O EXPERIMENTALISMO E A TRADIÇÃO	188
4.2 COMO FAZER CANÇÃO INDEPENDENTE	211
4.3 COMO FAZER MÚSICA INSTRUMENTAL INDEPENDENTE	239
4.4 AS OBRAS DERRADEIRAS: TRAUMA E MEMÓRIA	261
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	268
REFERÊNCIAS	278
APÊNDICE I - DISCOGRAFIA	293
APÊNDICE II - LINKS PARA AUDIÇÃO DOS DISCOS DE FRANCISCO MÁRIO	299
APÊNDICE III - LISTA DE APRESENTAÇÕES DE FRANCISCO MÁRIO	300
APÊNDICE IV - COMPOSIÇÕES DE FRANCISCO MÁRIO	303

1 INTRODUÇÃO

Em 1982, o semanário alternativo *Pasquim* lançou um LP e uma revista encartada sob o nome “MPB - Edição Independente”. Na publicação, uma diversidade de textos, charges e informações trazia um panorama sobre a produção musical independente que estava se disseminando no Brasil desde o final da década de 1970. Enquanto isso, no disco, produzido por Belchior, diferentes representantes da música independente ganharam espaço nas faixas do vinil, como Antonio Adolfo, Itamar Assumpção, Eliete Negreiros, Tetê Espíndola, entre outros.¹

FIGURA 1 - Capa do LP “MPB Independente”



FONTE: O autor (2022, a partir de fotografia do original)

Como era usual nas publicações do *Pasquim*, uma série de elementos visuais, textos bem humorados e entrevistas davam o tom de um discurso que apresentava o que seriam as características determinantes daquela produção

¹ VÁRIOS ARTISTAS. **MPB - Edição Independente**. Rio de Janeiro: Pasquim, 1982. 1 disco sonoro.

musical independente, associada naquele momento tanto à sigla MPB quanto à iniciativa dos “Discos de Bolso”, lançados uma década antes pelo mesmo jornal.²

Como podemos notar na capa do encarte do LP (FIGURA 1), dois desenhos do cartunista Jaguar apresentam um músico e uma nota musical quebrando as correntes que os mantinham presos, associando a condição de independente à luta pela liberdade artística dos intérpretes e compositores que se lançaram na aventura de produzir sua própria obra.

FIGURA 2 - Pôster “MPB Independente ou Morte”, de Mariano



FONTE: O autor (2022, a partir de fotografia do original)

Uma outra fonte importante da publicação mencionada é um pôster desenhado pelo cartunista Mariano (FIGURA 2), encartado junto à revista e ao disco. Aproveitando-se do termo independente, o desenhista fez uma paródia da pintura *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo, incluindo na cena todos os artistas do LP. Como boa parte da imprensa atribuía o pioneirismo do disco independente ao músico Antonio Adolfo, este aparece no lugar de Dom Pedro I,

² Justamente por isso, o LP de 1982 também incorporou fonogramas de Tom Jobim, Caetano Veloso, Fagner, João Bosco e Aldir Blanc, artistas que dividiram os dois compactos lançados em 1972.

montado a um cavalo no centro do cenário e empunhando, ao invés da espada, um microfone.

Essa publicação do *Pasquim*, portanto, tratava-se de uma rara e inédita iniciativa que congregava a diversidade da produção musical independente do período, que era mais heterogênea do que o rótulo MPB do título poderia indicar (é possível questionar inclusive se alguns dos nomes do disco seriam representantes da sigla). Além disso, ela é uma fonte indispensável para interpretar alguns discursos que circulavam na época sobre as características e os objetivos da produção independente de discos que, como será abordado nesta tese, eram multifacetados e, em diversos momentos, eivados de contradições.

Mesmo assim, uma curiosa ausência na publicação se faz notar: Francisco Mário, cantor e compositor mineiro que estava radicado no Rio de Janeiro desde o final da década de 1970 e que já havia lançado dois discos independentes, não teve nenhuma música inserida no LP, aparecendo apenas na lista de discos lançados que consta na revista. Além de ser um dos artistas mais presentes na imprensa, defendendo a produção de discos fora das multinacionais do setor, o músico tinha relações próximas ao *Pasquim*, pois no jornal atuava seu irmão Henfil e eventualmente publicava textos no semanário.

Apesar de desconhecermos as razões para tal ausência, que podem ter sido apenas contingentes e talvez até irrelevantes para esse caso específico, tomamos ela como um símbolo daquilo que se repetiu ao longo do tempo sobre a trajetória de Francisco Mário, que foi raramente mencionado, após a sua morte, em reportagens, livros e estudos acadêmicos sobre a música brasileira.³ No entanto, consideramos que a trajetória do artista tem uma especial relevância para a análise das relações entre produção musical, arte e política no Brasil contemporâneo, sendo indispensável para uma abordagem a respeito das diferentes facetas da produção musical independente brasileira.

Sendo assim, o objetivo principal desta tese é analisar a diversidade de experiências da produção musical independente desenvolvida entre o final da década de 1970 e início da década de 1980 a partir da trajetória artística de Francisco Mário. Para isso, três dimensões serão abordadas como facetas desse

³ Uma exceção recente é ALBUQUERQUE, Célio (org.). **1979**: o ano que ressignificou a MPB. Rio de Janeiro: Garota FM Books, 2022, que inclui o álbum “Terra”, de Francisco Mário, entre os discos lançados em 1979 que teriam marcado o mercado musical brasileiro da época.

fenômeno e servirão como objetivos específicos do trabalho: a apresentação das estratégias do músico para lançar seus discos por conta própria e de seu posicionamento no mercado fonográfico; a problematização dos vínculos de sua proposta de “independência musical” com o tema da “resistência cultural” e outras dimensões políticas da atuação do artista e, por fim, a análise da obra musical do compositor, formada por canções e músicas instrumentais.

A produção musical independente no Brasil representa atualmente uma parte muito significativa do mercado musical no país. Segundo dados da Associação Brasileira da Música Independente (ABMI), as empresas do setor tiveram um faturamento estimado em 190 milhões de reais no ano de 2020 e, a partir do levantamento das 200 faixas mais executadas na plataforma *Spotify*, os independentes seriam responsáveis por quase metade das músicas que integram as listas das mais tocadas diariamente (45,74%).⁴

A expansão dessa produção aconteceu principalmente a partir da década de 1990, quando o acesso às tecnologias de produção musical se ampliou, barateando os custos e exigindo uma infraestrutura menor para a realização de projetos musicais. Assim, os próprios músicos e demais profissionais do ramo puderam se aventurar com mais segurança na produção musical sem contar com o aporte de vultosos recursos como em décadas anteriores. Essa condição, somada à segmentação da indústria fonográfica e a uma dedicação das grandes companhias (as chamadas *majors*) aos trabalhos de distribuição e divulgação, fez predominar em diversas direções a atuação da produção musical independente e das gravadoras ligadas ao ramo (frequentemente nomeadas como *indies*).⁵

⁴ Segundo o texto, o estudo da ABMI “acompanhou a metodologia adotada em relatórios como o *Worldwide Independent Market Report* (WINTTEL) no que diz respeito à divisão do mercado de música gravada em “majors” e “independentes” (*non-major*).” Cf. ABMI - Associação Brasileira da Música Independente. **Análise de Mercado da Música Independente do Brasil** - Relatório 2020/2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3Uh4HFS>>. Acesso: 15 set. 2022. Mais adiante, nesta introdução, abordo alguns aspectos que diferenciam a produção independente atual daquela que analiso nesta tese.

⁵ Segundo Eduardo Vicente, no contexto a partir da década de 1990 emergiu uma “nova ecologia” entre as produções das grandes companhias fonográficas e aquelas ditas independentes, marcada pela flexibilização da produção e pela segmentação da demanda na área musical: “[...] onde as pequenas empresas passam a responsabilizar-se por grande parcela das atividades de produção e formação de novos artistas, atendimento a segmentos marginais e exploração de novos nichos de mercado, enquanto a grande indústria concentra suas atenções na promoção e distribuição maciça

Antes ainda da mencionada expansão na década de 1990, a produção musical independente brasileira despontou em iniciativas esparsas desde o início do século XX e ganhou um momento mais emblemático de disseminação entre o final dos anos 1970 e durante a década de 1980, constituindo-se “[...] numa certa medida, enquanto uma resposta [à] maior seletividade e padronização da atuação da grande indústria, que acabava por reduzir os espaços para a realização de produções mais diferenciadas”⁶. Além disso, naquele contexto, o lançamento de discos independentes começou a ser acompanhado em diversos momentos por um discurso político e estético mais incisivo de resistência à configuração da indústria fonográfica⁷ e, em alguns casos, também como contraponto ao autoritarismo da ditadura militar.

O conjunto dessas iniciativas de produção musical independente pode ser relacionado a uma série de condições tecnológicas, políticas e artísticas que marcaram o Brasil naqueles anos entre o final da década de 1970 e durante a década de 1980. Se alguns artistas aderiram à produção autônoma apenas como uma maneira provisória de lançar suas composições no mercado musical, uma parte dessas iniciativas tornou-se uma experiência multifacetada que expressou diferentes caminhos.⁸

de um conjunto cada vez mais restrito de artistas, segmentos e produções – normalmente escolhidos dentre aqueles que já provaram sua viabilidade comercial em *indies*.” Cf. VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002, p. 8.

⁶ VICENTE, *op. cit.*, p. 8.

⁷ Essa resistência foi marcada também pela veiculação de um discurso que confrontava a alegada autonomia da arte frente aos objetivos comerciais das gravadoras. O historiador Tim Blanning analisou como, ao longo da história ocidental, os músicos foram desenvolvendo um propósito específico para a música, afastada de sua vinculação anterior a patrocinadores ricos e poderosos, como a Igreja e a Monarquia. O romantismo teria sido o auge dessa tendência, promovendo uma música pensada como expressão de um “gênio criativo” e liberta da ingerência de outras instituições. Conforme o autor: “[...] um passo importante na ascensão da música e de seus criadores foi dissociá-la do serviço a uma terceira entidade”. Cf. BLANNING, Tim. **O triunfo da música**: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 99. Apesar das gravadoras terem se constituído nas principais formas de viabilização da música gravada, uma parte dos independentes talvez estivesse nesse momento considerando que as grandes companhias teriam se tornado mais uma das instituições a interferir na autonomia de sua criação artística.

⁸ Em momento mais oportuno, a partir do primeiro capítulo, analisarei as ambiguidades e a polissemia do termo “independente”, objeto de discussões e críticas tanto pelos músicos da época estudada quanto por pesquisadores que abordaram o tema desde então. Por ora, basta mencionar que a produção musical independente a qual me refiro aqui trata-se daquela na qual diversos músicos lançaram seu discos com produção e financiamento próprios e/ou através do apoio de gravadoras e selos independentes, como Kuarup (Rio de Janeiro), Bemol (Belo Horizonte), Isaec (Porto Alegre), Lira Paulistana e Som da Gente (São Paulo). Destaco, nessa lista, além de Francisco Mário, os artistas Antonio Adolfo, Danilo Caymmi, Boca Livre, Xangai, Elomar, Luli e Lucina, Aline, Ana Mazzotti, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Joyce, Eliete Negreiros, Grupo Rumo, Nelson Coelho de Castro, Grupo Um, Tetê Espíndola, Hermeto Pascoal, entre outros.

Entre eles, podemos citar: 1) relação mais próxima do artista com as etapas da produção discográfica, devido à flexibilização do acesso à tecnologia de produção musical; 2) reação à reconfiguração do mercado fonográfico (que atendia à ampliação do público consumidor e à segmentação relacionada à diversificação das fontes estéticas da música produzida nacionalmente) através de propostas estéticas que careciam, segundo algumas gravadoras, de vocação comercial e 3) a produção musical independente poderia também ser interpretada como uma das atitudes sociais que alimentava uma cultura de resistência da população brasileira à ditadura militar, incrementando o processo de redemocratização do país.

Desse modo, diferente de algumas abordagens que consideraram essas iniciativas da produção musical independente dos anos 1970 e 1980 como fundamentalmente utópicas e fadadas a se diluírem no tempo, a abordagem desta tese entende que as experiências múltiplas da produção musical independente contribuíram para politizar a relação entre autonomia artística, mercado fonográfico e redemocratização no Brasil contemporâneo.⁹

Nesse contexto, um músico que vivia de seu trabalho de analista de sistemas, mas se dedicava ao estudo do violão desde criança, começou a trilhar sua trajetória artística e optou pela luta à frente da produção musical independente. Mineiro nascido em Belo Horizonte, no dia 22 de agosto de 1948, Francisco Mário de Figueiredo Souza (Chico Mário) destacou-se no circuito independente após gravar seu primeiro disco às próprias custas em 1979, quando já morava no Rio de Janeiro. Em menos de uma década, gravou oito discos e lançou cinco deles em vida, todos através de seu selo independente Libertas.¹⁰

⁹ Refiro-me aqui, por exemplo, à abordagem de Waldenyr Caldas: “Inicialmente resistentes aos ditames da indústria cultural, esses músicos tentaram criar formas alternativas de gravar e divulgar seu trabalho. Importante registrar o seguinte: esta era uma forma, naquela época, de resistir à política dos militares e, tanto quanto isso, de não se tornar refém da sociedade do capital. [...] Por mais criativos e talentosos que eles fossem, não teriam como sobreviver dentro de um esquema ‘independente’ e não empresarial. A ideia era muito simpática, sem dúvida, mas na mesma proporção utópica. O resultado final de tudo isso não poderia ser outro: aos poucos, esse grupo de jovens foi se desfazendo e cada um seguiu sua carreira profissional, cada um dentro do que desejava fazer com seu trabalho.” Cf. CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Manole, 2010. Assim, a abordagem desta tese concentra-se em investigar a produção musical independente de Chico Mário dentro das potencialidades e características vigentes na época de seu desenvolvimento e não em termos de uma visão retrospectiva sobre seu caráter pretensamente utópico e descontínuo.

¹⁰ A seguir listo a discografia lançada pelo artista, em ordem cronológica a partir do ano de gravação: “Terra” (1979), “Revolta dos Palhaços” (1980), “Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais” (1983), “Pijama de Seda” (1985), “Retratos” (1986), “Dança do Mar” (1987), “Suíte Brasil” (1987) e “Tempo” (1987), os três últimos tendo sido lançados apenas postumamente, em 1988, 1992 e 2005, respectivamente. Todos os discos gravados estão listados nos apêndices ao final do trabalho.

Apesar desta tese não se tratar de uma biografia do artista, mas sim um estudo de caso sobre sua trajetória na produção musical independente, apresentamos a seguir uma breve narrativa biográfica que servirá para situar o leitor e também apontar alguns dos caminhos interpretativos que percorremos neste trabalho.¹¹

FIGURA 3 - Francisco Mário em estúdio improvisado em casa



FONTE: Acervo da Família Souza

¹¹ Entre os livros consultados para esse resumo biográfico constam: FIGUEIREDO, Wanda. **Balaio mineiro**: memória de uma família brasileira. Belo Horizonte: Casa de Editoração e Arte, 2008 (escrito por uma das irmãs de Chico Mário); SOUZA, Marcos. **Francisco Mário - Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Atelier Cultural/SESC Rio, 2005 (obra lançada pelo filho do artista); SOUZA, Nívia. **Atrás do Biombo**: conversando com Chico Mário. Belo Horizonte: Atelier Cultural/Instituto Cultural Chico Mário, 2018 (livro de memórias da viúva de Chico); MORAES, Dênis de. **O rebelde do traço**: a vida de Henfil. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016; PANDOLFI, Dulce; GAZIR, Augusto; CORRÊA, Lucas (orgs.). **O Brasil de Betinho**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012; RODRIGUES, Cláudia. **Betinho - sertanejo, mineiro, brasileiro**. São Paulo: Planeta, 2007. É importante destacar aqui que muitas das informações fazem parte das memórias construídas pela família que podem, eventualmente, serem imprecisas em termos de datação.

Francisco Mário de Figueiredo Souza (1948-1988)¹² nasceu em Belo Horizonte. Era filho de Henrique José de Souza (1895-1960) e Maria da Conceição Figueiredo Souza (1906-1995). Seu pai foi comerciante e também prefeito de Bocaiúva, em Minas Gerais (entre 1941 e 1943). Maria da Conceição, dona de casa, ficaria conhecida posteriormente quando Henrique Filho (o Henfil) começou a publicar as “cartas da mãe” na revista *Isto É*.¹³

Posteriormente, a família Souza migrou para as cidades, também mineiras, de Ribeirão das Neves (em 1944) e Belo Horizonte, fixando-se na capital do estado a partir de 1945. Nessas três localidades nasceram os oito filhos do casal Henrique e Maria: entre as mulheres, Maria Cândida, Zilah, Wanda, Maria da Glória e Filomena Maria e, entre os homens, Herbert (Betinho), Henrique Filho (Henfil) e o caçula Francisco Mário. Os três filhos homens tiveram um problema de saúde em comum: a hemofilia, que precarizou suas condições de saúde e dificultou suas vidas sociais.¹⁴

Antes de falar especificamente sobre Chico Mário, é necessário lembrar rapidamente da trajetória de Betinho e de Henfil, figuras importantes na relação do músico com as questões políticas que envolveram o Brasil entre os anos 1960 e 1980. Herbert José de Souza (1935-1997) foi sociólogo e membro da Ação Popular¹⁵, uma culminância da sua atuação na militância estudantil católica. Exilou-se no Chile a partir de 1971 e, depois do golpe contra Salvador Allende em

¹² Ao longo do texto, alterno a referência ao artista entre Francisco Mário (nome que consta nos discos) e Chico Mário, que consta na autoria de uma de suas obras escritas e em diversas entrevistas concedidas pelo músico e em textos publicados na imprensa.

¹³ Colocando a mãe como destinatária das cartas publicadas na revista, o cartunista conseguiu escrever crônicas sobre o Brasil entre os anos 1977 e 1980 com um teor crítico que era muitas vezes sublimado pela forma da correspondência “privada” entre o filho e a “Dona Maria”, utilizando-se de uma estratégia interessante para desviar a atenção da censura. As cartas podem ser conferidas no livro a seguir: HENFIL. **Cartas da mãe**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

¹⁴ Segundo a Biblioteca Virtual em Saúde do Ministério da Saúde, a hemofilia “é um distúrbio genético e hereditário que afeta a coagulação do sangue. Por exemplo: quando ferimos alguma parte do nosso corpo e começa a sangrar, as proteínas (elementos responsáveis pelo crescimento e desenvolvimento de todos os tecidos do corpo) entram em ação para estancar o sangramento. Esse processo é chamado de coagulação. As pessoas portadoras de hemofilia, não possuem essas proteínas e por isso sangram mais do que o normal.” Disponível em: <https://bit.ly/3Eup8tc>. Acesso: 13 nov. 2022. A necessidade frequente de transfusão sanguínea fez com que os três irmãos contraíssem o vírus HIV. A AIDS foi a causa das mortes de todos eles, de Henfil e Chico Mário (em 1988) e de Betinho (em 1997).

¹⁵ A Ação Popular, criada em 1962, foi uma organização política de âmbito nacional fundada em Belo Horizonte a partir de membros da Juventude Universitária Católica (JUC) e da Juventude Estudantil Católica (JEC). Originada no meio católico progressista, a organização passou a atuar no meio estudantil e também entre os trabalhadores urbanos e rurais, com o objetivo de ampliar a conscientização social e a adesão política a um projeto revolucionário. Sendo perseguida após o golpe civil-militar de 1964, foi principalmente entre 1972 e 1973 que seu desmantelamento se intensificou com a prisão e a morte de muitos de seus integrantes. Para mais informações, cf. verbete do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), disponível no link a seguir: <https://bit.ly/3UraZTb>. Acesso: 10 nov. 2022.

1973, morou em países como Canadá (1974), Escócia (1977) e México (1978). Seu exílio foi uma das inspirações para a canção *O bêbado e a equilibrista* (João Bosco e Aldir Blanc), que nos seus versos inclui “Meu Brasil/Que sonha com a volta do irmão do Henfil”.

Retornou ao Brasil após a lei da Anistia, em 1979, integrando-se ativamente no processo de redemocratização do país através da campanha Diretas Já e da criação do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE). No início da década de 1990 ainda foi protagonista na luta contra desigualdade social no país, tendo sido o articulador da campanha Ação da Cidadania contra a Fome, a Miséria e pela Vida. Como veremos ao longo do trabalho, Chico Mário foi marcado por diversos desses eventos e engajamentos de seu irmão Betinho.

Henrique de Souza Filho (1944-1988), o Henfil, foi escritor, jornalista e desenhista, atuante em diversos órgãos da imprensa brasileira, como *Jornal do Brasil*, *Pasquim*, *Cruzeiro*, *Realidade* e *Isto É*, entre outros. Chegou a atuar em teatro, televisão e cinema, sendo diretor do filme *Tanga (Deu no New York Times?)*, de 1987.¹⁶ Publicou a revista *Fradim*, a partir de 1970, na qual se disseminaram seus quadrinhos em tom satírico e de mordaz crítica política do Brasil. Além disso, atuou através de sua arte e dos seus escritos em defesa da redemocratização do país, influenciando também Chico Mário, o “outro irmão do Henfil”.

Quando do golpe de 1964, com a idade de 15 para 16 anos, Francisco Mário atuava no movimento estudantil secundarista na capital mineira, engajamento que teve continuidade após se mudar para São Paulo em 1966, onde atuava com o codinome Joaquim Marques.¹⁷ Ele e a esposa Nívia chegaram a fazer parte de uma rede de apoio da citada Ação Popular (AP), organização na qual militava Betinho.

¹⁶ O filme, satirizando a ditadura militar brasileira, aborda a história da fictícia república do Caribe, localizada na ilha de Tanga, na qual um ditador recebe uma única edição do jornal *The New York Times*, já que teria proibido a imprensa no país. Preocupado que os opositores não tivessem acesso ao jornal, queimava-o todos os dias depois de lê-lo. O filme está disponível na íntegra no link a seguir: <https://bit.ly/3hF6WnR>. Acesso: 13 nov. 2022.

¹⁷ Em um informe do Serviço Nacional de Informações, em 1966, consta a cópia de um panfleto que foi distribuído no Colégio Dom Cabral, em Belo Horizonte, no qual Francisco e outros dois colegas protestavam contra o preço e a obrigatoriedade dos uniformes escolares. No texto, os estudantes acusavam a Igreja de autoritária, o diretor da escola de “ditador” e terminavam o panfleto com a frase “Unamos e lutemos pelos nossos direitos”. Isso bastou para serem investigados pela Agência de Belo Horizonte do Serviço Nacional de Informações (SNI). Cf. Informe N° 75/E2 Secreto de 12 de maio de 1966, Ministério da Guerra, SNI/ABH. Disponível nos Arquivos da Política Política de Minas Gerais, acervo DOPS/MG, Pasta 65, Arquivo Público Mineiro.

Em 1967, com 19 anos, já casado, ainda em São Paulo, dava aulas para sobreviver e, ao mesmo tempo, estudava Economia e Análise de Sistemas. Estudou violão com o professor Henrique Pinto e criou o método de música em cores para crianças, aplicando técnica dramática e músicas folclóricas brasileiras: o método foi, posteriormente, utilizado em várias escolas de São Paulo e em cursos para professores. Escreveu várias histórias para a revista *Recreio*, da editora Abril, entre elas Tonho, o elefante, O gigante da lagoa preta, O leão fominha, A pulga do realejo. Foi consultor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) em trabalho realizado com o professor Oswaldo Sangiorgi. Fez curso de dinâmica de grupo com o professor Lauro de Oliveira Lima, adaptando-o para o seu curso de violão.¹⁸

No entanto, devido à luta pela sobrevivência - o que incluiu o tratamento de uma tuberculose entre 1969 e 1970 e a busca por diversos trabalhos que pudessem garantir seu sustento¹⁹ - as energias dispensadas com o engajamento estudantil parecem ter se transferido posteriormente para a tentativa de desenvolver uma carreira artística como compositor e cantor. Chico ainda formou-se em Economia pelas Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) e cursou pós-graduação em engenharia de sistemas na Coppe – Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir dessa formação, foi como analista de sistemas que viabilizou a maior parte do seu sustento nas décadas de 1970 e 1980.²⁰

Assim, a carreira de músico foi sendo construída paralelamente a outros empregos formais. Embora tenha trabalhado com aulas particulares de música, ensinando para crianças²¹, e feito um curso de violão clássico com Henrique Pinto²²

¹⁸ DUARTE, Betinho. **Rua viva**: o desenho da utopia. Belo Horizonte: Rona, 2004, p. 230.

¹⁹ Há informações de que o músico chegou a escrever algumas críticas musicais na *Folha da Tarde* e na revista *Realidade*. Cf. biografia disponível no site do Instituto Cultural Chico Mário. Disponível em: <http://www.institutochicomario.org.br/sobre-chico-mario/>. Acesso: 14 out. 2021. Essas fontes, no entanto, não foram localizadas durante a pesquisa.

²⁰ Francisco Mário trabalhou em diversas empresas, pois, segundo Nívia Souza, “dizia que a única liberdade que teria no sistema capitalista seria mudar de patrão”. Apud SOUZA, Wanda. **Balaio mineiro**: memória de uma família brasileira. Belo Horizonte: Casa de Editoração e Arte, 2008, p. 274. Entre as empresas nas quais Chico Mário trabalhou, podem ser listadas: SAAB - Scania do Brasil, Prodesp (Processamento de Dados do Estado de São Paulo), Unibanco e Cetesb (Companhia Estadual de Tecnologia do Saneamento Básico e Poluição do Meio Ambiente), todas em São Paulo. No Rio de Janeiro, no entanto, trabalhou apenas na Embratel, a partir de 1977.

²¹ O músico desenvolveu um método de música em cores para ensinar o público infantil. Segundo Luiz Raul Machado: “Em 1972 eu era da Divisão de Educação da Abril Cultural e fui procurado pelo Chico. Propunha à Abril seu projeto de fascículos de educação musical, que deveria ser vendido junto com o instrumento. Grande inovação, um ovo de Colombo: uma cor correspondendo a cada nota. Ele já havia apresentado o projeto a um fabricante de instrumentos musicais e não tinha emplacado. A Abril não se interessou. E a grande ironia: tempos depois, aparece no mercado uma série de instrumentos - pianinho, tecladinho, flauta, clarineta - com as notas musicais em cor. Como provar?” (apud SOUZA, *op. cit.*, p. 270).

²² Henrique Pinto (1941-2010) foi um dos mais importantes professores de violão do Brasil, desenvolvendo métodos de aprendizado do instrumento que se tornaram referência na área.

em 1969, foi somente no Rio de Janeiro que visualizou mais concretamente a possibilidade de se inserir no mercado musical de forma profissional. Como escreveu Nívia Souza:

Com a ideia de se dedicar à música, se profissionalizar, Chico começou a pensar em morar no Rio, ambiente mais aberto musicalmente. Na época, as possibilidades para a carreira eram melhores. Em 1977, mudamos para o Rio. Conseguiu emprego de analista na Embratel. Compramos um apartamento pela CEF [Caixa Econômica Federal], em Botafogo, alugamos e fomos morar, pagando aluguel, num apartamento na Rua Araucária 90, no Jardim Botânico. Rua onde moravam muitos artistas, como Joyce, o cineasta Xavier de Oliveira, Airton Barbosa, grande incentivador para ele fazer o primeiro disco independente. Foi um grande impulso na carreira. Com Antonio Adolfo foi buscar informações sobre como fazer disco independente. Ele deu todas as dicas. Foi muito importante. Criaram a APID (Associação dos Produtores Independentes de Discos). Chico já compunha, mas não sabia como entrar para o mundo da música. Não conhecia as pessoas.²³

Já no Rio de Janeiro, portanto, Chico Mário começou a trabalhar em um repertório que deveria formar um musical chamado *Maria Leal*, mas acabou originando um show e posteriormente o repertório de seu primeiro disco, "Terra", em 1979. Assim, apesar de sua relação anterior com a música e com o violão, foi no final da década de 1970 que a construção de uma carreira começou a povoar com intensidade os sonhos do mineiro. Seus contatos com Airton Barbosa e com Antonio Adolfo foram decisivos para iniciar uma trajetória que ficou marcada pela produção independente de discos.

No mesmo ano em que Chico Mário se mudou para o Rio de Janeiro, em 1977, Antonio Adolfo lançou o disco *Feito em Casa* e, nos anos seguintes, tanto ele, quanto Chico Mário, Danilo Caymmi, Boca Livre, Luli e Lucina, entre outros, tomaram o rumo da produção independente como forma de inserção no mercado musical da época. Mas isso se ficamos apenas no Rio de Janeiro: em São Paulo, também desde o final dos anos 1970, uma série de músicos começou a produzir por conta própria seus trabalhos discográficos, muitos deles com o suporte do Lira Paulistana, um teatro que também originou um selo independente. Além disso, em Belo Horizonte, Porto Alegre, Brasília, Recife e outros locais do país também vinham à tona produções que estavam fora do esquema fonográfico das maiores gravadoras nacionais e estrangeiras.

²³ SOUZA, *op. cit.*, p. 275.

Dentro do conjunto de lançamentos independentes da época, a escolha por abordar especificamente a trajetória artística de Chico Mário surgiu das seguintes razões: 1) toda a discografia dele ter sido lançada de maneira independente; 2) sua obra ser heterogênea em formato musical (abarcando canções e temas instrumentais) e abundante (quase 90 composições) apesar de ter sido composta e gravada em menos de uma década; 3) engajamento do artista em experiências associativas de músicos independentes, como a Cooperativa de Músicos do Rio de Janeiro (Coomusa) e a Associação de Produtores de Discos Independentes do Rio de Janeiro (APID) e 4) a elaboração que fez de um livro sobre o tema, uma espécie de guia sobre a produção independente que articula uma forma específica de crítica política e cultural ao Brasil da ditadura e às multinacionais da indústria fonográfica, contribuindo, portanto, para politizar o debate sobre as relações entre músicos e indústria fonográfica em um momento político marcante na história brasileira.

Ao final da vida de Chico Mário, que faleceu em decorrência de complicações relacionadas à Aids, em 1988, somou-se aos esforços pela produção independente a luta pela dignidade no tratamento dos hemofílicos e do controle dos bancos de transfusão de sangue. Naqueles anos, como citado anteriormente, tanto Chico quanto seus irmãos Henfil (que faleceria cerca de um mês antes dele) e Betinho acabaram contraindo o vírus HIV no tratamento periódico a que eram submetidos por causa de sua doença congênita.

No dia 15 de dezembro de 1987, aconteceu no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, um show com diversos artistas em solidariedade a Chico Mário. Entre eles, Aldir Blanc, Chico Buarque, Toninho Horta, Fagner, Dona Ivone Lara e João Bosco. O espetáculo, intitulado “Venceremos”, tinha como objetivo arrecadar fundos para ajudar o artista na luta contra as complicações decorrentes do HIV, em especial para adquirir o medicamento AZT, alternativa recente para o tratamento da doença.²⁴ Apesar da visibilidade que o tema adquiria naquele momento, não é um erro identificar que essa solidariedade partia também do reconhecimento de diversos músicos (alguns deles parceiros de Chico Mário em sua trajetória) ao engajamento do artista na luta por autonomia artística através da produção discográfica alternativa.

²⁴ SOUZA, *op. cit.* 2005, p. 24. Detalhes sobre o evento podem ser conferidos também em uma das reportagens da época, cf. PAIVA, Anabela. Espetáculo para um combatente. **Jornal do Brasil**, 16 dez. 1987, p. 4.

Além da relevância do estudo da trajetória de Chico Mário, a escolha pela produção musical independente também deve ser explicada. Se é fundamental estudar as tendências hegemônicas do mercado musical nos anos 1960 e 1970, como se tornou mais frequente na historiografia da música no Brasil, quando escolhemos a música que não está nos principais padrões do esquema fonográfico convencional temos uma problemática muito rica, já que podemos vislumbrar o tensionamento dessa hegemonia a partir de caminhos alternativos construídos por diversos músicos daquele contexto.

E quando escolhemos dentro dessa temática o estudo de um caso específico - o da trajetória artística de Chico Mário - não deixamos de dialogar, mesmo que de forma mais livre, com o historiador Carlo Ginzburg, que demonstrou como poucos como um caso específico pode iluminar diversas características e possibilidades de um contexto histórico mais amplo. Segundo ele:

[...] um estudo de caso enfocando uma anomalia pode ser a melhor estratégia para construir uma generalização. Da mesma forma, um experimento baseado em uma amostra colocada sob um microscópio, em condições artificiais, pode esclarecer uma norma oculta. Uma análise detalhada de um único estudo de caso pode abrir caminho para hipóteses [...] muito mais amplas.²⁵

Claro que aqui não estamos tratando a produção independente como um caso anômalo, mas como um caso alternativo às tendências hegemônicas da música comercial do período estudado. A partir desse local de questionamento da música brasileira na segunda metade do século XX, abordaremos especificamente as diversas estratégias de Chico Mário para encontrar um caminho de diálogo e/ou contraponto com as tendências gerais da música e da indústria fonográfica brasileira das décadas de 1970 e 1980.

No que se refere ao tema da produção musical independente, encontramos ainda pouco material historiográfico sobre ele, pois a maioria dos trabalhos concentra-se na trajetória da formação e consolidação da indústria fonográfica e da atuação das grandes gravadoras, na produção musical relacionada a elas e nos seus impactos na vida cultural brasileira do período ditatorial. No entanto, mesmo nessas abordagens, a música independente ganhou espaço, como nos trabalhos de

²⁵ GINZBURG, Carlo. *Microhistory and World History*. In: BENTLEY, Jerry H.; SUBRAHMANYAM, Sanjay; WIESNERHANKS, Merry E (ed.). **The Cambridge World History**, London: Cambridge University Press, 2015, p. 462, tradução nossa.

Eduardo Vicente, Marcia Tosta Dias e Marcos Napolitano, por exemplo, que analisaram algumas nuances da produção musical independente que serão discutidas nos capítulos a seguir.²⁶

Entre os trabalhos que se dedicaram exclusivamente à produção independente, a maioria concentrou-se em analisar a experiência paulistana através da chamada “Vanguarda Paulista” e do teatro e selo discográfico “Lira Paulistana”. Nessas abordagens, a atenção voltou-se especialmente para as produções de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e os grupos Rumo, Premeditando o Breque, Língua de Trapo e Grupo Um.²⁷

Sendo assim, é notável que haja uma carência de pesquisas sobre a atuação independente localizada no Rio de Janeiro, ainda mais que essa cidade continuava sendo uma referência fundamental nos debates e manifestações culturais do Brasil dos anos 1970 e 1980.²⁸ Assim, o estudo mais específico da produção musical independente de Chico Mário pode ser uma contribuição interessante para aprofundarmos a abordagem sobre as relações entre música popular, indústria fonográfica e engajamento político no Brasil do final da ditadura militar e durante o processo de redemocratização.

Feitas as apresentações do artista e da temática geral do trabalho, começamos agora a explicar um pouco melhor a abordagem que será efetuada sobre o tema, a metodologia e as fontes utilizadas na pesquisa e a proposta dos

²⁶ VICENTE, *op. cit.*, 2002, p. 124-134; DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000, p. 125-155; NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 200-204. Uma exceção, em se tratando de obra exclusivamente dedicada aos independentes, é a obra a seguir, fruto de trabalho de conclusão de curso do autor: CASTRO, Igor Garcia de. **O lado B**: a produção fonográfica independente brasileira. São Paulo: Annablume, 2010.

²⁷ Entre os trabalhos nessa linha estão: FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da vanguarda paulista. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007; OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. **Em um porão de São Paulo**: o Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002; BATISTA, Juliana Wendpap. **Vanguarda Paulista**: retratos de uma geração musical nos anos 1980. Tese de Doutorado. Niterói (RJ): UFF, 2019; RUIZ, Renan Branco. **“Procura-se Mecenaz”**: música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). Dissertação de Mestrado. Franca (SP): Unesp, 2017; GHEZZI, Daniela Ribas. **“De um Porão Para o Mundo”**: a Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP’s através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos Campos Fonográfico e Musical. Dissertação de Mestrado. Campinas (SP): Unicamp, 2003.

²⁸ Outros lugares já mereceram análise sobre a produção musical independente, como o Piauí (COSTA, Fernando Muratori. **Nas margens da modernidade**: música e percursos de memória em Teresina (Anos 1980). Tese de Doutorado. Niterói (RJ): UFF, 2019; e Pernambuco (LUNA, João Carlos de Oliveira. **O Udigrudi da pernambucália**: história e música do Recife (1968-1976). Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2010.

capítulos que formam a tese. Iniciamos a exposição desses pontos com a apresentação de um episódio específico da trajetória do artista ora analisado.

No final de 1981, a seção “Fronteiras Sonoras” do Caderno B do *Jornal do Brasil* publicou a seguinte nota:

O 5º Festival da Oposição, no México (de 18 a 20 de dezembro), convidou o compositor Francisco Mário para representar o Brasil no certame. Ele será acompanhado por Djalma Correa (percussão) e Henrique Drach (violoncelo), apresentando as músicas de seus LPs *Terra* e *Revolta dos Palhaços*, ambos independentes e a serem lançados no México pela gravadora Foton, que já distribui os discos de Víctor Jara, Quilapayun, Inti Illimani, Willie Dixon e Los Olimareños. Ao festival, são convidados artistas da Alemanha, do Uruguai, do Peru, Nicarágua e México.²⁹

O festival mencionado no texto tratava-se de evento organizado pelo periódico *Oposición*, órgão do Partido Comunista Mexicano, e teve nove edições entre 1977 e 1985.³⁰ A gravadora Foton, selo criado pelo músico José de Molina no mesmo ano, foi responsável também por lançar a coletânea de músicas selecionadas entre as apresentadas nas três primeiras edições do encontro. Foi a primeira e única vez (de acordo com as fontes consultadas) que a obra de Chico Mário teve visibilidade e lançamento discográfico internacional, distribuída por um selo que não aquele criado pelo próprio artista. Porém, diferente do que foi apontado pela nota da imprensa, apenas o disco “Terra” fora lançado naquele país.

Em entrevista ao jornalista Aramis Millarch, o cantor e compositor comentou suas impressões sobre a viagem ao México e a importância dela para sua carreira artística:

Aí eu fui pro México. Eu cheguei lá e foi incrível, porque eu levei a matriz do disco *Terra* debaixo do braço e falei com a dona da gravadora. Tinha 15 mil pessoas. V Festival de la Unidad [sic], num estádio de lá. Tinha russo, americano, japonês. Convidaram por causa do disco. Isso foi em 1981. Foi uma experiência fantástica. Eles gritavam e batiam o pé. Voltava quatro ou cinco vezes no palco. Nós e os cubanos. Pablo Milanés e outros que estavam lá. [...] A gravadora Fotón [...] lançou, prensou [...] duas edições [do disco *Terra*]. [...] Quando eu voltei, olhava pro computador, primeiro, não conseguia fazer mais nada. Vim convencido que a música brasileira instrumental... eu tinha que fazer um disco. Porque eles adoraram né. Ninguém sabe fazer um chorinho, um baião, um samba, bem feito, como a gente faz. Aí eu vim né. Vou fazer um disco instrumental bem brasileiro pra vender pra fora, porque no Brasil não dá, só tá vendendo lixo. Para meu

²⁹ FRONTEIRAS Sonoras. *Jornal do Brasil*, 6 dez. 1981, Caderno B, p. 9.

³⁰ Informações disponíveis nos links a seguir: <https://www.discogs.com/label/390372-Foton> e <https://youtu.be/AewEXPpv10o>. Acesso em 20 jan. 2021.

espanto o disco saiu em tudo que é lugar. Fui na Hebe Camargo. Toquei três números, aplaudiram violentamente.³¹

Na narrativa apresentada pelo músico, é importante destacar que a recepção efusiva do público mexicano a temas instrumentais apresentados por ele teria sido um marco decisivo para sua trajetória como compositor já que, até então, os dois discos lançados por Chico Mário eram quase exclusivamente de canções.

Lançados de forma independente em 1979 e 1980, respectivamente, os discos “Terra” e “Revolta dos Palhaços” seriam acompanhados posteriormente por discos exclusivamente instrumentais, como “Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais” (1983), “Pijama de Seda” (1985) e “Retratos” (1986). Gravados em 1987, os discos “Dança do Mar”, “Suíte Brasil” e “Tempo” (também composto por canções), foram lançados apenas após o falecimento de Chico Mário, ocorrido em 1988.

Essa mudança significativa na trajetória discográfica do cantor e compositor parece ter surgido, portanto, mais de uma intuição sobre as potencialidades da música instrumental baseada em sua experiência mexicana do que através de um estudo ou uma observação rigorosa do mercado musical, já que um artista que produzia seu próprio trabalho não contava com a prospecção e as análises de mercado comuns nas grandes companhias fonográficas.

O exemplo relatado aqui serve para uma reflexão inicial sobre os temas que serão apresentados nesta tese: o processo de produção de um trabalho musical autoral e independente percorria caminhos indeterminados e muitas vezes demandava do artista escolhas improvisadas e estratégias provisórias, raramente fundamentadas em uma assessoria profissional. Essas escolhas e estratégias nem sempre traziam uma suposta coerência ao trabalho artístico, mesmo que, em alguns casos, posteriormente, uma narrativa retrospectiva tentasse atribuir a essas contingências um sentido predeterminado.

Indeterminação e imprevisibilidade eram uma rotina para a maioria dos músicos que começaram a lançar discos por conta própria no Brasil entre o final dos anos 1970 e durante a década de 1980. Não foi à toa, por exemplo, que Francisco Mário tenha lançado em 1986 um livro-manual intitulado *Como fazer um disco*

³¹ Entrevista disponível em <https://www.millarch.org/audio/francisco-m%C3%A1rio>. Acesso 19 jan. 2021. A referência da entrevista não possui data, mas infiro o ano de 1986 a partir das referências do trabalho de Chico Mário comentadas pelo artista naquele momento. A transcrição foi nossa, já que o arquivo disponibilizado no acervo digital de Aramis Millarch é um áudio da entrevista. A apresentação do artista no programa de Hebe Camargo infelizmente não foi recuperada durante esta pesquisa.

independente, com uma reflexão crítica e um conjunto de sugestões e procedimentos para o artista que tentasse produzir suas obras sem o apoio das grandes gravadoras.³²

Inspirados no título desse livro (uma das fontes principais desta tese), decidimos abordar o tema da pesquisa nessa perspectiva do “como fazer”, dando destaque aos desafios, avanços, recuos e vicissitudes relacionados a essa empreitada. A ideia é apresentar a trajetória artística de Chico Mário em particular e uma parcela da experiência da produção musical independente daquele contexto como um campo aberto de possibilidades e de constantes disputas no campo da música popular e da resistência cultural no processo de redemocratização da sociedade brasileira.

Debruçado sobre essa problemática do “como fazer”, Francisco Mário também inspirou a pensar sobre sua trajetória artística a partir desta ótica, isto é, levando em conta uma perspectiva historiográfica que tenha como foco as indeterminações do processo histórico e as diferentes alternativas, caminhos e estratégias percorridos e desenvolvidos pelo compositor na criação, manutenção e atribuição de sentido dadas ao seu trabalho de produção musical independente.

Nessa abordagem, apresentamos e problematizamos os diferentes momentos, ações e significados mobilizados pelo músico e alguns de seus pares para atribuir a suas composições e aos seus trabalhos de produção musical o adjetivo de “independente”, sem, no entanto, proceder uma definição estática e essencialista do termo.

Apesar de mencionar no primeiro capítulo quais atributos estavam em jogo na disputa conceitual sobre o termo independente no contexto analisado, a abordagem se concentra não em “desvendar” uma experiência independente mas apresentar e analisar as categorias e as ações que ajudaram a construir as múltiplas facetas do processo histórico da produção independente que marcou a trajetória artística de Francisco Mário e que esteve em constante relação com diversos temas da produção musical independente e da música popular brasileira naquela época.

Nessa perspectiva teórico-metodológica mais ampla, uso como referência a abordagem de Joan Scott sobre as relações entre experiência e evidência na interpretação histórica. Mesmo que a autora tenha abordado essa problemática mais

³² MÁRIO, Chico. **Como fazer um disco independente**. Petrópolis (RJ): Vozes/lbase, 1986.

especificamente nos estudos de gênero, ela elabora uma compreensão abrangente que pode ser útil em outros contextos e temas. Segundo a autora:

[...] a evidência da experiência, seja concebida através de uma metáfora de visibilidade ou de qualquer outra maneira que considere o significado como transparente, reproduz, ao invés de contestar, sistemas ideológicos estabelecidos - aqueles que supõem que os fatos da história falam por si [...]. O projeto de tornar a experiência visível impede um exame crítico do funcionamento do sistema ideológico em si, suas categorias de representação [...], suas premissas sobre o que essas categorias significam e como elas operam, suas noções de sujeitos, origem, e causa. [...] Tornar visível a experiência de um grupo diferente expõe a existência de mecanismos repressores, mas não seu funcionamento interno ou sua lógica; sabemos que a diferença existe, mas não a entendemos como constituída relacionalmente. Para tanto, precisamos dar conta dos processos históricos que, através do discurso, posicionam sujeitos e produzem suas experiências. Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência.³³

No caso do tema analisado nesta tese, não se procura exatamente apresentar a “experiência” da produção musical independente como uma situação essencializada, precisa e bem demarcada de um determinado processo histórico-cultural. A questão principal é mostrar como se constituíram as noções que forjaram essa “independência” em diversos níveis, tanto discursivos quanto situacionais, enfatizando portanto que o “como fazer” subentende formas e processos diferenciados e indeterminados de feitura, indicando portanto nessa pluralidade os caminhos que levaram à construção de uma noção de independência. Por isso, não parto de uma noção prévia de independência para fazer uma espécie de *check-list* sobre o que poderia ser ou não enquadrado nessa “categoria” e/ou “experiência”.

A experiência, de acordo com essa definição, torna-se, não a origem de nossa explicação, não a evidência autorizada (porque vista ou sentida) que fundamenta o conhecimento, mas sim aquilo que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento. Pensar a experiência dessa forma é historicizá-la, assim como as identidades que ela produz. [...] Isso exige um enfoque nos processos de produção da identidade, uma insistência na natureza discursiva da “experiência” e na política da sua construção. Experiência é, ao mesmo tempo, já uma interpretação e algo que precisa de interpretação. O que conta como experiência não é nem auto-evidente, nem definido; é sempre contestável, portanto, sempre político. Sendo assim, o

³³ SCOTT, Joan W. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (org.). **Falas de Gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, Santa Catarina, 1999, trad. Ana Cecília Adoli Lima, p. 26-27.

estudo da experiência deve questionar sua posição enquanto origem na narrativa histórica.³⁴

Desse modo, pensar o termo “independente” como uma categoria relacional é fundamental para essa pesquisa e, também, atentar para as categorias de representação que forjaram a identificação do artista com o discurso da independência, como, por exemplo, a oposição entre música nacional e estrangeira; arte e mercadoria; liberdade e manipulação; entre outros.³⁵

Assim, a partir dessa premissa analítica, a proposta desta tese é abordar a produção musical independente brasileira através da trajetória artística de Francisco Mário, levando em conta as diferentes ações e discursos que fizeram parte de sua tentativa de formar e consolidar uma carreira e uma obra musical à margem das gravadoras multinacionais que dominavam o mercado fonográfico brasileiro na passagem dos anos 1970 para os anos 1980.

A tarefa analítica mencionada foi dividida dentro daquilo que, na pesquisa, identificamos como tendo sido os três dos maiores desafios do artista, dimensões através das quais se constituíram discursos e práticas do “independente”, quais sejam: 1) viabilizar a gravação, distribuição e comercialização de um disco independente das *majors*³⁶, incluindo estrutura de gravação, músicos acompanhantes, prensagem e divulgação; 2) circunscrever os termos e características que definiam a proposta independente e sua relação com os embates políticos da época, como aqueles relacionados à noção de “resistência cultural” e 3) criar obras - canções e temas instrumentais - que expressassem esteticamente um diálogo com a identificação cultural baseada na noção de “independência” e autonomia artística.

³⁴ SCOTT, *op. cit.*, 1999, p. 27; 48.

³⁵ De alguma maneira, inspiramo-nos também na abordagem que Frederico Coelho desenvolveu sobre a cultura marginal nos anos 1960 e 1970. O autor dedicou-se a reconstituir a historicidade do termo “marginal”, levando em conta os discursos, as intencionalidades dos artistas e também a materialidade das obras e os circuitos pelos quais elas efetivaram sua presença na sociedade e na cultura. Cf. COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

³⁶ As chamadas *majors* são aquelas gravadoras dotadas, na época, de grande e diferenciada estrutura para a produção, distribuição e comercialização de discos, contando, em geral, com departamentos artísticos, técnicos e comerciais. Por estarem ligadas a grandes conglomerados empresariais dominavam muitos setores da indústria cultural. Entre elas, podemos citar, a Warner, a CBS, a Philips/Phonogram, a Odeon, entre outras. No Brasil dos anos 1970 e 1980 referia-se a essas empresas como gravadoras multinacionais, termo que também é utilizado ao longo desta tese para se referir a tais empreendimentos. No caso deste trabalho, também incluo no espectro de grandes gravadoras aquelas oriundas de empreendimentos nacionais, como Som Livre, Abril Music, Continental e Copacabana, entre outras. Cf. VICENTE, *op. cit.*, 2002, p. 307-315.

Desde já é importante salientar que esses três desafios e dimensões aconteciam simultaneamente e estão separados aqui metodologicamente como forma de aprofundar determinados aspectos específicos de cada um deles, sem deixar de, sempre que necessário, mencionar os vínculos intrínsecos entre todas essas facetas do trabalho artístico do compositor.

Antes de comentar sobre as fontes consultadas, cabe fazer alguns apontamentos sobre o recorte cronológico desta pesquisa, que situa-se entre os anos de 1978 e 1988, uma década que compreende desde o primeiro show de Francisco Mário no Rio de Janeiro (cujo repertório resultaria em seu primeiro disco) até sua morte em 14 de março de 1988. Este intervalo temporal é muito rico para pensarmos também os limites das referências cronológicas convencionais da historiografia sobre o período, marcado pela periodização tradicional como o contexto final da Ditadura Militar (1964-1985) e o início da Nova República (1985).

Esse período é abordado por Daniel Aarão Reis como o contexto da “transição democrática” (1979-1988), no qual “já não havia ditadura, mas *ainda* não existia uma democracia” (grifos do autor)³⁷, expressando uma abordagem voltada para as tensões e ambiguidades inerentes à época. Em texto mais recente, o autor nomeia esse recorte como uma “longa transição”, desviando-se da cronologia tradicional que elege o marco da eleição indireta de 1985 como o fim da ditadura.

A esse processo atribuí o nome de *transicional* por seu caráter tortuoso, ziguezagueante, às vezes, contraditório, obrigando a constantes mudanças de planos e de rumos, concessões imprevistas. Nele tiveram lugar alianças improváveis, reviravoltas, deserções, adesões, e foi preciso, muitas vezes, enfrentar resistências conservadoras, nostálgicas de uma ditadura que se esvaía. [...] Um outro aspecto relevante foi seu caráter negociado, o qual chamei de transacional. Foi preciso chegar a acordos, redefinir seus termos, segundo as circunstâncias. Atacada à direita, pelas forças que não a desejavam, ou não a desejavam tão ampla, e também à esquerda, com muitas forças considerando-a insuficiente e não correspondente aos requerimentos de uma autêntica democracia [...] [grifos do autor]³⁸

Esse entrelugar da transição propicia muitas leituras possíveis. A tendência de nossa abordagem é explorar, a partir do tema da pesquisa, justamente as tensões e ambiguidades do período, já que a atuação de Chico Mário se relacionou

³⁷ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 95.

³⁸ REIS, Daniel Aarão. Ditadura e tradições autoritárias no Brasil: por uma revisão crítica permanente. In: ROLLEMBERG, Denise; CORDEIRO, Janaina Martins (org.). **Por uma revisão crítica: ditadura e sociedade no Brasil**. Salvador: Sagga, 2021, p. 455-456.

com diversas temáticas ora relacionadas à ditadura ora às perspectivas de redemocratização do país. A leitura que fazemos, nesses casos, se aproxima da ideia de que o autoritarismo da ditadura ainda era predominante em muitas direções e as perspectivas democráticas estavam disputando seu espaço de diferentes maneiras e nuances, sendo uma delas a luta pela produção independente no campo musical.

Sobre esse período, Marcos Napolitano analisou o seguinte:

A transição brasileira foi longa, tutelada pelos militares, com grande controle sobre o sistema político, apesar do desgaste de anos ocupando o poder de Estado. Foi altamente institucionalizada na forma de leis e salvaguardas. Foi negociada, ainda que as partes fossem assimétricas, posto que os civis liberais e moderados foram ganhando um espaço paulatino no sistema político até voltarem ao Poder Executivo federal em 1985. Além do mais, a hegemonia liberal e moderada, nesse processo, neutralizou as demandas por justiça da esquerda atingida diretamente pela repressão.³⁹

Entretanto, apesar de incorporar essas abordagens sobre a “transição democrática” como importantes referências metodológicas para analisar o trabalho de Chico Mário, sempre envolto nas ambiguidades e tensões desse período, continuamos nos referindo majoritariamente ao intervalo temporal entre 1964 e 1985 como *ditadura militar*. Nesse quesito, acompanho a posição conceitual de Carlos Fico, que identifica no exercício de plenos poderes pelo Executivo, controlado pelos militares, o cerne do regime instaurado pelo golpe em 1964.⁴⁰ Sendo assim, eventualmente aparece no texto, como sinônimo de ditadura militar, a expressão regime militar, que serve aqui como uma variação de referência genérica ao período e não uma adesão a uma perspectiva que esvazia o sentido e as práticas ditatoriais de quem governou o país durante 21 anos sob diferentes dispositivos autoritários.⁴¹

³⁹ NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 323.

⁴⁰ FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, vol. 9, n. 20, jan./abr. 2017, p. 51-58. Destaco também que o autor não corrobora a utilização da expressão civil-militar, posto que “[...] virtualmente, tudo em política pode ser analisado segundo a rede de apoios e adversidades em que se insere, de modo que dizer que algo recebeu o apoio de outrem não retira a essencialidade de algo, sua configuração imanente. [...] o qualificativo civil diz pouco quando usado apenas em oposição a militar [...] teríamos de designar a ditadura como civil-militar-empresarial-midiática-católica e assim por diante, tornando o debate ainda mais viciado por nominalismo” (Idem, p. 52).

⁴¹ Cf. D'ARAÚJO, Maria Celina; JOFFILY, Mariana. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O tempo do regime autoritário**: ditadura militar e redemocratização, Quarta República (1964-1985). 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 11-48. (O Brasil Republicano; 4)

Para finalizar as ressalvas terminológicas sobre o contexto histórico analisado, destaco também que, a partir das referências já mencionadas, refiro-me eventualmente à chamada “Abertura” política sempre com uma postura crítica subjacente, levando em conta que essa expressão se disseminou ligada mais ao discurso oficial do que a medidas concretas de redemocratização do país. No entanto, por ser uma expressão largamente reconhecida para se referir a uma parte do período estudado, ainda a mantenho de maneira crítica, substituída em alguns momentos pelas noções de transição e/ou distensão.

No que diz respeito às fontes utilizadas na pesquisa, os dois conjuntos mais importantes de fontes primárias são a obra musical e crítica de Francisco Mário (quase 90 músicas, entre canções e composições instrumentais, além dos livros escritos pelo artista) e as publicações da imprensa do período que compreende a pesquisa (a década entre 1978 e 1988, principalmente). Além disso, outras fontes (escritas, audiovisuais etc.) serão apresentadas ao longo do texto, com os devidos comentários analíticos próprios a cada uma delas.

O conjunto de fontes disponíveis sobre o tema da pesquisa é formado por pelo menos seis gêneros, quais sejam: fonográficos, bibliográficos, jornalísticos, orais, audiovisuais e escritos. No caso do gênero fonográfico, referimo-nos às dezenas de composições (quase noventa) que Chico Mário gravou em oito discos. Em 2005, seu filho, Marcos Souza, lançou uma coletânea sobre a obra do artista que inclui os oito discos gravados pelo músico (incluindo “Tempo”, inédito até então), reunidos em quatro CDs, e todas as partituras das composições, que também podem ser acessadas através do site do Instituto Cultural Chico Mário⁴².

O acesso aos suportes originais dos discos contribuiu para que a análise da materialidade da obra do artista fosse concretizada com mais facilidade. Os encartes, os créditos completos, o libreto que acompanha um dos LPs e outros aspectos dos discos auxiliam a pensar como o formato lançado expressava relações entre a obra e a produção independente.⁴³

As fontes bibliográficas são constituídas principalmente pelos três livros publicados por Francisco Mário: um deles é o livro de poemas *Painel Brasileiro*, de

⁴² As partituras estão disponíveis no link a seguir: <https://bit.ly/2Lv5HG6>. Acesso: 13 nov. 2022.

⁴³ O conjunto desses discos está disponível para pesquisa no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), pois integram as coleções particulares de Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho. No entanto, adquirimos todos os discos lançados por Chico Mário, incluindo dois que ele produziu, entre outros materiais discográficos utilizados nesta pesquisa, como o LP do Pasquim “MPB - Edição Independente”, formando uma pequena coleção particular voltada para a escrita da tese.

1983, outro é *Ressurreição*, uma coletânea de textos produzidos em 1987 quando estava hospitalizado e *Como fazer um disco independente*, que será amplamente comentado e analisado na tese.⁴⁴ A publicação inclui informações sobre a concepção do artista a respeito da importância cultural e política da produção independente, uma avaliação sobre os principais aspectos envolvendo gravação, prensagem, distribuição e divulgação dos discos e, inclusive, considerações acerca de valores e dados contábeis para o músico independente agenciar sua obra. Além disso, ao final da publicação, consta uma lista com todos os discos independentes lançados desde o final dos anos 1970 mapeados pela Codecri/Pasquim.

Outros títulos publicados na época, relacionados à temática da pesquisa, também serão analisados como fontes para interpretar as concepções políticas e artísticas que fizeram parte do contexto e dos espaços pelos quais circulou Chico Mário. Incluindo aqui alguns materiais publicados pelos irmãos Henfil, Betinho e Wanda Figueiredo, bem como textos de outros artistas independentes, jornalistas e análises sobre a indústria fonográfica, como aquela efetuada por Othon Jambeiro.⁴⁵

Também foi utilizada como fonte uma entrevista com Nívia Souza, viúva de Chico Mário, que nos concedeu a entrevista em 14 de setembro de 2019, sendo ela transcrita por nós e devidamente autorizada pela entrevistada. Posteriormente, devido à pandemia, outros contatos via e-mail foram estabelecidos com Nívia e com Marcos Souza, filho do artista, para dirimir eventuais dúvidas sobre as fontes e requisitar informações adicionais.

Sobre as fontes de imprensa, o principal acervo consultado, de diversos jornais das décadas de 1970 e 1980, foi o da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Entre os jornais mais consultados estão: *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa*, *Correio Braziliense*, *Pasquim*, entre outros. Além deste acervo virtual disponibilizado pela Biblioteca Nacional, foram consultados acervos digitais da *Folha*

⁴⁴ MÁRIO, Francisco. **Painel Brasileiro**. Rio de Janeiro: Libertas, 1983; MÁRIO, Chico. **Ressurreição**. Rio de Janeiro: Europa/Benfam, s.d.; MÁRIO, Chico. **Como fazer um disco independente**. Petrópolis (RJ): Vozes/lbase, 1986. As três publicações também foram adquiridas de maneira particular, já que não constavam em acervos e bibliotecas públicas acessíveis.

⁴⁵ Ver, por exemplo: JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa**: as condições da produção. São Paulo: Pioneira, 1975; GOODWIN, Ricky. Da independência musical. In: MELLO, Maria Amélia (org.). **Vinte anos de resistência**: alternativas da cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 137-155; COSTA, Iná Camargo. Quatro Notas sobre a Produção Independente de Música. **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p.06-21 e TATIT, Luiz. Antecedentes dos Independentes. **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p.30-34.

de São Paulo, *O Estado de São Paulo*, do jornal *Movimento*⁴⁶ e da revista *Cadernos do Terceiro Mundo*.⁴⁷ Nessas publicações foram buscadas principalmente abordagens gerais sobre a produção musical independente da época estudada bem como informações de diversas naturezas sobre a trajetória artística de Francisco Mário, como lançamento dos seus discos, resenhas, shows e festivais dos quais participou e textos do próprio artista veiculados pela imprensa.

Outras fontes escritas também fazem parte do escopo desta tese: a pesquisa no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN) resultou no acesso a arquivos da censura musical, especialmente aqueles produzidos pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), nos quais estão disponíveis todos os pareceres sobre as obras de Chico Mário encaminhadas para o setor.

Por fim, as principais fontes audiovisuais consultadas dizem respeito a filmes documentários sobre Chico Mário, como *Três Irmãos de Sangue* (Angela Patrícia Reiniger, Brasil, 2006) e *Chico Mário: A melodia da liberdade* (Silvio Tandler, Brasil, 2021); o documentário *A terra queima* (1984), de Geraldo Sarno, para o qual o artista compôs a trilha sonora e programas de televisão veiculados pela TV Brasil e disponíveis na internet. Além disso, tivemos acesso ao áudio da apresentação de Chico Mário e Antonio Adolfo na Funarte em 1982, digitalizado e disponibilizado via e-mail pelo Centro de Documentação (CEDOC) da Funarte.

Esse conjunto de fontes primárias e secundárias servem aqui para estabelecer, sempre que possível, uma abordagem multifacetada da produção musical independente e da trajetória artística de Francisco Mário, incluindo diversos aspectos desses temas: políticos, musicais, tecnológicos, entre outros. Para cada conjunto de fontes, sempre em um momento apropriado da argumentação, serão apresentados também os aspectos principais da intencionalidade na produção destas fontes, identificando e analisando como as categorias que demarcaram o que era a experiência da produção musical independente operavam e se transformavam ao longo do tempo.

Por fim, apresentamos ainda uma breve explicação sobre a estrutura da tese. Os três capítulos do trabalho abordam a articulação entre produção musical, política

⁴⁶ As edições do jornal foram digitalizadas e constam de um CD-ROM que acompanha a seguinte obra: AZEVEDO, Carlos. **Jornal Movimento**: uma reportagem. Belo Horizonte: Editora Manifesto, 2011.

⁴⁷ As edições digitalizadas da revista podem ser encontradas no Repositório de Múltiplos Acervos (RIMA) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), no acervo do Centro de Documentação e Imagem (CEDIM), disponível no link: <https://bit.ly/3WRcITk>. Acesso: 13 nov. 2022.

e arte, cada um a seu modo e com protagonismo diferenciado em cada um deles. No primeiro, a questão principal é a produção musical e fonográfica e seus desafios tecnológicos e financeiros, além dos aspectos de pós-produção, como divulgação, distribuição e comercialização dos discos produzidos.⁴⁸ Neste capítulo, textos escritos por diferentes autores sobre a indústria fonográfica e a produção musical independente no contexto analisado serão analisados como fontes primárias e cotejados com as reflexões realizadas por Chico Mário em seu livro *Como fazer um disco independente*, no intuito de estabelecer as características das definições do artista a respeito da produção musical independente.

Além disso, a abordagem do processo de produção discográfica levará em conta aspectos multifacetados que vão desde a concepção e realização do disco, passando pela gravação e aspectos tecnológicos relacionados⁴⁹, até elementos do suporte fonográfico (como encarte, créditos etc.) e informações sobre comercialização e divulgação que auxiliem na compreensão da intencionalidade do artista em produzir determinadas obras que expressassem sua opção pela produção independente.

No segundo capítulo, a análise concentra-se nos desdobramentos políticos da produção musical independente, abordando qual era a posição de Chico Mário nesse debate e como ele se relacionou às múltiplas facetas da resistência cultural na transição entre a ditadura e a redemocratização. Nesta parte do trabalho, incluímos a análise da relação do artista com diferentes veículos de imprensa, com iniciativas de associativismo entre os músicos independentes e também com o

⁴⁸ Entre os autores principais que tomamos como referência a respeito da problemática da produção fonográfica e de suas dimensões complexas e multifacetadas, podemos citar Marco Antonio Juan de Dios Cuartas. Cf. JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio. La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis. **Cuadernos de Etnomusicología**, Nº8, 2016, p. 21-47.

⁴⁹ Sobre a relação entre música e tecnologia, é importante levarmos em conta o alerta de Roy Shuker, para o qual a inclusão necessária da abordagem tecnológica nas transformações musicais não pode redundar em determinismo: "Qualquer novo meio de comunicação ou forma tecnológica muda a maneira como experimentamos a música, e isso tem implicações em como nos relacionamos e consumimos música. As mudanças tecnológicas no equipamento de gravação representam restrições e oportunidades em termos de organização da produção, e o desenvolvimento de novas formas de instrumentos musicais permitiu o surgimento de "novos" sons. Novos formatos de gravação e modos de transmissão e disseminação alteram o processo de produção e consumo musical e levantam questões sobre a autoria e o status legal da música como propriedade. Enquanto a criação da música e a inovação tecnológica historicamente sempre estiveram relacionadas, as discussões sobre essa relação têm sido conscientes para evitar o desequilíbrio no determinismo tecnológico: a noção de que a (s) forma (s) da tecnologia são o principal fator de produção da mudança cultural/social." Cf. SHUKER, Roy. **Popular Music: The Key Concepts**. 2. ed. London: Routledge, 2005, p. 266, tradução nossa.

Estado autoritário, tanto na dimensão da censura e da vigilância política, quanto nos aspectos que envolveram a produção cultural oficial da ditadura.

Para abordar o fenômeno da resistência e das contradições políticas da relação entre os músicos independentes, a sociedade e o Estado autoritário, recorreremos às reflexões de Denise Rollemberg a respeito da historicidade do conceito de resistência e os limites e possibilidades de sua aplicação em diferentes contextos históricos.⁵⁰ A partir dessa abordagem, também tomamos como referência os estudos de Marcos Napolitano a respeito da noção de “resistência cultural” e de suas diferentes nuances durante a ditadura militar brasileira.⁵¹

No terceiro e último capítulo são os exemplos artísticos legados pelo músico que serão analisados mais detidamente, com uma interpretação sobre os repertórios da discografia do artista e suas relações estéticas com a música popular brasileira do período. A análise da influência recíproca entre obra e produção musical independente que será desenvolvida coaduna-se com os desafios da historiografia brasileira sobre arte e política comentados por Marcos Napolitano, quais sejam:

1) repensar a relação entre arte, política, instituições e mercado, revisando a lógica linear e sucessória - marcada por um "antes" íntegro e pelo "depois" corrompido - buscando-se a análise da coexistência histórica dessas categorias, em diferentes níveis e intersecções e 2) efetuar o cotejo - sincrônico e diacrônico - entre proposições intelectuais e estéticas (projetos autorais, valores estéticos, fortunas críticas), obras de arte (a fatura estética em si, seus materiais, processos criativos e linguagens constituintes) e o lugar do artista como ser social e animal político.⁵²

Além disso, na relação entre obra e contexto, procuramos seguir também as sugestões analíticas de Raymond Williams, que apontou para as relações complexas e dialéticas entre determinações e inovações, continuidades e rupturas, nas quais as obras artísticas interagem com as demais práticas sociais e referências culturais.

O que o sociólogo da cultura ou o historiador cultural estudam são as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura”

⁵⁰ ROLLEMBERG, Denise. Resistência: o desafio conceitual. In: Idem. **Resistência**: memória da ocupação nazista na França e na Itália. São Paulo: Alameda, 2016, p. 15-68.

⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios - Casa de Artes e Livros, 2017.

⁵² NAPOLITANO, Marcos. Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). **Arte e política no Brasil**: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XLVI.

ou “uma ideologia”, mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.⁵³

Assim, dando destaque ao processo de indeterminação da produção musical independente de Francisco Mário e dos desafios artísticos, políticos e tecnológicos que o artista enfrentou ao longo de sua trajetória, convidamos o(a) leitor(a) a adentrar as aventuras do disco independente no contexto da redemocratização política brasileira.

⁵³ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000 (Trad. Lólio Lourenço de Oliveira), p. 29.

2 COMO FAZER UM DISCO INDEPENDENTE

Em 1979, matéria escrita pelo jornalista Zózimo no Caderno B do *Jornal do Brasil* trazia um título interessante: “Francisco Mário: do compositor direto ao consumidor”. Nela, o músico mineiro era apresentado como um artista que conseguiu se lançar no mercado musical sem a interferência de uma gravadora e de uma distribuidora. Para iniciar este capítulo, daremos destaque às palavras do próprio músico no texto:

Tentei lançar um disco ainda em São Paulo, pelas vias normais. Mas recusei ser contratado por uma gravadora que queria impor o tema, não aceitando meu material. Queriam uma música mais comercial e eu fiquei decepcionado com as gravadoras, que em sua maioria não são brasileiras. Sinto que não estão preocupadas com a música brasileira. É difícil ser músico brasileiro. Optei então pela produção independente, a exemplo de Antonio Adolfo. [...] Peguei vários empréstimos em bancos. No fundo, acho que uma gravadora necessita basicamente de uma sala com telefone de onde se possa fazer contatos. O estúdio é alugado. Contratei alguns músicos, e outros tocaram de graça, por ser um disco independente. A fita é logo mixada em duas caixas, e basta depois levá-la a uma fábrica, que prensa o disco. Todos esses serviços são contratados. Resta a capa. Um artista a faz em seu ateliê ou outro lugar, faz o fotolito, manda imprimir, e está pronto o disco. O meu ficou bastante caro, 300 mil cruzeiros. Só 80 mil são para os juros de banco, e a capa ficou em 60 mil. E não paguei o Noguchi, que desenhou a capa; só o material usado. O resto gastei com o estúdio, a prensagem. É possível produzir um disco com 150 mil cruzeiros.⁵⁴

Podemos perceber nessa entrevista concedida por Chico Mário uma diversidade de aspectos importantes da produção musical independente que despontava no Brasil do final dos anos 1970: a recusa aos “esquemas comerciais” das gravadoras; a luta pela autonomia do artista (que no discurso desse músico ganha um reforço através da defesa da música brasileira); as dificuldades para financiar um projeto musical autônomo e as etapas da produção discográfica, que contava com inúmeros colaboradores nem sempre remunerados por seus trabalhos.

A análise deste capítulo, que procura destrinchar as implicações e sentidos relacionados aos aspectos mencionados acima, tem foco no processo de produção

⁵⁴ ZÓZIMO. Francisco Mário: do compositor direto ao consumidor. *Jornal do Brasil*, 26 mar. 1979, Caderno B, p. 3.

musical e discográfica de Francisco Mário e suas relações com a produção musical independente e com a indústria fonográfica durante sua trajetória de atuação. Assim, abordaremos aspectos econômicos do mercado fonográfico e das possibilidades e limitações da produção independente no contexto histórico entre o final dos anos 1970 e durante a década de 1980, propondo a partir daí um aprofundamento da análise das estratégias de produção discográfica do compositor mineiro, situando suas características específicas e seus pontos convergentes com outros artistas.

O estudo de caso da trajetória de Francisco Mário durante sua “aventura” para lançar seus discos por conta própria será referência aqui para uma análise sobre algumas das interpretações sobre a produção musical independente que circularam na época e também em interpretações posteriores veiculadas por estudos acadêmicos. Além dos aspectos referentes à produção musical estrita, que culmina na prensagem do disco, analiso dimensões que fazem parte de uma noção ampliada de produção musical, que inclui também questões relacionadas à distribuição e divulgação dos discos, bem como algumas referências possíveis que extrapolam a produção e desembocam na recepção e circulação das obras.⁵⁵

A partir desse fio condutor, apresentamos a seguir uma discussão sobre os múltiplos significados da produção musical independente no Brasil, culminando com a perspectiva elaborada por Chico Mário, em diálogo com outras fontes e interpretações da época em que o artista atuou. Posteriormente, analisamos como a perspectiva adotada por ele desdobrou-se na prática: primeiro no lançamento de seus próprios discos e depois na produção de discos de outros artistas. Por fim, abordamos as características, potencialidades e limites das formas de distribuição e divulgação dos discos do músico, tecendo breves considerações sobre a recepção de seus trabalhos no que diz respeito aos aspectos referentes à produção e divulgação musical.

⁵⁵ O estudo da produção musical comporta características variadas, estando a meio caminho entre a análise do aparato e dos conhecimentos técnico-científicos e a criação artística que atuam na concretização da obra fonográfica. Para isso, deverão ser incluídos aspectos que envolvem, sempre que os dados estiverem disponíveis, os equipamentos de gravação, as características do estúdio no qual a obra foi gravada, entre outros. Cf. JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio. La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis. **Cuadernos de Etnomusicología**, N°8, 2016, p. 21-47.

2.1 A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE: PERSPECTIVA HISTÓRICA E SEUS MÚLTIPLOS SIGNIFICADOS

Em 1980, a lista dos cinquenta discos mais vendidos nas lojas do Rio de Janeiro e de São Paulo trazia uma rara novidade: estava incluído, mesmo que na 44ª posição, um disco independente, produzido, gravado e distribuído à margem das *majors*⁵⁶ que dominavam o mercado fonográfico nacional naqueles anos.⁵⁷ Tratava-se do primeiro lançamento do grupo vocal Boca Livre, distribuído pelo selo Eldorado, uma das iniciativas de produção fonográfica alternativa que começavam a despontar desde o final dos anos 1970. A surpreendente vendagem do disco foi noticiada na imprensa da época em diversos momentos, destacando o suposto caráter promissor das produções musicais independentes.

Aquela experiência parecia portanto uma forma realmente desafiadora ao esquema fonográfico convencional das gravadoras⁵⁸:

Com o repertório na mão [...] partiram atrás de gravadora e desistiram em seguida porque “teríamos que barganhar este repertório, o que não nos interessava e nem interessa”. Lourenço e David afirmam que “pedimos dinheiro emprestado aos pais e amigos e com uma tiragem inicial de 5 mil cópias, ao custo de Cr\$ 450 mil, partimos para o nosso disco independente, que deu certo, pois já vendemos mais de 80 mil LPs. Levávamos o disco

⁵⁶ Definimos aqui as *majors* como as grandes gravadoras transnacionais que atuaram no Brasil desde o início do século XX, mas que consolidaram seu monopólio sobre a produção e divulgação da música gravada justamente na década de 1980. Durante a trajetória de Chico Mário, essas empresas foram principalmente: CBS, RCA e Ariola (as três posteriormente seriam incorporadas pela Sony), a EMI-Odeon, a Philips/Phonogram (posteriormente Universal) e a WEA (posteriormente Warner). Dentre as gravadoras nacionais que se assemelharam ao modelo de negócios das *majors* estrangeiras, podemos destacar a Som Livre. Além das *majors*, uma parte considerável da produção musical no país era oriunda de gravadoras nacionais de orientação única, isto é, que não eram, como as outras, conglomerados de comunicação mais abrangentes, tais como Copacabana, Continental/Chantecler, RGE e Tapeçar. Em geral, as pequenas gravadoras e selos à margem das grandes gravadoras são, por sua vez, chamadas de *indies*, uma abreviatura em língua inglesa para o termo “independente”. Mais adiante, essa divisão no interior da indústria fonográfica será retomada para analisarmos a posição da produção musical independente em relação a essas empresas. Cf. VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2013; LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. **As majors da música e o mercado fonográfico nacional**. Tese de Doutorado. Campinas: IFCH/Unicamp, 2009.

⁵⁷ NOPEM Pesquisa de Mercado (1965-1999), com dados disponíveis em VICENTE, Eduardo. Os dados do Nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1991. In: VII Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM, 2007, Habana, Cuba. **Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL**, 2006. Segundo o autor (p. 2): “A Nopem, Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado, é uma empresa carioca criada em 1965 com o objetivo de atender exclusivamente à indústria fonográfica. Nelson Oliveira, seu fundador, trabalhara 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 não trazem quantidades de vendas, mas apenas a posição anual de cada álbum no ranking dos 50 mais vendidos.”

⁵⁸ No item 2 deste capítulo analisaremos as diferenças entre as expressões “esquema fonográfico convencional” e “esquema fonográfico independente”.

embaixo do braço e vendíamos nos shows, pois sabíamos que tínhamos um trabalho legal e vendável.” Para lançar este disco, eles tiveram que abrir uma firma, de onde sairá o segundo LP [...]”⁵⁹

O sucesso de vendas do álbum de estreia do Boca Livre deu mais visibilidade ao discurso público sobre a produção independente que Antonio Adolfo havia começado a partir do lançamento de seu disco “Feito em Casa”, em 1977. No entanto, esse sucesso começou como a maioria das iniciativas independentes daquele período: com um financiamento privado improvisado, a abertura de uma empresa que pudesse legalmente comercializar a produção e a distribuição amadora dos discos gravados.

O repertório do disco de estreia do Boca Livre relacionava-se ao campo da MPB e dividia a lista dos mais vendidos naquele ano com artistas de diferentes estilos que se consolidavam como as principais fatias do mercado musical daquele momento, como a música internacional, a música romântica, o pop nacional e artistas herdeiros dos festivais da canção dos anos 1960: entre eles, Michael Jackson, Roberto Carlos, Gretchen, Chico Buarque e Rita Lee.

O predomínio de alguns desses estilos considerados já comercialmente consagrados, levou muitos artistas em começo de carreira ou com projetos diferentes a optarem pelo incipiente caminho do disco independente. Essa opção e/ou necessidade, porém, não significou uma homogeneidade estética. Entre música instrumental, MPB, música sertaneja, rock, vanguarda e outros estilos, a música independente não era um “singular” mas sim um plural. Até uma parte significativa da música erudita pode ser incluída nesse conjunto, sendo que alguns de seus representantes reclamavam do privilégio dado às gravações estrangeiras, o que fazia com que os compositores da área dependessem quase exclusivamente do apoio estatal.⁶⁰

Assim, em determinado momento, ficou mais claro que a demanda criada pela profusão de artistas brasileiros da música não mais seria incorporada pela indústria fonográfica instalada no país, o que levou diversos músicos a questionar a situação do mercado musical brasileiro. Segundo o compositor Marcos Vinicius, ainda no início da década de 1970:

⁵⁹ BOCA Livre e Céu da Boca: hoje, o melhor som do Rio. **Jornal do Brasil**, 21 ago. 1980, Caderno B, p. 1.

⁶⁰ VETROMILLA, Clayton Daunis. Pro-Memus: a lógica e o papel da Funarte no campo da música erudita brasileira. In: VASCONCELOS, Ana; GRUMAN, Marcelo. **Políticas para as artes: prática e reflexão**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, p. 42-62.

[...] não é a música estrangeira que nos ameaça e viola esteticamente [os músicos brasileiros]. Quem nos ameaça realmente é o *disco* [grifo no original], (...), que penetra no mercado com mil facilidades, que chega nas gravadoras (multinacionais) com o custo só de prensagem e que é despejado nos revendedores apoiado por intensa campanha publicitária feita e planejada no exterior. O problema é *mercadológico* e não *estético* [grifos adicionais]. Quem está ameaçada é a indústria musical brasileira ou, pelo menos, a produção de discos brasileiros.⁶¹

Vemos aqui um aspecto que será comum a diversas manifestações da produção musical independente do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, qual seja, a preocupação com a sobrevivência da música popular brasileira para além do gerenciamento da música como mercadoria promovido pelas principais gravadoras do mercado. Além disso, diversos artistas também agregaram a essa preocupação uma intencionalidade estética, defendendo que determinadas propostas deveriam mostrar seu potencial para além dos esquemas comerciais de padronização que monopolizavam a indústria fonográfica.

Mas a produção independente de discos no Brasil nem sempre esteve relacionada a estes termos, já que diversas iniciativas anteriores àquelas mais comentadas nesta tese ocorreram em anos anteriores à segunda metade dos anos 1970. A origem da produção independente de discos no Brasil é incerta e motivo de algumas disputas simbólicas, especialmente sobre qual teria sido a iniciativa pioneira. O certo é que atribuir a chancela de pioneirismo dependerá diretamente dos critérios que são utilizados para tal definição. Contudo, essa atribuição não tem sentido para esta pesquisa, posto que esse tipo de inferência teria mais relação com interpretações que essencializam a categoria “independente”.

Apesar disso, comentaremos brevemente algumas iniciativas de produção independente anteriores à trajetória de Francisco Mário com um objetivo bem delineado: caracterizar as peculiaridades da produção independente do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 em relação a essas ações esporádicas pregressas. Para facilitar a visão desse panorama, pode-se conferir a Tabela 1, na qual constam algumas das principais iniciativas, até o início da década de 1980, que foram apontadas como precursoras ou de destaque da produção independente pela historiografia.

⁶¹ Marcus Vinicius apud VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 19.

TABELA 1 - Iniciativas de produção musical "independente" no Brasil (até o início da década de 1980)

Ano inicial	Iniciativa	Ano inicial	Iniciativa
1913	Disco Gaúcho	1973	Discos Marcus Pereira
1919	Disco Popular	1977	Kuarup
1929	Série Caipira	1978	CLAM
1954	Rozenblit	1979	Tacape
1955	Festa	1979	Lira Paulistana
1963	Elenco	1980	Coomusa
1964	Forma	1981	Som da Gente
1967	Bemol	1982	Pointer
1972	Disco de Bolso	1982	Baratos Afins

Fonte: O autor (2022).⁶²

Das iniciativas anteriores aos anos 1970, as mais antigas são atribuídas a Savério Leonetti (A Elétrica/Disco Gaúcho) e João Gonzaga (Disco Popular) que, ainda na primeira década do século XX, criaram séries discográficas que concorreram pontualmente com a nascente indústria fonográfica de origem estrangeira que já havia se instalado no Brasil.⁶³

No final dos anos 1920, teria sido a “Série Caipira” de Cornélio Pires mais uma produção musical fora do esquema comercial das gravadoras. O sucesso inesperado da iniciativa despertou o interesse da Columbia pela distribuição dos discos, atitude inicialmente negada pela gravadora.⁶⁴ Além disso, Carmen Costa gravou um compacto (disco de 78 rpm) por conta própria em 1941, antes de ser

⁶² Tabela baseada em dados disponíveis em CASTRO, Igor Garcia de. **O lado B**: a produção fonográfica independente brasileira. São Paulo: Annablume, 2010, p. 65-81 e VICENTE, op. cit., 2002, p. 315-331. Insiro o termo “independente” entre aspas devido às controvérsias a respeito da designação dessas atividades a partir desse conceito.

⁶³ CASTRO, op. cit., 2010, p. 66.

⁶⁴ *Ibidem*.

contratada pela RCA⁶⁵. Também já se atribuiu o primeiro disco independente a Pacífico Mascarenhas, um dos expoentes da Bossa Nova em Minas Gerais. É o que afirmou, por exemplo, o músico Toninho Horta, que gravou seu “Terra dos Pássaros” (1980), de maneira independente.⁶⁶

Entre as décadas de 1950 e 1960, três outros empreendimentos discográficos chamaram a atenção: as gravadoras Festa, Elenco e Forma, que se tornaram referências no lançamento de obras menos “comerciais” e mais empenhadas em um esmero artístico, com propostas ditas de “bom gosto”. Poemas recitados, bossa nova e música instrumental fizeram parte dos catálogos das gravadoras. Como destaca Guilherme Freire, a autonomia cultivada por esses selos discográficos foi acompanhada por discursos de “distinção” cultural e a sobrevivência dos empreendimentos se deu em um contexto muito específico, quando o mercado fonográfico ainda não tinha se consolidado no país. Certa precariedade e amadorismo nas práticas da indústria fonográfica daquelas décadas tornaram possíveis propostas de catálogos mais delineados e sem uma preocupação clara com o sucesso comercial das iniciativas.⁶⁷

O autor, no entanto, preferiu atribuir às gravadoras analisadas a noção de “autonomia relativa” e não de “independência”. Reproduzimos abaixo a análise de Freire, posto que será importante para as distinções conceituais que serão feitas a seguir sobre o caso específico da produção independente de Chico Mário.

Com o intuito de evitar as representações associadas à ideia de independência, que se mostram incoerentes se considerarmos uma relação, na verdade, de dependência destas empresas com as grandes gravadoras - principalmente nas etapas de prensagem, corte e distribuição -, optamos aqui por trabalhar com a especificidade de cada pequena empresa fonográfica, desenvolvendo a noção de iniciativas autônomas. Compreendemos a noção de autonomia [...] não como uma ação estritamente diletante de produtores, com o intuito de garantir a liberdade artística integral aos seus artistas e desinteressada comercialmente, mas sim como iniciativas que buscam prosperar financeiramente - ainda que obtendo retorno modesto dos seus investimentos -, e que optaram por garantir sua autonomia administrativa e suas convicções estéticas, evitando influência de terceiros (empresários, investidores, sócios, etc.), seja por alteridade em seus valores políticos ou culturais em relação aos padrões hegemônicos ou pelo interesse exclusivo de disputar por um espaço no

⁶⁵ RIVAS, Lêda. Carmen Costa aos 62 anos: “Agora quero cantar nas igrejas, nos hospitais e nos circos”. **Diário de Pernambuco**, 1º set. 1983, Viver, p. 1.

⁶⁶ CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda. **Toninho Horta**: harmonia compartilhada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 80.

⁶⁷ FREIRE, Guilherme Araujo. **Autonomia e distinção na indústria fonográfica brasileira dos anos 1950 e 1960**: o caso das gravadoras Festa, Elenco e Forma. Tese de Doutorado. Campinas (SP): IA/Unicamp, 2019.

mercado fonográfico. No entanto, avaliamos que tal autonomia disposta por estas empresas se mostra ser relativa, pois ainda que desfrutem de liberdade de decisão em relação às grandes gravadoras, atuam em um contexto de mercado e têm de produzir sob as limitações dos recursos materiais que dispõem e dentro da lógica de funcionamento do sistema.⁶⁸

É importante salientar, inclusive, que o próprio termo “independente” começa a ser utilizado com mais frequência nos meios de comunicação a partir da década de 1960 e especialmente na década seguinte, quando o discurso sobre a noção de “independência” na produção musical dissemina-se com maior intensidade. Se, no caso dos selos Festa, Elenco e Forma, o termo independente poderia soar mais anacrônico e até incoerente como aponta Guilherme Freire, a partir do final dos anos 1970 a utilização do termo “independente” ganhou uma grande disseminação, sendo difícil substituí-lo por outro aparentemente mais apropriado mas que os próprios sujeitos históricos não utilizavam ou empregavam esporadicamente.

Por isso, a opção aqui é de manter o termo independente para caracterizar a produção musical estudada, sem descuidar da polissemia que envolve esse conceito bem como as contradições inerentes a uma produção cultural que compartilha dos elementos constitutivos do mercado de bens simbólicos como qualquer outra naquele momento.

Assim, é justamente nos anos 1970 que, em geral, são buscadas as origens da produção independente no Brasil.⁶⁹ Uma razão para tal é que justamente nessa década a indústria fonográfica aprofundou suas raízes no país, tornando mais claras as fronteiras entre produções oriundas das grandes companhias e aquelas que tentavam um caminho alternativo. Nesse contexto, geralmente, atribui-se a Antonio Adolfo, com o lançamento do disco “Feito em casa” (1977), a iniciativa inicial do “disco independente”.

⁶⁸ FREIRE, *op. cit.*, 2019, p. 63.

⁶⁹ É importante lembrar que o primeiro momento de destaque dos chamados *indies* em termos mundiais aconteceu no mercado fonográfico estadunidense na segunda metade da década de 1950, quando a expansão do consumo de novos estilos musicais por uma fração mais jovem da sociedade desafiou o oligopólio de gravadoras como RCA Victor, Capitol, Columbia e Decca. As mudanças ocasionadas a partir daí levaram pesquisadores a concluir que o sistema começava a mudar de um formato de “integração vertical” das grandes gravadoras (que tentavam incorporar a concorrência) para um sistema “aberto” de produção, no qual as gravadoras independentes eram vistas pelas *majors* como iniciativas complementares no mercado, visando a prospecção e segmentação de novas tendências. Cf. PETERSON, Richard & BERGER, David G. Cycles in Symbol Production: the case of popular music. **American Sociological Review**, 1975, vol. 40 (April); LOPES, Paul D. Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. **American Sociological Review**, 1992, vol. 57 (February).

Mas na primeira metade da década de 1970 tivemos pelo menos mais seis iniciativas de gravação fora das *majors*. Uma delas foi o lançamento, pelo *Pasquim*, da série “Disco de Bolso”, em 1972. Com direção e produção de Sérgio Ricardo e outros colaboradores, como Eduardo Atahyde, a iniciativa dava seguimento a outros lançamentos anteriores do jornal relacionados à música, como *O Som do Pasquim*.

Interessado em divulgar a Música Popular Brasileira após os anos dos festivais mais concorridos e numa época de forte repressão, o projeto trazia um compacto (encartado com uma revista e vendido em bancas de jornais) com uma música de artista consagrado (no lado A) e outra de artistas no início da carreira (no lado B). Na época, os dois discos lançados trouxeram Tom Jobim (*Águas de Março*) e João Bosco (*Agnus Sei*, com Aldir Blanc) na primeira edição e Caetano Veloso (*A volta da asa branca*) e Fagner (*Mucuripe*, com Belchior) na segunda.

Apesar de ter outras edições planejadas e até anunciadas nos jornais da época - que divulgariam artistas como Geraldo Vandré, Elomar, Egberto Gismonti, Alceu Valença, Gilberto Gil e Geraldo Azevedo - a iniciativa não chegou a sua terceira edição. De acordo com os realizadores, problemas de gerenciamento da iniciativa e a distribuição limitada (apenas para Rio de Janeiro e São Paulo) fizeram com que a venda dos exemplares não compensasse o investimento.

Em depoimento, Sergio Ricardo afirmou que:

Um projeto em que me envolvi e que me deu muito prazer foi o do Disco de Bolso, o qual tinha como objetivo divulgar compositores de uma nova geração que surgia e consolidar o trabalho de grandes nomes da MPB por meio de compactos a serem vendidos em banca, trazendo uma música inédita de um compositor conhecido de um lado e, de outro, um compositor desconhecido de grande talento. O caráter desbravador do Disco de Bolso surgiu para tirar a música popular das redes urdidas pela descartabilidade dos ditames da mídia. Quando me veio a ideia, Ziraldo e Jaguar se interessaram e o Pasquim entrou na jogada. O administrador do Pasquim resolveu colocar mais uma empresa na roda e foi feito um triângulo: a Philips ficou com a prensagem do disco, o Pasquim com a edição gráfica da revista e eu com a produção.⁷⁰

Mesmo que não tenha sido, na época de seu lançamento, associado a uma iniciativa independente (a relação, mesmo que eventual, com a Philips talvez tenha impedido esse autorreconhecimento), mas principalmente como uma ideia alternativa ao mercado musical vigente, dez anos depois, quando a produção

⁷⁰ PACE, Eliana. **Sergio Ricardo**: canto vadio. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 122-123.

discográfica independente já somava mais de duzentos discos, o lançamento da coletânea “MPB - Edição Independente”, também pelo *Pasquim*, reivindicava ao “Disco de Bolso” certo pioneirismo na empreitada da música independente.

Na revista encartada junto com o LP, um texto intitulado “Dez anos antes - a história do Disco de Bolso”, trazia uma entrevista com testemunhos de Sérgio Ricardo e Eduardo Athayde sobre a produção, a repercussão e a descontinuidade do projeto. Em texto de abertura da revista, consta que “[...] ficou meio esquecido que o *Pasquim* foi também um dos pioneiros da produção independente de discos, lançando em 72, por conta própria, os célebres Discos de Bolso numa época de baixa na MPB”.⁷¹

Tal legitimação da iniciativa foi reforçada pela concepção da coletânea lançada em 1982 que, ao reunir músicas de diversos artistas que atuavam no circuito independente do início da década de 1980, incluiu também no registro fonográfico as músicas antes lançadas no “Disco de Bolso”, imprimindo assim no próprio suporte a narrativa do pioneirismo independente pelo *Pasquim*.

Outras duas referências da produção independente nos anos 1970 vieram da cena pernambucana, que legou dois discos gravados no estúdio Rozenblit à lista do pioneirismo na área. Refiro-me a duas parcerias do artista Lula Côrtes, uma com Lailson, que deu origem ao álbum “Satwa”, lançado ainda em 1973, e outra com Zé Ramalho, que originou o disco “Paêbirú”, lançado em 1975.⁷²

Em 1974, outro disco, quase nunca comentado pela historiografia da época, foi aquele gravado por Ana Mazzotti, compositora gaúcha que, no Rio de Janeiro, lançou o álbum “Ninguém vai me segurar”, distribuído posteriormente pela Top Tape.⁷³ Em 1975, o fagotista Noël Devos também lançou, com produção de Airton Barbosa e com Maria Lúcia Pinho ao piano, seu disco “Recital” fora das grandes companhias.⁷⁴

⁷¹ DEZ anos antes - a história do Disco de Bolso. **MPB - Edição Independente**, *Pasquim*, 1982, p. 3.

⁷² LUNA, João Carlos de Oliveira. **O Udigrudi da pernambucália**: história e música do Recife (1968-1976). Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2010, p. 141.

⁷³ BITTENCOURT, Icaro. “Ninguém vai me segurar”: Ana Mazzotti e a música popular brasileira nos anos 1970 e 1980. **Anais do XVII Encontro Regional de História da ANPUH-PR**, Maringá-PR, nov. 2020.

⁷⁴ Além desses discos, de tempos em tempos aparecem novos candidatos a precursores da produção independente. Um exemplo disso são os compactos gravados pela banda I.W.Company entre 1969 e 1970, cuja produção foi custeada pela escola de idiomas comandada por um de seus integrantes. Nesse caso, porém, o objetivo do disco, para além da diversão, era presentear os alunos da escola, sendo portanto um item promocional e educativo. A gravação foi feita no estúdio Philotsom, localizado na Cinelândia, Rio de Janeiro. Sobre essa história, ver a reportagem disponível no link a seguir: <https://bit.ly/3toGFNc>. Acesso: 21 set. 2022.

Gravado também em 1974, mas lançado apenas no ano seguinte, é preciso mencionar aqui a iniciativa de Tim Maia, que gravou seu “Universo Racional” com selo próprio, o Seroma. Essa iniciativa, inclusive, rendeu considerações polêmicas do cantor sobre Antonio Adolfo, em entrevista na qual Tim Maia acusa o pianista de ter roubado sua ideia e se aproveitado dela para declarar-se pioneiro dos independentes.

Tim Maia reivindica o pioneirismo no disco independente no Brasil, mas alega que suas ideias foram roubadas pelo Antonio Adolfo: - Naquela época, 73, eu estava purinho, purinho, todo racional, eu expliquei tudo para o Antonio Adolfo e ele fez tudo errado. Ele é o grande culpado pelo não sucesso dos independentes, inflacionou o mercado com um bando de mentirosos sem capacidade de competir no mercado discófilo mundial. Qualquer um que cantava um *aruaré aruará*, tinha um violão de 12 cordas, um amigo que tocava flauta com uma irmãzinha pra fazer vocal, gravou independente. Nem chegou a ser um movimento por culpa da ganância do Antonio Adolfo.⁷⁵

Nesse caso, a disputa pelo símbolo de pioneiro vem acompanhada por um discurso provocativo sobre a qualidade dos trabalhos discográficos lançados de maneira alternativa às grandes gravadoras. Tim Maia aponta que a abertura indiscriminada de oportunidades de gravação do disco teria diluído seu potencial de movimento cultural mais amplo e realmente combativo. É interessante destacar que, na fala do cantor, está implícita uma ideia de que as produções independentes talvez poderiam competir no mercado internacional de discos, mas que um alegado amadorismo teria tomado conta do circuito de produção independente. Alguns aspectos dessa crítica de Tim Maia serão comentados mais adiante.

Outros dois empreendimentos discográficos que também foram responsáveis pela divulgação de títulos diferenciados em relação às grandes gravadoras na época foram a Discos Marcus Pereira (1973 - 1981) e a gravadora Eldorado. A primeira foi comandada pelo publicitário Marcus Pereira e foi responsável por dar visibilidade no mercado fonográfico nacional a diferentes manifestações folclóricas e populares da música brasileira que passavam ao largo dos catálogos das grandes gravadoras. Como apontou André Picolotto: “Em menos de dez anos, a Discos Marcus Pereira

⁷⁵ FRANÇA, Jamari. Divirta-se - Tim Maia mistura “rock”, xaxado, samba, jazz, “soul” e outros sons no Circo Voador. **Jornal do Brasil**, 04/03/1983, Caderno B, p. 6. Antonio Adolfo, no entanto, já afirmou não ter sido pioneiro da ideia do disco independente e comentou que Tim Maia lhe deu dicas sobre o processo de autoprodução de discos. Cf. SOUZA, Wanda Figueiredo. **Balaio mineiro**: memória de uma família brasileira. Belo Horizonte: Casa de Editoração e Arte, 2008, p. 301.

[...] editou cerca de 140 discos, dos mais variados estilos. Lançou os primeiros LPs de Cartola, Donga, Paulo Vanzolini, Quinteto Armorial, Canhoto da Paraíba.”⁷⁶

Mas como era de se esperar, a dedicação a um catálogo de discos mais “culturais” do que “comerciais” não fez prosperar o empreendimento por muito tempo, como explicou José Eduardo Magossi.

Ao investir em música regional e no formato de disco temático sem ter os meios de produção e distribuição, sua receita foi menor que a verificada pelas grandes gravadoras, mas não os seus gastos, o que criou dívidas que acabaram se tornando um obstáculo para a expansão e provocaram várias mudanças de rumo até o eventual encerramento de atividades da empresa⁷⁷

Porém, a preocupação da Discos Marcus Pereira em valorizar o que se considerava uma “autêntica”⁷⁸ música brasileira, que supostamente estaria sendo preterida por lançamentos estrangeiros nas grandes gravadoras, acabou por se tornar uma referência no discurso posterior de músicos independentes como Chico Mário, que criticavam o alegado boicote das multinacionais à cultura brasileira.⁷⁹

Essa influência da gravadora sobre os “independentes” foi identificada na época pelo jornalista Sílvio Lancellotti:

Marcus Pereira foi o pioneiro dos independentes que hoje proliferam no mercado nacional. Marcus Pereira abriu as trilhas agora percorridas por batalhões de jovens que sabem ser esse caminho, o seu caminho, o caminho sem patronatos e sem imposições comerciais e empresariais e multinacionais, o melhor de todos.⁸⁰

Assim, ao retomar sucintamente essa experiência, fica claro que o circuito independente que começa a se desenvolver no final dos anos 1970 vai, em parte,

⁷⁶ PICOLOTTO, André. **Discos Marcus Pereira**: uma história musical do Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso. Florianópolis: CCE/UFSC, 2016, p. 09 .

⁷⁷ MAGOSSÍ, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica** - A trajetória da Discos Marcus Pereira. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PPGMPA-ECA/USP, 2013, p. 164.

⁷⁸ Em diversos momentos desta tese utilizamos a expressão “autêntica” entre aspas para demarcar o caráter problemático desta noção, que em geral está relacionada à concepção dos agentes históricos pesquisados e não se configura em adjetivo oriundo de nossa análise. Em alguns momentos, analisaremos como o critério de autenticidade foi construído para alguns gêneros musicais relacionados à obra de Chico Mário, especialmente aqueles vinculados à noção de “tradição” na música popular brasileira. Para uma análise de como a autenticidade é um processo de construção dentro da história da música cf. MOORE, Alan. Authenticity as Authentication. **Popular Music**, vol. 21, n. 2, Cambridge University Press, maio 2002, p. 209-223.

⁷⁹ Esse tópico era bastante discutido naquele contexto, mesmo que a música estrangeira nunca tenha ultrapassado os 50% entre as mais vendidas no mercado nacional. Para isso ver VICENTE, op. cit., 2013.

⁸⁰ LANCELOTTI, Sílvio. Elis Regina e Marcus Vinicius deixaram sua marca no Brasil. **Folha de São Paulo**, 21 fev. 1982, Ilustrada, p. 44.

comungar de representações e valores que foram veiculados em anos anteriores ou até mesmo coetaneamente, sendo o caso da gravadora de Marcus Pereira um dos mais relevantes.

Outra gravadora que foi em alguns momentos classificada como independente, foi a Eldorado, que inclusive foi a pioneira em estúdios de dezesseis canais na América Latina. Oriundo das atividades do Grupo Eldorado, vinculado à criação da Rádio Eldorado AM de São Paulo, em 1958, o estúdio, criado em 1971 e dedicado inicialmente ao mercado publicitário, tornou-se também uma gravadora a partir de 1977. Notabilizou-se por lançamentos que iam além das tendências comerciais, especialmente a partir da atuação de Aluizio Falcão, ex-integrante da Gravadora Marcus Pereira, que desenvolveu seu trabalho na Eldorado entre 1979 e 1982.

Segundo Eduardo Vicente:

Se considerarmos a constituição do Grupo Estado enquanto um conglomerado de comunicação de atuação múltipla, a Eldorado evidentemente não poderia ser pensada como uma gravadora independente nos moldes tradicionais de uma empresa única, de atuação local e vinculada a um mercado segmentado. Por outro lado, embora tenha atuado em um leque diversificado de segmentos e contado efetivamente com os jornais e emissoras do grupo para a divulgação de suas produções, ela nunca optou decididamente pelo massivo, dedicando a melhor parte de sua produção a trabalhos de evidente valor histórico e documental e que não tinham, certamente, maiores pretensões de sucesso comercial.⁸¹

Desse modo, vemos como tanto no caso da Discos Marcus Pereira quanto no caso da Gravadora Eldorado, a produção de discos voltada para obras com menor apelo comercial parecia uma tendência importante em um momento de consolidação da indústria fonográfica nacional que, ao privilegiar um esquema comercial mais delineado, deixou espaço para a atuação de produtores culturais que desenvolviam projetos de registro fonográfico diferenciados.

Mais do que isso, essas iniciativas estavam relacionadas a uma estruturação mais ampla do mercado musical brasileiro, especialmente vinculada ao fortalecimento da MPB. Segundo Marcos Napolitano, havia uma combinação

⁸¹ VICENTE, Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória do Grupo Eldorado. **Comunicação & Educação** (USP), Ano XVI, n. 1, jan/jun 2011, p. 61. Segundo o autor, entre os títulos lançados pela Eldorado, podemos citar: "Revendo com a Flauta os Bons Tempos do Chorinho" (Carlos Poyares e seu Conjunto), "O Canto dos Escravos" (com Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme), discos de Elton Medeiros, Nelson Sargento entre outros.

peculiar na estratégia das gravadoras (e acrescento aqui, entre diferentes projetos de gravadoras e selos) entre os chamados “artistas de catálogo” e “artistas de marketing”.

A importância da MPB para o mercado fonográfico brasileiro, que em 1979 era o sexto maior mercado do mundo, apoiava-se na relação estrutural, embora tensa do ponto de vista do imaginário, entre “artistas de marketing” e “artistas de catálogo”, sendo que a MPB fornecia quadros para este último tipo, e estes absorviam a maior fatia de investimento em produção. Desta lógica deriva o fato dos LPs de MPB serem mais luxuosos e bem produzidos, em todos os níveis, e dos “artistas de marketing” receberem maior investimento em promoção. Além disso, os produtos dos “artistas de catálogo” tinham maior valor agregado. Os gêneros mais populares, como o samba e a chamada *música cafona*, poderiam até vender mais que a MPB, em termos absolutos. Mas o valor agregado presente nos produtos (*long plays* e compactos) situados nesta faixa era muito maior, movimentando mais capitais para o sistema industrial e comercial em torno da música popular [grifos do autor].⁸²

Essa dualidade apontada por Marcos Napolitano certamente alimentou a narrativa frequente de muitos independentes de que as gravadoras, em determinado momento, só se interessariam por músicas “comerciais”, ao mesmo tempo que rememoravam com nostalgia uma época em que trabalhos de “qualidade” tinham espaço nos catálogos das gravadoras. Soma-se a isso uma história prévia dentro do campo da música popular de considerar pejorativamente gêneros musicais e artistas que atingiam sucesso comercial e que sofriam transformações a partir das mudanças tecnológicas. Em alguns casos, acusava-se inclusive a influência perniciosa da incipiente produção discográfica sobre a música popular, como se a própria gravação deturpasse a “pureza” das expressões musicais.⁸³

A partir dos exemplos relatados acima, pode-se ter uma amostra da complexidade e da polissemia que envolvem o conceito de “independente” relacionado às produções fonográficas na história brasileira do século XX. De ações

⁸² NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2011, p. 237-238.

⁸³ Como, por exemplo, a reação do compositor Villa-Lobos à qualidade da “música mecanizada”. Sobre este tema, chegou a afirmar, em 1929, que o Rio de Janeiro estava “horripelmente gramofonizado”. Cf. FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição**: A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro. São Paulo: Edusp, 2018, p. 90-91. O sociólogo Dmitri Fernandes também comentou como esses aspectos já faziam parte das discussões no interior do campo da música popular pelo menos desde as décadas de 1920 e 1930. Segundo o autor: “[...] do fulcro comercial que se instalava na década de 1930, alguns termos como ‘pureza’ e ‘autenticidade’ em relação ao samba e ao choro principiaram a operar nesse universo com a intenção de distinguir a atividade nobre desses pioneiros de estirpe dos deturpadores que invadiam a cena musical.” Cf. FERNANDES, *op. cit.*, 2018, p. 49.

pontuais e esporádicas, passando por empreendimentos fonográficos com catálogo diferenciado e inclusive por iniciativas consideradas de “autonomia relativa” e não “independentes”, todos esses exemplos certamente podem fazer parte de uma história da produção musical independente no Brasil e possuem pontos em comum com o tema analisado nesta tese. No entanto, passamos agora a demarcar o que entendemos como as especificidades da produção independente situada entre o final da década de 1970 e durante a década de 1980 e da qual Chico Mário fez parte de maneira intensa e constantemente engajada.

Na segunda metade dos anos 1970, com o acesso maior aos recursos tecnológicos de gravação, especialmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, músicos que estavam ficando de fora das pretensões das principais gravadoras localizadas no país começaram a visualizar na autoprodução⁸⁴ uma maneira de se lançar no mercado musical e mostrar seu trabalho sem fazer concessões ao esquema de produção das grandes gravadoras.

Isso não significava, para muitos dos casos, que essa seria uma solução definitiva para suas carreiras, mas talvez uma estratégia provisória de inserção no mercado fonográfico. Não é à toa que muitos artistas e grupos que iniciaram suas trajetórias na autoprodução posteriormente se vincularam a gravadoras, como Boca Livre, Oswaldo Montenegro e Arrigo Barnabé. Por outro lado, artistas que já tinham uma carreira começaram a visualizar na produção independente uma forma de dar vazão a novos projetos estéticos, como Antonio Adolfo, Joyce e Tetê Espíndola, por exemplo.

Portanto, no final dos anos 1970 a produção independente parece ter entrado nos horizontes artísticos da produção cultural brasileira na área musical. Além da questão que envolve os aspectos de acesso tecnológico, outra razão se fez presente naquele contexto: o início da disseminação de um discurso de difusão da produção independente, promovido tanto pelos próprios artistas ligados a esse tipo de produção fonográfica quanto pela imprensa da época.

⁸⁴ Esse termo é utilizado para identificar aqueles artistas que criaram selos discográficos próprios e produziram a si mesmos, com eventual colaboração de outros agentes. A produção independente, além de incluí-los, abarca também as pequenas empresas fonográficas, cujos selos foram responsáveis pelo lançamento de diversos artistas. Porém, o termo autoprodução (apesar de ter sido usado no contexto que ora analiso), costuma ser relacionado majoritariamente à produção musical independente a partir dos anos 2000. Cf. RUIZ, Téo. **A autoprodução musical**. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 53-55.

A atuação de Antonio Adolfo nesse quesito foi fundamental. Desde o lançamento de seu LP “Feito em Casa”, em 1977, o pianista percorreu o país - especialmente depois que começou a participar do Projeto Pixinguinha promovido pela Funarte - fazendo questão de comentar sobre a “opção independente” para a produção de discos. Esse discurso acabou influenciando diversos artistas, entre eles Chico Mário, que aprendeu diretamente com Adolfo os primeiros passos para produzir seus trabalhos por conta própria.

Em matéria no *Jornal do Brasil*, Elizabeth Carvalho comentava já em março de 1977:

Artezanato - com Z, ele faz questão absoluta de frisar. Acaba de nascer a menor gravadora brasileira. Seu criador, o músico e compositor Antonio Adolfo [...] coloca na letra trocada do selo uma ênfase especial, “pra ficar diferente das outras mesmo”. O disco, ainda quente, saindo da prensagem, chama-se *Feito em Casa*: resume no título a história de uma longa batalha de quem se dispôs sozinho a furar o bloqueio dos principais donos do mercado, eliminar os intermediários e produzir com apoio de poucos amigos um novo trabalho.⁸⁵

Na matéria fazia-se referência ao selo criado pelo músico, na verdade de nome *Artezanal*, como a “menor gravadora brasileira”, isto por um motivo simples: se tratava não de uma empresa de produção fonográfica convencional e sim de um exemplo de “autoprodução”. Nesse caso, apenas o artista, em sua própria aventura de lançar seus discos, fazia parte do “selo” criado.⁸⁶

A partir, portanto, de uma viabilidade econômica e tecnológica, as iniciativas de autoprodução, antes esporádicas, começaram a se disseminar também através de um discurso sobre os significados dessa produção cultural alternativa à indústria fonográfica. Esse discurso, com diferentes matizes, associava-se a diferentes aspectos culturais e políticos do contexto histórico analisado: defesa da autonomia artística dos músicos frente às companhias discográficas; luta pelo pagamento justo de direitos autorais e conexos; disposição criativa para um experimentalismo

⁸⁵ CARVALHO, Elizabeth. Antonio Adolfo, o primeiro disco feito em casa. *Jornal do Brasil*, 22 mar. 1977, Caderno B, p. 4.

⁸⁶ Segundo Eduardo Vicente, a expressão “selo” é “[...] ‘derivada dos rótulos coloridos e chamativos que eram afixados aos compactos de 45 rpm que começaram a ser utilizados nos EUA e na Inglaterra em finais dos anos 50 como estratégia de promoção dos LPs. [Posteriormente], o termo passou a distinguir os vários departamentos que estavam sendo criados na época para cuidar – dentro das gravadoras – de diferentes gêneros musicais como o jazz, o rock, o pop, a música erudita, etc’ (Gueiros, 1999: 377). No mercado nacional, entretanto, é muito comum que se denomine como ‘selos’ também às pequenas empresas independentes, ficando “gravadora” reservado para as médias e grandes.” Cf. VICENTE, *op. cit.*, 2002, p. 10.

estético; defesa da música nacional frente à música estrangeira; engajamento no processo de democratização da sociedade e na resistência cultural ao autoritarismo da ditadura militar.

Esses significados mobilizados nos discursos e nas práticas da produção dita independente aconteceram de maneira muito específica em cada circuito e para cada artista, sendo alguns itens ausentes em alguns e presentes em outros. Além disso, a própria prática da autoprodução começou a ser acompanhada por empreendimentos menores (se comparados às *majors*) com a criação de selos e pequenas gravadoras que se tornaram símbolo da efervescência independente daquela época, como Kuarup, Som da Gente e Lira Paulistana.

Desse modo, o conjunto desses elementos tornou a produção independente dos anos 1970 e 1980 uma primeira manifestação coletiva de produção fonográfica no Brasil fora das grandes gravadoras. Quando fazemos referência à expressão “coletiva”, não queremos dizer necessariamente que tenha se tornado um “movimento” cultural, mas que, dada sua disseminação e o contato entre diferentes artistas e perspectivas estéticas e políticas, criaram-se circuitos e momentos de agregação entre músicos que não aconteceram de maneira tão duradoura nas décadas anteriores. De alguma forma, retomamos aqui a transformação já identificada por Gil Nuno Vaz, em 1988, em uma obra pioneira sobre esse tema: a produção independente teria deixado de ser, naquele momento da transição entre os anos 1970 e 1980, uma “atitude incomum” para ser uma “atitude em comum”.⁸⁷

Para continuar a caracterização dessa produção musical independente, recorreremos agora a uma discussão com quatro textos que abordaram a indústria fonográfica e/ou a produção independente e que consideramos importantes fontes históricas para a análise do tema. Os textos foram escritos por Othon Jambeiro, Luiz Tatit, Iná Camargo Costa e Chico Mário, e a análise a seguir problematiza as definições e conceitos mobilizados por esses autores, atentando sempre para como essas categorias eram mobilizadas pelos próprios agentes históricos.⁸⁸

⁸⁷ VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 17-26.

⁸⁸ É importante destacar que o diálogo entre os textos citados é uma proposta de análise desenvolvida nesta tese e não significa que os autores e os textos tenham dialogado entre si diretamente. A exceção diz respeito aos textos de Iná Camargo Costa e Luiz Tatit, que fizeram parte da mesma edição da *Arte em Revista*, publicada na USP em 1984. Tanto Iná quanto Tatit eram oriundos do meio acadêmico da USP, mas tinham inserções na cena cultural paulista: ela como crítica cultural e ele, além do papel de crítico, também era músico, sendo um dos principais integrantes do grupo Rumo. O único texto sem vinculação acadêmica, já que o livro de Jambeiro é oriundo de uma dissertação de mestrado, é o livro de Chico Mário, que era dedicado a um público mais amplo (como será analisado posteriormente).

Em 1971, o pesquisador Othon Jambeyro defendeu seu mestrado sobre a indústria fonográfica brasileira. Quatro anos depois, este texto seria publicado com o título “Canção de massa: as condições da produção”, na qual o autor apresentava uma abordagem crítica da mercantilização da música e também abordava de maneira bastante descritiva todas as transformações e operações técnicas que viabilizaram a produção de discos entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970.⁸⁹

Neste livro, Jambeyro destacou como a obra musical teria sofrido uma profunda transformação com as mudanças tecnológicas, sendo alterada significativamente entre o momento da criação e o momento da interpretação do artista e também no processo estritamente sonoro de sua viabilização discográfica. Nesse caso, técnicos em áudio e diretores artísticos passaram a ser figuras importantes na indústria fonográfica, interferindo no produto final da obra.⁹⁰ Segundo o autor:

Claro está, portanto, que a "canção de massa" é parte integrante, hoje, de um sistema industrial-comercial, desde que se trata de uma forma de arte que depende da indústria. Sua realização como fenômeno social se dá através de um produto material da indústria cultural, o disco, que é o ponto inicial do processo de comunicação da canção com o público.⁹¹

A industrialização e mercantilização da música popular, segundo Jambeyro, levou as empresas a se preocuparem mais com aspectos comerciais e de gerenciamento de produto do que com a qualidade artística das composições.⁹²

Ainda segundo o autor:

A produção em massa, como repercussão do custo do empreendimento, trouxe, pelo menos, duas consequências: primeiro, a baixa qualidade estética dos discos, pelo fato mesmo de ser necessário produzir o mais possível, o que impedia uma melhor seleção das canções a serem gravadas; segundo, a criação de uma eficiente rede de distribuição que possibilitasse a ampliação do mercado de compra, tornando-o nacional e, ao mesmo tempo, racional, em termos de oferta. A montagem desta rede de distribuição trouxe consigo uma terceira consequência, inevitável para os produtores, mas provavelmente pernicioso para os consumidores: a

⁸⁹ JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa**: as condições da produção. São Paulo: Pioneira, 1975.

⁹⁰ JAMBEIRO, *op. cit.*, 1975, p. 69.

⁹¹ *Ibid*, p. 145.

⁹² É importante recordar também como essa cisão entre a música “artística” e “comercial” também se fez presente como tema de expressões artísticas na época. Um exemplo é Chico Buarque de Hollanda, que escreveu, em 1967, a peça de teatro *Roda Viva*, encenada no ano seguinte com a direção de José Celso Martinez Corrêa, a qual abordava a vida de um artista que mudava de nome para se conformar aos esquemas da indústria cultural e do consumo popular.

necessidade imperiosa de um esquema permanente de divulgação propagandística que possibilitasse incentivar o mercado no sentido de tornar a procura tão racional quanto a oferta e, desta maneira, facilitar a previsão do volume de produção e seus custos.⁹³

Assim, Jambeiro destaca que a produção em massa de canções teve desdobramentos específicos que foram tornando as obras musicais muito mais atreladas a uma noção comercial e de racionalidade instrumental da indústria, em detrimento de sua original faceta artística. Essa oposição entre aspectos comerciais e artísticos pautará boa parte do debate posterior da relação entre músicos e gravadoras, interferindo inclusive na questão dos direitos autorais.⁹⁴

Se a visão de que as gravadoras interferiram diretamente no trabalho dos artistas começou a incomodar alguns setores artísticos no final dos anos 1970, podemos verificar que Othon Jambeiro, alguns anos antes, já tentava explicitar os mecanismos de atuação da produção discográfica nacional que atendiam a esses ditames. Essa abordagem delineava um argumento que seria muito utilizado por diversos músicos independentes, incluindo Chico Mário, de que a racionalização da indústria fonográfica teria levado ao sufocamento da criação artística mais espontânea e de valor cultural além dos lucros empresariais. Nesse caso, a lógica que regia as gravadoras interferia diretamente no suporte que tornava a comunicação do artista com o público mais efetiva.

[...] não havendo interesse por parte de nenhuma gravadora, a canção não se torna pública, permanecendo na intimidade do compositor e de seu círculo de relações pessoais. Ora, se o disco é, como demonstramos, o ponto inicial do processo de comunicação da canção com o público - o que altera, decisivamente, em benefício da gravadora, a correlação de forças do processo - a circunstância de a editora somente editar o que a gravadora grava, consolida o poder maior, o controle do processo, nas mãos desta última.⁹⁵

Os argumentos contrários à mercantilização da música, muito frequentes em diferentes períodos da história cultural brasileira e presentes na boca de artistas, jornalistas e diversos pesquisadores sobre a temática, ganhava na época, portanto, um reforço de uma análise sociológica acadêmica sobre a “deturpação” da obra de arte. Sendo assim, consideramos aqui o texto de Jambeiro como uma fonte para

⁹³ JAMBEIRO, *op. cit.*, 1975, p. 61.

⁹⁴ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. 2. ed. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2009.

⁹⁵ JAMBEIRO, *op. cit.*, p. 139-140.

interpretar os termos em que se debatia a relação entre canção e indústria cultural na época da expansão do mercado fonográfico brasileiro e quando diversos artistas, ao final dos anos 1970, começaram, a partir dessa concepção da incongruência entre valores “artísticos” e “comerciais”, a trilhar um caminho alternativo.

Esse caminho convergiu com uma nova situação das gravadoras, na passagem entre as décadas de 1970 e 1980, época na qual alegavam redução no faturamento e na venda de discos.⁹⁶ Assim, a ideia de continuar lucrando de maneira exponencial (concepção que articulava na época um discurso sobre “crise” na indústria fonográfica) fez as grandes companhias planejarem melhor seus custos e contratos com os músicos de seus catálogos. Ao final dos anos 1970, com mudanças importantes também no meio gerencial das companhias, a opção por gravar discos de artistas iniciantes ficou cada vez mais restrita, atingindo em cheio músicos vinculados à MPB.⁹⁷

Nesse sentido, o processo de produção de um disco se tornou muito complicado para quem tentava adentrar no mercado discográfico sem propor uma sonoridade que se adequasse às fatias do mercado já consagrado ou previsto como em expansão pelos departamentos comerciais das gravadoras. Era o momento no qual a oposição entre o “comercial” e o “artístico”, antes latente, encontrava fermento nos novos e mais restritos parâmetros de lançamento das grandes companhias.

Esse processo foi, em geral, interpretado como uma fase de maior racionalização da produção por parte das gravadoras, que aprofundaram a profissionalização de seus departamentos internos e passaram a condicionar de maneira mais sistemática suas relações com os artistas. Uma história interessante que envolve o músico Ednardo no final da década de 1970, apresentada por André Barcinski, é um exemplo dessas transformações:

Ednardo, autor da música “Pavão Mysteriozo”, lembra o exato momento em que sentiu essa mudança no ar: “Foi em 1978. Liguei para a Warner para combinar meu próximo LP, e eles pediram para eu mandar o ‘projeto’ do disco. Eu perguntei que diabo era o tal do ‘projeto’, e eles disseram que eu deveria mandar um resumo completo do disco, com o repertório, quem iria

⁹⁶ BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos** - 1974 - 1983: a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2015, p. 98-99.

⁹⁷ CHAMAYOU, Grégoire. **A sociedade ingovernável** – Uma genealogia do liberalismo autoritário. São Paulo: Ubu, 2020. Neste livro, o filósofo francês documenta e analisa, entre outros temas, como as grandes companhias no final dos anos 1970 começaram a responder a grupos de investidores que demandavam políticas internas nas empresas voltadas para os interesses do mercado financeiro e para a expansão dos negócios, muito mais do que para desenvolver e aprimorar os produtos para as quais teriam sido criadas anteriormente.

produzir, qual era o público-alvo, essas coisas. Depois disso, as coisas mudaram, e para pior. Vários artistas da época compartilham da opinião de Ednardo. Para muitos, a liberdade criativa nas gravadoras foi diminuindo a partir de meados da década, até chegar, por volta de 1978 ou 1979, a um estágio em que a gravadora decidia praticamente tudo: repertório, capa, produção e mesmo mudanças no estilo e no visual dos artistas.⁹⁸

Assim, a tentativa de alguns artistas de superar a situação de não conseguir colocar seus trabalhos no mercado levou à disseminação de uma prática que colocava em outros termos aquilo que Luiz Tatit⁹⁹ considerou o ponto principal da experiência independente: a retomada do ajuste entre função técnica e função artística pelo músico. Esse ajuste teria sido comprometido pela ação racionalizadora e padronizadora das gravadoras, conforme a análise a seguir:

De posse de todas as condições técnicas de viabilização do disco, as gravadoras invadem o espaço dos artistas e passam a exercer também suas funções; tudo, evidentemente, visando maior controle do produto artístico enquanto produto comercial. Em vez de o artista estabelecer o ajuste entre função artística e função técnica (como na ocasião da bossa nova e da tropicália) tornando sua obra econômica do ponto de vista da informação estética, os homens da empresa que procedem o ajuste assumem a função artística, tornando a obra econômica do ponto de vista comercial. Resultado: estereotipação da maneira de compor e dos arranjos instrumentais para que possam ser processados em escala industrial.¹⁰⁰

Para Tatit, essa equação entre a função técnica e a função artística variava para cada segmento da canção popular da época: menos autonomia para o artista do brega e do sertanejo e mais autonomia para nomes consagrados da MPB. Sendo assim, ficava difícil para o artista que não se adequava à música mais comercial ou que não tivesse uma trajetória consagrada garantir um espaço viável para divulgar sua obra.

Marginalizados por este panorama fortemente cristalizado e rendoso para os grupos financeiros e, ao mesmo tempo, cômodo e farto para os artistas já eleitos, alguns novos compositores e músicos, depois de muito tempo de trabalho (alguns com mais de dez anos) sem a possibilidade de registro e divulgação, iniciaram um processo de contra-ataque à ação das gravadoras. Assim como essas empresas invadiram o domínio artístico assumindo também suas funções (visando maior controle do produto), esses artistas, embora em proporção infinitamente menor, passaram a acumular em ampla

⁹⁸ BARCINSKI, *op. cit.*, 2015, p. 44-45.

⁹⁹ Aqui começamos a problematizar o segundo texto mencionado anteriormente como fonte histórica, que será colocada em diálogo, mais adiante, com as ideias de Chico Mário. Importante destacar que Luiz Tatit era integrante, na época, do grupo Rumo, um dos expoentes da cena independente da chamada Vanguarda Paulista, que atuava em torno do teatro Lira Paulistana.

¹⁰⁰ TATIT, Luiz. Antecedentes dos Independentes. **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p. 32.

escala a função técnica, território inviolável das gravadoras. Claro que isso sequer arranhou o poderio das empresas, porém, abriu um precedente significativo que se transformou numa alternativa natural até para os grupos recém-formados.¹⁰¹

Dessa maneira, apropriando-se de funções técnicas muitas vezes em situações improvisadas e ao longo da atividade de criação artística, diversos músicos passaram a conviver com as diferentes vicissitudes da produção musical e a questionar também qual o valor da música e dos compositores na estrutura dominada pela indústria fonográfica:

[...] conhecendo as dificuldades reais que cercam a produção, os seus custos, os recursos eletrônicos disponíveis, os canais de divulgação, enfim, desempenhando em sua plenitude a função artística e a função técnica, desta feita com total integração, os grupos independentes não se enquadram mais nos termos de contrato de uma gravadora (sabe-se que o artista recebe menos de 10% do lucro auferido da vendagem de seus discos). Tornam-se, de antemão, artistas caros que podem exigir, no mínimo, a divisão equânime dos lucros obtidos com sua gravação. Como isso não convém às gravadoras e o contingente de músicos em condições de gravar cresce assustadoramente, a saída possível é a formação de pequenos núcleos de produção independente (exemplos atuais [1984]: Lira Paulistana e Som da Gente), que se especializam em inventar encaminhamentos adequados a esse modelo de produção livre. Tais núcleos estão a todo momento trazendo para o mercado projetos alternativos de baixo custo financeiro e de alto teor estético e criativo. Não é difícil entender. Trabalhando com recursos econômicos limitados o músico independente dosa seus anseios estéticos de acordo com a técnica disponível e, reciprocamente, seleciona, de todo o arsenal eletrônico e de todo canal de comunicação, aquilo que teria função artística em seu trabalho. Não pode haver excedente nem carência. Toda a função técnica necessária à realização plena da função artística acaba sendo, de algum modo, conquistada. Por outro lado, não sobra recurso sem função artística. [...] Em suma, a retomada do ajuste entre função artística e função técnica que, de tempos em tempos, corrigia a trajetória de nossa música de consumo, socorrendo-a de uma padronização total iminente, ocorre hoje pelo lado de fora do sistema de produção industrial, não podendo, portanto, atingi-lo diretamente.¹⁰²

Dessas relações entre autonomia artística e mercado, alguns desdobramentos foram acontecendo de acordo com as especificidades de cada produção cultural, às vezes migrando para uma inserção ou reinserção nas gravadoras ou pela permanência em uma situação alternativa, mas de precária visibilidade comercial.

¹⁰¹ TATIT, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰² TATIT, *op. cit.*, p. 33.

[...] é preciso lembrar que a atitude independente de alguns artistas continha a percepção e a crítica das condições de produção oferecidas pelas majors e assim colocaram em prática uma maneira alternativa e, às vezes, altamente criativa de produção. Sua atividade acabou por esgotar-se na dificuldade de veiculação e distribuição dos produtos. Restaram como alternativas, por um lado, a contínua busca da sensibilização musical das majors e, por outro, a realização do trabalho musical e fonográfico que permanece à margem do mercado. O desgaste proporcionado pela busca da sobrevivência foi, gradativamente, diluindo a atitude independente.¹⁰³

No entanto, é importante destacar que, apesar das diferentes facetas da relação entre os artistas e o mercado fonográfico, essa era uma relação estrutural e incontornável, que nos traz sempre a necessidade de ponderar e destacar a ambiguidade do termo “independente”. Um dos produtores musicais daquele contexto dos anos 1980, foi enfático quanto a esse aspecto:

Para Pena Schmidt, os independentes dos anos 80 não eram independentes e sim autônomos, no sentido de que promoviam iniciativas isoladas de produção fonográfica. Os dos anos 90 são os verdadeiros independentes. Ao meu ver, as indies dos dias atuais são a expressão das microempresas terceirizadoras de serviços, tão peculiares deste tempo de globalização, atuando no setor fonográfico. Nesse sentido, elas podem ser qualificadas como independentes, se consideradas as condições de produção, cada vez mais favoráveis. As nuances são fundamentais, mas o fato é que, autônomos, independentes ou alternativos, todos buscam concorrer no grande mercado.¹⁰⁴

Em outro texto crítico publicado na *Arte em Revista*, em 1984, Iná Camargo Costa comenta que, apesar do músico independente continuar vinculado (e dependente) da estrutura econômica do sistema de produção capitalista, eles acabaram por questionar o alheamento que predominava entre os artistas no que diz respeito às condições técnicas e econômicas de produção de sua arte.

[...] esses artistas foram empurrados pelo próprio sistema ao conhecimento de todos os fatores que têm um papel na transformação da música em mercadoria, eles se tornaram mão-de-obra difícil de ser manipulada. [...] Os independentes, na pior das hipóteses, significaram, na história da produção fonográfica, aquele capítulo em que os trabalhadores, sem dúvida coagidos pelas circunstâncias, romperam o monopólio da técnica e demonstraram, na prática, que não existe uma “técnica” neutra que possa ser indiferentemente utilizada nas gravações de obras diferentes. Eles podem (e vão) perder

¹⁰³ DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo, 2000, p. 141.

¹⁰⁴ DIAS, *op. cit.*, p. 151.

muitas batalhas, mas depois de seu aparecimento a indústria fonográfica não será mais a mesma.¹⁰⁵

A autora também elaborou uma análise sobre outros significados da produção musical independente, utilizando como referência interpretativa alguns conceitos da teoria marxista, especialmente os de força produtiva e relações sociais de produção.

São inúmeros os casos de músicos que sofreram uma ou outra forma de exclusão pelo sistema, ou seja, inúmeros artistas acabaram ficando sem acesso aos meios de produção. É essa a contradição: o sistema tem um enorme potencial técnico (muitas vezes ocioso) e existe um fantástico potencial humano em condições de desenvolver a linguagem musical por meio dessa técnica que é patrimônio social. Mas como a propriedade do aparato técnico é privada, os artistas não têm acesso a ele. E a produção independente é o resultado do trabalho de artistas que se juntam para buscar alternativas a esse sistema: o sistema empurra o artista para a busca das soluções que lhe nega.¹⁰⁶

Aqui, portanto, há uma interpretação que posiciona os “independentes” em um espaço de “sobra” entre a estrutura produtiva da indústria fonográfica (e aquilo que ela abarca através de seus interesses comerciais) e a demanda produzida pela criação musical. Como argumenta Iná, vista pela faceta do consumo, dificilmente se poderia dizer que a canção popular no Brasil não encontrava expressão na indústria, dada a diversidade de opções nos catálogos das gravadoras. No entanto, segundo ela, “[...] há muito mais artistas querendo gravar discos do que a administração da capacidade física da indústria fonográfica pode produzir”.

Quanto aos independentes, trabalhadores improdutivos na medida em que não trabalham para que empresas ou empresários ganhem dinheiro às suas custas, suas chances são exatamente as mesmas do pequeno burguês proprietário do bar da esquina: à parte o fato de que podem produzir um trabalho muito interessante - e indiscutivelmente sua música é o que de mais interessante se faz hoje em São Paulo -, o máximo que podem fazer é reproduzir em escala menor as mesmas ocorrências que se verificam no próprio sistema capitalista, pois do ponto de vista econômico não há independência possível.¹⁰⁷

A partir desse ponto, a autora questiona a efetividade da “independência” dos músicos que tentavam lançar seus trabalhos por conta própria, uma vez que exercer uma independência econômica seria impossível dentro do sistema capitalista como

¹⁰⁵ COSTA, Iná Camargo. Quatro Notas sobre a Produção Independente de Música. **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p. 21. Este é o terceiro texto utilizado como fonte histórica para a discussão da produção independente deste subcapítulo.

¹⁰⁶ COSTA, *op. cit.*, 1984, p. 07-08.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 08.

um todo e, inclusive, dentro do mercado musical em particular. Ou seja, as produções independentes também seriam, à sua maneira, uma arte como mercadoria.

Têm os independentes alguma perspectiva? Conforme já sugerimos, acreditamos que a médio prazo não. Ou deixam de ser independentes e partem para as grandes gravadoras ou seu trabalho ficará seriamente comprometido, na medida em que é impossível vencer a batalha da sustentação da mercadoria musical de acordo com as regras do jogo duro das relações capitalistas de produção. Isso porque, para ficar apenas no handicap mais evidente, a maior parte desses músicos é obrigada a fazer dupla jornada de trabalhos se quiser sobreviver economicamente (combinando atividades afins ou desdobrando a mesma).¹⁰⁸

Se realmente a produção musical independente também é dependente do sistema, como é importante considerarmos, restringir a interpretação do tema a essa contradição seria como pensar que esse lugar da “sobra” entre indústria e criação artística fosse na verdade apenas uma ilusão ou mesmo um “não-lugar”. Contrapondo-nos a essa visão, defendemos que a brecha ocupada pelos independentes não é apenas um lugar ilusório e contraditório (apesar dos inúmeros vínculos que atrelam a produção ao sistema), mas um lugar ativado simbolicamente que propicia uma profusão de discursos e práticas (estéticas, tecnológicas, políticas) que conformam uma condição (sempre plural) de “independência”.

Inclusive é importante mencionar aqui rapidamente as características da produção musical independente mais contemporânea, para compararmos em grande perspectiva as diferentes nuances do termo (partimos das primeiras experiências esporádicas e concluímos agora o arco histórico comentando aspectos gerais da “independência musical” em décadas mais recentes).

Leonardo De Marchi, pesquisador das transformações na indústria fonográfica brasileira, destacou que a produção independente que emergiu no final dos anos 1970, apesar de revelar eventualmente artistas de destaque, não chegou a se constituir como uma “alternativa profissional às gravadoras multinacionais”. Isso porque não foi capaz de desenvolver um serviço especializado e duradouro, que extrapolasse as estratégias provisórias de produção cultural de artistas individuais ou de pequenas empresas do ramo.¹⁰⁹

¹⁰⁸ COSTA, *op. cit.*, 1984, p. 21. Essa dupla jornada era o caso de Chico Mário. Como comentado na introdução, o músico tinha como fonte de renda principal seu trabalho como analista de sistemas.

¹⁰⁹ DE MARCHI, Leonardo. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, Michael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical.**

Foi a partir dos anos 1990 que uma Nova Produção Independente se consolidou, desenvolvendo estruturas profissionais que davam suporte a artistas que viviam uma época na qual as grandes gravadoras iniciavam a flexibilização das suas produções fonográficas, terceirizando muitas etapas e envolvendo diversos agentes no processo de produção de fonogramas.

A produção fonográfica se converteu em uma efetiva empresa em rede. Tal arranjo de relações de produção e de distribuição acabaria tendo uma importante consequência para o setor independente: ele deixaria de ser complementar à grande indústria, transformando-se em parte inerente da produção de fonogramas em larga escala. Isto é, as gravadoras independentes passaram a administrar artistas e mercados, enquanto as grandes gravadoras investiam em projetos pontuais (produção de um disco ou gerência da carreira de um artista) que lhes interessassem, controlando a cadeia produtiva através da distribuição dos produtos e do acesso aos meios de comunicação que davam visibilidade aos artistas.¹¹⁰

Dessa forma, o autor sinaliza que a aparente dicotomia entre *majors* e *indies*, muitas vezes presente no discurso de artistas ligados à produção alternativa, não se verificava na realidade. Em um primeiro momento, os independentes desempenhavam um papel complementar de prospecção no mercado musical e, na atualidade, fazem parte de um mercado em rede com ampla diversificação de serviços relacionados à produção fonográfica.

Nos últimos anos, a própria produção de fonogramas pôde dispensar a existência de gravadoras, com a maior ampliação de acesso a recursos tecnológicos e a existência de empresas exclusivamente dedicadas à distribuição da música digital, como as plataformas de *streaming*. Porém, como argumenta De Marchi,

[...] as gravadoras independentes cumprem um papel crescentemente estratégico na estrutura da indústria fonográfica brasileira. Uma das características da NPI [Nova Produção Independente] brasileira era justamente sua postura e estrutura profissionais. Com a contínua racionalização dos investimentos das grandes gravadoras em artistas locais, esse conjunto de micro, pequenas e médias gravadoras independentes torna-se estratégico para a veiculação da produção fonográfica-musical: na ausência de investimentos por parte das grandes gravadoras e das dificuldades encontradas pelos músicos autônomos para ampliarem seus mercados, as independentes se converteram em parceiros privilegiados da comunidade artística nacional.¹¹¹

Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 153.

¹¹⁰ DE MARCHI, *op. cit.*, 2011, p. 151.

¹¹¹ *Ibid*, p. 163.

Dessa forma, a “brecha” independente discutida entre o final dos anos 1970 e parte da década de 1980, apresentava um ensaio de reconfiguração do mercado fonográfico, mas não chegou a se consolidar como uma opção viável a longo prazo do ponto de vista profissional. Mesmo assim, como veremos mais adiante, esse “ensaio” foi diversificado em estratégias e discursos políticos que marcaram um primeiro momento acentuado de produções independentes no país.

Para finalizar essa parte, analisamos agora como Chico Mário definiu isso que chamamos de um lugar simbólico dos independentes, especialmente no seu livro *Como fazer um disco independente*, publicado em 1986.¹¹² Mais de uma década depois da publicação da dissertação de Othon Jambeiro, outro texto comentava criticamente o processo de mercantilização da música popular, apresentando-se como um manual para o posicionamento e possibilidade de existência do músico independente.

Nele, o violonista apresenta sua interpretação sobre os significados que envolveram, na sua perspectiva, o aumento de lançamentos de discos independentes na transição entre as décadas de 1970 e 1980. Para Chico Mário, apesar da existência de música estrangeira no mercado nacional desde o início da atuação da indústria fonográfica no Brasil, foi principalmente a partir do golpe de 1964 que a música importada ou, como ele se refere, o “‘lixo’ musical das matrizes das multinacionais” começou a dominar o mercado nacional, limitando o desenvolvimento da cultura nacional que teria se expressado nos anos 1960 com a consolidação da MPB e dos festivais da canção. Essas mudanças começaram, segundo o autor, a restringir a atuação de muitos artistas:

Nos anos seguintes os mesmos ídolos da década de 60 continuam lançando um disco por ano e o mercado continua aberto ao grande “lixo” importado, não deixando espaço para aqueles que desejam mostrar algo de novo. Quando a década de 70 chega ao fim, encontramos o país já cansado do “Pra Frente Brasil”, da dupla Don e Ravel, e que começa sofrer os impactos da crise do petróleo e os primeiros sinais da crise econômica. Por outro lado, os ares da “abertura” trazem novos valores musicais, que vêm na esteira do disco independente. É uma nova forma de mostrar um novo conteúdo na MPB, com o artista “dono” de sua obra, livre da tirania dos festivais.¹¹³

¹¹² Está e a quarta fonte textual discutida neste subcapítulo.

¹¹³ MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 8-9.

Sobre a alegada “tirania dos festivais”, é importante lembrar que quando Chico Mário insere-se no mercado discográfico, os festivais não estão mais em alta como forma de lançar novos artistas, sendo que, naquele momento, é mesmo o “disco” a forma mais eficaz de apresentar o trabalho para o público. Além disso, o compositor mineiro também parece estar se referindo aos esquemas comerciais que motivaram os festivais do início dos anos 1980, como aqueles promovidos pela Rede Globo, sobre um dos quais o artista chegou a escrever uma carta aberta criticando suas regras.¹¹⁴

Segundo Chico Mário, uma das vantagens que o disco independente trazia era a de viabilizar a expressão de diversas vertentes musicais, que poderiam explorar a criatividade sem sucumbir às amarras das grandes gravadoras e, inclusive, criando um precedente para artistas que estavam nas *majors* negociarem com mais autonomia seus trabalhos.

Antigos ídolos que há muito não gravavam tentam ganhar novamente seu espaço na MPB através do disco independente, como é o caso de Emilinha Borba, enquanto artistas ligados às multinacionais do disco exigem maior liberdade no seu trabalho, ameaçando de fazerem, também eles, discos independentes. O renascimento da música instrumental brasileira, renovada ao lado da nova música paulista agressiva que vai firmando sua posição, rompe as barreiras do som “pasteurizado”, após o desgaste da palavra nos últimos vinte anos de mentira e autoritarismo. O número de discos independentes passou de quatro em 1979 para mais de 600 em apenas quatro anos, abrangendo todos os gêneros, competindo com a máquina de criar ídolos descartáveis e o domínio das gravadoras que investem na grande massa de “lixo importado” e na exploração de ídolos dos anos 60. Com uma grande mobilidade e capacidade criativa, o disco independente torna-se uma forma admirável de defesa, mostrando uma das músicas mais ricas do mundo. São 600 pequenas gravadoras que, de forma quase artesanal, vão surpreendendo, resistindo e dificultando o monopólio das grandes.¹¹⁵

Em 1985, junto a uma entrevista cedida ao jornal Pasquim, Chico Mário publicou um texto intitulado “A AIDS musical que assola o país”, no qual fez uma analogia entre a doença que deixava o corpo com a imunidade frágil e alvo de infecções oportunistas com a música brasileira, que estaria também sendo “agredida” por agentes externos infecciosos:

¹¹⁴ GOODWIN, Ricky. MPB-80. *Pasquim*, 09 a 15 maio 1980, p. 24. Essa relação dos independentes, especialmente de Chico Mário, com os festivais dos anos 1980 será analisada, sob perspectivas diferentes, tanto no segundo quanto no terceiro capítulos.

¹¹⁵ MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 9.

Agora olhemos atentamente para nossa música brasileira: o que está acontecendo? Existiram durante muito tempo os “agressores” externos: a música estrangeira (e americana em sua maioria), normalmente de baixa qualidade, pouco elaborada, sem emoção, imposta pelas gravadoras (multinacionais em sua imensa maioria) e tocadas quase exclusivamente nas rádios, TVs, com espaços amplos em revistas e jornais, etc. Mas havia uma resistência, tanto que a música brasileira floresceu e sobreviveu: o choro, baião, e o samba principalmente, chegando a dominar bastante em várias épocas. Resistência ainda há, mas a carga de agressores está muito grande, aliada a novas tecnologias (bateria eletrônica, sintetizadores, computadores) que são usadas de forma exclusiva, ignorando instrumentos insubstituíveis.¹¹⁶

Mas essa acusação a respeito de uma invasão da música estrangeira precisa ser problematizada: em certo sentido era um rótulo usado de maneira indiscriminada para veicular mais uma crítica à indústria cultural do que a uma ideia genérica de “música estrangeira”. Ou seja, o problema não seria exatamente a música feita fora do país, até porque os músicos independentes também eram devedores de diversas influências musicais externas, mas um tipo de música que era relacionada a uma certa padronização da indústria cultural e que seus críticos identificavam como um modelo que se repetia em determinados exemplos também da música nacional.

Considerando esse contexto, podemos dizer que o processo de mundialização da música-mercadoria no Brasil dos anos 70 mostra-se pleno de particularidades. Com o impulso adquirido, nesse momento, pela indústria cultural, a partir do investimento feito em infra-estrutura, a mundialização de referências culturais na música popular - que de qualquer forma se faria - adquire agilidade e intensidade. O fenômeno dos artistas que se travestem de estrangeiros, por exemplo, além de ser expressivo do campo das trocas simbólicas, se distingue como amostra de uma estratégia eficaz da indústria que, com o propósito de segmentar o mercado e garantir o retorno dos investimentos, lança mão de fórmulas estandardizadas de sucesso, prescindindo da valorização de conteúdos.¹¹⁷

Outros autores também apontam como essa penetração da música estrangeira era facilitada pelo contexto de censura e repressão vigente na época, na medida em que esses dispositivos autoritários atrapalharam a formação de um *cast* nacional após o auge dos festivais¹¹⁸ e ainda funcionavam como um “instrumento econômico, uma vez que facilitava a penetração de produtos musicais estrangeiros no mercado nacional em detrimento da produção brasileira.”¹¹⁹

¹¹⁶ MÁRIO, Chico. A AIDS musical que assola o país. *Pasquim*, 26 set. - 02 out. 1985, p. 13.

¹¹⁷ DIAS, *op. cit.*, 2000, p. 59.

¹¹⁸ MORELLI, Rita. *op. cit.*, 2009, p. 90.

¹¹⁹ FENERICK, *op. cit.*, 2007, p. 40-41.

Rita Morelli, ao analisar a questão, mencionou como se dava o processo de expansão dos lançamentos de origem estrangeira no país:

[...] sendo subsidiárias de grandes grupos multinacionais ou representantes de etiquetas estrangeiras no país, para as grandes gravadoras brasileiras era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil. E isso não só porque os discos estrangeiros já vinham com seus custos de gravação cobertos pelas vendas realizadas nos mercados de origem - o que fazia diminuir o número de unidades que precisavam ser vendidas para a realização do lucro, fazendo conseqüentemente diminuir o risco do próprio investimento. A facilidade encontrada pelas grandes gravadoras decorria também de que, embora sempre tenha havido forte taxaço sobre a importação de gravações, sempre foi igualmente possível fazê-las entrar no país como se fossem “amostras sem valor comercial” - prática essa que, por outro lado, embora sempre tenha sido proibida por lei, sempre foi também tolerada pelas autoridades competentes.¹²⁰

Essa prática teria levado ao predomínio do consumo de música estrangeira em alguns momentos do início da década de 1970, especialmente no segundo semestre de 1971 e no primeiro semestre de 1972, quando a música nacional teria reduzido sua participação de 57,5% nos compactos mais vendidos para 37% e 16% respectivamente.¹²¹ Além disso, eram comuns na época o lançamento de músicas em língua inglesa compostas e cantadas por brasileiros, que usavam com frequência pseudônimos também relacionados à cultura anglófona. Porém, eram músicas que constavam no catálogo de músicas nacionais e, por isso, talvez aumentassem a sensação de um predomínio de música “estrangeira”.

No final da década de 1970, quando Chico Mário começa a atuar na carreira artística de maneira mais intensa, uma outra onda de música estrangeira pode ter também influenciado o artista nas avaliações negativas frente ao espaço da música nacional no contexto do mercado musical brasileiro:

[...] essas [...] proporções [do predomínio dos lançamentos estrangeiros em relação aos nacionais], talvez nunca tenham sido tão grandes quanto em 1978 - ano que se encerrou justamente com a queda do AI-5, mas que

¹²⁰ MORELLI, *op. cit.*, 2009, p. 62. Como contraponto a essa tendência, é importante citar a Lei Complementar Nº 4, de 02 de dezembro de 1969, cujo artigo segundo oferecia incentivo fiscal a empresas produtoras de discos abatendo o Imposto de Circulação de Mercadorias (ICM) para quem pagasse direitos autorais e conexos a artistas brasileiros. Esse incentivo ficou conhecido através da expressão “Disco é cultura”, que constava nos encartes dos discos lançados e que estimulou o crescimento do mercado musical nacional na década de 1970. Para isso, conferir: OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. **Disco é cultura**: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

¹²¹ MORELLI, *op. cit.*, 2009, p. 63. Conforme pesquisa citada pela autora referente a levantamento feito pelo Jornal do Brasil e publicado na seção “Bolsa do Disco”, no Caderno B.

transcorreu todo ele ao som das discotecas trazidas pelo filme de John Travolta e reproduzidas em versão brasileira pela gravadora WEA, com as Frenéticas, e pela Rede Globo de Televisão com “Dancing Days”. Nesse ano, a própria ABPD [Associação Brasileira dos Produtores de Discos] admitiria uma proporção ilegal de lançamentos estrangeiros os quais teriam alcançado a marca de 53% dos lançamentos no setor no mês de abril - embora, no mesmo período, as vendas de discos internacionais tivessem representado, segundo ela, apenas 37% do total de discos vendidos.¹²²

Outros dados, no entanto, questionam a propalada “invasão de música estrangeira”, pois o consumo de música forânea dificilmente ultrapassava aquele de música nacional, se levamos em conta o número da participação estrangeira nos 50 discos mais vendidos entre 1965 e 1979.¹²³ Segundo Eduardo Vicente:

A suposta relação entre a maior presença de gravadoras transnacionais e o aumento do consumo de repertório internacional realmente suscitou um amplo debate no período. A acusação mais persistente era a de uma injusta vantagem competitiva para as gravadoras internacionais, que traziam do exterior as matrizes dos discos já prontas e com seus custos amortizados. Como consequência, era apontada a questão da dominação cultural, com “as novas gerações de compositores (...) recebendo quase que exclusivamente cargas importadas de informação musical”. Mas seria preciso analisar com maior cuidado essas duas afirmações. Em relação à primeira delas, o principal ponto a ser ressaltado é o de que, mesmo antes da chegada das gravadoras internacionais, os catálogos de quase todas elas já eram impressos e/ou distribuídos no país por empresas nacionais. [...] Além disso, reportagem de O Estado de São Paulo baseada em dados da ABPD sobre as vendas entre os anos de 1972 e 1976 apontava que, mesmo que em alguns momentos o número de lançamentos de discos internacionais tivesse superado o de discos nacionais, “em todo esse período, a preferência foi esmagadoramente favorável ao repertório nacional”.¹²⁴

Além disso, sobre a questão da “dominação cultural” denunciada pelos críticos à “invasão de música estrangeira”, o autor analisa:

Quanto à questão da dominação cultural, o problema é evidentemente mais complexo, mas os [...] números [...] mostram que uma internacionalização definitiva do consumo musical não esteve, em momento algum, em vias de ocorrer. Além disso, mesmo que os lançamentos internacionais se mostrassem de fato mais lucrativos para as empresas aqui instaladas, a exploração do repertório doméstico foi [...] o caminho adotado por todas elas para a sua efetiva consolidação. [...] Mas recusar a internacionalização pura e simples do consumo não significa ignorar a influência da música internacional no país durante os anos 1970. Entendo que ela desempenhou um importante papel cultural e econômico no sentido da massificação do consumo musical, constituindo-se como importante via para a incorporação

¹²² MORELLI, *op. cit.*, 2009, p. 68-69.

¹²³ Conforme pesquisas do Nopem disponíveis em: VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2013, p. 59-60.

¹²⁴ VICENTE, *op. cit.*, 2013, p. 57-58.

de novas camadas de consumidores ao mercado. [...] o que se observa é uma situação onde, independentemente da questão do custo dos discos, o que os lançamentos internacionais estão na verdade cumprindo é a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo do mercado mundial, formado por um público jovem e efetivamente massificado.¹²⁵

Sendo assim, e retomando nossa interpretação esboçada acima, o combate à “música estrangeira” que motivava Chico Mário não significava uma “xenofobia musical”, mas expressava a identificação de um certo repertório internacional com a consolidação da massificação do consumo cultural nos anos 1970, situação que o músico interpretava como adversa ao trabalho de artistas que, como ele, pretendiam lançar obras vinculadas a outros padrões estéticos. A ideia desenvolvida por ele de que a cultura nacional deveria ser defendida frente a uma “invasão estrangeira”, identificava em algumas tradições da música brasileira um potencial para fazer frente à padronização da produção e do consumo musicais, mesmo se pensarmos que a MPB tenha sido fator essencial para a consolidação do mercado fonográfico no Brasil.

Assim, situando a “explosão” de lançamentos independentes como uma defesa dos artistas frente à padronização das gravadoras, Chico Mário interpreta o fenômeno como uma resposta à disseminação da música estrangeira e a um suposto engessamento e mesmice da MPB. Dessa forma, o artista também visualiza, como Iná Camargo Costa, a estratégia independente atuando em um mercado saturado por expressões musicais padronizadas e carente de novidades estéticas.¹²⁶

Em 1977, Antônio Adolfo, com seu disco “Feito em Casa”, começa a mostrar a possibilidade de gravar-se de forma independente, expressando-se com mais liberdade, sendo o dono de seu produto e, acima de tudo, enfrentando o monopólio das gravadoras. Até então a música popular e a erudita brasileira conheciam apenas algumas manifestações esporádicas e isoladas de independência, como o “Recital para Fagote e Piano” de Noel Devos, lançado em abril de 1976. A partir de 1979, ano da realização do I Encontro de Independentes de Curitiba, quando existiam apenas cinco produtores independentes na área de música popular (Antônio Adolfo, Danilo Caymmi, Francisco Mário, Luli e Lucina e Sambachoro) e dezenas na área de música sertaneja, a adesão ao disco independente inicia seu crescimento como forma de expressão, apesar do custo e da incerteza. Era como se a “música represada” até então começasse a se escoar por um novo canal. [...] apesar de todas as dificuldades, em 1982/83 já são mais de 600 discos

¹²⁵ *Ibid*, p. 61-62.

¹²⁶ É importante destacar que essa era uma leitura do artista sobre o contexto musical da época, interpretação que será problematizada no terceiro capítulo, quando a abordagem será dedicada às questões mais especificamente estéticas e musicais.

independentes no mercado e pequenas gravadoras como a “Som da Gente”, e “Lira Paulistana” em São Paulo, “Bemol” em Belo Horizonte e “Kuarup” no Rio de Janeiro vão surgindo e ganhando espaço.¹²⁷

Dessa forma, o artista comenta a expansão do disco independente como uma maneira de escoar a demanda por mais espaço no mercado musical brasileiro da época. Contudo, essa brecha explorada pelo músico dedicado à produção independente não seria apenas uma alternativa ao descompasso entre oferta e demanda na indústria fonográfica, pois o artista atribui a essa forma de produção significados políticos e culturais de considerável relevância.

A realização de um disco independente é, para o artista, uma forma apaixonante e livre de criar. É também um grande desafio, pois implica em muito trabalho, uma vez que o artista terá a seu encargo os cuidados de gravação, distribuição e divulgação do seu disco. Devido à riqueza da música brasileira, a produção independente tem forte tendência a crescer. Chegou o momento da nossa cultura “emergir” após tantos anos de autoritarismo, de submissão a modelos impostos, ao comércio de ilusões e ao esvaziamento dos instrumentos de comunicação. [...] O disco independente e sua Associação conseguiram abrir uma brecha no monopólio das gravadoras multinacionais, mostrando a possibilidade de enfrentá-las. Isso cria uma nova realidade no mercado do disco onde a liberdade de criação toma o lugar da manipulação. Assim temos um quadro diferente do conhecido até pouco tempo, com as gravadoras, sobretudo as nacionais, passando a trabalhar a serviço da cultura brasileira. Eis aí o significado político do disco independente.¹²⁸

Para Chico Mário, portanto, a “opção independente” traduzia no âmbito da produção musical duas tarefas de resistência da população brasileira: uma cultural, de não sucumbir à mercantilização da música brasileira promovida pelas multinacionais do disco e outra política, de se livrar das amarras e do sufocamento que o autoritarismo da ditadura promoveu no campo cultural. Essas eram tarefas indissociáveis e que marcaram a distinção do discurso do artista frente a outras formas mais provisórias e menos politizadas de produção musical independente.¹²⁹

¹²⁷ MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 11-12.

¹²⁸ MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 15-16. Segundo Leonardo De Marchi: “Na declaração de Chico Mário, tomada aqui como sintomática, há ecos de uma difusa leitura da teoria do subdesenvolvimento por uma perspectiva nacionalista, na qual parte do subdesenvolvimento do país se dá na medida em que este é dependente não apenas econômica como também culturalmente de uma metrópole. [...] o valor do ‘significado político’ da produção independente reside em sua intenção de ser um ato que superaria a mera criação musical; constitui-se idealmente como uma declaração daqueles músicos à sociedade.”. Cf. DE MARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. **Revista ECO-PÓS**, v.9, n.1, janeiro-julho 2009, p. 137.

¹²⁹ Desta suposta separação entre campo artístico e mercado, saiu inclusive a apreciação crítica de Chico Mário sobre as condições que excluíram seu trabalho dos planos das gravadoras, como, por exemplo, da Som Livre, gravadora que chegou a ser visitada pela sua companheira e produtora

O músico, assim como a análise de Jambeiro anos antes, identificava uma dicotomia entre o “campo artístico” e o “campo comercial”, atribuindo à primeira o protagonismo na transformação do mercado musical que havia sucumbido à segunda.

Esses significados atribuídos pelo músico à produção independente foram comuns para parte dos artistas dessa tendência, como analisou Marcos Napolitano:

Um movimento cultural significativo na cultura brasileira, gestado fora das correntes consagradas nos anos 1960, foi protagonizado pelos chamados "independentes" ou "alternativos". A rigor, o uso da expressão "movimento" era mais aplicável em relação aos músicos. Estes, no final da década de 1970, e sobretudo a partir de 1979, conseguiram ocupar a mídia e chamar a atenção da crítica musical com sua palavra de ordem "Contra todas as ditaduras: a ditadura política e a ditadura do mercado". Mas, além do campo musical, podemos localizar entre 1977 e 1985, o auge de uma significativa cultura independente e alternativa, que reprocessou o legado da contracultura do final dos anos 1960 e se manifestava não só nas artes, mas em posturas comportamentais diante da nova conjuntura social e cultural que o país atravessava, marcada por alguns elementos básicos: o clima de abertura política, a presença avassaladora de uma indústria cultural cada vez mais sofisticada e as novas perspectivas libertárias e antiautoritárias abertas pelo Partido dos Trabalhadores, partido de esquerda fundado em 1980, com grande poder de atração junto à juventude universitária. [...] O movimento independente e alternativo tinha inúmeras facetas, e é até arriscado propor uma interpretação histórica muito panorâmica. Mas, efetivamente, parece ter ocorrido uma convergência de características culturais e comportamentais que marcou uma geração de jovens do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, que havia crescido sob a ditadura, sob o AI-5, e, mesmo possuindo o natural desejo de participação (até porque a ditadura ainda era uma realidade contundente), viam seus caminhos cerceados e limitados, seja por fatores políticos, seja por fatores econômicos.¹³⁰

Retomando a análise das fontes acima, Chico Mário, portanto, reforçava certo diagnóstico da oposição entre valores comerciais e artísticos (como apresentado por Othon Jambeiro); apontava, mas com outros termos, para o redimensionamento da relação entre as funções artísticas e técnicas como forma do músico se apropriar dos frutos de seu trabalho e garantir sua autonomia na produção cultural (como evidenciou Luiz Tatit) e também identificava a música independente como uma forma de expressão artística que extrapolava os limites da indústria fonográfica em abarcar na sua estrutura produtiva a demanda de criação musical (como destacou Iná

executiva Nivia Souza. Conforme ela, ao chegar na empresa e se deparar com um pôster da Xuxa, logo inferiu que aquele não seria exatamente o lugar que poderia viabilizar o projeto artístico do violonista. Cf. SOUZA, Nivia. Entrevista concedida ao autor. Belo Horizonte, 14 set. 2019.

¹³⁰ NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 200-201.

Camargo Costa). Além dessas concepções, Chico Mário também relacionou a produção independente a um discurso de valorização da cultura nacional (que não era consenso entre os “independentes”) e também vinculou-a às resistências culturais e políticas que permearam as relações entre a sociedade civil e o Estado brasileiro no contexto do final da ditadura e durante o processo de redemocratização do país.

Todas essas facetas da produção independente articularam-se em torno da viabilidade tecnológica e econômica da produção de discos. Dessa maneira, as estratégias dos independentes nas brechas da indústria fonográfica acabavam por dar a condição de criação de um espaço simbólico e discursivo a partir do qual se tentava criar uma distinção entre esses artistas no campo da música popular e do mercado musical brasileiro entre o final dos anos 1970 e durante a década de 1980. Chico Mário, que produziu toda sua obra nessa brecha, articulou como poucos os múltiplos significados que essa condição alternativa de produção cultural tinha como potencialidade. Algumas das formas que esses significados tomaram na prática da produção discográfica do artista serão conferidos a seguir.

2.2 A VIABILIZAÇÃO DOS DISCOS: FORMAS DE FINANCIAMENTO E REDES DE COLABORAÇÃO

Ao se debruçar sobre o tema da produção musical independente, Ricky Goodwin, um dos jornalistas que acompanhou esse processo de perto ao cobrir parte dele quando escrevia para o *Pasquim*, comentou o seguinte:

Tornava-se extremamente necessária uma produção musical alternativa que vencesse a inércia do esvaziamento autoritário, que encontrasse maneiras de driblar as dificuldades econômicas e que rompesse os processos viciosos de divulgação. Uma produção que corresse por fora dos esquemas habituais. [...] O que vem a ser, exatamente, um disco independente? Convencionou-se chamar assim aos discos onde o próprio artista atue como empresa gravadora e gerenciadora, bancando os custos, cuidando da produção e, eventualmente, realizando, ele mesmo, a distribuição e venda do produto. Entretanto, o sentido de independente, sob alguns aspectos, é falso. Engajando-se nesta forma de trabalho, o artista realmente se livra de imposições quanto a repertório, arranjos, capa - uma série de padrões em que a gravadora tenciona encaixá-los -, mas a feitura de qualquer disco é bastante dependente. Depende, para começar, de crédito. Finanças. Dificuldades financeiras podem, inclusive, limitar ou deturpar o projeto

original, transformando-se noutra forma de imposição. E a gravação do disco é apenas uma das etapas da produção independente.¹³¹

Dessa forma, Goodwin também é uma fonte da época que, mesmo valorizando a empreitada dos artistas independentes, apontava as dificuldades de um processo marcado por inúmeros desafios e contradições. A seguir, comentaremos como esse jogo contraditório entre dependência e autonomia do artista marcou as vicissitudes da produção musical de Chico Mário.

Esse processo de produção será abordado aqui como um exemplo daquilo que classifico como “esquema fonográfico independente”, um conjunto de procedimentos que diferenciou o chamado “disco independente” dos discos convencionalmente lançados no mercado musical brasileiro daquela época. Diferenciamos esse “esquema fonográfico independente” de um “esquema fonográfico convencional”, desenvolvido pelas *majors* e por gravadoras nacionais de orientação única.

O esquema fonográfico convencional ficou marcado, especialmente a partir da consolidação do mercado de bens simbólicos em geral e da indústria fonográfica em particular na década de 1970, por uma intensa racionalização do processo produtivo. As grandes gravadoras contavam, como apresentou Marcia Tosta Dias, com uma diversidade de setores responsáveis por uma divisão de trabalho interna nas companhias.¹³²

Em geral, além de fábrica e estúdio próprios, as *majors* contavam com departamentos artísticos, comerciais e de divulgação, gerenciando de maneira específica cada etapa do processo de produção discográfica. Essa estrutura ampliada teve seu auge nas décadas de 1970 e 1980, perdendo força com novos processos econômicos que atingiram as grandes companhias nos anos 1990. A partir desse momento, ocorreu uma onda de terceirizações em diversas atividades as quais as gravadoras costumavam desempenhar dentro de seus próprios departamentos.¹³³

¹³¹ GOODWIN, Ricky. Da Independência Musical. In: MELLO, Maria Amélia (org.). **Vinte anos de resistência**: Alternativas da Cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 141.

¹³² DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 65-90.

¹³³ Será nessa época, inclusive, que a produção independente começará a ganhar mais força e servirá para algumas companhias como um laboratório para novos artistas. Ou seja, na era da globalização e da terceirização, até mesmo a prospecção de artistas poderia acontecer fora das *majors*.

Diferente desse esquema fonográfico convencional, o esquema fonográfico independente não chegou a adquirir uma estabilidade e nem uma profissionalização sistemática, mas se tornou um conjunto diversificado de estratégias de produção e de visibilidade para os trabalhos de artistas independentes que experimentou uma existência provisória, mas nem por isso menos relevante durante a transição entre as décadas de 1970 e 1980.

A coexistência entre o auge dos dois esquemas não é casual: à consolidação do monopólio e da racionalização das grandes gravadoras se seguiu uma reconfiguração da relação entre oferta e demanda no mercado fonográfico, tornando substancialmente excedente a profusão de artistas que não encontravam espaço no mercado convencional hegemônico pelas *majors*. Somado a isso o acesso um pouco menos custoso a recursos tecnológicos de gravação, tornou-se uma saída aparentemente viável, para diversos músicos, começar a improvisar os lançamentos de discos por conta própria.

No entanto, o esquema fonográfico que os independentes desenvolveram incorporava, inclusive, determinados aspectos da racionalização que marcava as grandes gravadoras, como demonstrei no caso de Chico Mário e de alguns outros artistas. Ainda assim, essa racionalização que já se incorporava ao processo de produção dos discos naquele momento combinava-se de diferentes maneiras com formas improvisadas e colaborativas de produção que substituíram provisoriamente a escassez de recursos dos músicos independentes. Esses aspectos improvisados e colaborativos podem ser colocados na conta de um longo processo que liga os independentes, pelo menos indiretamente, à contracultura e a diversas manifestações artísticas que recorreram a formas de expressão mais “artesaniais” e a contrapelo da padronização que sofreram pela indústria cultural¹³⁴ especialmente nas décadas de 1960 e 1970.

Na década de 1980, José Miguel Wisnik já apontava como dentro da própria música comercial havia a coexistência de modos de produção diferentes, um deles

¹³⁴ Utilizamos aqui as expressões “indústria cultural” e “indústrias culturais” em um sentido mais genérico e descritivo, relacionado às organizações vinculadas à produção, circulação e difusão de produtos culturais. Não aprofundamos, portanto, as implicações do conceito dentro de uma perspectiva ligada às reflexões de Theodor Adorno e Max Horkheimer como os autores desenvolveram em *Dialética do Esclarecimento*. Cf. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas. In: Idem. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

caracterizado mais pela padronização de processos e outro mais afeito à artesanania do processo criativo:

Continua em vigor na música comercial-popular brasileira a convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes dentro dela: o industrial, que se agigantou nos chamados anos 70, com o crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rádio e TV, e o artesanal, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, em que a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente.¹³⁵

Desse modo, o esquema fonográfico independente também absorvia tendências que faziam parte da própria trajetória da indústria fonográfica no país. Além, é claro, de dialogar com práticas anteriores da contracultura em território nacional.

Como afirmou Marcos Napolitano:

Culturalmente falando, os "independentes" seguiam a tradição dos "malditos" e do "desbunde", marcas da cultura jovem underground do início dos anos 1970. A abertura para o humor, as ousadias formais e recusa dos grandes esquemas de produção e distribuição do produto cultural foram incorporadas como heranças do início da década. Na música, por exemplo, os cantores e instrumentistas optavam por gravar discos à própria custa em pequenos estúdios e distribuí-los em lojas pequenas ou de "porta em porta". [...] Em todas as áreas, algumas características eram comuns: a busca da linguagem despojada e espontânea; a recusa ao esquema comercial de gravadoras e editoras; uma postura política; o recurso ao deboche e à linguagem do kitsch ("mau gosto"); a tentativa de romper as fronteiras entre estilo de vida, autoconhecimento e experiência estética.¹³⁶

Esses vínculos com práticas culturais de longa data não eximiram os independentes de críticas a esses improvisos e modos de fazer "artesanais", encarados por alguns como ausência de qualidade, já que para muitos o padrão das grandes gravadoras deveria ser a referência primordial para a produção discográfica.¹³⁷ Além disso, sempre se suspeitava da perenidade do trabalho independente: ele teria continuidade ou seria um produto único e exclusivo de um

¹³⁵ WISNIK, José Miguel. O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez. In: Idem. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 169.

¹³⁶ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2014, p. 202.

¹³⁷ Um exemplo dessa crítica foi a cantora Alaíde Costa, que lançou um disco independente com composições de Hermínio Bello de Carvalho, "Águas Vivas", em 1982. Apesar disso, a artista não era uma entusiasta a qualquer custo do disco independente. Em entrevista sobre os rumos de sua carreira em 1983, afirmou algo semelhante ao que já foi comentado por Tim Maia: "[...] o setor está muito misturado. Qualquer pessoa, tendo dinheiro, pode gravar um disco independente, e com isso a qualidade cai muito". Cf. RODRIGUES, Neiva. Alaíde Costa - O belo canto que poucos ouvem. **Última Hora**, UH Revista, 09 dez. 1983, p.1.

esforço pontual de produção? Muitas vezes essas objeções eram incorporadas de maneira jocosa e irônica pelos próprios produtores culturais, e não só da música.¹³⁸

Partindo então desses pressupostos a respeito dos esquemas fonográficos convencional e independente, começo agora a apresentar os principais aspectos da produção independente de Chico Mário, concentrando a análise principalmente no processo que envolveu a gravação dos cinco discos lançados em vida pelo artista: “Terra” (1979), “Revolta dos Palhaços” (1980), “Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais” (1983), “Pijama de Seda” (1985) e “Retratos” (1986).¹³⁹

Iniciamos a abordagem apresentando um panorama sucinto sobre o contexto mais geral de produção discográfica entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, contexto no qual se localiza majoritariamente a trajetória artística do músico mineiro. Para começar, destaco aqui uma elaboração sobre o mercado musical, na transição entre as décadas de 1970 e 1980, desenvolvida por Tárík de Souza, em 1984:

Apesar de o mercado, como um todo, ter crescido 385% entre 1966 e 1983, os compactos simples, geralmente destinados ao público de menor poder aquisitivo, que compra somente aquela música que toca no rádio ou aparece na TV, venderam quase 50% menos entre os 12,5 milhões de compradores de 1979 e os 6,4 milhões de 1983. O carro-chefe do mercado, os LPs, caíram de 37 milhões de compradores em seu melhor ano, 1979, para 35 milhões, em 1983, depois de 27 milhões em 1981, segundo os dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos. O resultado negativo dos anos 80 não deveria influir na perda de uma perspectiva de mais longo alcance, já que em 1966 o mercado de LPs era dez vezes menor: o País inteiro comprava apenas 3,8 milhões de unidades.¹⁴⁰

Nos números apresentados por Tárík de Souza, evidencia-se uma queda nas vendas das mídias físicas de música entre o final dos anos 1970 e 1980. Porém, é interessante notar como o jornalista aponta que, em perspectiva mais ampla, o que pode se observar entre os anos 1960 e 1980 é um crescimento do mercado musical, mesmo com alguns momentos de baixa. Nesse caso, o discurso da “crise da

¹³⁸ Como por exemplo no texto de Millôr Fernandes no primeiro número de *O Pasquim*: “Não estou desanimando vocês não, mas uma coisa eu digo: se esta revista for mesmo independente não dura três meses. Se durar três meses não é independente. Longa vida a essa revista!”. Cf. FERNANDES, Millôr. Independência, é? Vocês me matam de rir. *O Pasquim*, Ano 1, n. 1, 26 jun. 1969, p. 9. Ou na chamada de capa do jornal *O Matraca*, do grupo Língua de Trapo: “Participe do concurso do *O Matraca*. Adivinhe quantos números ainda vão sair e ganhe uma assinatura de presente.” *O Matraca*, Ano 1, n. 1, set./out. 1981.

¹³⁹ No subcapítulo seguinte, analisaremos outros dois discos, de outros artistas, com os quais Chico Mário se envolveu como colaborador e/ou produtor.

¹⁴⁰ SOUZA, Tárík de. Fora de ritmo. In: PEREIRA, Raimundo Rodrigues (ed.). *Retrato do Brasil: Da Monarquia ao Estado Militar*, vol. 2, São Paulo: Editora Política, 1984, p. 445-448.

indústria fonográfica” não pode ser entendido como um colapso das grandes gravadoras, mas como uma reorientação de estratégia corporativa baseada em um momento mais forte de oscilação do consumo.

Segundo Eduardo Vicente:

[...] a grande crise vivida pela indústria fonográfica no final da década de 1970 determinou mudanças significativas em sua estratégia de atuação, que resultaram na exploração sistemática da música regional, de novas faixas etárias de consumidores e dos segmentos de maior penetração popular.¹⁴¹

Ou seja, desde a forte expansão da indústria fonográfica nacional nos anos 1960 e 1970, especialmente a partir do carro chefe que foi a música doméstica sob o guarda chuva da sigla MPB, diversas transformações colocaram em xeque o modelo hegemônico e altamente concentrado de produção e difusão fonográfica que levou o Brasil a ser um dos principais mercados musicais do mundo.

Dentro do processo de crise da indústria fonográfica no final dos anos 1970, é possível destacar aqui o encarecimento da produção de discos e artistas locais, sendo mais lucrativa, em determinado momento, a importação de matrizes com músicas estrangeiras. Esse fator acabou deixando brecha para muitos músicos brasileiros em início de carreira criticarem a falta de espaço nas gravadoras. O anterior investimento em “catálogos culturais” em detrimento daqueles exclusivamente comerciais teria diminuído consideravelmente, dificultando a vida de artistas novatos ou consagrados com ideias destoantes do padrão comercial.¹⁴²

Como aponta Eduardo Vicente, a renovação da MPB nos anos 70 teve três vertentes principais: o chamado *boom* nordestino, as cantoras de MPB e a cena independente. No primeiro caso, predominava um recorte regional, no segundo, uma questão de gênero (com destaque para intérpretes femininas, mesmo que a cena musical continuasse majoritariamente masculina) e, no último, um contraponto

¹⁴¹ VICENTE, Eduardo. Os dados do Nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1991. In: VII Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM, 2007, Habana, Cuba. **Actas del VII Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM**, 2007, p. 3.

¹⁴² FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição: A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro**. São Paulo: Edusp, 2018, p. 216-217. Essa situação acabou gerando, inclusive, propostas culturais dentro do próprio regime militar voltadas a promover manifestações artísticas, incluindo musicais, que estavam fora do mainstream, através tanto da gravação de discos quanto da realização de espetáculos, como aqueles do Projeto Pixinguinha ou dos Discos PRO-MEMUS (cf. STROUD, Sean. O Estado Como Mediador Cultural: O Projeto Pixinguinha. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 211-239. Trad. André Egg. A relação dos independentes com essas políticas culturais oficiais será melhor analisada ao final do capítulo 2.

econômico, político e artístico específico, que reunia propostas artísticas diversificadas e sintonizadas com a fragmentação da música popular urbana brasileira após o auge da MPB nas grandes gravadoras.¹⁴³

Para esclarecer os aspectos da reconfiguração da indústria fonográfica no contexto de emergência dos independentes, é importante levar em conta o processo mais amplo de consolidação do mercado de bens simbólicos no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Durante esse anos, um forte crescimento no consumo acompanhou investimentos em infraestrutura nas telecomunicações, a expansão no investimento publicitário e a aquisição de produtos de viés cultural que vão dos aparelhos de rádio e televisão até a disseminação dos LPs.¹⁴⁴

[...] acompanhando as transformações no padrão de consumo, houve forte crescimento no mercado de discos no período estudado, passando de 9,5 milhões de unidades vendidas em 1968 para 25,45 milhões em 1975 e atingindo 52,6 milhões em 1979, o que corresponde a um crescimento de 168% e 454%, respectivamente. Também é possível constatar que foi ao longo destes anos que o LP se transformou no principal formato de disco superando, após 1973, os compactos simples e duplos juntos.¹⁴⁵

Essa expansão do mercado de bens simbólicos, no que se refere à indústria fonográfica, provocou tanto a consolidação de um modo de produção musical específico quanto a entrada de outras empresas multinacionais no ramo durante a década de 1970, como WEA e Ariola. O referido modo de produção musical agigantou a concentração das *majors* no processo, que percorria desde a captação de artistas, gravação e lançamento dos discos, até a comercialização, distribuição e divulgação das obras. Isso fez com que, segundo Marcia Tosta Dias, as empresas desenvolvessem estruturas diversificadas de gerenciamento e profissionalização do setor, incluindo estúdios de gravação, produtores e agentes musicais altamente remunerados e departamentos de divulgação, por exemplo.¹⁴⁶

O sucesso comercial do consumo de discos, segundo Machado, envolveu os sucessos do repertório internacional e das diversas manifestações musicais brasileiras sob a sigla MPB, a articulação entre os diferentes veículos e facetas da indústria cultural e a consolidação do LP como formato predominante de suporte

¹⁴³ VICENTE, *op. cit.*, 2006, p. 09.

¹⁴⁴ MACHADO, Gustavo B. Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970. **Sonora** - Revista Eletrônica, v. 1, p. 6, 2006, p. 02-04.

¹⁴⁵ MACHADO, *op. cit.*, 2006, p. 4.

¹⁴⁶ DIAS, *op. cit.*, 2000, p. 71.

fonográfico.¹⁴⁷ No entanto, logo após esse significativo crescimento do consumo e na estrutura das *majors*, uma crise econômica internacional afetou também o setor, ocasionando uma transformação nas formas de fazer negócio das gravadoras.

No início da década de 1980, a indústria do disco vivia uma crise mundial, causada pela forte recessão e pela nova crise do petróleo mas também pela queda vertiginosa nas vendas do gênero discoteca, que nos últimos tempos fora um alento comercial para as gravadoras. No Reino Unido, o consumo de discos despencou mais de 25% entre 1977 e 1980; nos Estados Unidos, caiu 10%. No Brasil, as vendas diminuíram quase 20% entre 1978 e 1979. Foi um período de intensa reformulação nas estratégias das gravadoras. As empresas começaram a perceber que era mais rentável ter *casts* menores e artistas maiores. Em vez de apostar em nomes desconhecidos e desenvolver suas carreiras ao longo do tempo, a nova ordem era contratar os astros mais populares a peso de ouro e tornar cada um de seus discos um “acontecimento”.¹⁴⁸

Nesse momento, apesar dessa concentração das empresas fonográficas, era de fundamental importância para o artista a produção de um disco para dar visibilidade ao seu trabalho, diferente de outros momentos nos quais o vínculo com movimentos sociais e outras formas de espetáculo, como os festivais da canção, poderiam cumprir essa função.

Quem argumentou sobre essa necessidade histórica da produção musical independente ser uma produção de discos foi o crítico musical Ricky Goodwin, em um balanço sobre o tema em meados da década de 1980:

O caminho da música passa pelo disco. Para alguns, este é o primeiro passo, queimando etapas de vivência e aprendizado. Certamente é o primeiro sonho. Como os sonhos, é inatingível para a massa de mortais, que não galgaram o Olimpo dos deuses detentores dos destinos; assim poderão ou não vender sua produção às empresas que gravam os discos. Mais sobre os deuses das gravadoras depois. Quanto aos mortais, encarnaram Prometeu conquistando o fogo, e com esforços hercúleos, uma paciência de Sísifo, e um empenho de Hedion, talharam em acetato seus próprios discos, independentes.¹⁴⁹

Desse modo, os independentes entravam em uma fatia de contraponto à concentração e, ao mesmo tempo, de aproveitamento da segmentação do mercado musical, fazendo de suas iniciativas modalidades de ação histórica de politização da cultura em uma sociedade desigual e política e economicamente autoritária. Chico Mário, ao não visualizar na estrutura da indústria o espaço para a arte mais “cultural”

¹⁴⁷ MACHADO, *op. cit.*, 2006, p. 5-6.

¹⁴⁸ BARCINSKI, *op. cit.*, 2015, p. 158-159.

¹⁴⁹ GOODWIN, *op. cit.*, 1986, p. 137-138.

do que “comercial” (segundo a dualidade percebida pelo artista), encontrava na superação das fronteiras entre produção musical e criação artística a maneira de garantir a legitimação de sua arte para além das regras do mercado de música e da indústria fonográfica da época.

Fora de uma grande gravadora, o primeiro desafio do esquema independente era viabilizar o financiamento da produção do disco. Um exemplo significativo dos custos de produção de um disco independente foi apresentado pelo próprio Francisco Mário na já citada obra *Como fazer um disco independente*. Com valores estimados em junho de 1984 (um dólar correspondendo a 1.700 cruzeiros), as estimativas para produção podem ser conferidas na Tabela 2.

A estimativa foi baseada em 2 mil unidades porque, segundo o autor, essa era a tiragem vendida que garantiria o pagamento da produção, segundo o seguinte cálculo: a venda ao consumidor por um preço médio de 5 mil cruzeiros se aproximaria do valor total de custo da produção do disco. Ao final dessa estimativa, percebemos então que, para uma tiragem de 2 mil discos, o custo era de aproximadamente 11 milhões de Cruzeiros, o equivalente a quase 6 mil e quinhentos dólares. Uma quantia bastante significativa mesmo para músicos que, em geral, estavam vinculados à classe média urbana brasileira. Como referência comparativa, o segundo disco produzido por Chico Mário, em 1980, custou cerca de 2 milhões de Cruzeiros, dado que sinaliza a elevação inflacionária na economia brasileira dos anos 1980, conforme demonstra a TABELA 3.¹⁵⁰

TABELA 2 - Custos estimados de um disco independente em 1984

Item	Quantidade	Valor unitário	Total
Músicos e intérpretes	11	Cr\$ 96.850,00 para cinco períodos de gravação	Cr\$ 1.065.350,00
Estúdio	60 horas	Cr\$ 34.140,00	Cr\$ 2.048.000,00
Arranjos e regência	24 (12 arranjos e 12 regências para cada faixa de um LP)	Cr\$ 135.569,00	Cr\$ 3.253.656,00

¹⁵⁰ Aqui é importante ressaltar os impactos das políticas econômicas da época nas pretensões de autonomia econômica. Segundo Monica Piccolo, a política econômica durante a ditadura enfrentou diferentes fases, marcadas nos últimos anos por instabilidade, inflação e disputas entre grupos mais liberais e outros mais intervencionistas. Cf. PICCOLO, Monica. O dragão não era de papel: os (des)ajustes da Política Econômica brasileira nos anos 1980. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Não foi tempo perdido**: os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 247-274.

Fitas para gravação	2 de oito canais	Cr\$ 400.000,00	Cr\$ 800.000,00
Arte final da capa	1	Cr\$ 500.000,00	Cr\$ 500.000,00
Fotolito da capa	1	Cr\$ 300.000,00	Cr\$ 300.000,00
Assistente de produção	1	Cr\$ 400.000,00	Cr\$ 400.000,00
Impressão da capa	2.000	Cr\$ 500,00	Cr\$ 1.000.000,00
Prensagem do disco e matriz	2.000	Cr\$ 300.000,00 para para corte e matriz e Cr\$ 700,00 a prensagem	Cr\$ 1.400.000,00
Total	2.000	-	Cr\$ 10.927.006,00

FONTE: O autor (2022).¹⁵¹

O músico mineiro, ao se deparar com a trajetória de lançamentos independentes de Antonio Adolfo, que já havia lançado três discos independentes desde 1977, resolveu fazer um empréstimo bancário e financiar seu primeiro LP por conta própria, o disco *Terra* (1979). Posteriormente, o financiamento particular de seus discos seria substituído e/ou complementado com uma espécie de “financiamento coletivo”, com a venda de bônus anteriores ao lançamento da obra, que poderiam ser trocados pelo disco depois de sua prensagem e lançamento.

TABELA 3: Dados econômicos do Brasil (1978-1984)

Ano	Inflação em %	Crescimento do PIB em %
1978	40,8	5
1979	77,3	6,8
1980	110,2	9,2
1981	95,2	-3,1
1982	99,7	0,8
1983	211	-2,9
1984	223,9	5,4

FONTE: NAPOLITANO (2014, p. 172).¹⁵²

¹⁵¹ Elaborada a partir de MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 45-47.

¹⁵² A tabela original compreende o intervalo entre os anos de 1960 e 1984. Aqui reproduzo apenas a partir do ano no qual Chico Mário começou a gravar seus discos. O tema da inflação também fez parte das composições do artista, conforme será analisado no terceiro capítulo desta tese. Como exemplo preliminar, indico a audição da música *Malabarista da inflação*, em parceria com Tárík de

Segundo nota do *Jornal do Brasil*, em 1978, o músico estaria produzindo o primeiro disco com Cr\$ 190 mil, planejando uma tiragem de 3 mil exemplares.¹⁵³ Se acompanharmos as referências de 1984, seria, em tese, uma tiragem suficiente para custear a produção e, talvez, ainda lucrar com a venda do restante das cópias. Em matéria publicada na *Tribuna da Imprensa* quando do lançamento do disco *Terra*, Chico Mário comentou que:

As multinacionais do disco estão inibindo a criatividade artística no país, porque só editam sucessos estrangeiros ou então o reduzidíssimo círculo de consagrados compositores brasileiros. Mas há uma forma do artista brasileiro romper o boicote das multinacionais, é produzindo seus próprios discos, a chamada produção alternativa que começou na imprensa com o Pasquim e que também atinge outras áreas na cultura nacional.¹⁵⁴

FIGURA 4 - Charge de Mariano sobre a produção musical independente



FONTE: O autor (2022, a partir de fotografia do original em “MPB - Edição Independente”)

Nesta mesma reportagem, ele avalia que o artista independente conseguiria lucrar 15 cruzeiros por disco, diferente dos apenas 7 cruzeiros que ganharia um músico vinculado às gravadoras. Mas acompanhando essas informações financeiras

Souza, presente no disco “Revolta dos Palhaços” (1980). Na composição, o preço do PF (prato feito) vai subindo a cada refrão, assim como o tom da música. O tema está disponível no link a seguir: <https://spoti.fi/3fqjtjMM>. Acesso em 26 set. 2022. Cabe observar que dois dos anos de maior inflação foram o de 1980 (quando do lançamento da música citada) e o de 1984, quando a estimativa do custo de gravação de um disco independente foi feita.

¹⁵³ ACONTECE, *Jornal do Brasil*, 09 dez. 1978, Caderno B, p. 10.

¹⁵⁴ NO caminho da produção alternativa. *Tribuna da Imprensa*, 09 mar. 1979, p. 10.

sobre a produção do disco, a reportagem já trazia outros significados políticos e culturais relacionados à estratégia econômica improvisada.

Consagrado por diversos críticos que ouviram suas músicas e de família intelectualmente importante - Francisco Mário é irmão do chargista Henfil - poderia perfeitamente ser lançado por uma multinacional do disco. Entretanto, preferiu o esquema próprio de valorização da música brasileira, a sujeitar-se às imposições empresariais alienígenas.¹⁵⁵

O disco “Terra” vendeu 4 mil cópias no Brasil e, segundo o próprio Francisco Mário, também a mesma quantidade no México, onde o LP foi editado após a sua visita ao país. O montante arrecadado com essa venda internacional ajudou o músico a investir no seu primeiro disco exclusivamente instrumental, lançado em 1983.

Vendi, então, meu disco, pelo dobro do preço do que pensava que iriam me pagar. A primeira edição deles vendeu 4 mil cópias e eles já vão partir para a reedição. Olha, ganhei tanto dinheiro que finalmente consegui fazer quase tudo o que eu queria. Fui aos Estados Unidos e comprei meus instrumentos, amplificadores e microfones, e ainda banquei sozinho o terceiro disco. O segundo já havia me saído caríssimo, quase Cr\$ 2 milhões. Agora eu estava mais tranquilo.¹⁵⁶

O caso do segundo disco lançado pelo artista, “Revolta dos Palhaços” (1980), foi emblemático no quesito financiamento. A ideia do compositor foi agregar colaboradores que comprassem o disco antes mesmo de seu lançamento, sendo pioneiro da prática disseminada atualmente chamada de “financiamento coletivo”.¹⁵⁷ Diversos sujeitos da cena cultural brasileira daqueles anos colaboraram com a iniciativa, como Sérgio Cabral, Dina Sfat, Darcy Ribeiro, Ziraldo, Aluizio Falcão, entre outros. O disco, no seu encarte (FIGURA 5), trazia as marcas físicas

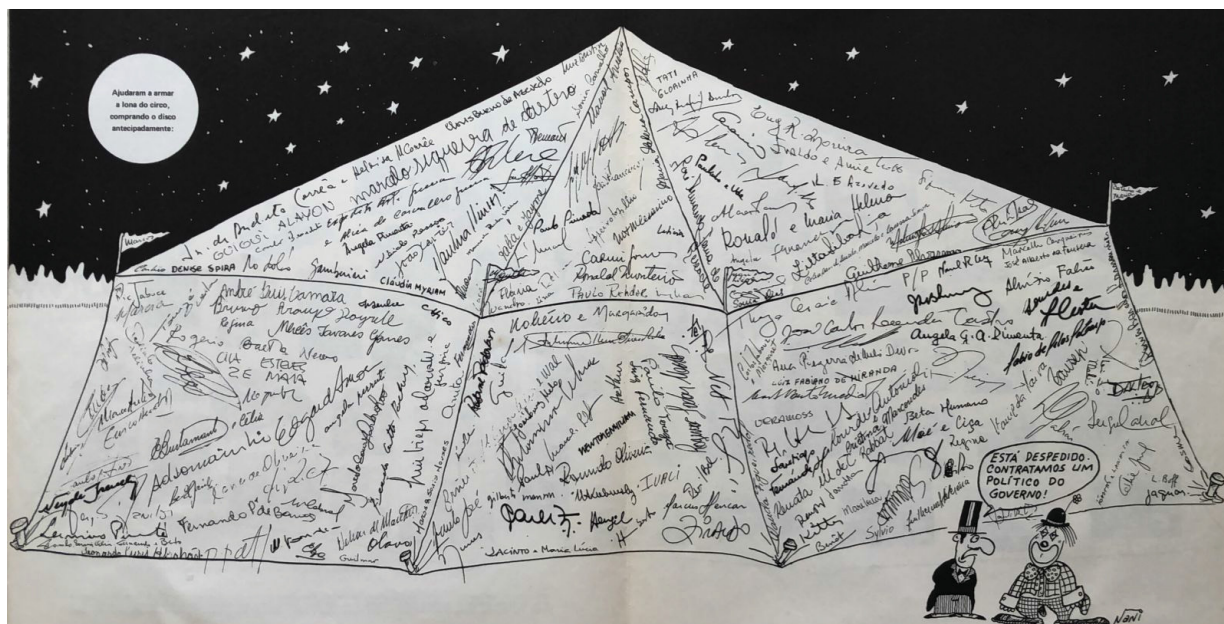
¹⁵⁵ NO caminho da produção alternativa. **Tribuna da Imprensa**, 09 mar. 1979, p. 10.

¹⁵⁶ INSTRUMENTAL Independente. **Última Hora**, 09 maio 1983, UH Revista, p. 5.

¹⁵⁷ Atualmente, a prática do “financiamento coletivo” é também bastante difundida através do termo em inglês *crowdfunding*. Segundo Oliveira: “O conceito de *crowdfunding* tem origem no *crowdsourcing* onde uma rede de indivíduos é formada para reunir esforços criativos em torno da resolução de um problema [...]. Essa mobilização é motivada por uma chamada aberta feita em sites específicos. No caso do *crowdfunding*, essa chamada não tem uma natureza criativa, mas sim financeira. Em uma iniciativa de poucos riscos, uma meta orçamentária é criada para que diversos indivíduos possam contribuir.” Cf. OLIVEIRA, Marcio Pizzi de. As transformações do mercado musical e as plataformas de crowdfunding e licenciamento musical. **Revista Sonora**, Vol. 6, Nº 12, Campinas, 2017, p. 11. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br/>. Acesso em 10 jul. 2019.

da colaboração coletiva, com a assinatura dos financiadores em uma estilizada lona de circo desenhada por Nani.¹⁵⁸

FIGURA 5 - Encarte do LP “Revolta dos Palhaços” (1980)



FONTE: O autor (2022, a partir de fotografia do original)

Também no caso da capa do disco, a autonomia do artista independente destaca-se com a inserção de uma arte do irmão de Chico Mário, o Henfil, com palhaços urinando na lona de um circo (cf. FIGURA 6). Em um momento de embates sobre as possibilidades de redemocratização no país, era digno de nota o esforço em dotar o “produto” LP de uma série de elementos que pudessem comunicar uma mensagem crítica à ditadura e a uma “Abertura” tutelada e com desdobramentos ainda autoritários e de profunda desigualdade social.

¹⁵⁸ Ernani Diniz Lucas (1951-2021) foi cartunista, chargista e roteirista. Colaborou com diversos veículos, como Pasquim, O Globo, Jornal dos Sports, Última Hora, O Dia, entre outros. Faleceu vítima de complicações da COVID-19, assim como o compositor Aldir Blanc, outro colaborador do trabalho artístico de Chico Mário.

FIGURA 6: Capa do LP “Revolta dos Palhaços” (1980)



FONTE: O autor (2022, a partir de fotografia do original).

A alegoria do circo para abordar a sociedade brasileira daquela época, que está presente no conjunto do repertório disco (que será analisado em detalhe no terceiro capítulo), ganhava um reforço importante dos aspectos visuais presentes na produção da obra.

O disco “Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais” (1983) foi distribuído pela Codecri (editora do jornal *Pasquim*) e vendido a Cr\$2.000,00. Chegou a vender 6 mil cópias, um sucesso do meio que teve como recordes as 20 mil cópias de “Feito em Casa” (1977) de Antonio Adolfo e as 80 mil do disco de estreia homônimo do conjunto “Boca Livre” (1980). Esse foi o primeiro álbum instrumental do artista que, concomitante ao seu lançamento, publicou um livro de poesias, intitulado *Painel Brasileiro*.

O álbum “Pijama de Seda” (1985) foi viabilizado através de 100 co-produtores, que adquiriram, antes do LP estar pronto, cópias do disco e um ingresso para o show de lançamento. Este disco teve sua primeira edição esgotada em um mês.¹⁵⁹ Diferente dos outros discos, o rótulo do LP não trazia a marca *Libertas*, do selo de Chico Mário, mas sim da recém-fundada Visom, uma produtora musical originada de um estúdio de mesmo nome e que lançou diversos trabalhos

¹⁵⁹ MÁRIO, Francisco. “Pijama de Seda”: uma odisséia no espaço intra-uterino. *Pasquim*, 28 nov. a 04 dez. 1985, p. 14.

de música instrumental brasileira.¹⁶⁰ Essa foi a única parceria estabelecida por Chico Mário com outra empresa fonográfica que não uma associação de músicos.

O disco “Retratos” (1986) contou com a ajuda de 20 co-produtores, nomeados na contracapa da obra. Neste caso, a prensagem dos vinis foi um problema, justamente em uma época na qual a crise do petróleo dificultou a importação da matéria-prima para a fabricação dos LPs. Em um texto no *Pasquim* no qual comentava sobre o lançamento deste seu disco, Chico Mário, através de metáforas, mostrou sua preocupação com o problema: “Lógico que o frigorífico (ou a fábrica de bolachas), não me entregou toda a carne (os discos), e foi desviada uma parte. Temos que nos contentar com 1300 LPs, para que se possa prensar os hum [sic] milhão e pouco de RPMs, Xuxas, e outros.”¹⁶¹

Aqui Chico Mário se refere principalmente às consequências do Plano Cruzado e seus impactos nas políticas econômicas que afetaram a indústria fonográfica brasileira. Surfando em certa euforia de consumo que veio a reboque dos primeiros momentos de estabilidade do Plano Cruzado, que durou pouco tempo, o pop e o rock brasileiros cresceram de maneira muito acentuada em meados dos anos 1980, chegando em seu ápice com a venda de 2,2 milhões de cópias do disco “Rádio Pirata ao vivo”, da banda RPM.¹⁶² Desse modo, certamente a disputa por matéria-prima para a prensagem de discos era uma causa perdida para os artistas que tentavam se autoproduzir, dada a expectativa de consumo e o poder financeiro que cercavam as “estrelas” das grandes gravadoras.

Ricardo Alexandre comentou sobre esse contexto:

Tudo vendia muito durante o Plano Cruzado. A indústria fonográfica, vivendo seu melhor período em anos, simplesmente não conseguia suprir a demanda. CBS, RCA e BMG-Ariola anunciaram, no final de 1986 [ano do lançamento de *Retratos*], que não havia vinil suficiente para prensar tantos discos. O lançamento da caixa *Live/1975-85*, de Bruce Springsteen, prioridade máxima da CBS mundial, foi cancelado no Brasil por falta de matéria-prima. Os discos que chegavam às lojas sofriam por falta de papel-cartão de 300 gramas. Agora, as capas eram fabricadas em horrendo papel de 240 gramas, que deixava borrar tinta. O álbum natalino de Roberto Carlos, com quase três milhões de pedidos, só conseguiu chegar às mãos de 900 mil consumidores. Rádio Pirata ao vivo era esgotado para venda na

¹⁶⁰ VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002, p. 331.

¹⁶¹ MÁRIO, Francisco. “Retratos” - O autor explica: Boi Gordo e o Magro. **Pasquim**, 23 a 29 out. 1986, p. 18.

¹⁶² ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016, p. 280.

maioria das lojas, ainda que a CBS tentasse contornar a situação fabricando boa parte de seus LPs na Argentina.¹⁶³

Essa disparidade entre o “esquema fonográfico convencional” e o “esquema fonográfico independente”, com o privilégio do primeiro de dispor prioritariamente de insumos na produção fonográfica, entre outros aspectos, também foi discutida por Chico Mário ao comentar a sua ideia de dividir o repertório do disco “Retratos” entre Sul e Norte, como podemos conferir a seguir:

É o caso do Sul e do Norte. O Sul tem boi gordo (temperados com instrumentos caros), que são sambas e chorinhos, tão desaparecidos, mas que poderiam estar na mesa (ou nas vitrolas, rádios, TVs, aps de som) dos brasileiros, porém permanecem com o criador (e um número reduzido de iniciados na música brasileira). Enquanto isto o Norte tem boi magro (temperado com instrumentos artesanais às vezes), porém com muito sabor. A culpa da magreza é a pouca grana e grama, e que não impede a alta penetração dos baiões, frevos, dobrados, violas, e costeletas de ritmos. E aí entra o atravessador, ele quer grandes lucros, quer vender o boi Gordo e Magro por uma fortuna e pagar pouco ao criador, o nosso músico, compositor e intérprete. E mais: ele cria boi de papelão e vende como se fosse boi de verdade (é o ídolo descartável, que na primeira chuva desmancha-se, não tem consistência, normalmente cópia de coisas, “ondas” das matrizes estrangeiras). [...] Diante deste quadro avassalador, resolvi construir uma arca (ou um disco?), e colocar de um lado os bois gordo (lado Sul: sambas, chorinhos...) e de outro os bois magros (lado Norte: baiões, violas...), para que eu pudesse me alimentar (ouvir estes sons raros) e aos consumidores próximos.¹⁶⁴

Ou seja, o artista, através das metáforas dos bois gordo e magro faz aqui uma sucinta interpretação sobre as relações entre duas formas de produzir música e seus desdobramentos inclusive para a difusão de determinadas sonoridades para o público consumidor de música no Brasil. Reforçando uma das motivações já mencionadas anteriormente, Chico Mário acreditava que a rica sonoridade dos gêneros musicais brasileiros estava perdendo espaço no mercado musical convencional e, portanto, apenas uma atitude “independente” poderia ainda abastecer os interessados nesse repertório. É interessante notar também que, como admite ao final da citação, o alcance desse consumo era restrito, pois só aqueles “próximos” poderiam saborear “a carne dos bois” preparada pelos independentes.

¹⁶³ ALEXANDRE, *op. cit.*, 2016, p. 311.

¹⁶⁴ MÁRIO, Francisco. “Retratos” - O autor explica: Boi Gordo e o Magro. **Pasquim**, 23 a 29 out. 1986, p. 18.

TABELA 4 - Informações sobre tiragem, financiamento e vendas dos discos de Chico Mário lançados entre 1979 e 1986

	Tiragem	Financiamento	Vendagem
Terra (1979)	3 mil iniciais	financiamento particular	4 mil
Revolta dos Palhaços (1980)	4 mil	financiamento coletivo (2 milhões)	4 mil
Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais (1983)	6 mil	financiamento particular	6 mil (Cr\$ 2 mil)
Pijama de Seda (1985)	6 mil	Financiamento particular e coletivo (100 co-produtores)	vendeu a primeira edição em um mês
Retratos (1986)	1,3 mil	financiamento particular	sem dados

FONTE: O autor (2022).¹⁶⁵

Combinando, portanto, financiamento particular com colaboração coletiva através da venda antecipada dos discos e/ou de ingressos para os shows de lançamento dos álbuns, Chico Mário foi um dos exemplos mais emblemáticos da produção independente que dispensou acordos com distribuidoras ligadas a grandes empresas e até mesmo o vínculo com pequenas empresas e selos discográficos que despontaram nos anos 1980.

Mas a colaboração coletiva não se restringiu ao custeio financeiro do disco. Fatores decisivos para a concretização dos discos independentes, em um contexto de subfinanciamento da produção musical e da ausência de uma estrutura de gravação atrelada aos departamentos específicos das multinacionais do disco, foram a atuação dos estúdios de gravação que abriram as portas para os independentes. Além disso, foi fundamental o auxílio de diversos músicos e artistas em geral, que formavam uma rede de colaboração responsável pela execução de instrumentos nas gravações, no acompanhamento do artista no show e em trabalhos artísticos

¹⁶⁵ Informações retiradas de diferentes matérias jornalísticas sobre os discos lançados. Na contracapa do disco "Retratos" (1986), por exemplo, consta que é possível fazer pedidos, por reembolso postal, de cópias de todos os discos do artista, o que denota a imprecisão de algumas informações da tabela que indicam esgotamento na venda das tiragens.

eventuais mas não menos importantes de fotografia, ilustração e demais aspectos relacionados ao encarte dos LPs e na montagem dos espetáculos musicais.

Todos os discos de Francisco Mário foram gravados no Estúdio Sono-Viso¹⁶⁶, comandado pelo técnico Toninho Barbosa, equipado com uma mesa de gravação de oito canais. Esse estúdio fazia parte de um complexo mais amplo de uma produtora audiovisual católica, a Sono-Viso, focada na produção de conteúdo didático e catequético, alguns deles vinculados à perspectiva da Teologia da Libertação.¹⁶⁷

Além disso, a empresa integrou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, encampada pelo MEC, com doação de material audiovisual sobre a temática folclórica.¹⁶⁸ O estúdio Sonoviso também foi um local importante de referência técnica para a gravação da série Discos PRO-MEMUS, da Funarte, colaborando na mixagem, masterização e gravação de diversos LPs.¹⁶⁹

Naquele espaço, muitos músicos se encontravam para viabilizar seus trabalhos autorais sem precisar recorrer às grandes gravadoras. Sobre o estúdio, o músico Paulo Girão escreveu em suas memórias que:

O Estúdio Sonoviso era o preferido dos músicos da moderna música popular brasileira, e carioca. Ficava atrás de um circo - circo de lona, mesmo, com leões, elefantes etc. - na Praça Onze, perto da Presidente Vargas e do Edifício “Balança mas não cai”. Quem comandava o som era Toninho Barbosa, mais do que um simples técnico, um grande amigo de todos, famosos ou não; muito cuidadoso com seu trabalho, usava bata e luvas brancas para manipular fitas e microfones! Foi Toninho quem gravou o primeiro disco independente do Brasil, o LP “Feito em casa”, do pianista e compositor Antonio Adolfo.¹⁷⁰

Como demonstrou Marcia Tosta Dias, o estúdio era um dos itens que compunham a complexa estrutura do auge das maiores gravadoras brasileiras e

¹⁶⁶ O nome do estúdio e da produtora audiovisual costuma aparecer nas fontes ora como Sonoviso ora como Sono-Viso.

¹⁶⁷ A Sono-Viso foi fundada pelo padre alemão Josef Maria Engel, ligado à Congregação do Sagrado Coração da Igreja de Santana (**Jornal do Brasil**, 11/08/1972, p. 13 e 08/01/1987, p. 5). Inicialmente uma entidade filantrópica, adquiriu formato empresarial ao longo da década de 1970 e foi adquirida pela Vozes em 1987 (**Jornal do Brasil**, 28/07/1987, p. 4). Como exemplo do espectro político no qual estava situada a produção da Sono-Viso, basta citar a ferrenha oposição que fazia a seus conteúdos o jornalista conservador Gustavo Corção, que identificava no material impresso na Sono-Viso e na Vozes “porcarias ditadas por Satanás”. Cf. PAULA, Christiane Jalles de. **O bom combate**: Gustavo Corção na imprensa brasileira (1953-1976). Rio de Janeiro: FGV/Faperj, 2015, p. 280. Em 1970, o então ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, também criticou a suposta subversão embutida nos catecismos editados pela Sono-Viso (cf. **Correio da Manhã**, 07/04/1970, p. 8).

¹⁶⁸ Cf. *Jornal do Brasil*, 02 mar. 1975, Caderno B, p. 6

¹⁶⁹ Cf. créditos dos discos no site “Brasil Memória das Artes”, mantido pela Funarte, disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-pro-memus>. Acesso: 14 nov. 2022.

¹⁷⁰ GIRÃO, Paulo. **Glória ao rei dos confins do além**: uma música pode mudar uma vida. Rio de Janeiro: KBR, 2012, p. 100.

estrangeiras, com seus diversos departamentos administrativos, de marketing etc. Já o artista sem contrato, teria que percorrer todas essas instâncias de maneira esparsa e, não raras vezes, de maneira aleatória, costurando um percurso que ia da composição até à divulgação com as redes e locais que ia descobrindo e interagindo ao longo de todo o processo.

Foi na Sono-Viso que, entre 1977 e 1978, Antonio Adolfo gravou seus dois primeiros discos independentes, um em quatro canais (“Feito em Casa”) e outro em oito canais (“Encontro Musical”).¹⁷¹ Neste último LP, inclusive, na capa do álbum havia destaque para o nome do estúdio nos créditos do disco.

Toninho Barbosa era considerado por alguns músicos um profissional que ia além da função de técnico do estúdio, interferindo também na realização do disco como um produtor. É o que comentaram Luli e Lucina em 1979: “O Toninho na realidade é mais do que um técnico, pois junto aos independentes ele assume a função de um produtor, se envolvendo por inteiro com o trabalho.”¹⁷²

A reportagem ainda continua dando mais detalhes sobre a influência do técnico de estúdio na empreitada dos independentes: “E Toninho Barbosa é uma das razões da Sonoviso ter se tornado uma espécie de quartel-general das produções alternativas. A outra é o fato dos padres que são proprietários do estúdio cobrarem metade do preço oficial da hora-estúdio para os artistas independentes.”

¹⁷¹ O primeiro estúdio no Brasil a ter aparelhos que permitiam gravação em oito canais foi o da Columbia, no Rio de Janeiro, em 1970, e que investiu mais de Cr\$ 250 mil na nova tecnologia (cf. **Jornal do Brasil**, 23 e 24 ago. 1970, Caderno B, p. 6). Já o estúdio pioneiro em ter uma mesa de som com 16 canais foi o estúdio Eldorado, em 1972. O primeiro LP que usou essa tecnologia foi Expresso 2222, de Gilberto Gil (cf. **Jornal do Brasil**, 11 e 12 jun. 1972, Caderno B, p. 5). Apesar de não possuir, portanto, os recursos tecnológicos mais atualizados para a produção de discos, a Sono-Viso detinha o acesso a uma tecnologia que poderia viabilizar a produção discográfica com relativa qualidade mesmo longe das grandes gravadoras.

¹⁷² MIGUEL, José; MENEZES, Cristiano. Luli e Lucinha: o som ecológico e independente dá vida a “Yorimatã”. **Correio Braziliense**, 23 ago. 1979, p. 19.

FIGURA 7 - Chico Mário e Chiquinho do Acordeon no estúdio Sono-Viso, durante a gravação do disco “Revolta dos Palhaços”



FONTE: Acervo da Família Souza (Créditos: Maria Nakano)

Toninho Barbosa, segundo nota publicada pela *Tribuna da Imprensa*, teria chegado ao estúdio Sono-Viso em 1971, depois de ter percorrido rádios e emissoras de televisão em Teresina, Recife, Brasília e São Paulo. Segundo o texto, o técnico era: “Um dos grandes responsáveis pelo verdadeiro *boom* de discos dependentes [sic] no Brasil [...], que vem há anos dando um incomparável apoio aos músicos brasileiros e incentivando-os a enveredar por essa forma de produção alternativa”.¹⁷³ Considerado por Arnaldo de Souteiro como o Rudy Van Gelder brasileiro¹⁷⁴, era constantemente elogiado pelo jornalista como o responsável pela qualidade técnica das gravações, elogiadas inclusive no exterior, quando do lançamento na França do disco “A Tarde”, de Nivaldo Ornelas, gravado no estúdio em 1981.

O próprio Toninho Barbosa, em entrevista de 1986, menciona que os músicos cobravam “pela tabela independente”. Apesar de não detalhar os valores específicos

¹⁷³ SOUTEIRO, Arnaldo de. Som. **Tribuna da Imprensa**, 21 abr. 1982, p. 11.

¹⁷⁴ SOUTEIRO, Arnaldo de. Remando contra a maré. **Tribuna da Imprensa**, 03 maio 1989, p. 18. Rudy Van Gelder foi um engenheiro de som responsável por inúmeras e consagradas gravações de jazz de artistas como Miles Davis, John Coltrane, entre outros. Muitas delas foram lançadas pelo famoso selo *Blue Note Records*. Cf. obituário no site do jornal *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/08/26/arts/music/rudy-van-gelder-audio-engineer-who-helped-define-sound-of-jazz-on-record-dies-at-91.html>. Acesso 26 set. 2022.

dessa “tabela”, o técnico de estúdio garantia que sem ela as gravações seriam inviáveis economicamente. Naquele mesmo ano da entrevista (e na mesma matéria), Tárík de Souza comenta sobre a retomada das gravações independentes após o Plano Cruzado, já que as demandas para o estúdio Sono-Viso haviam diminuído consideravelmente em 1984 e 1985.¹⁷⁵

Nessa época, também, músicos da cena rock começaram a utilizar o estúdio como base de gravação inicial de suas demos. É o que menciona, por exemplo, o jornalista Joaquim Ferreira da Silva em texto sobre os “points” do rock carioca em 1986.¹⁷⁶ A banda Biquini Cavado, por exemplo, gravou seu primeiro *hit*, “Tédio”, justamente nos estúdios da Sono-Viso, em 1984.¹⁷⁷

Em nota, o *Jornal do Brasil* comentou sobre estúdios de gravação que davam suporte à produção musical independente, como o Sonoviso (“através do acessível Padre Engel”) no Rio de Janeiro e, em São Paulo, o Vice-Versa (de Rogério Duprat e Sá & Guarabira) e o recém-fundado Spalla, que teria custado aos fundadores Marcus Vinicius e Dionisio Moreno Cr\$ 2 milhões e 300 mil.¹⁷⁸

Nesse caso da importância do estúdio para a viabilização dos independentes, é necessário também pensar no quanto há, nessa relação entre a proposta independente e o estúdio, relações específicas entre o padrão tecnológico e a tentativa de marcar uma sonoridade e/ou uma postura diferenciada.

Um sistema de convenções pode ficar incorporado, não só nos materiais livremente manipulados — como a expressão e linguagens musicais — mas também pode ser previamente formatados nos equipamentos a serem utilizados. Microfones, cabos, gravadores, fitas magnéticas, mesas de som, equipamentos de efeito, salas com tratamento acústico, representam tecnologias padronizadas por grandes fabricantes. Portanto, a construção da sonoridade de um disco, por mais que o artista tente buscar uma expressão própria, ele estará compartilhando de uma convenção sonora arraigada na tecnologia disponível. Mas é claro que mesmo em um contexto formatado pela indústria da música, os artistas categorizados por Becker [...] como “inconformistas”, sempre tentarão produzir à margem dos processos vigentes, buscando uma espécie de deturpação das convenções e dos programas das máquinas, produzindo efeitos que seus fornecedores não haviam imaginado.¹⁷⁹

¹⁷⁵ SOUZA, Tárík de. A virada dos independentes. *Jornal do Brasil*, 11 jun. 1986, Caderno B, p. 7.

¹⁷⁶ *Jornal do Brasil*, 28 mar. 1986, p. 32.

¹⁷⁷ *Correio Braziliense*, 28 set. 1986, p. 8.

¹⁷⁸ *Jornal do Brasil*, 28 abr. 1979, Caderno B, p. 4.

¹⁷⁹ CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Memórias, discos e outras notas*: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927–1971). Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 57.

Algumas marcas na obra de Francisco Mário podem ser pensadas como índices dessa relação dialógica entre o padrão da indústria e o trabalho coletivo em estúdio realizado na Sono-Viso. Para comentarmos essas marcas, é importante ainda levar em conta as etapas que envolvem o processo de produção fonográfica:

Em linhas gerais, pensando especificamente na música popular gravada pela indústria fonográfica, para que um fonograma seja produzido é necessário: 1) que um compositor/intérprete produza uma música ou escolha uma obra de autoria desconhecida para ser gravada; 2) que um diretor artístico, produtor ou proprietário de estúdio identifique a potencialidade do artista ou canção como fonograma; 3) que arranjadores possam orquestrar e adaptar a obra para as condições disponíveis (determinado grupo musical, orquestra ou instrumento acompanhador); 4) que instrumentistas estejam aptos a executarem a obra em estúdio; 5) que existam técnicos, engenheiros de som e produtores preparados para o processo de gravação e edição; 6) que o material gravado seja preparado em suportes vendáveis em uma fábrica; 7) que diretores de marketing promovam e distribuam a obra gravada em lojas e emissores de rádio e televisão; e 8) que um público esteja apto a consumir tais fonogramas.¹⁸⁰

Essas etapas constituíram, portanto, uma “cultura da gravação”, dividida em quatro etapas principais: práticas de estúdio, práticas de marketing, design e distribuição, práticas industriais e práticas de escuta. Adaptando essas etapas propostas por Marcos Edson Cardoso Filho, retomamos algumas características da produção dos cinco discos lançados em vida por Chico Mário para estabelecer alguns de seus aspectos relacionados a esses quesitos.

Primeiro: o compositor decidiu gravar seu repertório e transformá-lo em fonograma após mudar-se de São Paulo para o Rio de Janeiro e visualizar, através das experiências de alguns artistas que já lançavam seus discos de maneira independente, uma possibilidade de inserção no mercado musical sem precisar passar pela interferência de uma grande gravadora. Segundo, não foi propriamente um diretor artístico, mas sim o próprio artista, que pensou ser viável a gravação e lançamento dos discos.

A respeito de arranjadores e instrumentistas, assim como parceiros de composição, Chico Mário contou tanto com artistas do circuito independente quanto daqueles já consagrados e oriundos de grandes gravadoras. Roberto Gnattali e Luiz Claudio Ramos estavam entre os arranjadores que colaboraram nos dois primeiros

¹⁸⁰ CARDOSO FILHO, *op. cit.*, 2013, p. 58.

discos do artista. Entre os instrumentistas, destacaram-se Henrique Drach, Djalma Corrêa, Chiquinho do Acordeon, entre outros.¹⁸¹

No caso do técnico de som, destaca-se o já mencionado Toninho Barbosa, que com o estúdio Sono-Viso e sua capacidade de aglutinar artistas e produzir informalmente os discos que gravava, foi essencial para a concretização de todos os discos. Além disso, Chico Mário contava com colaboradores na área das artes visuais, seja na fotografia, na charge ou na pintura (com seu irmão Henfil e os artistas Noguchi, Elifas Andreato, Lobianco, entre outros) para idealização e elaboração do material impresso. Por fim, existia um público apto a consumir esses discos, mesmo que incerto e quase indefinido, como será analisado na quarta e última parte deste capítulo.

TABELA 5 - Etapas de produção de um disco independente

Primeiros passos	<ul style="list-style-type: none"> a. abrir ou arrumar uma firma comercial b. escolher as músicas que serão gravadas c. liberar as músicas na censura d. pegar autorização da editora das músicas e. pegar no ECAD o GRA (número da gravação da música)
A gravação	<ul style="list-style-type: none"> a. fazer os arranjos das músicas b. marcar o estúdio (previsão de 40 a 60 horas para um LP) c. arregimentar os músicos para gravar d. providenciar fitas magnéticas para gravar e. arrumar um produtor mais experiente para ajudar (quando necessário) f. mixar e fazer a fita matriz
Produção industrial (prensagem)	<ul style="list-style-type: none"> a. levar a fita matriz para uma fábrica b. ver o “corte” da fita e fazer a matriz de platina c. fornecer o “guia do rótulo” para a fábrica d. pegar os discos prontos e a fita matriz de volta
A capa	<ul style="list-style-type: none"> a. fazer, encomendar a “arte-final” da capa b. fazer o fotolito c. imprimir a capa em uma gráfica especializada

FONTE: O autor (2022).¹⁸²

¹⁸¹ No ANEXO IV podem ser conferidos os diversos músicos que participaram desta rede colaborativa e que gravaram nos discos de Chico Mário. As informações sobre as parcerias foram retiradas majoritariamente dos créditos que constam nos encartes dos discos.

¹⁸² Elaborada a partir das informações que constam em MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 22-23.

De maneira aproximada, essa “cultura de gravação” analisada por Cardoso Filho também estava presente nas orientações de Chico Mário em sua já citada obra. No capítulo “Como fazer”, o músico elencou as diferentes etapas envolvidas no processo de produção, conforme apresentado na TABELA 5.

Podemos perceber nessas orientações que Chico Mário, a partir de diferentes improvisos, mas também de estratégias já vinculadas à consolidada produção de discos do Brasil, desenvolvia um esquema de produção muito próximo daquilo que se entende por “racionalização” da produção fonográfica, adaptando essa racionalização, no entanto, para as condições e especificidades da produção de discos por conta própria ou por pequenas empresas do ramo. Na estrutura dessas etapas podemos visualizar a relação intrínseca entre as funções técnicas e artísticas combinadas pelo músico, como mencionada anteriormente por Luiz Tatit.¹⁸³

Entre as recomendações procedimentais, constavam desde reaproveitamento de fitas magnéticas até dicas mais afeitas à garantia da “qualidade” do trabalho a ser produzido e como proceder nas gravações em estúdio, como fica explícito na citação a seguir:

Com o estúdio acertado (é bom que sejam marcados dias alternados para a gravação, para ter-se tempo de ouvir, avaliar e substituir possíveis falhas no material já pronto), pode-se “chamar” os músicos, que devem ter realmente experiência de estúdio. [...] Deve-se também providenciar as fitas magnéticas para gravação em 8, 16 ou 32 canais e as fitas para mixagem e cópias, pesquisando-se sempre os preços. Pode-se ainda usar o recurso do reaproveitamento de fitas usadas já apagadas previamente, pois o custo de fitas novas é bem alto. Após todas essas providências, chega o dia da gravação. É bom que estejam no estúdio, além do arranjador, do técnico e do artista, também os músicos e um produtor independente com experiência para ajudar no que for preciso. A gravação deve ser feita com paciência, sem pressa demais, não insistindo nos erros para com isso não sacrificar a qualidade do trabalho. A cooperação entre os músicos, o arranjador, o técnico e o artista deve ser completa, sempre conscientes de que se trata de um trabalho independente.¹⁸⁴

Desse modo, a partir da obra crítica e da discografia lançada por Chico Mário em vida, temos o esboço do que seria um “esquema fonográfico independente”, entendido até este momento como um conjunto de estratégias que combinavam aspectos de racionalização produtiva com improvisos e elaborações mais “artesaniais”. Esse não era, por óbvio, um esquema seguido por todos que lançaram

¹⁸³ TATIT, Luiz. Antecedentes dos Independentes. **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, nº 8, São Paulo, CEAC, 1984, p. 33.

¹⁸⁴ Cf. MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 20-21.

discos independentes naquele contexto, mas é importante destacar aqui essa tentativa de formar um esquema “independente”, já desde os primeiros passos na feitura do trabalho. Outros desdobramentos dessa empreitada poderão ser vistos a seguir, a partir da análise de outros discos produzidos por Chico Mário e na parte que diz respeito à divulgação de sua obra.

2.3 PRODUZINDO OUTROS ARTISTAS

Identifiquei durante a pesquisa três empreitadas principais de produção artística realizadas por Francisco Mário, através de sua empresa “Francisco Mário Produções Artísticas”, que extrapolaram o escopo de sua própria obra musical. São elas: o encaminhamento de letras de composições de Eduardo Filizzola para a análise da divisão de censura do estado do Rio de Janeiro; a participação no disco “Julião, Verso e Viola” de Francisco Julião, que foi lançado pelo selo “Libertas” e a produção e também lançamento do disco “Radamés Gnattali”, que incluía um concerto de piano solo do maestro com releituras de músicas brasileiras.

No caso de Eduardo Filizzola, encontrei nos arquivos do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP/RJ) o encaminhamento da letra de seis músicas do artista, procedimento realizado pela Francisco Mário Produções Artísticas e Comércio de Discos, que talvez estivesse agenciando a gravação do disco do músico, em 1983. Uma das letras, intitulada “Herói”, foi vetada pela censura, com pareceres que acusavam o compositor de ofender a moral e os bons costumes ao abordar supostamente o tema do consumo de drogas.¹⁸⁵ No entanto, não foram encontradas mais informações sobre o caso. Em entrevista informal, Eduardo Filizzola declarou não recordar de seu contato profissional com Francisco Mário.¹⁸⁶

A relação com Francisco Julião, por sua vez, foi bem melhor documentada e diz respeito à gravação, pelo político pernambucano, de seu disco “Julião, Verso e Viola”, em 1980. Ao retornar do exílio, após a Anistia, Julião passou por um processo de reconstrução de sua imagem política, voltada agora não mais para um enfrentamento radical como na época das Ligas Camponesas, mas pensando nas

¹⁸⁵ Arquivo Nacional. Ofício Nº 527/83 - SCDP/DPF/SR/RJ de 19/09/1983 (BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU). Acesso através do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Disponível em: <https://bit.ly/3hk3t7h>. Acesso: 14 nov. 2022.

¹⁸⁶ Contato com a página oficial do cantor e compositor via Facebook/Messenger no dia 06 de abril de 2020.

suas possíveis contribuições para a redemocratização política e social do país. O político, inclusive, seria um dos responsáveis pela consolidação do Partido Democrático Trabalhista (PDT), em meio ao processo de ampliação da participação de novos movimentos sociais e políticos no Brasil no início da década de 1980.¹⁸⁷

FIGURA 8 - Francisco Julião e Chico Mário em sessão de gravação no estúdio Sono-Viso



FONTE: Acervo da Família Souza (Créditos: Maria Nakano)

Por intermédio de Betinho (que havia, junto com Henfil, entrevistado Julião para o Pasquim, em 1978), Francisco Mário, também nos estúdios da Sono-Viso, ajudou Julião na tarefa de tentar ampliar e modificar o alcance de suas mensagens políticas.

A gravação ocorreu em um estúdio no Rio de Janeiro e, segundo Betinho, no curto período de 2 horas “tudo estava pronto”. O LP contou com a participação de Francisco Mário, irmão de Betinho: “o texto merecia uma viola. Chamamos o mano Chico Mário para tocar.” Essa rede de pessoas envolvidas na gravação dos versos de Julião foi construída desde a época do exílio. Em Cuernavaca, o exilado havia recebido a visita de Henfil, que o desejava entrevistar para O Pasquim. Junto com ele estava, entre outros, o seu irmão, Herbert de Souza, exilado no México, onde exercia a função de professor na UNAM [Universidad Nacional Autónoma de México]. Talvez venha daí o relacionamento mais próximo entre Francisco Julião e os irmãos Henfil e Betinho, que depois foi estendido a Chico Mário.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Cf. PORFÍRIO, Pablo Francisco de Andrade. **Francisco Julião**: em luta com seu mito. Golpe de Estado, Exílio e Redemocratização do Brasil. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2016, p. 225-269.

¹⁸⁸ PORFÍRIO, *op. cit.*, p. 260-261.

Acompanhando o ex-líder das Ligas Camponesas na viola e usando seu selo “Libertas” para o lançamento do LP, Chico Mário ajudou a viabilizar o disco lançado com três poemas de cordel escritos e declamados por Julião. O LP (com tiragem de mil exemplares) trazia no repertório os seguintes textos: “Os direitos da mulher”, no Lado A; “O sindicato é a estrela” e “Por que sou nacionalista” no Lado B. Além disso, na contracapa do LP, Betinho escreveu um texto comentando sobre os significados da obra e as vicissitudes que envolveram o seu lançamento.¹⁸⁹

Como podemos observar nos títulos e nas letras dos poemas, Julião abordou assuntos significativos e delicados da realidade brasileira, como a questão da violência contra a mulher, a mobilização sindical dos trabalhadores e também uma perspectiva nacionalista afeita às perspectivas de esquerda e antiimperialistas daquele contexto. Como será comentado a seguir, todas essas questões foram levadas em conta pelo parecer inicial da Censura pelo veto integral ao disco.

A relação de Francisco Julião com a poesia já era do tempo das Ligas Camponesas e sua visão sobre o assunto acabou sendo o mote do início da entrevista dos irmãos Souza com Julião no Pasquim, em 1979.

Tô acostumado a escutar os cantadores, os poetas populares, essa poesia de cordel que tô sabendo que está renascendo no Brasil, e a poesia popular foi um instrumento que usei para chegar até os camponeses. Escrevi muitos folhetins com o nome de José da Silva pra ajudar o trabalho de conscientização - como diria Paulo Freire - dos camponeses. Chegamos a fazer congresso de violeiros para ver se era possível sair do canto alienado, que cantava feitos não relacionados com a vida real dos camponeses, para encarar o problema da fome, da miséria e da injustiça usando uma poesia ideológica.¹⁹⁰

É interessante, a partir dessa citação de Julião, perceber como o vínculo dele com a poesia popular era intimamente relacionado à luta política. Não é à toa, portanto, que, quando retorna ao Brasil logo depois, o advogado retoma essa prática em um novo contexto político no país. Talvez até tenha saído dessas conversas a ideia de um LP com seus poemas declamados.

O mais certo, no entanto, é que esse projeto latente conseguiu se concretizar quando Julião e Betinho retornaram do exílio e encontraram no Brasil a

¹⁸⁹ É possível notar, cotejando as letras do encarte e a interpretação de Julião, que o declamador comete pequenos equívocos, que podem ser atribuídos pelo menos a duas causas: a inexperiência de Julião gravando em estúdio e a “pressa” para registrar a obra, já que foi gravada em apenas duas horas.

¹⁹⁰ UM pau-de-arara no exílio: Julião (1ª parte). **Pasquim**, n. 497, 5 a 11 jan. 1979, p. 13.

disseminação de uma prática de produção independente de discos, na qual Chico Mário já desempenhava um papel de destaque. Aqui então podemos identificar um encontro interessante entre uma perspectiva política com desdobramento artístico (o trabalho de conscientização de Julião) e uma perspectiva artística com desdobramento político (produção independente), que se articularam em um momento de ressignificação das práticas políticas e sociais no Brasil.

Mas a “aventura” deste disco não parou por aí, pois uma polêmica o esperava logo no início de 1981, quando a censura vetou integralmente as letras compostas por Julião. Só depois de recorrer ao Conselho Superior de Censura (CSC), principalmente através da mediação de Ricardo Cravo Albin¹⁹¹, é que as letras foram liberadas. Mesmo assim, foi vetada a veiculação das faixas do LP em rádio e televisão. Parte das considerações sobre o caso feitas por Albin, que era um dos conselheiros do CSC, pode ser conferida a seguir:

O que não posso deixar de considerar, contudo, é que a Lei de Anistia, atualmente em vigor, não parece privilegiar preconceitos e picuinhas contra ex-cassados e ex-asilados políticos, que passaram fora da pátria longos anos de exílio e que, de volta à terra natal, reiniciaram suas atividades, muitas vezes novas e diversificadas e até surpreendentes, como é o caso de Francisco Julião, que agora aparece como poeta e artista popular, tentando lançar seu primeiro LP. [...] Ora, a proibição, na íntegra, dos três poemas do Sr. Francisco Julião parece indicar mais uma censura ao nome Francisco Julião do que uma censura ao conteúdo da obra apresentada. [...] Como não posso admitir - na análise de produtos culturais, ou seja, na análise (que compete a este Conselho), de uma obra concreta, substancial, palpável, qualquer interferência de ordem adjetiva, ou seja, privilegiar nomes em detrimento da obra ser censurada ou não [...] sou pela liberação dos três poemas apresentados. [...].¹⁹²

Nesse caso, vemos como a tentativa de autonomia política e artística propiciada pela combinação comentada anteriormente foi alvo das engrenagens do sistema político autoritário que ainda imperava no Brasil. A propalada “Abertura”, se havia promovido uma anistia negociada e permitido a volta de Julião, Betinho e outros exilados, ao mesmo tempo impedia os dois de defender livremente suas ideias. Como destacou Pablo Porfírio:

¹⁹¹ Ricardo Cravo Albin (1940) é musicólogo e produtor cultural brasileiro. Foi um dos responsáveis pela fundação do Museu da Imagem e do Som (MIS) no Rio de Janeiro, instituição a qual dirigiu entre 1965 e 1971. Publicou diversos livros e também o Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, com cerca de doze mil verbetes. Mais informações podem ser acessadas no link disponível em <http://institutocravoalbin.com.br/ricardo-cravo-albin/perfil/>. Acesso 16 ago. 2021.

¹⁹² ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a censura**: de como o cutelo vil incidiu na cultura. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002, p. 100-101.

[...] mesmo depois do considerado encerramento oficial da censura política, com a revogação do AI-5, a DCDP, na década de 1980, pautou algumas de suas resoluções naquilo que poderia ser uma ação política. Ou seja, a defesa da moral e dos bons costumes atuou também para assegurar interesses políticos da ditadura, inclusive, nos governos militares que iniciaram o chamado processo de redemocratização.¹⁹³

Assim, o LP “Julião, Verso e Viola” exemplifica um caso-limite que testou as relações entre produção cultural e “Abertura” política, mostrando as potencialidades da produção musical independente em ser um veículo com mensagem artística e política autônoma e atestando que o regime ainda estava disposto a dar as cartas para decidir o que seria válido ou não como conteúdo para circular nos meios de difusão do país.

FIGURA 9 - Capa do LP “Julião, Verso e Viola” (1981)



FONTE: O autor (2022, a partir de fotografia do original)

É importante lembrar também que para além de críticas diretas ao regime autoritário, a censura fazia parte de uma intrincada rede de vigilância política e que utilizava-se de argumentos conservadores e de cunho moral para justificar seu funcionamento e seus vetos.¹⁹⁴ Além disso, foi justamente na transição entre os anos

¹⁹³ Cf. PORFÍRIO, *op. cit.*, 2013, p. 200.

¹⁹⁴ Cf. HEREDIA, Cecília Riquino. **A caneta e a tesoura**: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2015; NAPOLITANO, Marcos. A

1970 e 1980 que o setor musical teve inúmeros episódios de censura às suas produções. Maika Carocha, ao analisar os relatórios do Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), apresentou dados sobre o tema:

Com base nos relatórios anuais da DCDP, podemos perceber outra característica notável na censura musical. Ao contrário do que alguns autores afirmam, os relatórios indicam uma grande concentração de músicas censuradas no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Em 1973, foram censuradas 159 letras musicais; em 1976, 198 e, em sua fase final, já no ano de 1980, houve um registro de 458 músicas censuradas. [...] mesmo em um período considerado de abertura política, a censura musical funcionou a pleno vapor.¹⁹⁵

Nesse momento, portanto, Chico Mário se deparou com as ambiguidades do processo político brasileiro e os impactos dele na sua produção cultural. É interessante destacar que, após esse episódio, Chico Mário não mais lançaria álbuns de canções, dedicando-se exclusivamente a discos instrumentais. Talvez essa experiência do veto ao disco de Julião tenha contribuído para que o músico afirmasse, posteriormente, que a cultura brasileira sofria de um “desgaste da palavra nos últimos vinte anos de mentira e autoritarismo”¹⁹⁶ e que, naquele momento, a expressão artística poderia ser feita sem palavras, através de uma resistência pela música instrumental.¹⁹⁷

Uma terceira empreitada discográfica ligada a Francisco Mário foi o lançamento do LP de Radamés Gnattali, gravado em dezembro de 1984 na Sala Cecília Meirelles, mas lançado em 1985. A produção do disco teria sido uma ideia de Chico Mário voltada para um lançamento periódico de discos encartados às edições da revista *Cadernos do Terceiro Mundo*¹⁹⁸ (provavelmente inspirado na já comentada iniciativa dos “Discos de Bolso”, em 1972) do *Pasquim*. Seria, portanto, uma coleção chamada “Discos 3º Mundo”.

MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004, p.103-126.

¹⁹⁵ CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2007, p. 75-76.

¹⁹⁶ MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 9.

¹⁹⁷ Esse tema será discutido com mais profundidade nos capítulos 2 e 3.

¹⁹⁸ A revista foi criada por Neiva Moreira, Beatriz Bissio e Pablo Piacentini no ano de 1974, em Buenos Aires. Após Neiva retornar ao Brasil, devido à Anistia, a publicação ganhou uma versão brasileira a partir de 1980. A revista abordava a realidade sociopolítica e econômica dos chamados países de Terceiro Mundo, dedicando também muitas reportagens aos aspectos culturais das nações.

Em depoimento sobre esse disco, a produtora executiva Nívia Souza comentou sobre alguns aspectos envolvidos na produção da obra. A citação traz elementos muito interessantes para análise:

O Chico falou assim “Olha, eu tô com uma ideia. Por que não abrir uma gravadora na revista do Terceiro Mundo?”. Essa foi a ideia, abrir uma gravadora na revista do Terceiro Mundo: Discos do Terceiro Mundo. Não faltava ideia naquela época. [...] ele [Chico Mário] tinha encontrado com o Raphael Rabello. E o Raphael Rabello falou assim: “Nós temos um disco do Radamés no qual ele só toca música dos outros e não temos condição de fazer, porque tem que pagar gravadora, pagar direitos autorais, porque tem Tom Jobim, tem isso, tem aquilo”. E o Chico lá todo animado. O Chico me falou: “Nívia, vamos lá na Coomusa, porque vai ter um espetáculo do Radamés tocando piano lá e vamos lá ouvir e conversar com nosso amigo, o Raphael Rabello. Vambora?” Lindo né, maravilhoso o Radamés tocando, “como que toca tão bem desse jeito?” Aí começou aquela transação. O Radamés ficou super animado, porque ele tinha a fita gravada e não tinha ninguém. Quem era o doido de fazer um disco daqueles? Nós (risos). Porque tinham muitas gravadoras, todas aquelas gravadoras antigas, e tinha que procurar uma a uma para autorizar, procurar o Tom Jobim para autorizar a música. Era um disco bem trabalhoso. Aí foi a capa do Nássara, porque o Nássara tinha feito um quadro para ele. Eu fui na casa do Radamés muitas vezes. E ele falou: “Olha, tem esse”, que o Nássara fez a caricatura dele com o copo “e tem o Portinari que fez o meu retrato, você pode escolher”. Teve a discussão e eu, “bom, o Portinari fica dentro, a capa é do Nássara, porque já tem um pianão ali, já tem comunicação. E a arte linda, maravilhosa. Então foi assim, nós fomos fazendo, teve o lançamento, toda comunicação com eles. Teve o dinheiro para pagar tudo. Não teve custos para nós nenhum. Veio do Cadernos do Terceiro Mundo. Teve lançamento em São Paulo, teve na sala Cecília Meirelles, foi maravilhoso. Esse foi o primeiro e último do sonho. Mas foi bom porque realizou, pelo menos um. E o Radamés ficou muito feliz de ter feito, porque estava guardadinho e ele já estava bem velhinho. [...] E lembrei que atrás do disco tinha um poema do Antonio Carlos Jobim para o Radamés. Aí foi difícil, bati lá na casa do Tom Jobim: “Radamés disse que você precisa fazer uma poesia para ele, que você tem que fazer a contracapa”. [...] eu ia lá, “vem tomar café”, ele gritava e eu “não vim tomar café, vim pegar o poema.” Ele tinha que sair, me deixava na esquina e nada de poema. Quando morreu o Tancredo eu falei “E aí você fez o poema?”. “Fiz, fiz hoje”. Falei “caramba, acertei na mosca”. É a emoção, o cara só trabalha com emoção.¹⁹⁹

Neste depoimento, conseguimos perceber uma parte do processo de produção que animava os esforços de Chico Mário e Nívia Souza, que também foi responsável pela produção executiva de todos os LPs lançados pelo músico. Havia uma constante negociação e parceria entre diferentes agentes para viabilizar o disco: financiamento da revista, colaboração de artistas gráficos, profissionais de estúdio e a produção artística e executiva que aglutinava todos esses elementos para o lançamento da obra.

¹⁹⁹ SOUZA, Nívia. Entrevista concedida ao autor. Belo Horizonte, 14 set. 2019.

Assim, essa produção tornava-se um exemplo das iniciativas independentes daquele momento, ao ter autonomia para pensar a concepção da arte gráfica do LP e agregar a ele tantos símbolos quanto se pensava necessário para homenagear e dar legitimidade ao músico Radamés Gnattali.²⁰⁰ Entre eles, retomando: uma caricatura feita por Nássara (cf. FIGURA 10)²⁰¹, um retrato desenhado por Cândido Portinari²⁰² e um poema feito por Tom Jobim (cf. FIGURA 11).²⁰³

FIGURA 10 - Capa do LP “Radamés Gnattali” (1985), com desenho de Nássara



FONTE: Instituto Piano Brasileiro²⁰⁴

²⁰⁰ É importante lembrar que Radamés, destacado arranjador e maestro da Rádio Nacional, teve seu auge como músico na década de 1940. Com a expansão da televisão como meio de comunicação de massa, muitas vezes em substituição ao rádio, o músico acabou migrando seu trabalho para os bastidores da TV Excelsior e depois da Rede Globo, deixando de ser destaque na cena da música brasileira dos anos 1960 e 1970. No entanto, ao final desta década, uma certa retomada de Radamés, através da revitalização da cena do choro, traz à tona novamente a importância do músico para a história da música no Brasil. Para mais informações, conferir o perfil do artista na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>. Acesso 03 out. 2022.

²⁰¹ Antônio Gabriel Nássara (1910-1996) foi caricaturista, desenhista e compositor. Com seus traços, ajudou a dar visibilidade a diversos artistas populares, com os quais também estabeleceu parcerias, entre eles Noel Rosa, Almirante, Ary Barroso e Lamartine Babo. Para mais informações, conferir o perfil do artista no link disponível em <https://dicionariompb.com.br/nassara>. Acesso 03 out. 2022.

²⁰² Cândido Portinari (1903-1962) foi um artista plástico brasileiro cuja obra foi marcada pela abordagem do povo brasileiro e de questões sociais e históricas relacionadas a ele. Para mais informações, conferir o perfil do artista no link disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10686/candido-portinari>. Acesso 03 out. 2022.

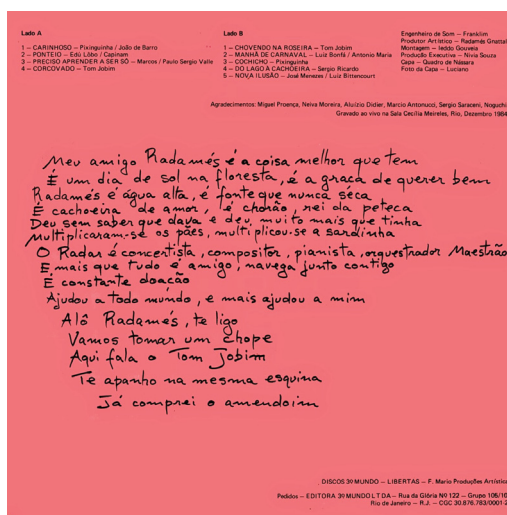
²⁰³ “Meu amigo Radamés é a coisa melhor que tem/É um dia de sol na floresta, é a graça de querer bem/Radamés é água alta, é fonte que nunca seca/É cachoeira de amor, é chorão, rei da peteca/Deu sem saber que dava e deu muito mais que tinha/Multiplicaram-se os pães, multiplicou-se a sardinha/O Radar é concertista, compositor, pianista, orquestrador Maestrão/E mais que tudo é amigo, navega junto contigo/É constante doação/Ajudou a todo mundo, e mais ajudou a mim/ Alô Radamés, te ligo/Vamos tomar um chope/Aqui fala o Tom Jobim/Te apanho na mesma esquina/Já comprei o amendoim.”

²⁰⁴ Agradeço a Alexandre Dias, do Instituto Piano Brasileiro, pelo acesso às imagens do encarte do disco em alta resolução.

No repertório, inclusive, era marcante a presença de músicas brasileiras que pareciam conectar um repertório do passado de Radamés com diversos exemplos da música popular brasileira mais “moderna”, talvez expressando a ideia de que o maestro sintonizava-se também com a música feita depois do auge de sua atuação na Rádio Nacional. Nesse sentido, a mediação que faz Tom Jobim nesse disco (presente no repertório e no poema do encarte) é emblemática dessa postura de “atualização” da figura do músico na passagem entre os anos 1970 e 1980.²⁰⁵

É interessante também incluir esse disco lançado por Chico Mário como uma das diversas homenagens que estavam sendo feitas antecipando o aniversário de 80 anos do “Maestrão”. Refiro-me especialmente aos lançamentos feitos pela Funarte em 1984, como um disco comemorativo com a participação de músicos como Tom Jobim, Chiquinho do Acordeon, José Menezes e Paulinho da Viola, entre outros, e o lançamento da biografia do músico escrita por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, que venceram o concurso de monografias do Prêmio Lúcio Rangel.²⁰⁶ Não era a primeira vez, como veremos em outro momento da tese, que as políticas públicas da Funarte convergiam com a produção musical independente.

FIGURA 11: Contracapa do LP “Radamés Gnattali” (1985), com poema de Tom Jobim



FONTE: Instituto Piano Brasileiro

²⁰⁵ As músicas do disco são: 1 - Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro); 2 - Ponteio (Edu Lobo/Capinam); 3 - Preciso aprender a ser só (Marcos/Paulo Sergio Valle) e 4 - Corcovado (Tom Jobim) no lado A e 1 - Chovendo na roseira (Tom Jobim); 2 - Manhã de Carnaval (Luiz Bonfá/Antonio Maria); 3 - Cochicho (Pixinguinha); 4 - Do lago à cachoeira (Sérgio Ricardo) e 5 - Nova Ilusão (José Menezes/Luiz Bittencourt) no lado B.

²⁰⁶ BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1985.

Nestes dois exemplos de discos que envolveram o “esquema fonográfico independente” de Chico Mário, *Julião, Verso e Viola* (1981) e *Radamés Gnattali* (1985), pudemos observar questões interessantes sobre algumas facetas da produção independente desenvolvida pelo músico mineiro. Uma delas foi sua relação com discursos políticos que se contrapunham ao autoritarismo (que valeu seu contato mais direto com o “cutelo vil” da censura federal) e os desafios que ainda se faziam presentes no período da “Abertura” para quem defendia uma maior autonomia nas produções culturais. E outra foi a valorização pelo artista de certa “tradição” da música brasileira, representada aqui pela homenagem a Radamés Gnattali que, para além de estar incorporada na própria obra de Chico Mário, como veremos no último capítulo, também contava para ele como referência na hora de escolher qual conteúdo artístico seria veiculado por seus projetos como produtor.

2.4 DISTRIBUIÇÃO, DIVULGAÇÃO E RECEPÇÃO

É consenso entre artistas e pesquisadores que se debruçaram sobre a produção musical independente a consideração sobre as dificuldades envolvidas na distribuição e divulgação das obras gravadas e financiadas por conta própria ou pequenos selos discográficos.

Esse é um tema que se relaciona de maneira direta à questão da dicotomia entre a “música comercial” e a “música artística”, já que vários independentes, como Chico Mário, tentavam se situar nessa segunda proposta de criação musical (mesmo que essa dicotomia seja bastante questionável, como comentamos anteriormente). Como fazer, nesse caso, serem conhecidos os trabalhos nessa perspectiva, já que o esquema fonográfico convencional consolidou um modelo de divulgação e distribuição fortemente monopolizador e regulado pelo poder econômico das grandes gravadoras?²⁰⁷

²⁰⁷ Vale aqui mencionar o debate feito por Marcelo Ridenti sobre o tema da socialização da cultura versus a mercantilização da cultura, que influenciou o debate de diversas produções culturais brasileiras, em especial a música, desde pelo menos a década de 1960. Segundo o autor, “[o] império da indústria cultural na sociedade brasileira [...] transformaria a promessa de socialização em massificação da cultura, até mesmo incorporando desfiguradamente aspectos dos movimentos culturais contestadores da década de 1960.” Cf. RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Unesp, 2014, p. 3. No entanto, é importante questionar o quanto seria possível uma mediação entre público e artistas sem um “mercado” ou mesmo a possibilidade de atuação dos independentes sem o processo de

Para responder a essa questão, recorreremos a seguir a três abordagens: uma primeira sobre a importância dos aspectos da distribuição e divulgação na conformação do campo fonográfico; outra sobre a configuração do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970 e qual a posição dos “independentes” no setor; e, por fim, uma análise sobre diferentes estratégias de Chico Mário e de músicos ligados ao esquema fonográfico independente para difundir suas obras e encontrar acolhida no mercado consumidor de discos brasileiro.

Sobre o primeiro tópico, é importante destacar que os aspectos de distribuição e difusão/divulgação fizeram parte da complexidade do campo fonográfico desde o seu início.²⁰⁸ As grandes companhias do setor, principalmente a partir dos anos 1920, tiveram que combinar o desenvolvimento de reprodutores de mídia (os *hardwares*) com a produção dos discos (antes cilindros) que seriam executados nos aparelhos, ou seja, teriam também que se dedicar à produção de *softwares* e seus respectivos conteúdos musicais.²⁰⁹ Essa situação desencadeou um elo entre produção e distribuição, entre aspectos industriais e mercantis, que caracterizaram de maneira inequívoca o campo fonográfico.

Como analisou Paula Abreu, esse campo desenvolveu ao longo do tempo uma articulação essencial entre dimensões industriais, mercantis e culturais.

O que a história da indústria fonográfica nos mostra [...] é que as indústrias culturais constituem campos organizacionais com um elevado grau de complexidade. Neles operam não apenas as lógicas da ação técnico-industrial e mercantil, classicamente associadas ao universo das actividades económicas, mas também as que dominam nas esferas culturais e artísticas – a lógica da inspiração e a da reputação – e a que orienta a regulação pública – a lógica cívica. A complexidade do campo das indústrias culturais decorre da coexistência dessa diversidade de lógicas e regimes de coordenação que, sendo incomensuráveis entre si, coexistem na organização e na dinâmica do campo. Uma coexistência suportada, fundamentalmente, pelo recurso a numerosas convenções instituídas que permitem a operacionalização desses regimes e a sua alternância no decurso das actividades.²¹⁰

consolidação do mercado de bens simbólicos que gerou uma acentuada segmentação aproveitada pelos músicos vinculados à produção musical independente.

²⁰⁸ Segundo Márcia Tosta Dias: “Alguns autores usam o termo ‘distribuição’ para referirem-se a duas dimensões distintas da etapa preliminar à venda dos produtos: sua distribuição física aos pontos de venda e sua veiculação pelos vários meios de comunicação instituídos, para fins de publicidade e marketing. O interesse específico nessa segunda dimensão justifica o uso do termo ‘difusão’ para o tratamento da questão.” Cf. DIAS, *op. cit.*, 2000, p. 157.

²⁰⁹ FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Essays in the Sociology of Pop. New York: Routledge, 1988, p. 14-15.

²¹⁰ ABREU, Paula. A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 85, Coimbra, jun. 2009, p. 126.

Dentre essas convenções, certamente, podemos incluir a dedicação das grandes companhias em fortalecer seus negócios a partir de um agenciamento constante da difusão e divulgação das obras gravadas. Estratégia que tentava dotar de previsibilidade um setor marcado por incertezas e constantes flutuações no consumo e na produção artística. Essa imprevisibilidade do setor fonográfico foi analisada também por Keith Negus, que se debruçou sobre as estratégias corporativas que tentaram driblar essa condição de imprevisibilidade.

As atividades das audiências, entendidas como “mercados”, colocam mais dilemas à medida que a indústria tenta lidar com as complexidades do consumo. Os mercados não estão simplesmente lá fora no mundo, formados por membros de um público que tende para certas gravações e não para outras. Os mercados têm de ser cuidadosamente construídos e mantidos; um processo que exige investimento em pessoal e sistemas de monitorização e investigação sobre a compra e utilização de gravações. As empresas discográficas enfrentam consideráveis incertezas sobre o sucesso dos produtos que distribuem.²¹¹

Sendo assim, para além da produção discográfica em si - que estava sendo flexibilizada, já que os artistas independentes conseguiam acesso a ela sem fazer parte de uma grande gravadora - as companhias fonográficas sedimentaram seu campo de atuação em um considerável monopólio dos processos de divulgação e comercialização da música popular, em uma estreita relação com os meios de comunicação.

Nesse quesito é emblemático, inclusive, o exemplo da televisão brasileira, já que a principal emissora do Brasil, a Rede Globo, fomentou o mercado fonográfico ao criar sua própria empresa no setor, dedicada especialmente ao lançamento de trilhas das novelas exibidas pela empresa. A Som Livre detinha, em 1974, cerca de 38% do mercado de discos mais vendidos. Além das novelas, os convencionais anúncios comerciais de patrocinadores também agregavam nas suas propagandas temas musicais que auxiliavam na consolidação de um mercado consumidor que articulava de maneira intrínseca bens materiais e imateriais.²¹²

Outro tema vinculado à ingerência das companhias no mercado de consumo de música é aquele do chamado “jabá”, isto é, “uma forma ilícita de se conseguir colocar uma música no mercado por meio de algum tipo de pagamento (ou um

²¹¹ NEGUS, Keith. **Music Genres and Corporate Cultures**. London: Routledge, 1999, p. 32. Tradução nossa.

²¹² MORELLI, *op. cit.*, 2009, p. 90-91.

‘favor’ de outra ordem), para que uma música qualquer, ou várias simultaneamente, veiculem um novo produto lançado por uma gravadora”.²¹³ Essa prática, existente em diferentes níveis desde a primeira metade do século XX, teria se aprofundado nas décadas de 1970 e 1980, com uma sinergia intensa entre indústria fonográfica, agências de publicidade e meios de comunicação.

Desse modo, é possível perceber como as dificuldades enfrentadas pelos independentes nos aspectos de distribuição e divulgação de suas músicas não era um mero acaso, posto que essas eram dimensões essenciais do monopólio capitalista do setor. Tanto isso é verdade que, em décadas recentes, as grandes companhias terceirizaram muitas etapas relacionadas à captação de artistas e à produção discográfica em si, dedicando-se ao agenciamento de músicos que já demonstravam potencial mercadológico e aos processos de distribuição e difusão das obras mais relevantes do ponto de vista comercial.²¹⁴

O “esquema fonográfico independente”, portanto, teve que se dedicar a estratégias principalmente improvisadas e provisórias para conseguir penetrar no mercado musical configurado nas décadas de 1970 e 1980, apoiando-se em redes de colaboração e práticas próximas a um trabalho mais informal, artesanal e de “contracultura” no processo de dar visibilidade às suas produções.

Sobre o tema do mercado fonográfico na década de 1970, Rita Morelli comentou algumas entrevistas concedidas a ela por diretores de gravadoras multinacionais:

[...] em 1974, falando sobre as mudanças que fatores conjunturais como a crise do petróleo e a inflação haviam provocado na forma de atuação da sua companhia no Brasil, o ainda então diretor da Philips-Phonogram, André Midani, dizia que tinha sido provisoriamente abandonada a antiga preocupação da gravadora com novas contratações e com a descoberta de novas vanguardas, preocupação essa que teria sido intensa na fase dos festivais da televisão. Falando sobre a Phono-73 - que tinha sido promovida por sua companhia no ano anterior, pouco antes da ocorrência do choque nos preços internacionais do petróleo - Midani chegaria agora a afirmar que ela fora “um enterro de primeira categoria de toda uma época brasileira que havia começado com a Bossa Nova”. E, de fato, muitos dos novos

²¹³ FENERICK, *op. cit.*, 2007, p. 53.

²¹⁴ Muitas mudanças afetaram o campo fonográfico nas últimas décadas, a ponto das multinacionais do setor reconfigurarem essa relação entre indústria, mercado e cultura. A distribuição digital das músicas, seguindo regras diferentes daquelas da distribuição física, fez emergirem plataformas e empresas dedicadas exclusivamente na disponibilização via *streaming* dos fonogramas. Essa situação, inclusive, tem gerado um crescimento exponencial da indústria fonográfica, agora com a participação de 86% das músicas disponibilizadas em plataformas digitais. Cf. relatório anual da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI, na sigla em língua inglesa), disponível em: <https://www.ifpi.org/resources/>. Acesso: 04 out. 2022.

compositores-intérpretes de MPB que se tinham apresentado ao público naquelas quatro noites de espetáculos no Anhembi acabaram sendo eliminados do elenco da Philips-Phonogram, sendo esse o caso não apenas de Fagner, que saiu da companhia ainda no final de 1973, mas também de Jards Macalé, Sérgio Sampaio e Luiz Melodia, que seriam demitidos entre 1974 e 1975 - o que não deixa de ser ilustrativo desse refluxo temporário no interesse já restrito da indústria fonográfica pela MPB.²¹⁵

Partindo dessa entrevista, Morelli analisa como em meio ao crescimento da indústria fonográfica no Brasil, ao mesmo tempo de uma crise que acompanhava o setor em termos internacionais, o apoio das gravadoras a novos músicos de MPB oscilava e se tornava intermitente ao longo dos anos 1970. Um sinal desse processo cheio de incertezas, que às vezes apontava para o fortalecimento da “cena MPB”, diz respeito ao caso da WEA, onde o citado André Midani foi trabalhar após sair da Philips-Phonogram:

Já em 1977, o gerente comercial da WEA, Paulo Genaro, falando sobre o que lhe parecia estar sendo uma queda nas vendas de discos depois da explosão do samba dos anos anteriores, voltaria a demonstrar a importância conferida à MPB pela gravadora, enquanto alternativa para a continuidade do crescimento do mercado, referindo-se então à falta de um movimento musical como razão para a falta de “empolgação” por parte dos possíveis consumidores. É interessante registrar que nesse mesmo ano a WEA estava lançando no mercado o conjunto A Cor do Som, que buscava aproveitar o modismo então existente em torno do chorinho para adaptá-lo ao gosto dos consumidores mais jovens.²¹⁶

Ao final dos anos 1970, também, o investimento em compositores e intérpretes nordestinos, como Fagner, Belchior, Alceu Valença, Ednardo, Zé Ramalho, entre outros, fez intensificar também o investimento em uma geração que estaria entre a esperança de renovação da MPB e a antecipação de uma “cena rock” que se realizaria apenas na década seguinte.

Essa situação teria se acentuado mais ao final da década, quando aumentava a necessidade de ampliar o público consumidor de discos no Brasil:

[...] ao final da década de 1970, era justamente sobre a magnitude da população brasileira e sobre a alta porcentagem de jovens na composição dessa população que se assentavam as esperanças da indústria fonográfica no sentido de continuar ampliando seus negócios no Brasil, apesar da crise que essa indústria atravessava então em termos mundiais. E se a faixa etária dentro da qual se considerava possível continuarem crescendo as vendas de disco era ainda um pouco mais elevada do que fora comum nos maiores mercados mundiais, tudo parecia estar preparado para que nos

²¹⁵ MORELLI, *op. cit.*, 2009, p. 99-100.

²¹⁶ *Ibid*, p. 104.

anos de 1980, através do rock, essa faixa se tornasse o mais próxima possível daquela que representara, nesses mercados, uma demanda segura para os grandes astros da música jovem internacional, através de cujas vendas a indústria fonográfica mundial conseguira obter o espantoso crescimento registrado nos anos de 1960.²¹⁷

A relação entre a produção independente e o público jovem, no entanto, era ambígua, se pensarmos no conjunto dessas produções no Rio de Janeiro e em São Paulo. Na capital paulista, o Lira Paulistana teria funcionado “como um centro difusor da nova cultura universitária que se apresentava na cidade em fins dos anos de 1970 e início dos anos de 1980”.²¹⁸ Já no Rio de Janeiro, especialmente no entorno da produção independente relacionada à Chico Mário, o público consumidor parecia muito atrelado ainda aos consumidores de discos de MPB.

Um exemplo disso foi o lançamento do LP “MPB - Edição Independente” do *Pasquim*, que incluía artistas cujo repertório foi criticado, segundo Ricky Goodwin, entre os leitores da publicação carioca por estar relacionado mais ao som “jovem” do início dos anos 1980 do que à tradição recente dos compositores-intérpretes da MPB.

Dez anos depois [dos Discos de Bolso, comentados anteriormente], Belchior procurou o Pasquim com a ideia de relançar o projeto, desta vez em formato LP e com uma revista-encarte. A ideia era mostrar as faixas dos compactos originais e abrir espaços para músicos atuais que produziam à margem das gravadoras (daí o nome “MPB Independente”). Jaguar ficou à frente do projeto, Belchior como diretor artístico e Ricky como editor da revista, junto com Haroldo. Esse lançamento foi mais um exemplo da dicotomia da época entre o novo e o anterior. Quando se esperava um disco de MPB tradicional, ao gosto do pessoal do Pasquim, Belchior abriu para a turma de vanguarda que surgia em São Paulo (Itamar Assumpção, Banda Performática) e até um roqueiro. O público fiel ao Pasquim não gostou. Jaguar e outros da patota detestaram. Quem curtia uma parte do álbum não curtia a outra parte.²¹⁹

Dessa forma, a produção musical independente mais próxima a Chico Mário localizava-se em um segmento do mercado fonográfico que estava carente do prestígio da MPB antes de sua “crise” no início dos anos 1980, tentando reanimar o público consumidor tradicionalmente vinculado ao gênero e não necessariamente propondo uma estética mais experimental que teria atraído a juventude universitária paulista ligada ao Lira. Percebe-se, portanto, que a reconfiguração do mercado

²¹⁷ MORELLI, *op. cit.*, 2009, p. 105-106.

²¹⁸ FENERICK, *op. cit.*, 2007, p. 57.

²¹⁹ GOODWIN, Ricky. Lendo o Pasquim, do meio para o fim. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/historia-o-pasquim/ricky-goodwin/>. Acesso: 06 out. 2022.

fonográfico na transição entre as décadas de 1970 e 1980 criou oportunidades as quais a plural produção independente explorou de diferentes maneiras, ora abordando segmentos consagrados que perdiam espaço ora tentando apresentar novas possibilidades de expressão da música popular.

Se no início do processo de consolidação do mercado de bens simbólicos no Brasil ainda era possível dar visibilidade para as composições de um artista por outros meios que não a rádio, o disco e a televisão - principalmente a partir do meio universitário, dos sindicatos e de outros espaços - quando da consolidação da indústria fonográfica (entre as décadas de 1970 e 1980), a mediação entre música profissional e sociedade ficou inteiramente marcada pelos esquemas de divulgação das grandes empresas. Segundo Ridenti:

Com a derrota das esquerdas pela ditadura, o AI-5 e os eventos políticos internacionais, perdeu-se a proximidade imaginativa da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso às novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si. Então, ficou explícito que o modernismo temporário não bebia na fonte da eterna juventude; e o ensaio geral de socialização da cultura frustrou-se antes da realização do esperado carnaval da revolução brasileira, que se realizou pelas avessas sob a bota dos militares, que depois promoveriam a transição "lenta, gradual e segura" para a democracia, garantindo a continuidade do poder político e econômico das classes dominantes.²²⁰

Nesse espectro geral da relação entre a indústria cultural e a modernização conservadora da sociedade brasileira, o espaço para o desenvolvimento de uma produção independente era bastante estreito e tinha dificuldades para capilarizar-se e mesmo tornar-se uma opção viável para a produção cultural como um todo.

Não é à toa que em seu livro sobre a produção independente, Chico Mário dedicou duas partes ao problema do lançamento e da distribuição das obras:

Pronto o disco, começa a segunda etapa, e com ela os problemas. Eles começam com a dificuldade criada pelas gravadoras que controlam, através do "jabá" (suborno), a programação das rádios e TVs mais importantes. Esse controle se estende para as cadeias de lojas e distribuição de discos em todo o país. Só com criatividade e persistência consegue-se vencer, pelo menos parcialmente, o bloqueio e ganhar um pedaço do mercado.²²¹

²²⁰ RIDENTI, *op. cit.*, 2014, p. 260.

²²¹ MÁRIO, *op. cit.*, p. 25. Algo importante a questionar aqui é o quanto a proposta musical de Chico Mário atenderia a um consumo musical mais amplo, mesmo se tivesse acesso a recursos suficientes para viabilizar uma divulgação maciça de suas músicas. Esse ponto será discutido no capítulo 3, no qual analisarei a obra do músico em seus aspectos mais detidamente estéticos.

Assim, a atitude de “contracultura” da movimentação independente precisou abrir novos espaços para fazer circular suas produções, muitas vezes apoiados em uma rede de colaboradores:

Esse relacionamento próximo - de amigos - entre os novos músicos do período foi fundamental no sentido de “batalhar” por novos espaços, ou mesmo distribuir seus produtos. E espaços foram, aos poucos, conquistados. Certamente o mais importante deles foi o teatro Lira Paulistana. Mas esse não foi o único. Outros espaços como o Sesc-Pompéia, o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), parques e praças, faculdades (como a Faculdade de Filosofia da USP), a Funarte, etc. Na televisão e no rádio, alguns espaços também foram conquistados, mas circunscritos à margem da grande audiência. Como foi o caso do *Fábrica do Som*, da TV Cultura (1983/1984), o programa *Mocidade Independente*, na TV Bandeirantes, e o programa de Maurício Kubrusly, na rádio Excelsior FM de São Paulo.²²²

Para superar as dificuldades impostas pelo mercado, o músico contava, no entanto, com poucos recursos. Além disso, baseava-se muitas vezes em estratégias improvisadas e imbuídas de pragmatismo, como podemos ver na citação a seguir:

Ajuda saber que existem brechas no mercado consumidor que podem ser exploradas pelo produtor independente. Há uma parcela do público que já se cansou do “lixo” imposto, seja nacional ou internacional, e que se cansou também dos velhos ídolos que lançam discos anualmente. Para a apresentação do disco, a forma que tem se mostrado mais eficaz é a do “coquetel de lançamento”, enviando-se convites para muitas pessoas, para a imprensa, juntamente com o “release” do disco e todo o material promocional. Esse recurso tem substituído com sucesso o tradicional show de lançamento, que implica em grandes investimentos. Só depois que os primeiros discos forem vendidos, que haverá um retorno de capital para financiar os shows e as despesas de produção.²²³

No caso da trajetória específica de Chico Mário, abordarei aqui alguns aspectos sobre circulação e recepção que envolvem os discos e os shows do artista. Em matéria sobre “Pijama de Seda” (1985), no jornal *Tribuna da Imprensa*, Timóteo Lopes conclui o texto com as seguintes palavras: “Como todo disco independente, Pijama de Seda será muito difícil de encontrar nas lojas e no rádio terá raríssimas execuções”.²²⁴

²²² FENERICK, *op. cit.*, 2007, p. 57. Um dos espaços de imprensa no qual os independentes conseguiam inserção frequente era justamente a revista *Som Três*, dirigida por Maurício Kubrusly. Nela, diferentes artistas e lançamentos da produção musical independente eram anunciados e também resenhados pelos críticos da revista.

²²³ *Ibid*, p. 25-26.

²²⁴ LOPES, Timóteo. Violões, varandas e quintais. **Tribuna da Imprensa**, 07/10/1985, p. 5.

No caso do disco “Retratos” (1986), o músico também alertou sobre as dificuldades na distribuição e divulgação do trabalho:

Quem quiser pode procurar (mas está escondido em poucas lojas), ou pedir direto: R. Araucária 90/202 - RJ. - CEP 22461, mas haverá fila: os pedidos serão atendidos na ordem de chegada, e serão vendidos apenas 10 quilos (ou discos) no máximo, para cada consumidor. Esta é a situação (também) do disco independente na era do Cruzado Subsarninho [sic].²²⁵

Ou seja, predominava a distribuição em poucas lojas e principalmente o contato direto com o artista para aquisição dos discos. Uma das formas de comercializar os discos independentes, que encontravam resistência nas lojas de discos convencionais, era através de correspondência. No jornal *Pasquim*, encontramos diversos anúncios da venda de LPs através de reembolso postal (ver figura a seguir).

FIGURA 12 - Anúncio da empresa Musiquim com discos independentes à venda por reembolso postal

**Antônio Adolfo,
Manoel da Conceição, Francisco Mário, Luli,
Lucinha e Sambachoro pelo reembolso postal.**

Preencha o cupom assinalando o(s) LP(s) desejado(s) e envie para a Caixa Postal 70.073 - Agência Ipanema Rio de Janeiro, RJ. Aguarde as instruções para a retirada do pedido. Seu(s) disco(s) chegará(ão) em perfeito estado na embalagem protetora especial. Se quiser o(s) LP(s) autografado(s) é só indicar no cupom. **169,00** cada

Não mande dinheiro agora.

Esses LP's são produções independentes.

Sambachoro - Conjunto Sambachoro Feito em Casa - Antônio Adolfo
 25 Anos de Violão - Manoel da Conceição Viralata - Antônio Adolfo
 Encontro Musical - Antônio Adolfo Terra - Francisco Mário
 Luli e Lucinha - Luli e Lucinha. Desejo autografado(s)

MUSIQUIM Nome _____
 Endereço _____ Cidade _____ Estado _____
 CEP _____

FONTE: *Pasquim*, 25 a 31/05/1979, p. 25

No caso do disco “Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais” (1983), a divulgação informal parecia estar surtindo efeito como apontou Tárík de Souza:

Em pouco mais de uma semana, surgiram 200 compradores, praticamente a domicílio, recebeu convite para o programa Som Brasil, da TV Globo, e a gravadora Eldorado, de São Paulo, interessou-se em distribuir o disco. “Já

²²⁵ MÁRIO, Francisco. “Retratos” - O autor explica: Boi Gordo e o Magro. *Pasquim*, 23 a 29 out. 1986, p. 18.

há até um plano para apresentar o repertório do disco no Municipal de São Paulo com orquestra e tudo”, conta perplexo.²²⁶

Alternativas de visibilidade podiam estar atreladas também à própria modalidade de lançamento do disco: seja através da venda em bancas de revista ou com o financiamento coletivo que incluía a presença no show de lançamento da obra. Além disso, a participação em circuitos musicais vinculados a políticas públicas de cultura, davam certa visibilidade aos trabalhos não só nos espetáculos mas também na imprensa.

Um dos usos das composições de Francisco Mário está relacionado ao ramo do audiovisual. Além do documentário de Geraldo Sarno, *Terra Queima* (1984), do qual o artista foi o responsável pela trilha sonora, em 1986 a novela *Dona Beija*²²⁷, escrita por Wilson Aguiar Filho, exibida pela TV Manchete, teve alguns temas do compositor, como *Ressurreição* - do disco “Pijama de Seda” (1985) - como parte da trilha sonora dos personagens, mas ficou de fora da trilha sonora elaborada por Wagner Tiso.

Em nota no *Jornal do Brasil*, sobre o lançamento do disco de trilha da novela, Tárík de Souza comentou sobre o caso de negligência às músicas de Francisco Mário e de outros compositores:

Vários temas de Marco Antonio Araújo, Nelson de Macedo, Paulo Steinberg e Francisco Mário acompanham os personagens pra lá e pra cá, mas não foram convidados a integrar a trilha. O caso de Francisco Mário vai ao extremo: ele já teve seis gravações irradiadas na novela especialmente as mais repetidas, *Ressurreição* e *Terra Queima*, mas nenhuma delas consta do disco.²²⁸

Especial desrespeito aos direitos do autor foram identificados nesse caso, que talvez tenha ocorrido mais facilmente devido ao caráter independente da produção e difusão musical do artista. Seria difícil imaginar o uso indiscriminado e gratuito de um fonograma cujos direitos estivessem sob a guarda de uma grande gravadora da época. Em reclamação do artista veiculada por Tárík de Souza: “[...] várias músicas suas estão sendo utilizadas, sem qualquer menção ou pagamento,

²²⁶ SOUZA, Tárík de. A música instrumental em alta. *Jornal do Brasil*, 01 jun. 1983, Caderno B, p. 1.

²²⁷ Para conferir um dos capítulos no qual a música aparece (quase na íntegra), ver o vídeo a seguir, com a versão dublada em espanhol (entre os tempos 35’33” e 38’17”), disponível em: <https://youtu.be/5pgULEWG_tA>. Acesso 08/04/2020.

²²⁸ SOUZA, Tárík de. A trilha tortuosa de D Beija. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 16/06/1986, p. 2.

no fundo de cenas da novela D. Beija, da TV-Manchete. ‘Eles dizem que é para divulgar o meu trabalho’, ironiza ele.”²²⁹

Naquele mesmo ano da novela, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) também utilizou, em sua propaganda eleitoral, composições de diversos músicos brasileiros, entre eles Francisco Mário. Em matéria de 1988 sobre o tema do uso indevido de músicas pelos partidos políticos, a jornalista Patrícia Nolasco comentava a dificuldade de diversos artistas, alguns deles apelando também judicialmente através da Amar (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes), que não conseguiam garantir seus direitos mesmo após dois anos do uso indevido, perdurando o problema mesmo após a morte de Chico Mário, que falecera em março daquele ano sem ter seu direito autoral respeitado.²³⁰

Além disso, é possível também tecer alguns comentários sobre por onde circularam as apresentações musicais de Chico Mário. Segundo a agenda disponível em diversos jornais do acervo da Hemeroteca Digital, elaboramos uma tabela com as diversas apresentações do artista durante sua trajetória (cf. apêndices ao final desta tese).

As apresentações do artista concentraram-se principalmente no Rio de Janeiro²³¹, tanto em espaços culturais públicos quanto privados. No primeiro caso, destaca-se o show feito em 1982 na “Série Independentes” promovida pela Funarte, ao lado de Antonio Adolfo. A Sala Sidney Miller também foi utilizada para o lançamento de discos do artista. Além dela, o Teatro Gláucio Gil e o Parque Laje foram espaços importantes para a circulação da obra do artista na capital carioca.

Como exemplo de um dos espaços privados no qual o artista se apresentou, é possível citar o Barbas:

Para um público de convidados diferentes, “pagantes” como ele gosta de dizer, o violonista e violista mineiro Francisco Mário faz hoje um sarau muito especial no restaurante Barbas, em Botafogo: o Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais, que, espera o compositor, será pago em sistema de mutirão.

- Produzir um show acaba saindo caríssimo. Então, imaginei este sistema. Imprimi um cartaz com a capa do meu disco (Conversa de Cordas, produção independente), feita pelo Elifas Andreato, e mais 300 convites.

²²⁹ SOUZA, Tárík de. A virada dos independentes. **Jornal do Brasil**, 11/06/1986, Caderno B, p. 7.

²³⁰ NOLASCO, Patrícia. Música de protesto. **Jornal do Brasil**, 30 out. 1988, Caderno B, p. 3.

²³¹ Apesar dessa informação fazer sentido já que Chico Mário atuava no Rio de Janeiro, há que considerar também a predominância de informações sobre os shows retiradas de jornais do Rio de Janeiro, o que é também uma característica predominante do acervo disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Reuni 45 pessoas, entregando a cada uma cinco convites para serem distribuídos, a Cr\$ 5 mil a unidade.

A quantia apurada neste “mutirão musical” (até ontem 225 convites haviam sido distribuídos) ajudará a pagar o espetáculo, mas Francisco também aproveitará a presença dos convidados para vender seu disco e um livro de poemas.²³²

Além disso, o artista também se apresentou em Curitiba, São Paulo, Brasília e, fora do Brasil, na Cidade do México, no já mencionado *Festival de la Oposición*. Retomando este ponto, é interessante mencionar que, segundo os relatos do artista, foi essa circulação fora do país que redimensionou sua proposta artística. Esse redimensionamento implicou na dedicação do artista à música instrumental, já que os dois álbuns anteriores eram formados principalmente por canções.

Outro desses shows que é importante comentar, diz respeito àquele realizado na Sala Funarte Sidney Miller em 1982, cujo áudio tivemos acesso através do CEDOC da Funarte.²³³ A apresentação de Chico Mário, que foi dividida com Antonio Adolfo (cada um com um repertório específico), fez parte de uma série com artistas independentes promovida desde aquele ano, em 1982, e que durou até 1985.

No repertório, Chico Mário apresentou canções de seus dois primeiros discos (lançados em 1979 e 1980) e ainda composições instrumentais que fariam parte do seu terceiro álbum, lançado no ano seguinte. Além disso, uma música inédita (sem registro em fonograma), *Globo da morte*, foi apresentada em homenagem ao músico Tenório Júnior.²³⁴

Nessa apresentação na Funarte, Chico Mário conseguiu fazer, talvez pela primeira vez, um apanhado de sua obra até então: incluiu composições dos dois

²³² CORDAS, violão e pandeiro num sarau de Francisco Mário. **Jornal do Brasil**, 26 maio 1984, Caderno B, p. 5.

²³³ FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Sala Funarte: Independentes, 1982 [gravação de som]: show de Francisco Mário e Antonio Adolfo.

²³⁴ “Pianista brasileiro que desapareceu misteriosamente em Buenos Aires, na Argentina, no dia 18 de março de 1976, enquanto acompanhava os artistas Toquinho e Vinícius de Moraes num show naquele país. Foi considerado um dos músicos mais importantes da bossa nova. Na ocasião, deixou no hotel um bilhete no qual estava escrito: “Vou sair pra comprar cigarro e um remédio. Volto logo”. Nunca mais voltou. Sequestrado, torturado e morto com um tiro na cabeça, Francisco Tenório, o Tenorinho, tinha 33 anos. A princípio não se sabia se ele estava em alguma prisão argentina ou morto. Dez anos após seu desaparecimento, Claudio Vallejos, torturador e ex-integrante do serviço secreto da Marinha argentina, revelou à Revista Senhor que Tenorinho tinha sido preso na rua por uma patrulha do regime militar. Abordado por agentes da repressão de uma ditadura que estava prestes a ser instaurada, o pianista foi confundido com um ativista político e colocado num Ford Falcon verde enquanto caminhava a poucos metros do hotel Normandie. Segundo Vallejos, Tenório foi levado para a Escola Superior de Mecânica da Armada (Esma), principal centro de tortura do Exército argentino em Buenos Aires, onde foi brutalmente torturado. Quando se deram conta de que ele não era um militante, Tenorinho estava tão machucado que os repressores decidiram matá-lo. Disponível no site Memórias da Ditadura, no link a seguir: <https://bit.ly/3UP3cP2>. Acesso: 14 nov. 2022.

discos já lançados, outras que estariam em discos posteriores e inclusive uma que, apesar de não termos evidências sobre tal, poderia ter sido vetada caso submetida para análise dos departamentos de censura. Ou seja, como era comum também para outros artistas, a circulação de sua obra feita através de apresentações ao vivo trazia a oportunidade de apresentar composições que não poderiam fazer parte do objeto disco, devido às características da produção musical da época. Esta não só enfrentava limitações do ponto de vista econômico e empresarial, como já comentamos aqui, mas também poderiam ser cerceadas pelos aparelhos de censura e vigilância política da ditadura.

Para finalizar este capítulo, comentamos ainda sobre um dos aspectos apontados como muito relevantes nos estudos contemporâneos sobre música, isto é, a temática da recepção. Isso se deve, se pensarmos em um longo debate com a teoria crítica da cultura, às nuances que as leituras e apropriações multifacetadas que o ouvinte pode fazer em relação à obra, contrariando certa noção vulgarizada da crítica à indústria cultural como sendo o espectador/ouvinte um objeto de manipulação do produto cultural massificado.²³⁵

No entanto, colada à necessidade de se estudar o tema da recepção é frequente a menção de ser esta uma questão complexa e nem sempre afeita a abordagens objetivas e com dados suficientes disponíveis. Em se tratando da temática da produção musical independente, essa dificuldade exacerba-se, já que a notória dificuldade de divulgação dos discos impedem o acesso e o rastreamento de dados minimamente confiáveis e precisos sobre consumo e distribuição das obras.

A sensação de que existem ótimos discos fora do esquema tradicional das gravadoras leva o consumidor a sair do seu comodismo, da dominação de que está sendo vítima. Agora ele deixa de ser passivo, alguém que apenas reage mecanicamente ao estímulo da propaganda, e torna-se um agente ativo que deve “procurar” o disco independente até mesmo fora do circuito comercial. Nessa demonstração de sua libertação, o consumidor descobre ótimos discos fora do esquema das gravadoras que manipulavam inteiramente o mercado musical brasileiro.²³⁶

²³⁵ Especialmente a partir das contribuições de Jesús Martín-Barbero, a importância de se pensar as apropriações e reapropriações culturais por parte dos consumidores e comunidades diversas, e não apenas as diretrizes da indústria, ganhou destaque nos estudos culturais. MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides.

²³⁶ MÁRIO, *op. cit.*, p. 16.

O tema da recepção, apesar de ser importante para pensarmos a circulação dos discos independentes, ainda carece, como em muitas outras áreas, tanto de estudos quanto de fontes de pesquisas suficientes para uma análise aprofundada. Raramente os autores que se debruçaram sobre o tema da produção musical independente arriscaram alguma conclusão a esse respeito. Em obra precursora sobre o assunto, Gil Nuno Vaz chegou a esboçar uma síntese sobre essa problemática:

Na realidade, terminada a fase de alarde pelos veículos de comunicação e passada a curiosidade pelo movimento independente em geral, o público voltou a adotar o comportamento habitual em relação à criação artística, de prestigiar os bons e já conhecidos, de demonstrar certa curiosidade pelos novos e de, simplesmente, ignorar os que não apresentam propostas consistentes, sem maiores preocupações quanto ao meio de produção utilizado, se as grandes gravadoras ou uma pequena produtora independente.²³⁷

Levando em conta justamente os critérios de autonomização do campo artístico elencados por Pierre Bourdieu, percebemos que só parcialmente e de maneira muito relativa, poderíamos atribuir às práticas e discursos da produção independente aqui analisada características de autonomia em relação à indústria fonográfica e ao campo artístico da música popular brasileira em geral. Entre esses critérios, estariam: a) público de consumidores em potencial (independência econômica e legitimação paralela às institucionais); b) profissionalização de produtores e empresários de bens simbólicos; c) multiplicação de instâncias de consagração próprias ao meio cultural, como editoras, salões, teatros etc.²³⁸

No primeiro quesito, dificilmente conseguiríamos, neste momento, definir um público consumidor dos discos independentes de maneira muito precisa. Contudo, essa dificuldade não pode obscurecer o fato de que para a sobrevivência do músico independente, especialmente no contexto analisado, um público específico de consumidores dos discos, que formariam uma rede de colaboração mais ampla, era fundamental para indicar a viabilidade da empreitada independente e, pelo menos no âmbito discursivo, ser considerado um público mais sensível à causa da música que lutava contra a padronização das multinacionais do disco.

²³⁷ VAZ, *op. cit.*, p. 26.

²³⁸ BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: Idem. **A economia das trocas simbólicas**. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 99-181. Trad. Sérgio Miceli.

Sendo assim, provavelmente, músicos e intelectuais que atuavam no Rio de Janeiro principalmente, como demonstra as assinaturas de quem comprou antecipadamente o disco “Revolta dos Palhaços”, formavam um nicho específico de consumo dos discos de Chico Mário e de outros artistas independentes. Vale lembrar que era um público que circulava entre os espaços nos quais o artista mais se apresentou, como as salas da Funarte, o Teatro Gláucio Gil, o Parque Lage e o Barbas. No entanto, e mais uma vez reforçamos a necessidade do aprofundamento das pesquisas nesse sentido, nada garante que esse público fosse específico da “música independente”, mas sim um público que também consumia “música independente” apoiando eventualmente os desdobramentos estéticos e políticos que os artistas vinculados a ela expressavam.

Em relação ao critério da profissionalização dos produtores culturais e de empresários do ramo, talvez seja nesse quesito que a “autonomia” dos independentes tenha sido mais nítida e feito parte justamente da própria natureza daquelas práticas. Exatamente por efetivarem, por conta própria, a produção de seus discos, os músicos da empreitada independente tentavam construir, na prática e no discurso, uma outra forma de produção cultural, diferente daquela das grandes gravadoras.

De alguma maneira, mesmo que o acúmulo de experiências nesse caso não tenha engendrado exatamente uma profissionalização da produção musical independente, pelo menos proporcionou uma distinção provisória e informal de alguns objetivos e práticas dos artistas deste ramo, principalmente se pensarmos na organização coletiva das demandas através de associações e cooperativas. Porém, o modelo empresarial, muito próximo das gravadoras convencionais (só que em escala muito mais reduzida), continuou informando o repertório desses produtores, especialmente para lidarem com as dificuldades financeiras e burocráticas da produção, lançamento e distribuição dos discos.

Por fim, é importante salientar como também nesse aspecto relacionado à divulgação e recepção da obra, Chico Mário propunha um “esquema fonográfico independente”, mesmo que isso, como já ressaltamos, indicasse mais uma proposta e um desejo do que uma prática realmente viável a longo prazo. O artista era enfático, por exemplo, em comentar o papel decisivo da criatividade e da versatilidade para que o músico independente fizesse circular o seu trabalho.

[...] o fundamental é a criatividade, o desafio de criar novos esquemas de distribuição, como o contrato com distribuidores independentes que focalizam sua ação em determinada região ou ainda a procura de empresas e entidades que dêem o disco como brinde de fim de ano. Outra tentativa sempre válida é a exportação do disco para outros países, tanto recebendo “royalties” como vendendo a matriz. Talvez essa última seja a forma mais adequada, pois pode financiar novos discos ou pagar de uma só vez toda a produção. Algumas tentativas feitas por Juca Chaves e Antônio Adolfo, de distribuição em bancas de jornais, juntamente com fascículos, deram bons resultados. O fundamental para o independente é distribuir e vender seu trabalho de todas as maneiras possíveis, e ainda criar muitas outras formas, partindo para novas prensagens e para a liquidação dos custos. Só então começará a pensar nos lucros.²³⁹

Dessa maneira, o artista vislumbrava também nas estratégias criativas de divulgação e distribuição do disco independente uma forma de superar o bloqueio das grandes empresas do ramo e fazer sobreviver um esquema alternativo, dito “independente” que pudesse levar a efeito novas formas de expressão e de posicionamento do músico no Brasil.

Simultaneamente a essa preocupação em definir e pôr em prática um esquema fonográfico mais autônomo, Chico Mário e outros artistas também se dedicaram a construir uma imagem pública e um discurso político sobre a produção independente, estabelecendo relações específicas com o Estado, a imprensa, as grandes gravadoras e também com os próprios artistas do mercado musical brasileiro. As diferentes nuances dessas relações serão o tema do próximo capítulo.

²³⁹ MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 27-28.

3 COMO SER E PARECER INDEPENDENTE

Em 1980, a Rede Globo promoveu um festival de música que tentava reavivar a importância desse formato televisivo na visibilidade de novos artistas da música nacional, como foram aqueles da década de 1960, principalmente. O Festival da Nova Música Popular Brasileira, que ficou mais conhecido como MPB 80, teve mais de 20 mil músicas e 16 mil compositores inscritos, sendo que 60 destes foram selecionados para as fases finais.²⁴⁰

A produção do festival foi realizada por duas figuras proeminentes do mercado musical da época: Guto Graça Mello - compositor e produtor musical que atuou na Globo e na gravadora Som Livre - e João Carlos Botzelli, o Pelão - responsável pelo lançamento discográfico de diversos artistas vinculados à música brasileira valorizada como “autêntica”, como Nelson Cavaquinho, Cartola e Adoniran Barbosa, tendo atuado, inclusive, na Discos Marcus Pereira.

Em texto crítico ao evento, no *Pasquim*, Ricky Goodwin apontou a magia relacionada ao nome “festival” que a Rede Globo tentava reanimar, mas lembrou também que o evento foi uma parceria da emissora com a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), que representava a maioria esmagadora das grandes gravadoras, nacionais e estrangeiras (com exceção da Ariola), que dividiam o mercado fonográfico do país.²⁴¹ Essa parceria indicava, segundo ele, um direcionamento problemático no festival, ao limitar a visibilidade de uma produção artística realmente diversificada, posto que os repertórios já seriam vinculados aos escritórios das principais empresas do ramo.²⁴²

Como protesto a essas condições e a outros episódios que envolveram o festival, Francisco Mário escreveu um manifesto, intitulado “O Festival em que Eu Não Entrei”, de onde se pode ler as palavras a seguir:

²⁴⁰ Para mais informações, conferir sinopse e dados disponíveis no site Memória Globo <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/festival-da-nova-musica-popular-brasileira-mpb-80/>. Acesso 14 out. 2022.

²⁴¹ GOODWIN, Ricky. MPB-80. *Pasquim*, 09 a 15 maio 1980, p. 24.

²⁴² Essa, na verdade, é uma característica que remonta também aos festivais dos anos 1960, com artistas também relacionados ao catálogo de gravadoras, e principalmente ao festival Phono 73, promovido exclusivamente pela Philips-Phonogram (e que será analisado brevemente no terceiro capítulo). Cf. TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013; MELLO, Zuzana Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003; RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração: a história dos grandes festivais**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

[...] na verdade o festival é um programinha da Sexta Super em que o povo ou o artista independente, que não é das grandes gravadoras, não entram. É uma abertura muito estranha e viciada. Mas uma coisa eu, humildemente, pensei poder fazer: convidado para ser uma das 200 pessoas que vão julgar as músicas, eu, artista independente que não pude entrar para concorrer, aceitei. Tinha esperança assim de participar e denunciar de alguma forma este circo. Mas o que tive foi uma grande surpresa: meu nome aparecia como sendo do Sindicato dos Músicos. O absurdo desta situação é que não fui credenciado pelo Sindicato, nem sou da diretoria e nem fui convidado como tal pela Globo. Então o que eu pude fazer? Simplesmente não pude ser júri do Festival, comuniquei o estranho fato ao Sindicato dos Músicos. Ou seja, artista independente que grava seus discos sem ser de nenhuma gravadora multinacional não pode concorrer nem ser júri do Festival da Globo. Mas acho que não perdi tanta coisa. Afinal, o povo brasileiro, e eu incluído, nós participamos tão pouco que já estamos acostumados a só consumir os enlatados das TVs e os Festivais fajutos do nosso pequeno mundinho globiano.²⁴³

Em um momento no qual avançava uma reconfiguração da indústria fonográfica no país e, junto com isso, uma transformação também na inserção da MPB no cenário cultural nacional, Francisco Mário, que já havia iniciado sua produção de discos independentes, fez questão de demarcar sua posição em relação ao Festival MPB 80. Ressaltando sua posição como cidadão brasileiro alijado das decisões, mas que continuava lutando pelo seu país com sua produção artística, criticava as multinacionais e conglomerados de comunicação interessados apenas em produzir mercadorias para consumo fácil.

Esse é apenas um dos diversos exemplos, como veremos outros a seguir, de como a definição de independência na produção musical era sempre relacional, construída a partir de referências de oposição e demarcação que passavam por características estéticas, pelo relacionamento do artista com o mercado musical e incluía também seu engajamento nas lutas políticas da época final da ditadura militar.

Podemos perceber que, em um momento especial de proliferação da produção musical independente, as dificuldades e mesmo impossibilidades de participar de algumas formas disponíveis de visibilidade musical, como os festivais de música patrocinados por gravadoras, alimentavam e reforçavam o discurso de artistas pela democratização da cultura e pela autonomia e independência na produção cultural. Outra dimensão importante para pensarmos a militância artística

²⁴³ Francisco Mário Apud DUTRA, Maria Helena. MPB-80 prova que não há cantores bons na praça. **Jornal do Brasil**, 20 abr. 1980, Caderno B, p. 9. Não foi possível encontrar nas fontes o manifesto na íntegra. Ele aparece aqui em citação de Maria Helena Dutra, jornalista que escreveu reportagem crítica ao festival.

independente de Chico Mário vinha de seu engajamento pela redemocratização do país, em diversas ocasiões atuando ao lado de seus irmãos Betinho e Henfil, personagens importantes desse processo.

Neste capítulo abordaremos como, na trajetória artística de Francisco Mário, o caminho tortuoso e quase sempre indeterminado da produção musical independente “individual” sempre esteve atravessado por um constante imperativo de construir coletivamente uma definição sobre o que era ser “independente” e isso incluía, para além de um esforço estético, econômico e tecnológico na criação musical e no financiamento e gravação de um disco, a construção e disseminação de estratégias de organização, distinção e visibilidade dos artistas parceiros (constantes ou eventuais) dessa empreitada. Demandava, portanto, uma intervenção política no espaço público da cultura brasileira, de maneira específica, mas também nas lutas mais amplas que artistas travavam em um contexto de transformações político-institucionais significativas.

Levando isso em conta, apresentaremos a seguir diferentes práticas e estratégias desenvolvidas por Francisco Mário e seus parceiros de circuito independente, incluindo: 1) questões relativas aos significados políticos do termo “independente” e suas relações com o tema da resistência cultural na época da “transição democrática”; 2) o papel da imprensa e da crítica musical na consolidação de uma imagem própria aos independentes; 3) a organização de associações e eventos entre os próprios artistas, com o intuito de fortalecer e viabilizar suas atuações e 4) a relação com a ditadura militar, especialmente no que se refere à censura e às políticas culturais promovidas pelo regime.

3.1 RESISTÊNCIA CULTURAL E “INDEPENDÊNCIA MUSICAL” NO PROCESSO DE REDEMOCRATIZAÇÃO

Nesta seção, o objetivo é analisar as diferentes facetas políticas que os discursos de Francisco Mário imprimiram à sua atuação na produção musical independente. Em diversas ocasiões, o artista incluía sua trajetória artística e as estratégias de produção cultural dos independentes no conjunto de ações de oposição da sociedade brasileira à ditadura militar, relacionando-as inclusive a modalidades de resistência, especialmente culturais, ao regime autoritário. Antes ainda de aprofundar a abordagem dessa relação entre produção independente e

resistência cultural, cabe uma breve digressão sobre o conceito de resistência e como ele vem sendo tratado por alguns pesquisadores.

Em obra sobre a memória da ocupação nazista na França e na Itália, Denise Rollemberg fez um balanço historiográfico a respeito da pluralidade de abordagens relacionadas ao conceito de “resistência”. Na reflexão, a autora destaca como, a partir do caso emblemático da resistência francesa à ocupação nazista, predominou um enquadramento da memória que privilegiava uma resistência monolítica e de tom heroizante, em detrimento da diversidade de experiências e nuances que o fenômeno adquiriu em diferentes sociedades. O esforço contemporâneo da historiografia, portanto, seria problematizar a noção de resistência a partir da crítica histórica, atentando para suas especificidades, e não apenas confirmar as versões correntes que a memória coletiva foi consolidando ao longo do tempo.²⁴⁴

Esse desafio, porém, trouxe um dilema significativo, segundo a autora. Em geral, os pesquisadores encontram-se divididos entre abordagens mais restritivas sobre o conceito de resistência, tentando definir atitudes sociais específicas que traduziriam a noção de maneira mais eficaz, e análises que partem de uma noção ampliada de resistência, incorporando modalidades diversas e multifacetadas de ações dentro desse campo. No primeiro caso, o risco seria restringir demais os critérios de definição, enquanto, no segundo, a diluição da noção de resistência poderia inviabilizar a validade heurística do conceito.

No trecho a seguir, Rollemberg comenta sobre sua preocupação com o que chama de naturalização do conceito de resistência, especialmente quando transposto para outras sociedades e contextos além daquele da ocupação nazista na França:

As lutas de libertação nacional nos países africanos e asiáticos, no pós-guerra, e os combates contra ditaduras da América Latina, nas décadas de 1960 a 1980, são exemplos do uso naturalizado do termo resistência. Essa naturalização teve um duplo desdobramento. Por um lado, limitou o conhecimento das experiências em suas complexidades e facilitou a construção de outros mitos de resistência, como ocorrera anteriormente. Serviu mais, portanto, à memória e menos à história. Contudo, também possibilitou o alargamento do que veio a ser um conceito adaptável a realidades específicas. O esforço de conceituação de resistência, um dos vetores da revisão historiográfica sobre a ocupação nazista na França, pode inspirar a conceituação de outras experiências históricas em regimes

²⁴⁴ ROLLEMBERG, Denise. Resistência: o desafio conceitual. In: Idem. **Resistência**: memória da ocupação nazista na França e na Itália. São Paulo: Alameda, 2016, p. 15-68.

autoritários no século XX, inclusive levando-se em conta o dilema referido anteriormente.²⁴⁵

Sendo assim, mesmo correndo os riscos de naturalizar/banalizar o conceito de resistência, acreditamos que ainda estamos em uma etapa da produção historiográfica em que a flexibilização do conceito é necessária para verificar sua plausibilidade em outros contextos. Posto isso, nossa abordagem assume a validade do conceito de resistência para o caso estudado, mas tenta mostrar suas nuances e complexidade, tentando escapar de uma simples confirmação do discurso das fontes a respeito do tema. Para esta tarefa, recorreremos especialmente às definições propostas por Marcos Napolitano a respeito da “resistência cultural” durante o regime militar brasileiro.²⁴⁶

O autor também parte da crítica a uma noção unidimensional de resistência, argumentando que “a questão cultural foi o ponto de convergência de críticas ao novo regime, em um momento histórico no qual as avaliações propriamente políticas sobre o que significara 1964 ainda não estavam muito bem delimitadas e estabelecidas [...]”.²⁴⁷ Nesse sentido, para além de uma noção restrita de uma resistência política, teria ocorrido uma oposição multifacetada à ditadura, na qual o campo cultural desempenhou um papel de destaque. Porém, esse campo era mais complexo do que apenas um conjunto de ideias e ações de oposição, já que também nele se disputava possibilidades de adesão e colaboração com o regime.

O campo da cultura não foi importante apenas no campo da oposição ao regime militar. Também acabou sendo o código e o canal utilizado pelo Estado para estabelecer algum tipo de comunicação com a sociedade civil, sobretudo a partir de meados dos anos 1970. Entre os pólos da colaboração e da resistência havia um gradiente de projetos ideológicos e diversos graus de combatividade e crítica. A compreensão crítica das lutas culturais do período não deve ficar refém da dicotomia entre “resistência” e “cooptação”, pois revelam um processo mais complexo e contraditório, no qual uma parte significativa da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime. Mesmo reconhecendo que havia uma sofisticada e vigorosa cultura de esquerda, responsável pela disseminação de símbolos e valores democráticos e anti-autoritários, o uso indiscriminado e idealizado da expressão “resistência cultural” pode ocultar as tensões e diferentes projetos que separavam os próprios agentes históricos que protagonizaram o amplo leque de oposição ao regime militar, dificultando a compreensão histórica das suas matrizes ideológicas diferenciadas e do jogo de aproximação e afastamento que marcou o arco de alianças

²⁴⁵ ROLLEMBERG, *op. cit.*, 2016,, p. 37.

²⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

²⁴⁷ *Ibid*, p. 47.

oposicionistas, bem como a relação entre os vários grupos ideológicos entre si e destes com o Estado.²⁴⁸

Trabalhando com o conceito de “resistência cultural”, Napolitano aproxima-se, portanto, de uma abordagem ampliada sobre o tema, mas sem desconsiderar sua complexidade e os jogos que envolveram memória e história nas definições sobre a natureza e os efeitos da resistência a partir do campo cultural. Justamente por isso, o autor distinguiu quatro linhagens da resistência cultural que operaram de maneira distinta, mas que por vezes dialogaram entre si, durante a ditadura militar brasileira: a liberal; a da esquerda comunista de viés nacional-popular; a contracultura; e a dos novos movimentos sociais da transição democrática. Todas elas serão abordadas mais adiante relacionadas aos significados políticos atribuídos por Chico Mário à produção independente.

Ainda quando Chico Mário preparava os primeiros passos de sua trajetória artística, a sigla MPB havia chegado ao auge de sua representatividade na indústria fonográfica nacional e tornava-se uma referência incontornável naquele momento, tanto para aqueles que pretendiam associar-se ao seu legado ou para aqueles que desejavam se distanciar e criticar certo aprisionamento que a sigla representava para alguns artistas. Conforme destacou Marcos Napolitano:

Por volta de 1976, a MPB consolidou sua vocação oposicionista de resistência ao regime militar e de eixo do mercado fonográfico a um só tempo. Além disso, seus principais compositores foram muito beneficiados pelo abrandamento da censura, podendo compor canções com letras críticas, que tinham grande aceitação entre os ouvintes. Consolidava-se o fenômeno da “rede de recados”, desempenhado pela canção popular na época da ditadura, que fazia circular mensagens de liberdade e justiça social, ainda que se utilizando de uma linguagem sutil e simbólica, numa época marcada pela repressão e pela violência. Não é exagero dizer que a MPB foi uma espécie de “trilha sonora” da abertura, estando no centro de várias manifestações e lutas da sociedade civil na segunda metade dos anos 1970. A MPB se transformou no carro-chefe da indústria fonográfica brasileira, passando a ser consumida por amplos segmentos da classe média e chegando, em alguns casos, a ter uma boa penetração nos setores populares (sobretudo no final da década de 1970). [...] Podemos dizer que, entre 1975 e 1980, a MPB viveu seu auge de público e crítica, com uma ampla penetração social e lugar destacado no mercado fonográfico.²⁴⁹

²⁴⁸ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2011, p. 185.

²⁴⁹ NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 183-184.

Assim, quando diversos artistas começaram a veicular trabalhos gravados às próprias custas, à margem do suporte comercial que a MPB gozava naqueles anos, depararam-se com uma ambiguidade nesse processo: criticavam certa mesmice que atingia figuras de renome da música brasileira mas ao mesmo tempo compartilhavam do legado oposicionista e politicamente engajado da MPB.²⁵⁰ Desde que a produção independente começou a ganhar espaço na imprensa da época, desdobramentos políticos dessa estratégia alternativa de produção cultural tornaram-se visíveis.

Para Tiago Galletta, a produção musical independente é caracterizada já desde a origem por uma ambiguidade: marcada, por um lado, pela estratégia econômica de produção discográfica por conta própria e, por outro lado, pela possibilidade de que essa independência se expressasse (ou não) do ponto de vista estético e até mesmo político.²⁵¹

Sobre os vínculos da produção independente com a situação econômica do mercado fonográfico brasileiro, Eduardo Vicente analisou que:

Ao final da década de 1970 [...] pronunciava-se a crise que iria interromper a trajetória ascendente da indústria já a partir de 1980, determinando mudanças significativas no cenário. Elas implicariam uma maior racionalização das atividades das empresas, que reduziram seus elencos e passaram a atuar mais decisivamente na exploração de novos mercados e no desenvolvimento de produtos destinados a nichos específicos. Em relação ao enxugamento dos elencos, ele atingiu fortemente a presença da indústria em segmentos de consumo mais restrito, como a música instrumental e a MPB de caráter mais experimental, por exemplo, o que acabou favorecendo o surgimento de uma expressiva cena independente representada por nomes como Antonio Adolfo, Boca Livre e os artistas ligados ao Lira Paulistana.²⁵²

Ao se debruçar especialmente sobre a primeira etapa do desenvolvimento de uma cena musical independente, o autor identifica como o fator principal do

²⁵⁰ Boa parte dos músicos que fazem parte do escopo dessa pesquisa podem ser relacionados principalmente ou com a sigla MPB, como demonstraremos no terceiro capítulo com os dois primeiros discos de Chico Mário, ou com a música instrumental brasileira, que apresentava uma expansão fonográfica considerável naquele contexto.

²⁵¹ GALLETTA, Thiago Pires. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014.

²⁵² VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan./jun. 2008, p. 106.

surgimento do fenômeno o processo de reorganização da indústria fonográfica no início dos anos 1980.

Até o final dos anos 70, a constante expansão do mercado levava as indústrias – mais numerosas, menos segmentadas e permanentemente beneficiadas pelos incentivos fiscais à produção de música nacional – a assimilar praticamente todo o leque de tendências e artistas surgidos no meio urbano, havendo assim poucos motivos para a constituição de uma cena independente organizada. Porém, a grande crise econômica enfrentada pelo país na década de 80, o cenário muda completamente: a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz os seus elencos e passa a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria quanto como única via de acesso ao mercado disponível para um variado grupo de artistas. Essa contradição tenderá a alimentar todo o debate acerca da cena independente desenvolvido no período.²⁵³

Defendendo a tese da preponderância da reorganização da indústria para o surgimento dos independentes (sem desconsiderar os efeitos culturais e políticos dessa produção alternativa), Vicente concentra sua análise na abordagem da segmentação, mostrando como a iniciativa autônoma era também um recurso utilizado por variadas vertentes musicais, como o sertanejo, o instrumental, o rock alternativo e o mercado de música regional.²⁵⁴

Acompanhando essa interpretação, mas aprofundando os significados políticos da produção independente, Leonardo De Marchi escreveu:

Em um período em que se acenava à redemocratização política, a postura dos músicos de ter ingerência direta sobre sua produção estava, sim, investida de um significado político. É ponto pacífico que não havia uma proposta estética comum entre aqueles artistas, além de vários deles recusarem publicamente qualquer motivação política em seus atos, mas não se deve desconsiderar que o argumento de crítica às gravadoras multinacionais era um eco do nacionalismo dos anos anteriores. Crescentemente, a alternativa independente se tornava um ato político contestatório, pois democrático, no qual a soberania da música brasileira entrava em jogo.²⁵⁵

Quando da disseminação do lançamento de discos independentes no final dos anos 1970, uma parte importante das disputas culturais e políticas de anos

²⁵³ VICENTE, Eduardo. A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão. *Intercom - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, UERJ, 2005.

²⁵⁴ *Ibid*, p. 3-4.

²⁵⁵ DE MARCHI, Leonardo. O Significado Político da Produção Fonográfica Independente Brasileira. *e-compós*. Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicações, 2006, p. 18.

anteriores estava se reconfigurando no cenário brasileiro. A então supervalorizada resistência cultural começava a sofrer críticas de quem demandava o retorno de uma ação política mais efetiva e direta na luta contra a ditadura, mas o campo cultural continuava sendo uma referência importante para o processo de redemocratização.²⁵⁶ Nesse contexto, músicos ligados à produção independente não se furtaram de eventualmente associarem a sua iniciativa de autoprodução às lutas democráticas da época.

As modalidades de resistência cultural que podem ser associadas à prática dos independentes tinham como base leituras específicas sobre aspectos culturais, políticos e econômicos enfrentados pelos artistas. Apresentaremos aqui, a partir dos discursos veiculados por Francisco Mário em diferentes contextos, as diversas características que demarcaram a concepção de resistência articulada por ele e por alguns outros artistas do circuito independente.

Na temática econômica, a produção independente variava entre uma estratégia pontual e temporalmente indefinida de produzir discos fora do esquema consolidado na indústria fonográfica dominada pelas *majors* e um discurso mais amplo e de contraponto a uma determinada leitura do capitalismo e do imperialismo. Para esse último caso, a organização autônoma dos artistas e o recolhimento de frutos do seu trabalho musical às margens das gravadoras seriam sinais desafiadores à forma como as multinacionais organizavam e lucravam com o mercado de bens simbólicos no Brasil.

Em entrevista sobre o “disco alternativo”, Chico Mário era taxativo a respeito da desigualdade de condições entre o artista de uma gravadora e aquele que, como ele, se autoproduzia:

Gastei 220 mil cruzeiros para fazer 3 mil discos e ganhei 300 mil cruzeiros. Em oito meses todo o dinheiro que investi retornou às minhas mãos. Já Aldyr Blanc, que grava com João Bosco, vendendo 30 mil discos não ganhou isso. Ele ganhou 60 mil cruzeiros de direitos autorais. Quer dizer, vendendo dez vezes mais do que eu, ele ainda ganhou menos. O artista começa a compreender que sendo dono de sua produção ele pode ganhar muito mais do que gravando nas multinacionais, que, inclusive, vendem a maior parte dos discos sem comprovante de venda, sem contabilizar essa venda e, portanto, burlando os impostos e lesando o artista e o autor.²⁵⁷

²⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios - Casa de Artes e Livros, 2017.

²⁵⁷ RAMADA, Micaela. Disco alternativo. **Cadernos do Terceiro Mundo**, Ano 3, N. 24, jun. 1980, p. 107.

Em depoimento a Gil Nuno Vaz, o músico Marcus Vinicius foi enfático nessa posição dos independentes como contraponto à indústria fonográfica:

Não é a música estrangeira que nos ameaça e viola esteticamente. Quem nos ameaça realmente é o disco (e não a música estrangeira), que penetra no mercado com mil facilidades, que chega nas gravadoras com custo só de prensagem e que é despejado nos revendedores apoiado por intensa campanha publicitária, feita e planejada no exterior. O problema é mercadológico e não estético. Quem está ameaçada é a indústria musical brasileira, ou, pelo menos, a produção de discos brasileiros.²⁵⁸

Os apontamentos desses artistas dialogavam com uma série de críticas dos anos 1970 e 1980 que denunciavam a exploração econômica de países periféricos feita por multinacionais. Se isso era válido para diferentes ramos da economia (o próprio Chico Mário fez canções criticando o extrativismo mineral de multinacionais em Minas Gerais), também fazia parte do repertório crítico em relação às indústrias culturais. Esse aspecto conectava certo nacionalismo político-econômico das esquerdas com a defesa da cultura nacional feita por artistas como Chico Mário, que canalizavam essa militância através da produção independente.

Além disso, a expansão das indústrias culturais na América do Sul ficou marcada por sua associação com a modernização conservadora de ditaduras militares. Sérgio Caparelli analisou como regimes autoritários em diferentes países (Argentina, Brasil, Chile e Uruguai) utilizaram o investimento na modernização dos meios de comunicação e o incentivo à consolidação do mercado de bens simbólicos como aspectos fundamentais da produção de consenso e dos projetos de integração nacional pela via autoritária.²⁵⁹

Assim, o campo das comunicações e da cultura, mediados por fortes interesses econômicos e políticos, transformaram-se em condições fundamentais tanto para o exercício da dominação quanto para a disseminação de contrapontos e resistências aos regimes ditatoriais. Isso posto, é importante destacar que o deslocamento feito pelos independentes no sentido de produzir em um esquema fonográfico alternativo, apesar das determinações estruturais que os vinculavam à indústria fonográfica convencional, dialogava com todo um contexto de sintonia entre resistência culturais, políticas e econômicas nas décadas de 1970 e 1980.

²⁵⁸ Marcus Vinicius apud VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. São Paulo: Brasiliense: 1988, p. 19.

²⁵⁹ CAPARELLI, Sérgio. **Ditaduras e indústrias culturais, no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1989.

As facetas políticas da resistência cultural, por sua vez, desenvolviam-se em um contexto de transformações operadas pela cada vez maior oposição civil à ditadura militar, que começou a ganhar respostas institucionais do regime autoritário a partir de medidas e discursos voltados para a noção de “Abertura” política, comandada do alto e classificada como um processo que deveria ser conduzido com “segurança”. Isto é, a distensão e a redemocratização ainda deveriam ser orientadas pelas diretrizes fundamentais da ditadura implantada a partir do golpe civil-militar de 1964.²⁶⁰

Ao longo do processo intrincado de desbastar o autoritarismo, diversos discursos e atitudes sociais vieram à tona e ampliaram a oposição civil à ditadura, que se tornou bastante multifacetada e angariou adeptos em inúmeros setores da sociedade. Essa situação acabou gerando uma espécie de acordo tácito entre linhagens diferentes da oposição ao regime autoritário relacionada à ideia de que teria havido uma oposição fundamental da sociedade civil contra o Estado, encobrindo, portanto, a colaboração de muitos setores da sociedade brasileira com as medidas de exceção.²⁶¹ Essa “memória de resistência” que foi sendo forjada no calor das lutas pela redemocratização difundiu seus ideais para diferentes grupos e, em certo momento, diversas práticas sociais, políticas e culturais começaram a ser lidas pela ótica da “resistência”, o que acabou acontecendo também com artistas da produção independente.

Conforme análise de Marcos Napolitano:

No caso brasileiro, as muitas faces da resistência foram fundamentais para erigir novas subjetividades críticas diante da experiência dos anos de chumbo [...] diversidade que foi em parte aplacada pela memória, neutralizando as tensões passadas entre as várias famílias políticas da oposição/resistência ao regime. [...] A coexistência das “muitas faces” da resistência, vista para além da cumplicidade básica daqueles que “resistem”, revela a pluralidade de opções políticas e de identidades

²⁶⁰ Diversos autores têm abordado o processo de distensão como uma tentativa de institucionalização e/ou constitucionalização do regime autoritário, marcado por um diálogo seletivo do Estado com interlocutores que pudessem colaborar com a política de abertura sem ameaçar o controle dela pela cúpula militar. Mesmo assim, esse processo ainda foi marcado por atos de violência perpetrados pelo Estado e por apoiadores da ditadura e pela ampliação da mobilização de diversos setores da sociedade na luta pela redemocratização do país. Cf. NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014 e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização**, Quarta República (1964-1985). 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 313-356. (O Brasil Republicano; 4)

²⁶¹ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2017, p. 354-355.

coletivas, nem sempre convergentes, que nasceram sob o signo da oposição ao regime.²⁶²

A pluralidade da resistência cultural inscrevia-se em uma trajetória duradoura de oposição ao regime autoritário, que se expressou de diferentes maneiras desde os anos 1960. O nacional-popular relacionado à UNE e ao PCB e a contracultura foram, ao lado da crítica liberal e, a partir do final dos anos 1970, dos movimentos culturais relacionados às comunidades eclesiais de base e ao sindicalismo, as quatro principais tendências da resistência cultural identificadas por Marcos Napolitano²⁶³, e com as quais dialogaram fortemente as propostas, discursos e práticas de diversos artistas independentes, incluindo o artista aqui abordado.

Em seu livro sobre a produção musical independente, publicado em 1986, Chico Mário estabelecia uma leitura retrospectiva sobre esse processo de vinculação da trajetória dos independentes com aspectos mais amplos da vida política e econômica da sociedade brasileira:

[...] a produção independente parece ser uma tendência mais geral da sociedade brasileira. Não apenas a música sertaneja, a religiosa e a erudita permanecem quase independentes ou marginais ao sistema de consumo já montado. Hoje a música instrumental, a música tradicional, a nova música brasileira são marginais ao sistema montado, que “compra” de alguma forma as rádios, a TV, criam ídolos e vendem o que impõem ao consumidor. Essa “marginalização” da música dentro do sistema montado parece estar dentro de um contexto maior de marginalização de todo o povo brasileiro. O “sistema” estaria apoiado nas multinacionais, em grupos militares e civis. Isso poderia chegar ao ponto de uma dissociação, onde teríamos dois poderes institucionalizados. Um poder seria o da grande massa marginalizada e o outro seria o representativo das forças dominantes. Com relação ao disco independente, as microgravadoras [sic] e sua Associação já criam fatos novos, perturbadores desse “sistema” montado. Esse processo deve continuar e caminha lado a lado com o amadurecimento de outros organismos da sociedade brasileira, até que, por fim, se inverta o processo, com as gravadoras a *serviço* da música e da cultura brasileira, seja veiculando corretamente nossa rica música ou trazendo *verdadeiros* e importantes discos do exterior [grifos no original].²⁶⁴

Nessa análise, o autor articula a luta por espaço dos independentes com uma interpretação sobre a estrutura de dominação econômica do regime autoritário, que teria beneficiado grupos econômicos estrangeiros em detrimento dos interesses nacionais da população, retirando desta condições suficientes para enfrentar esse

²⁶² NAPOLITANO, *op. cit.*, 2017, p. 30.

²⁶³ *Ibid*, p. 35-57.

²⁶⁴ MÁRIO, Chico. **Como fazer um disco independente**. Petrópolis (RJ): Vozes/lbase, 1986, p. 16-17.

sistema que a marginalizava. Levando isso em conta, a atitude independente poderia provocar um abalo nessa dissociação entre o interesse do povo brasileiro e o acesso a mecanismos de produção cultural. A proposta do artista seria então superar a relação de dominação entre interesses econômicos internacionais e as demandas da população, colocando a serviço desta as forças produtivas e os meios de comunicação. É interessante notar que o autor identifica, fazendo um diálogo direto com o tema da resistência, que o povo brasileiro alijado do “sistema” também seria um “poder institucionalizado” e, portanto, teria em mãos a capacidade de inverter a relação de dominação estruturada até o momento.

De alguma maneira, Chico Mário, ao valorizar um poder imanente ao “povo brasileiro”, bebia da fonte daquele “romantismo revolucionário” que teria marcado a obra e as ideias de diversos artistas brasileiros, segundo Marcelo Ridenti. Claro que aqui, já entrados os anos 1980, a perspectiva revolucionária já estava consideravelmente mitigada, mas ainda persistia residualmente a noção de que transformações positivas na sociedade brasileira poderiam ocorrer caso o povo e sua cultura “genuína” fossem os protagonistas das mudanças e do rumo da nação.²⁶⁵

Relacionando as resistências cultural e política, Francisco Mário, irmão de Betinho, diretamente afetado na família pela perseguição política e pelo exílio, acreditava que como resultado do discurso oficial sobre a Abertura política aconteceria um processo semelhante na área cultural, ou seja, a reboque das transformações políticas deveria acontecer uma certa “Abertura cultural”. Esse movimento teria relação com a esperança de que elementos que travavam a expressão cultural brasileira pudessem ser relativizados ou mesmo desarticulados a partir da distensão oficial, como a censura e a política de apoio ao capital estrangeiro que, na sua expressão no mercado fonográfico, implicava na importação massiva de músicas estrangeiras que inundavam o mercado nacional.

Articulando assim a produção alternativa de discos ao tema da resistência cultural, Chico Mário afirmou o seguinte em 1980:

²⁶⁵ Cf. RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp, 2014. Neste livro, Marcelo Ridenti aborda diferentes artistas brasileiros que foram inspirados no que ele chama de “romantismo revolucionário”, por incorporarem em suas obras uma projeção de futuro além do capitalismo e da mercantilização da vida (portanto revolucionário), mas informados por uma visão nostálgica do passado e da cultura popular brasileira, como se essa fosse a base de uma outra modernidade possível (daí o romantismo). O recorte temático, portanto, está nos artistas que tinham como objetivo representar e dialogar com a ideia de “povo brasileiro” e sua potencialidade transformadora.

O disco alternativo, como a imprensa nanica, é *uma forma de resistência da cultura brasileira*. Uma resistência que sempre existiu, mas que passou por uma longa fase em que todos nós ficamos calados, aguardando os acontecimentos em atitude passiva. A gente estava sob uma repressão violenta. Era a fase dos desaparecidos, dos assassinatos, dos exilados - externos e internos -, da tortura. O movimento veio de dentro para fora. Era um trabalho tipo catacumba. O artista, o escritor, o jornalista sentiam a repressão, tinham as portas fechadas nas gravadoras, nas editoras, nos grandes jornais. O que fazer? *A resposta foi criar os nossos próprios meios de expressão*. Assim surge o alternativo [grifos nossos].²⁶⁶

Neste trecho, o autor pontua um aspecto fundamental nos estudos sobre o tema da resistência, quando comenta sobre “uma longa fase em que todos nós ficamos calados, aguardando os acontecimentos em atitude passiva”. Na reflexão feita por Denise Rollemberg, citada anteriormente, a autora inclui entre os desafios na abordagem de atitudes sociais frente a regimes autoritários a análise da miríade de possibilidades de ação e reação à violência e à dominação. Essa é uma esfera que dialoga com o que Pierre Laborie chamou de “zona cinzenta”, na qual inclui uma sorte diversa de atitudes ambíguas que incluem desde uma espécie de “inércia ressentida” até os sujeitos de “pensar-duplo”, que oscilaram entre apoios e críticas a regimes autoritários.²⁶⁷ Ou seja, entre ações nítidas de resistência ou de colaboração, uma variedade de comportamentos eram possíveis.

Chico Mário, é interessante notar, admite a apatia de setores da sociedade frente à derrota da resistência anterior à ditadura implantada a partir de 1964 e como a violência empregada pelo regime teve papel central nesse processo. Assim, a resistência cultural com a qual a produção independente dialogava não era uma atitude naturalizada e “a-histórica”, mas um processo que foi sendo construído em um contexto complexo de dominação e possibilidades de abertura.

O caráter multifacetado da relação entre a música e os contextos autoritários latino-americanos foram analisados por Fernando Reyes Matta em uma reportagem da qual participou Francisco Mário. No texto, apresenta-se a ambiguidade da noção de exílio, que caracterizaria também a situação daqueles artistas que tiveram que “calcular” as palavras utilizadas em seu próprio país.

²⁶⁶ RAMADA, Micaela. Disco alternativo. **Cadernos do Terceiro Mundo**, Ano 3, N. 24, jun. 1980, p. 107.

²⁶⁷ ROLLEMBERG, *op. cit.*, 2016, p. 19-20; LABORIE, Pierre. Os franceses do pensar-duplo. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Vaz. (Org.). **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Uns são os que avançaram com o povo na sua busca de construir novas realidades democráticas. Viveram os tempos do espaço aberto para dizer e proclamar seus compromissos, suas exigências e suas convicções. Outros, tiveram que aprender o tempo do semi-silêncio, da palavra calculada e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, de dar à poesia uma força maior e maior sugestão. Mas uns e outros foram vítimas de um fenômeno maior. Tanto o exílio (que é canto livre mas distante de seu povo) como a criação dentro do território (que é proximidade mas com voz calculada) têm a mesma causa: o modelo capitalista de desenvolvimento, que em suas expressões mais agudas dentro da América Latina postula a democracia do consumo, o individualismo, a atomização e tudo o que rompe o tecido social com o qual o canto se nutre e se define.²⁶⁸

Assim, tanto o exílio externo quanto o interno que acometiam os artistas do “canto popular” seriam fruto de uma modernização capitalista conservadora, imbrincando os autoritarismos políticos e econômicos em um mesmo processo. Chico Mário, então, nomeia diretamente o “disco alternativo” como uma forma de resistência da cultura brasileira, uma estratégia que tentava articular saídas dentro de um esquema que seria duplamente autoritário: pelo viés político da ditadura e pelo viés econômico das multinacionais.

Em uma entrevista concedida à revista *Cadernos do Terceiro Mundo*, há uma exposição bem clara do que o artista percebia como significado político das produções independentes:

Quando nós começamos não havia abertura. Trabalhamos num meio completamente dominado por um cartel de multinacionais apadrinhadas pelo Governo. Forçamos a abertura, nada nos foi doado. [...] Como no princípio o objetivo era somente quebrar o monopólio das multinacionais e forçá-las a gravar coisas brasileiras, o movimento hoje ainda não tem uma coerência nem está unido ideologicamente. O que há em comum é uma criação musical brasileira, com letras que falam da realidade sem passar pela censura da gravadora ou pela censura do regime, que ainda existe, apesar de mais branda. No entanto, à medida que as pessoas vão entrando no movimento começam a sentir que podem refletir a realidade com mais força. Por exemplo: no meu disco falo das multinacionais do ferro e do ouro que exploram os metais a preço de banana. E sugam as pessoas e os minérios. [...]. O grupo Boca Livre também fez uma música mais consciente, assim como Aline. São os músicos mais comprometidos que impulsionam este tipo de trabalho. E assim chegamos ao caso dos muitos músicos e compositores que estão no pedestal, metidos dentro de uma multinacional, ajudando a explorar o nosso povo e a descaracterizar a cultura brasileira, mas que pouco a pouco estão começando a ajudar-nos. E, à medida que ficarmos mais fortes, é mais provável que eles se juntem ao nosso trabalho.²⁶⁹

²⁶⁸ REYES MATTA, Fernando. A “Nova Canção” latino-americana. *Cadernos do Terceiro Mundo*, n. 43, mar. 1982, p. 82.

²⁶⁹ RAMADA, Micaela. Disco alternativo. *Cadernos do Terceiro Mundo*, Ano 3, N. 24, jun. 1980, p. 90-91.

Como analisado no primeiro capítulo, o artista não identifica uma homogeneidade ideológica entre os independentes. O que os unificaria seria justamente a criação musical que tentava ser livre tanto da ingerência das gravadoras quanto do regime ditatorial. Mas, para ele, essa condição inicial e identificação mínima entre os produtores independentes poderia levar progressivamente a uma tomada de consciência sobre a situação política e econômica que afetava os artistas e toda a sociedade.

Assim, a produção independente poderia desvelar de maneira mais forte as contradições da realidade nacional e levar uma mensagem política mais afeita às práticas de resistência ao regime, denunciando inclusive a convivência de alguns artistas que, apesar do sucesso dentro da MPB, desfrutaram de um sistema que “explorava o povo” e “descaracterizava a cultura brasileira”. Aqui, portanto, denunciava-se a associação entre a indústria cultural e o regime autoritário como uma das causas dos problemas do país. Além disso, ao projetar um possível fortalecimento da “militância” independente, que levaria até à colaboração dos artistas de sucesso na causa da resistência à exploração, o músico imprimia à produção alternativa um objetivo político definido.

Esses desdobramentos políticos que Chico Mário imprimia à produção musical independente dialogava também com as quatro linhagens político-ideológicas da oposição e da resistência à ditadura, conforme trabalhadas por Marcos Napolitano²⁷⁰, e combinava elementos de cada uma delas.²⁷¹ No caso da resistência liberal, era muito presente na perspectiva do artista uma crítica genérica ao autoritarismo e à censura e a defesa da luta pela liberdade, características vinculadas a diversas expressões da cultura engajada durante a ditadura. Logo após o golpe de 1964, alguns intelectuais, principalmente na imprensa, começaram a fazer oposição às decisões do regime, disseminando desde cedo ideias favoráveis à correção dos rumos do Estado brasileiro em direção à liberdade.²⁷²

²⁷⁰ Retomando, são elas: 1) a liberal; 2) o nacional-popular ligado ao PCB; 3) a contracultura; e 4) a da chamada “nova esquerda”, vinculada aos novos movimentos sociais e políticos da passagem entre as décadas de 1970 e 1980.

²⁷¹ Uma análise mais aprofundada dessas relações foi publicada em artigo nosso citado a seguir: BITTENCOURT, Icaro. Chico Mário e o disco independente: resistência cultural e música instrumental brasileira nos anos 1980. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 7, n. 00, p. e020005, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13812>. Acesso em: 22 out. 2021.

²⁷² Entre esses intelectuais podemos destacar Otto Maria Carpeaux, Marcio Moreira Alves, Paulo Francis, Carlos Heitor Cony, entre outros.

O tema da “liberdade” [...] tornou-se matéria e categoria centrais da criação cultural engajada. Mais do que um mero “reflexo” da vida política e social, como tem sido muitas vezes analisada, a experiência partilhada da cultura em esferas públicas informais, com toda a carga de subjetividade e afeto que lhe é intrínseca, ressignificou valores, pautou eventos e recriou identidades sociopolíticas. Assim, a dimensão pública da cultura e das artes constitui-se no verdadeiro “tesouro perdido” de uma época que ajudou a redefinir o lugar da própria democracia na cultura política brasileira. Em certo sentido, a cultura tentou ser um território de liberdade idealizada, antítese da violência de Estado, disseminando mensagens de esperança em “dias melhores”, ética de paz e justiça, direitos humanos e democracia, valores estes que se tornaram mais centrais na cultura política de esquerda após a derrota da luta armada, no início dos anos 1970.²⁷³

No início dos anos 1980, com a ampliação da oposição à ditadura, o lema genérico da liberdade havia se espalhado de maneira mais intensa por diversos setores sociais, mesmo que para cada um a liberdade pudesse ter um conteúdo e desdobramentos muito específicos. Musicalmente falando, Chico Mário tentou expressar essa luta na abertura de seu disco “Revolta dos Palhaços”, cuja primeira faixa apresenta apenas a palavra liberdade cantada diversas vezes pelo intérprete.²⁷⁴ Nesse caso, a liberdade poderia ser tanto a liberdade de cantar o que se queria (sem censura), a liberdade do povo brasileiro em geral e/ou a liberdade de produzir musicalmente sem a ingerência das multinacionais na criação do artista.

Nesse último ponto, inclusive, temos uma divergência entre Chico Mário e setores liberais que logo se tornou pronunciada, qual seja: a crítica do músico ao empresariado das gravadoras multinacionais que, segundo ele, estariam restringindo as possibilidades criativas dos artistas brasileiros em uma eventual “Abertura política” através da padronização da produção e do consumo, bem como da sobreposição de uma lógica comercial sobre uma lógica artística e cultural na contratação de artistas para seus catálogos.

Sendo assim, as primeiras críticas ao regime ditatorial feitas pelo campo liberal (que em parte considerável havia apoiado o golpe civil-militar em 1964) teria sido um campo fértil durante as décadas de 1970 e 1980 para florescer contrapontos mais específicos ao autoritarismo. A produção independente como uma forma de resistência à opressão comunicava-se com esse campo, mas quando incorporava a crítica econômica e mesmo associava o autoritarismo à modernização econômica

²⁷³ NAPOLITANO, op. cit., 2017, p. 355.

²⁷⁴ A música pode ser escutada no link a seguir: <https://spoti.fi/3MV9VEh>. Acesso em: 23 out. 2022. A canção será analisada no terceiro capítulo.

conservadora no país, dialogava com outras referências do engajamento contrário ao regime ditatorial.

No que se refere à segunda linhagem da resistência, vinculada ao frentismo nacional-popular do Partido Comunista²⁷⁵, destaco aqui especialmente a questão da defesa de uma “cultura nacional” como um aspecto convergente entre essa tendência e as ideias de Chico Mário. Essa defesa foi expressada principalmente nos seguintes termos: a música brasileira estaria sendo sufocada pela cultura estrangeira disseminada pela indústria fonográfica.

Além disso, de alguma maneira, o horizonte de uma redemocratização do país e a contribuição que a cultura brasileira poderia dar para a efetivação desse processo, fazia Chico Mário apostar em um papel central da criatividade nacional na superação do autoritarismo. Se talvez não se tratasse exatamente de uma “brasilidade revolucionária”, como aquela identificada por Marcelo Ridenti²⁷⁶, é certo que uma espécie de idealização e romantização do papel da cultura brasileira e de seu “povo” informava a esperança do músico em contribuir para a redemocratização do país através de sua “música independente”.

Sobre a terceira linhagem da resistência cultural, a da contracultura, também podemos encontrar semelhanças com aspectos da proposta de produção musical independente de Chico Mário. Neste caso, as formas alternativas e muitas vezes artesanais de produção artística que marcaram algumas expressões da contracultura podem ter influenciado a produção independente como uma referência de atitude e comportamento, na sua busca por novos caminhos longe da produção cultural da indústria fonográfica.²⁷⁷

Como afirmou Leonardo De Marchi, a aventura da autoprodução de artistas independentes, com os artistas embalando seus próprios discos e divulgando sua obra de maneira improvisada e de “porta em porta” pode ter reforçado a associação

²⁷⁵ Entre os intelectuais e artistas vinculados a essa tendência, podemos citar Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman e Dias Gomes.

²⁷⁶ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: Um século de cultura e política. São Paulo: Unesp, 2010.

²⁷⁷ É importante mencionar que durante os anos 1970, uma série de artistas e práticas culturais disseminaram-se sob a noção de “cultura marginal”. Essas experiências demonstraram, como afirmou Frederico Coelho, que a década de 1970 não seria apenas um contexto marcado pelo “vazio cultural” originado na repressão ou pela mercantilização da cultura promovida pelo Estado e pelas indústrias culturais. Assim, esse “caldo cultural” deve ter influenciado em boa medida as estratégias da produção musical independente. No entanto, esse não será um tema aprofundado nesta tese. Cf. COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

desses músicos com uma ideia de “marginal”, de um artista lutando contra as forças poderosas da indústria.²⁷⁸

Por último, é possível também estabelecer vínculos entre Chico Mário e a quarta linhagem da resistência cultural: a da “nova esquerda” da passagem entre os anos 1970 e 1980. A própria obra *Como fazer um disco independente* fazia parte da coleção Fazer, publicada em parceria entre o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE), comandado por Betinho, irmão de Chico Mário, e a editora Vozes, vinculada à Igreja Católica.²⁷⁹

Desse modo, mesmo que Chico Mário e suas perspectivas sobre o papel político da produção musical independente não possam ser estritamente vinculados a uma linhagem específica da resistência cultural, é certo que o artista combinou à sua maneira elementos de todas elas. Além disso, desfrutou de canais relacionados ao engajamento de Betinho e de Henfil para dar visibilidade e disseminar as ideias pelas quais lutava de maneira incisiva, chegando a participar de shows-comício pelas Diretas Já, ao lado de artistas como Martinho da Vila, João Nogueira, Ruth Escobar, entre outros.²⁸⁰

Um exemplo interessante desses vínculos entre arte e política no caso de Chico Mário foi seu relacionamento com diferentes artistas e profissionais ligados à resistência política e cultural. Um caso emblemático foi sua parceria com Gianfrancesco Guarnieri²⁸¹ no álbum “Revolta dos Palhaços”, através da música “Clareira Aberta”.²⁸²

²⁷⁸ DE MARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. **ECO-Pós**, v. 9, 2006, p. 128.

²⁷⁹ O livro foi a vigésima obra da coleção, na qual constavam também os seguintes títulos, entre outros: “Como se faz análise de conjuntura” (Herbert José de Souza), “Como se faz para sobreviver com um salário mínimo” (Ana Lagôa), “Como fazer nova a República” (Dom Mauro Morelli), “Como se faz Humor Político” (Henfil), “Como trabalhar com o povo” (Clodovis Boff). As questões que estas obras tentavam responder estavam sintonizadas com as preocupações vigentes no período da redemocratização e com o trabalho basista fortemente vinculado aos novos movimentos sociais daquele contexto.

²⁸⁰ Cf. Despacho do Serviço Nacional de Informações (SNI) - MEMO nº 227-CH/GAB/SNI, de 01 fev. 1984 sobre “A comunicação social e o Movimento Pró-Diretas (MPD)”. Disponível em: <https://bit.ly/3O9fZt9>. Acesso: 15 nov. 2022.

²⁸¹ Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) foi ator, dramaturgo e diretor teatral. Foi um dos fundadores do Teatro Paulista do Estudante, em 1955, que viria a se fundir posteriormente ao Teatro de Arena. Escreveu *Eles Não Usam Black-Tie* (1958) e as montagens musicais de importantes peças políticas durante a ditadura (ao lado de Augusto Boal), como *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967).

²⁸² A canção será analisada no capítulo 3.

Outro exemplo foi a colaboração do músico para o documentário *A Terra Queima* (1984), de Geraldo Sarno²⁸³, para o qual compôs a trilha sonora. Esse filme foi uma encomenda da Sociedade Rádio Canadá sobre os problemas relacionados à Região Nordeste do Brasil. Betinho, ao lado de Sarno, ficou responsável pelo roteiro, já que o irmão de Chico Mário, além de sociólogo, tinha se exilado também no país da América do Norte entre 1974 e 1977. O argumento do documentário é baseado na abordagem de que os problemas sociais que afligem o Nordeste brasileiro não são obra do clima da região, mas um projeto econômico e político conservador das elites formadas por senhores de terra.²⁸⁴

Além disso, a vinculação de Chico Mário com os irmãos Henfil e Betinho ligaram-no de maneira direta à luta pela democracia durante a década de 1980, como por exemplo sua colaboração com publicações da imprensa alternativa vinculadas ao campo da luta democrática, como *Pasquim*, *Movimento* e *Cadernos do Terceiro Mundo*. Desse modo, o artista relacionou-se, inclusive a partir de parcerias em sua própria obra musical, com diferentes personagens importantes do campo da oposição à ditadura militar.

Ainda sobre a participação de artistas da música popular brasileira no contexto da redemocratização é importante citar a pesquisa de Rafaela Lunardi, que analisou como diversos músicos consagrados e atuantes no mercado musical da época emprestaram sua presença, suas vozes e suas composições em diversas ocasiões de luta pela ampliação de direitos nos anos finais da ditadura militar. Isso acontecia através de comícios, de material impresso divulgado com letras musicais, de apropriações pelos movimentos sociais e mesmo pela incorporação da temática da “abertura” nas composições dos discos daquele contexto.²⁸⁵ Essa colaboração também se fez presente entre os músicos que produziam seus discos por conta própria ou através de pequenas empresas. Com o acréscimo de que, muitas vezes,

²⁸³ Geraldo Sarno (1938-2022) foi cineasta, diretor de filmes como *Viramundo* (1965) e *Coronel Delmiro Gouveia* (1977). Segundo Ruy Gardnier: “Fundamental no percurso do cinema brasileiro em busca de um “Brasil real” nos anos 60 e 70, Sarno teve um segundo renome a partir de seu último longa, *Sertânia*, uma ficção barroca que retoma em chave de sonho/pesadelo o universo do cangaço e, metalinguisticamente, o modo como o cinema brasileiro retratou essa manifestação”. Disponível no site do MAM-RJ em: <https://bit.ly/3StcDSu>. Acesso em: 23 out. 2022.

²⁸⁴ Os créditos do filme podem ser verificados na página da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://bit.ly/3yxmqz5>. Acesso: 11 jul. 2022. O documentário também está disponível na íntegra na internet através do link: <https://bit.ly/3MW1usi>. Acesso em: 23 out. 2022.

²⁸⁵ LUNARDI, Rafaela. *Preparando a tinta, enfeitando a praça*. O papel da MPB na “Abertura política” brasileira (1977-1984). Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2016.

a própria prática da produção independente era pautada como uma forma de democratizar o país.²⁸⁶

Em sua já citada obra *Como fazer um disco independente*, Chico Mário escreveu:

O golpe militar de 64 interrompeu esse processo [da “explosão” da cultura nacional]. A música nacional passou a viver sob a censura: os novos perdem seus espaços; os ídolos dos anos 60 persistem, mas os importados invadem e dominam o mercado. A partir daí começa a entrar o “lixo” musical das matrizes das multinacionais, que vão ampliando seus domínios sobre as rádios, as lojas de discos, as TVs, comprando gravadoras nacionais, “universalizando”, mas na realidade relegando a música brasileira para um segundo plano.²⁸⁷

A interpretação de Chico Mário sobre os significados da produção independente tinha subjacente uma leitura específica sobre o processo político brasileiro dos anos 1950, 1960 e 1970. Isso fazia com que o seu engajamento na produção cultural alternativa ganhasse camadas de sentido relacionadas à resistência cultural. Nota-se que, em seus argumentos, o artista aponta uma ligação que é comumente destacada pela historiografia sobre o tema da “modernização conservadora” promovida pela ditadura: a relação entre o estado autoritário e o investimento nas telecomunicações e na promoção do mercado de bens simbólicos como aspectos importantes para a integração e segurança nacionais. No entanto, esse incentivo acabava se contrapondo à retórica nacionalista do regime, já que muito da cultura estrangeira acabava entrando no país através dessa modernização, além da dependência econômica que se fortalecia nesse processo.

A saída para essa situação autoritária, nesse contexto, já não era mais de um projeto necessariamente revolucionário, mas de mudanças que ampliassem a participação democrática dos cidadãos e aqui especialmente do artista na vida política, econômica e cultural do país. No final da ditadura militar, o grupo político ao qual estavam vinculados alguns parceiros de Chico Mário tentavam contribuir para reforçar a transição democrática brasileira e a resistência “de dentro para fora” no sentido de que a sociedade civil pudesse ditar os rumos da “Abertura” propalada

²⁸⁶ Certa feita, o compositor Aldir Blanc também pontuou o caráter de resistência da produção independente: “O disco independente nasce dessa consciência - a consciência de que somos fracos e frágeis. Agora, a disposição de remar contra toda essa maré faz com que esse disco ganhe uma força, como uma célula que vai crescer sem parar e vai contaminar e chegar às pessoas. É a seguinte política: contra a organização deles, nós agimos como agentes infecciosos.” *Apud* TARTAGLIA, Cesar. Moacyr Luz e Aldir Blanc - Um disco de ouro. *Pasquim*, 07 a 13 abr.1988, p. 16.

²⁸⁷ MÁRIO, op. cit., 1986, p. 8.

pelo regime. No entanto, essa opção política trazia as marcas de uma dupla frustração: a interrupção de um momento político-cultural mais promissor pelo golpe de 1964 e a onda de censura e repressão que se seguiu às tentativas posteriores de impedir uma escalada autoritária ainda maior através dos movimentos sociais e artísticos do final dos anos 1960.

Como destacou Marcelo Ridenti:

Com a derrota das esquerdas pela ditadura, o AI-5 e os eventos políticos internacionais, perdeu-se a proximidade imaginativa da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso às novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si. Então, ficou explícito que o modernismo temporão não bebia na fonte da eterna juventude; e o ensaio geral de socialização da cultura frustrou-se antes da realização do esperado carnaval da revolução brasileira, que se realizou pelas avessas sob a bota dos militares, que depois promoveriam a transição "lenta, gradual e segura" para a democracia, garantindo a continuidade do poder político e econômico das classes dominantes. [...] Finda a vaga radical, restava a artistas e intelectuais encarar o avanço da indústria cultural e da modernização conservadora imposta pela ditadura.²⁸⁸

Em outro trecho, o autor também afirma o seguinte:

No princípio dos anos 1970, sob o governo Médici, quando se consolidou o processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, a atuação dos artistas de esquerda foi marcada por certa ambiguidade: por um lado, a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até mesmo a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. O governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertadoras, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional.²⁸⁹

Nesse sentido, compreendo aqui a proposta de Francisco Mário para a música independente ainda como uma tarefa inspirada em uma utopia libertadora vinculada à temática do desenvolvimento nacional e, portanto, atribuindo um sentido político à produção independente para além de uma estratégia de inserção no mercado fonográfico. Influenciado por uma ampla cultura de oposição, principalmente de esquerda, o artista combinou diversos elementos do debate

²⁸⁸ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp, 2014, p. 260; 271.

²⁸⁹ RIDENTI, Marcelo, *op. cit.*, 2014, p. 286.

cultural pré e pós golpe de 1964, realizando uma síntese entre diversas perspectivas dentro dos dilemas e necessidades de outro contexto, o da redemocratização, e também aplicando sua leitura política à tarefa mais premente que realizava na época: a produção do “disco independente”.

3.2 A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE ATRAVÉS DA IMPRENSA

O papel da imprensa brasileira durante o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 foi de fundamental importância para delinear e legitimar a produção musical independente como sendo uma proposta temporariamente viável e digna de atenção. Em diferentes veículos, tanto da imprensa convencional quanto da imprensa alternativa, diversas matérias abordaram a produção de discos independentes, com muitos dos artistas desse circuito sendo entrevistados ou mesmo escrevendo textos sobre a empreitada que realizavam.

Nas décadas de 1960 e 1970, as características estruturais do campo jornalístico brasileiro, especialmente aquele ligado aos jornais impressos, sofreu diversas mudanças importantes. Duas delas comentarei com mais detalhe nos parágrafos que seguem.

A primeira diz respeito à consolidação e proliferação de cadernos culturais nos jornais da mídia hegemônica, como o Caderno B do *Jornal do Brasil*. Esses espaços editoriais abarcaram uma diversidade de críticos e jornalistas culturais dedicados ao acompanhamento das diversas expressões das artes e da cultura brasileira e internacional. Esses espaços foram decisivos na efetivação de uma mediação entre a música brasileira e a sociedade, como analisou Luísa Lamarão.²⁹⁰ Muitos críticos, em diálogo com produtores e artistas, ora corroboravam ora contrariavam a disseminação de referências e noções vinculados aos diferentes projetos artísticos, auxiliando na forma como a visibilidade de determinados produtos culturais seria possível dentro do amplo mercado de bens simbólicos.

A outra característica estrutural do campo jornalístico naquele momento está relacionada à emergência e disseminação da chamada imprensa alternativa. Esse subcampo da produção jornalística dedicava também, em diversas publicações, atenção especial às pautas culturais e artísticas, já que a visibilização de

²⁹⁰ LAMARÃO, Luisa Quarti. **A crista é a parte mais superficial da onda**. Mediações culturais na MPB (1968-1982). Tese de Doutorado. Niterói (RJ): ICHF-UFF, 2012.

determinados projetos e produções culturais de teor político crítico ao regime autoritário faziam parte das estratégias de oposição à ditadura.

A partir desse panorama, essa seção analisará algumas publicações da imprensa (tanto hegemônica quanto alternativa) que abordaram a produção musical independente e inclusive deram espaço para que Francisco Mário expressasse suas ideias. *Jornal do Brasil*, *Correio Braziliense* e *Folha de São Paulo* serão os principais representantes aqui da imprensa convencional, enquanto que *Pasquim*, *Movimento* e *Cadernos do Terceiro Mundo* serão as principais publicações analisadas do campo alternativo.²⁹¹

Entre 1977 e 1978, as publicações sobre o tema começaram a aumentar de forma considerável, devido principalmente à atuação do músico Antonio Adolfo que, ao lançar o seu disco independente “Feito em Casa” (1977), pelo selo Artesanal, concedeu diversas entrevistas e teve seu trabalho comentado em muitas reportagens daqueles anos. Mas foi sobretudo em 1979, com a disseminação da prática de gravação de discos independentes, e em 1980, ano marcado pelo relativo sucesso do LP homônimo do grupo Boca Livre, que se multiplicaram textos, reportagens e entrevistas cujo mote era definir e colocar em debate o que seria esse “fenômeno” dos independentes na música.

A partir de 1979, foram publicadas com frequência na imprensa brasileira reportagens e entrevistas sobre a produção de discos independentes no mercado fonográfico nacional. Jornais alternativos como *Movimento*, *Em Tempo*, *Cadernos do Terceiro Mundo* e *Pasquim* abriram espaço para muitos trabalhos e textos dedicados ao assunto. Além disso, devido à inserção de determinados jornalistas e intelectuais ligados à música brasileira em veículos de comunicação mais hegemônicos, como *Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil*, também na grande imprensa o tema dos independentes se fez presente de maneira significativa.

Nos próximos parágrafos, abordarei alguns aspectos do discurso sobre a produção musical independente visualizada em publicações de alguns dos jornais

²⁹¹ Essa pesquisa, realizada durante a pandemia, concentrou-se absolutamente em acervos virtuais, como aquele da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e nos acervos digitais dos jornais O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo. Para isso, ver Hemeroteca Digital: <https://bit.ly/3skh9rV>; Acervo Estadão: <https://bit.ly/2ZAR744> e Acervo Folha de São Paulo: <https://bit.ly/2yduy8F>. Acessos em: 23 out. 2022. A pesquisa buscou os seguintes termos abrangentes sobre a temática: “disco independente” (que aparece com mais frequência), “música independente”, “produção independente”, “produção musical independente” e “música popular brasileira alternativa” (expressão utilizada por alguns jornalistas da época), encontrando mais de quinhentas ocorrências. As matérias analisadas neste subcapítulo são principalmente dos anos 1979 e 1980, anos decisivos na multiplicação de textos sobre a produção musical independente e suas principais características.

mencionados acima, como uma amostra dos debates em torno da definição do que seria essa “música independente” que começava a ganhar força principalmente nos primeiros anos da década de 1980.

Foram escolhidos os textos críticos e reportagens (que incluíam em alguns casos excertos de entrevistas com músicos) que trazem uma definição e/ou um debate mais aprofundado sobre o tema do “disco independente” (não se concentrando apenas no trabalho de um ou outro artista) e que se referem àquela tentativa supracitada de caracterizar a produção musical independente da transição entre os anos 1970 e 1980 e também os principais exemplos nos quais Francisco Mário é tema e/ou entrevistado pela crítica cultural das publicações.

Alguns contrapontos à imagem idealizada e “heróica” dos independentes, apesar desse tipo de abordagem ser minoria nas reportagens sobre o assunto, apareceram em diversos jornais. Em comentário à notícia veiculada pelo crítico Tárík de Souza de que o grupo Boca Livre havia sido contratado pela Polygram, o jornalista Mister Eco foi ácido ao tratar dos independentes na *Revista Nacional*:

O chamado disco independente foi uma maneira de cantores, músicos e compositores enfrentarem as todo-poderosas multinacionais do disco. E o que está acontecendo é que as multinacionais estão muito felizes com isso. Nada investem em nomes desconhecidos e, quando um dos “independentes” se torna sucesso, elas vão lá e acabam com a “independência”, oferecendo-lhes irresistível contrato. Economicamente, os “independentes” são os grandes bobocas do mundo fonográfico nativo.²⁹²

Ou seja, o autor da crítica apontava uma das características do mercado fonográfico que logo se tornou acentuada: a complementaridade entre o trabalho das *majors* e das *indies*. A essa crítica da atuação pretensamente ingênua dos “independentes” na segmentação do mercado fonográfico, somavam-se comentários sobre a inadequação de formatos convencionais de criações musicais desses artistas a uma ideia de independência que fosse também relacionada a questões estritamente estéticas.

A primeira matéria identificada dentro dos critérios foi publicada em maio de 1979 e traz, além de um texto geral sobre a produção independente, entrevistas com Antonio Adolfo, Luli e Lucina, Danilo Caymmi e Francisco Mário. Nela, a jornalista

²⁹² ECO, Mister. Estas cá me ficaram. *Revista Nacional* (encartada no Jornal do Commercio), 27 e 28 set. 1981, p. 23.

Maria Alice Paes Barreto²⁹³ inicia o texto elencando um conjunto de características que definiriam o conjunto de práticas dos músicos “independentes”:

Produzir um disco próprio, contando com a participação de bons músicos, com total liberdade de criação e sem estar vinculado ao poderoso esquema comercial das gravadoras, seria há algum tempo atrás uma utopia, uma doce ilusão ou um audacioso sonho que apenas sacudia a imaginação de muitos compositores brasileiros. O sufocamento de valores da música popular brasileira pelas multinacionais do disco - que se apoderaram quantitativamente da maior parte do mercado - põe no banco de reservas muitos artistas que, rotulados de anti comerciais, não conseguem o sinal verde para furar os esquemas de marketing ditados pela complexa indústria do disco e criados para beneficiar os modismos de venda fácil, rápida e assegurada. Sem saída, esses músicos estão partindo para a busca de soluções que lhes dêem meios de mostrar um trabalho sem interferências e começam a esquecer a utopia e a enveredar pelo caminho ainda incerto do que se chama de produção independente de discos.²⁹⁴

No parágrafo introdutório, é evidente uma caracterização geral dos independentes que os vincula a uma resistência a determinada dominação e padronização das gravadoras, polarizando, de um lado, os interesses estrangeiros das multinacionais e, de outro, a liberdade de criação dos músicos brasileiros. Todos esses elementos são reforçados não apenas no texto geral da matéria, mas também nos trechos de entrevistas com os artistas, que destacam, cada um a seu modo, suas estratégias de luta contra as imposições artísticas que viriam a reboque do mercado musical controlado pelas gravadoras multinacionais.

A oposição entre interesses estrangeiros e nacionais ainda é reforçada por um breve histórico da indústria do disco no Brasil, interpretada como organizações empresariais que barateiam o custo de produção, visam o lucro com a música importada e que tendem a direcionar a música brasileira para seus padrões comerciais em detrimento dos valores artísticos e culturais dos compositores brasileiros.

Além disso, o texto menciona outros aspectos recorrentes associado ao disco independente, como a dificuldade de angariar recursos para a produção do disco e os percalços na divulgação da obra e mencionam Antônio Adolfo como “pai do movimento”, reforçando o protagonismo do músico dentro do amplo espectro de lançamentos independentes daquele contexto. Adolfo reforça, inclusive, a

²⁹³ Apesar de encontrar o nome de Maria Alice Paes Barreto em diversas reportagens do Caderno B do Jornal do Brasil, não encontrei mais informações biográficas da jornalista.

²⁹⁴ BARRETO, Maria Alice Paes. Os independentes do disco: um promissor caminho musical alternativo. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 12 de maio de 1979, p. 5.

necessidade de se apoiar em uma rede de promoção do trabalho independente para poder superar o obstáculo da divulgação dos discos. Isso, no entanto, não excluía formas de incentivo estatais, já que como a própria reportagem destaca, Antonio Adolfo circulou no Nordeste do país através do Projeto Pixinguinha (criado pela Funarte em 1977).

Por fim, ainda é destaque na matéria o caráter informal da troca de conhecimentos entre os artistas para viabilizar seus discos, que estavam em vias de formar uma cooperativa para articular de maneira mais eficaz a produção independente e chegar com mais suporte às lojas e rádios do país.

Outro caso emblemático de abordagem do tema, ainda de 1979, é um texto de Tárík de Souza²⁹⁵, que já comentava sobre a produção independente de Antônio Adolfo desde o início de 1977 no *Jornal do Brasil* e em sua coluna “O som nosso de cada dia” (no Caderno B do mesmo jornal). Em matéria de dezembro daquele ano, o crítico musical destacou que o “disco alternativo” surgia como uma forma de superar o “vácuo entre a criação e seus canais de expressão”, defasagem que poucas gravadoras tentaram superar, mas que não foram bem sucedidas na tarefa segundo o jornalista, como no caso da série discográfica Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC), da Polygram.²⁹⁶

Outro crítico que deu destaque à produção independente foi José Ramos Tinhorão²⁹⁷. Em um deles, o escritor compara a luta dos independentes contra as gravadoras multinacionais como uma luta entre David e Golias, permeada por dificuldades em angariar recursos para a produção e nos percalços da distribuição da obra. Apesar disso, reforça a ideia que é nessa produção independente que

²⁹⁵ Segundo Tânia Garcia: “Tárík de Souza, com atuação intensa na imprensa escrita, sempre esteve ligado ao campo musical, trabalhando, na década de 1970, em diversas publicações alternativas, como Opinião, Pasquim e Movimento. Nesse período também escreveu para o *Jornal do Brasil*, mantendo a coluna “Supersônicas” [e O som nosso de cada dia], em que assinava artigos sobre a cena musical do país. Foi também consultor da coleção História da Música Popular Brasileira, publicada pela Editora Abril [...]”. Cf. GARCIA, Tânia da Costa. Afinidades eletivas: a FUNARTE e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Tempo e Argumento**, vol. 9, n. 22, set/dez 2017, p. 87.

²⁹⁶ SOUZA, Tárík de. A opção dos alternativos. **Jornal do Brasil**, 15 dez. 1979, Caderno B, p. 7.

²⁹⁷ Crítico e pesquisador da história da música brasileira, o jornalista José Ramos Tinhorão (1928-2021) publicou dezenas de livros sobre a temática e colaborou em diversos veículos de comunicação do país. Seu diversificado acervo, coligido ao longo de várias décadas de dedicação aos temas da música popular brasileira, hoje está sob a guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

podemos encontrar trabalhos criativos e imunes à padronização e aos esquemas empresariais das multinacionais do disco²⁹⁸.

Além disso, em uma listagem dos melhores discos de 1980, publicada no último dia daquele ano no *Jornal do Brasil*, Tinhorão lista diversos lançamentos de artistas independentes (Alcides Neves, Rogério do Maranhão, Sônia Maria Vieira e Ronaldo Leite de Freitas, o Carioca) como destaques do ano. Para o crítico, os discos independentes dariam vazão à expressão plural da música brasileira mais autêntica, tornando-se veículo fundamental para a manutenção da diversidade da música nacional e sua visibilidade mesmo a contragosto dos catálogos estrangeiros das grandes gravadoras²⁹⁹.

Verificamos aqui, portanto, que um dos principais pesquisadores da música brasileira como Tinhorão, naqueles idos do início de 1980, também veiculou discursos que valorizaram os independentes dentro da sua concepção mais tradicionalista de uma “autêntica” música brasileira, auxiliando na configuração de uma certa distinção da produção independente em relação à comercial e convencional das gravadoras.³⁰⁰ A partir dessa abordagem, a interpretação de Tinhorão dialogava de maneira direta com a percepção de Chico Mário sobre o papel da produção independente como uma forma da cultura brasileira resistir aos “estrangeirismo” da indústria fonográfica convencional.

Matéria de estilo semelhante à do *Jornal do Brasil* apareceu em julho de 1979 em *O Estado de São Paulo*. Nela, o jornalista Ricardo Porto de Almeida³⁰¹ também combina um texto analítico com entrevistas e reforça a dicotomia entre padronização

²⁹⁸ TINHORÃO, José Ramos. A onda dos independentes: um David musical contra o Goliás das multinacionais. **Jornal do Brasil**, 30 ago. 1980, Caderno B, p. 7.

²⁹⁹ TINHORÃO, José Ramos. Os melhores de 1980, afinal, ainda são os mais brasileiros. **Jornal do Brasil**, 31 dez. 1980, Caderno B, p. 1.

³⁰⁰ Em ano anterior, no entanto, Tinhorão criticou a inclusão do disco “Feito em Casa”, de Antonio Adolfo, no catálogo de LPs a ser divulgado internacionalmente por um projeto de parceria entre a Funarte e o Ministério das Relações Exteriores, em 1979. Em crítica específica sobre o projeto, classificou o disco de “enclafado” e representante de uma certa “sub-bossa nova” afeita mais a um “elitismo cultural” do que aos valores mais “populares” da música brasileira (cf. TINHORÃO, José Ramos. Elitismo cultural não deixa mundo ouvir a música que o povo faz no Brasil. **Jornal do Brasil**, 27 ago. 1979, Caderno B, p. 3). Desse modo, a produção musical independente não seria em si uma iniciativa louvável, mas apenas quando desse oportunidade para criações musicais afeitas à música brasileira mais “autêntica” como na acepção de Tinhorão. A crítica ao disco de Antonio Adolfo parece ser um exemplo da tradicional oposição do autor à bossa nova, conforme discutida em LAMARÃO, Luisa Quarti. “Eu não confio na cultura de ninguém que ganha mais de três salários mínimos.” Tinhorão e a música popular brasileira. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (org.). **História e memória das ditaduras do século XX**, v. 1. Rio de Janeiro: FGV, 2015, p. 294-319.

³⁰¹ Jornalista e advogado que trabalhou em diversos veículos de comunicação no Brasil, como *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Veja*, *Isto É*, *TV Cultura de São Paulo* e foi editor jornalístico na *TV Gazeta*.

das gravadoras e liberdade de criação artística. Novamente, Antonio Adolfo, mais uma vez tratado como “pai do movimento”, aparece ao lado de Danilo Caymmi e Francisco Mário como porta-vozes do engajamento da produção independente, percebida como difícil mas necessária frente às ingerências e limites impostos pelas gravadoras convencionais.

Ao final da matéria, contudo, aparecem já questionamentos relacionados às contradições da prática da produção independente. Um deles diz respeito à opção dos artistas em formar uma cooperativa ou associação e não uma gravadora de independentes, o que poderia redundar em uma estrutura menor mas muito semelhante formalmente àquela criticada nas multinacionais. E outro caso mencionado é o da incorporação de um músico independente por uma grande gravadora, como aconteceu com Oswaldo Montenegro, pela WEA. Reproduzo aqui o trecho final da matéria:

“Eles viram que se eu tinha capacidade para fazer um disco independente, seria capaz também de fazer um disco dependente, mas com toda a liberdade de criação”. Para ele, a produção independente é uma alternativa válida, na medida em que o artista não tenha onde gravar, “mas no momento em que uma gravadora me dá condições de trabalhar livremente e de colocar meu disco no mercado a gente não pode recusar.”³⁰²

Nesse caso, percebemos que, apesar da repetição do discurso da produção independente como um contraponto à padronização das gravadoras, já aparece aqui um dos elementos do debate em torno dos independentes comentado por Gil Nuno Vaz³⁰³: para alguns, a gravação às próprias custas era um meio de inserção provisória no mercado e não necessariamente um princípio político e estético intransponível. Na medida em que o bloqueio de acesso às multinacionais do disco era superado, garantindo-se certa liberdade criativa, o artista não teria porque continuar na luta árdua da produção independente.

Outro jornal de grande circulação que apresentou panorama semelhante (mas com abordagem diferente), foi a *Folha de São Paulo* (só que no ano seguinte, em 1980). Em dois textos, um do jornalista Miguel de Almeida³⁰⁴ e outro de Dirceu

³⁰² ALMEIDA, Ricardo Porto de Almeida. Como gravar sem restringir a criação. **O Estado de São Paulo**, 07 jul. 1979, p. 16.

³⁰³ VAZ, op. cit., 1988.

³⁰⁴ Jornalista nascido em 1958, foi responsável ao lado de Ruy Castro, entre outros, pelo sucesso da *Ilustrada*, caderno especial de cultura da *Folha*. É também autor de um livro no qual conta a empreitada de refazer as viagens de Mário de Andrade pelo Brasil (cf. ALMEIDA, Miguel de. **Trilha nos trópicos**: refazendo “O turista aprendiz”. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982).

Soares, temos uma avaliação geral da produção independente no primeiro e uma crítica estética interessante do segundo a respeito da aplicação de “independente” às criações artísticas analisadas.

Miguel de Almeida faz uma abordagem mais plural da origem da produção independente. Apesar de citar a importância de Antonio Adolfo, lembra o pioneirismo do disco “Paêbirú” (de Zé Ramalho e Lula Côrtes, lançado em 1975) e a obra de Elomar, que se distanciou da Philips no final dos anos 1970. Além disso, comenta com mais detalhe a importância do estúdio Sonoviso, de Toninho Barbosa, como ponto de apoio fundamental do circuito independente e apresenta a experiência do músico Alcides Neves na composição de seu disco “Tempo de Fratura”, raramente nomeado nas resenhas da época.

Fazendo outra abordagem do tema, o texto de Dirceu Soares ecoa, de maneira aparentemente inédita na imprensa daquele momento, a crítica que alguns artistas já faziam à noção de independência dos lançamentos discográficos fora das gravadoras, qual seja, a de que as músicas eram independentes apenas na estratégia de produção, mas que não traziam novidades estéticas. Para o jornalista, era isso que acontecia com os trabalhos de Antonio Adolfo, Boca Livre, Francisco Mário, Jaime e Nair e Luli & Lucina que, apesar de serem bem gravados, não se distanciavam de um repertório comum das gravadoras. Exceções a esses casos Dirceu encontra no disco duplo de Elomar (“Na quadrada das águas perdidas/Parcela malunga”, posteriormente distribuído pelo selo Marcus Pereira), no “Marcha Sobre a Cidade”, do Grupo Um³⁰⁵ e no “Tempo de Fratura” de Alcides Neves, classificado como “meio chato, mas de vanguarda”³⁰⁶.

Nesses casos apresentados da *Folha de São Paulo* podemos perceber textos que vão além de um discurso legitimador do disco independente, apresentando contrapontos inexistentes nas matérias analisadas anteriormente que pareciam muito mais próximas do que seria um release dos músicos independentes do que realmente um aprofundamento e análise da temática. Se encontrei mais exemplos de legitimação dos independentes em 1979 e 1980, dou destaque a esses textos mais críticos para sinalizar os percalços na construção de uma imagem idealizada da produção musical independente da época.

³⁰⁵ Essa é uma crítica que aparece mais tarde em entrevista de Lelo Nazário, integrante do Grupo Um, para o jornal *Em Tempo* (cf. CESARINO, Maria. Lelo Nazário: a música é um instrumento que não leva à ação. **Em Tempo**, out. 1980, p. 14-15).

³⁰⁶ SOARES, Dirceu. Tudo igual aos discos das fábricas. **Folha de São Paulo**, 10 maio 1980, p. 23.

O jornal *Correio Braziliense*, inclusive, lançou em 1982 uma seção exclusiva do jornal chamada “Viva Alternativa”, dedicada a diferentes expressões culturais alternativas, incluindo notícias e reportagens sobre o disco independente. O jornalista Ary Pararraios, que até lançou jornal próprio com esse nome em 1989, divulgava muitos discos independentes (no catálogo da loja Jegue Elétrico) e também textos críticos sobre a produção musical independente, a qual faltava, segundo ele, organização coletiva para consolidar um movimento e dar força às iniciativas dos artistas.

O acompanhamento e divulgação frequentes feitas por Tárík de Souza dos lançamentos discográficos independentes influenciou o crítico a escrever outro texto significativo sobre o tema, desta vez publicado no *Pasquim*, em 1980. Dada a vinculação do texto a uma certa crítica ao sistema capitalista na área da indústria fonográfica, coube a um jornal alternativo a publicação da crítica contundente.

Ao noticiar a criação do departamento de distribuição de discos da Cooperativa de Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (Coomusa), o jornalista menciona que a iniciativa seria decisiva para auxiliar os artistas independentes na circulação de suas obras e desafiar o monopólio de divulgação que já estava sendo questionado pelo sucesso do primeiro LP do grupo Boca Livre. O contraponto ao “capitalismo selvagem musical” das grandes gravadoras seria possível na medida em que, ao lado da produção do disco não ser tão cara, agora o músico poderia contar com um esquema de distribuição eficaz.

Essa nova condição, que beneficiaria os lançamentos discográficos alternativos, poderia também auxiliar os artistas dentro das gravadoras multinacionais que, segundo o escritor, poderiam agora negociar melhores condições de liberdade artística e de porcentagem de direito autoral, já que uma imposição arbitrária das gravadoras poderia levar o músico a encarar uma carreira independente, agora supostamente mais viável. Assim, para além de afirmar a autonomia dos independentes, Tárík ainda cogita que a experiência deles poderia desafiar as formas convencionais do mercado da música no Brasil: “Provavelmente, o direito dos intérpretes deverá ter sua porcentagem [...] ampliada nas gravadoras, para compensar os ganhos que o contratado teria se fosse independente. [...] A

MPB-A pode ser o primeiro setor nacional a abolir, na prática, o capitalismo selvagem”³⁰⁷.

No caso de Tárík, identificamos também, nestes textos citados e em outros, as denominações usuais da época que, apesar de predominantemente tratar os discos e artistas fora das gravadoras como “independentes”, utilizavam em diversos momentos também o adjetivo de “alternativos”. Emblemático, inclusive, foi o uso frequente em diversas notas, comentários e textos de Tárík de Souza da expressão Música Popular Brasileira Alternativa (MPB-A), em uma tentativa explícita de circunscrever uma autonomia para a diversidade de lançamentos discográficos independentes daquela época. Essa estratégia de distinção é digna de nota justamente por fazer referência à sigla consagrada da MPB, carro-chefe de muitos catálogos brasileiros das grandes gravadoras e referência de legitimidade da música nacional.

Mas não apenas o *Pasquim*, das diversas publicações da imprensa alternativa da época, deram espaço para definir e debater a produção musical independente³⁰⁸. O jornal *Movimento*, fundado em 1975, expressava uma tentativa de comunicação no campo democrático-popular em uma época em que a ditadura começava a consolidar a institucionalização do regime através do discurso da “Abertura” política. Assim como tempos depois aconteceu com discos independentes, seu financiamento foi possível devido à reunião de recursos de diversos indivíduos e organizações, chegando a cerca de quinhentos envolvidos no esforço coletivo pela criação e manutenção da publicação.³⁰⁹

Entre outras publicações, destacarei aqui três textos do jornal *Movimento*, dois de autoria de Márcio Bueno³¹⁰ e um de autoria de Eldemar de Souza³¹¹. Nas três

³⁰⁷ SOUZA, Tárík de Souza. Disco independente: fim do capitalismo selvagem musical. **Pasquim**, 26 set. a 02 out. 1980, p. 20.

³⁰⁸ Desse jornal, destaco ainda os seguintes textos sobre a temática: GOODWIN, Ricky. Na batalha do disco. **Pasquim**, 19 a 25 dez. 1980, p. 41 e MOURA, Roberto. O ano da crise do disco. **Pasquim**, 26 dez. a 01 jan. 1981, p. 15. Em ambos, avaliações sobre a crise da indústria fonográfica nacional menciona a produção independente, apesar de suas dificuldades, como alternativa ao complexo cenário do mercado musical do início dos anos 1980.

³⁰⁹ AZEVEDO, Carlos. **Jornal Movimento**: uma reportagem. Belo Horizonte: Editora Manifesto, 2011 (com reportagens de Marina Amaral e Natalia Viana).

³¹⁰ O jornalista Márcio Bueno estreou profissionalmente no jornal *Movimento* e depois exerceu cargos importantes em diversos meios de comunicação, em editorias de jornalismo em canais de televisão como Globo, Manchete, TV Educativa do Rio e TV Brasil.

³¹¹ O jornalista, poeta e compositor pernambucano Eldemar de Souza trabalhou em revistas da Editora Bloch e nas rádios Tupi e Continental, antes de ser preso algumas vezes durante a ditadura militar brasileira. Depois disso, colaborou de maneira semi clandestina em periódicos alternativos, como *Pasquim*, *Movimento* e *Repórter*.

reportagens, apesar de não ser o tema central em duas delas, são apresentadas análises sobre o impacto dos discos independentes no mercado musical em 1980, que teve como surpresa o sucesso do grupo Boca Livre.

Matéria mais ampla, o texto de Eldemar de Souza utiliza justamente o nome do grupo como metáfora para reforçar a condição de “liberdade” do músico independente, agora supostamente livre das amarras das gravadoras para sua criação. Para corroborar essa premissa, apresenta opiniões de Antonio Adolfo (mais uma vez considerado pioneiro), Francisco Mário e Luli & Lucina, destacando a viabilidade da produção independente, as dificuldades de sua distribuição e a tentativa de solucionar esse último problema com a organização coletiva, exemplificada pelo setor específico de produção de discos da já citada Coomusa³¹².

Já Márcio Bueno, com reportagens que tentam explicar o sucesso e/ou a visibilidade da música brasileira nas rádios em 1980, teceu comentários também sobre músicas oriundas de discos independentes, mencionando que deles saiu, em parte, o interesse supostamente momentâneo das multinacionais em relação à música nacional³¹³. Em um dos textos, o jornalista traz entrevistas com Fagner, Cacaso e Francisco Mário, este último veiculando um discurso de que, se a música brasileira estava sendo executada provisoriamente nas rádios, seria especialmente na produção independente que ela encontraria campo fértil para a inovação e a liberdade criativa³¹⁴.

Essas matérias, portanto, além de reforçarem a imagem de “liberdade” e “inovação” frequentemente relacionada à produção independente daqueles anos, tem o mérito de incluir a temática dentro de uma análise geral sobre a visibilidade da música brasileira da época, colocando os discos independentes lado a lado com as formas mais consagradas de produção musical.

A revista *Cadernos do Terceiro Mundo* foi uma iniciativa importante da imprensa alternativa na qual Francisco Mário teve uma especial acolhida. Além de ter participado de algumas reportagens da publicação sobre o disco independente, o compositor chegou a produzir um primeiro e único disco de uma série que tinha o nome de “Discos Terceiro Mundo”. Na ocasião, o selo Libertas de Chico Mário

³¹² SOUZA, Eldemar de. Os novos músicos com boca livre: a música sem interferência (e cada vez mais possível) do disco alternativo. **Movimento**, 03 a 09 mar. 1980, p. 20.

³¹³ BUENO, Márcio. Ai, ai meu Deus, o que foi que aconteceu? **Movimento**, 20 a 26 de out. 1980, p. 20-21.

³¹⁴ BUENO, Márcio. Afinal, que música é essa que está tocando nas rádios? **Movimento**, 10 a 16 nov. 1980, p. 20-21.

lançou um disco de interpretações de clássicos da música brasileira por Radamés Gnattali (analisado no primeiro capítulo).

Portanto, alguns críticos musicais e jornalistas da imprensa brasileira do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 ajudaram a construir uma representação de distinção para a produção musical independente daquela época, atuando como instâncias de consagração da produção musical independente. Ao apresentarem em notícias, reportagens, textos críticos e matérias em geral a existência de uma forma diferente de produção musical, a independente, e que, além de ser distinta, guardaria valores éticos e estéticos específicos, como a defesa da liberdade de criação, a valorização da música nacional em detrimento da “invasão” comercial estrangeira (o que não era consenso entre os artistas) e a defesa de maior participação do músico nos lucros oriundos do mercado musical.

Talvez tenha sido especialmente na cobertura da imprensa sobre a produção independente, que esta adquiriu, do ponto de vista discursivo, um maior grau de autonomia simbólica em relação à produção musical convencional das gravadoras, já que, na prática, como mencionamos anteriormente, gravar um disco às próprias custas não eliminava uma série de estratégias de produção musical que se consagraram dentro do esquema fonográfico convencional.

Sendo assim, a produção independente analisada pode ter constituído um entrelugar no campo musical brasileiro do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, no qual artistas, intelectuais e demais colaboradores, insatisfeitos com as regras da “indústria cultural”, tentaram construir e reconstruir práticas de autonomia artísticas muito próximas de um discurso do campo erudito, ou seja, defendendo a prioridade absoluta do controle artístico sobre a obra em detrimento das ingerências externas do mercado musical.

Nesse sentido, procuramos mostrar aqui que a existência de uma “música independente” entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 no Brasil, a despeito do intrincado debate estético sobre se os discos lançados eram realmente inovadores ou não, deve-se em boa medida a um processo de construção e mediação social dessa experiência, processo no qual jornalistas e críticos musicais,

ao lado de músicos e produtores, colaboraram de maneira significativa, veiculando discursos que davam uma existência “autônoma” à produção independente.³¹⁵

Entre os elementos que reforçaram uma representação de distinção para o tema analisado aqui, e que foram recorrentes nos textos de imprensa da época, estavam: 1) liberdade de criação em relação às gravadoras, que poderia tanto ser vista direcionada à expressão de músicas mais experimentais quanto de uma certa música brasileira considerada genuína e expressão do “popular” autêntico; 2) ações coletivas de organização e captação de recursos para a produção dos discos, como uma estratégia econômica específica de existência e sobrevivência da produção artística alternativa; 3) acesso direto do artista aos lucros da venda de sua arte, contra a hegemonia das gravadoras na distribuição dos direitos autorais; 4) desenvolvimento de estratégias inovadoras e mais “autênticas” (posto que não influenciadas pelo poder de marketing das multinacionais) de divulgação e distribuição dos discos.

No entanto, essa influência não parece ter sido uma ação externa da imprensa em relação aos artistas, mas sim um intercâmbio frequente entre intelectuais do jornalismo ligado ao campo cultural mais amplo e artistas que buscavam legitimidade e reconhecimento dentro das preocupações principais da cultura brasileira daquele momento³¹⁶.

Esse engajamento na valorização de um contraponto econômico e cultural às multinacionais e a um certo autoritarismo das gravadoras (em homologia ao contexto político ditatorial) também pode ser interpretado como uma tentativa daqueles sujeitos históricos em interferir cada um a seu modo e com as habilidades de que dispunham para o alargamento e efetivação da “Abertura” política através da criação musical e da crítica e do jornalismo cultural.

A insistência de Tárík de Souza, por exemplo, em nomear a produção independente como Música Popular Brasileira Alternativa, pode ser inserida em uma ampla tendência que ia das vanguardas e das artes de espetáculo até o jornalismo de tentar mostrar uma outra - alternativa - maneira de pensar e interferir no mundo e

³¹⁵ Essa interpretação é inspirada livremente nas reflexões de Pierre Bourdieu sobre “campo artístico”. Cf. BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: Idem. **A economia das trocas simbólicas**. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 99-181. Trad. Sérgio Miceli.

³¹⁶ Um emblema dessa relação de intercâmbio é a parceria de Tárík de Souza com Francisco Mário em uma das músicas do disco “Revolta dos Palhaços” (1980), a já citada “Malabarista da Inflação”.

na sociedade, diferente daquelas hegemônicas do capitalismo periférico e de viés autoritário que demarcava a transição política brasileira no início dos anos 1980.

A partir da análise apresentada neste texto, podemos considerar que a articulação de uma produção musical independente no Brasil, para além de lançamentos discográficos dispersos, investiu na veiculação de discursos públicos na imprensa sobre características, estratégias e posturas estéticas e políticas que diferenciariam a “música independente” da música convencionalmente gravada na indústria fonográfica brasileira.

Um dos aspectos valorizados era relacionado ao enfrentamento da “música estrangeira”, que estaria reduzindo o espaço da música popular brasileira no catálogo das gravadoras e, por consequência, nos meios de difusão da música no país. Em alguns casos, como no do crítico José Ramos Tinhorão, a produção independente poderia ser uma maneira privilegiada de continuar produzindo e divulgando uma “autêntica” música nacional.

Além disso, destacava-se a empreitada coletiva de organização e condução dos processos de produção, lançamento e distribuição dos discos como uma experiência de contraponto à mercantilização “artificial” promovida pela indústria fonográfica e seus departamentos de marketing. Em alguns casos, esse compartilhamento de experiência e de organização chegou a ganhar a alcunha de um “movimento musical”. Contudo, a heterogeneidade das práticas e dos discursos talvez não nos autorize a conceituar dessa maneira.

Alguns músicos estiveram presentes de maneira recorrente na imprensa para demarcar posição: Antonio Adolfo, Danilo Caymmi, Francisco Mário, Luli & Lucina e os músicos do grupo Boca Livre apareceram em diversas matérias sobre a produção independente e invariavelmente tentaram reforçar uma ideia de distinção de sua criação e produção musical em relação à indústria convencional do disco. Jornalistas como Márcio Bueno, Tárík de Souza, Aramis Millarch e até mesmo José Ramos Tinhorão acabaram auxiliando na tarefa de, nesses poucos anos, configurar uma “música independente” que passou a existir, para além de práticas de produção específicas, através de uma mediação social que constantemente produzia e reproduzia sua identidade e suas diferenças em relação ao esquema fonográfico convencional.

3.3 ASSOCIAÇÕES E INICIATIVAS COLETIVAS

Um conjunto de atividades e estratégias associativas engajaram diversos músicos independentes entre o final dos anos 1970 e durante a década de 1980 no intuito de viabilizar a produção, circulação e difusão das obras produzidas fora das grandes gravadoras. Duas associações em específico tiveram a colaboração direta de Chico Mário: a Cooperativa Mista dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (COOMUSA) e a Associação dos Produtores Independentes de Discos e Fitas do Rio de Janeiro (APID), que serão analisadas a seguir.³¹⁷

Começamos analisando as ações ligadas à COOMUSA, que era uma ramificação do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, e que atuou na luta pelos direitos dos trabalhadores do setor musical, incluindo também a questão do direito autoral e, posteriormente, o apoio aos artistas que optavam pela produção independente. Em nota no *Jornal do Brasil*, Tárík de Souza comentou os primeiros passos da entidade:

Participam da diretoria o violista Nelson Macedo e o *spalla* João Daltro de Almeida, ambos da OSB [Orquestra Sinfônica Brasileira] e o fagotista do Quinteto Villa-Lobos, Airton Barbosa. Entre seus 125 associados fundadores estão Macalé, Edu Lobo, Joyce, Francisco Mário e Maurício Tapajós. A programação da Cooperativa prevê pagamento adiantado (e posterior cobrança através da entidade) dos serviços prestados pelos associados. Eles terão ainda assistência jurídica, possibilidade de aperfeiçoamento técnico-profissional e facilidade na compra e importação de instrumentos, bem como estímulo para formação de conjuntos e orquestras, produção de espetáculos e discos além dos serviços de uma editora musical própria.³¹⁸

É possível notar, a partir dos nomes listados entre os primeiros associados da cooperativa, a heterogeneidade do quadro associativo, que incluía músicos do campo erudito e vinculado às sociedades autorais, como o caso de Nelson Macedo; músicos consolidados da MPB como Edu Lobo e Joyce e também aqueles que estavam se inserindo no mercado através da produção independente, como Francisco Mário e Maurício Tapajós.

Em entrevista no ano de 1980, Chico Mário comentou a iniciativa da criação de um “departamento do disco alternativo” na cooperativa:

³¹⁷ Outras associações também foram criadas no intuito de promover e defender os interesses de compositores de maneira autônoma: algumas relacionadas às tarefas de produção e distribuição de discos, como a SACI (Sociedade de Artistas e Compositores Independentes) - que lançou disco de Aldir Blanc e Maurício Tapajós em 1985 - e outras vinculadas às lutas pelo direito autoral. No entanto, aqui analisamos apenas aquelas que tiveram colaboração direta de Francisco Mário.

³¹⁸ TEMPO e contratempo, *Jornal do Brasil*, 8 ago. 1979, Caderno B, p. 04.

Decidimos então [...] organizar-nos numa associação. Mas como as associações não têm muita proteção, preferimos criar um departamento do disco alternativo dentro da Cooperativa de Músicos do Rio de Janeiro, que também foi fundada recentemente. Na Cooperativa estamos a organizar um departamento de vendas, produção, distribuição, etc. Vamos produzir, não só música popular, mas também música sertaneja, erudita, folclore, música instrumental. [...] Somos duzentos músicos e compositores fundadores. Estamos a organizar-nos para importar instrumentos, dar cursos aos músicos e apoiar o disco alternativo. Estamos a reunir os arquivos pessoais de cada um - preparados, quando sairmos distribuindo os nossos discos por aí, para colocá-los a serviço da cooperativa.³¹⁹

A COOMUSA chegou também a exercer a função de selo discográfico para diversos artistas, facilitando o processo de registro e comercialização dos fonogramas lançados em disco, pois assim não era necessário o artista criar uma empresa própria para essa finalidade, como fizeram diversos músicos, incluindo Francisco Mário. Entre os músicos que lançaram discos com o selo da COOMUSA podemos citar Airton Barbosa, Rogério do Maranhão, Mário Negrão, Antonio Adolfo, entre outros.³²⁰ Além disso, a cooperativa foi responsável pelo encaminhamento das letras de alguns artistas para a análise do Serviço de Censura e Diversões Públicas, desempenhando o papel de produtora em todas as etapas do trabalho.³²¹

Em seu texto sobre a “independência musical” nos anos 1980, Ricky Goodwin comentou alguns aspectos a respeito das iniciativas ligada à cooperativa dos músicos:

[Um] impulso na produção independente seria a criação da COOMUSA, entidade funcionando em conjunção com o Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro (novamente a interligação discos independentes-luta por direitos autorais). A COOMUSA - de cuja direção Antonio Adolfo participou - teve por objetivo principal “dar uma mão” na parte burocrática e administrativa dos lançamentos independentes. Ao invés de abrir uma firma, o artista poderia entrar para a Cooperativa (que por sua vez ficaria com 20% do lucro). Com este acerto, a COOMUSA lançou uma série de discos, de diversos estilos e de vários pontos do Brasil.³²²

³¹⁹ RAMADA, Micaela. Disco alternativo. **Cadernos do Terceiro Mundo**, Ano 3, N. 24, junho de 1980, p. 89.

³²⁰ No banco de dados da Discogs há uma lista com quase trinta discos lançados pelo selo. Disponível em: <https://bit.ly/3zb9boO>. Acesso 11 out. 2022.

³²¹ Entre os encaminhamentos, encontramos os artistas Paulo Malária, Mauro Duarte, Carlos Rolim, Carlinhos Vergueiro, entre outros.

³²² GOODWIN, Ricky. Da Independência Musical. In: MELLO, Maria Amélia (org.). **Vinte anos de resistência**: Alternativas da Cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 147.

Para o jornalista e crítico musical, a empreitada da COOMUSA teve um resultado satisfatório até o momento em que a “onda” da produção independente começou a se espalhar e a profusão de lançamentos dificultou a organização eficiente do setor pela cooperativa.³²³ Segundo ele:

A quantidade de lançamentos superlotou o esquema de distribuição alternativo, que já era precário. O sistema de venda “disco-debaixo-do-braço” revelava-se agora simplista e ultrapassado. A COOMUSA tentou montar uma rede de distribuição própria e não conseguiu. Foi um passo grande demais para o nível restrito de administração da cooperativa, debilitada desde uma dissensão ocorrida no início de 80, quando da troca de diretoria de Airton Barbosa por Nelson Macedo. O grupo dissidente prosseguiu trabalhando e, dois anos depois, desembocou na estrutura da APID, associação que funciona primordialmente como banco de dados (onde comprar matéria-prima, onde contatar músicos, preços de estúdio e de prensagem, pontos de vendas etc.), também orientando em diversos itens como na elaboração de arranjos. Montou um esquema de distribuição baseado em mala direta e no reembolso postal.³²⁴

Criada em 1979, a COOMUSA parece ter existido até 1987, quando o músico Paulo Malária lamentou o fim da entidade, através da qual conseguiu lançar dois discos por sua banda Acidente. Na sua avaliação, a cooperativa teria sido o esforço mais significativo de suporte aos músicos profissionais, inclusive mantendo o “Flor da Noite”, um bar dedicado a apresentações ao vivo de MPB e que funcionava na garagem do prédio no qual se localizava a cooperativa.³²⁵

³²³ Não foram todos os músicos que viam o trabalho da COOMUSA como positivo. Em 1982, o compositor Marku Ribas questionou a porcentagem que a cooperativa cobrava para ajudar no lançamento dos discos, ironizando se não eram na verdade os músicos que sustentavam o trabalho da entidade. Cf. CAETANO, Maria do Rosário; Marku Ribas retorna pra valer no filme-disco Macunaíma. *Correio Braziliense*, 30 dez. 1982, p. 28. Ainda em 1980, o músico Vital Lima também comentou sobre críticas que a cooperativa sofria: “E hoje, quando alguém critica a Coomusa, dizendo que ela está fazendo a política das grandes gravadoras, eu acho que não é correto. Ora, não sei porque não se utilizar de todo esse *know-how* das multas. Tem mais é que fazer isso mesmo, se organizar, tem que buscar a experiência das grandes gravadoras. Evidentemente a gente sabe que é difícil a briga do ratinho com o leão, mas tem que brigar”. Cf. *Correio Braziliense*. Um retrato vital, 16 out. 1980, p. 36.

³²⁴ GOODWIN, op. cit., 1986, p. 148.

³²⁵ MALÁRIA, Paulo. Só votos. *Pasquim* - Rio Grande do Sul, n. 55, 17 a 23 set. 1987, p. 8; BOSCO, João. “Flor da Noite”, Buteco transado. *Jornal do Commercio*, 10 e 11 nov. 1985, p. 09. Nos jornais da época também são noticiados espetáculos promovidos pela cooperativa para angariar fundos para a entidade, como o que teria acontecido de cinco a dez de fevereiro de 1980 no Teatro Ipanema. Cf. SOUZA, Eldemar de. Os novos músicos com boca livre. *Movimento*, 03 a 09 mar. 1980, p. 20.

FIGURA 13 - Rótulo da COOMUSA no LP “Vide Verso” (1980), de Dalmo Castello



Fonte: Discogs (<https://bit.ly/3MoGfio>)

No entanto, não há informações detalhadas sobre como funcionava a distribuição efetivada pela cooperativa. O que se pode deduzir a partir das reportagens e comentários dos artistas, é que a distribuição improvisada e de porta em porta predominava, mas com o amparo formal de uma associação, que viabilizava uma rede maior de colaboradores.

A Associação dos Produtores Independentes de Discos e Fitas do Rio de Janeiro (APID) foi fundada em 16 de maio de 1982, tendo na presidência Antonio Adolfo e Francisco Mário como vice.³²⁶ Pelos dois músicos que lideram a nova associação, é possível relacioná-los com o grupo anterior da COOMUSA, já que desde o final dos anos 1970, Adolfo e Mário tinham estreito relacionamento com Airton Barbosa.

Chico Mário relatou brevemente as primeiras ideias relacionadas à criação da entidade:

Desde a primeira reunião, em 09/08/1979, se discutiu muito sobre a necessidade de se criar a Associação dos Produtores Independentes. Na época, optou-se por fortalecer a Cooperativa dos Músicos, sem descartar a ideia da associação com objetivos básicos de ajudar na prensagem, corte,

³²⁶ VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **e-compós**. Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicações, 2006b, p. 7.

capa, divulgação, distribuição e ser um veículo de discussão e crescimento dos independentes. Agora com mais de 300 discos independentes pelo Brasil, vamos à luta, partindo para uma Associação do Estado do Rio de Janeiro. Em 1979, já pensávamos em Associações Estaduais, para depois formarmos uma Associação Nacional bem forte. A Associação está aberta a todos os produtores de discos independentes, para produzirmos discos melhores, divulgarmos, distribuímos, com muita criatividade, e a menores custos. Está aberta também a colaboradores.³²⁷

A associação não contava apenas com produtores individuais, mas também com empresas do setor, como a Kuarup e a Carmo (de Egberto Gismonti), no seu quadro societário. Segundo Chico Mário, os objetivos da APID eram:

[...] a defesa dos interesses dos produtores de discos independentes, assessorar na produção, divulgação e distribuição dos discos independentes, intercâmbio de serviços profissionais, reconhecimento da classe de produtores de disco independente, dentre outros.³²⁸

Entre as informações e suportes que a associação prestava para seus membros encontravam-se diferentes aspectos da realização do disco independente. Na dimensão da produção, indicava estúdios, fábricas de discos, músicos colaboradores e artistas que poderiam auxiliar na confecção da capa do álbum. Além disso, auxiliavam em aspectos ligados ao que nomeavam de “legalização”: cadastramento no ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição), formulários de autorizações e recibos ligados ao direito autoral e também informações sobre censura, entre outros.

Já nos aspectos vinculados à divulgação e distribuição, a entidade reunia informações sobre diferentes instituições e atores que poderiam auxiliar o artista a promover a visibilidade de sua obra, como emissoras de rádio e televisão; jornais e revistas; teatros, bares e clubes; universidades e DCEs; lojas e pontos alternativos de venda, assim como potenciais compradores por mala direta.

Em entrevista, Chico Mário atribuiu também outras tarefas para a APID, articulando aos objetivos primordiais da entidade sentidos políticos, econômicos e culturais mais amplos.

É tão grande a manipulação das gravadoras que as coisas realmente novas no panorama da música brasileira têm surgido de forma independente, como, por exemplo, o Boca Livre, o Arrigo Barnabé, Mário Negrão e Celso Mendes. A APID quer, ainda, tentar quebrar o monopólio das multinacionais,

³²⁷ MÁRIO, Chico. **Como fazer um disco independente**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1986, p. 51.

³²⁸ MÁRIO, *op. cit.*, 1986, p. 50.

preservar as raízes da MPB e garantir a independência em torno do nosso trabalho.³²⁹

Além dessas assessorias, a APID realizou eventos de destaque para valorizar a produção independente através do Troféu Chiquinha Gonzaga.³³⁰ A edição de 1983, inclusive, conseguiu lançar um LP com faixas diversas oriundas dos discos premiados pela iniciativa. O jornalista Ricky Goodwin, demonstrando a articulação dos artistas independentes com a imprensa também deste meio, publicou duas páginas inteiras (em semanas consecutivas) no Pasquim com resenhas sobre os discos premiados. Esse material seria lançado no show Pasquim-Cebrade³³¹, outra forma de articulação entre setores da sociedade civil vinculados à resistência democrática.³³²

Em matéria sobre os discos independentes em 1985, o Jornal do Commercio trazia a avaliação de Antonio Adolfo sobre a APID, que enfrentava problemas na inadimplência dos associados. Dos 150 músicos inscritos na associação, apenas cerca de 20 a 30 pagavam as mensalidades.³³³ Esse número de associados também poderia ser considerado reduzido, já que em matéria sobre Chico Mário de 1983, afirmava-se que a APID contava com aproximadamente 500 sócios.³³⁴

Antonio Adolfo também comentou sobre a crise econômica de 1984, que aumentou os custos de gravação e prensagem de discos, impossibilitou a APID de lançar o disco do Troféu Chiquinha Gonzaga, em 1985, diferente do que aconteceu no ano anterior. Em 1986, mais uma constatação desoladora sobre a associação:

“De 150 caímos para 30 associados”, reconhece ele, admitindo que a entidade tem fornecido em troca da mensalidade de 50 cruzados pouco mais que informações de mala direta e endereços estratégicos para divulgação e venda. “Muitas lojas de discos desistiram de nos receber pela irresponsabilidade de alguns colegas”, acrescenta. Discos não enviados no prazo, acertos de contas malfeitos e principalmente qualidade irregular são

³²⁹ Chico Mário apud GOODWIN, Rick. Instrumental Independente. *Última Hora*, 09 maio 1983, UH Revista, p. 05.

³³⁰ O Troféu inclusive apareceu em programação televisiva, como na TVE Canal 7 (no horário das 22h). Cf. *O Pioneiro*, 12 maio 1983, p. 16.

³³¹ Cf. *O Pasquim*, n. 778, 24 a 30/05/1984, p. 22. O Show aconteceu no dia 02 de junho de 1984 no Sambódromo do Rio de Janeiro.

³³² GOODWIN, Ricky. Cadáver pega fogo durante o velório. *O Pasquim*, n. 778, 24 a 30/05/1984, p. 17 e Idem. Algumas resenhas enquanto espero clarear a situação nacional (e interna). *O Pasquim*, n. 779, 31/05 a 06/06/1984.

³³³ JOSÉ, Angela. Os independentes, apesar das multinacionais, continuam nas paradas. *Jornal do Commercio*, 09 e 10/10/1985, p. 5.

³³⁴ GOODWIN, Rick. Instrumental Independente. *Última Hora*, 09 maio 1983, UH Revista, p. 05.

alguns dos fatores alinhados por Adolfo para a desorganização do setor, junto com os prejuízos causados pela recessão econômica.³³⁵

Assim, carentes de uma maior profissionalização, já que boa parte do trabalho de distribuição era feito pelos próprios músicos, a associação foi ficando cada vez mais esvaziada, ainda mais depois de passado o primeiro momento de empolgação com os lançamentos independentes.

TABELA 6 - Listas de premiados no Troféu Chiquinha Gonzaga

Edição	Premiados
I Troféu Chiquinha Gonzaga (1982)	Marisa Gata Mansa - Leopardo Antonio Adolfo - Os Pianeiros Xangai - Qué qui tu tem canário Arrigo Barnabé - Clara Crocodilo Itamar Assumpção - Beleléu, Leléu, Eu Alaíde Costa - Águas Vivas Boca Livre - Boca Livre Língua de Trapo - Língua de Trapo
II Troféu Chiquinha Gonzaga (1983)	Paulo Moura - Mistura e Manda Joyce - Tardes Cariocas Turíbio Santos - Violão Brasil Nivaldo Ornellas Viagem Através de Um Sonho Francisco Mário - Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais Grupo Alquimia - Alquimia Fernando Pellon - Cadáver Pega Fogo Durante Velório Helvius Vilela - Planalto dos Cristais Pascoal Meireles - Tamba
III Troféu Chiquinha Gonzaga (1984)	Aldir Blanc e Maurício Tapajós Luis Eça - Luis Eça Hélio Delmiro - Chama Jorge Degas e Marcelo Salazar - União Chico Mello e Helinho Brandão Xangai - Mutirão da Vida Aleuda - Oferenda Marcos Ariel - Balé Sertanejo Darcy de Paulo - Na Memória Papavento - Aurora Dórica Turíbio Santos/Clara Sverner/Paulo Moura/Olivia Byington - Encontro Elomar/Geraldo Azevedo/Vital Farias/Xangai - Cantoria

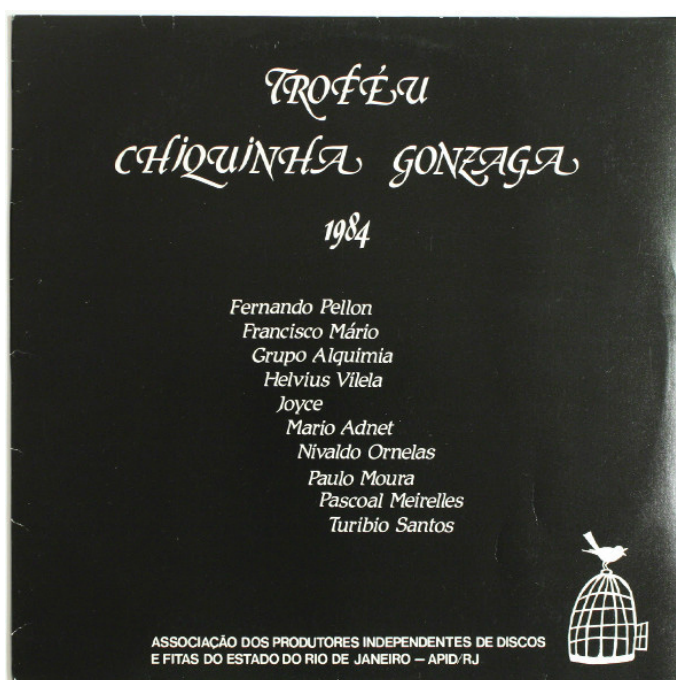
FONTE: O autor (2022).³³⁶

³³⁵ SOUZA, Tárik de. A virada dos independentes. *Jornal do Brasil*, 11 jun. 1986, Caderno B, p. 07.

³³⁶ Elaborada através de diversas matérias de imprensa da época.

Nas premiações do Troféu Chiquinha Gonzaga, que levava esse nome devido ao pioneirismo do disco independente atribuído à compositora e pianista (como no caso da série promovida por seu filho, como consta no primeiro capítulo), havia um reforço importante do trabalho da música independente feita pelos próprios membros do circuito. Além disso, como pode ser observada na capa do LP lançado em 1984, a associação fazia uma defesa simbólica da liberdade do músico representada pelo desenho de Ziraldo, com o passarinho para fora da gaiola.

FIGURA 14: Capa do LP com os vencedores do Troféu Chiquinha Gonzaga



FONTE: O autor (2021).

Além das associações, destaco também dois eventos promovidos com a ajuda de Chico Mário e que mostram um pouco das estratégias eventuais que os artistas lançavam mão para dar visibilidade a seus trabalhos e discutir aspectos comuns da tarefa da produção independente.

Uma delas foi o I Encontro de Produção Cultural Alternativa. Realizado em Curitiba, entre 23 e 27 de maio de 1979, o evento congregou diversos artistas na busca de interpretar o contexto inicial de disseminação da produção independente de discos e traçar linhas de atuação para aprimorar as práticas do setor. Francisco Mário, que também fez uma apresentação durante o evento, participou ao lado de Antonio Adolfo, Danilo Caymmi, Claudia Versiani, o grupo Sambachoro, entre outros,

além do apoio do jornalista Aramis Millarch. Na ocasião foi discutida a ideia da criação de uma associação de produtores independentes, que só iria se concretizar três anos depois com a APID-RJ.³³⁷

Em 1981, uma série de encontros com apoio do SESC no Rio de Janeiro foi realizada com o nome de I Feira do Disco Independente, que circulou pela capital do estado, mas também em outros municípios, como Niterói, Três Rios e São João de Meriti. Nessas atividades, diversos artistas apresentavam seu trabalho e colocavam seus discos à venda, inclusive Chico Mário. Na edição que seria realizada no Sesc da Tijuca, em 17 de maio de 1981, uma notícia trazia características da iniciativa:

A programação reúne músicos e compositores que têm produção independente (disco alternativo), com a presença de autores de música popular brasileira para debates, shows e venda de discos a preços acessíveis. A Feira proporciona ao público a oportunidade de ter contato com o próprio artista-produtor, podendo adquirir diretamente dele discos e informações detalhadas sobre a realidade da produção musical no Brasil. Nas barracas, vitrolas e *headphones* estão à disposição dos visitantes para que possam ouvir seus discos preferidos antes de comprá-los.³³⁸

A posição dos independentes não aparecia apenas nos eventos e atividades organizadas pelos próprios, mas também em outras ocasiões, nas quais outros músicos também estavam presentes. Um exemplo, de 1985, foi o encontro de músicos organizado em Araxá (MG), incluindo também a participação de Francisco Mário: o 1º Encontro de Música Popular Brasileira, organizado por Fernando Brant e Gonzaguinha e promovido pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado de Minas Gerais. Nesse encontro, temos um depoimento significativo de Chico Mário a respeito dos assuntos abordados pelo coletivo de artistas presentes na ocasião:

Tudo aqui foi positivo. As reivindicações são todas pertinentes e algumas inclusive são bem velhas. A gente constata até que tem leis que não são cumpridas. São problemas que vão desde o roubo de música por grandes emissoras, que nada nos pagam, até a falta de espaço para o músico desenvolver seu trabalho. A gente sabe que, em última análise está brigando com as multinacionais do disco, que são muito fortes. Eles têm o monopólio, aplicam a lei que lá nos países onde estão a matriz delas não

³³⁷ PRODUÇÃO cultural alternativa: Guaíra. **Diário do Paraná**, 23 maio 1979, p. 05; TEMPO e Contratempo, **Jornal do Brasil**, Caderno B, 02 jun. 1979, p. 04. Esse encontro foi realizado através do Projeto Acorde, executado pela Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Paraná. Essa questão indica que poderia haver relação dos independentes não apenas com políticas de fomento cultural na esfera federal, mas também em nível estadual e municipal. Este aspecto, bem como maiores detalhes sobre esse evento, serão abordados em pesquisas futuras.

³³⁸ FEIRA do Disco Independente está hoje no Sesc da Tijuca, **O Fluminense**, 17 e 18 de maio de 1981, Caderno Encontro, p. 3.

são aplicadas. Mas esse encontro foi positivo, também, pela possibilidade de unir a classe. E a união assusta. Com a união poderemos conseguir pequenas vitórias, pelo menos por enquanto. Pressão é válida sempre. Não foi assim que se conseguiu eleger um Presidente da República saído da oposição? ³³⁹

Ao mencionar a relação das reivindicações da classe musical com os rumos da política nacional, Chico Mário não estabelecia vínculos imaginados apenas por ele, posto que faziam sentido de acordo com determinados acontecimentos daquele encontro. A “Carta de Araxá”, produzida na ocasião, fora entregue no dia 09 de março para Tancredo Neves, em show coletivo organizado no complexo arquitetônico da Pampulha, em frente ao Mineirão. A intenção era subsidiar políticas públicas na área da música que seriam promovidas pelo Ministério da Cultura, sintonizando a luta de artistas da música com uma nova institucionalidade nos marcos da redemocratização do país.

No breve depoimento de Chico Mário, podemos vislumbrar que, das lutas de alguns coletivos mais específicos, como os dos músicos, e da sua confrontação com as multinacionais e pressões econômicas mais fortes, poderiam ser feitos os alicerces de uma outra participação democrática no país.

Uma outra tentativa coletiva dos músicos se organizarem na época foi relatada por Ricky Goodwin, sobre a possibilidade de alguns músicos adquirirem coletivamente uma gravadora:

Em final de 77/início de 78, houve uma tentativa de vários artistas de comprarem sua própria gravadora. A tradicional Rosembliit [na verdade Rozenblit], de grande importância no mercado nordestino (lançara Capiba, Nelson Ferreira, Antonio Maria), estava à falência. Um movimento lançado por Paulinho da Viola, que foi contando com a adesão de Chico [Buarque], MPB-4, Quarteto em Cy, o produtor Fernando Faro, e alguns outros, convenceu o empresário Antonio Moraes a assumir a empresa, que seria gerida em sociedade pelos artistas. O nome seria alterado para Mocambo (que já era um selo da Rosembliit). Estava tudo acertado, quando, aparentemente, passou a haver pressões por parte das gravadoras às quais estes artistas estavam vinculados, a nível de ameaça de demissão e outros boicotes.³⁴⁰

Sendo assim, vemos que em diferentes direções artistas tentaram concretizar parcerias e associações que tentassem dirimir as dificuldades da precária profissionalização do setor da produção musical independente. Justamente devido a

³³⁹ *Apud* LIMA, Irlam Rocha. Encontro de MPB chega ao final. **Correio Braziliense**, 10 mar. 1985, Atualidades, p. 4.

³⁴⁰ GOODWIN, Ricky, *op. cit.*, 1986, p. 154.

esses aspectos mais amadorísticos, mas, ao mesmo tempo, devido à expansão considerável de lançamentos na área, ficou difícil gerir um campo ainda precário em termos operacionais. No entanto, essas experiências tornaram-se momentos marcantes de uma dupla face da mobilização dos independentes: a luta por autonomia política e econômica no contexto da redemocratização brasileira.

Sobre a tentativa dos independentes de também dialogar com os poderes instituídos, Ricky Goodwin elaborou uma reflexão interessante:

A associação de certos setores da produção independente com as grandes gravadoras pode ser inserido em, ou no mínimo comparado com, uma característica interessante dos anos 80: após a rebeldia-revolta dos 60, e a alienação-revolta dos 70, uma re-volta a trabalhar junto com o Sistema, com o pé atrás, é claro, podendo ser engolido ou cooptado, mas tentando ampliar um espaço de atuação e buscar maior repercussão para os atos em prol do que cada qual tem como meta. Após a agressividade e os avanços revolucionário-caóticos dos anos 60, veio o cabeças nas paredes e murros em facas, o procurar desesperadamente ou desiludido, através de formas alternativas, dos anos 70. Os 80 podem ser - nossa visão está muito em cima para precisar - uma união de lições dos 70 com os ideais dos 60. Nisto estaria a perda dos rótulos das radicalizações do maniqueísmo, e mais realismo que lirismo.³⁴¹

Desconsiderando o esquematismo dessa interpretação, é interessante ressaltar como ela traduz consideravelmente uma das tendências da produção independente da época: uma tentativa de reconstruir laços de pertencimento e participação democrática da cultura, mas já em um contexto de forte presença do Estado.

Para entendermos também essas experiências associativas de curta duração dos independentes é importante relacioná-las brevemente com a abordagem que Rita Morelli fez sobre a crítica de alguns nomes da MPB aos “burocratas” das sociedades autorais.³⁴² Segundo a autora, houve uma mudança significativa na posição dos artistas dirigentes de associações das décadas de 1940-1950 para

³⁴¹ GOODWIN, *op. cit.*, 1986, p. 151.

³⁴² Nelson de Macedo, por exemplo, que foi presidente do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, de onde se originou a COOMUSA, foi um dos fundadores da AMAR (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes), sociedade que até hoje dedica-se à defesa do direito autoral com o nome de AMAR/SOMBRÁS, incorporando também a experiência da Sociedade Musical Brasileira (SOMBRÁS), que reuniu diversos artistas durante os anos 1970 que criticavam a atuação das sociedades autorais e cobravam do governo um sistema centralizado de cobrança e gestão dos direitos autorais, o que acabou dando origem ao Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) e ao CNDA (Conselho Nacional de Direito Autoral). Cf. MORELLI, Rita. **Arrogantes, anônimos, subversivos**: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2000, p. 373-374.

aqueles que despontavam após a era dos festivais e se consagraram na indústria fonográfica dos anos 1970.

[...] os grandes nomes da MPB do passado consideravam digno o desempenho de tarefas político-administrativas internas às entidades autorais, orgulhando-se algumas vezes das funções de direção que exerciam e dando a elas uma conotação de sacrifício pessoal em favor dos associados, ao mesmo tempo em que concebiam as relações entre as entidades no interior do campo autoral como trocas entre pares do campo artístico. Já os novos grandes nomes da MPB não viam na militância dentro do campo autoral mais do que a perseguição de interesses econômicos, vendo nos dirigentes autorais meros burocratas completamente afastados do fazer artístico-musical, ao mesmo tempo em que concebiam as disputas entre as entidades como uma concorrência insana entre os interesses individuais de seus próprios dirigentes, contrários aos das coletividades abrangentes a que eles mesmos se referiam, mas contrários também aos interesses dos associados das entidades a que estes pretendiam representar.³⁴³

De algum modo, portanto, apesar de compartilharem em boa medida a visão de mundo de músicos de sucesso da MPB de que havia uma divisão entre o campo artístico e o campo musical, independentes como Chico Mário não se furtaram de trabalhar também como “burocratas” na medida em que precisavam batalhar por um espaço e construir estratégias profissionais sem o suporte das companhias fonográficas. Esses desdobramentos da produção independente também se comunicaram com os dilemas políticos da redemocratização, que envolveram muitos artistas naquele momento.

Sobre isso, é interessante ler o trecho de um texto do compositor Fernando Brant (parceiro de Chico Mário em “Revolta dos Palhaços”) na publicação interna da Amar (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes) chamada “Direitos Já”:

Tachados de românticos, os criadores da música popular brasileira sempre foram engolidos em sua ingenuidade pelas gravadoras, meios de comunicação e sociedades autorais. Continuamos românticos - mais do que isso, utópicos - mas, se os autores, intérpretes e músicos de hoje podem ter seus devaneios e alucinagens (sic), muitos deles estão com os pés e a consciência na terra. Quem discordou da ditadura e encontrou forças para enfrentá-la com música e palavras que alimentaram a resistência da Nação; quem saiu pelo País se expondo em campanhas eleitorais em nome da esperança; quem ao lado do povo, reinventou, na emoção dos comícios das diretas, o verdadeiro caminho da Pátria; quem, enfim, sabe das angústias do País, tem a obrigação moral de conhecer seus próprios problemas e partir para resolvê-los.³⁴⁴

³⁴³ MORELLI, *op. cit.*, 2000, p. 435.

³⁴⁴ BRANT, Fernando Apud MORELLI, *op. cit.*, 2000, p. 384-385.

Uma série de questões orbitavam, portanto, as ações organizacionais dos músicos independentes, não se tratando apenas de uma luta por interesses econômicos imediatos. Essas tentativas de agregar colaboração e criar estratégias de amparo à produção e divulgação dos trabalhos artísticos independentes dialogavam com uma movimentação política mais ampla da sociedade e da classe artística em particular. Em todas aquelas comentadas aqui, como demonstrado, Chico Mário atuou de maneira direta ou indireta, atribuindo ao espaço simbólico da “independência” nuances políticas que extrapolavam a composição musical e os limites estritos de sua carreira artística.

3.4 OS INDEPENDENTES E A DITADURA MILITAR

A relação dos músicos independentes com a ditadura militar pode ser abordada a partir de pelo menos três aspectos: resistência cultural, censura e políticas culturais. O primeiro aspecto já foi analisado no início deste capítulo e, nesta última parte, dedico-me a analisar os outros dois, especialmente a partir das dimensões com as quais Chico Mário se envolveu de maneira mais próxima.

A faceta ambígua do regime ditatorial, que articulou estímulo às indústrias culturais com perseguição política e censura aos artistas, estruturou relações de desconfiança entre o Estado e os produtores de arte, que se colocavam invariavelmente em dilemas sobre associar-se ou não a projetos encampados pelas políticas públicas de cultura do governo federal, principalmente a partir da segunda metade dos anos 1970. Como abordou Natália Fernandes:

[...] é possível identificar três frentes de atuação governamental no âmbito da cultura no período da ditadura: uma, de censura a determinado tipo de produção cultural considerada de oposição ao governo ou nociva à cultura nacional; outra, de investimento em infraestrutura em telecomunicações – ações que se coadunam com o projeto de modernização do país e com as políticas de integração e segurança nacional, mas que também favoreceram a consolidação da indústria cultural no país; e a terceira, de criação de órgãos governamentais destinados a planejar e implementar a política cultural oficial.³⁴⁵

³⁴⁵ FERNANDES, Natália Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 3, n. 1, jan./jun. 2013, p. 174.

Dessa forma, é importante pensar no campo da cultura como um dos espaços privilegiados de contradições e de atuação dos sujeitos históricos durante o contexto da ditadura militar, como apontou Marcos Napolitano:

O campo da cultura foi fundamental para configurar tanto as críticas das oposições ao regime militar brasileiro (1964-1985) quanto estabelecer canais de negociação entre Estado e sociedade. Dessa maneira, a cultura e as artes daquele período incorporaram, a um só tempo, formas de resistência e formas de cooptação e colaboração, diluídas num gradiente amplo de projetos ideológicos e graus de combatividade e crítica, entre um e outro polo. [...] O campo da cultura foi valorizado como canal de comunicação do Estado para com a sociedade civil e da sociedade consigo mesma, alimentado por uma conjuntura de fechamento do espaço político tradicional. E a cultura engajada de esquerda teve um papel central, ainda que contraditório, nesse jogo, no qual práticas de “cooptação” e “resistência” não se excluíram e muitas vezes conviviam nos mesmos agentes e instituições socioculturais.³⁴⁶

Se o campo cultural como um todo foi atravessado por situações complexas e múltiplas de oposição ou colaboração com o regime autoritário, a produção musical independente, em específico, foi um dos setores nos quais também podemos observar essa característica, já que os artistas desse circuito tanto sofreram reveses pelos instrumentos de controle e censura da ditadura quanto se aproximaram do regime através dos desdobramentos da política cultural oficial.

No que se refere às questões da censura e da vigilância política, Chico Mário, como analisamos anteriormente, envolveu-se com um lançamento discográfico que sofreu diretamente com um veto, primeiro total - pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) - e depois parcial, deliberado pelo Conselho Superior de Censura (CSC). Foi o caso do disco “Julião, Verso e Viola” (1981) que, ao trazer à tona um sujeito político potencialmente ameaçador para a “Abertura” controlada do regime (Francisco Julião), demandou por parte dos censores a negativa de sua liberação.

Naquela época, a censura musical passava por seu terceiro período de atuação segundo a periodização feita por Maika Carocha: uma primeira etapa teria sido entre 1964 e 1968, com a adequação da legislação censória anterior às especificidades da ditadura em implantação e com a centralização das decisões em Brasília; o segundo momento, entre 1968 e 1973, ficou marcado pela tentativa de

³⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. "Vencer Satã só com orações": políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Vaz. (Org.). **A construção social dos regimes autoritários**: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, vol.2, p. 147;150.

unificar os procedimentos da censura através de variados dispositivos legais e, por fim, entre 1973 e 1984, com o aumento considerável de vetos (destoando da tendência para outras artes) e da atuação do Conselho Superior de Censura³⁴⁷, que visava ser a instância recursal das decisões, com o intuito de diminuir os fatores subjetivos nos processos decisórios do serviço de censura.³⁴⁸

Durante esses períodos, muitos critérios foram utilizados para embasar os pareceres por veto, lembrando que a obrigatoriedade da submissão das letras à censura não significava proibição direta, mas sim requisito fundamental para o processo de permissão/liberação para apresentação e/ou gravação de músicas no regime autoritário.

A historiadora Cecília Heredia elencou os diversos fatores que formavam a “pluralidade de motivações que levavam uma canção a ser vetada”:

As decisões pela não liberação de uma letra musical podem ser classificadas de acordo com algumas categorias temáticas: obras que atentassem contra a moral e os bons costumes; obras que possuíssem conotação política crítica ao regime militar; obras que apresentassem denúncias sociais; obras que possuíssem erros gramaticais ou ortográficos ou, ainda, obras que, segundo os técnicos, careciam de qualidade artística (momento em que a roupagem intelectual do censor alcança sua máxima atuação).³⁴⁹

Assim, segundo os trabalhos de Carocha e Heredia, no período em que acontece o veto parcial a “Julião, Verso e Viola” (proibindo a difusão nos meios de comunicação) teriam predominado as motivações ligadas à moral e aos bons costumes, em um contexto no qual a discussão sobre democracia colocava em xeque a própria existência do serviço de censura. Além disso, a consolidação da censura e de seus procedimentos naquele momento de “Abertura” deixava mais evidente não existir previsão legal para o veto de origem política.

Talvez por isso mesmo, Julião, Betinho e Chico Mário tenham se surpreendido mais ainda com o veto integral no parecer da DCDP, que só foi revertido

³⁴⁷ O Conselho Superior de Censura (CSC) foi criado a partir da Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968. No entanto, seu funcionamento foi efetivado apenas uma década depois, já no contexto da distensão política.

³⁴⁸ CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2007, p. 14-15.

³⁴⁹ HEREDIA, Cecília. A censura musical no Regime Militar brasileiro. In: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre (org.). **Censura no Brasil republicano (1937-1988)**: sociedade, música, telenovelas e livros. Salvador: Sagga, 2021, p. 87.

parcialmente depois da intervenção do conselheiro Ricardo Cravo Albin no Conselho Superior de Censura.³⁵⁰

Nas palavras de Betinho, na contracapa do disco:

Na crença de que iríamos apenas praticar um ato ultrapassado, de rotina, enviamos o texto pra Censura Federal. Depois de um mês, foi devolvido com uma palavra curta e grossa: Vetado. A “instituição” vetou página por página, mas o veto veio anônimo, ninguém pôs o nome. A decisão [pelo veto parcial] foi então o limite do possível, quando a liberdade só é permitida no espaço de nós mesmos, escondido das ruas e das praças e portanto do povo. Um representante do poder disse então a razão de seu voto negativo: “a irradiação dos poemas pode reavivar certas coisas que é hora de esquecer. Quem quiser que oiça em casa.”³⁵¹

A título de exemplo, um caso de veto da censura com motivação moral em relação aos independentes foi em relação à música “Orgasmo Total”, de Arrigo Barnabé. A faixa do álbum “Clara Crocodilo” não pôde ser inserida no disco “MPB - Edição Independente”, lançado pelo Pasquim em 1982.³⁵² Segundo parecer da censura:

A letra musical [...] aborda temática maliciosa de conteúdo erótico, apelativo e de caráter indutivo ao amor livre, além de apresentar conotações grosseiras a práticas sexuais consideradas pervertidas. Tendo em vista a livre expansão do programa, atingindo qualquer público, somos pela não liberação, numa tentativa de poupar a clientela em geral, e principalmente os menores, de mensagem que tem como objetivo a vulgarização do sexo.³⁵³

Assim, para além do caso específico do veto ao disco de Julião, a disseminação da censura musical no início dos anos 1980 fez crescer uma percepção negativa em relação às promessas de “abertura” do regime. Esse contexto certamente reforçou o fato (que será analisado mais detalhadamente no terceiro capítulo) de que Chico Mário, a partir do segundo disco de canções, desistiu de lançar músicas com letra e dedicou-se à música instrumental, atribuindo a essa

³⁵⁰ Os técnicos da censura também exigiram a análise de fitas com a interpretação da letra, como era de praxe quando os censores suspeitavam que a interpretação e a sonoridade pudessem influenciar na mensagem que a letra transmitia. Os pareceres sobre as letras podem ser conferidas no link a seguir: <https://bit.ly/3UBxncJ>. Acesso: 14 nov. 2022.

³⁵¹ JULIÃO, Francisco. **Julião, Verso e Viola**, 1981, LP.

³⁵² O DISCO do Pasquim e o que vai pelo país. **Correio Braziliense**, 06 jan. 1983, p. 28.

³⁵³ PASSOS, Joana Silveira. Parecer referente à letra musical *Orgasmo Total*, de Arrigo Barnabé. Brasília, 05 ago. 1980. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.3862. Disponível em: <https://bit.ly/3E9bNoW>. Acesso: 15 nov. 2022.

mudança, entre outros fatores, o “desgaste da palavra nos anos de repressão e autoritarismo”.

Na documentação disponível sobre o encaminhamento das letras das canções de Chico Mário para a DCDP não encontramos veto de nenhuma natureza. Mesmo assim, pelo menos três situações são dignas de nota para analisarmos o papel da censura e da vigilância política na trajetória do artista. A primeira é a ausência da canção *Globo da Morte* do disco “Revolta dos Palhaços”; a segunda a liberação “pela diretoria” da música *Malabaristas da Inflação* e, terceiro, um parecer sobre o “disco independente” emitido pelo Centro de Informações do Exército.

A música *Globo da Morte*, que aparece em uma apresentação ao vivo do artista, tinha temática condizente com a proposta do álbum, mas não consta no repertório do disco. Como tratava-se de uma denúncia das torturas a partir do caso específico do sequestro e assassinato do músico Tenório Jr. na Argentina, o artista pode ter realizado uma autocensura, já que não foi encontrado o encaminhamento desta música para a DCDP, diferente de todas as outras canções do disco. Lembrando que, segundo os procedimentos da censura federal, até mesmo canções que não fossem gravadas, mas que teriam apresentação pública, deveriam passar pela DCDP.

A seguir, é possível conferir a letra da canção como cantada na apresentação ao vivo realizada na Funarte em 1982 e mencionada como uma alusão ao caso Tenório Jr.

Globo da Morte

Estando ou não na dança
Encontrado
Por acaso marcado
Torturado
Trucidado

O corpo mudo
Incomodava
Então sumiu
Jamais se viu

Desaparecido
Desaparecido
Desaparecido no globo da morte

Noutro lugar
De outro jeito
Reaparece
Apavora
Mataram, sumiram

Pra morrer, mas vive

Desaparecido
Desaparecido
Desaparecido no globo da morte

No caso de *Malabarista da Inflação*, apesar de não ter sido vetada, ela aparece com uma liberação especial, o que se coaduna com as dificuldades que a letra enfrentou segundo comentário de Márcio Bueno no jornal *Movimento* a respeito do repertório de “Revolta dos Palhaços”: “Suas músicas abordam temas políticos e sociais como a dívida externa e a inflação. Em uma das músicas, com letra de Tárík de Souza, os preços do PF (Prato Feito) da pensão da Delfinete vão subindo sem parar e por isso mesmo parou muitos meses nas prateleiras da censura, até ser liberada recentemente.”³⁵⁴

É importante mencionar que a censura pode também ter acontecido por uma suspeita do que uma produção independente poderia trazer no seu bojo, já que ela não contava com referências anteriores de veto à proposta artística e ao conteúdo que expressava. Sobre isso, uma pista significativa (e aqui é a terceira situação envolvendo Chico Mário com o autoritarismo do regime) diz respeito a um parecer de um relatório do Centro de Informações do Exército (CIE), no qual um agente da vigilância política escreveu o seguinte sobre uma entrevista concedida por Chico Mário em 1980: “No amplo quadro da propaganda adversa surge agora como um novo vetor de agressão ao regime, o disco alternativo que, liberado da autocensura das gravadoras, poderá trazer mensagens políticas e subversivas com maior intensidade”.³⁵⁵

De alguma maneira, portanto, o regime (ou pelo menos um de seus instrumentos de controle) acompanhava com atenção a “alternativa” de se gravar discos independentes fora das gravadoras, já presumindo a possibilidade de que essa autonomia na produção cultural poderia trazer desafios ao controle ideológico da ditadura.

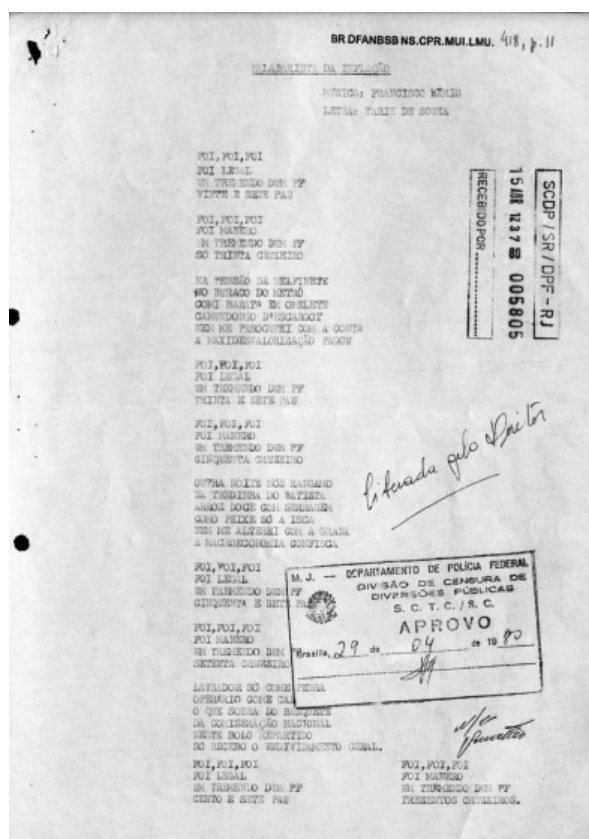
Mas apesar de ser um indício único, pois não encontrei outros deste mesmo teor nas fontes pesquisadas, esse parecer também é surpreendente naquilo que

³⁵⁴ BUENO, Márcio. Afinal, que música é essa que está tocando nas rádios? *Movimento*, 10 a 16 nov. 1980, p. 20-21. O parecer sobre a letra desta música e de outras do disco “Revolta dos Palhaços” está disponível no link a seguir: <https://bit.ly/3Gjp9BB>. Acesso: 15 nov. 2022.

³⁵⁵ ARQUIVO NACIONAL. Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo: “CIE/SNI”. Parecer intitulado “Disco alternativo”, 02/01/1981. Acesso através do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Disponível em: <https://bit.ly/3tzFU3G>. Acesso: 14 nov. 2022.

confessa de maneira indireta à mensagem principal, isto é, a consideração de que nas gravadoras haveria uma “autocensura”. Nesse ponto, as vias abertas pelo esquema fonográfico independente tencionavam ainda mais os limites da produção cultural em um governo autoritário, que não se furtou de promover o incentivo à indústria cultural e, portanto, às empresas de capital privado que exploravam o mercado de bens simbólicos no Brasil.

FIGURA 15: Folha de aprovação da letra *Malabarista da Inflação*, com a inscrição “liberada pelo diretor”



FONTE: Parecer da DCDP sobre letras encaminhadas por Francisco Mário (29 abr. 1980)

Mas sabemos também que esse incentivo girava em torno das políticas econômicas liberais associadas ao projeto de integração e segurança nacional. Para usufruir de benefícios, portanto, mesmo que as gravadoras produzissem trabalhos que contestavam simbolicamente o regime, um controle interno que pudesse dosar o tom das críticas à ditadura se fazia presente.

Dessa maneira, a estrutura censória, além da burocracia desnecessária, provocava uma inibição criativa que atingia o conteúdo da produção artística e/ou a circulação da mensagem das criações musicais. Toda essa parafernália criada pelo

regime alimentou fortes oposições do meio artístico ao autoritarismo cultivado pela ditadura militar.³⁵⁶

Mas ainda que o regime ditatorial fosse em larga medida uma ameaça à liberdade das produções artísticas, a mencionada ambiguidade da atuação do Estado no campo cultural, com a implementação gradativa de uma legislação de fomento ligada a políticas culturais, acabou aproximando muitos artistas, inclusive Chico Mário, das iniciativas promovidas pelo governo federal.

Essa aproximação, no caso da música, aconteceu especialmente a partir da segunda metade dos anos 1970, quando da formulação e implantação, em 1975, da Política Nacional de Cultura (PNC) e de um dos seus principais desdobramentos, a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).

A criação da Funarte em 1975 foi um dos mais significativos avanços no crescimento do Estado como mediador cultural, principalmente em termos do impacto na cultura e na música popular. A Funarte assumiu a responsabilidade nacional por três áreas que não estavam sob a jurisdição do MEC, a saber, as artes plásticas, o folclore e a música. O objetivo da Funarte era agir primeiramente como órgão de apoio, patrocinando o desenvolvimento artístico e projetos, e trabalhando pela preservação e promoção dos valores culturais característicos do 'povo'. [...] O papel da Funarte, em referência especificamente à música popular, era quádruplo: primeiro, estimular a produção de novos resultados artísticos; segundo, apoiar o trabalho de pesquisadores da música popular; terceiro, criar a marca de uma música 'culturalmente significativa'; e, quarto, investigar o fracasso da legislação destinada a garantir percentual adequado de música brasileira transmitida por rádio e televisão.³⁵⁷

³⁵⁶ É importante mencionar, no entanto, seguindo a análise de Rita Morelli, que um número significativo de músicos da MPB recorreram aos dispositivos do Estado autoritário quando buscaram modificações na regulação do direito autoral em detrimento das sociedades de autores: “Centralizando a arrecadação e a distribuição de direitos autorais no Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição), e criando o CNDA (Conselho Nacional de Direito Autoral) como órgão normatizador da atividade autoral no Brasil, a Lei 5.988/73 interferia nas modalidades pioneiras de distribuição interna do dinheiro e do poder, e de tal maneira implicava uma modernização de procedimentos e concepções no campo autoral brasileiro que, dois anos depois de ser sancionada, estando já em curso a chamada “abertura política” do governo Geisel, teve sua regulamentação reivindicada pelos novos grandes nomes da MPB que se batiam por essa modernização. [...] ao mesmo tempo que combatiam vivamente a ditadura militar, lutando pela volta ao estado de direito e pela consolidação das liberdades democráticas no país, reivindicavam uma modalidade autoritária de intervenção nesse campo - intervenção esta que, desrespeitando o direito constitucional dos autores, pusesse fim às entidades existentes e atribuisse a órgãos públicos as funções de arrecadação e distribuição que desempenhavam.” Cf. MORELLI, Rita. *op. cit.*, 2000, p. 303. Sobre a questão do direito autoral, é importante mencionar também que havia, em determinadas ocasiões, relação de desencontro entre governo e músicos independentes, como foi o caso do uso indevido de temas de Antonio Adolfo e de Mário Negrão por propagandas do governo federal, incluindo vídeos do Ministério da Educação e Cultura e do Ministério da Marinha. Cf. SOUZA, Tárík de. Propriedade intelectual. **Jornal do Brasil**. 11 abr. 1982, p. 7.

³⁵⁷ STROUD, Sean. O Estado Como Mediador Cultural: O Projeto Pixinguinha. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 221. Trad. André Egg.

Essa relação, assim como os vínculos de artistas de diversos setores com grandes empresas do ramo das comunicações, estendeu-se para diferentes setores que tinham no Estado agente fundamental para a estruturação das condições de produção e financiamento de determinado setor cultural, como foi o caso dos cineastas e da Embrafilme. A partir do final dos anos 1970, o Estado também passou a atuar de forma mais intensa no processo de difusão de expressões artísticas defendidas pelo governo como de interesse nacional.

Como analisou Sean Stroud sobre as afinidades entre a proposta da PNC e setores artísticos de esquerda:

A despeito de sua oposição política fundamental ao regime, muitos da esquerda saudaram a visão crítica e nacionalista do documento sobre o efeito deletério da cultura de massas importada no Brasil. Certos artistas se sentiam marginalizados pelas gravadoras multinacionais que operavam no Brasil, que eles consideravam estar mais interessadas em promover a música estrangeira que em fomentar talentos locais, e acreditavam que suas carreiras podiam ser beneficiadas pelo novo espaço no mercado, que podia ser aberto de acordo com os propósitos do documento.³⁵⁸

A política de valorização e promoção da música brasileira redundou em diversos projetos, como o das séries Seis e Meia, do Projeto Pixinguinha e do Projeto Memória Musical Brasileira, que se dedicava a criar um arquivo de música brasileira e divulgá-lo através da publicação de partituras e lançamento de discos. Na década de 1980, a Funarte ampliou o espectro de iniciativas de produção musical voltadas para áreas não contempladas pelo mercado musical daquele contexto. Algumas das séries promovidas tinham os seguintes títulos: “Pixingão”, “Carnavalesca”, “Noturno”, “Cinema”, “Especiais”, “Proposta” e “Instrumental”.

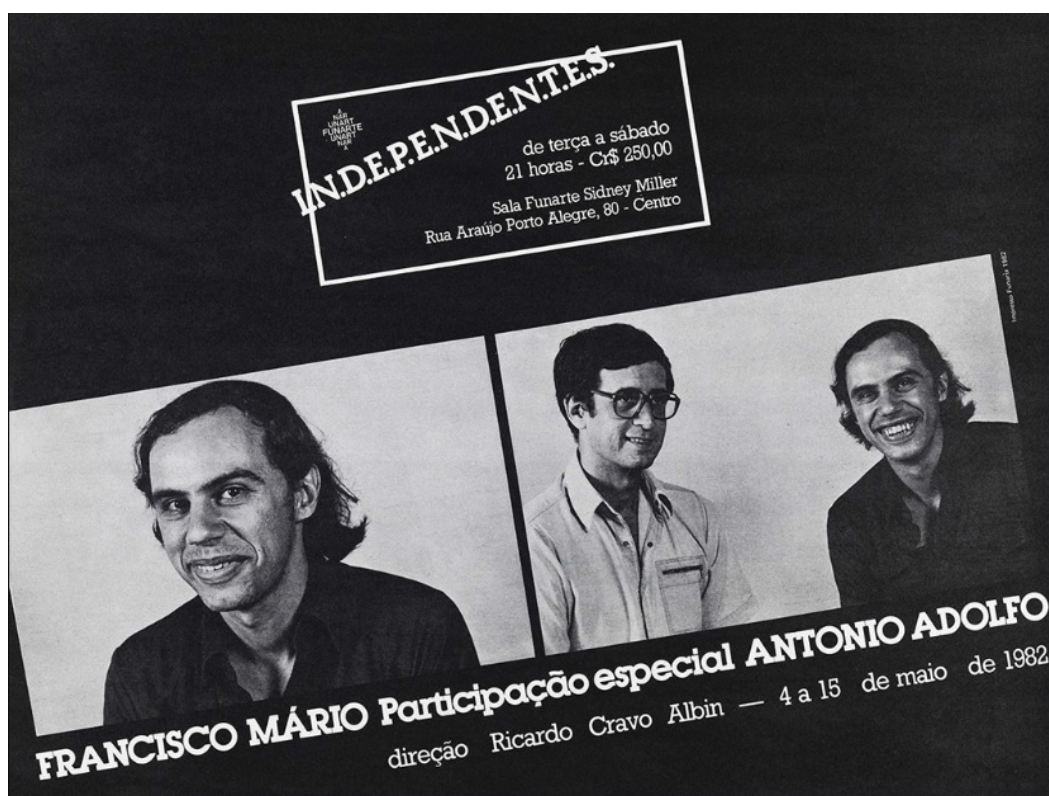
Entre os anos de 1982 e 1985, a Sala Funarte Sidney Miller abrigou inclusive a “Série Independentes”³⁵⁹, promovendo a apresentação de artistas que auto produziam seus discos e que careciam de espaços e estrutura para shows e divulgação. Nos três anos da série, foram 27 shows realizados (cf. tabela a seguir), abarcando diversos artistas do circuito independente. Todas as apresentações foram gravadas, com o intuito de constar no acervo da Funarte, o que denota a

³⁵⁸ STROUD, *op. cit.*, 2014, p. 219.

³⁵⁹ A análise desta série é feita com maior detalhe em texto de nossa autoria a ser publicado pela editora da FURG, com o título: “Música independente e política cultural nos anos 1980: o caso da ‘Série Independentes’ da Funarte”.

preocupação da fundação em documentar suas atividades e criar um acervo de longo prazo para as produções artísticas fomentadas.

FIGURA 16 - Cartaz do show de Francisco Mário e Antonio Adolfo na “Série Independentes” da Funarte



FONTE: CEDOC-Funarte

Em um dos editais da iniciativa, o órgão esclarecia que a seleção das propostas seria realizada por um corpo de jurados formado por “críticos, animadores culturais, músicos, representante sindical e técnicos da área do Instituto Nacional de Música”. Além disso, em detalhes sobre contrapartidas, constava o seguinte:

A Sala será cedida com toda a sua infra-estrutura operacional (luz, som, pessoal, confecção de ingressos e noticiário para a imprensa), mediante uma taxa de ocupação de 5% (cinco por cento) calculada sobre a renda bruta, e já sem o ônus relativo a SBAT (10%) e ECAD (10%), ficando os restantes 75% (setenta e cinco por cento) à disposição das propostas selecionadas, cujos titulares deverão previamente organizar-se para administrar aquele percentual.³⁶⁰

³⁶⁰ PROJETO Funarte faz inscrições até dia 10. **Correio Braziliense**. Brasília, 21 jan. 1984, Atualidades, p. 19.

Desse modo, essa política pública proporcionava, mesmo que momentaneamente, o acesso dos artistas a um local e a uma infraestrutura para a apresentação de seus trabalhos que raramente poderiam conseguir ao longo de sua carreira e especialmente no contexto do início dos lançamentos independentes.

Em relatório da instituição, em 1982, foram apresentados alguns princípios da produção cultural do órgão relacionada à música:

A Divisão de Música Popular é responsável pela programação das salas da Funarte, que é pensada de forma a atuar dentro de uma *linha alternativa*, abrigando as produções que em geral não são absorvidas por salas com preocupação meramente comercial. Nessa medida, criaram-se três séries, que obedecem a linhas conceituais distintas: Instrumental, Independente, cujo objetivo é apoiar o trabalho de *compositores que produzem seu próprio disco*, e Proposta, dedicada a valores que sequer alcançaram o estágio do disco, e também a espetáculos de cunho didático (FUNARTE, 1982, p. 35, grifos nossos).

Francisco Mário, com a participação especial de Antonio Adolfo, foi a quinta atração da Série Independentes, em maio de 1982. As apresentações aconteciam de terça à sábado, durante duas semanas, totalizando dez shows do artista. Na ocasião, as apresentações de Chico Mário foram dirigidas por Ricardo Cravo Albin, que já havia se aproximado do artista, quando do episódio de censura ao disco “Julião, Verso e Viola”, no ano anterior e partilhava com o músico uma visão sobre a necessidade de valorizar a música brasileira.

TABELA 7 - Shows da Série Independentes da Sala Funarte Sidney Miller

Nome	Data	Outras informações
Marisa Gata Mansa	09 a 20 de março de 1982	Dir. Sergio Rocha
Luli e Lucina	23 de março a 03 de abril de 1982	Dir. Paulo Cesar Soares
Bimba (participação especial de Fátima Guedes)	06 a 17 de abril de 1982	Dir. Paulinho Albuquerque
Pepê Castro Neves (participação especial de Quarteto em Cy)	20 de abril a 01 de maio de 1982	Dir. Paulinho Albuquerque
Francisco Mário (participação especial de Antonio Adolfo)	04 a 15 de maio de 1982	Dir. Ricardo Cravo Albin
Premeditando o Breque	18 a 29 de maio de 1982	Dir. do próprio grupo
Conjunto Galo Preto	01 a 12 de junho de 1982	Dir. Gilda Horta

Luiz Duarte (participação especial do Conjunto Flor de Cactus)	15 a 26 de junho de 1982	Dir. Arthur Laranjeira
Mário Avellar (participação especial de Alaíde Costa)	29 de junho a 10 de julho de 1982	Dir. Sergio Rocha
Tetê Espíndola (participação especial de Duo Fel)	01 a 12 de março de 1983	Dir. J. J. Don Alonso
Jane Duboc e Tunai	15 a 26 de março de 1983	Dir. Gilda Horta
Nilson Chaves (participação especial de Vital Lima)	29 de março a 09 de abril de 1983	Dir. Paulo Cesar Soares
Grupo Rumo	26 de abril a 07 de maio de 1983	Dir. Athenodoro Ribeiro
Tiago Araripe (participação especial de Xangai)	11 a 21 de maio de 1983	Dir. Arthur Laranjeira
Heros Vital Brazil (participação especial de Luli e Lucina)	24 de maio a 04 de junho de 1983	Dir. Herbert Richers Júnior
Passoca (participação especial de Joyce)	21 de junho a 02 de julho de 1983	Dir. Paulo Cesar Soares
Antônio Adolfo e Ruy Maurity	20 a 31 de março de 1984	Dir. Roberto Moura
Lingua de Trapo	03 a 14 de abril de 1984	Dir. Paulo Cesar Soares
Silvia e Silvio Cesar	17 a 28 de abril de 1984	Dir. Reginaldo Silva
Celeste e Luiz Carlos Vinhas	01 a 12 de maio de 1984	Dir. Lucio Mauro
Grupo Paranga	15 a 26 de maio de 1984	Dir. Paulo Cesar Soares
Billy Blanco e Loma	29 de maio a 09 de junho de 1984	Dir. Arthur Laranjeira
Marlui Miranda e Grupo Pau-Brasil	12 a 23 de junho de 1984	sem informação
Lana Bittencourt e Silvia Maria	26 de junho a 07 de julho de 1984	Dir. Fernando Libardi
Décio Marques e Gereba	10 a 21 de julho de 1984	Dir. Echio Reis
Marcus Viana e Sagrado Coração da Terra	11 a 22 de junho de 1985	Dir. Melão
Ramblers Traditional Jazz	20 a 31 de agosto de 1985	Dir. Jacqueline Laurence

FONTE: O autor (2022).³⁶¹

³⁶¹ Tabela produzida com cruzamento de informações que constam nos cartazes produzidos pela Funarte e nas notícias veiculadas na imprensa da época.

Entre as principais motivações da adesão dos independentes a esse fomento da Funarte, podemos citar pelo menos duas (que poderiam ser valorizadas pelo artistas isoladamente ou em conjunto): 1) a já mencionada oportunidade que o órgão proporcionava a artistas que não tinham a estrutura profissional de uma gravadora ou de uma produtora que pudesse garantir apresentações das obras de maneira satisfatória e 2) a aproximação de alguns artistas ao discurso da política cultural de defender uma perspectiva mais nacionalista para as artes, defendendo a cultura brasileira da padronização e da concorrência estrangeira, representadas pela estrutura convencional do mercado fonográfico.³⁶²

Marcos Napolitano comentou sobre a aproximação entre sujeitos em posição oposta no campo político através da referência ao nacionalismo:

[...] pode-se afirmar que a adesão a um nacionalismo mitigado, mesclado com a valorização da “herança cultural” ocidental, possibilitou a convergência de instituições, circuitos e agentes culturais situados em campos ideológicos opostos. Estado, mercado e produtores culturais de esquerda, num processo pleno de tensões e negociações, acabaram por convergir num ponto: a necessidade da defesa da “cultura nacional” e da “valorização do produto brasileiro”. O Estado participou desse processo de convergência, por razões de segurança nacional. O mercado, por adequação a uma certa demanda, que não chegou a ser incompatível com o crescente interesse por produtos culturais importados. A esquerda, por razões táticas e estratégicas, além da fidelidade à tradição nacional-popular construída nos anos 1950.³⁶³

Alguns dos dilemas dos artistas vinculados às esquerdas na sua relação com o Estado já haviam sido apontadas também por Marcelo Ridenti:

No princípio dos anos 1970, sob o governo Médici, quando se consolidou o processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, a atuação dos artistas de esquerda foi marcada por certa ambiguidade: por um lado, a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até mesmo a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. O governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias

³⁶² É importante mencionar também que a “disseminação discursiva” da produção independente feita por Antonio Adolfo foi influenciada pelo Projeto Pixinguinha, que proporcionou ao músico circular em diversas regiões do Brasil. Nessas ocasiões, o músico comentava sobre a sua “autoprodução” musical e concedia entrevistas a diversos meios de comunicação.

³⁶³ NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Vaz. (Org.). **A construção social dos regimes autoritários**: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, vol.2, p. 166.

libertadoras, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional.³⁶⁴

Mas lembrando: a relação dos independentes com o Estado certamente não foi apenas no sentido de uma colaboração mútua dentro da perspectiva das políticas culturais da época da “Abertura”. As relações foram também de muita tensão e atrito, especialmente no que se refere às práticas de censura e perseguição política da ditadura.³⁶⁵

Como mencionado na introdução, a noção de “independência” relacionada aos artistas da música no final dos anos 1970 e durante os anos 1980 era profundamente polissêmica e se constituía em uma projeção a partir de um espaço simbólico de divergência com o sistema. Mas se no que diz respeito à produção discográfica existem questionamentos quanto à pertinência do termo, dada as diversas determinações estruturais que tornavam esses músicos dependentes do mercado fonográfico convencional, também na questão política a “independência” poderia ser relativizada de acordo com determinadas aproximações dos músicos com as políticas culturais da ditadura militar.

Porém, retomamos esse questionamento para indicar novamente que essas supostas contradições faziam parte mesmo da complexidade dessa experiência e das categorias a partir das quais ela se estruturava. Para Chico Mário, apesar de todas as dificuldades do processo de produção discográfica e da aversão ao autoritarismo do regime, o “ser independente” comportava diferentes atitudes que incluíam organizações coletivas para enfrentar as vicissitudes da produção e distribuição discográficas e também o aproveitamento de oportunidades promovidas pelo Estado, como forma de inserção em espaços e garantia de circulação das obras sem depender do mercado de bens simbólicos monopolizado por grandes empresas de comunicação.

Se os caminhos da produção discográfica e dos posicionamentos políticos eram eivados de complexidade e de eventuais contradições, não menos plurais

³⁶⁴ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp, 2014, p. 286.

³⁶⁵ Sobre a complexidade dessa relação, há um instigante comentário de Sérgio Cabral citado por Dmitri Fernandes: “Eu tinha até uma tese na época da ditadura que era a seguinte: a gente quer tirar a ditadura pra quê? Pra fazer o que a gente quer fazer. Então, se você tem a oportunidade [mesmo na ditadura], por que não faz?”. Cf. FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição**: A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro. São Paulo: Edusp, 2018, p. 261.

foram as proposições estéticas que os músicos independentes lançaram mão e que Chico Mário também encampou a partir de sua obra. É o que veremos a seguir.

4 COMO FAZER MÚSICA INDEPENDENTE

Em 1985, Francisco Mário lançou seu quarto disco independente, chamado “Pijama de Seda”. Durante a divulgação da obra, escreveu um texto alegórico sobre sua trajetória artística, intitulado “Pijama de Seda: Uma odisséia no espaço intra-uterino”. No enredo da história, que se passa em um “país de faz de conta”, o herói enfrenta diversas dificuldades para ser ouvido. Segundo o narrador, apesar de ter denunciado com palavras os problemas do país em que vive, o herói não conseguiu adesão às suas mensagens, fazendo com que se dedicasse à busca de um “som puro” e ligado às fontes mais próximas do berço de sua cultura.

Nas palavras do texto:

O nosso herói já tinha feito denúncias sociais, econômicas, políticas, deu nomes aos bois, e esbarrou no silêncio da boiada. Mas ele não desistiu, juntou-se a outros heróis, e denunciaram de todas as formas a hipocrisia, o domínio barato sobre o populacho do III Mundo Brasileiro. Foi muito pior... O povo pobre, “crasse-média” [sic], média-média, média-alta, alta-média, alta-alta, além de ignorá-los, recusaram-se a ver/ouvir a sua imagem no espelho, cuspiram no som, nas palavras, na imagem e no real. Aí, nosso herói descobriu em um país estrangeiro, a ponte, o buraco do ovo de Colombo, para penetrar no umbigo, e, por dentro, reavivar a memória das pessoas, fazendo-as redescobrir a si mesmo e aos seus sons.³⁶⁶

Na busca por uma identidade artística, Chico Mário transitou da composição de canções para a música instrumental, mesmo que após essa virada, esporadicamente, tenha composto algumas músicas acompanhadas por letra. No trecho citado acima, o artista se refere inicialmente aos seus dois primeiros discos: “Terra” (1979) e “Revolta dos Palhaços” (1980). No primeiro, um conjunto de canções denunciava principalmente a exploração econômica presente em sua terra natal, o estado de Minas Gerais. Segundo ele, no entanto, a repercussão não teria sido satisfatória.

Mesmo assim, continuou dedicando-se às “palavras-denúncia” no LP seguinte, com diversas parcerias que abordavam a realidade política e socioeconômica do Brasil através da alegoria do circo. Também, neste caso, a “boiada” ignorou as mensagens do “herói-compositor”.

³⁶⁶ MÁRIO, Francisco. “Pijama de Seda”: uma odisséia no espaço intra-uterino. **Pasquim**, 28 nov. a 04 dez. 1985, p. 14.

Foi então em uma viagem ao México, já mencionada anteriormente, que a recepção calorosa do público a temas instrumentais de música brasileira despertou no artista a vontade de trilhar o caminho da música instrumental, associando a ela uma imagem de ponte de acesso aos sons “puros” e “genuínos” da cultura nacional. Dessa transição nasceu o repertório do terceiro disco, “Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais”, de 1983. A partir daí, a criação de álbuns instrumentais predominou no processo criativo de Chico Mário que, além de “Pijama de Seda”, tema do texto publicado no *Pasquim* que está sendo citado, gravou mais três álbuns inteiramente instrumentais, “Retratos”, “Suite Brasil” e “Dança do Mar” e um de canções, “Tempo”.

Na concepção de “Pijama de Seda”, no entanto, havia dúvidas do artista sobre como deveria ser o tal “som puro”, como trata o autor no trecho a seguir:

Sempre, a toda hora, ele, o que tinha pouco medo, o nosso herói corajoso, intempestivo e persistente, queria recuar, queria sujar os sons do vale da percepção. Queria colocar sons de elefantes, de ninfas nuas, de areias movediças, e até tratores e turbantes de alumínio. Mas o caminho estava traçado, por ele e pelos deuses, aliados e inimigos: os sons ficariam puros, e formariam um escudo, que penetraria em todas as pessoas e entes, como se fosse um perfume ou cheiro de âmbar, de comida caseira, ou incenso dos mares e dos raios, e contra o qual não há defesa conhecida.³⁶⁷

Com essas metáforas, Chico Mário fazia menção aos desafios do seu processo de criação artística, no qual sentia-se pressionado por sons que poderiam “sujar” suas composições. A julgar pelos argumentos desenvolvidos pelo artista em outros textos (e mencionados nos capítulos anteriores), provavelmente se referia a sonoridades ligadas ao que predominava no mercado fonográfico nacional, que poderiam tornar mais “palatáveis” e “comerciais” as músicas do disco.³⁶⁸ Isso poderia incluir até mesmo outros instrumentos musicais além do violão (instrumento de predileção do artista) já que ao aderir a um som mais “limpo”, o músico decidiu gravar seu quarto disco apenas com violões (todos executados por ele próprio).

³⁶⁷ MÁRIO, Francisco. “Pijama de Seda”: uma odisséia no espaço intra-uterino. *Pasquim*, 28 nov. a 04 dez. 1985, p. 14.

³⁶⁸ É importante mencionar como diversas vezes, nos argumentos de Chico Mário, seja em textos mais alegóricos como o citado ou com críticas mais diretas à indústria fonográfica, a música “comercial” é abordada de maneira genérica, sem aprofundar a diversidade dos gêneros que circulavam no catálogo das gravadoras. Em outros momentos, inclusive, essa música comercial é associada diretamente a uma ideia, também genérica e indistinta, de “música estrangeira”. Essa discussão foi aprofundada no primeiro capítulo.

Porém, apesar dessa transição da canção para a música instrumental, o artista também comenta que continuava testando a composição de canções, como menciona no trecho seguinte:

É bom observar que ele já está desenvolvendo há dois anos uma pesquisa sobre a “palavra-mola-auto-explosiva”, que foi testada com grande êxito em duas populações de unicórnios ululantes, conseguindo acalmá-los, e, ao mesmo tempo, detonar processos mentais adormecidos pela televisão, e mídia em geral.³⁶⁹

Assim, Chico Mário apresenta neste texto uma narrativa alegórica para dar sentido e justificar suas escolhas artísticas, demonstrando uma percepção totalizante sobre sua trajetória e indicando alguns marcos que ele considerava significativos para explicar o caráter de seus discos e composições. É digno de nota que o músico buscava racionalizar as mudanças e vicissitudes de sua carreira, englobando as transformações em uma busca pretensamente coerente por independência e autonomia artística.

A tarefa deste capítulo será problematizar a linearidade e a generalidade dessa e de outras narrativas do artista sobre sua trajetória, focando principalmente na abordagem da obra discográfica de Francisco Mário e nas escolhas musicais feitas pelo artista para expressar sua condição de músico independente. A análise das características das canções e músicas instrumentais compostas pelo artista será entremeada com uma discussão sobre alguns aspectos do contexto geral da música popular brasileira da época, seus diálogos temáticos com as questões culturais e políticas e também com facetas da produção independente, como abordadas nos primeiros capítulos desta tese.

Apesar de não se tratar de uma análise estritamente musicológica, a abordagem realizada dialoga com aspectos musicais para efetuar uma análise histórica da obra de Chico Mário como uma produção cultural relevante, dentro dos parâmetros indicados por Tânia Garcia, quando afirma que:

É, portanto, como produção cultural que contribui para a reelaboração simbólica das estruturas materiais, reprodução ou transformação do sistema social, que a música passa a interessar como objeto de pesquisa para a disciplina [de História]. A decodificação de seu sentido estético - a análise da forma - não pode estar dissociada das condições históricas de sua

³⁶⁹ MÁRIO, Francisco. “Pijama de Seda”: uma odisséia no espaço intra-uterino. **Pasquim**, 28 nov. a 04 dez. 1985, p. 14. Um exemplo dessas canções “testadas” é a composição *São Paulo*, que venceu o 12º Festival de Ouro Preto, em 1984.

produção e recepção, o que envolve desde as motivações do compositor, os interesses de mercado, o impacto de múltiplas tecnologias, a política cultural em voga, até os espaços de sociabilidade daqueles que a promovem e consomem.³⁷⁰

Nesta parte também será analisada como a “independência” defendida por diversos artistas que começaram a lançar discos às próprias custas entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, em diversos momentos, incluía não apenas as questões vinculadas à produção fora das grandes gravadoras (e mesmo a oposição política à ditadura) mas também se relacionava com o processo criativo e com diversos aspectos estéticos nos quais o artista se debruçava ao compor suas músicas e ao construir sua carreira.

Ou seja, será importante apresentar como os limites e possibilidades da visão sobre a produção independente de Chico Mário estabeleceram uma relação de reciprocidade com elementos estéticos e criativos de sua obra, interferindo uma na outra e criando relações específicas ora de distanciamento e contradição ora de aproximação e afinidade.³⁷¹

Para isso, dividimos o capítulo em quatro seções: na primeira, abordamos como a “música independente” da transição entre as décadas de 1970 e 1980 desdobrou-se em diferentes caminhos estéticos a partir da crítica que fazia ao campo da música popular brasileira daquele contexto, especialmente nas aproximações ora a um experimentalismo musical ora a uma defesa de uma “tradição esquecida” da música brasileira. O objetivo dessa discussão é contextualizar o posicionamento de Chico Mário, identificando as coordenadas de suas posições estético-musicais.

³⁷⁰ GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021, p. 29.

³⁷¹ A intenção, portanto, é demonstrar a partir dos objetivos da pesquisa a multiplicidade de textos que a canção (e a obra musical em geral) engendra, como afirmou o historiador chileno Juan Pablo González: “Se considerarmos a pluralidade de textos que nela convergem, uma canção tem existências parciais ou fragmentadas ao longo do tempo, que se nutrem umas das outras. Ela existe quando é composta; quando é arranjada; quando é interpretada e reinterpretada; quando é gravada, mixada e editada; quando é consumida – isto é, escutada, re-escutada, cantada, gritada ou dançada–; e quando você pensa e fala sobre ela. Dessa forma, a música vai se formando a partir de diferentes práticas sociais que geram textos, os quais são produzidos, utilizados e carregados de significado por diferentes pessoas, em diferentes momentos de sua realização. Embora essa busca exaustiva pela pluralidade e diacronicidade textual da canção popular possa ser um tanto paralisante quando se trata de abordar sua análise, pelo menos podemos ter em mente a amplitude do fenômeno. Dessa forma, conscientes do estatuto epistemológico da canção, faremos os recortes textuais necessários de acordo com os interesses e possibilidades de nossa pesquisa, sem perder de vista o todo ao focar em algumas de suas partes constituintes.” Cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo. De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega**, ed. 23, 2009, p. 205. Tradução nossa.

Na segunda e na terceira seção analisamos a discografia que o artista lançou ainda em vida, respectivamente os álbuns de canções e os álbuns instrumentais. Para cada um desses conjuntos de discos, problematizamos a relação das composições do músico com o universo cancional da MPB e com a expansão da cena instrumental desde a segunda metade dos anos 1970.

Por fim, ao comentarmos as três últimas obras gravadas por Chico Mário, em 1987, analisamo-las à luz da experiência traumática que o artista esteve envolvido ao descobrir que havia contraído o vírus HIV, o que motivou uma corrida contra o tempo para que suas composições pudessem ser organizadas em três discos, que seriam lançados postumamente.

4.1 MÚSICA INDEPENDENTE: ENTRE O EXPERIMENTALISMO E A TRADIÇÃO

Como mencionado no primeiro capítulo, a produção independente de discos entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 não se caracterizou por uma unidade estética, sendo que os lançamentos discográficos do período apresentavam uma heterogeneidade de gêneros e estilos musicais. Essa diversidade de características traduziu-se, por sua vez, na ampliação das discussões sobre o caráter “independente” da produção musical e as implicações dele na forma artística em si.

Para cada gênero e até para cada artista, portanto, as relações entre a música independente e diversas expressões da música brasileira eram feitas de maneira peculiar e combinando dimensões mais subjetivas do artista com a sua posição específica no campo da música popular brasileira. Assim, diferente de outras linguagens artísticas, como o teatro e o cinema, nem sempre a música que levou a alcunha de “independente” transitou por abordagens experimentais e que propunham inovações estéticas dignas de nota, já que a possibilidade de gravar um disco por conta própria abrigou também trabalhos artísticos que faziam música de uma maneira mais convencional, mas que se tornaram independentes por não encontrarem guarida nas grandes gravadoras.³⁷²

³⁷² O crítico Wladimir Soares destacou esse aspecto em texto publicado em 1981: “[...] a produção independente de disco jamais poderá ser confundida com uma arte da vanguarda. Qualquer artista desprezado pelas gravadoras tem condições de produzir o seu próprio disco sem que, com isso, esteja oferecendo um trabalho alternativo que tenha o novo e a criatividade como objetivos. A mania do disco independente já é uma realidade galopante, e a massificação já chegou aos caminhos da produção individual [...]”. Cf. SOARES, Wladimir. *Música brasileira*. **Playboy**, Nº 69, abr. 1981, p. 146.

Para os fins específicos deste trabalho, portanto, divido as propostas estéticas da música independente da época entre duas tendências mais amplas: 1) sonoridades voltadas para a inovação formal e experimentalismo musical e 2) aquelas que tentavam garantir uma sobrevivência de gêneros musicais que estariam sendo negligenciados pelo mercado fonográfico, mas que em outros tempos fizeram parte do repertório mais convencional das gravadoras, como o samba, o choro e o baião. Esta segunda tendência seria o caso de Chico Mário, por exemplo.³⁷³

Essas duas tendências são percebidas aqui como respostas específicas dos artistas a uma determinada crise da MPB entre o final dos anos 1970 e 1980, cuja representatividade para novos públicos consumidores de música e para novos produtores artísticos começava a ser abalada. Antes disso, no entanto, é importante tecer alguns comentários sobre como a sigla MPB redundou em um “complexo cultural” que sintetizou as relações da música popular brasileira (pensada de maneira mais ampla) com o mercado fonográfico em consolidação.³⁷⁴

A MPB aqui é entendida a partir dos pressupostos da abordagem de Marcos Napolitano e de outros autores que localizam o surgimento da sigla nos anos 1960, especialmente no auge da Era dos Festivais (entre 1965 e 1968) e a consolidação daquela como um complexo cultural que relaciona a expressão artística musical com a indústria fonográfica e o mercado de bens simbólicos no Brasil ao longo dos anos 1970. Segundo o autor, a MPB congregaria diversos “paradigmas de canção nacionalista” oriundas do desdobramento da bossa nova e da canção engajada, cada um deles propondo uma relação diferente com a tradição anterior à sigla, mas que comporiam o universo mais amplo da música popular brasileira.

Entre eles, o autor destaca: 1) a interpretação feminina do chamado samba “autêntico” em três vertentes diferentes, tais como exemplificadas nos trabalhos de Elizeth Cardoso, Nara Leão e Elis Regina; 2) a composição baseada em “material folclórico” como nas obras de Edu Lobo e na parceria Baden Powell e Vinícius de Moraes; 3) compositores vinculados aos “gêneros de raiz”, como Geraldo Vandré e

³⁷³ A categorização dessas duas tendências é baseada na análise das fontes e da bibliografia, mas trata-se de uma abordagem aproximativa e relacionada aos objetivos desta pesquisa. Não tem a pretensão, portanto, de abarcar toda a gama da produção musical independente no contexto analisado.

³⁷⁴ Cf. NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001, p. 12 e CONCAGH, Tiago Bosi. **Pois é, pra quê**: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974). Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2017, p. 2.

Chico Buarque e 4) o paradigma da “composição como paródia”, como nos trabalhos de Caetano Veloso e Gilberto Gil.³⁷⁵

Segundo Tiago Concagh, essas diferentes tendências que polemizaram entre si no final dos anos 1960, especialmente o tropicalismo e a perspectiva nacional-popular de esquerda, começaram a ser aglutinadas a partir dos anos 1970 com a volta de alguns músicos do exílio e com a realização do festival Phono 73, realizado pela Phonogram. Esse processo de aglutinação teria sido responsável pela institucionalização da MPB, agora em um novo momento mais agregador.³⁷⁶

Durante esse festival, diversos artistas que estavam em campos diferentes da música popular em anos anteriores, agora estavam reunidos sob o guarda-chuva de um evento não competitivo, quase uma mostra de catálogo do que seria visto como uma ampliada noção de MPB. O texto da contracapa do LP lançado a partir do repertório do festival é bastante elucidativo desse caso:

Cada um tem a música que precisa. Ou que merece. Quem pode ter a pretensão (ou a loucura) de dizer o que o povo DEVE ou TEM que ouvir? Na Alemanha, numa época, tentaram. Não deu certo... A Música Brasileira é hoje, em sua totalidade, uma das mais fortes expressões das angústias, sonhos e emoções coletivas de nosso povo. A inspiração brasileira: da mais simples moda de viola à mais elaborada harmonia. Nós aceitamos todas porque negá-las seria negar comunidades inteiras, com suas necessidades e suas formas de expressão. Estamos abertos à música que se faz no Brasil. E se faz muita música no Brasil. Porque há muita gente no Brasil querendo ouvir música. Gente das mais diversas sensibilidades, das mais distantes classes sociais, dos mais defasados níveis de consciência. E nós queremos que sempre haja uma música enquanto houver alguém disposto a ouvi-la. A PHONO 73 é a expressão viva de nossa posição e disposição diante da música que se faz hoje no Brasil. Venha de onde vier, seja feita por quem for, de que forma for. Canto aberto. Para todos que quiserem ouvir. Para um país inteiro. Canto de Um Povo.³⁷⁷

Para entender melhor esse processo de transformação da MPB é importante atentar para a diversidade de relações de algumas expressões artísticas no Brasil com o mercado cultural e com os entraves do autoritarismo político, especialmente entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Entre as artes de espetáculo, o historiador Marcos Napolitano argumentou como cinema, teatro e música desenvolveram caminhos específicos para essas relações e para as formas de comunicação com o público de cada uma das artes.

³⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 109-110.

³⁷⁶ CONCAGH, *op. cit.*, 2017, p. 143-146.

³⁷⁷ Cf. *Correio da Manhã*, 08 jun. 1973, p. 7.

No “baile das cinco artes” [artes plásticas, literatura, teatro, cinema e música] que marcou a resistência, começaram a surgir, entre 1967 e 1968, dissensos e rupturas radicais em torno dos temas, formas e circuitos mais adequados para se combater a ditadura, o que acabava por colocar em xeque a relação da arte engajada com seus públicos. Em cada área artística específica, este debate assumiu formas estéticas e graus diversos de radicalismo (no sentido do posicionamento diante do sistema artístico-cultural e do próprio regime), de acordo com as tradições e linguagens que estavam em jogo. [...] Em um primeiro momento desse processo, a arte engajada possuía certa integração sistêmica entre “artista-obra-público”, esboçando um sistema cultural fechado em grupos sociais de elite. Na medida em que as obras (dramas, filmes, canções) atingiam o público mais amplo, em alguns casos via mercado, essa homologia passou a ser tensionada por dois fatores: a entrada de novos segmentos sociais na composição do público, sobretudo oriundos de outros circuitos culturais (rádio, televisão, cultura oral), e a necessidade de construir uma popularidade – questão que se colocava diante dos artistas de esquerda – uma vez que a popularidade seria fundamental para atingir os objetivos políticos mais amplos do “engajamento”. O mercado acabaria sendo o caminho muitas vezes enviesado, trilhado em algumas expressões da arte engajada para se chegar à “popularidade”, processo potencializado pelo fechamento dos circuitos não-mercantilizados, como sindicatos e movimentos sociais. O novo contexto político e econômico, pós-64, acirrou esse movimento para o mercado, que acenava para os artistas com novas e inusitadas possibilidades de divulgação, ainda que plenas de ambigüidades e paradoxos.³⁷⁸

A partir desse conjunto de dilemas, as relações entre arte, mercado e engajamento político teriam acontecido de maneiras diversas: no caso do teatro teria acontecido uma *implosão* e no cinema um processo de *fechamento*, enquanto a música popular teria desenvolvido um movimento de *abertura*³⁷⁹:

O problema do público a ser atingido se colocava como a questão central para a música popular engajada. Em um primeiro momento, a estética intimista, a complexidade harmônica e as letras na linha “amor, sorriso e flor” foram bastante criticadas pelos jovens engajados do movimento estudantil. Entretanto, a perspectiva de que um movimento musical brasileiro que, bem ou mal, incorporava o samba (apesar das influências jazzísticas) fosse a trilha sonora da juventude mais intelectualizada não poderia ser desprezada pelos intelectuais e artistas de esquerda, diante das duas opções “imperialistas” que ocupavam a cena musical: o jazz e o rock.

³⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2011, p. 85; 99.

³⁷⁹ Por “implosão” no teatro, o autor considera: “[...] a partir de 1967, o teatro se fará ‘contra’ o público, tendo como paradigmas estéticos as peças O Rei da vela e Roda Viva, do Grupo Oficina, exemplos de ‘teatro de agressão’, conforme expressão da época. O resultado desta implosão, projeto assumido de uma determinada corrente, o Grupo Oficina, não apenas visava a destruição do público padrão de teatro, constituído a partir dos anos 1950, marcado pela fruição emotiva ou racional das peças, mas também a constituição, a partir dos seus escombros, de uma nova platéia e de uma nova sociabilidade teatral, interativa, corpórea e dinâmica.” E sobre o “fechamento” no cinema: “[...] a partir de 1965, se fez um cinema para pequenos círculos, em parte por causa dos problemas de distribuição e da força esmagadora do cinema norte-americano, em parte por opção estética”. Cf. NAPOLITANO, *op. cit.*, 2011, p. 100.

[...] Esse novo público de música popular brasileira (até 1965 se escrevia com minúsculas) cresceu vertiginosamente depois do golpe militar. A música, aliada ao teatro, tornou-se o grande espaço de sociabilidade e de educação sentimental do “sujeito da resistência”, sobretudo a juventude de esquerda. Mas, diferentemente do teatro, a música popular irá cada vez mais ocupar um espaço “midiático”, e será a partir dele que seu público crescerá de maneira exponencial. Ironicamente, a chamada “MPB” atingirá franjas de um público bastante popular, sobretudo ao longo dos anos 1970, mas não pela atuação das entidades civis, estudantis e sindicais, ligadas à militância de esquerda (como se projetava nos tempos áureos do CPC), e sim pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica, atingindo amplas faixas de consumo. Ao contrário do que ainda se afirma, sobretudo no plano da memória dos protagonistas, não foram a música estrangeira ou os segmentos mais populares da música brasileira (como a jovem guarda) que mais concorreram para consolidar o mercado fonográfico em nosso país, criando um novo “sistema” de produção/consumo de canções. Foi a chamada “Música Popular Brasileira” (MPB) que sintetizou a tradição da grande música da “era do rádio”, nos anos 1930, com a renovação proposta pela bossa nova, no início dos anos 1960. A “abertura” do público original de música popular, de raiz nacionalista e engajada, se deu via mercado, com todas as contradições que este processo acarretou na assimilação da experiência do ouvinte, exacerbando a tensão entre “diversão” e “conscientização”.³⁸⁰

Sendo assim, a MPB tornou-se uma espécie de baliza dessa música popular midiaticizada, sendo ao mesmo tempo a atualização do dilema entre o comercial e o artístico na produção musical. Quando esse “complexo cultural” vai se reproduzindo ao longo do tempo, suas características vão se tornando conservadoras para alguns (pensando nas suas permanências composicionais) ou por demais mercadológicas para outros (se levarmos em conta a incorporação do pop nas composições de artistas consagrados da MPB).

É interessante notar que depois desse processo de “abertura” da MPB entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970 (contexto de maior fechamento da ditadura militar), quando da transição entre as décadas de 1970 e 1980 (e da “Abertura” política da ditadura) alguns artistas da produção independente consideravam justamente a MPB como um campo mais fechado. Principalmente devido à consolidação do catálogo do gênero no mercado fonográfico, sem muita possibilidade de inovação, segundo seus críticos.

Como analisou Marcos Napolitano:

O início da retirada da MPB do foco central da indústria fonográfica, coincidentemente, deu-se a partir de 1982/83, justamente quando o processo de abertura política experimentava os seus limites. Não havia, obviamente, relação causal entre os dois processos – político e fonográfico – mas havia uma sinergia de ordem sociocultural, com parte dos valores da

³⁸⁰ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2011, p. 123-127.

juventude migrando para outro tipo de expressão canalizada e articulada pela indústria fonográfica: o pop-rock. Após o chamado verão do rock, em 1982 e o estouro da banda Blitz em faixas de consumo antes ocupadas pela MPB, a indústria percebeu o potencial do novo gênero: o pop-rock brasileiro, cujo processo se consolidaria em 1985. Dois fatores explicam essa guinada na cena musical brasileira. Em primeiro lugar, havia uma adequação da faixa etária dos consumidores de discos no Brasil às tendências internacionais, à medida que a indústria fonográfica era gerenciada em termos globais. Apesar da preferência estudantil pela MPB, o comprador de discos brasileiro, nos anos 1970, ainda tinha mais de 30 anos, sendo que a média no mercado mundial era de 13 a 25 anos. Em segundo lugar, o rock adequava-se melhor à conjuntura de crise econômica que afetava a indústria fonográfica, no início dos anos 1980. O rock como *commoditie* [sic] musical e produto fonográfico final tinha um baixo custo de produção – dez vezes menos, em média, em relação à MPB.³⁸¹

Essa situação fará com que determinados artistas proponham uma expansão das fronteiras da MPB, alguns apostando no experimentalismo musical, testando aproximações com a música atonal e com processos diferenciados de composição e performance e outros tentando de alguma maneira retornar às raízes de uma música popular ainda anterior à consolidação da MPB. Ou seja, dada a crise do “sistema MPB”, saídas além e aquém de seus limites estavam postas em jogo.

Para dar um exemplo sobre o tema, é interessante citar outro festival, aquele realizado em 1979 pela TV Cultura, nomeado como I Festival Universitário da Música Popular Brasileira. No evento, despontava já alternativas diferentes no cenário da música popular, sendo que o principal entre os premiados foi o músico Arrigo Barnabé, destaque entre os independentes da cena paulistana.

Como analisou Laerte Fernandes de Oliveira:

Grande parte da geração que gravou discos independentes na década de 80 apareceu em festivais universitários na década anterior. [...] Nos anos 70 aconteceram vários festivais universitários pelo Brasil, possivelmente motivados pela geração anterior, por trabalhos de novos estudantes de música e pela formação de novos grupos musicais.³⁸²

³⁸¹ NAPOLITANO, *op.cit.*, 2011, p. 245-246. Ver também: NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). **Humania del Sur**: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos, Vol. 9, Nº. 16, 2014, p. 51-63. Neste último artigo, o autor ainda comenta que (p. 58): “O início da saída de cena da MPB como movimento central da indústria fonográfica, coincidentemente, deu-se a partir de 1982, justamente quando o processo de abertura política experimentava os seus limites. Não havia, obviamente, relação causal entre os dois processos - político e fonográfico - mas, sem dúvida, havia uma sinergia de ordem sociocultural [...]”.

³⁸² OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. **Em um porão de São Paulo**: o Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002, p. 26-27. Além dos festivais em si, o ambiente universitário foi fundamental para a formação de diversos grupos, como foi o caso do Rumo, liderado por Luiz Tatit. No caso de Francisco Mário, o Festival de Inverno de Ouro Preto foi significativo, já que venceu a 12ª edição do evento em 1984, com a canção *São Paulo*. A mesma música também foi vencedora, na categoria melhor arranjo, do “Festival dos Festivais”, de Minas Gerais, em 1986. Cf.

Assim, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, diversos acontecimentos do mercado musical brasileiro despertavam a atenção para o processo de reconfiguração do mercado fonográfico nacional. A onda da *disco music* começava a arrefecer e os lucros exorbitantes que as multinacionais do disco desfrutaram na segunda metade da década de 1970 começaram a minguar, o que veio acompanhado de uma reestruturação do mercado fonográfico, que se tornou mais restrito e seletivo no incentivo a novas carreiras e apostas com apelo comercial incerto.

A discoteca, surgida no gueto, logo se tornou um fenômeno pop fabricado por produtores. O gênero dominou o mercado rapidamente, mas, assim como chegou, desapareceu, deixando um rastro de destruição na indústria musical. Teve um declínio fulminante, em 1979, o mesmo ano em que o número de discos de todos os gêneros musicais vendidos no mundo caiu mais de 10% em relação a 1978. Era a primeira vez que a indústria de discos tinha uma queda nas vendas desde o fim da Segunda Guerra, em 1945.³⁸³

Ao mesmo tempo, a institucionalização da ditadura e o processo de redemocratização gradativa fez emergir na cena cultural brasileira outros atores que estavam de fora da típica classe média urbana consumidora de discos dos anos 1970: agora, migrantes de outras regiões do país e uma juventude descolada do embate entre nacional-popular e contracultura tornaram-se consumidores em potencial do mercado musical.

Outro exemplo dessa mudança foi o show coletivo “A Grande Noite da Viola”, que aconteceu em 1981 no Maracanãzinho e levou pela primeira vez artistas da música sertaneja (como Milionário e José Rico, Tião Carreiro e Pardinho, Cascatinha e Inhana, Teixeira, entre outros) para o centro de visibilidade da música urbana nacional³⁸⁴; além disso, um ano depois, foi lançado o primeiro LP da Blitz, um dos muitos grupos do pop e do rock que se desenvolvia no Rio de Janeiro a partir de

SOUZA, Marcos (org.). **Francisco Mário - Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Ateliê Cultural/SESC Rio de Janeiro, 2005, p. 21.

³⁸³ BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos - 1974 - 1983: a explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2015, p. 98-99.

³⁸⁴ SOUZA, Tárík de. Sertanejos desembarcam no Maracanãzinho. **Jornal do Brasil**, 12 jun. 1981, Caderno B, p. 1.

uma cena que surfava nas ondas da consolidação das rádios FMs e da promoção de lugares específicos de produção cultural, como o Circo Voador.³⁸⁵

Esses dois exemplos já mostravam que a música que ficou conhecida pela sigla MPB e que teve uma significativa consolidação e expansão na década entre o final dos anos 1960 e final dos anos 1970, estava passando por um contexto de forte concorrência no mercado. Após o auge dos festivais da canção e da expansão que a indústria fonográfica sediada no Brasil conquistou através de um catálogo protagonizado pela MPB (mas não só por ela), este gênero encontrou dificuldades de renovação, em parte pela manutenção de alguns poucos artistas como ícones da música brasileira e também pelas transformações que a sociedade brasileira sofreu e que, como mencionado anteriormente, acarretou na assunção de outras sonoridades e outros produtores de arte que fugiram do estereótipo do estudante universitário dos anos 1960 que vivia na região sudeste do país.

Justamente nesse contexto a disseminação de discos independentes tornou-se viável e os artistas que recorreram a ela se depararam com esses rumos talvez incertos do mercado musical brasileiro. Naquele momento, não apenas surpreendia para alguns a repercussão do sertanejo e do rock brasileiro para além de nichos específicos (o que criava em muitos casos uma reação inicial de negação estética dos estilos), mas também colocava na ordem do dia a reflexão sobre as origens e os rumos da MPB.

Vale conferir, por exemplo, o que o músico Antonio Adolfo afirmou em entrevista quando do lançamento de seu primeiro disco independente, o emblemático “Feito em Casa” (1977):

Passei uns quatro anos sem fazer nada profissionalmente. Aí resolvi voltar e trabalhei muito em estúdio, gravando discos com Jair, Fafá, Gal, Bethânia e outros. Minhas composições estavam empilhadas, nada gravado. [...] Antonio Adolfo resolveu então mostrar o que estava fazendo. Levou a algumas gravadoras, mas estas acharam que não ia vender, não era um trabalho comercial. - As gravadoras querem que você se enquadre em uma faixa - sambão, black, bolero, enlatados (14 Mais, Sucessos Inesquecíveis), MPB, juventude. Uma dessas. Você tem que se enquadrar no que eles pré-estabelecem.³⁸⁶

³⁸⁵ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016, p. 96-105.

³⁸⁶ ADOLFO, Antonio. O disco alternativo - Entrevista a Miriam Karam. **Diário do Paraná**, 04 jun. 1977, ANEXO, p. 2.

É interessante notar aqui que Adolfo inclui a MPB como um dos “rótulos” de sucesso da indústria fonográfica, corroborando a interpretação do estilo como fazendo parte do *mainstream* do mercado musical. A música instrumental que o compositor começava a praticar não se enquadrava nessa perspectiva, portanto, já que soava como um desdobramento da bossa nova e do samba jazz, distante portanto das “paradas de sucesso” do momento.³⁸⁷

Desde os anos 1960, uma série de embates estéticos no panorama da música popular brasileira já havia envolvido inúmeras vertentes: bossa novistas, cancioneros engajados, tropicália, jovem guarda, entre outros artistas e coletivos artísticos já haviam tensionado os principais dilemas identitários, políticos e estéticos da música popular, trazendo cada um soluções específicas e provisórias para cada questionamento. Assim, dadas as potencialidades da música popular no Brasil, artistas independentes que teriam conquistado certa liberdade criativa para desenvolver seus trabalhos se depararam com inúmeros caminhos possíveis no processo de escolha de suas abordagens estéticas.

Começando sua carreira na segunda metade dos anos 1970, Chico Mário já estava em contato com uma forma consolidada de significação da MPB. No entanto, entrados os anos 1980, a sigla começa a se diluir e perder espaço, já que a própria noção de “povo brasileiro” passa por um processo de ampliação, especialmente com “novos personagens” que adentram a cena da luta política e dos movimentos sociais.³⁸⁸

Segundo Carlos Sandroni:

A concepção de uma “música-popular-brasileira”, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla “MPB”, liga-se, a meu ver, a um momento da história da República em que a ideia de “povo brasileiro” - e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano - esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores. Pense-se, por exemplo, no CPC da UNE, nos artigos da Revista Civilização Brasileira, e, sobretudo, no show Opinião, em que Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale representavam cênica e musicalmente a aliança estudantil-camponesa-operária. É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa

³⁸⁷ O LP “Feito em Casa”, de Antonio Adolfo, pode ser ouvido no link a seguir <https://bitly.com/ZlgxGX>. Acesso em: 25 out. 2022.

³⁸⁸ SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Neste livro, Sader analisa a emergência de movimentos sociais populares em São Paulo que começaram a travar uma luta política com autonomia frente à política institucionalizada. Entre esses movimentos encontravam-se sujeitos relacionados às comunidades eclesiais de base e ao “novo sindicalismo”, por exemplo.

concepção de “povo brasileiro”, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos. [...] concomitantemente à abertura política, a sigla passou a ser adotada de modo mais amplo. Assim, ela foi usada em circunstâncias tão alheias à luta democrática quanto o nome de um festival de canções patrocinado por uma multinacional e levado ao ar pela Rede Globo (“MPB-Shell”). Seu sentido restritivo do início se diluiu, permitindo que, quando nos anos 1980 o rock nacional ganhou novo alento, seus representantes fossem considerados, sem maiores problemas, como parte integrante da música popular brasileira. Também foi nessa década que ouvi da cantora Joyce a expressão *MPB-chato*, para designar músicos demasiado apegados a paradigmas estéticos nacionalistas [grifos do autor].³⁸⁹

Carlos Sandroni argumenta no texto citado que existe um paralelo (ou melhor, uma conexão) entre a noção de “povo brasileiro” que fundamentaria a MPB e as lutas políticas republicanas. Assim, a convergência entre elas que aconteceu principalmente nos anos 1960 e 1970 acabou sendo relativizada com a ampliação da movimentação política quando da distensão da ditadura militar.

Diferente do que foi analisado antes, sobre a relação da abertura e do fechamento da MPB entre o exemplo da Phono 73 e o contexto da abertura política, Sandroni argumenta que na abertura aconteceu uma ampliação do escopo da MPB, que acabou direcionando-a para uma certa diluição. Acontece que era justamente a ideia de povo brasileiro que estava sofrendo modificações.

Segundo Sheyla Castro Diniz:

Nos anos 1960, ao menos duas concepções não excludentes de “povo” orientavam o repertório dos músicos considerados engajados: “povo” como sujeito histórico potencialmente revolucionário - aquele que deveria ser esclarecido sobre sua condição de exploração -, e “povo” como reserva de autenticidade, nobreza ou cordialidade. Essa segunda acepção é a que mais contempla a produção musical de Milton e parceiros. Nas palavras de Márcio Borges, “a gente não queria doutrinar, no sentido de olha como somos os líderes, os capitães, não.” A gente queria dizer o contrário: “Olha como o nosso coração bate junto com o seu, olha como a gente se comove como você, olha como sua pobreza me toca.”³⁹⁰

Em muitos momentos, principalmente no início da disseminação dos discos independentes, os artistas que lançavam seus trabalhos por conta própria eram associados a uma nomenclatura derivada da MPB, a Música Popular Brasileira Alternativa (MPB-A). Não foi uma sigla que ganhou muitos adeptos (foi usada

³⁸⁹ SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: STARLING, Heloisa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, p. 29-30.

³⁹⁰ DINIZ, Sheyla Castro. **“...De tudo que a gente sonhou”**: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2017, p. 38.

principalmente em alguns textos de Tárík de Souza), mas mostra como, neste contexto de atuação dos artistas fora das gravadoras, afirmar-se fora da instituição sociocultural da MPB seria mais difícil ainda e, portanto, relacionar-se a ela, mesmo que acrescentando um outro adjetivo, traria importante legitimidade.³⁹¹

No entanto, é possível perceber que o adjetivo “Alternativa” já apontava para determinado enquadramento que a MPB convencional teria sofrido pela indústria fonográfica e que os independentes, apesar de “filiais” a ela, tenderiam a levá-la para outros caminhos, talvez até pretensamente mais “renovadores”.

Como abordado nos capítulos anteriores, Chico Mário defendia, dentro da sua perspectiva artística, que a produção independente poderia ser um veículo de “resgate” e valorização da música brasileira, fazendo frente a uma suposta invasão de música estrangeira e ao predomínio de músicas padronizadas e “comerciais” no mercado musical nacional. Essa postura do artista comportava um diálogo com referências da música popular brasileira que estavam sofrendo significativas transformações naquele contexto.

Uma das referências fundamentais do discurso estético de suas composições diz respeito a determinada visão de autenticidade e tradição dentro da música popular brasileira que, na visão crítica aos rumos do mercado musical brasileiro daquele período, estaria sendo, segundo o artista, preterida em detrimento de sonoridades demasiadamente comerciais.

Como já demonstraram diversas pesquisas sobre a relação da música popular brasileira com a ideia de tradição, como aquelas de Marcos Napolitano e Dmitri Fernandes, a seleção de gêneros musicais e formas artísticas filtradas como tradicionais e/ou autênticas aconteceu de maneira complexa e envolvendo diversos sujeitos históricos e instituições.³⁹²

Dmitri analisa em seu livro como a música popular contou com seus próprios intelectuais para erigir sua presença e legitimidade na cultura brasileira e associar alguns de seus gêneros - o samba e o choro, por exemplo - como representantes da identidade nacional. Para o autor, três gerações desses intelectuais foram como

³⁹¹ Ver, por exemplo: SOUZA, Tárík de. Surge a MPB-A. **Jornal do Brasil**, 07 jan. 1978, Caderno B, p. 4. Segundo pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, a ocorrência do termo foi encontrada entre os anos de 1978 e 1980. Talvez devido à ampliação e diversidade dos lançamentos independentes nos anos seguintes, e a consolidação de abordagens alternativas à sigla, remeter todos eles a uma ideia de MPB pode ter perdido o sentido.

³⁹² FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição: A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro**. São Paulo: Edusp, 2018; NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

“sentinelas” e “guardiãs” da tradição da música popular brasileira, configurando o que ele denomina de “carioca-nacional-popular”.³⁹³

Na primeira geração destacaram-se Vagalume, Animal e Orestes Barbosa; na segunda encontramos, entre outros, Almirante e Lúcio Rangel e na terceira Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcelos, João Carlos Botzelli (Pelão), Ricardo Cravo Albin e Hermínio Bello de Carvalho, todos destacados intelectuais e produtores culturais que se envolveram na defesa da tradição da música popular carioca em diferentes meios, como rádio, jornais, revistas (especialmente a *Revista da Música Popular*), na produção de diversos eventos (até mesmo aqueles mais informais, como aconteciam no Zicartola) e também em órgãos oficiais, como o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e a Funarte.

No caso do MIS-RJ, destacaram-se a criação do Conselho Superior de Música Popular Brasileira e a iniciativa dos Depoimentos para a Posteridade. Já no caso da Funarte, integrada ao Plano Nacional de Cultura da era Geisel, o Projeto Pixinguinha e o Prêmio Lúcio Rangel foram exemplos de circulação nacional e legitimação intelectual dos artistas autênticos escolhidos. O apoio da política cultural da ditadura aos “sentinelas da tradição” é explicado através da convergência de um ideal nacionalista e de autenticidade e pela suposta “neutralidade” que era atribuída ao samba e ao choro, diferente do engajamento que marcava algumas tendências da MPB.³⁹⁴

Nesse processo, a segunda geração de intelectuais (oriundos do próprio campo da música popular) formatou o polo da tradição em uma época de crescimento da indústria cultural e das vanguardas artísticas no Brasil. Assim, segundo Fernandes, antes mesmo da Bossa Nova e do Tropicalismo, já havia uma construção simbólica que articulava cultura popular e elaboração intelectual. Mas diferente da MPB, que encontrou legitimidade na articulação das instâncias da indústria cultural, o samba e o choro contaram com uma rede de relações que atravessavam as esferas pública e privada, em uma espécie de “clientelismo

³⁹³ FERNANDES, *op. cit.*, 2018.

³⁹⁴ A relação da Funarte com os ideais nacionalistas da ditadura e com a abordagem cultural de diversos intelectuais de esquerda também foram analisados nas seguintes obras: GARCIA, Tânia da Costa. Afinidades eletivas: a FUNARTE e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Tempo e Argumento**, vol. 9, n. 22, set/dez 2017. p. 70-92 e STROUD, Sean. O Estado Como Mediador Cultural: O Projeto Pixinguinha. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 211-239. Trad. André Egg.

popular", alimentado pelo desejo de legitimação de intelectuais dominados, mas dominantes em relação aos produtores de arte.

Sinais da força desse polo tradicional são exemplificados (como destoantes), nos casos do rechaço ao samba comercial dos anos 1970 e no reconhecimento tardio e problemático de Adoniran Barbosa e do samba paulista (carente de intelectuais êmicos e instâncias de legitimação) como integrantes do panteão da música nacional.

Levando em conta essa análise de Dmitri Fernandes, é importante destacar que Chico Mário conviveu principalmente com membros da terceira geração identificada pelo autor. Sergio Cabral e Ricardo Cravo Albin foram figuras próximas ao músico: o primeiro, através do Pasquim, chegou até mesmo a colaborar no financiamento coletivo de "Revolta dos Palhaços" e Albin esteve à frente da defesa do disco de Francisco Julião no Conselho Superior de Censura, além de ter sido o diretor do show do artista na Funarte em 1982. E, atualmente, exemplares dos discos lançados por Chico Mário fazem parte do acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e estão presentes nas coleções de Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral, que doaram seus acervos ainda em vida.

Outra dimensão sobre a questão da tradição na música popular brasileira é remetida, muitas vezes, ao debate sobre a "linha evolutiva da MPB" e os impasses entre a canção engajada nacional-popular e o tropicalismo. A postura de Chico Mário, em relação à tradição anterior, parece muito próxima àquela atribuída por Marcos Napolitano ao projeto artístico de Edu Lobo.

O seu [de Edu Lobo] nacionalismo musical tentava desenvolver, inicialmente, uma "estilização" do material cultural "arcaico" como base para encontrar a consciência nacional adormecida, e não explicitar o choque do "arcaico" como o "moderno" como definidor da historicidade brasileira. Mais do que a "folclorização" da música, de que era frequentemente acusado, esse tipo de MPB nacionalista desejava partir de uma estilização do material musical popular, organizando seus elementos "hierarquicamente" dentro da canção, e não em séries livres e alegóricas, como nas *bricolages* tropicalistas. Essa estilização, porém, era apenas o procedimento inicial para tomar contato com o material popular, devendo ser devidamente superada pela verdadeira incorporação dos materiais e das formas nacionais mais típicos no "inconsciente" do compositor [grifos do autor].³⁹⁵

Uma perspectiva muito semelhante a essa descrição foi apresentada por Chico Mário em entrevista sobre a produção independente apoiada pela COOMUSA:

³⁹⁵ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2007, p. 117.

Há quem faça investigação do folclore brasileiro para gravar como documento, como é o caso do trabalho de Marcus Pereira. Mas a nossa linha de trabalho é fazer investigação para criar uma música atual, com elementos harmônicos de hoje e elementos de harmonia e sons tradicionais. Fazer uma coisa atual com raízes brasileiras. Temos conseguido penetrar em algumas rádios, apesar do boicote. À medida que vamos avançando nas nossas investigações surge também a preocupação de fazer uma música documento. De gravar o nosso folclore. Nós estamos a propor gravar dois discos por ano de música erudita brasileira. Temos, assim, atualmente, duas linhas de trabalho: a da música documento e a da música moderna com raízes brasileiras, para fazer concorrência às multinacionais e tentar desbancá-las.³⁹⁶

A aproximação de Chico Mário com essa perspectiva da MPB provavelmente informou a sua apreciação negativa do lugar que a música brasileira “autêntica” estava ocupando no mercado musical do final dos anos 1970, já que a sinergia entre a MPB e a indústria fonográfica naquele contexto esteve longe de privilegiar o paradigma de Edu Lobo. Como afirmou também Napolitano, naquela época “[...] haveria cada vez menos espaços para artesãos de ideias, que trabalhavam com materiais musicais fora do circuito de massa industrializado e dos gêneros consagrados pelo mercado nacional e internacional”.³⁹⁷

Apesar de ter feito músicas em homenagem a Vandrê e quase ter concretizado uma parceria com Chico Buarque,³⁹⁸ a influência do paradigma vinculado aos gêneros de raiz foi mais difusa para Chico Mário, que incorporava o samba e a moda de viola como duas entre outras tantas vertentes da música “autêntica” brasileira. Esse material era, como mencionado anteriormente, retrabalhado de uma forma mais próxima a de Edu Lobo, para criar uma espécie de representação “espontânea” da brasilidade em suas composições.

No caso de Chico Mário, a sua visão de independente englobava sem contradições a associação com uma cultura brasileira que deveria ser revalorizada. Dentro dessa perspectiva, parecia combinar um certo saudosismo da música popular brasileira anterior à formação e consolidação da sigla MPB, ao mesmo tempo que partilhava de muitas estratégias composicionais e formas de pensar o

³⁹⁶ RAMADA, Micaela. Disco alternativo. **Cadernos do Terceiro Mundo**, Ano 3, N. 24, junho de 1980, p. 91.

³⁹⁷ NAPOLITANO, *op. cit.*, 2007, p. 118.

³⁹⁸ A música *O Mágico*, do álbum “Revolta dos Palhaços”, ficou sem letra de Chico Buarque, que não teria enviado a tempo do lançamento do disco. Cf. MÁRIO, Francisco. Entrevista cedida à Aramis Millarch, s/d. Disponível em: <https://www.millarch.org/audio/francisco-m%C3%A1rio>. Acesso 06 jul. 2022.

“produto” musical tal qual os parâmetros criados pelo “sistema MPB” junto à indústria fonográfica.

Chico Mário foi enfático ao afirmar em seu livro que o artista independente tinha uma tarefa importante na preservação da “autenticidade” da música popular:

Outro ponto importante observado é no tocante à manutenção da “raiz” do artista. As músicas de sua terra, os poemas, as letras e a língua do artista, os arranjos e os instrumentos característicos e o jeito de executar a música devem ser mantidos e respeitados. Essa autenticidade torna o que poderia parecer apenas regional em algo internacional, quanto mais profundo for o mergulho nas raízes do artista. Existe obra mais regional e ao mesmo tempo internacional do que a de Villa-Lobos, Pixinguinha ou Guimarães Rosa?³⁹⁹

Para além dessa questão da tradição, Chico Mário também mobilizou certa esperança que suas músicas poderiam ajudar o “povo” a enfrentar as arbitrariedades do autoritarismo político e do capitalismo predatório, tanto nas minas de sua terra natal quanto na cultura brasileira. No entanto, em manifestações públicas sobre a recepção de sua obra, como aquela que abre este capítulo, essa esperança era substituída por certo ressentimento com a população que, de diferentes estratos sociais, ignorava as mensagens do compositor.⁴⁰⁰

Após essa tentativa de vincular sua obra a uma certa “canção engajada”, mas percebendo a crise do gênero no início dos anos 1980, inclusive a sua pertinência em comunicar-se com o público, o compositor abandona a mensagem com letras para dedicar-se a uma comunicação mais sutil e indireta, através da música instrumental, vinculada às sonoridades consideradas autênticas e caras à brasilidade.

³⁹⁹ MÁRIO, Chico. **Como fazer um disco independente**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1986, p. 42.

⁴⁰⁰ Quando me refiro à noção de tradição do ponto de vista cultural, é importante incorporar aqui as reflexões de Raymond Williams, que aponta para a dinamicidade das escolhas que compõem o discurso que informa e é informado pelo conceito de “tradição”: “[...] “tradição” foi comumente entendida como um segmento relativamente inerte, historicizado, de uma estrutura social: a tradição como a sobrevivência do passado. Mas essa versão da tradição é frágil no ponto mesmo em que o sentido incorporador da tradição é forte: quando vista, de fato, como uma força ativamente modeladora. A tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. É sempre mais do que um segmento inerte historicizado; na verdade, é o meio prático de incorporação mais poderoso. O que temos de ver não é apenas “uma tradição”, mas uma tradição seletiva: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural. [...] O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural contemporânea [...]. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de continuidade predisposta.” Cf. WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 118-119.

Se a questão da “tradição” na música brasileira foi importante na trajetória de Francisco Mário, a ideia de “vanguarda” ou de “experimentalismo” não foi muito presente na sua abordagem artística, diferente de outras vertentes da música independente, que comento a seguir, a título de comparação com a abordagem de Chico Mário. Refiro-me especialmente aos grupos e artistas vinculados à cena no entorno do Lira Paulistana, muitos deles agrupados sob o nome de “Vanguarda Paulista”.

José Adriano Fenerick abordou o conjunto dessa produção musical, especialmente dos artistas vinculados à canção, como os grupos Rumo, Premeditando o Breque e Língua de Trapo. O autor comenta como esses artistas recorreram a diferentes estratégias para estabelecer um “procedimento estético” diversificado em uma atuação que apontava diferentes caminhos para além da crise da MPB. Entre essas estratégias podem ser citadas: 1) uma releitura crítica das potencialidades da canção popular e de suas diferentes manifestações na tradição da música popular brasileira; 2) elaboração de arranjos musicais e formações instrumentais inusitadas; 3) o intercâmbio com procedimentos de composição oriundos da música erudita, como no caso do dodecafonismo de Arrigo Barnabé; 4) uso de recursos humorísticos e paródicos nas composições e nas performances; entre outros.⁴⁰¹

Entre esses artistas encontrava-se Itamar Assumpção, que teve seu primeiro disco “Beleléu, Leléu, Eu” (1980), lançado pelo selo Lira Paulistana. Assim como Arrigo Barnabé - que apostou na relação entre a música brasileira e o dodecafonismo e por isso também ampliou os horizontes composicionais naquele contexto - Itamar apostou fortemente no ritmo e na entoação cotidiana para demarcar sua composição e sua performance diferenciadas. O artista, inclusive, comentou sobre a relação pretensamente necessária entre vanguarda e disco independente em entrevista de 1981:

Eu sempre tentei gravar esse meu disco [Beleléu, Leléu, Eu, de 1980] nas grandes gravadoras. Só optei pelo esquema independente depois de rodar quase todas essas gravadoras, depois de muitas cabeçadas. [...] Se a Globo me quiser no Fantástico, muito bem, eu tenho o maior interesse. Eu não posso acreditar que o caminho será sempre de forma marginal. Eu tenho uma banda com 12 pessoas, eu tenho uma estrutura pra movimentar. É uma forma de sobrevivência sair desse esquema marginal. [...] Meu

⁴⁰¹ FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da vanguarda paulista. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 105-130.

compromisso é fazer boa música. Eu não gravei na Philips não porque não quisesse, foram eles que não quiseram. Eu vou participar para inverter essa situação. Se o que eu faço não se encaixa no Fantástico, no Globo de Ouro, não posso fazer nada, não vou mudar minha linguagem por isso. A independência do meu trabalho é a minha alma.⁴⁰²

Em outro trecho da entrevista, o compositor comenta uma nuance de sua perspectiva crítica sobre o mercado musical no país:

Se eu estivesse ligado a uma dessas grandes gravadoras, eles já estariam procurando me definir em relação a um público, já iam estabelecer uma faixa de público padrão para as minhas músicas. Eu acredito na sensibilidade do povo, e se existe alguma insuficiência para discernir é porque eles sempre foram marginalizados, mas as pessoas que têm acesso aos meios de comunicação têm mais facilidade de julgar, têm mais disposição para entender o meu trabalho, de Arrigo. Eu acredito que nós estamos passando por um processo de transformação, e eu estou empenhadíssimo nisso. Eu acredito num outro gosto, numa outra visão estética, que começa a tomar força.⁴⁰³

No ponto de vista de Itamar, a inovação estética relacionada à sua composição musical não necessariamente significaria uma atitude a ser enquadrada em um esquema alternativo de produção independente, posto que a fruição dessa estética mais experimental poderia passar pelos meios de comunicação convencionais. É interessante como, neste caso, comparando com Chico Mário, este pensava que a sua postura mais vinculada à música popular “autêntica” teria que preservar um caminho independente como condição essencial de liberdade para produzir música de valor simbólico ampliado para a cultura brasileira, enquanto que para Itamar, mais experimental em suas composições, ainda vislumbrava a possibilidade de um público mais amplo ter acesso e fruir de sua obra de maneira mais interessada.

No entanto, em momento posterior à entrevista, essa formulação parece ter ganhado outros contornos, como apontou Fenerick:

Em Pretobrás, penúltimo CD lançado por Itamar, há uma canção, a que abre o disco, que pode ser entendida como um resumo de toda crítica da Vanguarda Paulista à decadência do gosto. Emblematicamente, essa canção se chama “Cultura Lira Paulistana”, e nela Itamar se dá conta que a ditadura militar, ao ter criado as possibilidades da implementação de uma indústria cultural no país, instaurava a permanência da ditadura no âmbito da produção musical. Se durante os anos de chumbo a censura se fazia

⁴⁰² RIBEIRO, Paulo Roberto. Fala Bebeléu, um compositor que é “Isca de Polícia”. **Movimento**, São Paulo, 29 jun.a 05 jul. 1981.

⁴⁰³ *Ibidem*.

basicamente por um viés político, que afetava o lado estético, sem dúvida, após seu fim a ditadura (censura) passou a ser baseada nas “leis de mercado” impostas pela nova indústria cultural, baseada em meios tecnológicos cada vez mais sofisticados.⁴⁰⁴

De alguma maneira, portanto, mesmo com procedimentos estéticos diferentes e eventualmente com leituras diversas sobre a relação entre expressão artística e indústria cultural, tanto Chico Mário quanto Itamar Assumpção encontravam no *mainstream* referências de oposição a seus projetos artísticos e mesmo a suas leituras de como a estética poderia contribuir para uma sociedade mais democrática.

Para além dos artistas que se dedicavam a compor canções, muitos grupos e artistas dedicados à música instrumental também orbitaram no entorno do Lira Paulistana. Situação que levou o historiador Renan Ruiz a identificar esses músicos como sendo parte da Vanguarda Paulista Instrumental (VPI).⁴⁰⁵ Segundo o autor, a VPI poderia ser identificada da seguinte maneira:

Dentre os principais elementos e atividades realizadas por essas bandas que as interligam em um mesmo grupo social é necessário destacar, principalmente, (1) uma sonoridade experimental como elemento aglutinador, baseada na íntima conexão com o jazz e seu conflito com diversas expressões e interpretações da música popular brasileira. Além disso, outras duas características adjacentes englobam as bandas e os instrumentistas da VPI, são elas: (2) as ações pautadas nas práticas de produção musical independente, que ganhou novas perspectivas nesse período com a atuação do centro cultural Lira Paulistana (junto aos músicos de canção da reconhecida Vanguarda Paulista), e, por fim, (3) a retórica de “música moderna”, inovadora ou “contemporânea” que acompanha a crítica, a recepção e a explicação dos próprios compositores sobre a música produzida pela VPI. Assim, compreendemos a ideia de Vanguarda Paulista Instrumental como um termo heurístico, auxiliando nas reflexões sobre essa geração de instrumentistas e as sonoridades particularmente desenvolvidas em São Paulo nesse momento (final dos 1970 e início dos 1980) da música instrumental brasileira em seu forte contato com o jazz.⁴⁰⁶

Entre os integrantes da VPI, encontramos Lelo Nazário, membro e fundador do Grupo Um. Em entrevista do músico em 1980, é possível perceber algumas nuances que diferem das posturas tanto de Chico Mário quanto de Itamar Assumpção:

⁴⁰⁴ FENERICK, *op. cit.*, 2007, p. 152. É possível escutar a música “Cultura Lira Paulistana” no link disponível em: <https://spoti.fi/3yFYSc>. Acesso 04 jul. 2022.

⁴⁰⁵ Entre os grupos citados pelo autor encontram-se: Metalurgia (1981-1983), Pé Ante Pé (1979-1983), Divina Incredência (1978-1981), Pau Brasil (1978) e Grupo Um (1976 -1984). Cf. RUIZ, Renan Branco. A vanguarda paulista instrumental. **Música Popular em Revista**, v. 8, p. e021005, 2021.

⁴⁰⁶ RUIZ, *op. cit.*, 2021.

Foi uma produção independente, do ponto de vista da produção e do ponto de vista musical. Coisa que não acontece normalmente com as produções independentes, onde a autonomia se restringe à produção, mas a música está totalmente enquadrada dentro do esquema industrial e poderia ser perfeitamente absorvida. Eu acho o nosso o único lançamento assim só se preocupou mesmo em fazer música independente, e logicamente por uma via independente na produção e na maneira de colocar nossa produção no mercado. Também não é bem mercado, já que a gente vendia o disco nos concertos etc.⁴⁰⁷

Dessa forma, a disseminação de produções independentes teria, segundo o músico, se tornado para muitos apenas uma estratégia provisória de inserção no mercado e não uma proposta estética verdadeiramente questionadora e autônoma:

Mas a maioria desse pessoal que faz discos independentes é perfeitamente aglutinável, musicalmente não são independentes. Fazem uma produção economicamente independente para obter a fatia deles na comercialização, e de resto pretendem se integrar no sistema, querem participar do sistema. Eu não. Quer dizer, a gente fez o disco independente porque isso seria uma maneira de colocar nossa música que é contra o sistema, para determinadas pessoas que se interessam por elas e talvez para abrir outras cabeças, sei lá.⁴⁰⁸

O artista foi ainda mais claro em entrevista à *Folha de São Paulo*:

A música que se faz atualmente em nosso país, grande parte da qual está chegando aos ouvintes através de discos independentes, vem acompanhada de uma grande mistificação e distorção do conceito de independência. Para mim, arte independente é toda aquela que, partindo de uma nova ordem de valores que contrariam visceralmente os valores comerciais do sistema, pretende transformar aqueles que se dispõem a transformar a sociedade, de armazém de mercadorias em um ambiente humano, onde as relações entre as pessoas não sejam mais regidas pelos interesses impostos de cima pra baixo, mas pelos desejos autênticos dos indivíduos: os que suscitam a arte e a produzem. O que vem acontecendo com a música produzida de modo independente é muito simples: em sua grande maioria, não se enquadra nesse conceito de independência, reproduz valores estéticos estabelecidos e deverá ser fácil e perfeitamente absorvida [...] A única independência que existe de fato neste caso é independência de produção, isto é, o artista desvincula-se dos grandes complexos de produção e divulgação, para criar o seu próprio instrumento. A triste constatação é que, apesar desta facilidade, os resultados musicais são paupérrimos, as boas ideias (quando existem) são apresentadas de maneira difusa, sem a menor consistência, isto porque a produção artística hoje é levada a refletir as aspirações estéticas do próprio sistema. No caso do nosso país, uma sociedade industrial subdesenvolvida. [...] A minha geração foi massacrada culturalmente e está, em sua maioria, literalmente desorientada, manipulada e idiotizada. O trágico é ver que existem muitas pessoas, nessa situação, que têm um potencial criativo riquíssimo, ora sublimado por uma deficiência cultural, ora usado para reproduzir os

⁴⁰⁷ CESARINO, Maria. Lelo Nazário: a música é um instrumento que não leva à ação. **Em Tempo**, Ano III, N. 117, outubro de 1980, p. 14-15.

⁴⁰⁸ Ibidem.

modelos estéticos impostos. Isto se verifica ao nível dos discos independentes, já que uma boa parte dos músicos pertence a esta geração e sofre as consequências de toda esta situação dantesca. Exceções? Claro que existem, mas estas não são passíveis de análise, constituem anomalias do sistema. Graças a estas anomalias é que podemos ter alguma esperança de mudança: são estas pessoas que, fugindo às aspirações instituídas, nos desvendam novos horizontes estéticos e humanos.⁴⁰⁹

O músico também criticava a vinculação estética de alguns artistas independentes com o nacionalismo, posto que a música “moderna e livre”, baseada no experimentalismo da linguagem musical, não combinaria com os limites de um discurso baseado na identidade nacional.

Aqui no Brasil, a maioria dos músicos está totalmente integrada nas ideias do nacionalismo. Então tudo que se faz aqui tem que ter características brasileiras, "porque a música brasileira", "porque as raízes" não sei o que, acho isso uma baboseira. [...] Pra mim, cultura é uma coisa que é do homem, não do brasileiro, do norte-americano, do inglês, do alemão. Não, cultura é um patrimônio da humanidade. Então, toda vez que você cai nesse esquema de fazer obrigatoriamente coisas com características regionais, do seu país não sei o que, você está perdido, é a morte do artista, completamente. Você se torna mais um robzinho agindo de acordo com as leis do sistema.⁴¹⁰

No entanto, outros grupos da VPI partilhavam de alguma aproximação com noções de brasilidade⁴¹¹, muitas vezes posta em contradição com a relação da sonoridade dos grupos com influências estrangeiras da música instrumental. Como apontou Renan Ruiz:

A partir de diversos modos e níveis de intensidade, essa relação entre a música moderna, “avançada” ou contemporânea (como ressalta Rodolfo Stroeter), e as formações musicais brasileiras configuram a principal questão para muitos dos grupos de jazz instrumental desse momento: como se conectar às novas tendências jazzísticas e “eruditas” ao mesmo tempo em que extraíam da cultura brasileira algumas sonoridades latentes e consideradas tipicamente nacionais, remodelá-las em sua pesquisa e execução musical? Parece ser esse o questionamento basilar que pauta de forma direta e indireta as propostas musicais da Vanguarda Paulista Instrumental e sua relação com o mercado musical nos momentos finais da ditadura civil-militar brasileira (1965-1985). É nesse sentido que existe uma espécie de contradição nas composições da VPI. De um lado, o

⁴⁰⁹ RUIZ, Renan Branco. “*Procura-se Mecenaz*”: música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). Dissertação de Mestrado. Franca (SP): Unesp, 2017, p. 41, cf. NAZÁRIO, Lelo. A mistificação do disco independente. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 mar. 1982, Ilustrada, p. 58.

⁴¹⁰ CESARINO, *op. cit.*, 1980, p. 14-15.

⁴¹¹ Incluindo o grupo Pau Brasil, que tinha como um dos seus integrantes Lelo Nazário. Ou seja, a perspectiva da cultura nacional também esteve presente em trabalhos do músico, que talvez se incomodasse com a apropriação desses elementos por um discurso de cariz mais evidentemente nacionalista.

experimentalismo vinculado ao *jazz fusion* e ao *free jazz* (incorporando as técnicas da música moderna de vanguarda) e, de outro, uma busca incessante por ideias diferentes de brasilidade, representada por diversas formas artísticas preestabelecidas do nosso passado musical. [...] Em outro polo, as sonoridades do fusion (como desenvolvimento do *free jazz*) e as experimentações musicais de tradição vanguardista buscam justamente romper formações estéticas prévias, demonstrando, dessa forma, um confronto (social e estético) incessante e latente, que é o alicerce da musicalidade e da produção desenvolvida pela Vanguarda Paulista Instrumental.⁴¹²

No entanto, se a inovação estética e o experimentalismo musical estabeleciam relações intensas com a produção independente, os desdobramentos políticos dessa postura artística foi problematizado por Sean Stroud:

O apoio comercial e a latitude criativa concedidos anteriormente aos artistas tropicalistas no estúdio já haviam se extinguido no início dos anos 1980, apesar de 1968 ter sido um momento bem mais repressor no Brasil em termos de censura política e cultural. De fato, o clima político do início dos anos 1980 talvez tenha sido um dos fatores que contribuíram para que a vanguarda paulista não despertasse uma maior receptividade pública, pois, para alguns, ela simplesmente não era política o suficiente, e seu experimentalismo “apolítico” era visto como frívolo e autocentrado demais em uma era de grande mudança social [...].⁴¹³

Partindo dessa análise de Stroud, é possível inferir que Chico Mário, ao recorrer a referências nacionalistas na música, não só pensava em aspectos estéticos ligados a uma revalorização da cultura brasileira, mas também vinculava essa perspectiva ao contexto mais geral de mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira. Em boa parte, o repertório político das lutas pela redemocratização estava mais afinado com paradigmas nacionais de retomada das potencialidades do “povo brasileiro” do que com reflexões mais afeitas a uma postura de mudança “moderna e livre”, como conceituada por Lelo Nazário.

Vemos portanto que se as opções entre “tradição” e “vanguarda” já colocavam desafios políticos diferentes para os artistas vinculados a cada uma dessas tendências, também no caso do posicionamento deles em relação à crise da MPB era possível visualizar múltiplos caminhos. Contudo, se os caminhos eram diversos, um diagnóstico era partilhado: o padrão da “música comercial” não permitia o escoamento da criatividade artística de músicos que tentavam explorar outras possibilidades da linguagem musical naquele contexto histórico.

⁴¹² RUIZ, *op. cit.*, 2021.

⁴¹³ STROUD, Sean. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, set./nov. 2010, p. 94.

Um exemplo desse “consenso genérico” entre os independentes mais afeitos à tradição ou à vanguarda pode ser extraído do encarte do já citado LP lançado pelo *Pasquim* em 1982, o *MPB - Edição Independente*. Nele, o chargista Reinaldo desenha com ironia a visita de alienígenas ao planeta Terra, que apresentam sua mensagem a um humano (que poderia ser inclusive um executivo de gravadora). O ouvinte, apesar de afirmar que gosta do “balanço” da música, recomenda uma série de alterações para que seja mais palatável ao público “terráqueo”.

Na Figura 17, Reinaldo também ironizava a figura de Lincoln Olivetti, importante arranjador e produtor de diversos artistas do “pop brasileiro”, que seria convocado para deixar mais “comercial” a música dos alienígenas. O próprio LP do *Pasquim*, contudo, mostrava uma diversidade de formas de “oposição” a essa música comercial. Antonio Adolfo, Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, Eliete Negreiros e Arnaldo Baptista, entre outros, mostravam a pluralidade de alternativas à MPB vigente nas grandes gravadoras.

Por fim, é interessante destacar uma questão, que, no entanto, não será aprofundada aqui. É curioso pensar como, em linhas gerais, a produção independente no Rio de Janeiro e em São Paulo tomaram rumos diferentes. O primeiro, mais ligado a uma rede de intelectuais e artistas vinculados a uma certa defesa de autenticidade da MPB e o segundo vinculado a propostas mais experimentais.

Aqui, no entanto, não quero exagerar uma suposta dicotomia entre as abordagens de Chico Mário e da “Vanguarda Paulista”, mas apontar as nuances que as fazem se distanciar na maior parte das vezes e se aproximar em alguns pontos específicos. Nesse ponto, retomo os argumentos de Marcos Napolitano a respeito da relação entre nacionalistas e vanguardistas no final dos anos 1960:

[um] aspecto a ser relativizado na suposta dicotomia entre “nacionalistas” e “vanguardistas” é a ideia de que os primeiros se preocupavam apenas com o “conteúdo” e os segundos com a “forma”. Na verdade, a problemática “forma-conteúdo” estava em jogo nos dois pólos do debate. Apenas seu equacionamento era diferenciado: enquanto os “nacionalistas” defendiam a estilização técnico-musical dos materiais que acreditavam ser “populares”, bem como a própria tematização poética do ato de “cantar-para-o-povo”, os “vanguardistas” almejavam a revisão dos códigos musicais e poéticos da “moderna” MPB nacionalista, tachada de conservadora no plano estético”.⁴¹⁴

⁴¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 107-108.

Parafrazeando esse argumento para o início dos anos 1980, os independentes mais ligados a Chico Mário defendiam essa retomada do popular na composição musical e os vanguardistas/experimentais de outros locais, principalmente São Paulo, pensavam em um diálogo de abertura da MPB institucionalizada para outros caminhos possíveis na música popular e até em relação com a música modernista e mais de vanguarda, como no caso do dodecafonismo.

FIGURA 17 - Charge de Reinaldo na revista encartada do LP “MPB-Edição Independente” (1982)⁴¹⁵



FONTE: O autor (2022, a partir de fotografia do original)

Assim, a leitura das obras de Chico Mário deve ser empreendida a partir dessas referências múltiplas sobre a resignificação da MPB, da música instrumental e mesmo dos debates em torno da relação entre a música popular brasileira e a cultura e a sociedade nacional.

⁴¹⁵ Para melhor visualização do que está escrito na imagem, reproduzo aqui os comentários do humano que estão nos últimos dois quadrinhos: “Ei! A música é ótima! Tem swing! Tem balanço... Mas a gente poderia botar uma letra, talvez assim: 'me disseram que ela foi vista com outro/num discão preto/pelo espaço a rodar...'. Que tal? E, é claro, com arranjo de Lincoln Olivetti! Outra coisa, vocês vão ter que mudar um pouco a imagem, quem sabe, umas perucas roxas...”.

4.2 COMO FAZER CANÇÃO INDEPENDENTE

Dentre as mais de oitenta composições de Francisco Mário⁴¹⁶, trinta e quatro são canções (aproximadamente metade delas em parceria), distribuídas nos seus dois primeiros LPs, os discos “Terra” (1979) e “Revolta dos Palhaços” (1980) e também no último álbum realizado pelo músico, “Tempo”, gravado em 1987 mas lançado postumamente em 2005. A partir da análise do conjunto dessas composições, a proposta desta seção será abordar as características das canções dos dois primeiros discos de Chico Mário e seu diálogo estético e político com o universo cancional da música popular brasileira, especialmente daquela que se consolidou a partir dos anos 1960 sob a sigla MPB.

Antes da abordagem dedicada especificamente aos discos de canções do artista, cabem algumas palavras sobre os significados implicados na própria forma artística do LP - como trabalhados, por exemplo, por Lorenzo Mammì, Sergio Molina e Marcos Edson Cardoso Filho - e que serão levados em conta nas análises sobre a obra de Chico Mário.

Sobre a consolidação do LP como suporte fonográfico é necessária uma análise específica. Lorenzo Mammì, em ensaio sobre a “era do disco” na música do século XX, destacou como esse suporte se tornou uma verdadeira “forma artística”, que trouxe três implicações importantes para a música popular. Uma delas foi o isolamento do público em relação à performance:

O disco extraiu desse conjunto confuso de sensações e acontecimentos [a performance musical] apenas o som, e o colocou num objeto que podia ser levado para casa e escutado à vontade, com qualquer roupa, em qualquer atitude. É um duplo isolamento: do som, em relação à performance; do ouvinte, em relação ao rito social da escuta. O disco inaugura a escuta solitária, no recanto do próprio quarto [...]. No entanto, a escuta de um disco nunca será tão solitária como a leitura de um livro: o disco faz barulho, e esse barulho nos envolve, mesmo que não seja ouvido por mais ninguém. O livro se dirige à mente; a música precisa passar pelo ouvido, envolve o corpo. Pelo corpo, o som do disco remete a um espaço comum – da festa, do rito, da marcha. Há uma sociabilidade na música que o disco não abole. Ele apenas a comprime, a torna portátil, permite que seja fruída sem a presença de alguém.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Uma tabela com as composições do artista pode ser consultada no Apêndice IV.

⁴¹⁷ MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. In: Idem. **A fugitiva**: ensaios sobre música. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 110.

A outra implicação diz respeito à experiência da repetição: a possibilidade de se ouvir o disco quantas vezes se quiser, numa espécie de conciliação entre o tempo periódico e o tempo linear. E, por fim, o limite de tempo posto à reprodução sonora fez com que muitas obras, talvez com outra temporalidade em sua concepção original, tivessem que se adequar aos poucos minutos que o suporte do disco proporcionava.

Dessa maneira, compositores tiveram que, ao longo do tempo, assumir essas implicações (isolamento, repetição e limitação temporal) como aspectos intrínsecos a essa nova “forma artística” que se tornou o objeto LP, transformado em um dos itens primordiais do mercado de bens simbólicos no século XX.

Mas não foi apenas o indiscutível avanço técnico que fez do disco em vinil o agente de mudanças revolucionárias: foi sua associação com a nascente sociedade de consumo. A posição de cada indivíduo num contexto social passa a ser determinada pela posse de certos objetos. Nenhum deles era tão poderoso quanto o disco para encarnar formas específicas de sociabilidade, porque os discos já eram, como vimos, sociabilidade objetivada.⁴¹⁸

A singularidade do LP abordada pelo ensaio de Lorenzo Mammì foi também explorada de maneira aprofundada na análise de fonogramas pelo pesquisador Sergio Molina, que aplicou novas ferramentas de análise, incluindo a influência teórica de Mikhail Bakhtin, na abordagem de álbuns de Milton Nascimento, como o disco “Minas” (1975).

O autor defende a noção de uma “música de montagem”, que teria se tornado a referência primordial do que ele denomina como música popular cantada, uma forma de composição que se tornou especialmente inovadora na música pop a partir da segunda metade dos anos 1960.

Não demorou muito para que nos anos 1960 a música popular definitivamente se inserisse no universo da “era da obra montável”, sobretudo a partir da gravação em vários canais dos últimos álbuns dos Beatles. A partir de então, a montagem passaria a funcionar como um meio, um processo de criação para um objetivo maior, uma composição que colocava em sua linha de frente o contraste de sonoridades. Em 1967, o LP Sgt. Pepper's apresentou-se como exemplo modelar, sintetizando conquistas de um passado próximo e desencadeando uma nova fase na composição de música popular que se estende até hoje. Com a montagem,

⁴¹⁸ MAMMÌ, *op. cit.*, 2017, p. 115.

passou a ser possível construir, justapor e sobrepor diferentes sub-momentos no interior de cada fonograma.⁴¹⁹

Nessa perspectiva, cada fonograma possui qualidades intrínsecas a serem exploradas pelo pesquisador, que deve atentar não apenas para elementos mais aparentes e constituintes da composição, mas também para aquilo que o autor, baseado em Didier Guigue, conceitua como sonoridade.

Além da ideia de montagem, essa música veiculada a partir do final dos anos 1960 também realizará sua mediação a partir da forma artística do LP, que se transforma não apenas em um suporte para uma coleção aleatória de fonogramas, mas um discurso complexo que articula diferentes nuances musicais que dialogam entre si.

[...] de posse de seu próprio suporte (o Long Play) e sua principal técnica de composição (a montagem), o universo criativo da música popular cantada - que havia crescido e amadurecido ao longo de décadas, pôde desenvolver, por intermédio da forma-momento com seus contrastes de sonoridades, um discurso musical de maior fôlego, acolhendo diferentes nuances, propondo e contornando proposições e contradições internas, em obras de cerca de 40 minutos em dois movimentos. [...] Montado por meio da construção de sonoridades a partir de diferentes gêneros musicais simples, o formato midiático do LP passou a ser definitivamente explorado em toda a sua potencialidade, e, enquanto forma-momento, proporcionou à música popular a composição de discursos longos. Por meio de enunciados (fonogramas) organizados em um todo unificado, tais obras foram arquitetadas como um gênero complexo do discurso (Bakhtin).⁴²⁰

A abordagem de Molina é uma referência importante para a análise que seguirá dos discos de Chico Mário, mas será adaptada de maneira mais livre. Primeiro porque não farei uma análise musical tão estrita dos fonogramas como aquela realizada pelo autor a respeito dos álbuns de Milton Nascimento e segundo porque a obra de Chico Mário não investiu em um processamento sonoro em estúdio que tivesse relação estreita com a ideia de “música de montagem”.

Nos discos de Chico Mário, a tecnologia de estúdio está à disposição mais para garantir a qualidade da realização da composição original do que propriamente um recurso que vá implicar decisivamente no processo criativo. Inclusive, para manter a defesa das raízes culturais do compositor, o processamento tecnológico

⁴¹⁹ MOLINA, Sergio. **Música de montagem**: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017, p. 147.

⁴²⁰ MOLINA, *op. cit.*, 2017, p. 153; 179.

que altere demais o timbre dos instrumentos ou inclua sonoridades mais elétricas não era bem-vindo.

Nesse sentido, a abordagem aqui tenta absorver uma parte das contribuições de Molina, especialmente aquela que pensa o LP como um conjunto de composições que produz um discurso complexo, que vai além da mera junção de fonogramas e aponta para a construção de efeitos secundários no discurso para além da mensagem da letra ou do som imediatamente percebidos em cada faixa do disco.

Esse aspecto, que remonta à noção de que o LP é uma forma artística, pode ser reforçado pela definição ampliada de fonografia trabalhada por Marcos Edson Cardoso Filho. Se o suporte LP, resultado de um processo de produção fonográfica é uma forma artística, podemos pensar que isso ocorre porque é a própria fonografia que pode ser pensada como arte:

As múltiplas relações que a fonografia apresenta no campo da música gerando novas reconfigurações no seio da própria produção musical — seja ela no campo da composição, na performance ou recepção — além do caráter aparentemente autônomo que a indústria fonográfica desenvolve ao longo das décadas, funcionam como fortes argumentos que não apenas definem essa atividade como uma forma de arte, mas também a separa da música sem mediação fonográfica. A partir dessas considerações, acreditamos que a fonografia é uma manifestação artística, com práticas coletivas de criação e que tem na música, sua principal matéria prima. Em outras palavras, uma obra musical pronta para ser apresentada ao público sob a forma de espetáculo, no ambiente da fonografia ela é a argila a ser manipulada e moldada por músicos, técnicos, produtores entre outros indivíduos partícipes da construção do som ou fonograma. A fonografia esculpe, a partir de um processo coletivo, a sonoridade de uma música em um suporte. A essência dessa arte estaria na possibilidade de representação do som em um meio fixo rompendo com as relações (e restrições) espaço-temporais que configuram uma performance ao vivo.⁴²¹

Ainda segundo Cardoso Filho⁴²², a partir de argumentos de Simon Frith, a música gravada seria, dentro de uma cronologia ampliada da música como manifestação cultural humana, um terceiro estágio de expressão da musicalidade. O primeiro, intitulado como folclórico, seria relacionado a experiências coletivas e ritualísticas contingentes, vinculadas a momentos específicos de performances religiosas e comunitárias.

⁴²¹ CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **Memórias, discos e outras notas**: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927–1971). Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 52-53.

⁴²² *Ibid*, p. 30.

O segundo momento, caracterizado como artístico, seria aquele no qual a música, representada através da notação, especialmente do sistema tonal, e das partituras, ganharia possibilidade de ser executada para além de um momento ritualístico específico. No entanto, a produção musical desse momento e os espaços criados para tal, como as óperas, teatros e demais casas de espetáculo, reproduziram pelo menos simbolicamente o caráter sagrado e ritualístico da apreciação musical.

Por fim, a música gravada, que se popularizou como um dos principais suportes artísticos da nascente indústria cultural, teria desafiado as formas anteriores de música ao colocar em suspenso determinadas percepções da corporeidade das performances, ao mesmo tempo que disseminava a possibilidade da música se fazer quase onipresente no cotidiano e repetida à exaustão por quem dispunha dos aparelhos de reprodução sonora. As mudanças foram tão intensas, que a música gravada chegou a inverter a relação com a composição, tornando-se seus padrões de manipulação em estúdio uma referência para a qualidade da música ao vivo.

Pensando nessa interpretação sobre a relação da música com seus “suportes”, é interessante perceber como para alguns músicos independentes, como Chico Mário, o questionamento a uma possível deturpação da música através do disco já parecia absolutamente superado com a disseminação da indústria fonográfica. Tanto isso é plausível que, na percepção que ele desenvolvia de uma música livre das amarras da padronização das grandes gravadoras, a música gravada poderia de alguma maneira “resgatar” o caráter artístico, se inspirada nas raízes da cultura popular, que a música teria perdido com a sua transformação em mercadoria pela indústria.

Isso significa dizer que mais uma vez as ambiguidades da adjetivação “independente” nos conduzem a pensar na efetivação dessa característica não apenas nas questões pertinentes ao processo de produção discográfica, mas também no que se refere à forma artística dos discos independentes, já que eles foram produzidos levando em conta uma estrutura prévia já consolidada pela indústria fonográfica que era, muitas vezes (ou quase sempre), acusada de cercear a criatividade artística. Sendo assim, se o LP deu espaço para o desenvolvimento de álbuns conceituais autorais, essa condição teria sido explorada e redimensionada pelos músicos independentes, em especial por Chico Mário? Veremos a seguir.

No primeiro disco, “Terra”, lançado em 1979, o repertório remete imediatamente à terra natal do compositor, Minas Gerais. Quando começou a definir o repertório deste disco, no entanto, o compositor já estava residindo no Rio de Janeiro. E, mesmo em outro contexto geográfico, entendeu que a referência ao regionalismo poderia ser um veículo de apresentação de sua primeira obra.⁴²³

Em fevereiro de 1978, o artista já apresentava o que provavelmente seria o repertório deste disco (formado por 13 temas):

O mineiro Francisco Mário, que é compositor e violonista, além de cantor, estará no final desta semana no palco da Escola de Artes Visuais, no Parque Laje, com seu “show” intitulado “Ouro Preto”, onde em 14 músicas de sua autoria retrata sentimentalmente suas Minas Gerais, com arranjos e direção musical de Roberto Gnattali.⁴²⁴

Porém, a “mineiridade” do disco não aparece de maneira apenas “sentimental” (como na nota acima de Éfe Pinto), mas articulada a dois grandes temas: a exploração estrangeira dos recursos minerais do estado e a relação da história política da região com a resistência ao autoritarismo.

A referência regional é acompanhada também pelas imagens que constam no álbum: nelas, o artista aparece caminhando em um trilho de trem e presente em cenas rurais ao lado de agricultores, casas de barro, crianças e animais (como mulas e galinhas). Além disso, a referência mineira nas letras é fortalecida pela estilização da sonoridade das composições, que evocam gêneros significativos do interior de Minas, como dobrados, congadas e modas de viola.

Uma das relações possíveis do regionalismo de “Terra” pode ser estabelecida com a expressão “mitologia da mineiridade”, desenvolvida por Maria Arminda do Nascimento Arruda.⁴²⁵ Segundo ela, três dimensões caracterizariam essa “mineiridade”: o mito, a ideologia e o imaginário. Na perspectiva mítica, haveria uma associação entre o povo mineiro e os ideais de liberdade e democracia, bem como a

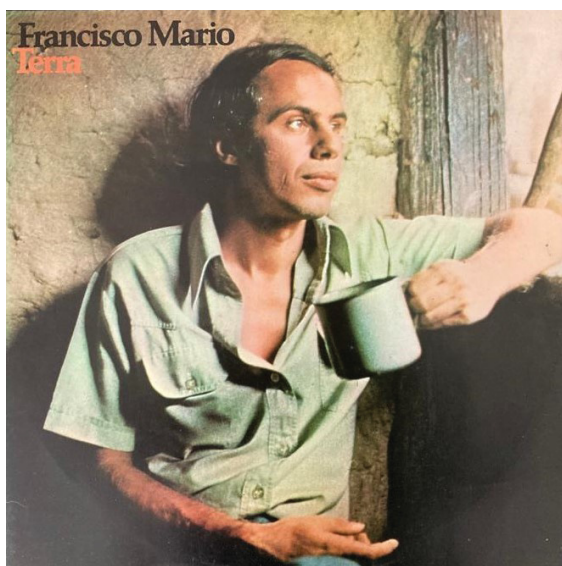
⁴²³ Para a audição do disco durante a análise da obra, acessar o link a seguir <https://spoti.fi/3uxppGn>. Acesso em: 26 out. 2022.

⁴²⁴ PINTO, Éfe. A noite é o espetáculo. **A Luta Democrática**, 28 fev. 1978, p. 7. É importante destacar que Roberto Gnattali foi arranjador do show no Parque Laje, mas não do disco, lançado um ano depois. Esta informação foi confirmada pelo próprio músico em conversa com o autor via aplicativo de mensagens. Chico Mário também comentou, em entrevista a Aramis Millarch, que houve certa incompatibilidade entre as ideias de direção musical de Roberto e o espontaneísmo de alguns dos músicos parceiros. Cf. Entrevista disponível em <https://bit.ly/3tQoXCB>. Acesso 19 jan. 2021.

⁴²⁵ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da mineiridade**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

valorização da cultura. Todas elas somadas a uma afabilidade típica do povo do estado.

FIGURA 18 - Capa do disco “Terra” (1979)



FONTE: O autor (2022, fotografia a partir do original)

Esse conjunto de atributos teria sido apropriado e reconfigurado ideologicamente por diferentes grupos políticos, que utilizaram em suas demandas inclusive eleitorais e também pelo imaginário cultural sobre o estado, que foi inserido em diversas produções artísticas, como a literatura (e, no caso de Chico Mário, na produção musical).

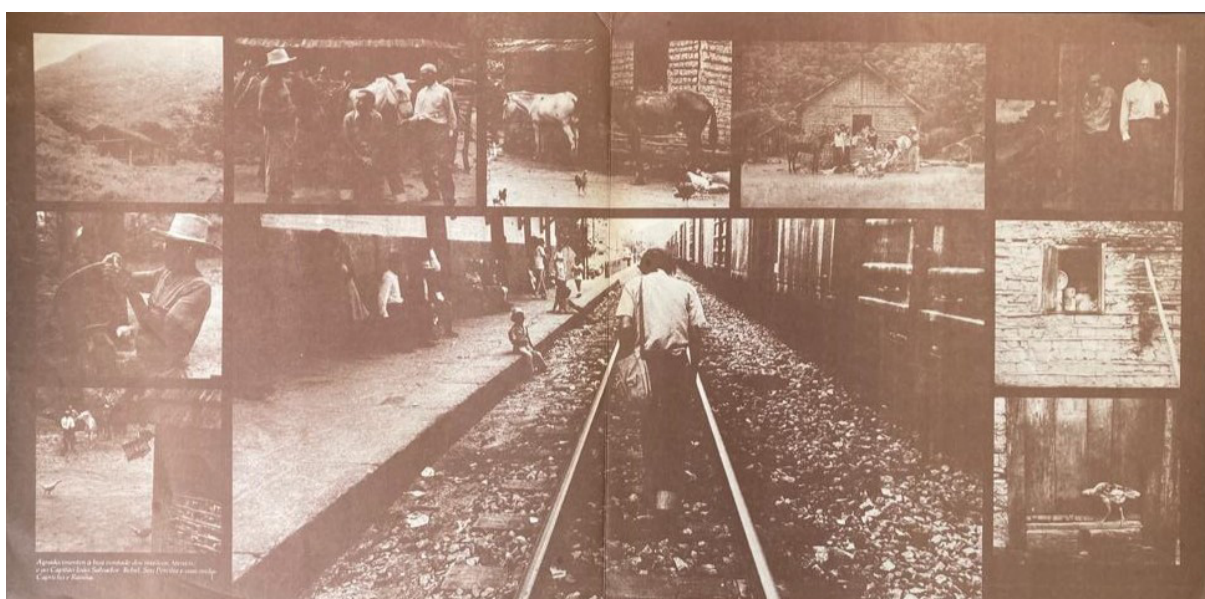
A tradução dos dilemas das Minas Gerais em linguagem artística não é uma novidade com Chico Mário, precedido, entre outros, por Carlos Drummond de Andrade na poesia e Milton Nascimento na música, entre outros. José Miguel Wisnik abordou como a poesia de Drummond estabeleceu uma relação intrínseca com a paisagem mineira, fazendo da memória da vivência na terra natal um veículo para o desenvolvimento de sua expressão lírica.

José Maria Cançado, seu primeiro biógrafo [de Drummond], diz, a propósito, que ali [em Itabira, cidade natal do poeta] o “mundo não se assemelha à natureza nem à cultura, mas a uma terceira coisa entre os dois, uma espécie de grande alucinação, uma monstruosidade geológica, uma dissonância planetária, com sua quantidade astronômica de minério”. A imagem não é despropositada, por mais que possa parecer. Chegar a esse lugar é sentir, de fato, o impacto da geologia e da história, acopladas. Algo de alucinado se passou e se passa naquele sítio, implicando uma torção desmedida entre a paisagem e a máquina mineradora, com quantidades monstruosas de ferro envolvidas. Há no ar a sensação de que um crime não

nomeado, ligado à fatalidade de um “destino mineral”, foi cometido à céu aberto.⁴²⁶

Essa relação intrínseca entre natureza, cultura e história é explorada de maneira significativa no disco de Chico Mário, que combina em suas letras a paisagem mineira (especialmente a da mineração e da vida rural) com a experiência histórica da exploração econômica⁴²⁷, das mortes relacionadas à mineração e também com a representação idílica da vida no interior.

FIGURA 19 - Encarte do disco “Terra” (1979)



Fonte: O autor (2022, fotografia a partir do original)

Entre os temas do disco que abordam a questão da exploração econômica e mineral estão *Bateia*, *Manto* e *Quitute Mineiro*. Vale notar a ironia presente nesta última composição, que usa a metáfora do “quitute” como a riqueza mineral do estado, “iguaria” aproveitada por empresas estrangeiras. Na segunda estrofe, por exemplo, podemos ler/ouvir: “Sirva-se à vontade/A mesa é farta/Prove do melhor/Quitute mineiro/ Leve até o porto, trem de minério”.

⁴²⁶ WISNIK, José Miguel. **Maquinação do Mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 29.

⁴²⁷ Algumas das canções fazem crítica ao extrativismo mineral da empresa Minerações Brasileiras Reunidas S.A. (MBR), que também foi motivo de crítica por Carlos Drummond de Andrade. O poeta, aliás, tendo recebido o disco “Terra”, teceu elogios à obra de Chico Mário, com a seguinte frase: “Com atraso indesculpável (mesmo assim, peço que me desculpe), venho agradecer-lhe o belo presente de sua voz e de suas composições musicais no LP [Terra, de 1979] tão mineiro e tão cheio de sugestões e sensações para quem guarda Minas no coração”. Cf. **Instituto Cultural Chico Mário**. Disponível em <http://www.institutochicomario.org.br/sobre-chico-mario/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

Do ponto de vista mais idílico e sentimental estão as canções *Passarinho Preto*, *Carro de Boi*, *Maria Leal*, *Bicho Fantasiado* e a instrumental *Moda do Tio Geraldo*. Em parte deste repertório, inclusive, vemos uma mudança instrumental significativa: a substituição do violão pela viola, como o instrumento tocado por Chico Mário, reforçando no timbre instrumental a alusão à vida interiorana.⁴²⁸

Do ponto de vista dos arranjos do disco, Chico Mário contou com o auxílio de diversos instrumentistas que o acompanharam nas gravações (cf. Tabela 8), incluindo participação especial de Airton Barbosa⁴²⁹. Destacado fagotista que auxiliou o artista quando chegou ao Rio de Janeiro e teria motivado ele a seguir o caminho do disco independente, participou do dobrado *Bandeiras Ao Alto*. O coro do Quarteto em Cy também participou de quatro faixas: *Ouro Preto*, *Bateia*, *Carro de Boi* e *Reses Tensas*.

TABELA 8 - Ficha técnica do disco “Terra” (1979)

Francisco Mário	voz, violão e viola
Quarteto em Cy	vocais
Antonio Adolfo	piano
Nivaldo Ornelas	flauta
Chiquinho do Acordeon	acordeon
Henrique Drach	cello
Tony Botelho	baixo
Paulinho Braga	bateria e percussão
Airton Barbosa	fagote

FONTE: O autor (2022, a partir do encarte do LP original)

Outras três canções do repertório abordam de maneira mais intensa a crítica direta à ditadura, como “Terra”, “Exílio” e “Reses Tensas”. Entre os temas abordados respectivamente encontramos a tortura, o exílio e o autoritarismo/obediência das massas. No caso do primeiro tema, o narrador é dividido nos vocais com a cantora

⁴²⁸ Lembrando que o músico, no ano seguinte, em 1980, gravaria violas no disco “Julião, Verso e Viola”, acompanhando Francisco Julião na declamação de seus poemas.

⁴²⁹ O músico pernambucano, falecido precocemente em 1980, foi discípulo de Noel Devos e seu fagote ficou conhecido na música popular especialmente quando contribuiu na gravação da canção de Candeia *Preciso Me Encontrar*, presente no disco “Cartola” (Discos Marcus Pereira, 1976).

Joyce, dando um tom bastante intimista ao lamento da pessoa torturada: “Trago pouco de volta/As mãos vazias, revolta/Um pedaço de mim”.

O tema do exílio, por sua vez, era bastante caro ao compositor, já que seu irmão Herbert de Souza (Betinho) estava na época exilado no México e voltaria no mesmo ano, devido à Anistia, para o Brasil.⁴³⁰ A abordagem do tema, no entanto, é mais lírica do que explicitamente política. Já em “Reses Tensas” predomina a metáfora do povo como um “gado” que deve obedecer mas que se revolta e grita até ficar rouco pela sua autonomia.

Mas a composição que melhor reúne todos os elementos presentes no disco é “Ouro Preto”, uma parceria de Chico Mário com Fernando Rios (compositor da letra). Nela está presente tanto a citação à paisagem das minas quanto a abordagem da exploração e da opressão política, fazendo a referência que Maria Arminda cita da relação entre o povo mineiro e a liberdade através da história de Tiradentes nas entrelinhas.

Abaixo a letra da canção:

Ouro Preto tem umas montanhas
Espalhadas ao redor da cidade
São montanhas de minas
São montanhas de minas

Ouro Preto tem umas montanhas
Espalhadas protegendo a cidade do mundo
São montanhas de minas
São montanhas de minas

Ouro Preto tem umas montanhas
Que guardam todos os gritos
Das montanhas de minas

Ouro Preto tem umas pedras espalhadas
Pedras redondas pequenas
No meio das ruas, nas calçadas
E cada pedra das ruas
E cada pedra das calçadas
Tem uma cabeça cortada por uma sentença
E cada cabeça pisada
Revela um gesto agreste
Uma boca fechada a ferro e brasa

⁴³⁰ O assunto foi tema, na mesma época, de uma das Cartas à mãe, de Henfil, que cita o disco do irmão, inclusive: “Não suporto mais a saudade sufocante do meu irmão Betinho. Minha vida segue sem sentido e sem alegrias. Sai um disco do Chico e não consigo me entregar no canto que gostaria de partilhar com ele e com a Maria. O grito de gol fica preso no peito porque me sinto sozinho no Maracanã mais lotado. [...] Perdoa, mãe, mas biscoito de farinha só é gostoso se mastigado olhando nos olhos do irmão que sente na mesma hora a mesma delícia (São Paulo, 11 de abril de 1979). Cf. HENFIL. **Cartas da mãe**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 134-135.

E entre os gritos pisados
 Nenhuma boca diz amém
 Repetem em coro e fogo
 Liberta que serás também

Carvalho Neto, ao analisar a representação de Tiradentes durante a ditadura militar, comenta sua interpretação sobre a letra de *Ouro Preto*:

A letra da canção começa fazendo referência às montanhas de Minas, uma característica da topografia do solo do estado de Minas Gerais. Porém são montanhas ao redor da cidade, que protegem a cidade do mundo (logo, que de algum modo a isolam do mundo), e essas montanhas guardam todos os gritos das montanhas de Minas. O jogo aqui, acredito, é que as “montanhas” que gritaram foram os grandes vultos do passado, os heróis martirizados, em especial Tiradentes, que foram submetido à tortura. A denúncia, então, é dos gritos encarcerados, não ouvidos. [...] Um cenário quase análogo ao inferno dantesco trabalha não apenas na construção da tensão, como inclusive no “desconforto”, ao apresentar uma realidade cruenta de corpos mutilados. Vemos então a construção de uma tensão quase que palpável, tamanho é o empreendimento de tentar construir uma sensação de angústia, de triste solenidade, de terror, que buscam dar à canção a conotação da densidade e gravidade do cenário dos cárceres e das salas de tortura onde estiveram submetidos à injustiça os heróis do passado e do presente que lutavam pela liberdade.⁴³¹

Assim, essa canção de Chico Mário mobiliza diversos elementos que podemos relacionar com as canções políticas e de resistência à ditadura militar, especialmente a luta pela liberdade que se dá mesmo com forte ameaça e perseguição política. E, vale reforçar, essa resistência e luta pela liberdade vincula-se a uma experiência histórica específica, ocorrida em Minas Gerais.

Nesse disco de estreia, portanto, o compositor procede a uma combinação entre suas memórias vinculadas à terra natal e questões políticas mais amplas que envolviam não somente o estado de Minas Gerais mas também o Brasil em tempos de ditadura. A combinação entre a memória individual do compositor e os aspectos históricos coletivos que se combinam com ela na produção artística foram problematizados por Wisnik, quando o autor comenta que:

Walter Benjamin coloca a memória involuntária no coração deslocado da lírica moderna, onde se trava uma luta com as circunstâncias adversas dadas pelos choques que inviabilizam sua eclosão espontânea, obrigando a consciência a um sem-número de contorções reflexivas e a uma teatralização intensiva do embate histórico com as condições em que se

⁴³¹ CARVALHO NETO, Cláudio José de. “**Quem será o herói dessa nossa história? Quem vai tecer o amanhã?**”: A disputa de narrativas e representações de Tiradentes e da Inconfidência Mineira na Ditadura Civil-Militar. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós- Graduação em História, Fortaleza, 2019, p. 105-106.

desenvolve. É na emergência da duração, no entanto, quando destacada das circunstâncias que a insensibilizam e a recalcam, que “conteúdos do passado individual entram em conjugação, na memória, com os do passado coletivo” [...], fazendo a sua subjetividade saltar para uma significação que a ultrapassa, ganhando uma dimensão ao mesmo tempo individual e social, íntima e histórica.⁴³²

O disco “Terra”, de alguma maneira, também pode ser comparado com as obras de Milton Nascimento dos anos 1970, como os álbuns “Minas” (1975) e “Geraes” (1976)⁴³³, e as relações mais amplas do Clube da Esquina com a temática da “mineiridade”. Sheyla Castro Diniz ainda relaciona esse aspecto a uma visão romântica que marcava as produções dos músicos mineiros entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970:

A articulação da “cultura popular” como resíduo, em oposição à “cultura dominante”, o memorialismo constante das letras e as ressignificações do mito polissêmico da mineiridade - aspectos presentes na produção musical do Clube da Esquina - podem ser cotejados com uma concepção de mundo romântica. [...] Milton e companheiros, apesar de comprometidos com a indústria fonográfica, assumiram uma liberdade de criação orientada mais pelo “valor de uso” que pelo “valor de troca” da arte, numa época em que se consolidava, no Brasil, a modernização capitalista. Atentos àqueles valores, cultivados nos ambientes domésticos das pequenas cidades do interior mineiro, e/ou então saudosos de um tempo-lugar que se acreditava ser menos opressor, eles exprimiram, em várias canções, insatisfação para com o presente histórico.⁴³⁴

Assim, apesar das diferenças estéticas entre Chico Mário e Milton Nascimento, é inegável que o violonista mineiro bebeu na fonte do Clube da Esquina e no romantismo e mineiridade de obras musicais que antecederam o lançamento de “Terra”. Outros indícios nesse sentido são, por exemplo, a participação de instrumentistas como Nivaldo Ornelas e Paulinho Braga⁴³⁵, parceiros constantes de Milton que colaboraram em discos como “Milagre dos Peixes” e “Minas” e o design de capa que, tanto nos discos citados de Milton quanto em “Terra”, ficou a cargo de Noguchi.

Em entrevista ao jornalista Aramis Millarch, Francisco Mário comentou sua relação com os outros músicos mineiros:

⁴³² WISNIK, *op. cit.*, 2018, p. 34.

⁴³³ Nesse disco, inclusive, há uma música também chamada *Carro de Boi*, uma parceria de Milton com Cacaso e Maurício Tapajós.

⁴³⁴ DINIZ, *op. cit.*, 2017, p. 63-64.

⁴³⁵ A intensidade e a dinâmica da bateria/percussão de Paulinho Braga em *Ouro Preto* é digna de nota.

Eu conheci o Milton, Tavito, a turma de Minas de uma forma estranha. Eu já tinha o meu caminho. Eu comecei a tocar violão com sete anos. Eu comecei tocando percussão num tamborim com cinco anos. Com sete anos eu recebi um violão e comecei a tocar. Fui muito sozinho. Aí um dia na escola (que eu era colega do Tavito, no Colégio Estadual na Praça Sete lá em Belo Horizonte). E aí que eu fui conhecer, porque eles tocaram, era época de Beatles e tal, eles tocaram, o Milton também tocou. E eu toquei guitarra, violão. Era a primeira vez que eu pegava guitarra. Aí as pessoas adoraram e fiquei animando o baile. Fiquei tocando, tocando. A relação meio que começou já de competição, o que não era bom né. Principalmente com o Tavito, que era do Som Imaginário. Esse foi o contato. [...] Em Ouro Preto, eu conheci, já no Calabouço. Eu fui pra tocar. Aí eu conheci o Milton e o Tavito já de uma forma mais suave. Aí era interessante.⁴³⁶

Apesar dessa suposta competição quando eram mais jovens, é possível notar uma afinidade entre os músicos, mas também diferenças. A obra de Milton é mais aberta do ponto de vista musical, baseando-se em influências musicais de outras vertentes que não apenas de música brasileira e apostando, como apontou Sérgio Molina, em uma montagem dos fonogramas mais complexa. Isso pode ser visto também, por exemplo, no disco lançado em 1980, “Sentinela”. No caso de Francisco Mário, no entanto, a ideia de uma canção anteriormente arranjada que é apenas “registrada” no estúdio é predominante.

O segundo disco do artista, “Revolta dos Palhaços”, lançado em 1980, também continuou na senda do repertório majoritariamente de canções. Se no caso do primeiro álbum as letras oscilavam entre o lírico, o regional e a crítica política, neste segundo disco a analogia do circo formatava uma apreciação crítica mais abrangente e atualizada sobre a situação política do Brasil.

No repertório de doze temas, Chico Mário buscou, dessa vez, mais parcerias para a composição das letras, contando entre os colaboradores Gianfrancesco Guarnieri, Tárík de Souza, Aldir Blanc, Paulo Emílio, Fernando Brant, Fernando Rios e também musicou um trecho de poema de Fernando Pessoa.

As parcerias também se estenderam em relação aos arranjos das músicas. Se em “Terra” a maioria dos arranjos não foram creditados (dando a entender que foram feitos coletivamente), neste álbum todos eles estão registrados. Além do próprio Francisco Mário, que arranjou quatro temas, o artista contou com a parceria

⁴³⁶ MÁRIO, Francisco. Entrevista cedida à Aramis Millarch, s/d. Disponível em: <https://bit.ly/3hFwEIF>. Acesso 06 jul. 2022. Transcrição nossa.

de Magro⁴³⁷ (três arranjos), Maurício Maestro⁴³⁸ (dois arranjos), Luiz Cláudio Ramos⁴³⁹ (dois arranjos) e Ivan Lins (um arranjo). Além disso, Lucinha Lins, MPB-4, Boca Livre e Quarteto em Cy colaboraram nos vocais de diversas músicas.

Podemos perceber nessa diversidade de colaboradores, figuras destacadas do campo artístico nacional. Chico Mário, apesar de gravar por um esquema fonográfico independente, conseguia estabelecer relações com vários artistas vinculados ao *mainstream* do mercado musical brasileiro. Esse disco, que foi viabilizado através de um financiamento coletivo *avant la lettre*, congregou ainda outros parceiros, como Henfil e Nani, destacados cartunistas que ficaram responsáveis respectivamente pela capa e pelos desenhos no encarte do álbum, que é formado por uma lona de circo (cf. Figura 5, p. 80).

Se no disco “Terra” o repertório era concluído com *Reses Tensas*, que se negavam a calar a boca frente à opressão, “Revolta dos Palhaços” abre com uma vinheta em que os palhaços também abrem a boca para clamar incessantemente por liberdade. No entanto, na sutileza do arranjo, o baixo toca ao final do tema a “Marcha Fúnebre”, anunciando que a liberdade está morta.⁴⁴⁰ A utilização do baixo na faixa remete ao chamado *basso lamento*, uma forma musical oriunda da ópera barroca e que se tornou comum em obras nas quais há um momento dedicado ao sofrimento das personagens. Esse recurso musical acabou se disseminando para diferentes obras em diferentes épocas, passando por Bach e chegando até o blues e o rock.⁴⁴¹

⁴³⁷ O músico Antônio José Waghabi Filho era integrante do grupo MPB-4 e foi responsável por arranjos de diversas composições de destaque na MPB, principalmente com Chico Buarque, como “Roda Viva”, “Cio da Terra” (com Milton Nascimento) e “Cálice” (com Gilberto Gil).

⁴³⁸ Integrante e um dos fundadores do conjunto Boca Livre, responsável pelo maior sucesso de vendas de um disco independente naquele contexto.

⁴³⁹ Foi guitarrista do conjunto A Brazuca, liderado por Antônio Adolfo, participou como músico em discos de diversos artistas, como Elis Regina, Raul Seixas e Rita Lee e estabeleceu parceria duradoura como arranjador e produtor de Chico Buarque.

⁴⁴⁰ A “Marcha fúnebre” é, na verdade, o terceiro movimento da Sonata para piano N° 2 (em si bemol menor), Op. 35, de Frédéric Chopin.

⁴⁴¹ Sobre a história dessa forma musical cf. ROSS, Alex. Chacona, lamento, walking blues: linhas de baixo da história da música. In: Idem. **Escuta só: do clássico ao pop**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 40-75. Trad. Pedro Maia Soares. O autor comenta um aspecto que também pode ser relacionado ao tema analisado aqui (p. 75): “Quando surgiu pela primeira vez, no final do século XVI, a chacona prometia uma alteração radical da ordem social, uma libertação do corpo. O mesmo espírito fora da lei anima o rock e o pop modernos: o redemoinho de uma linha de baixo repetida permite que uma multidão de fãs dançantes esqueça por um momento as rotinas lineares da vida cotidiana. Quando Frescobaldi e Bach reformularam a dança e fizeram dela uma forma rígida, voltada para dentro, inclinando-a para o lamento, eles apontavam para uma forma diferente de liberdade, aquela do indivíduo que se define em oposição à massa”.

TABELA 9 - Ficha técnica do disco “Revolta dos Palhaços” (1980)

Francisco Mário	voz, violão e arranjos
MPB-4	vocais
Quarteto em Cy	vocais
Boca Livre	vocais
Fernando Carvalho	guitarra
Luizão	baixo
Jacaré	baixo
Bebeto	baixo
Marcos Ariel	piano e flauta
Antonio Adolfo	piano
Raimundo Niciolli	piano e violão
Chiquinho do Acordeon	acordeon
Henrique Drach	cello
Franklin, Mauro Senise, Danilo Caymmi, Ignez, Cacau	flauta
Mário Negrão e Cidinho	bateria
Netinho	clarinete
Serginho	trombone
Niltinho	piston
Zé Carlos	sax tenor
Jorginho	sax alto
Carlos Hack, Nelson de Macedo, João Daltro e Marcio Mallard	quarteto de cordas
Djalma Correa e Cidinho	percussão
Maurício Maestro	baixo, rabeca e arranjos
Luiz Cláudio Ramos	viola, percussão, arranjos e regência
Magro	arranjos e regência
Ivan Lins	arranjo e vocal

FONTE: O autor (2022, a partir do encarte do LP original).

Essa citação musical apareceu também no show que Francisco Mário realizou na Sala Funarte relacionada à música *Globo da Morte* que, aparentemente, deveria ter feito parte deste álbum. Além do nome, que pode ser vinculado à alegoria do circo, o encarte do disco traz a seguinte frase: “Dedicado aos mortos-vivos e desaparecidos no globo da morte”.

No entanto, como citado anteriormente, essa canção era dedicada ao pianista Tenório Jr., que desapareceu e foi torturado e assassinado na Argentina em 1973. Apesar de não ter encontrado evidências sobre isso, é provável que Chico Mário tenha desistido de incluir a música no disco por imaginar que ela não seria liberada pela censura.

Apesar desse anúncio de revolta do disco, boa parte das letras remetem a uma certa melancolia, uma constatação do conformismo da população e uma dúvida sobre as razões pelas quais a mudança não vem. Essa é uma percepção interessante, se pensarmos o quanto naquele momento o “horizonte de expectativas” estava ampliado com o processo de distensão da ditadura militar. As músicas que dão esse tom são *Marionetes* (letra e música de Chico Mário) e *Pão e Circo* (parceria com Fernando Rios), *Valsa do Mata Cachorro* (com Aldir Blanc) e *Se cobrir é circo, se cercar é hospício* (parceria com Paulo Emílio).

Na primeira, a metáfora da marionete é utilizada para se referir ao “povo brasileiro”, apático em relação ao autoritarismo. Os poucos que se revoltam, no entanto, são logo proibidos de se manifestarem: “Se um dia acorda/Se vê prisioneiro/E corta o arame/Todos têm medo//E vira manchete/Começa a falar/Os donos do arame/Vem logo cortar//Os outros bonecos/Ficam sossegados/Ninguém mais pensando/A vida vão levando...”.

Já em *Pão e Circo* há um conjunto de tristes constatações: “Se não tem pão/E tem circo/Se não tem leite/E tem circo/Então existe quem pague/Pra rir da própria morte”. E ainda: “E como é que essa força/Ameaçando explodir/Pode ficar escondida/Dentro de tanto coração”.

Além dessas referências à apatia da população, Chico Mário apresenta críticas significativas à crise econômica e à inflação em *O Homem Mais Forte do Mundo* e *Malabarista da Inflação* (com Tárík de Souza). Nessa canção, executada como um partido-alto, o tom vai subindo ao longo da música na mesma medida em que sobre o preço do “prato feito” consumido pelo protagonista da letra. Já na primeira, o super-homem é na verdade o brasileiro pobre que “vive sem comer o ano

inteiro” e “Quando descansa precisa só/Sete palmos de cova rasa...”, talvez numa alusão intertextual com o poema de João Cabral de Melo Neto musicado por Chico Buarque em “Funeral de um Lavrador”.

Também há um conjunto de canções mais líricas, como *Bailarina* (com Paulo Emílio), *O Andaime* (excertos de poema de Fernando Pessoa) e *Chora Palhaço* (com Fernando Brant). Nelas são protagonistas dramas entre o existencial e o amoroso, ressaltando a humanidade dos membros do circo.

Mas a canção que considero mais emblemática e que sintetiza o discurso mais amplo do repertório do disco é *Clareira Aberta* (parceria com Gianfrancesco Guarnieri). A letra da composição é a que segue:

Na clareira aberta
Que o circo deixou
Só nos resta agora
Sobras do que ficou

Foi um dia de festa
Todo mundo irmão
Foi um dia de festa
Quanta ilusão

Entre papéis picados, risos rasgados
Casca de amor, sustos em rostos pálidos
Bocas famintas, almas sedentas
Gritos em ânsia, e de pavor
Ai de mim
Ai de mim
Ai de nós
Que o circo se foi

Já vai longe o circo
Meninas e leões
Seus palhaços sérios
Dramas e canções

Sobrou uma seresta
Em nossos corações
Gosto breve, uma gesta
Perdidos violões

Sei que cresci na crença
Na doida esperança, do circo voltar
Vi com olhos de pânico
Feras humanas, mortes gloriosas
Gritos de raiva, e muito amor
Eu sei sim
Eu sei sim
Eu sei nós
A ilusão se foi

Na clareira aberta
Que o circo deixou

Estamos nós agora
Colhendo o que restou

Serão dias de festa
O circo não voltou
Somos nós agora
Artistas e leões...

Nessa letra, Guarnieri estabelece uma alegoria sensível e melancólica do circo com a efervescência política e cultural pré-golpe de 1964, provavelmente fazendo uma certa alusão, indireta, aos parâmetros da tendência nacional-popular que marcou o início dos anos 1960. Esse circo, no entanto, foi substituído pela fúria da ditadura e seus “gritos de pavor”, sobrando, no entanto, a memória festiva daqueles dias de comunhão. É interessante também que o arranjo da música expressa uma certa melancolia ao reforçar a atmosfera de uma seresta, especialmente pelo “diálogo” entre o violão de Chico Mário e o acordeón de Chiquinho do Acordeón.

FIGURA 20 - Encarte de “Revolta dos Palhaços” (a lona dos instrumentistas)



FONTE: O autor (2022, fotografia a partir do original)

Sobre a questão da sonoridade em “Revolta dos Palhaços”, o crítico musical do Pasquim, Ricky Goodwin, comentou: “A ideia ficou bem executada, e só tenho um senão: algumas melodias são parecidas, e assim como cada personagem tem letra diversa, poderia haver temas mais variados, talvez até alguma música

circense.”⁴⁴² Ou seja, o jornalista criticou a ausência de uma sonoridade mais ligada ao universo circense que reforçasse a alegoria também musicalmente. Isto na verdade acontece em algumas das canções, não em termos do arranjo e das estruturas musicais, mas especialmente em inserções incidentais de timbres e sonoplastias típicas do universo do picadeiro.

O uso da alegoria do circo neste álbum de Chico Mário comunica-se com uma série de obras artísticas daquele contexto histórico.⁴⁴³ Algumas pistas sobre esse aspecto foram comentadas na época por Tárík de Souza (um dos letristas do disco, inclusive):

Em sua brilhante tese, *Carnavais, Malandros e Heróis* (Zahar Editora), o sociólogo Roberto da Matta discute a hierarquia do Poder nacional e sua relação com o carnaval, ou a carnavalização de que fala o arguto ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna. Curiosamente um novo processo transformista dissemina-se em verdadeira epidemia neste 1980. Nada de novo, a não ser a coincidência amiudada de versões para uma mesma tese: olhar o país através do picadeiro de um circo. Ambulante, no caso da *Caravana Rolidei*, que ocupa o filme *Bye Bye Brasil*, ou episódica, como o enredo da Portela, uma das vencedoras do carnaval (dentro do circo?) deste ano. Além disso há um grupo, capitaneado pelo veterano e experiente Edy Star (Sociedade da Grã Ordem Kavernista), o Zazá Big Circus, que a partir do título propõe versões bem humoradas e maliciosas de Lennon e Mc Cartney (*Get Back*) a João de Barro (*Yes, Nós Temos Bananas*). Outro enfoque pela mesma ótica é o de Egberto Gismonti no instrumental *Circense*, onde a síndrome do picadeiro baixa através da representação sonora em faixas como *Equilibrista*, *Palhaço*, *Mágico* etc. Também o compositor independente Francisco Mário vale-se do tema em seu *A Rebelião dos Palhaços* [sic], um circo um tanto mais mordaz e coletivo, com letras de Aldir Blanc, Paulo Emilio, Ruy Guerra e Chico Buarque. Parece chegada a hora de armar lonas.⁴⁴⁴

Mais próxima ainda do músico, e que também remetia ao universo circense, estava a composição de João Bosco e Aldir Blanc (que também foi parceiro de Chico Mário no disco), *O bêbado e a equilibrista*. Sintonizados com a luta pela redemocratização, os compositores fizeram referência aos exilados políticos, incluindo entre eles o irmão de Chico Mário (e do Henfil, como se refere a letra),

⁴⁴² GOODWYN, Ricky. Francisco Mário - Revolta dos Palhaços (Coomusa). **Pasquim**, 19 a 25 fev. 1981, p. 25.

⁴⁴³ Dois lançamentos cinematográficos daquele contexto também podem ter influenciado Chico Mário na inspiração circense de seu disco: *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues e *O Grande Palhaço*, de William Cobbett, ambos do ano 1980. Este segundo filme, inclusive, teve trilha sonora composta por Airton Barbosa (o fagotista parceiro de Chico Mário), cujo LP foi editado pela Coomusa.

⁴⁴⁴ SOUZA, Tárík de. Brilhantes e opacas. **Jornal do Brasil**, 06 abr. 1980, Caderno B, p. 10. O citado projeto Zazá Big Circus, tinha um subtítulo do LP, lançado pela gravadora CBS, bastante emblemático para a época: “Por uma alegria ampla, geral e irrestrita”. A liberdade paródica do grupo parafraseava o lema da Anistia, amplamente debatida naquele contexto histórico.

Herbert de Souza, o Betinho. Uma ideia que consta na letra parece fazer referência aos dilemas da “abertura” e suas contradições, como depois Chico Mário e seus parceiros também estabelecem no repertório de Revolta dos Palhaços: “A esperança/Dança na corda bamba de sombrinha/E em cada passo dessa linha/Pode se machucar”.

A análise de Rafaela Lunardi sobre a versão da música interpretada por Elis Regina é interessante e dialoga com aquela que desenvolvo aqui sobre *Clareira Aberta*:

A música começava ao som crescente de suaves acordeão e piano eletroacústico, parecendo introduzir, no plano sensorial, uma história de conto de fadas. De fato, não era de fadas que a letra da canção tratava, mas o componente do fictício estava presente nas imagens remetidas ao irreverente Carlitos, personagem de Charles Chaplin, e à equilibrista, uma das diversas atrações do universo circense. [...] “O bêbado e a equilibrista” termina ao som do acordeão e do piano eletroacústico novamente, que vão diminuindo de volume, como que concluindo aquele conto “fictício”. Esse final lírico, junto à letra da canção, que transmitia uma mensagem de esperança e de resistência quanto ao tema da volta dos exilados políticos, confortava o ouvinte. Aliás, mesmo que tratando de coisas sérias, como torturas, sofrimentos, loucura, ferimentos, o ritmo suave do samba que acompanhava toda a letra, aliado à voz limpa e à interpretação clara de Elis Regina, não minimizavam a mensagem, mas a deixavam menos dolorosa ou violenta a quem ouvia.⁴⁴⁵

Portanto, Chico Mário recorreu em “Revolta dos Palhaços” a uma série de reflexões sobre o contexto da redemocratização e dos dilemas enfrentados pela população brasileira durante a ditadura, especialmente aquela parcela que destacou-se no campo da oposição ao regime. Passada uma década do auge das canções engajadas na “Era dos Festivais”, no final dos anos 1970 a MPB já não tinha entre suas principais expressões aquelas músicas vinculadas a uma contestação política explícita à ditadura militar. Por isso, a permanência de canções de letras mais politizadas poderia soar ultrapassada naquele momento.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ LUNARDI, Rafaela. **Preparando a tinta, enfeitando a praça**. O papel da MPB na “Abertura política” brasileira (1977-1984). Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2016, p. 283; 286-287.

⁴⁴⁶ Em 1981, o músico Francisco Mário escreveu para a sessão de cartas do Pasquim indignado com uma crítica aos discos independentes publicada na revista Playboy. Segundo ele, o jornalista Wladimir Soares teria chamado seu disco “Revolta dos Palhaços” (1980) de “manifesto político-musical” e afirmado que naquele momento os lançamentos independentes, apesar de já serem mais de uma centena, não teriam rendido frutos significativos. Cf. MÁRIO, Francisco. Quem disse que não há alternativa? **Pasquim**, 18 a 24 jun. 1981, p. 27.

Foi, por exemplo, o que argumentou o crítico Roberto Moura⁴⁴⁷ no *Pasquim* sobre o lançamento em 1979 do disco *Profissão de fé* do também músico mineiro Sirlan: apesar de elogiar o trabalho do compositor e recordar que o artista fora vítima da censura na década anterior, atestou que o disco tinha “um sabor de fruta passada”. No mesmo texto, estabelece uma comparação com o primeiro disco de Chico Mário, o que nos faz ter uma certa ideia de como o teor crítico das composições do músico soavam para a crítica da época: “*Profissão de fé* [...] se parece com um outro elepê recém-lançado. O de outro mineiro: Francisco Mário. A diferença é que o irmão de Henfil está realmente começando.”⁴⁴⁸

Já o crítico Wladimir Soares, em texto na revista *Playboy*, foi mais incisivo, ao classificar “Revolta dos Palhaços” como mais um frustrante exemplar da “moda independente”:

Revolta dos Palhaços é o disco do compositor e intérprete Francisco Mário, que tem como letristas gente como Aldir Blanc e Guarnieri. Mas o resultado desse manifesto político-musical é tão antigo que, perto dele, o trabalho de Sérgio Ricardo pode ser considerado de vanguarda. Por enquanto, a única recomendação de Francisco Mário é ser irmão do Henfil.⁴⁴⁹

Indignado com tal apreciação, Chico Mário chegou a rebater o jornalista em carta enviada ao *Pasquim*. Na resposta, o artista comentou que:

Neste ninho de multinacionais em que vivemos, com seus cartéis e “influências” em dinheiro ou outros meios, é bom a gente perceber o apoio da imprensa, e até compreensão, para os Dom Quixotes do disco independente. [...] Foi [portanto] com espanto que li na revista “Playboy” um tal Wladimir Soares dizer que o disco independente “ainda vai dar frutos”, desconhecendo totalmente sobre o que estava escrevendo. [...] Pelos meus

⁴⁴⁷ Segundo Tânia Garcia: “O jornalista Roberto Moura, ao lado de Tárík de Souza e Ana Maria Bahiana, todos cariocas, integravam a ala mais jovem do grupo de colaboradores da Divisão de Música Popular. Publicando artigos no *Pasquim* e na *Tribuna da Imprensa*, Moura tornou-se conhecido pelo seu nacionalismo radical em defesa da música popular brasileira e contra a invasão da música estrangeira. Boêmio, foi amigo de músicos e compositores cariocas, chegando a produzir um disco de Sérgio Sampaio, lançado pela Continental em 1976. Vale lembrar que Roberto Moura, como Sérgio Cabral, foi também autor contemplado no concurso do projeto Lúcio Rangel, com a monografia “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro”. Cf. GARCIA, Tânia da Costa. *Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017. p.86-87.

⁴⁴⁸ MOURA, Roberto. Castração, teu nome é Sirlan. *Pasquim*, 27 jul. a 02 ago. de 1979, p. 18. O crítico chega a mencionar também que “[...] esta defasagem é que é seu caráter, sua noção de consciência, seu grito. E sua nota musical mais crítica”.

⁴⁴⁹ SOARES, Wladimir. Música brasileira. *Playboy*, Nº 69, abr. 1981, p. 146. Na mesma crítica negativa, Soares insere também o álbum “Baião absurdo”, de Chico Mourão. Porém, no mesmo texto, elogia o trabalho de outros três independentes: Arrigo Barnabé, com “Clara Crocodilo”, Itamar Assumpção, com “Beleléu, Leléu, Eu” e Carioca e Grupo Devas com “Mistérios da Amazônia”. Agradeço ao jornalista e colecionador Geylson Paiva pelo acesso a esta matéria.

parceiros e letristas [...] senti-me ofendido ao ver toda esta obra rotulada de “manifesto político-musical”, isto é que dá analisar e denunciar a ilusão montada, voltar a enxergar a nossa realidade subdesenvolvida bombástica.⁴⁵⁰

Podemos perceber, portanto, que o vínculo de um compositor iniciante com a “canção engajada” poderia até ser tratada, dentro da imprensa de resistência, com certa condescendência mas não com endosso e estímulo. Em resenha anterior, sobre o LP “Terra”, Moura foi mais elogioso, no entanto, concentrando-se na sonoridade do disco: “Seu trabalho, apesar das óbvias dificuldades de assimilação, é muito firme e apresenta uma consistência pouco comum nos primeiros elepês de novos autores, além de uma estrutura harmônica também rara, semiclássica [sic], apoiada ora em cellos ora no fagote ágil de Airton Barbosa.”⁴⁵¹

Portanto, mesmo na perspectiva de um crítico ligado a uma visão mais nacionalista da música popular brasileira, esta não parecia ser imutável, pois o teor politizado poderia estar dentro ou não do “espírito da época”, o que implica pensarmos que nessa tendência vinculada a Moura, Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin, entre outros, o teor nacional da composição popular extrapolava o viés de “resistência” que poderia ter uma determinada obra musical.

Em matéria sobre os discos independentes na *Folha de São Paulo*, em 1980, o jornalista Dirceu Soares comentou como a maioria deles, incluindo o álbum de estreia de Chico Mário, poderia ser facilmente absorvido pelas gravadoras, já que não apresentavam novidades significativas que justificassem o lançamento independente para além das questões econômicas e de mercado.⁴⁵² Assim, sem apresentar ousadias estéticas significativas, os dois primeiros discos do músico pareciam mesmo remontar a uma “nostalgia” da MPB, justamente em um momento em que as gravadoras diminuíram o investimento em representantes da sigla.

Chico Mário, nesse caso, poderia representar uma série de artistas que não estavam contentes com a perspectiva de se adequar a esse contexto de perda de protagonismo da MPB e de ter que fazer concessões aos departamentos comerciais das gravadoras. Talvez por isso tenha conseguido reunir tantos parceiros de atuação marcante na indústria fonográfica da época de maneira quase (ou justamente)

⁴⁵⁰ MÁRIO, Francisco. Quem disse que não há alternativa? *Pasquim*, 18 a 24 jun. 1981, p. 27.

⁴⁵¹ MOURA, Roberto. Discos. *Pasquim*, 27 abr. - 03 maio 1979, p. 23.

⁴⁵² SOARES, Dirceu. Tudo igual aos discos das fábricas. *Folha de São Paulo*, 10 maio 1980, Folha Ilustrada, p. 23.

voluntária, na medida em que naquele momento, apenas projetos como o do músico mineiro poderiam reativar experiências de gravação com muitos instrumentistas e arranjadores em um disco de MPB.

As escolhas composicionais de Chico Mário nos dois primeiros discos também dialogam com outro tema. No amplo espectro das resistências civis à ditadura militar brasileira, uma das facetas mais significativas para a construção de valores partilhados de oposição ao regime autoritário foi aquela da chamada “resistência cultural”, como analisada no capítulo anterior. Entre as diferentes expressões dessa resistência, historiadores têm chamado a atenção para o papel importante desempenhado por artistas da música popular brasileira na disseminação dos valores oposicionistas e mesmo na performance pública das manifestações civis do contexto de redemocratização do Brasil.

Um dos veículos de disseminação de valores de oposição e de ampliação do “horizonte de expectativas” na época da redemocratização foi a própria canção popular que, quando interagiu de maneira mais explícita com a Abertura política, guardou características específicas,

[...] marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência, experiência limite entre dois impulsos nem sempre conciliáveis na tradição crítica: o ético-político e o erótico. A era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado. Daqui surge uma primeira hipótese sobre a canção da abertura, pautada na percepção de um “entrelugar” que se manifestará como expressão poético-musical e experiência histórica.⁴⁵³

Essa transição política, entre o final da década de 1970 e durante a década de 1980 fez parte de um importante momento da história recente brasileira, marcado por tentativas de reconstrução de um horizonte democrático de atuação política pela sociedade civil. Mais do que um contexto de construção inequívoca de experiências democráticas, aqueles anos foram marcados pelas incertezas de um horizonte de expectativas a ser reconstruído no calor das lutas e contradições da vida social e política. Como afirmou Francisco Gouvea de Sousa: “Num contexto amplo, é possível pensar a década de 1980 e a redemocratização como parte de uma

⁴⁵³ NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). **Estudos Avançados**, vol. 24, n. 69, 2010, p. 391.

‘experiência abismal’, que quer dizer: aparente perda de horizonte de inteligibilidade.”⁴⁵⁴

Não seria portanto uma surpresa que as expressões artísticas, em especial aqui a música, fossem mobilizadas para dar sentido e inteligibilidade a esse contexto multifacetado e aberto a diversas lutas e reconstruções. Em todos os momentos que a historiografia posterior consagrou como decisivos naquele processo histórico, como o fim do AI-5, a Anistia, a campanha pelas Diretas Já e a Constituinte, vários artistas do meio musical colaboraram nas ações políticas e na configuração cultural dos diversos agentes sociais e políticos engajados nas mudanças em curso.

Quando a iminência de um novo tempo se anunciou, apesar do regime militar ainda continuar forte, a canção popular foi uma das primeiras expressões a representar simbolicamente a nova era, onde o prazer poderia voltar a ter vez e a sublimação poética da violência e da opressão política poderia ceder espaço à expressão poética da paz, justiça social e liberdade. Neste sentido, a canção aponta para uma “promessa de felicidade”, enfatizando o limiar de uma nova utopia. Este entrelugar marcará a “canção da abertura”. No período que vai de 1976 a 1982, ou seja, a fase de consolidação da agenda oficial da abertura ou distensão política prometida pelo governo do general Ernesto Geisel, os artistas ligados à MPB confirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição, como as batidas de um “coração civil” que teimava em pulsar.⁴⁵⁵

Inúmeras formas de abordar poeticamente a “transição do trauma para a esperança” se manifestaram entre os expoentes da MPB nos catálogos das gravadoras entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Milton Nascimento, Beto Guedes, Chico Buarque, Ivan Lins e Vitor Martins, João Bosco e Aldir Blanc, Belchior e uma diversidade de intérpretes como Elis Regina, Clara Nunes e Maria Bethânia deram letra, voz e/ou melodia à tradução dos dilemas que o tempo indeterminado e de intensa politização disseminavam durante a Abertura política.

Entre 1975 e 1982, tínhamos a “canção da abertura”. Se a “canção dos anos de chumbo” foi, marcadamente, uma canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política, [n]a “canção da abertura” [...] o compositor/intérprete buscava a realização de uma educação poética e sentimental da cidadania e do consumidor cultural que se supunha crítico ao regime militar, grupo que formava a base da oposição civil. É importante notar que, mais do que desempenhar uma função política tradicional da canção de protesto – qual seja, manter a vitalidade da crítica direta, a crença no futuro inexorável e exortar a ação direta contra uma situação de opressão –, a canção da abertura, mesmo

⁴⁵⁴ SOUSA, Francisco Gouvea de. Escritas da história nos anos 1980: um ensaio sobre o horizonte histórico da (re)democratização. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 24, n. 46, dez. 2017, p. 162.

⁴⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2011, p. 258-259.

podendo ser vista como uma variante da canção engajada, realizava-se em outra direção: a sublimação poética da liberdade e do trauma da repressão recente.⁴⁵⁶

As formas poéticas e abordagens desse “tempo indeterminado” nas canções variam muito. Na *playlist* sugerida⁴⁵⁷, podem ser ouvidas dez composições que utilizam diferentes metáforas e alegorias, divididas em pelo menos três tipos: 1) aquelas que fazem uma revisão dos traumas da ditadura e da história brasileira (*Aos Nossos Filhos; Canto das Três Raças; O bêbado e a equilibrista*)⁴⁵⁸; 2) outras que apontam para uma superação das dificuldades e projetam um futuro melhor (*Sol de Primavera, Tempos Modernos, Tente outra vez, Coração civil e Enquanto engoma a calça* e 3) aquelas que apresentam as incertezas e ambiguidades daquele contexto histórico (*Clareira aberta, O Que Será*).

Devido a essa potencialidade da música, e especialmente aqui da canção popular brasileira, de ser um veículo de memória, identidade e orientação temporal de indivíduos e coletividades, alguns pesquisadores têm tratado da possibilidade de analisá-la sobre outros aspectos além daqueles detidamente musicais.⁴⁵⁹ É o caso de Ricardo Santhiago, que discute a complementaridade da canção à história oral sendo usada como uma forma de testemunho.

Quando as utilizamos [as canções] como um tipo de discurso oral, devemos ter em mente que nós é que estamos promovendo esse deslocamento, pelo qual passamos a ser responsáveis intelectualmente. A conversão de “arte” em “evidência” (em um tipo de evidência compatível com o que a história oral oferece, é claro) é um ato interpretativo, feito *a posteriori*, que deve ser amparado em uma argumentação sólida, capaz de convencer de que tal interpretação não é mero devaneio; essa conversão pode ser lida como um procedimento investigativo frágil se for calcada em um internalismo que

⁴⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). **Estudos Avançados**, vol. 24, n. 69, 2010, p. 391; 396.

⁴⁵⁷ Disponível no link: <https://spoti.fi/3O1AaaQ>. Acesso: 12 jul. 2022. A *playlist* foi baseada em indicações nossas e também em sugestões do texto de Marcos Napolitano citado na nota de rodapé anterior.

⁴⁵⁸ *Aos Nossos Filhos* (Ivan Lins/Vitor Martins); *Canto das Três Raças* (Mauro Duarte/Paulo Pinheiro); *O Bêbado e a Equilibrista* (João Bosco/Aldir Blanc).

⁴⁵⁹ O musicólogo Simon Frith elencou quatro aspectos relacionados à função social da música. Segundo ele, a música tem potencialidade de 1) abordar dilemas identitários e de pertencimento social; 2) efetuar um vínculo entre emoções públicas e privadas; 3) ao auxiliar na organização da experiência temporal, formatar aspectos da memória popular; e 4) ser integrada na subjetividade do ouvinte, já que este pode convertê-la em referência identitária, temporal e mnemônica. Cf. FRITH, Simon. *Towards an Aesthetic of Popular Music*. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (eds.). **Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 133-149.

considera as canções em si mesmas; soltas, alheias; e de maneira impressionista.⁴⁶⁰

Para finalizar com um exemplo, retomamos a relação das “canções da abertura” com a obra de Francisco Mário. Em entrevista prévia ao lançamento do disco “Revolta dos Palhaços” (1980), o compositor falou sobre a concepção da obra e elencou aspectos significativos que reforçam os vínculos entre a concepção da obra e os embates sociais e políticos do processo “indeterminado” da abertura:

É a história da indignação do povo brasileiro (usei os palhaços no bom sentido, gente alegre, sempre vendo a vida com otimismo). Fala dos roubos nos cargos públicos, dos altos funcionários e seus comportamentos na vida política. Ele trata também da ilusão e da facilidade com que se manipula o povo brasileiro. Eu acho que o nosso povo é como uma panela de pressão: está em ebulição, mas o processo é lento. Nisso se baseia o disco. Minha intenção é mostrar o problema do tempo. E que devemos estar alerta, que tenhamos cuidado para não retroceder. E um alerta ao povo brasileiro que é tratado, a meu ver, como uma criança e não questiona o seu papel.⁴⁶¹

Como exemplo dessa politização do tempo por uma canção da abertura, destaco aqui a música *Clareira aberta* (já mencionada anteriormente, parceria de Chico Mário com Guarnieri), na qual a letra parece compartilhar do sentimento da “experiência abismal” referida a partir da análise de Francisco Gouvea de Sousa. O circo, ao ir embora e deixar o vazio da clareira e do fim daquele tempo suspenso, deixa ao espectador e aos sujeitos que o formavam, um sentimento de ambiguidade, angústia e incerteza: “na clareira aberta/que o circo deixou/estamos nós agora/colhendo o que restou//serão dias de festa/o circo não voltou/somos nós agora/artistas e leões...”.

Para uma análise que tente expandir a abordagem de fonogramas, finalizo essa seção analisando a performance de Francisco Mário no show que o cantor e compositor realizou na Sala Funarte Sidney Miller, em 1982. No repertório da apresentação, podemos verificar a presença de composições dos dois primeiros discos do artista, “Terra” e “Revolta dos Palhaços”, e também canções inéditas e temas instrumentais que saíam no disco seguinte do compositor. A direção do

⁴⁶⁰ SANTHIAGO, Ricardo. “A pergunta que não se faz”. Algumas ideias sobre história oral e canção. In: Idem (org.). **História oral e arte: Narração e criatividade**. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 167.

⁴⁶¹ RAMADA, Micaela. Disco alternativo. **Cadernos do Terceiro Mundo**, Ano 3, n. 24, jun. 1980, p. 108.

espetáculo ficou a cargo de Ricardo Cravo Albin, denotando as relações entre Chico Mário e alguns “sentinelas da tradição” da música popular brasileira.

TABELA 10 - Repertório do show de Chico Mário na “Série Independentes” da Funarte (1982)

	Música	Disco
1	Domingo/Choro em Bach	Terra/Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
2	Marionetes	Revolta dos Palhaços
3	Ouro Preto	Terra
4	Bateia Negra	Terra
5	Chorinho Interior	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
6	O Andaime	Revolta dos Palhaços
7	Malabarista da Inflação	Revolta dos Palhaços
8	Maria Leal	Terra
9	Bandeiras ao Alto	Terra
10	Bailarina	Terra
11	Globo da morte	Não registrada em disco
12	Pra não dizer que não falei das flores/Liberdade	Versão da composição de Geraldo Vandré/Revolta dos Palhaços

FONTE: O autor (2022, a partir da audição do arquivo do show).

Retomando o show apresentado pelo artista na Sala Funarte Sidney Miller, em maio de 1982, gostaria de destacar a parte final da apresentação, um último bloco no qual Chico Mário interpretou três composições: duas de sua autoria e uma de Geraldo Vandré. A primeira canção se chama *Globo da Morte* e não foi registrada em nenhum disco do artista. Talvez porque a partir de 1983, o músico só tenha lançado discos com composições instrumentais. No entanto, justamente porque não teria sido gravada e apresentada apenas neste show, não constou no compilado de outras canções que apareceu no último disco póstumo lançado pela família do artista.

A música foi dedicada ao pianista Francisco Tenório Júnior, sequestrado e assassinado em 1976 pela repressão argentina.⁴⁶² Logo após, Chico Mário

⁴⁶² Para uma análise instigante sobre o episódio da morte de Tenório Júnior, bem como sobre a música instrumental brasileira do período cf. RUIZ, Renan Branco; RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo. Além das cenas do crime: o fantasma de Tenório Jr. em meio às dissonâncias e disputas na

apresenta uma versão de *Para não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, e finaliza com *Revolta dos Palhaços*, canção analisada anteriormente.⁴⁶³ Ao escolher essas três músicas para encerrar o show, o artista dialogava ainda com uma referência importante da canção engajada, e contribuía com duas composições próprias para o repertório brasileiro de oposição à ditadura. Nesse caso, Chico Mário aproximava-se ainda de uma MPB engajada, que virou referência de resistência cultural ao regime autoritário.

As transformações que sofreu o repertório de MPB e seus principais representantes desde o final dos anos 1960 influenciaram as escolhas de Chico Mário, que optou ainda por uma canção mais relacionada às questões políticas e líricas, a partir das quais o gênero se tornou reconhecido. Talvez devido a esse olhar mais voltado à tradição recente da MPB, sua música colocava-se em um problemático entrelugar: não estava em um formato que poderia gerar lucros para a indústria fonográfica via MPB (mesmo o artista fazendo parte de uma rede de intelectuais e outros músicos vinculados ao gênero) e, ao mesmo tempo, alinhava-se a uma certa visão crítica dos rumos dessa mesma MPB que o distanciava dos principais representantes da sigla.

Isso fez com que as canções do artista não estivessem em um campo inovador que pudesse ser absorvido por uma indústria voltada para determinadas “novidades” pop, mas que lembrava formas composicionais típicas de certa discografia da MPB dos anos 1970. Ou seja, as escolhas independentes de Chico Mário, orientadas pela necessidade de preservar sua autonomia artística, acabaram localizando o músico em um entrelugar mais melancólico, que se expressa inclusive na sua percepção de que suas canções-denúncia não tiveram a adesão do público. Desse impasse, o artista direcionou-se para uma nova aposta: a música instrumental. Esse será o tema do próximo tópico.

historiografia do jazz brasileiro (1964-1976). **ORFEU**, v.6, n.1, abril de 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/19611>. Acesso 22 out. 2021.

⁴⁶³ A canção na versão de estúdio pode ser conferida no link disponível em: <https://spoti.fi/3b0peJF>. Acesso: 15 nov. 2022. O áudio da apresentação de *Globo da Morte* pode ser ouvido no arquivo enviado anexo a esta tese.

4.3 COMO FAZER MÚSICA INSTRUMENTAL INDEPENDENTE

A proposta deste subcapítulo é analisar o papel da música instrumental na produção musical independente de Chico Mário, fazendo uma discussão tanto da relação da música instrumental com o contexto música popular brasileira nos anos 1970 e 1980 quanto estabelecer os meios pelos quais o artista utilizou a música instrumental como uma das características de sua “independência” musical. Além disso, será importante situar as características da obra instrumental de Chico Mário em relação a outras vertentes de compositores da época, especialmente dos também independentes, como aqueles ligados à Vanguarda Paulista ou ao selo Som da Gente, por exemplo.

Apesar da disseminação de pesquisas sobre música popular no Brasil nas últimas décadas, a música instrumental continua sendo aquela que ganha menor atenção dos estudos da área de História. Em artigo que reflete parcialmente sobre o tema, Renan Ruiz e Antonio Carlos Araújo Ribeiro Júnior indicam como a pressuposta despolitização de músicos instrumentistas pode estar ligada ao desinteresse de historiadores na pesquisa da música instrumental.⁴⁶⁴ Isto é, a ausência de engajamento político explícito de músicos vinculados ao instrumental faria com que o tema da resistência ao autoritarismo, muitas vezes privilegiado em detrimento de outras atitudes sociais durante as ditaduras, relegasse a música instrumental em favor das canções engajadas.⁴⁶⁵

Segundo Renan Ruiz, os anos 1970 foram aqueles nos quais a música instrumental brasileira consolidou-se de maneira mais inventiva no cenário internacional, configurando-se finalmente como um “jazz brasileiro”.⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ RUIZ, Renan Branco; RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo. Além das cenas do crime: o fantasma de Tenório Jr. em meio às dissonâncias e disputas na historiografia do jazz brasileiro (1964-1976). **ORFEU**, v.6, n.1, abril de 2021.

⁴⁶⁵ Por outro lado, a dificuldade de muitos historiadores de “decifrar” a linguagem musical de maneira mais especializada, fez com que predominassem também os estudos sobre canções e, mais especificamente ainda, sobre a dimensão da letra das composições e suas características poéticas e de diálogo com temas da resistência cultural. Apesar de avançarmos na abordagem da música instrumental na obra de Chico Mário, para além das canções, a análise não será estritamente musicológica, mas tomará aspectos da sonoridade, da instrumentação e dos arranjos para efetuar uma interpretação histórica e estética da proposta independente do músico no que diz respeito às suas composições instrumentais.

⁴⁶⁶ RUIZ, Renan Branco. Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo (1920-1980). **História e Cultura**. v.10, n.2, dez/2021.

[...] as condições fonográficas impostas ao contexto posterior à explosão do sambajazz [...] realizam um tipo de censura indireta às condições de possibilidade de gravação, lançamento e distribuição do material vinculado ao jazz e a música instrumental no mercado musical brasileiro. Tal conjuntura não se altera a partir de 1976, quando boa parte dos músicos encontra novas soluções para inserção do seu material na indústria fonográfica, gerando um elo inerente entre o jazz brasileiro (instrumental) e a produção musical “independente” que emergia no sudeste do país em torno de iniciativas autônomas dos próprios músicos e/ou pelo selos e empreendimentos de pequeno porte como o Lira Paulistana Instrumental [...] e o Som da Gente [...], dentre outros.⁴⁶⁷

De um cenário promissor com o sambajazz na passagem entre os anos 1950 e 1960, sucedeu-se uma época complicada para os instrumentistas, cujos trabalhos fora do eixo da canção foram em geral desestimulados pela indústria fonográfica, restringindo a atuação de muitos instrumentistas como acompanhantes de compositores e intérpretes da canção.

Dessa forma, o estúdio como um espaço da criatividade, *jam sessions*, improvisos e experimentações instrumentais passou, cada vez mais, a não caber na distribuição logística e administrativa das grandes gravadoras. Isto aponta para o fato de que o jazz brasileiro vai ficando distante, progressivamente, das produções realizadas pelas *majors*.⁴⁶⁸

Ana Maria Bahiana, em um texto escrito justamente na conjuntura inicial pesquisada nesta tese (final dos anos 1970) indicava algumas razões para que naquele momento a música instrumental brasileira tivesse um novo destaque no cenário cultural. Uma delas teria sido a própria luta de instrumentistas por melhores condições de trabalho:

Mas, além da mera sobrevivência, o que se discutiu foi a efetiva participação do músico no processo criador, a retomada da velha disputa cantor versus instrumentista, música cantada e música improvisada. Mais uma vez, é um problema cíclico – a períodos de predominância da fala e do texto seguem-se fases de rebuscamento harmônico e improviso. Os anos 70 viram o estouro da ponta de um desses ciclos e o começo do parto de mais uma forma nova de música improvisada – e uma nova plateia.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ RUIZ; RIBEIRO JÚNIOR, *op. cit.*, p. 22-23.

⁴⁶⁸ *Ibid*, p. 22.

⁴⁶⁹ BAHIANA, Ana Maria. **Música instrumental** - O caminho do improviso à brasileira [1979]. Disponível em: <https://bit.ly/3g7bR0p> . Acesso: 15 nov. 2022.

Além disso, a música instrumental encontrava-se num lapso entre o desgaste da vertente instrumental da bossa nova e do sambajazz e a proliferação de outros trabalhos que começaram a despontar na segunda metade da década de 1970.

Na teoria, os primeiros anos 70 deveriam registrar, portanto, um ciclo natural e espontâneo de música instrumental. Mas tal não se deu, por muitos motivos. Primeiro, o jejum forçado imposto às plateias não criou de imediato um interesse por música instrumental, mas esfriou todo o processo criativo e consumidor de música no Brasil – de tal forma que a indústria do disco, por exemplo, só começou a registrar dados positivos de crescimento a partir de 1974. Havia, de um lado, uma enorme apatia do público e desinteresse total das gravadoras; e, de outro, uma atrofia dos próprios criadores em potencial, depois de anos acompanhando cantores, fechados em círculos restritos, autofágicos, isolados e queixosos, desanimados inclusive pelos próprios problemas imediatos, profissionais, da classe.⁴⁷⁰

Assim, no final da década:

A gradual modificação do comportamento do mercado, a partir de 1976/77 – vitalizado em geral, e em geral interessado em música – acabou trazendo à luz não exatamente um boom de música instrumental – o que talvez fosse dramático e até esperado por alguns, mas dificilmente resultaria em efeitos duradouros – mas pelo menos alguns nomes de real consistência, aumentando assim o leque de opções, acrescentando a música improvisada, já em uma forma nova, distante de seus tempos de jazz /bossa, à prática musical do país.⁴⁷¹

Um produtor alemão, chamado Claus Schreiner, escreveu em seu livro sobre a música brasileira, a respeito desse processo:

Depois de décadas de uma existência despercebida e desprivilegiada nas sombras das grandes estrelas vocais da MPB [...] os instrumentistas brasileiros lançaram uma contra-ofensiva em meados dos anos setenta. Ao contrário de outros tempos, o Brasil vivenciou uma enxurrada de discos que apareciam no mercado produzidos e distribuídos por cooperativas independentes, que não se cansavam de proclamar com orgulho “Este é mais um disco independente”. [...] Músicos instrumentais da MPB falaram em 'libertar' e 'realizar' a si mesmos. O ato de libertação foi visto, antes de tudo, como dirigido contra a indústria fonográfica brasileira. Seja constituída nacional ou internacionalmente, a indústria da música ignora a música instrumental do país e considera os músicos como subempregados e, portanto, contratados de baixo custo para o estúdio.⁴⁷²

⁴⁷⁰ BAHIANA, *op.cit.*, 1979.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² SCHREINER, Claus. **Música Brasileira: A History of Popular Music and the people of Brazil**. Nova York: Marion Boyars, 1993, p. 248. Tradução nossa. Claus Schreiner escreveu um livro sobre Música Popular Brasileira, editado na Alemanha e traduzido para o inglês, no qual inclui um capítulo sobre os instrumentistas brasileiros das décadas de 1970 e 1980. É interessante pensar como apenas um pesquisador estrangeiro deu espaço aos instrumentistas em seu trabalho, dado o privilégio da forma canção nos estudos da época.

Alguns exemplos de iniciativa na música instrumental desde a segunda metade da década de 1970 são importantes para contextualizarmos a trajetória de Francisco Mário na área. Muitas delas não é possível estabelecer que o músico as conhecesse efetivamente (apesar de ser provável), mas de qualquer maneira afetaram diretamente músicos que o acompanhavam ou deixaram uma marca importante no espaço (re)construído pela música instrumental entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

A série Música Popular Brasileira Contemporânea, lançada pela Phonogram/Polygram apresentou 11 discos entre 1978 e 1981, fazendo escoar dentro de uma grande gravadora parte da produção de música instrumental que começou a frutificar na segunda metade da década de 1970. Três dos artistas que lançaram discos na série tiveram relação com Chico Mário: Nivaldo Ornelas, Djalma Corrêa (sobre o qual comentaremos mais adiante) e Luiz Claudio Ramos.

Em 1983, quando do lançamento do primeiro disco instrumental de Chico Mário, o jornalista Tárík de Souza comentou sobre diversos exemplos da música instrumental que estavam ganhando visibilidade naquele contexto. Entre eles, discos como: Clara Sverner e Paulo Moura; Azymuth; e até mesmo o sucesso de público no bar People, no Leblon. Cita ainda alguns lançamentos no exterior, como César Camargo Mariano, Mauro Senise, Marcos Ariel e Egberto Gismonti. Além disso, comentou sobre o interesse de Claus Schreiner, brasilianista alemão citado anteriormente, de lançar o disco de Francisco Mário na Alemanha.⁴⁷³

Além disso, a matéria inclui comentários sobre a “cena” do choro que teria se revitalizado na segunda metade dos anos 1970, citando, por exemplo, o grupo Nó em Pingo D’água e Rafael Sete Cordas (Raphael Rabello), instrumentista que também colaborou com Chico Mário. Esse é um aspecto importante já que parece possível estabelecer uma relação dessa cena com as intenções deste de incorporar o gênero na sua estética composicional, erigindo-o como um dos representantes mais importantes da sonoridade considerada genuinamente brasileira.

Na época, também foi realizado o Projeto Trindade, liderado por Luiz Keller e Tania Quaresma. Segundo release da época:

⁴⁷³ SOUZA, Tárík de. A música instrumental em alta. **Jornal do Brasil**, 01 jun. 1983, Caderno B, p. 1. No entanto, parece que a intenção não foi realizada, já que não foram encontrados indícios do lançamento de discos do violonista em países europeus.

Com o objetivo de deflagrar um movimento, “uma atitude dos próprios músicos que, vendo que é possível, partem para o trabalho por eles mesmos”, foi fundada a Trindade Produções Artísticas. O projeto principiou a se tornar realidade em fevereiro de 76, com as filmagens do carnaval carioca. No mês de julho, iniciaram-se as gravações das faixas, no estúdio Vice-Versa, em São Paulo. Em setembro de 77, Trindade montou no posto Leonardo Villas-Boas, no Alto Xingu, um insólito espetáculo: a exibição do Ballet Stagium, dançando para uma plateia de mais de 800 índios o tema de Egberto Gismonti *Conforme a Altura do Sol/Conforme a Altura da Lua*. Em novembro de 1977, Hermeto Pascoal e Seus Músicos tocaram em plena feira de Caruaru, num espetáculo registrado em som direto. Já em setembro do mesmo ano, no dia 17, tinha sido iniciada uma série de shows no cine Ópera, do Rio, reunindo o grupo Index e os músicos/compositores Edu Lobo e Nivaldo Ornellas. No mês seguinte, dia 14, um novo show no Ópera, com Wagner Tiso, Joyce e Maurício e o grupo Azymuth. No dia 12 de novembro, tocaram Antônio Adolfo, Toninho Horta, Márcio Montarroyos e Pomoja e o grupo Mandengo. A série teve seu encerramento com um concerto na Concha Acústica da UERJ, com a participação de Wagner Tiso, Toninho Horta, Paulo Moura e a Rio Jazz Orchestra, Nivaldo Ornellas, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, no dia 25 de março de 78. E, de abril a agosto, foram concluídas as filmagens e gravações.⁴⁷⁴

A partir desses exemplos, é possível compreender que o direcionamento de Chico Mário para a música instrumental não foi um acaso, mas fez parte de um conjunto de iniciativas que disseminaram uma renovação na cena brasileira do gênero a partir da segunda metade dos anos 1970. Assim, a partir do disco “Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais” (1983), a maior parte das composições de Chico Mário foram instrumentais, ora dialogando com referências da tradição brasileira, como choro, samba e baião, ora se aproximando da composição erudita, como no caso dos discos “Dança do Mar” e “Suíte Brasil”, ambos gravados em 1987.

Como já mencionado aqui, uma das razões alegadas por ele para transitar da canção para o instrumental esteve no sucesso que músicas instrumentais brasileiras fizeram em seu show no México, episódio que o despertou para a possibilidade de fazer um disco com tal repertório. Mais adiante, no entanto, em seu livro “Como fazer um disco independente”, aparece uma justificativa elaborada em outros termos, entrecruzando estética e política, ao afirmar que a música instrumental seria uma saída em um contexto autoritário e cerceador (tanto do ponto de vista da ditadura quanto das grandes gravadoras) marcado pelo que ele denominou de “desgaste da palavra”.

⁴⁷⁴ A trilha sonora do filme *Trindade: Curto Caminho Longo* (1978) está disponível no link a seguir: <https://bit.ly/3FnTyxZ>, do qual se extraiu a citação acima. Acesso em 27 out. 2022.

A conquista do mercado pelo som instrumental ficou clara com o II Troféu “Chiquinha Gonzaga”, dado pela Associação dos Produtores Independentes, e escolhido pela crítica: dos dez melhores discos independentes lançados em 1983, oito eram instrumentais (alguns de nomes famosos como Paulo Moura e Turíbio Santos e outros de novos nessa área como Francisco Mário, Grupo Alquimia). Esse sucesso pode ser explicado, em parte, pela crise de credibilidade da palavra no processo brasileiro de transformações culturais.⁴⁷⁵

Nesse caso, o artista aportava outro sentido à disseminação da música instrumental, para além da reação dos instrumentistas a um contexto anterior de privilégio da canção pela indústria fonográfica: a censura e o autoritarismo teriam colocado em crise a “credibilidade” da palavra ou mesmo provocado, como afirmou em outra parte do seu texto, o “desgaste” da palavra. Assim, as composições instrumentais poderiam ser vistas como uma forma de resistência cultural ao regime autoritário. Sempre lembrando que este, na leitura de Chico Mário, expressava-se duplamente: no Estado ditatorial e no mercado fonográfico dominado pelas *majors*.

No primeiro disco instrumental, “Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais”⁴⁷⁶, lançado em 1983, Chico Mário apresentou doze composições pensadas por ele como expressão da música instrumental brasileira, articulando suas preferências estéticas com os conhecimentos musicais que adquiriu ao longo do tempo.⁴⁷⁷ Sobre a questão das preferências estéticas, reproduzo a seguir dois depoimentos.

O primeiro é do próprio artista, quando comentou sobre a sua infância e como escutava música ao lado pai:

Eu gostava muito de música. Em Belo Horizonte, que é um lugar longe, fora do eixo Rio-São Paulo. Naquela época com o 78 rotações, ele [Henrique José de Souza, pai de Chico Mário] tinha discos do Pixinguinha, do Jacob [do Bandolim]. Ele comprava, era de dar corda né, a radiola. Tinha o gramofone. Então ele tinha e eu ouvia. E eu ficava embaixo da cadeira ouvindo música. [...] Sempre com isso, música muito boa, chorinhos e música instrumental inclusive. Eu ficava embaixo da cadeira ouvindo

⁴⁷⁵ MÁRIO, Chico. **Como fazer um disco independente**. Petrópolis (RJ): Vozes/lbase, 1986, p. 13.

⁴⁷⁶ O disco pode ser ouvido na íntegra no link a seguir: <https://spoti.fi/3lvsYmj>. Acesso 11 jul. 2022.

⁴⁷⁷ A formação musical do artista, que não frequentou universidades e conservatórios na área, passou, no entanto, por nomes consagrados na cena musical brasileira, como Henrique Pinto, Roberto Gnattali e Adamo Prince. Cf. SOUZA, Marcos (org.). **Francisco Mário - Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Ateliê Cultural/SESC Rio de Janeiro, 2005 e SOUZA, Nivia. **Atrás do biombo: conversando com Chico Mário**. Belo Horizonte: Atelier Cultural/Instituto Cultural Chico Mário, 2018.

música, ele me mandava dormir e eu ficava lá embaixo. Eu ouvia música todo domingo à tarde.⁴⁷⁸

Nessa memória da infância relatada a Aramis Millarch, Chico Mário já estava desenvolvendo a todo vapor seu “projeto” de música instrumental e reforçou a partir dessa narrativa sua predileção por certa tradição da música brasileira, especialmente instrumental. Referências musicais que considerava “muito boas”, denotando sua visão sobre a qualidade ideal que buscava para suas composições.

Já Nívia Souza, esposa do artista, comentou o seguinte:

A música, [era] uma constante na vida de Chico. Quando não estava compondo, tocando, lá estava ele ouvindo. Muito chorinho, “Odeon” de Ernesto Nazaré, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Lupicínio Rodrigues. Algumas preferências fortes: Beatles, *Milagre dos peixes* de Milton Nascimento. E do CD *Rabo de Nube*, do cubano Silvio Rodrigues, a música “Vamos acordar”. Chegou às lágrimas ouvindo “Todo sentimento”, de Chico Buarque e Cristóvão Bastos. Ouvia muito a “Sinfonia nº 1” de Mahler.⁴⁷⁹

Percebemos a partir desses dois depoimentos que determinada tradição da música brasileira, especialmente do choro, era valorizada pelo artista e dela será retirada a principal referência para sua obra instrumental, mesclada com outros gêneros considerados por ele genuinamente brasileiros, como o samba, o baião e as modas de viola.

Em “Conversa de Cordas”, a opção central para as composições do repertório instrumental foi, portanto, gêneros típicos de uma música brasileira pré-bossa nova: baião, o que o músico chama de “barroco mineiro”, modas de viola e chorinhos, principalmente. Nessa perspectiva, o violonista parecia recuar no tempo e identificar com a brasilidade uma música instrumental que se distanciava do sambajazz e dialogava em parte com a tendência mais internacionalizada da música instrumental brasileira daquele momento, como em Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti⁴⁸⁰, por

⁴⁷⁸ MÁRIO, Francisco. Entrevista cedida à Aramis Millarch, s/d. Disponível em: <https://www.millarch.org/audio/francisco-m%C3%A1rio>. Acesso 06 jul. 2022. Transcrição nossa.

⁴⁷⁹ SOUZA, Wanda Figueiredo. **Balaio mineiro**: memória de uma família brasileira. Belo Horizonte: Casa de Editoração e Arte, 2008, p. 277-278.

⁴⁸⁰ É curioso notar que Egberto Gismonti, assim como Chico Mário, também explorou o universo cancional antes de se dedicar quase exclusivamente ao universo da música instrumental. Mesmo assim, desde o início de sua carreira, a canção era pensada a partir de uma estética mais experimental. Segundo a análise de Maria Beatriz Cyrino: “Percebemos que a instabilidade identitária dos primeiros discos de Gismonti é resultado de exercícios criativos com estilos e gêneros já consolidados em um constante diálogo com uma formação musical erudita e com experiências mais ousadas no campo da música comercial. Gismonti, a partir do álbum *Árvore* e definitivamente após o disco *Academia de danças*, propõe uma nova noção de música popular brasileira e parece se interessar mais pela forma do que pelo tipo de conteúdo que ela veicula, trazendo à canção popular e

exemplo. No entanto, para os dois últimos, a referência da sonoridade “brasileira” era mais aprofundada dentro de uma linguagem musical jazzística (com destacado virtuosismo), que não era o caminho escolhido por Chico Mário:

E hoje, na sala Funarte, Francisco Mário lança *Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais*. Mais, lança ainda o livro de poemas *Painel do Brasil [sic]*, onde estariam as letras do disco totalmente instrumental. Se para lançar um disco independente já é necessária uma boa dose de coragem, para lançar um trabalho musical, no Brasil, é necessária uma dose ainda maior. “Eu já vinha realizando esse tipo de trabalho há mais de 10 anos. Não deu pra segurar mais. O instrumental brasileiro tem uma ótima aceitação no exterior e teria também aqui, se houvesse uma boa divulgação. Eu fiz esse disco pensando no mercado internacional e justamente por isso ele é bem brasileiro, na base do baião, barroco mineiro e chorinho.”⁴⁸¹

Em outro momento, o próprio Chico Mário teria falado sobre sua opção pela música instrumental mais “abrasileirada”. Segundo citação de Elizabet Orsini, o músico teria afirmado o seguinte: “Optei pela linha instrumental dentro de uma linguagem bem brasileira, fugindo ao convencional que se faz nesse setor, o estilo jazzístico, que o americano faz melhor do que ninguém”.⁴⁸²

Essa perspectiva do músico aproximava-se, em parte, da proposta do Quarteto Novo, grupo formado por Theo de Barros, Heraldo do Monte, Aírto Moreira e Hermeto Pascoal. Segundo o pesquisador Ismael Gerolamo, o grupo desenvolveu uma sonoridade calcada em improvisos baseados na música popular “nordestina”, distanciando-se da linguagem jazzística:

Determinados em estabelecer uma nova linguagem de improvisação e uma nova sonoridade para a música popular instrumental brasileira, esses instrumentistas assumiram como referência central justamente as musicalidades sertanejas e nordestinas. Mesmo tendo gravado um único disco (Quarteto Novo, Odeon, 1967), não é exagero apontar que sua produção foi determinante para os rumos da música instrumental brasileira. E o modo pelo qual as sonoridades do sertão – de Luiz Gonzaga às bandas de pífano, passando pela ‘cantoria’ – são apropriadas pelo quarteto dão a esse LP um estatuto efetivo de ‘declaração de poética’. Daí se pode perscrutar um sentido nacionalista, mesmo regionalista, dessa produção. Voltados a um objetivo musical original, esses musicistas buscaram à sua maneira se desvincular de toda uma bagagem jazzística adquirida em anos de prática musical – eram todos músicos atuantes em bares e boates de São Paulo e Rio de Janeiro –, mesmo se ‘policiando’ para evitar espécie de

suas recriações instrumentais elementos que se afastam dos signos estabelecidos pela “linhagem tradicional” da MPB do pós-1960.” Cf. MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 66, abr. 2017, p. 205.

⁴⁸¹ INSTRUMENTAL Independente, **Última Hora**, 09 maio 1983, UH Revista, p. 5.

⁴⁸² ORSINI, Elizabet. Chico dança no mar. **Jornal do Brasil**, 17 out. 1988, p. 31.

‘vícios’ (jazzísticos) de linguagem: passando a se exercitar musicalmente por meio de escalas, padrões, estruturas rítmicas, melodias, harmonias e mesmo instrumentos que os remetessem ao universo musical nordestino.⁴⁸³

De alguma maneira, portanto, Chico Mário pode ter sido influenciado por essa forma de encontrar uma música instrumental cuja raiz e desenvolvimento pudesse ser remetida a sonoridades “brasileiras”. O próprio artista resumiu o seu disco dentro de uma estética que combina choro, baião e “barroco mineiro”. Se o choro representaria a música instrumental do Brasil do sudeste e o baião a sonoridade nordestina, o “barroco mineiro” faria referência à terra natal do compositor. O uso dessa expressão para classificar uma das suas sonoridades de referência era recorrente, tanto que em uma de suas entrevistas, Chico Mário chegou a afirmar que no disco “Terra” o objetivo foi “investigar a música barroca mineira do século XVII”.⁴⁸⁴

Nesse caso, é interessante destacar que apesar de imprecisa e controversa, a expressão “barroco mineiro” pode significar nesse caso a mescla de referências da música sacra desenvolvida no século XVIII nas Minas Gerais, que entram nos arranjos de Chico Mário como resquícios de uma memória musical do Brasil interiorano.⁴⁸⁵ No tema justamente intitulado *Barroco Mineiro*, o arranjo talvez tente expressar essa alusão ao incluir o órgão como um dos instrumentos (ao lado de violão, fagote e percussão).⁴⁸⁶

⁴⁸³ GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Nacionalismo, engajamento e música instrumental: a sonoridade do Quarteto Novo. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 7 e020007 2020. O único disco gravado pelo Quarteto Novo pode ser ouvido no link a seguir: <https://bit.ly/3OcxFo3>. Acesso: 16 nov. 2022.

⁴⁸⁴ RAMADA, Micaela. Disco alternativo. **Cadernos do Terceiro Mundo**, Ano 3, N. 24, jun.1980, p. 90.

⁴⁸⁵ Segundo Irineu Franco Perpetuo: “Inicialmente cunhada em paralelo às artes plásticas, a expressão ‘barroco mineiro’ não parece se sustentar quando aplicada às partituras. Sua filiação às escolas europeias da época ainda é problemática, suscitando termos como ‘galante’ e ‘pré-clássico’, utilizados para definir a transição entre o barroco e o classicismo. [...] Como afirma Ricardo Bernardes: ‘o repertório brasileiro - ou luso-brasileiro - é clássico em sua linguagem musical que olha para o futuro, que transita entre o classicismo à italiana [...], que invade as igrejas e os teatros, dando características únicas de adaptação do estilo italianizado filtrado por Portugal e adaptado ao gosto e possibilidades locais da sociedade colonial de transição”. Cf. PERPETUO, Irineu Franco. **História Concisa da Música Clássica Brasileira**. São Paulo: Alameda, 2018, p. 59-60. A partir disso, fica difícil precisar o que exatamente Chico Mário pensava como sendo o “barroco mineiro”, o que pode denotar uma associação livre que o músico fazia entre uma sonoridade vinculada à música mineira, sem necessariamente desdobrar-se em uma forma musical precisa. A título de hipótese, foi possível identificar que, no contexto dos primeiros discos do artista, foi lançado um disco, em 1978, com obras de Lobo de Mesquita (1746-1805) interpretadas pela Orquestra de Câmara do Brasil. Essa seria a obra que circulou na época que se aproximaria mais de um “barroco” pensado nos termos dos trabalhos de Curt Lange, apesar das controvérsias mencionadas no início desta nota de rodapé. Informações sobre o disco podem ser conferidas no link a seguir: <https://bit.ly/3AIQ5Nn>. Acesso 16 nov. 2022. O álbum pode ser escutado no link: <https://bit.ly/3Ey3dRT>. Acesso: 16 nov. 2022.

⁴⁸⁶ Mesmo assim, é importante destacar que o timbre de alguns dos instrumentos parecem ser produzidos a partir de um sintetizador. Em muitas músicas também o violonista opta pelo violão

Outra escolha instrumental importante, que assinala a vinculação estética do artista, foi a presença de bandolim em *Triste São Paulo*, interpretado por Afonso Machado. O instrumentista foi um dos fundadores do conjunto Galo Preto, grupo importante na cena do choro da segunda metade dos anos 1970 e que, depois de gravar um primeiro disco pela RCA, também lançou disco independente em 1981.

Chico Mário, nesse primeiro disco instrumental, arriscou apresentar um repertório com composições apenas suas e com arranjos próprios, denotando uma tentativa de se consolidar como músico profissional, para além das diversas colaborações com as quais contou nos dois primeiros discos. Uma escolha também significativa foi o aumento da presença da viola como instrumento principal de alguns temas. Se ela apareceu em “Terra” nas canções de caráter mais regionalista, aqui ela aparece como protagonista em dois temas (*Triviola* e *Cantiga de Cego*).

O tom do disco nos arranjos costuma prezar pelo camerístico, sendo o violão dos artistas acompanhado por um pequeno conjunto de instrumentos, em geral, baixo, percussão e acordeon. Nos últimos quatro temas, no entanto, o músico começa a trilhar um caminho mais próximo do solista, que será a marca do LP seguinte. Na composição *Domingo*, Chico Mário executa apenas seu violão e nos temas *Prisão*, *Vida Nova* e *Saudade do Meu Pai* é acompanhado apenas por um instrumento, respectivamente por violoncelo, fagote e flauta.

Mesmo dedicando o disco ao repertório instrumental, o músico tinha necessidade de continuar mostrando suas “palavras”. Em nota, o jornal *Última Hora* que, concomitante ao lançamento de “Conversa de Cordas”, o artista publicava o livro *Painel Brasileiro*, editado pela Codecri, do *Pasquim*, no qual constavam poemas sobre a situação política e social do Brasil do contexto dos anos 1980. É interessante pensar que, se ao mesmo tempo, nesse caso, música e letras separadas poderiam ser uma espécie de estratégia como forma de intervenção artística no meio social, também poderia ser um sinal de que o artista ainda sentia necessidade de se expressar não apenas em acordes, mas também em palavras.

ovation, um instrumento feito com fibra de vidro (e não madeira), produzindo um som mais “artificial”. Essas características, apesar de não sabermos as razões exatas para suas inserções nas gravações, denotam que o músico não dispensava alguns recursos tecnológicos para o registro de suas composições (mesmo que defendesse com frequência a “pureza” dos sons, como ficará explícito na análise da próxima obra).

TABELA 11 - Ficha técnica de “Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais” (1983)

Francisco Mário	violão, viola e arranjos básicos
Raphael Rabello	violão 7 cordas
Zeca Assumpção	baixo
Chiquinho do Acordeon	acordeon
Afonso Machado	bandolim
Henrique Drach	cello
Nivaldo Ornelas	flauta
Bruno	fagote
Antonio Adolfo	piano e órgão
Jorginho	pandeiro
Paulinho Braga	bateria
Djalma Correa	percussão

FONTE: O autor (2022, a partir do encarte do LP original)

De alguma maneira, a proposta de Chico Mário teve boa aceitação nas críticas da imprensa, seja ela alternativa ou convencional. No *Pasquim*, por exemplo, o crítico Ricky Goodwin escreveu o que segue:

Reuniu um ótimo time de instrumentistas [...]. E puseram os instrumentos pra conversar. Melodias simples otimamente executadas, com influências nordestinas [...] e clássicas, principalmente barrocas [...]. Mas a base do disco é o choro [...]. Destaque para “Triste São Paulo”, entremeando um bandolim com a tristeza das balalaikas e uma sequência rápida como o trânsito paulista. Um bate-papo muito agradável. E bonito.⁴⁸⁷

A resenha do disco estava ao lado de outras referências importantes da música instrumental daquele ano, como Egberto Gismonti & Academia de Danças (Sanfona - ECM/Odeon), Clara Sverner & Paulo Moura (Angel/Odeon), Marlos Nobre (Yanomami - Angel/Odeon) e Grupo Alquimia (Lira Paulistana).

No *Jornal do Brasil*, o crítico José Domingos Raffaelli teceu vários elogios ao primeiro disco instrumental de Chico Mário:

Ao lado de alguns dos nossos expoentes [instrumentistas], apresenta composições suas de estilos diversos, como o baião, chorinho e barroco

⁴⁸⁷ GOODWYN, Ricky. Ricky Shake. *Pasquim*, 02 a 08 jun. 1983, p. 24.

mineiro. Sem qualquer conotação comercial, é uma produção séria que não se destina ao público consumista, mas tendo como único objetivo perpetuar música sincera, inspirada e despretensiosa. Os arranjos primam pela simplicidade, favorecendo um clima de total espontaneidade nas interpretações. A música flui com naturalidade. [As composições] colocam em evidência a versatilidade e a qualidade da obra de Francisco Mário, cuja integridade artística é altamente elogiável, numa época em que a esmagadora maioria busca desenfreadamente o sucesso fácil. Indicado às pessoas de bom gosto e sensibilidade que não se impressionam com os modismos, preferindo ouvir música de qualidade.⁴⁸⁸

Vemos nesse caso que o crítico reforçava os argumentos do próprio músico quando do lançamento de sua obra: o repertório resistia a “modismos” e não possuiria “qualquer conotação comercial”. As escolhas que o violonista fez para o disco, portanto, comunicava-se com a expectativa de determinada crítica musical que enxergava no caminho estético do artista uma proposta que talvez pudesse realmente reivindicar o termo “independente”.

Até mesmo em revista mais comercial⁴⁸⁹, como a *Manchete*, o disco de Chico Mário apareceu:

Produtor independente no Brasil anda tão organizado que já tem até o seu Grammy, o troféu Chiquinha Gonzaga. E a escolha se faz sem *lobbies*, como se pode comprovar pelo principal premiado de 84, o LP *Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais*, de Francisco Mário. Mineiro, 35 anos, ele é o violeiro deste caprichado álbum (capa do Elifas) que mistura com arte e balanço instrumentos populares (pandeiro, acordeão, bateria) com eruditos (flauta, fagote, violoncelo) numa programação (Francisco é analista de sistema) que abrange do chorinho ao folclore, passando pelo barroco mineiro e por Bach. Entre os instrumentistas de *Conversa*, veteranos da guerra independente, como Antônio Adolfo (teclados), Nivaldo Ornelas (flauta) e Zeca Assumpção (baixo). Neste 3º LP, Francisco Mário se afirma ainda mais como intérprete, compositor e arranjador [grifos no original].⁴⁹⁰

Nesta resenha também vemos a confirmação de certa “independência” do artista, que teria sido premiado sem *lobbies*. Mas é importante considerar que a promotora do Troféu Chiquinha Gonzaga, a APID (abordada no capítulo anterior) era uma entidade da qual Chico Mário participava da diretoria. Mesmo que a associação premiasse artistas fora de seu quadro associativo e sem desconsiderar a qualidade

⁴⁸⁸ RAFFAELLI, José Domingos. Desprezando os modismos. **Jornal do Brasil**, 17 jul. 1983, Caderno B, p. 7. Posteriormente, o jornalista incluiu o disco entre os melhores lançamentos de jazz e música instrumental do ano de 1983. Cf. RAFFAELLI, José Domingos. O que foi lançado em 83 em discos de “Jazz”, independentes e música instrumental. **Jornal do Brasil**, 5 dez. 1983, p. 30.

⁴⁸⁹ Vemos, portanto, que em certa medida, os trabalhos do compositor circulavam em meios de comunicação de visibilidade. Chico Mário inclusive cita em entrevista que participou do programa de Hebe Camargo, tocando três temas de “Conversa de Cordas”. Infelizmente, porém, não foi possível ter acesso aos arquivos dessa transmissão televisiva.

⁴⁹⁰ MUGGIATI, Roberto. A Conversa independente de Francisco Mário. **Manchete**. Ed. 1678, p. 88.

do trabalho do músico mineiro, é importante ressaltar que a composição do júri da premiação fazia jus a uma rede de colaborações entre os músicos independentes e que, portanto, havia um reforço mútuo dos artistas do próprio circuito, em alguma medida reproduzindo mecanismos semelhantes à promoção desenvolvida pelo mercado fonográfico convencional.

No caso do segundo disco inteiramente instrumental, “Pijama de Seda” (1985)⁴⁹¹, o compositor decidiu adotar um caminho solista, diferente do tom camerístico do disco anterior e mesmo dos seguintes. No repertório de doze temas, Chico Mário chegou a tocar oito violões, incluindo nesse número violões ovation e viola.

Justamente neste disco podemos pensar que o compositor, que já tinha se aventurado na composição de canções e em um disco puramente instrumental, mas ladeado de outros instrumentistas, tentava agora mostrar com clareza suas habilidades como compositor, arranjador e violonista.

Não é à toa que, nesse caso, o discurso sobre a representação da música instrumental relacionada à sonoridade brasileira não está presente com tanta força, destacando-se um repertório violonístico mais próximo do semi-erudito. Mas foi em relação a esse repertório que o artista escreveu as palavras que abrem esse capítulo, afirmando que ele era resultado de uma “odisséia no espaço intra-uterino”, uma busca de um “som puro”.

Segundo Chico Mário:

Os sons intra-uterinos penetrarão fundo nos entes (incluindo pessoas), e farão parte deles (daqueles que tiverem contato), trazendo contribuições importantes para a auto descoberta dos sons próprios, e dos seus próprios sons. Os sons intra-uterinos são brasileiros, mas são também universais, fazendo cada ente reconhecer e lembrar dos sons iniciais da sua vida, passando pela vivência da morte, e da ressurreição, sobrevivendo, onde cada minuto de vida é de uma importância infinita.⁴⁹²

Esse disco pode ser encarado como a tentativa mais específica de Chico Mário de esboçar um som autoral, relacionado não apenas a sua ideia de defesa da cultura brasileira mas também citando a relação intrínseca dessa brasilidade com uma sonoridade mais universal. Ou seja, mesmo recorrendo ainda a uma sonoridade a partir de gêneros como choro e modinha, imprime nelas uma

⁴⁹¹ O disco pode ser ouvido na íntegra no link a seguir: <https://spoti.fi/38SKCjJ>. Acesso 11 jul. 2022.

⁴⁹² MÁRIO, Francisco. “Pijama de Seda”: uma odisséia no espaço intra-uterino. **Pasquim**, 28 nov. a 04 dez. 1985, p. 14.

performance menos “didática” e mais afeita ao trabalho solista com o violão, em uma abordagem mais impressionista sobre suas influências.

Nesse momento de sua trajetória discográfica temos disponível um raro registro audiovisual que demonstra os aspectos mencionados acima. Entre as poucas oportunidades nas quais Francisco Mário participou de programas de televisão durante sua trajetória artística, a única que está disponível para acesso livre na internet é aquela na qual integrou, ao lado de Wagner Tiso, o programa “Os Músicos”, exibido pela TV Nacional (antecessora da TV Brasil) em 1986.⁴⁹³

Ao executar os temas instrumentais de sua lavra neste programa, majoritariamente interpretados apenas com seu violão, o artista demonstra as principais características de sua técnica violonística, calcada em uma fusão entre os parâmetros de estudo erudito do instrumento (mesmo que tenha feito isso de maneira muitas vezes autodidata) e o repertório da tradição do violão popular brasileiro, ao qual o músico prestava recorrentes homenagens.

Um dos destaques do disco “Pijama de Seda” (que também aparece no programa citado anteriormente) é a faixa de abertura, dedicada ao irmão Henfil e intitulada *Ressurreição*. Nessa composição, Chico Mário adota uma interpretação melodiosa e bem cadenciada, com uma forte característica *cantabile*, na qual o som do instrumento parece assemelhar-se à voz humana cantada.⁴⁹⁴

A presença da viola continuou sendo marcante no disco: a execução de *Violada*, por exemplo, mostra o aprofundamento do intérprete no instrumento. O tema “Pijama de Seda”, por sua vez, é a homenagem mais nítida à Pixinguinha e, portanto, a presença mais clara do choro no repertório do disco.

Sobre a obra, a revista *Manchete* apresentou a seguinte avaliação:

Neste Pijama de Seda, Francisco Mário toca todos os instrumentos (até oito violões em certas faixas, com o recurso da dublagem) e assina todas as composições e arranjos. É difícil não espanholar, quando o instrumento é o violão, mas Francisco estabelece uma espécie de conexão mineiro-andaluza e extrapola até para outros estilos, como no tango *Las Locas*, dedicado às mães dos desaparecidos argentinos.⁴⁹⁵

⁴⁹³ O arquivo audiovisual dessa apresentação foi inserido no programa “Musicograma”, exibido pela TV Brasil em 2012. O episódio pode ser conferido no link a seguir: <https://bit.ly/3A6iSFh>. Acesso: 10 nov. 2022.

⁴⁹⁴ A música pode ser escutada no link a seguir: <https://spoti.fi/3TABcgK>. Acesso: 10 nov. 2022. Uma versão orquestrada dessa composição, com arranjo de Jaime Alem, foi interpretada pela Orquestra Ouro Preto, e também extrai dela sua essência altamente melódica. Disponível no link: <https://spoti.fi/3G77Tzr>. Acesso: 10 nov. 2022.

⁴⁹⁵ MUGGIATI, Roberto. Pijama de Seda & Aquarela Carioca. **Manchete**. Ed. 1748, p. 75.

Neste texto, inclusive, o jornalista trata o “estilo” de Chico Mário como “mpb instrumental”. No *Tribuna da Imprensa*, o jornalista Timóteo Lopes também repercutiu o segundo disco instrumental de Chico Mário:

Com uma fluência musical incontestável, Francisco Mário é um exemplo das dificuldades que enfrenta um músico que não se sujeita [a] imposições das gravadoras, nem se submete “ao consumo baseado nos modelos americanos ou fabricados”. Em *Pijama de Seda*, ele trafega linearmente por chorinhos, dobrados, modinhas mineiras e revela um respeitoso engajamento ao homenagear Geraldo Vandré, Victor Jara e as enlouquecidas mães dos desaparecidos políticos da Argentina. A faixa título [...] é uma homenagem a Pixinguinha, inspirada na célebre foto de Walter Firmo, em que o mestre repousa de pijama em uma cadeira de balanço, no quintal de sua casa. [...] Lançando *Pijama de Seda*, Francisco Mário inicia uma estóica peregrinação por algumas capitais. Apresenta-se, depois do Rio, em São Paulo e Belo Horizonte, acompanhado pelo percussionista Djalma Correa. As poucas pessoas que os assistiram na Sala Cecilia Meireles foram os privilegiados espectadores de um dos melhores espetáculos instrumentais do ano.⁴⁹⁶

É interessante ainda analisar o depoimento de Chico Mário à Timóteo Lopes sobre as escolhas dos gêneros musicais presentes em “Pijama de Seda”:

A música brasileira está vivendo em catacumbas - reclama Francisco Mário. Se continuar desta maneira, para ouvirmos um chorinho teremos que ir ao Japão, para comprarmos um disco de bossa-nova na Itália e assim por diante. Ao mesmo tempo que ganhamos espaço fora do país, aqui dentro não somos reconhecidos.⁴⁹⁷

Portanto, mesmo que as composições mostrassem diferença entre um álbum e outro, o próprio músico e também jornalistas da área cultural costumavam atribuir à sonoridade de Chico Mário características de “autonomia” e “independência”. Como podemos perceber nos dois discos analisados até aqui, essa condição tem mais a ver com aspectos que comentamos nos outros capítulos: a gravação independente e o discurso da criação artística autônoma junto à escolha de uma sonoridade que não era atrativa para o mercado fonográfico convencional. Mesmo no caso desse repertório solista, não havia uma construção musical que justificasse

⁴⁹⁶ LOPES, Timóteo. Violões, varandas e quintais. **Tribuna da Imprensa**, 07 out. 1985, p. 5. A referência à foto de Walter Firmo remete justamente a uma possível influência discográfica do artista, já que a famosa fotografia estampou a capa da reedição comemorativa do LP “Som Pixinguinha”, agora intitulado “São Pixinguinha”, em 1983, dois anos antes do lançamento de “Pijama de Seda”.

⁴⁹⁷ LOPES, Timóteo. Violões, varandas e quintais. **Tribuna da Imprensa**, 07 out. 1985, p. 5.

esteticamente, de um ponto de vista de inovação formal, o adjetivo de “independente”, se levássemos em conta apenas este aspecto.

Além disso, a simpatia de parte da imprensa pela sonoridade dos discos do músico mineiro poderia ser atribuída à resistência de alguns críticos a outras sonoridades que se disseminavam no Brasil naquele momento, como o rock, por exemplo. Isso poderia fazer com que as obras do músico, em um contexto de expansão do pop e do rock realmente “soasse” mais “autônomo” e “independente”, posto que destoava da música dominante no mercado musical da época.

Já no disco seguinte, “Retratos” (1986), Chico Mário retorna a tematizar a cultura brasileira através da música instrumental. Neste caso, cabe até mesmo repetir uma citação, mas que foi analisada no primeiro capítulo em outro contexto. Aqui, o artista explica a concepção do disco utilizando a metáfora do boi.

O Sul tem boi gordo (temperados com instrumentos caros), que são sambas e chorinhos, tão desaparecidos, mas que poderiam estar na mesa (ou nas vitrolas, rádios, TVs, aps de som) dos brasileiros, porém permanecem com o criador (e um número reduzido de iniciados na música brasileira). Enquanto isto o Norte tem boi magro (temperado com instrumentos artesanais às vezes), porém com muito sabor. A culpa da magreza é a pouca grana e grama, e que não impede a alta penetração dos baiões, frevos, dobrados, violas, e costeletas de ritmos. [...] Diante deste quadro avassalador, resolvi construir uma arca (ou um disco?), e colocar de um lado os bois gordo (lado Sul: sambas, chorinhos...) e de outro os bois magros (lado Norte: baiões, violas...), para que eu pudesse me alimentar (ouvir estes sons raros) e aos consumidores próximos.⁴⁹⁸

A concepção do artista que projetava a representação da cultura brasileira na sonoridade de seus discos e que já havia influenciado as composições de *Conversa de Cordas*, volta a aparecer no disco *Retratos*. Além disso, há nos argumentos do compositor a noção de que ao mesclar a música popular com timbres da música erudita estaria valorizando a primeira, incorporando de maneira sub-reptícia uma hierarquia entre as manifestações artísticas.

⁴⁹⁸ MÁRIO, Francisco. “RETRATOS” - O autor explica: Boi Gordo e o Magro. **Pasquim**, 23 a 29 out. 1986, p. 18.

FIGURA 21 - Capa do LP “Retratos” (1986)



FONTE: O autor (2022, a partir de fotografia do original)

Sobre o processo de composição do disco, o músico comentou com Aramis Millarch:

Esse show [...] eu me preparei pra ele de uma [...] forma muito forte [...]. Eu comecei a me preparar escrevendo durante dois meses os arranjos do meu novo disco, pra quarteto de cordas e pandeiro. [...] Ensaiei bastante, ensaiei um mês e meio e aí fui tocar. O resultado foi bom, mas depois deixei passar um tempo, refiz os arranjos, melhorei, e quando tava tudo pronto pra gravar, surgiu a chance de tocar com um trio (de fagote, cello e violão). Aí eu refiz, fiz novos arranjos, toquei com um trio e vou continuar tocando agora. Esse show agora na Sala Cecília Meirelles é fruto então de uma intuição minha de que se eu usar, se eu misturar a música erudita, quer dizer, os recursos da música erudita, um quarteto de cordas bem tocado com um pandeiro, também tocado com música, e com a música popular, que é folclore, ficou muito rico. Valoriza inclusive a música popular, o instrumental. Então esse show vai ser a culminância de um trabalho em três níveis: um trabalho individual, só de violão, como esse show que faço em Curitiba; o outro, um trabalho com quarteto de cordas tocando chorinho, samba, baião, dobrado e o outro um trio de cello, fagote e violão, em que eu vou misturar mais coisas, vou misturar o clarinete, o violão de sete cordas, e apresentar então as músicas do meu novo disco, chamado Retratos. É um disco que nasceu a partir do Conversa de Cordas, que foi muito bem aceito, até hoje.⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ MÁRIO, Francisco. Entrevista cedida à Aramis Millarch, s/d. Disponível em: <https://bit.ly/3hFwEIF>. Acesso 06 jul. 2022. Transcrição nossa.

Em outro momento, em sarau realizado em 1984, o violonista argumenta sobre outras possibilidades de arranjo que estava testando no momento:

[Francisco Mário] será acompanhado pelo quarteto de cordas Soren, formado por Henrique (violoncelo), Nayran (viola), Oswaldo (segundo-violino), Suray (primeiro-violino), e pelo pandeirista Jorginho. A ideia de Francisco foi de aproveitar ao máximo os recursos sonoros do quarteto (com músicos da OSB), acrescentando-lhes os populares violão e pandeiro. Normalmente, na música popular o quarteto de cordas é utilizado como “cortina”, fundo. “Fiz tudo diferente”, explica Francisco. “Escrevi partituras para todos os instrumentos. E todos eles participam das músicas, solando-as, sendo que o destaque solístico do primeiro-violino é maior”.⁵⁰⁰

A partir desses depoimentos, podemos verificar que o artista decidiu retornar a uma música instrumental que representasse a sonoridade brasileira, mas dedicou-se a aprimorar a concepção dos arranjos, percebendo em uma aproximação com a música erudita uma valorização especial da música popular. Nesse processo, o músico teve uma parceria digna de nota.

Em “Retratos”, foi muito importante a presença na composição e execução dos arranjos de Djalma Corrêa, percussionista que já havia trabalhado com Chico Mário em outros discos e que neste assumiu a coautoria de dez dos doze arranjos do repertório (elaborando os arranjos de percussão), contribuindo de maneira intensa para a complexificação dos arranjos de “Retratos”, se comparados com “Conversa de Cordas”.

Percussionista brasileiro nascido em Minas Gerais e que colaborou com inúmeros artistas da música popular brasileira - tendo participado do espetáculo “Doces Bárbaros”, ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia e também do disco e turnê “Refavela” de Gilberto Gil, Djalma gravou um disco solo de percussão, em 1978, para a Philips, no já mencionado projeto Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC) e também desenvolveu intenso trabalho de pesquisador, ao comandar o Projeto Phonogram de Pesquisa e Documentação do Folclore do Brasil entre 1973 e 1978.⁵⁰¹

Dentro desse projeto, que produziu centenas de horas de gravações, Djalma gravou o disco “Folclore do Brasil”, em 1977, com uma amostra do material em

⁵⁰⁰ CORDAS, violão e pandeiro num sarau de Francisco Mário, **Jornal do Brasil**, 26 maio 1984, Caderno B, p. 5.

⁵⁰¹ MENDONÇA, Cecília de. Acervo Djalma Corrêa: pesquisa, documentação e produção fonográfica. **Anais do X ENABET** | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3yAnIsV>. Acesso em: 13 jul. 2022.

áudios que percorrem do Marabaixo do Amapá à Trova Gaúcha do Rio Grande do Sul, passando por aboios e emboladas. Essa expertise do percussionista que acompanhou Chico Mário em três discos deve ter influenciado sobremaneira a visão do artista sobre a ideia de preservação da cultura nacional através da música popular.⁵⁰² Portanto, além do contato de Chico Mário com Sérgio Cabral e Ricardo Cravo Albin, intelectuais que se engajaram na defesa da “tradição” da música brasileira, a abordagem artística que o músico fez dessa tradição deve também ter sido influenciada por músicos parceiros, como Djalma Corrêa.

Outro músico que certamente influenciou Chico Mário nesse quesito, apesar de não ter participado dos discos do violonista, foi Radamés Gnattali. Além de Chico ter produzido um disco do artista no ano anterior, como comentado no primeiro capítulo, um dos álbuns de destaque de Radamés (com Jacob do Bandolim) também se chama “Retratos”. Lançado em 1964,⁵⁰³ neste disco, Jacob apresenta quatro movimentos compostos por Radamés e inspirados em composições de artistas da “tradição musical brasileira”: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.⁵⁰⁴ No álbum analisado aqui, também Francisco Mário fez, em cada tema, uma homenagem para um músico considerado de referência para a música “autêntica” do Brasil.

TABELA 12 - Ficha técnica de “Retratos” (1986)

Francisco Mário	violão acústico, ovation, viola e arranjos
Zeca Assumpção	baixo acústico
Netinho	clarinete
Henrique Drach	cello
Bruno	fagote
Djalma Correa	percussão e arranjos de percussão

FONTE: O autor (2022, a partir do encarte do LP original)

Outra característica do disco também remete à discussão sobre a cultura brasileira. Na capa do LP (Figura 21), feita pelo artista plástico Pedro Lobianco⁵⁰⁵,

⁵⁰² O LP pode ser ouvido na íntegra no link a seguir: <https://bit.ly/3O6jCi7>. Acesso: 13 jul. 2022.

⁵⁰³ MILLARCH, Aramis. Retratos musicais de Francisco Mário. Estado do Paraná, Curitiba, 13 dez. 1986, Suplemento, p. 4.

⁵⁰⁴ NOBILE, Lucas. *Raphael Rabello: o violão em erupção*. São Paulo: Editora 34/Itaú Cultural, 2018, p. 90-101.

⁵⁰⁵ .

uma “musa morena” é acompanhada por dois instrumentistas. Não seria equívoco encarar essa imagem como uma representação da “música brasileira”, mestiça e cultuada por seus artistas populares.

Como podemos ver na tabela a seguir, o disco é dividido entre o Lado A (Sul) e o Lado B (Norte). No primeiro, predominam sambas e chorinhos e no segundo modas de viola, repente e baião, fazendo também uma espécie de dicotomia entre o sul urbano e o “norte”/nordeste rural.

TABELA 13 - Repertório do disco “Retratos” (1986)

Lado A (Sul)	Lado B (Norte)
1 - Ginga (Para Dorival Caymmi)	1 - Sobrevivendo (Para Patativa do Assaré)
2 - Cromachoro (Para Waldir Azevedo e Abel Ferreira)	2 - Roça (Para Luiz Gonzaga)
3 - Pulsação (Para Ataufo Alves)	3 - Mistério (Para Geraldo Vandré)
4 - Saudade da Terra (Para Baden Powell)	4 - Pankararés (Para os índios Pankararés)
5 - Samba Latino (Para João Gilberto)	5 - Sonho Nordestino (Para Zé Côco do Riachão)
6 - Cuba (Para Silvio Rodríguez e Pablo Milanez)	6 - Campesino (Para Quinteto Armorial)

FONTE: O autor (2022, a partir dos créditos do LP original).

Como argumentamos em trabalho anterior, a divisão do Brasil em duas partes, apesar de dialogar com uma visão estereotipada sobre “dois Brasis”, recorre a uma noção de brasilidade que deve ser representada por sua diversidade cultural, devedora da valorização do “povo brasileiro”, muito próxima à perspectiva nacional-popular.

No Lado Norte, que apresenta uma sonoridade relacionada a diferentes gêneros, como modas de viola, repente e o baião, essas referências musicais podem ser interpretadas como representativas de uma regionalidade que integraria a identidade sonora nacional como expressão do particular (regional, nordestino), em relação aos “universais” do Lado Sul (lado A do LP). A inclusão de uma música dedicada a um povo indígena parece reforçar a concepção de um Brasil idealizado que precisa sempre citar, mesmo de maneira episódica, um dos povos originários.⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ BITTENCOURT, Icaro. Chico Mário e o disco independente: resistência cultural e música instrumental brasileira nos anos 1980. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 7, n. 00, p. e020005, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3SNfMNb>. Acesso: 28 out. 2022.

Em certo sentido, a proposta de Chico Mário em “Retratos” dialoga com uma divisão espacial do Brasil analisada por Allan de Paula Oliveira, em texto no qual o autor investiga “como a música popular é um canal de produção de alteridades e de identidades na sociedade brasileira”:

[...] o interior do Nordeste foi transformado na principal (hegemônica) representação do rural diante da autoproclamada “civilização” urbana do Rio de Janeiro. [...] Musicalmente, essa centralidade do Nordeste no jogo de representações entre urbano-rural foi expressa já no começo do século, na voga de gêneros musicais como a embolada. É importante observar que a embolada era chamada no Rio de gênero nortista – o Nordeste ainda era Norte, divisão espacial que remetia ao século XVIII. O carnaval carioca da década de 1920 era dividido em gêneros urbanos – como o samba e a marcha – e gêneros nortistas, sendo que ambos eram cantados na festa. Ou seja, operava uma divisão entre o samba e a marcha como emblemas da urbanidade e as emboladas como emblemas da ruralidade.⁵⁰⁷

Dessa maneira, podemos inferir que, também no caso de “Retratos”, Chico Mário recorre a uma representação alegórica do Brasil que é devedora de uma divisão regional de longa data na cultura brasileira: apesar de tentar “valorizar” a diversidade da cultura nacional neste caso, o músico acaba por dar um exemplo sonoro dessa dicotomia construída entre o “nacional” urbano e o “regional” rural.

Sendo assim, a produção instrumental do artista estava mais ligada a referências do que seria uma sonoridade “autêntica” da música brasileira, dentro dos termos já discutidos anteriormente, do que a uma manifestação do “jazz brasileiro”, tal qual conceituado por Renan Ruiz⁵⁰⁸ e que podemos citar como exemplos de destaque as obras de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal.

Segundo a pesquisadora Paula Zimbres, que desenvolveu uma interpretação sobre as obras de Gismonti e Pascoal, elas estariam mais ligadas a uma visão pós-moderna do ideal modernista, muito mais afeitas a uma percepção crítica e aberta da “nacionalidade”.⁵⁰⁹ Diferente disso, Chico Mário relacionou-se com uma ideia de nação muito próxima da perspectiva nacional-popular dos anos 1960, encontrando nas referências culturais diversas do Brasil fontes autênticas de uma expressão comum, que deveria ser revalorizada frente à multiplicidade de influências externas que chegavam ao país através das indústrias culturais.

⁵⁰⁷ OLIVEIRA, Allan de Paula. Os Lugares e as Ressonâncias: música popular, sonoridades e representações do espaço no Brasil. *Ilha*, Florianópolis, v. 24, n. 3, e83436, 2022, p. 50-51.

⁵⁰⁸ RUIZ, Renan Branco. Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo. *História e Cultura*, v. 10, p. 51-81, 2021.

⁵⁰⁹ ZIMBRES, Paula de Queiroz Carvalho. **Gismontipascoal**: a música instrumental brasileira como releitura pós-moderna do ideal modernista. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2017.

A proposta artística de Chico Mário, seja no caso das canções ou na música instrumental, foi uma escolha entre tantas possíveis. Naquele contexto, a relação entre independência artística e valorização da tradição era um dos possíveis caminhos de desenvolvimento da música popular brasileira, mas não era certamente o único e não foi aquele que teve maior destaque tanto do ponto de vista do sucesso fonográfico quanto no que diz respeito à crítica especializada. Nesses casos, predominaram principalmente outros gêneros além da MPB, como o rock, ou os independentes mais vanguardistas, como no caso da cena ligada ao Lira Paulistana.

No final dos anos 1970, justamente na época em que Chico Mário começou sua produção discográfica, o também músico e crítico José Miguel Wisnik comentou sobre as diferentes apropriações da música popular no Brasil e como ela, dentro de sua versatilidade, recusava-se a sucumbir a apenas uma delas.

O fenômeno da música popular brasileira [...] a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles. Sendo assim, esse tipo de música não tem um regime de pureza a defender: a das origens da Nação, por exemplo (que um romantismo quer ver no folclore), a da Ciência (pela qual zela a cultura universitária), a da soberania da Arte (cultuada tantas vezes hieraticamente pelos seus representantes eruditos). Por isso mesmo, não pode ser lida simplesmente pelos critérios críticos da Autenticidade nacional, nem da Verdade racional, nem da pura Qualidade. Trata-se de um caldeirão - mercado pululante em que várias tradições vieram a se confundir e se cruzar, quando não na intencionalidade criadora, no ouvido atento ou distraído de todos nós.⁵¹⁰

De alguma maneira, portanto, Chico Mário, imbuído de concepções específicas sobre seu papel como artista independente e como sujeito político em uma época de reconfiguração da sociedade brasileira, tentou imprimir à sua obra determinados “regimes de pureza” que, apesar de legítimos como opção criativa, não estavam sintonizados com as transformações que a cultura nacional estava sofrendo no contexto da redemocratização. Talvez por isso, e devido também à sua

⁵¹⁰ WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 178-179.

morte precoce, o legado de sua militância na arte independente e a sua obra tenham sido quase sempre negligenciados tanto pela memória da música popular quanto aquela relacionada às resistências democráticas.

4.4. AS OBRAS DERRADEIRAS: TRAUMA E MEMÓRIA

No dia 23 de novembro de 1986, Chico Mário fez um show no Parque da Catacumba, durante o evento RioArte Instrumental, apresentando o repertório baseado no disco lançado naquele mesmo ano, “Retratos”. O artista talvez não imaginasse que aquela seria sua última apresentação antes de descobrir, em 1987, que tinha contraído o vírus HIV em uma das inúmeras transfusões de sangue que precisou fazer devido à sua condição de hemofílico.⁵¹¹

Naquele momento, o paciente portador do vírus era profundamente estigmatizado, mesmo que, no caso do artista, não fizesse parte dos “grupos de risco” que foram os alvos de maior preconceito, como os homossexuais⁵¹²:

Outro “grupo de risco” criado nos anos de 1980 foi o dos receptores de derivados sanguíneos, especialmente os hemofílicos. Ao contrário dos homossexuais, viciados em drogas injetáveis e prostitutas, a descrição inicial do receptor de sangue contaminado foi feita de uma forma mais

⁵¹¹ Segundo publicação do Ministério da Saúde, em 2015: “É consenso entre os protagonistas que, no Rio de Janeiro, a questão do sangue contaminado parece ter sido mais grave que em outros estados do Brasil. Uma das razões apontadas pelo professor do Hospital do Fundão, Celso Ramos, é o fato de as empresas que produziam e comercializavam hemoderivados estarem localizadas no estado. [...] A produção e comercialização de hemoderivados, sem obedecer às normas técnicas estabelecidas, trouxeram consequências graves para a saúde pública. Um exemplo, apontado pelo médico do Fundão, foram os dois surtos de malária entre receptores de sangue, observados no Rio de Janeiro, em 1984 e 1985. Esses surtos, que já revelavam irregularidades e o enorme mercado que representava o comércio de sangue no Rio de Janeiro, fizeram com que o estado tomasse providências de urgência, quando surgiu a epidemia de aids. [...] Existia uma forte militância em torno do controle do sangue liderada por Betinho. Segundo Celso Ramos, o fato mesmo de Betinho ter sido vítima do sangue contaminado contribuiu para os avanços rápidos nessa área. “O Rio de Janeiro resolveu rapidamente porque ocorreu o caso do Betinho, do Henfil e do Chico Maia [sic]. Isso teve uma repercussão muito grande” (Celso Ramos, 20 de setembro de 2003).” Cf. LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. **Histórias da aids no Brasil**, v. 1: as respostas governamentais à epidemia de aids. Brasília: Ministério da Saúde, 2015, p. 103.

⁵¹² De acordo também com o estudo de Lindinalva e Paulo Roberto: “Em setembro de 1987, a revista ‘Veja’ publicou a matéria ‘A tragédia familiar’ sobre os três irmãos hemofílicos Chico Mário, Henfil e Herbert de Souza, o Betinho. A reportagem focava o drama do sangue contaminado pelo HIV, que afetava pessoas hemofílicas e politransfundidas. A ideia de vítima da aids atribuída aos hemofílicos e transfundidos, em contraposição aos homossexuais tidos como disseminadores da epidemia, foi reforçada com a notícia da soropositividade dos três irmãos. A partir de 1989, a aids saiu dos guetos e começou a entrar nos lares brasileiros, por meio do anúncio da morte de artistas famosos e queridos do grande público, como Lauro Corona e Cazusa. Se Lauro Corona, até o fim, guardou silêncio sobre sua doença, Cazusa tornou pública sua condição em 13 de fevereiro de 1989”. Cf. LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. **Histórias da aids no Brasil**, v. 2: a sociedade civil se organiza pela luta contra a aids. Brasília: Ministério da Saúde, 2015, p. 331.

simpática. É nesse sujeito, portador de uma condição genética não adquirida e, portanto, fora do seu controle e responsabilidade, que melhor se expressa a figura do “portador-vítima”. Sua descrição é a do homem comum, pai de família e heterossexual. Entretanto, a forma como a modelação da imagem do hemofílico com HIV/AIDS se construiu não o isenta de todo da sua condição. A repetição da existência de uma diferença genética inscrita no seu corpo conduz à demarcação da *otherness* deste sujeito. Vítima, mas nem por isso um membro comum da sociedade, o seu diagnóstico e a sua condição lhe confere uma posição de exterioridade em relação à população geral.⁵¹³

Um sinal, porém, do acolhimento em relação ao infortúnio dos hemofílicos, foi a solidariedade que recebeu Francisco Mário quando necessitava de recursos para a compra do AZT, medicamento utilizado para o tratamento da AIDS. O show “Venceremos”, realizado em dezembro de 1987 no Teatro João Caetano, reuniu diversos músicos em um show beneficente para o artista, incluindo a presença de Chico Buarque, Aldir Blanc, Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, entre outros.⁵¹⁴

Em suas memórias escritas no hospital em que ficou internado, Chico Mário escreveu:

A verdade é que estou com AIDS, adquirido através de transfusão de sangue, e posso ter pouco tempo de vida. Isto dá uma sensação esquisita. Todos sabemos que vamos morrer, mas assim, e logo, é fogo. Lutarei, aguentarei tudo, afinal todo mundo vai morrer. E eu consegui fazer alguma coisa: vários discos, shows, escrevi alguma coisa, música para filmes, e pronto, esse é nosso destino, de animal na terra e na vida - a morte. [...] Eu não mudei muito depois que soube, mas procurei me concentrar na música: gravação e arranjo rápido.⁵¹⁵

A partir daí, intercalando com momentos intensos de tratamento e internações hospitalares, o músico decidiu dedicar-se a compor e gravar ainda mais três projetos. Retirou-se com a família para um sítio em Itatiaia e lá compôs uma obra instrumental baseada principalmente em arranjos orquestrais, além de voltar a compor canções que não apareciam em disco desde o início dos anos 1980. Em suas memórias escritas no hospital em que estava internado, chegou a escrever o seguinte: “Já gravei a Suíte Brasil, violão e cello, ficou muito bonito, falta pouco para acabar. Gravei minha parte do novo disco Dança do Mar, e do disco cantado. Enfim, procurando criar e produzir (e rápido).”⁵¹⁶

⁵¹³ GÓIS, João Bôsko Hora. Aids, Liberdade e Sexualidade. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Não foi tempo perdido**: os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 229.

⁵¹⁴ VENCENDO A AIDS. *Jornal do Brasil*, 13 dez. 1987, Programa, p. 17.

⁵¹⁵ MÁRIO, Francisco. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Europa/Benfam, s.d.

⁵¹⁶ *Ibid.*

Todo o repertório coligido nesse momento foi gravado em outubro de 1987, no estúdio Sono-Viso, apenas cinco meses antes de seu falecimento, em março de 1988 (pouco mais de dois meses após seu irmão Henfil, pelo mesmo motivo). Em um trabalho intenso de estúdio junto ao Quarteto Bosisio, gravou e mixou o que seriam os três últimos discos de sua carreira, apenas lançados postumamente: “Dança do Mar” (1988), “Suite Brasil” (1992) e “Tempo” (2005).

Assim, não é possível dissociar a composição e gravação dessas três obras da experiência decisiva que o músico vivia em sua vida pessoal. De alguma maneira, são obras que o compositor já realizou tendo em vista uma visão retrospectiva de sua trajetória, marcada por uma anunciada finitude, e de uma memória que deveria ser construída em relação a sua carreira artística. Não é à toa que, diferente das obras anteriormente analisadas aqui, os discos trazem uma abordagem sinfônica sobre os movimentos da vida e da natureza e uma representação particular da história brasileira através da música, além de canções em tom mais intimista e existencial, denotando as preocupações do compositor naquele momento difícil.

O LP “Dança do Mar”, lançado postumamente ainda em 1988⁵¹⁷, ganhou show em homenagem a Chico Mário com Mauro Senise, Antonio Adolfo, Rique Pantoja, Rafael Rabelo, Galo Preto e Quarteto de Cordas da UFF.⁵¹⁸ A renda do espetáculo seria revertida para o Grupo de Apoio e Prevenção da AIDS (GAPA) e para a Associação Interdisciplinar da AIDS (ABIA).⁵¹⁹

Sobre o lançamento do álbum em 1988, escreveu Elizabet Orsini:

[Chico Mário] sempre soube que a música instrumental não tem muita força no Brasil e a consagração da crítica e dos iniciados lhe bastavam. [...] Quando morreu já tinha deixado gravado e mixado *Dança do mar*, projeto em forma de álbum, com capa e ilustrações de Lobianco e poemas de Dorival Caymmi. Sete movimentos inspirados na natureza - Verão, Outono, Inverno, Primavera, Calmaria, Amanhecer e Tempestade - que sugerem o ciclo da vida. [...] Depois que ouviu os primeiros arranjos - feitos em Itatiaia, para onde foi toda a família à procura de inspiração na natureza - Chico ficou assustado: percebeu, no final da vida, que poderia ter sido um grande músico clássico. A angústia de não poder seguir esse caminho o consumiu.

⁵¹⁷ O disco pode ser ouvido na íntegra no link a seguir: <https://spoti.fi/3FL6fDB>. Acesso em 29 out. 2022. O LP foi lançado com recursos do Banco do Nordeste, que patrocinou a tiragem de três mil cópias do álbum.

⁵¹⁸ Na gravação do álbum, os músicos que acompanharam Chico Mário (violão e violão ovation) foram os seguintes: Jaques Morelenbaum: violoncelo; David Chew: violoncelo, Nayram Pessanha: viola de arco; Paulo Bosisio: violino e Paulo Keuffer: violino. E participação especial de Afonso Machado (bandolim), Bruno (fagote), Antonio Adolfo (órgão) e Carlos Rato (flauta).

⁵¹⁹ EM cartaz. **Tribuna da Imprensa**, 22 e 23 out. 1988, Tribuna BIS, p. 5.

E se ele já brigava pela vida, passou a brigar muito mais. Nas horas de angústia, Nívia [sua esposa] costumava animá-lo dizendo que muita gente morre sem perceber o que é.⁵²⁰

No ano seguinte, o repertório do disco foi apresentado pela Orquestra Brasil Consort no Rio de Janeiro:

[...] a Orquestra Brasil Consort, que abre a programação com concerto em homenagem ao compositor Chico Mário, irmão de Henfil e de Herbert de Sousa. Mário, como todos sabem, morreu criminosamente de Aids contraída por transfusão sanguínea. [...] a Brasil Consort, regida pelo maestro Ernani Aguiar executa a “Suíte de danças op. 42” de Dunhill, “Dança do mar”, de Chico Mário em primeira audição mundial, e “Serenata em mi maior op. 22”, de Dvorák. Esta peça de Chico Mário, que já recebeu gravação do Quarteto de Cordas da UFF, é dividida em sete movimentos inspirados na natureza. Uma metáfora da vida.⁵²¹

Neste disco, Francisco Mário explorou de maneira intensa a ideia de um álbum conceitual, articulando suas composições com uma arte gráfica na qual incluiu poemas de Dorival Caymmi e pinturas de Pedro Lobianco. Como uma parte dos sete movimentos são as quatro estações, não seria exagero comentar a inspiração no clássico de Antonio Vivaldi, composto em 1723. Na ocasião, o compositor veneziano também fez acompanhar sua obra por sonetos para cada uma das estações executadas.⁵²²

Os últimos três movimentos do disco são *Calmaria*, *Amanhecer* e *Tempestade*, finalizando portanto a obra com um indício da situação turbulenta pela qual passava o músico. Na abordagem musical dos movimentos do mar e da vida, o “episódio final” remete à agitação provocada pela tormenta.

Do ponto de vista da sonoridade, vemos que nessa obra Chico Mário distancia-se de sua defesa de uma música instrumental estritamente vinculada com sua defesa de uma música brasileira “autêntica”, tanto que recorre a um formato sinfônico devedor da música erudita europeia e não a gêneros da música popular brasileira.

Mesmo assim, pelo menos no movimento de abertura, *Verão*, a presença do bandolim de Afonso Machado, que não se repete nas outras faixas, remete ao universo do choro, como que fazendo uma transição da sonoridade de “Retratos”

⁵²⁰ ORSINI, Elizabet. Chico dança no mar. **Jornal do Brasil**, 17 out. 1988, p. 31.

⁵²¹ TRINDADE, Mauro. Música. **Tribuna da Imprensa**, 04 set. 1989, Tribuna BIS, p. 4.

⁵²² AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. Il cimento dell’armonia e dell’inventione: As Quatro Estações de Antonio Vivaldi. **Revista Interfaces**, n. 22. Vol. 1, jan.-jun. 2015, p. 29-44.

para “Dança do Mar”. Além disso, a ideia de incorporar no encarte do disco os poemas de Dorival Caymmi (a quem Chico Mário já havia homenageado no álbum *Retratos*) também dialogam com a valorização que o artista fazia da “tradição” musical brasileira, posto que o referido cantor foi um dos principais compositores que abordaram a temática marítima (especialmente suas “canções praieiras”).

FIGURA 22 - Capa do disco “Dança do Mar” (1988)



FONTE: O autor (2022, fotografia a partir de original)

O segundo disco⁵²³ lançado postumamente, entre os gravados em 1987, foi “Suite Brasil” (1992)⁵²⁴, obra na qual Chico Mário criou uma “narrativa musical” sobre a história brasileira, desde a conquista portuguesa até às Diretas Já. Em matéria no *Jornal do Brasil*, algumas pistas sobre o repertório do disco: “Uma Bossa Velha para lembrar os anos JK, um choro para lamentar a queda de Jango, acordes dissonantes para evocar o golpe de 64 e até uma Valsa Relativa, para ressaltar a relatividade de nossa abertura política.”⁵²⁵

Um destaque para a forma como foi organizado o repertório é que dos dez temas, metade deles são dedicados à história brasileira do golpe de 1964 até às

⁵²³ O disco pode ser acessado no link a seguir: <https://spoti.fi/3NlrahW>. Acesso em: 29 out. 2022.

⁵²⁴ A suite é uma forma musical que teve início como sequência de movimentos de dança, com variação no andamento mas não na tonalidade. Cf. GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 350. Na obra de Francisco Mário, a suite remonta a uma inspiração mais livre, significando o conjunto de temas instrumentais que variam sobre um tema comum, isto é, a História do Brasil.

⁵²⁵ VIOLA e violão na suíte Brasil. **Jornal do Brasil**, 23 nov. 1986, Programa, p. 22.

Diretas, demarcando a preocupação política do artista com os rumos do país após o início da ditadura militar. Na tentativa de reconstruir um “olhar musical na História do Brasil” (como consta na capa do LP), Chico Mário atestava a máxima de que o passado sempre é interrogado a partir de questões do presente.

Nesta obra, o compositor volta a fazer referência a gêneros da tradição musical brasileira, especialmente o choro e a bossa nova, tentando eventualmente relacionar o gênero musical à época representada. Assim, ele mesclou a sua proposta de compor música erudita⁵²⁶ com as influências que marcaram anteriormente seu trabalho instrumental.

Como foi possível estabelecer a partir da análise sobre os significados políticos da produção independente de Chico Mário, a leitura musical sobre a história brasileira feita pelo artista⁵²⁷ foi absolutamente informada pelos parâmetros da resistência cultural ao regime autoritário, atribuindo impressões negativas ao contexto do golpe de 1964 e ao endurecimento do regime em 1968, ao mesmo tempo que questionava a abertura política e homenageava a luta pelas eleições diretas para presidente.

E o terceiro e último disco, “Tempo”, foi lançado apenas quando seu filho Marcos Souza editou uma biografia onde constam também as partituras das obras de Chico Mário, em 2005.⁵²⁸ Neste álbum, lançado em formato *compact disc*, encontram-se as últimas composições do músico e ainda quatro versões que constam no disco *Marionetes*, uma homenagem da sobrinha do compositor, a cantora e também compositora Regina Souza.

No repertório de doze canções inéditas, Chico Mário inclui *São Paulo*, a canção com a qual venceu o 12º Festival de Inverno de Ouro Preto, versões musicadas de poemas de Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa e outras oito composições exclusivamente suas. O tom desse “retorno à canção” é como uma reflexão existencial, muito relacionada ao momento que o músico vivia.

A maioria das canções é executada em arranjos econômicos, com Chico Mário no violão e na voz, e numa entoação mais grave do que costumava nos dois

⁵²⁶ A relação dos músicos que participaram do disco é a seguinte: Jaques Morelenbaum: violoncelo; David Chew: violoncelo, Nayram Pessanha: viola de arco; Francisco Mário: violão e violão ovation, Paulo Bosisio: violino e Paulo Keuffer: violino. Participação especial de Wendy Rolfe (flauta).

⁵²⁷ Após o falecimento de Chico Mário, Affonso Romano de Sant’Anna afirmou que poderia ter sido o letrista das composições instrumentais de Suíte Brasil. Mais uma vez podemos perceber a adesão de parte da intelectualidade brasileira ao projeto artístico do compositor mineiro. Cf. SANT’ANNA, Affonso Romano de. Suíte Brasil. **Jornal do Brasil**, 16 mar. 1988, Caderno B, p. 2.

⁵²⁸ O disco pode ser acessado no link a seguir: <https://spoti.fi/3Do9U7p>. Acesso em: 29 out. 2022.

primeiros discos. As participações eventuais de Antonio Adolfo (piano), Bruno (fagote) e Afonso Machado (bandolim) não quebraram a atmosfera mais lírica e melancólica das músicas.

Dessa maneira, deixando para trás as “canções de abertura” com letras mais explicitamente políticas, do início de sua trajetória discográfica, o músico retomava seu trabalho como compositor de canções voltando mais a atenção para uma outra tradição do cancioneiro nacional, talvez mais ligada à bossa nova do que à canção engajada.

Podemos perceber que nessas três obras gravadas em 1987, o músico tentava comunicar de maneira musical pelo menos três aspectos relacionados à sua trajetória: um deles era uma reflexão mais intimista sobre as transformações da vida e da natureza, vinculadas aos problemas de saúde que enfrentava naquele momento, deparando-se com uma iminente finitude.

Outro aspecto dizia respeito a uma contribuição que o compositor pensava em deixar como uma interpretação histórica e política do Brasil, que interferiria sobremaneira em uma memória posterior sobre sua obra e seu engajamento político. E por fim, mas não menos importante, voltar a gravar canções (no último disco), pode ter sido uma maneira de resgatar a palavra censurada e “desgastada” que, entre outras razões, o fez se dedicar à música instrumental.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante notar como boa parte dos desafios que marcaram a trajetória artística e a vida de Francisco Mário persistem atualmente, a despeito das diferenças. A luta por sobrevivência artística e autonomia criativa; o enfrentamento de ameaças à sociedade democrática; o papel do compositor no contexto cultural mais amplo; e mesmo a ameaça de um vírus letal⁵²⁹, foram desafios que afetaram tanto o contexto de atuação do compositor quanto estão presentes na atualidade.

Mas se nos determos especificamente na produção musical independente, já pouco tempo depois do falecimento de Chico Mário esse fenômeno começava a ganhar novos contornos, ou talvez algumas facetas já existentes se tornaram mais visíveis. Em uma entrevista do cantor e compositor gaúcho Nei Lisboa, em 1989, o artista comentou a respeito de novos significados, mais abertos e relativos, que poderiam ser atribuídos às noções de vanguarda e independência na música.

A vanguarda fora do sistema é uma coisa que não existe mais. Essa coisa conativa, de estar além, de estar fora e de valorizar esta coisa de não se deixar levar pelo consumo e tal, eu acho que isso não tem mais a ver. Porque o destino e desejo de quem faz um trabalho é levar pras pessoas. Se não chegar nelas não tem sentido. Essa coisa do disco independente teve uma época em que se acreditou, mas agora dançou. Acho que a grande vanguarda de hoje é saber, dentro da sacanagem que é o mercado de música - que rola muita grana e é viciado, corrupto, insensível a qualquer coisa que não seja lucro imediato - a grande vanguarda é achar dentro dessa sacanagem um espaço pra si. O que rola de mais interessante hoje é a maneira como as pessoas estão mesclando tudo.⁵³⁰

A partir desse comentário, é possível vislumbrarmos que já no final da década de 1980 a percepção sobre a produção musical independente que havia se disseminado uma década antes começava a ganhar contornos diferenciados, mais condizentes com o que viria a ser a fase seguinte de expansão do fenômeno, principalmente a partir dos anos 1990.

Sendo assim, consideramos que as múltiplas experiências da produção musical independente brasileira entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 configuraram um contexto específico dentro da história do mercado musical no país, tendo sido o primeiro e mais significativo momento no qual as estratégias de

⁵²⁹ A pandemia da Covid-19, por exemplo, foi a causa da morte de vários parceiros do artista, como o compositor Aldir Blanc, o cineasta Geraldo Sarno e o cartunista Nani.

⁵³⁰ BRAGA, Hamilton. Moderno no sentido de contemporaneidade. **Diário do Pará**, 14 nov. 1989, Caderno D, capa.

produção independente foram politizadas e articuladas com outros discursos para além da possibilidade econômica e tecnológica de gravar um disco por conta própria.

A simultaneidade daquelas experiências com o declínio da ditadura militar e com o processo de redemocratização do país fortaleceu os significados políticos da produção independente, que foram mobilizados por diversos artistas na direção de uma oposição ao Estado autoritário e em favor da liberdade artística, tanto na luta contra a censura quanto no contraponto às ações das multinacionais do disco no mercado fonográfico.

Esse significado especial da articulação da produção musical independente da passagem entre as décadas de 1970 e 1980 foi mobilizado com grande intensidade pelo cantor, compositor e violonista Chico Mário, que adensou na sua trajetória discográfica inteiramente independente as diversas facetas e desafios da busca por autonomia artística naquele contexto.

O músico buscou caminhos que proporcionassem a gravação de seus discos fora das grandes gravadoras, tentando incorporar estratégias que distinguíssem o “esquema fonográfico convencional” de um “esquema fonográfico independente”; elaborou uma fortuna crítica (na imprensa e em livro publicado sobre o tema) a respeito das relações da produção alternativa de discos com as lutas políticas da resistência cultural no final da ditadura militar e ainda tentou traduzir em sua própria obra um “discurso musical” que expressasse uma coerência entre suas proposições estéticas e políticas e os desafios próprios da produção independente.

A análise desses aspectos mencionados, que se constituíram nos objetivos específicos desta pesquisa, foram norteados por essa problemática mais geral, de abordar como o artista enfrentou os desafios da produção independente articulados à sua crítica política e ao seu trabalho de criação musical. Ao longo do trabalho, tentamos demonstrar como cada uma dessas facetas comunicavam-se entre si, ora complementando-se umas às outras ora trazendo desafios quase intransponíveis para a fabricação de uma coerência entre todas essas dimensões.

É claro que nesta tese não desenvolvemos juízos de valor sobre a questão da “coerência”, mas apontamos como que para cada um dos desafios do artista havia dimensões complexas e contraditórias a serem enfrentadas. No caso das estratégias de gravação autônoma, percebemos que, apesar das tentativas de distinção de um “esquema fonográfico independente” em relação a um “esquema fonográfico

convencional”, aquele incorporou deste muitos aspectos já consolidados da racionalização dos processos de gravação e produção discográfica, assim como a concretização do suporte fonográfico passava por diversos pontos de dependência em relação à estrutura da indústria fonográfica. Mesmo assim, Chico Mário e outros músicos independentes tentaram desenvolver estratégias diferenciadas de produção alternativa.

No caso da crítica política relacionada à produção musical independente, Chico Mário vinculou suas ações e discursos à resistência cultural contra a ditadura militar, defendendo que a luta do músico independente era dupla: contra o autoritarismo do Estado (sendo a censura o principal exemplo na área musical) e contra o poder das multinacionais, que no campo fonográfico criava empecilhos, segundo o artista, para a verdadeira realização da autonomia criativa dos músicos.

Ao mesmo tempo, no entanto, o artista recorreu a políticas de incentivo do governo federal, principalmente aquelas desenvolvidas pela Funarte, para viabilizar apresentações que dificilmente seriam viáveis com apenas com seus recursos individuais. Além disso, suas ideias a respeito da valorização da cultura brasileira estavam bastante sintonizadas com os parâmetros estabelecidos pela Política Nacional de Cultura lançada em 1975 pelo governo Geisel. Ou seja, nesta dimensão política também havia aproximações com o “sistema político” oficial, ao mesmo tempo que se tentava produzir práticas e discursos de distinção e contraponto à ditadura militar.

Já no caso de sua obra musical, Chico Mário apresentou em seus discos canções e composições instrumentais que tentavam expressar essa escolha por uma postura crítica e de autonomia criativa frente ao *status quo* político e fonográfico de sua época. Aproximando-se de uma abordagem cancional devedora dos parâmetros da canção engajada e investindo em temas instrumentais com recorte mais “tradicional”, com sambas, choros e modas de viola, o artista desenvolveu uma proposta independente muito ligada a uma visão nostálgica da MPB e da música brasileira em geral, distanciando-se certamente dos padrões de sonoridade privilegiados pelo mercado fonográfico convencional naquele momento. A defesa dessa proposta estética, que posicionava o artista em um *locus* independente em relação ao mercado, no entanto, fazia uma peculiar combinação entre independência discográfica e certo conservadorismo musical.

Posto isso, demonstramos que, apesar das complexidades e contradições que envolveram os discursos e práticas do artista no que diz respeito às dimensões da produção discográfica, da política e da estética, em todas elas foram encontradas brechas para politizar e demarcar uma condição de distinção para o músico independente do contexto entre o final da década de 1970 e início da década de 1980, tarefa que Chico Mário desempenhou com grande desenvoltura e riqueza de detalhes. A partir dessas considerações mais amplas, recorreremos agora a uma retomada da abordagem dos capítulos da tese para concluir e encaminhar alguns pontos mais específicos.

No primeiro capítulo, abordamos como o músico recorreu a diferentes estratégias para conseguir gravar seus discos fora das gravadoras convencionais. Fez empréstimo bancário, organizou financiamento coletivo e organizou-se junto com outros artistas para viabilizar um “esquema fonográfico independente”, contando com vários colaboradores, entre eles músicos, artistas visuais e o técnico de som Toninho Barbosa, em cujo estúdio Sono-Viso gravou todas as suas obras. Em cada um dos discos lançados, Chico Mário investiu simbolicamente em diferentes aspectos (música, capa, encarte, textos etc.) para dotar a obra de características que demarcassem sua postura independente. Era como se a obra por inteiro fosse uma metáfora da liberdade artística conquistada pelo músico.

Um aspecto importante nesse caso foi a rede de colaboradores envolvida no processo, cujos personagens estão, hoje em dia, envoltos em um ostracismo e é raro encontrarmos informações abundantes e confiáveis sobre eles. Técnicos de estúdio, críticos musicais, produtores culturais e até mesmo alguns instrumentistas que foram fundamentais não só na história da produção musical independente como em outros processos criativos ao longo da história são negligenciados na construção de acervos e fontes para pesquisa. Uma tarefa importante para estudos futuros é tentar coligir fontes e criar banco de dados sobre esses personagens tão significativos para entendermos as múltiplas facetas da criação artística e de sua relação com a sociedade.

Essa possibilidade de gravar de maneira autônoma coadunou-se com a insatisfação que o músico demonstrava com os rumos do mercado musical brasileiro, visto por ele como inundado por músicas estrangeiras de pouca qualidade e também com a presumida ingerência que as multinacionais do disco exerciam na liberdade artística dos compositores e intérpretes. Assim, ao mesmo tempo que

conseguia viabilizar uma gravação por conta própria de seus discos, Chico Mário foi construindo uma leitura e uma posição crítica da realidade brasileira, tornando-se não apenas um músico que recorria à produção alternativa de maneira provisória, mas uma espécie de “militante” da “causa independente”, atribuindo desdobramentos políticos a sua atitude.

E aqui encontramos uma questão importante a ser mencionada sobre a produção independente da época analisada: a possibilidade de a ela ser agregada um “valor político”, como se a postura de autonomia frente ao “esquema fonográfico convencional” garantisse uma aura artística extraordinária aos independentes. Esse valor político dos independentes era mobilizado constantemente nos discursos de alguns músicos dessa tendência, como Chico Mário, que atribuíam significados às suas estratégias que iam desde uma imagem quixotesca de lutadores contra a opressão das multinacionais do disco até mesmo a de guardiões da autonomia artística e da da cultura brasileira “autêntica”.

Essa temática, inclusive, foi um dos temas do segundo capítulo, no qual analisamos como Chico Mário e sua perspectiva da produção musical independente articulou-se com o amplo espectro das resistências culturais daquele contexto. Informado principalmente por um debate cultural vinculado à perspectiva nacional-popular de esquerda, o violonista valorizava a “cultura popular” e as expressões “autênticas” da música popular brasileira como forças imprescindíveis na luta contra o autoritarismo da ditadura militar e contra o monopólio das indústrias culturais gerido por empresas multinacionais que, segundo ele, tentavam despejar o “lixo cultural” estrangeiro no país.

Além disso, discutimos como diversos veículos de imprensa auxiliaram no processo de construção de uma imagem pública dos independentes, tanto em publicações da mídia hegemônica quanto da imprensa alternativa. Em certa medida, boa parte das análises políticas desenvolvidas por Chico Mário e alguns de seus parceiros de circuito independente circularam nos meios de comunicação impressos da época.

A abundância de reportagens sobre a produção musical independente nos anos finais da década de 1970 e nos anos iniciais da década de 1980 denota o interesse do campo cultural daquele momento a respeito da gravação autônoma de discos. No caso da imprensa alternativa, essa relação era ainda mais intensa, já que ambas formas de criação cultural disseminavam a ideia de serem um contraponto ao

campo cultural hegemônico, reforçando-se mutuamente como formas emancipatórias de comunicação e criação artística. O papel da imprensa também foi fundamental para que a produção musical independente se tornasse uma experiência delimitável e visível dentro do campo cultural brasileiro. A respeito disso, Chico Mário foi assíduo colaborador de diversas publicações, tanto participando de reportagens como produzindo textos de sua própria lavra a respeito da experiência independente em geral e também divulgando seus discos, textos que eram sempre acompanhados de uma apreciação crítica sobre a cultura brasileira e o mercado fonográfico.

No segundo capítulo também destacamos como a dimensão política da produção independente também passou pela organização de alguns de seus representantes em associações, como a Associação de Produtores Independentes de Discos e Fitas do Rio de Janeiro (APID-RJ) e o departamento de produção independente da Cooperativa de Músicos do Rio de Janeiro (COOMUSA). A dificuldade de profissionalização dos processos de produção e distribuição/difusão das obras alternativas (que acabou dificultando a consolidação desse “esquema fonográfico independente” no contexto analisado) tentava ser compensada pela ajuda mútua entre seus representantes. No entanto, as estruturas de apoio criadas dentro dessas associações acabaram se mostrando insuficientes frente à expansão e à demanda da produção musical que tentavam auxiliar.

Apesar da vida breve dessas iniciativas, elas foram experiências fundamentais para que os músicos independentes vislumbrassem caminhos mais duradouros e menos individualizados de propagação da produção alternativa. A escassez de fontes sobre essas práticas associativas, no entanto, dificultou o aprofundamento das análises sobre este tema. Uma posterior investigação que tente resgatar possíveis acervos dessas associações tem chances de descortinar outras dimensões significativas dessas empreitadas de organização coletiva dos músicos independentes.

Os desafios estéticos enfrentados pelo artista foram abordados no terceiro capítulo. Chico Mário desenvolveu uma obra multifacetada, baseada em canções e músicas instrumentais. No primeiro caso, elaborou uma obra muito inspirada na “canção engajada”, mas adaptando essas referências para um contexto de distensão política. Assim, como conceituou Marcos Napolitano, suas criações nessa área podem ser percebidas dentro da noção de “canção de abertura”, ao ter

abordado temas relacionados tanto ao “trauma” da ditadura quanto às expectativas relacionadas à redemocratização do país. Para alguns críticos, no entanto, essa proposta do músico soava como nostálgica ou até mesmo ultrapassada, o que em certo sentido reforçava que para fazer o trabalho que gostaria, o músico deveria seguir trilhando um caminho autônomo, sem se dobrar às “exigências do mercado”.

Por outro lado, na música instrumental, ajudou a compor um contexto de revigoração da cena instrumental brasileira, que se disseminou sobremaneira através dos lançamentos independentes. No entanto, diferente da tradição anterior do sambajazz ou mesmo do jazz brasileiro praticado por seus contemporâneos, o músico transitou por uma visão quase que pré-bossa novista da música instrumental, valorizando principalmente gêneros como choro, samba, baião e modas de viola. Além disso, a aposta de Chico Mário na música instrumental veio na esteira de um descontentamento com o cerceamento das letras musicais pela censura e pela recepção abaixo da esperada dos ouvintes e da crítica em relação às suas composições com letra.

A partir da análise da obra do artista, ficou evidente que a noção de independência do ponto de vista estético estava vinculada, no caso de Chico Mário, mais na posição ocupada pelo artista no mercado da música brasileira do que em um lugar de “inovação” ou “experimentalismo musical” que exigisse uma produção alternativa específica. Em muitos momentos, até mesmo a crítica reforçava esse lugar “independente” do artista, na medida em que a sonoridade de suas obras estava distante das músicas que tinham mais visibilidade no mercado musical brasileiro dos anos 1980. Como muitas vezes a crítica musical compartilhava com Chico Mário de uma visão negativa dos rumos da MPB naquele momento, a proposta do artista encontrava acolhida como sendo dotada de uma qualidade a ser prestigiada, um exemplo de “preservação” da “boa música” brasileira.

Uma outra questão é importante ser mencionada nessas palavras finais: se a produção musical independente foi uma escolha prévia para o artista ou se foi um caminho alternativo trilhado e construído ao longo do processo mesmo de sua trajetória artística. Dadas as evidências e as análises desenvolvidas nesta tese, opto pela segunda hipótese, pois o músico, no início de sua carreira, chegou a recorrer a gravadoras para viabilizar seu trabalho. Não por acaso utilizamos justamente a abordagem do “como fazer” para exemplificar o caráter indeterminado e processual do engajamento do artista na produção independente.

No entanto, se a opção de Chico Mário pela produção independente não foi uma estratégia de primeira hora, foi possível estabelecer que a partir de determinado momento do início de sua carreira, entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, uma série de fatores convergiram para que o músico dedicasse sua produção discográfica a esse formato de produção cultural. Entre eles, podemos citar: o relativo “sucesso” das empreitadas iniciais na área, como no caso de Antonio Adolfo e Boca Livre; o descontentamento do artista com propostas de ingerência das gravadoras sobre seu trabalho artístico; uma leitura crítica da “padronização musical” que estaria sendo promovida pelas companhias multinacionais do disco e, não menos importante, uma postura de resistência ao autoritarismo da ditadura militar, vinculada a uma trajetória familiar de oposição ao regime implementado em 1964 e que, no momento de intensificação da carreira artística do músico, confundia-se com a luta pela redemocratização do país.

Esse contexto específico ajuda a pensarmos no engajamento do artista na produção independente com características diferenciadas daquelas que assumiram o setor quando a disseminação desta produção tornou-se mais intensa a partir da década de 1990, momento em que a complementaridade dos independentes em relação ao mercado fonográfico convencional tornou-se mais nítida.

Pensando na produção musical independente de maneira ampla, podemos então situar a trajetória artística de Chico Mário entre dois momentos desse fenômeno. Um inicial, de iniciativas esparsas e provisórias, e outro, mais contemporâneo, de relações estreitas da produção independente com as indústrias culturais contemporâneas. Durante o final da década de 1970 e início da década de 1980, o músico mineiro participou ativamente da tentativa de viabilização de um caminho duradouro para a produção de discos independentes no Brasil.

Naquele momento, como analisamos anteriormente, a possibilidade de gravar um disco por conta própria foi ativada simbolicamente do ponto de vista político, cultural e estético por diversos artistas, sendo o caso de Chico Mário um exemplo desse processo. No entanto, essa “primeira onda” esvaziou-se na segunda metade da década de 1980 e, apesar de sua forte politização no início, parece ter se tornado uma memória opaca para a produção independente posterior. As razões para esse esvaziamento e para esse vínculo frágil entre os dois momentos da produção independente ainda não nos são suficientemente claras e serão objeto de novas pesquisas no futuro.

Mesmo que de alguma maneira diversos artistas independentes, na atualidade, ainda veiculem discursos que imprimam um grau significativo de distinção para suas obras e atitudes, tanto do ponto de vista estético quanto político, é certo que a produção independente desde o final do século XX tornou-se cada vez mais parte de um sistema aberto dentro da indústria fonográfica, no qual *majors* e *indies* coexistem de maneira complementar. Se na época de Chico Mário a ideia de que a produção alternativa seria um sinal da crise da indústria fonográfica ou mesmo um meio para confrontá-la soava controversa, atualmente uma ideia desse tipo seria plenamente descabida.

Essas alterações nos significados do “independente” e da ideia de uma vanguarda estética “fora do sistema” se ampliaram nos últimos anos. As transformações no processo de mercantilização da música através do *streaming*, atreladas à precarização das condições de financiamento e manutenção de projetos artísticos, têm deixado muitos artistas preocupados com sua sobrevivência através do trabalho artístico.

Não é à toa que, durante o contexto de isolamento social no combate à pandemia da Covid-19, muitos artistas em geral, e músicos em particular, encontraram-se em situação difícil, desprovidos de recursos para dar continuidade a projetos e mesmo sem condições de garantir sua sobrevivência de maneira digna. Muitos músicos, atualmente, acabaram recorrendo a formas de financiamento coletivo, como o *crowdfunding*, ou a incentivos de caráter emergencial, como o da Lei Aldir Blanc, para viabilizarem seus projetos e suas subsistências. Assim, diante de um cenário complexo, o músico independente hoje pode estar situado em um gradiente amplo de situações, que vai desde aquele que consegue manter seu trabalho com visibilidade e bons rendimentos até o que luta pela sobrevivência dentro de uma situação precária e improvisada.

Se nos anos 1970/1980 a produção independente era uma “novidade” a qual poderia ser atribuída um valor político mais explícito de enfrentamento ao “sistema”, atualmente a contribuição da produção independente para o *establishment* cultural é mais evidente, dificultando a politização da produção discográfica por conta própria como fez Chico Mário de maneira mais intensa.

Esperamos que a abordagem da complexidade dos desafios que enfrentaram os músicos que aderiram à produção musical independente nas décadas de 1970 e 1980, bem como a análise das estratégias e discursos elaborados por eles naquele

momento, possam auxiliar em uma compreensão mais ampla e complexa da produção musical alternativa de maneira particular, mas também ajudem a refinar o conhecimento crítico sobre o mercado fonográfico brasileiro em geral, quase sempre interrogado pelo seu lado mais convencional.

Este trabalho, portanto, procurou demonstrar a relevância da obra e da trajetória artística de Chico Mário para o estudo da produção musical independente no Brasil e para problematizar algumas das principais questões que estiveram envolvidas nos rumos da música popular brasileira nas últimas décadas.

REFERÊNCIAS

Fontes audiovisuais:

A terra queima. Direção: Geraldo Sarno. Brasil: Saruê Filmes, 1984, 16mm, COR, 55min.

CHICO Mário - A Melodia da Liberdade. Direção: Silvio Tendler. Brasil: Caliban Filmes, 2021, 100min.

TRÊS irmãos de sangue. Direção: Angela Patrícia Reiniger. Brasil, 2006, 102min.

Fontes fonográficas:

MÁRIO, Chico. **Terra**, Libertas, 1979. 1 disco sonoro

_____. **Revolta dos Palhaços**, Libertas, 1980. 1 disco sonoro.

_____. **Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais**, Libertas, 1983. 1 disco sonoro.

_____. **Pijama de Seda**, Libertas, 1985. 1 disco sonoro.

_____. **Retratos**, Libertas, 1986. 1 disco sonoro.

_____. **Dança do Mar**, Libertas, 1988. 1 disco sonoro.

_____. **Suite Brasil**, 1992, 1 disco sonoro

_____. **Tempo**, 2005, 1 disco sonoro.

Fontes bibliográficas:

MÁRIO, Chico. **Como fazer um disco independente**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1986.

_____. **Painel Brasileiro**. Rio de Janeiro: Libertas, 1983.

_____. **Ressurreição**. Rio de Janeiro: Europa/Benfam, s.d.

Fontes de imprensa:

A Luta Democrática

Cadernos do Terceiro Mundo

Correio Braziliense

Diário do Pará

Diário do Paraná

Em Tempo

Folha de São Paulo
Jornal do Brasil
Jornal do Commercio
Manchete
Movimento
O Cruzeiro
O Estado de São Paulo
O Fluminense
Pasquim
Pioneiro
Playboy
Tribuna da Imprensa
Última Hora

Demais sites consultados:

Acervo Aramis Millarch: <https://www.millarch.org/>

CEDOC - Funarte:

<https://www.gov.br/funarte/pt-br/acao-a-informacao-lai/institucional/cedoc>

Discos do Brasil: <https://discosdobrasil.com.br/>

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional:

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Instituto Cravo Albin: <https://institutocravoalbin.com.br/>

Instituto Cultural Chico Mário: <http://www.institutochicomario.org.br/>

Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB): <https://immub.org/>

Instituto Piano Brasileiro: <http://institutopianobrasileiro.com.br/>

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ): <http://www.mis.rj.gov.br/>

SIAN - Arquivo Nacional: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>

Referências bibliográficas:

ABREU, Paula. **A música entre a arte, a indústria e o mercado**: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal. Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra, 2010.

_____. A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 85, Coimbra, jun. 2009, p. 105-129.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a censura**: de como o cutelo vil incidiu na cultura. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALBUQUERQUE, Célio (org.). **1979**: o ano que ressignificou a MPB. Rio de Janeiro: Garota FM Books, 2022.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

ALMEIDA, Marina Barbosa de. **As mulatas de Di Cavalcanti**: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930). Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2007.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da mineiridade**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. Il cimento dell'armonia e dell'invenzione: As Quatro Estações de Antonio Vivaldi. **Revista Interfaces**, n. 22. Vol. 1, jan.-jun. 2015, p. 29-44.

AZEVEDO, Carlos. **Jornal Movimento**: uma reportagem. Belo Horizonte: Editora Manifesto, 2011 (com reportagens de Marina Amaral e Natalia Viana).

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali**: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1985.

BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos - 1974 - 1983**: a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BATISTA, Juliana Wendbap. **Vanguarda Paulista**: retratos de uma geração musical nos anos 1980. Tese de Doutorado. Niterói (RJ): Universidade Federal Fluminense, 2019.

BITTENCOURT, Icaro. "Ninguém vai me segurar": Ana Mazzotti e a música popular brasileira nos anos 1970 e 1980. **Anais do XVII Encontro Regional de História da ANPUH-PR**, Maringá-PR, nov. 2020.

_____. Chico Mário e o disco independente: resistência cultural e música instrumental brasileira nos anos 1980. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 7, n. 00, p. e020005, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13812>. Acesso em: 22 out. 2021.

BLANNING, Tim. **O triunfo da música**: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: Idem. **A economia das trocas simbólicas**. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 99-181. Trad. Sérgio Miceli.

_____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997 (Trad. Maria Lúcia Machado).

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Trad. José Pedro Antunes.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Manole, 2010.

CAMPELO, Wanir Teresinha. Da Liberdade ao Planalto: a travessia de Tancredo Neves em seus múltiplos tons. **BOCC**. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, v. 1, p. 1-14, 2006.

CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda. **Toninho Horta**: harmonia compartilhada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

CAPARELLI, Sérgio. **Ditaduras e indústrias culturais, no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1989.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **Memórias, discos e outras notas**: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927–1971). Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2007.

CARVALHO NETO, Cláudio José de. **“Quem será o herói dessa nossa história? Quem vai tecer o amanhã?”**: A disputa de narrativas e representações de Tiradentes e da Inconfidência Mineira na Ditadura Civil-Militar. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós- Graduação em História, Fortaleza, 2019.

CASTRO, Igor Garcia de. **O lado B**: a produção fonográfica independente brasileira. São Paulo: Annablume, 2010.

CHAMAYOU, Grégoire. **A sociedade ingovernável** – Uma genealogia do liberalismo autoritário. São Paulo: Ubu, 2020.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CONCAGH, Tiago Bosi. **Pois é, pra quê**: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974). Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2017.

CORREA, Priscila Gomes. Performance e Resistência no Festival Phono 73. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História**, Brasília - DF, 2017.

COSTA, Fernando Muratori. **Nas margens da modernidade**: música e percursos de memória em Teresina (Anos 1980). Tese de Doutorado. Niterói (RJ): UFF, 2019.

COSTA, Iná Camargo. Quatro Notas sobre a Produção Independente de Música. **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p. 06-21.

_____. Como se Tocaram as Cordas da Lira. **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p.34-36.

CUARTAS, Marco Antonio Juan de Dios. La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis. **Cuadernos de Etnomusicología**. Nº8, 2016, p. 21-47.

D'ARAÚJO, Maria Celina; JOFFILY, Mariana. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O tempo do regime autoritário**: ditadura militar e redemocratização, Quarta República (1964-1985). 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 11-48. (O Brasil Republicano; 4)

DE MARCHI, Leonardo. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, Michael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 145-163.

_____. Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. **Revista ECO-PÓS**, v.9, n.1, janeiro-julho 2009, p.121-140.

_____. O Significado Político da Produção Fonográfica Independente Brasileira. **e-compós**. Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicações, 2006.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, Sheyla Castro. **"...De tudo que a gente sonhou"**: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2017.

DUARTE, Betinho. **Rua viva**: o desenho da utopia. Belo Horizonte: Rona, 2004.

EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). **Arte e política no Brasil**: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da vanguarda paulista. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição**: A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro. São Paulo: Edusp, 2018.

FERNANDES, Natália Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea** - Revista de Sociologia da UFSCar, v. 3, n. 1, jan./jun. 2013, p. 173-192.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Tempo e Argumento**, vol. 9, n. 20, jan./abr. 2017, p. 51-58.

FRANCO, Renato. Política e Cultura no Brasil: 1969-1979. (Des) Figurações. **Perspectivas**, São Paulo, n. 17-18, 1994/1995, p. 59-74.

FREIRE, Guilherme Araujo. **Autonomia e distinção na indústria fonográfica brasileira dos anos 1950 e 1960**: o caso das gravadoras Festa, Elenco e Forma. Tese de Doutorado. Campinas (SP): IA/Unicamp, 2019.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge (USA): Harvard University Press, 1998.

_____. **Music for pleasure**. Essays in the Sociology of Pop. New York: Routledge, 1988.

_____. Towards an Aesthetic of Popular Music. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (eds.). **Music and Society**: The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 133-149.

GALLETTA, Thiago Pires. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do "independente" no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014.

GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

_____. Afinidades eletivas: a FUNARTE e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Tempo e Argumento**, vol. 9, n. 22, set/dez 2017. p. 70-92.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Nacionalismo, engajamento e música instrumental:

a sonoridade do Quarteto Novo. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 7 e020007 2020.

GHEZZI, Daniela Ribas. “**De um Porão Para o Mundo**”: a Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP’s através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos Campos Fonográfico e Musical. Dissertação de Mestrado. Campinas (SP): Unicamp, 2003.

GIRÃO, Paulo. **Glória ao rei dos confins do além**: uma música pode mudar uma vida. Rio de Janeiro: KBR, 2012.

GÓIS, João Bôsko Hora. Aids, Liberdade e Sexualidade. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Não foi tempo perdido**: os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 210-246.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega**. Buenos Aires, 2009, p. 195-210.

GOODWIN, Ricky. Da Independência Musical. In: MELLO, Maria Amélia (org.). **Vinte anos de resistência**: Alternativas da Cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 137-155.

GINZBURG, Carlo. Microhistory and World History. In: BENTLEY, Jerry H.; SUBRAHMANYAM, Sanjay; WIESNERHANKS, Merry E (ed.). **The Cambridge World History**, London: Cambridge University Press, 2015, 446–473.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HEREDIA, Cecília. A censura musical no Regime Militar brasileiro. In: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre (org.). **Censura no Brasil republicano (1937-1988)**: sociedade, música, telenovelas e livros. Salvador: Sagga, 2021, p. 77-92.

_____. **A caneta e a tesoura**: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2015.

HENFIL. **Cartas da mãe**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

HERSCHMANN, Michael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Para fazer chorar as pedras**: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas 1940/50. Tese de Doutorado. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2013.

IAZZETTA, Fernando. A Música, o Corpo e as Máquinas. **Opus**. Rio de Janeiro, Vol. 4, No. 4, Ago. 2007.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa**: as condições da produção. São Paulo: Pioneira, 1975.

JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio. La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis. **Cuadernos de Etnomusicología**, Nº8, 2016, p. 21-47.

LAMARÃO, Luisa Quarti. “Eu não confio na cultura de ninguém que ganha mais de três salários mínimos.” Tinhorão e a música popular brasileira. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (org.). **História e memória das ditaduras do século XX**, v. 1. Rio de Janeiro: FGV, 2015, p. 294-319.

_____. **A crista é a parte mais superficial da onda**. Mediações culturais na MPB (1968-1982). Tese de Doutorado. Niterói (RJ): ICHF-UFF, 2012.

LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. **Histórias da aids no Brasil**, v. 1: as respostas governamentais à epidemia de aids. Brasília: Ministério da Saúde, 2015.

_____. **Histórias da aids no Brasil**, v. 2: a sociedade civil se organiza pela luta contra a aids. Brasília: Ministério da Saúde, 2015.

LIMA, Mariana Mont’Alverne Barreto. **As majors da música e o mercado fonográfico nacional**. Tese de Doutorado. Campinas: IFCH/Unicamp, 2009.

LOPES, Paul D. Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. **American Sociological Review**, 1992, vol. 57 (February).

LUNA, João Carlos de Oliveira. **O Udigrudi da pernambucália**: história e música do Recife (1968-1976). Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2010.

LUNARDI, Rafaela. **Preparando a tinta, enfeitando a praça**. O papel da MPB na “Abertura política” brasileira (1977-1984). Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2016.

LUSTOSA, Isabel. **Nássara**. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 1999.

MACHADO, Gustavo B. Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970. **Sonora** - Revista Eletrônica, v. 1, p. 6, 2006.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica** - A trajetória da Discos Marcus Pereira. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PPGMPA-ECA/USP, 2013.

MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. In: Idem. **A fugitiva**: ensaios sobre música. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 104-125.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides.

MELLO, Zuzi Homem de. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENDONÇA, Cecília de. Acervo Djalma Corrêa: pesquisa, documentação e produção fonográfica. **Anais do X ENABET** | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Porto Alegre, 2021.

MICELI, Sergio. Estado, mercado y necesidades populares: las políticas culturales en Brasil. In: CANCLINI, Néstor (org.). **Políticas culturales en América Latina**. Buenos Aires: Grijalbo, 1987, p. 127-143.

MIÈGE, Bernard. As indústrias culturais e mediáticas: uma abordagem sócio-econômica. **MATRIZES**, São Paulo, n. 1, out. 2010, p. 41-54.

MOLINA, Sergio. **Música de montagem**: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.

MOORE, Allan. Authenticity as Authentication. **Popular Music**, vol. 21, n. 2, Cambridge University Press, (May, 2002), p. 209-223.

MORAES, Dênis de. **O rebelde do traço**: a vida de Henfil. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, mai./ago. 2018.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 66, abr. 2017, p. 199-220.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. 2. Ed. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2009.

_____. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura**, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 87-101.

_____. **Arrogantes, anônimos, subversivos**: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2000.

MUSSY, Luis de; VALDERRAMA, Miguel (orgs.). **Historiografía postmoderna**: conceptos, figuras, manifiestos. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios - Casa de Artes e Livros, 2017.

_____. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XV-XLVI.

_____. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). **Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos**, Vol. 9, Nº. 16, 2014, p. 51-63.

_____. **Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro**. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

_____. "Vencer Satã só com orações": políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Vaz. (Org.). **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, vol.2, p. 145-174.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). **Estudos Avançados**, vol. 24, n. 69, 2010, p. 389-402.

_____. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004, p.103-126.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume, 2001.

NEGUS, Keith. **Music Genres and Corporate Cultures**. London: Routledge, 1999.

NOBILE, Lucas. **Raphael Rabello: o violão em erupção**. São Paulo: Editora 34/Itaú Cultural, 2018.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Os Lugares e as Ressonâncias: música popular, sonoridades e representações do espaço no Brasil. **Ilha**, Florianópolis, v. 24, n. 3, e83436, p. 39-55, 2022.

_____. "Pump up the jam": Música Popular e Política. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 315-348.

OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. **Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. **Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, Marcio Pizzi de. As transformações do mercado musical e as plataformas de crowdfunding e licenciamento musical. **Revista Sonora**, Vol. 6, Nº 12, Campinas, 2017. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br/>. Acesso em 10 jul. 2019.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PACE, Eliana. **Sergio Ricardo**: canto vadio. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

PANDOLFI, Dulce; GAZIR, Augusto; CORRÊA, Lucas (orgs.). **O Brasil de Betinho**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

PAULA, Christiane Jalles de. **O bom combate**: Gustavo Corção na imprensa brasileira (1953-1976). Rio de Janeiro: FGV/Faperj, 2015.

PEREIRA, Raimundo Rodrigues (ed.). **Retrato do Brasil**: Da Monarquia ao Estado Militar, vol. 2, São Paulo: Editora Política, 1984.

PERPETUO, Irineu Franco. **História Concisa da Música Clássica Brasileira**. São Paulo: Alameda, 2018.

PETERSON, Richard & BERGER, David G. Cycles in Symbol Production: the case of popular music. **American Sociological Review**, 1975, vol. 40 (April).

PICCOLO, Monica. O dragão não era de papel: os (des)ajustes da Política Econômica brasileira nos anos 1980. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Não foi tempo perdido**: os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 247-274.

PICOLOTTO, André. **Discos Marcus Pereira**: uma história musical do Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso Florianópolis: CCE/UFSC, 2016.

PIEIDADE, Acácio T. C. Os usos da linguagem na análise musical. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto (ed.) **O pensamento musical criativo**: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade. Salvador: UFBA, 2015, v. 1, p. 198-203.

PORFÍRIO, Pablo Francisco de Andrade. **Francisco Julião**: em luta com seu mito. Golpe de Estado, Exílio e Redemocratização do Brasil. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2016.

QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Não foi tempo perdido**: os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**: do Golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. REIS, Daniel Aarão. Ditadura e tradições autoritárias no Brasil: por uma revisão crítica permanente. In: ROLLEMBERG, Denise; CORDEIRO, Janaina Martins (org.). **Por uma revisão crítica: ditadura e sociedade no Brasil**. Salvador: Sagga, 2021.

RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração: a história dos grandes festivais**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. **Brasilidade revolucionária: Um século de cultura e política**. São Paulo: Unesp, 2010.

RODRIGUES, Cláudia. **Betinho - sertanejo, mineiro, brasileiro**. São Paulo: Planeta, 2007.

ROLLEMBERG, Denise. **Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália**. São Paulo: Alameda, 2016.

_____; CORDEIRO, Janaina Martins (org.). **Por uma revisão crítica: ditadura e sociedade no Brasil**. Salvador: Sagga, 2021.

ROSS, Alex. Chacona, lamento, walking blues: linhas de baixo da história da música. In: Idem. **Escuta só: do clássico ao pop**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 40-75. Trad. Pedro Maia Soares.

RUIZ, Renan Branco; RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo. Além das cenas do crime: o fantasma de Tenório Jr. em meio às dissonâncias e disputas na historiografia do jazz brasileiro (1964-1976). **ORFEU**, v.6, n.1, abril de 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/19611>. Acesso 22 out. 2021.

RUIZ, Renan Branco. A vanguarda paulista instrumental. **Música Popular em Revista**, v. 8, p. e021005, 2021.

_____. Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo. **História e Cultura**, v. 10, p. 51-81, 2021.

_____. **“Procura-se Mecenas”**: música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). Dissertação de Mestrado. Franca (SP): Unesp, 2017.

RUIZ, Téo. **A autoprodução musical**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: STARLING, Heloisa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, p. 24-35.

SANS, Juan Francisco; CANO, Rúben López (org.). **Música popular y juicios de valor**: una reflexión desde América Latina. Caracas: Fundación CELARG, 2011.

SANTHIAGO, Ricardo. "A pergunta que não se faz". Algumas ideias sobre história oral e canção. In: Idem (org.). **História oral e arte**: Narração e criatividade. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

SANTOS, Juliano Camara. **A Composição e a Performance Violonística de Egberto Gismonti**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.

SCHREINER, Claus. **Música Brasileira**: A History of Popular Music and the people of Brazil. Nova York: Marion Boyars, 1993. Trad. Mark Weinstein.

SCOTT, Joan W. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (org.). **Falas de Gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, Santa Catarina, 1999, p. 21-55, trad. Ana Cecília Adoli Lima.

SHUKER, Roy. **Popular Music**: The Key Concepts. 2. ed. London: Routledge, 2005.

_____. **Understanding Popular Music**. 2. ed. London: Routledge, 2001.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O tempo do regime autoritário**: ditadura militar e redemocratização, Quarta República (1964-1985). 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 313-356. (O Brasil Republicano; 4)

SILVA, Golbery do Couto e. Conjuntura Política Nacional: o Poder Executivo. **Revista da Escola Superior de Guerra**, n. 12, p. 111-135, julho 2017 [1980]. Disponível em: <<https://revista.esg.br/index.php/revistadaesg/article/view/132>>. Acesso em: 18/04/2020.

SOUSA, Francisco Gouvea de. Escritas da história nos anos 1980: um ensaio sobre o horizonte histórico da (re)democratização. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 24, n. 46, p. 159-181, dez. 2017.

SOUZA, Marcos (org.). **Francisco Mário - Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Ateliê Cultural/SESC Rio de Janeiro, 2005.

SOUZA, Nivia. **Atrás do biombo**: conversando com Chico Mário. Belo Horizonte: Atelier Cultural/Instituto Cultural Chico Mário, 2018.

SOUZA, Wanda Figueiredo. **Balaio mineiro**: memória de uma família brasileira. Belo Horizonte: Casa de Editoração e Arte, 2008.

STROUD, Sean. O Estado Como Mediador Cultural: O Projeto Pixinguinha. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 211-239. Trad. André Egg.

_____. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. **Revista USP**, São Paulo, n.87, p. 86-97, setembro/novembro 2010. Trad. Saulo Adriano.

_____. **The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of *Música Popular Brasileira***.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. Antecedentes dos Independentes. **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p. 30-34.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7. ed. rev. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VASCONCELOS, Ana Teresa A.; SANTOS, Juliana Amaral dos. Os Cartazes da Sala Funarte: Uma visão da política pública de cultura de 1978 a 2005. **Escritos**. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Ano 4, n. 4, 2010, p. 199-220.

VETROMILLA, Clayton Daunis. Pro-Memus: a lógica e o papel da Funarte no campo da música erudita brasileira. In: VASCONCELOS, Ana; GRUMAN, Marcelo. **Políticas para as artes**: prática e reflexão. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, p. 42-62.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. **Estudios sobre el Mensaje Periodístico**. 26(1) 2020, p. 377-388.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan./jun. 2008, p. 103-121.

_____. Os dados do nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1991. In: VII Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM, 2007, Habana, Cuba. **ACTAS DEL VII CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM - AL**, 2006a.

_____. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **e-compós**. Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicações, 2006b.

_____. A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão. **Intercom - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, UERJ, 2005.

_____. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

_____. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**: uma análise do impacto das novas tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH/Unicamp, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000 (Trad. Lólio Lourenço de Oliveira).

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. Trad. Waltensir Dutra.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do Mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Revista Científica**. São Paulo: Uninove, n. 1, v. 3, 2001, p. 105-122.

ZIMBRES, Paula de Queiroz Carvalho. **Gismontipascoal**: a música instrumental brasileira como releitura pós-moderna do ideal modernista. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2017.

APÊNDICE I - DISCOGRAFIA



Terra (1979) - Libertas/LPTA - 001

Lado A

- 1 - Ouro Preto (Francisco Mário/Fernando Rios)
- 2 - Terra (Francisco Mário part. Joyce)
- 3 - Bateia (Francisco Mário)
- 4 - Passarinho Preto (Francisco Mário)
- 5 - Quitute Mineiro (Francisco Mário)
- 6 - Exílio (Francisco Mário)
- 7 - Moda do Tio Geraldo (Francisco Mário)

Lado B

- 8 - Bandeiras ao Alto (Francisco Mário)
- 9 - Maria Leal (Francisco Mário)
- 10 - Carro de Boi (Francisco Mário)
- 11 - Manto (Francisco Mário)
- 12 - Bicho Fantasiado (Francisco Mário)
- 13 - Reses Tensas (Francisco Mário)



Revolta dos Palhaços (1980) - Libertas/LPTA - 002

Lado A

- 1 - Revolta dos Palhaços (Francisco Mário)
- 2 - Bailarina (Francisco Mário/Paulo Emílio)
- 3 - O Andaime (Francisco Mário/Fernando Pessoa)
- 4 - O Homem Mais Forte do Mundo (Francisco Mário)
- 5 - Valsa do Mata Cachorro (Francisco Mário/Aldir Blanc)
- 6 - O Mágico (Francisco Mário)

Lado B

- 7 - Malabarista da Inflação (Francisco Mário/Tárik de Souza)
- 8 - Chora Palhaço (Francisco Mário/Fernando Brant)
- 9 - Marionetes (Francisco Mário)
- 10 - Se Cobrir é Circo se Cercar é Hospício (Francisco Mário/Paulo Emílio)
- 11 - Pão e Circo (Francisco Mário/Fernando Rios)
- 12 - Clareira Aberta (Francisco Mário/Gianfrancesco Guarnieri)



Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais (1983) - Libertas/LPTA 004

Lado A

- 1 - Guerra de Canudos (Francisco Mário)
- 2 - Chorinho Interior (Francisco Mário)
- 3 - Triste São Paulo (Francisco Mário)
- 4 - Barroco Mineiro (Francisco Mário)
- 5 - Triviola (Francisco Mário)
- 6 - Choro em Bach (Francisco Mário)

Lado B

- 7 - Cantiga de Cego (Francisco Mário)
- 8 - Choro Novo (Francisco Mário)
- 9 - Prisão (Francisco Mário)
- 10 - Domingo (Francisco Mário)
- 11 - Vida Nova (Francisco Mário)
- 12 - Saudade do Meu Pai (Francisco Mário)



Pijama de Seda (1985) - Libertas/LPTA 006

Lado A

- 1 - Ressurreição (Francisco Mário)
- 2 - Espanhola (Francisco Mário)
- 3 - Terra Queima (Francisco Mário)
- 4 - 3ª Guerra (Francisco Mário)
- 5 - Las Locas (Francisco Mário)
- 6 - Pijama de Seda (Francisco Mário)

Lado B

- 7 - Souza (Francisco Mário)
- 8 - Venceremos (Francisco Mário)
- 9 - Violada (Francisco Mário)
- 10 - Faz que Vai (Francisco Mário)
- 11 - Coceirinha (Francisco Mário)
- 12 - Saudade de Mim (Francisco Mário)



Retratos (1986) - Libertas/LPTA 007

Todas as músicas são de autoria de Francisco Mário

Lado Sul

- 1 - Ginga (Para Dorival Caymmi)
- 2 - Cromachoro (Para Waldir Azevedo e Abel Ferreira)
- 3 - Pulsação (Para Ataufo Alves)
- 4 - Saudade da Terra (Para Baden Powell)
- 5 - Cuba (Para Silvio Rodríguez y Pablo Milanés)
- 6 - Samba Latino (Para João Gilberto)

Lado Norte

- 7 - Sobrevivendo (Para Patativa do Assaré)
- 8 - Roça (Para Luiz Gonzaga)
- 9 - Mistério (Para Geraldo Vandré)
- 10 - Pankararé (Para os Índios Pankararés)
- 11 - Sonho Nordestino (Zé Côco do Riachão)
- 12 - Campesino (Para Quinteto Armorial)



Dança do Mar (1987/1988) - Independente (Patrocinado e distribuído pelo Banco do Nordeste)

Todas as composições são de Francisco Mário

Lado A

- 1 - Verão
- 2 - Outono
- 3 - Inverno

Lado B

- 4 - Primavera
- 5 - Calmaria
- 6 - Amanhecer
- 7 - Tempestade



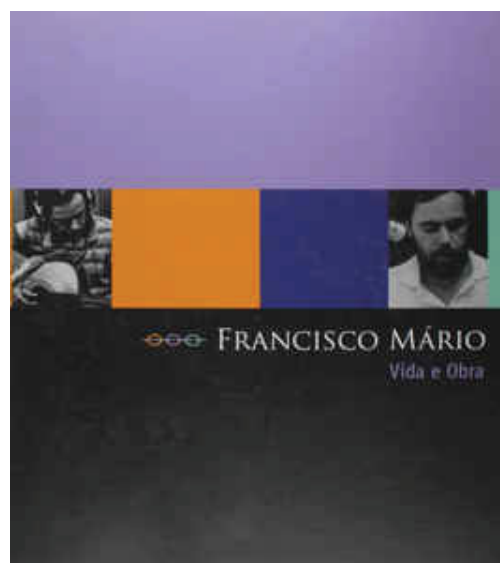
Suíte Brasil (1987/1992)

Lado A

Paraíso Perdido
Princípio Real
Choro Nacional
Bossa Velha
Choro Grave

Lado B

1964
1968
Balada Negra
Valsa Relativa
Diretas



Tempo (1987/2006)

- 1 - Carlito
- 2 - A Morte é a Curva da Estrada
- 3 - Jasmim
- 4 - Meu Coração
- 5 - Luz e Luz
- 6 - Cantiguinha
- 7 - São Paulo
- 8 - Boitempo
- 9 - Relógio
- 10 - Brinquedo
- 11 - Y mi Cariño

Extras

- 12 - Ressurreição
- 13 - O Homem Mais Forte do Mundo
- 14 - Domingo
- 15 - Passarinho Preto
- 16 - Vida Nova



**Julião, Verso e Viola (1981) -
Libertas/LPTA-003**

Lado A

1 - Os direitos da mulher

Lado B

2 - O sindicato é a estrela
3 - Por que sou nacionalista



**Radamés Gnattali (1984) -
Libertas/LPTA-005**

Lado A

1 - Carinhoso (Pixinguinha e João de Barro)
2 - Ponteio (Edu Lobo e Capinam)
3 - Preciso aprender a ser só (Marcos e Paulo Sergio Valle)
4 - Corcovado (Tom Jobim)

Lado B

5 - Chovendo na roseira (Tom Jobim)
6 - Manhã de carnaval (Luiz Bonfá e Antonio Maria)
7 - Cochicho (Pixinguinha)
8 - Do lago à cachoeira (Sergio Ricardo)
9 - Nova ilusão (José Menezes e Luiz Bittencourt)

APÊNDICE II - LINKS PARA AUDIÇÃO DOS DISCOS DE FRANCISCO MÁRIO

Discos	Link de acesso
<i>Terra</i> (1979)	https://open.spotify.com/album/67WmK0dctoBi4aoO6rp1Hn?si=UPpm9KcwQ0iLbWmMvO4DTw&dl_branch=1
<i>Revolta dos Palhaços</i> (1980)	https://open.spotify.com/album/7CNxUpyO6ipD4wd7bRUQBk?si=lvc4_BvJS2SNQt_oY5DIKg&dl_branch=1
<i>Julião, Verso e Viola</i> , de Francisco Julião (1981)	https://www.youtube.com/watch?v=xL9d6O1lhyU&t=1s
<i>Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais</i> (1983)	https://open.spotify.com/album/2PI0ArIjjz9WktqsvSRIZN?si=rxIW6QukR3inIB786VWBtQ&dl_branch=1
<i>Radamés Gnattali</i> , de Radamés Gnattali (1985)	https://www.youtube.com/watch?v=3keNkbXXdzY&t=1512s
<i>Pijama de Seda</i> (1985)	https://open.spotify.com/album/3eFnhFgwfw7W6gZdTbapDf?si=MzunDW7hTWymUa5Reh4SHA&dl_branch=1
<i>Retratos</i> (1986)	https://open.spotify.com/album/6mXfY0rDIIm5le3jOQITAJG?si=pypQ2QbgQUystfv5pklprg&dl_branch=1
<i>Dança do Mar</i> (1987/1988)	https://open.spotify.com/album/2XJCUa5NwMjV34xe0qAUKB?si=spHxA3EAR3uq8WeEvLhYcQ&dl_branch=1
<i>Suíte Brasil</i> (1987/1994)	https://open.spotify.com/album/2vVH1PKkl1i4XumuxS8zPK?si=Xw5X-QlfQoeli5bC0OmGfg&dl_branch=1
<i>Tempo</i> (1987/2005)	https://open.spotify.com/album/6qfoakume7LhAYIayavdp5?si=GkcOq89NSv6uD6zXo42fPQ&dl_branch=1

APÊNDICE III - LISTA DE APRESENTAÇÕES DE FRANCISCO MÁRIO⁵³¹

LOCAL	DATAS	INFORMAÇÕES
Rio de Janeiro	03 mar. 1978	Show "Ouro Preto" na Escola de Artes Visuais (Parque Laje), com direção musical de Roberto Gnattali
Rio de Janeiro	09 abr. 1979	Show no Teatro Gláucio Gil (21h, 40 cruzeiros), com Quarteto em Cy, Joyce, Antonio Adolfo, Nivaldo Ornelas, Airtton Barbosa, Chiquinho do Acordeón
Rio de Janeiro	16 abr. 1979	Show no Teatro Gláucio Gil (21h, 40 cruzeiros), com Quarteto em Cy, Joyce, Antonio Adolfo, Nivaldo Ornelas, Airtton Barbosa, Chiquinho do Acordeón
Curitiba	26 maio 1979	Auditório Glauco Flores de Sá Brito (Fundação Teatro Guaíra) - I Encontro da Produção Cultural Alternativa (23 a 27 de maio)
Brasília	31 de agosto, 01 e 02 de setembro de 1979	Show de lançamento do LP Terra no auditório do SESC
Rio de Janeiro	01 de dezembro ? e 08 de dezembro de 1980	Show de lançamento de Revolta dos Palhaços na Sala Sidney Miller (Funarte), "com coquetel, pipoca e batida", convocando os 200 co-produtores do disco
Rio de Janeiro	11 e 12 de abril de 1981	Show de lançamento do "Revolta dos Palhaços" no Parque Lage, com Maria Déia, Henrique Drach, Celso Mendes, Mário Negrão e Ronaldo Medeiros. Ingresso de estudante Cr\$ 100, 21h30min.
México	18 a 20 de dezembro de 1981	Show no 5º Festival da Oposição, no México
Rio de Janeiro	4 a 15 de maio (de terça à sábado) de 1982	Sala Funarte: Independentes (show Francisco Mário com participação de Antonio Adolfo)

⁵³¹ Tabela produzida a partir de referências encontradas em diversos jornais da época, como Jornal do Brasil, A Luta Democrática, Diário do Paraná, Estado de São Paulo, Correio Braziliense, Última Hora, entre outros.

		Direção: Ricardo Cravo Albin/Instrumentistas: Raphael (7 cordas); Francklin (flauta); Celsinho (pandeiro); Henrique (cello); Rui (percussão).
Rio de Janeiro	09 de maio de 1983	Show de lançamento de Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais na Sala Funarte e lançamento do livro Painel Brasileiro
São Paulo	09 de junho de 1983	Sala Guiomar Novaes (Funarte) - Lançamento de Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Rio de Janeiro	05 de outubro de 1983	Barbas (Rua Álvaro Ramos, 408, Botafogo) - Show Conversa de Cordas com participação especial de Quarteto de Cordas e Celso Pandeiro, 21h
Espírito Santo	21 de janeiro de 1984	Show a favor das eleições diretas ao lado de João Nogueira, Walmor Chagas, Martinho da Vila, Ruth Escobar, entre outros
TV	10 e 17 de fevereiro de 1984	Canal 2 - Musical Água Viva com Raul de Barros e Francisco Mário
Rio de Janeiro	24 a 27 de maio de 1984	Barbas - Apresentação de Francisco Mário de quinta à sábado de Conversa de Cordas (com participação do Quarteto de Cordas Suray) e domingo da peça São Paulo
Rio de Janeiro	20 de setembro de 1984	Apresentação de Conversa de Cordas com a participação de Henrique Drach (violoncelo) e Bruno (fagote) na Rua Orlando Dantas, 2 (Angel Vianna Escola e Faculdade de Dança). Ingressos a Cr\$ 5 mil.
Curitiba	28, 29 e 30 de setembro de 1984	Teatro Paiol - Apresentação de Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
São Paulo	21, 22 e 23 de junho (sexta, sábado e domingo) de 1985	Centro Cultural São Paulo (Avenida Vergueiro, 1000) - convidado especial Radamés Gnattali
Rio de Janeiro	02 de outubro de 1985	Apresentação no programa

		MPB Especial da TV Nacional com repertório em homenagem a Pixinguinha, Abel Ferreira, Anacleto de Medeiros e Jacob do Bandolim
Rio de Janeiro	26 de março de 1986	Programa MPB Instrumental (com Wagner Tiso) na TV Educativa do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro	13 de outubro de 1986	Lançamento do disco Retratos no IBAM
Rio de Janeiro	23 de novembro de 1986	Show no RioArte Instrumental no Parque da Catacumba
Rio de Janeiro	15 de dezembro de 1987	Show coletivo "Venceremos", no Teatro João Caetano, com Aldir Blanc, Chico Buarque, Fagner, Dona Ivone Lara, João Bosco, Emílio Santiago, Joyce, entre outros, para arrecadar fundos para a compra do AZT para o músico Francisco Mário

APÊNDICE IV - COMPOSIÇÕES DE FRANCISCO MÁRIO

Nome	Autoria	Gênero	Disco
3ª Guerra	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
1964	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
1968	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
A morte é a curva da estrada	Francisco Mário/Fernando Pessoa	canção	Tempo
Bailarina	Francisco Mário/Paulo Emílio	canção	Revolta dos Palhaços
Balada negra	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
Bandeiras ao alto	Francisco Mário	canção	Terra
Barroco mineiro	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Bateia	Francisco Mário	canção	Terra
Bicho fantasiado	Francisco Mário	canção	Terra
Boitempo	Francisco Mário/Carlos Drummond de Andrade	canção	Tempo
Bossa velha	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
Brinquedo	Francisco Mário	canção	Tempo
Campesino	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Cantiga de cego	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Cantiguinha	Francisco Mário	canção	Tempo
Carlito	Francisco Mário	canção	Tempo
Carro de boi	Francisco Mário	canção	Terra
Chora palhaço	Francisco Mário/Fernando Brant	canção	Revolta dos Palhaços
Chorinho interior	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Choro em Bach	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais

Choro grave	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
Choro nacional	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
Choro novo	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Clareira aberta	Francisco Mário/Gianfrancesco Guarnieri	canção	Revolta dos Palhaços
Coceirinha	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
Cromachoro	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Cuba	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Dança do mar	Francisco Mário	instrumental	Dança do mar
Diretas	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
Domingo	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Espanhola	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
Exílio	Francisco Mário	canção	Terra
Faz que vai	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
Ginga	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Globo da morte	Francisco Mário	canção	inédita
Guerra de Canudos	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Jasmim	Francisco Mário	canção	Tempo
Las Locas	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
Luz e luz	Francisco Mário	canção	Tempo
Malabarista da inflação	Francisco Mário/Tárik de Souza	canção	Revolta dos Palhaços
Manto	Francisco Mário	canção	Terra
Maria Leal	Francisco Mário	canção	Terra
Marionetes	Francisco Mário	canção	Revolta dos Palhaços
Meu coração	Francisco Mário	canção	Tempo
Mistério	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Moda do Tio Geraldo	Francisco Mário	instrumental	Terra

O Andaime	Francisco Mário/Fernando Pessoa	canção	Revolta dos Palhaços
O homem mais forte do mundo	Francisco Mário	canção	Revolta dos Palhaços
O mágico	Francisco Mário	instrumental	Revolta dos Palhaços
Ouro Preto	Francisco Mário/Fernando Rios	canção	Terra
Pankararé	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Pão e circo	Francisco Mário/Fernando Rios	canção	Revolta dos Palhaços
Paraíso perdido	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
Passarinho Preto	Francisco Mário	canção	Terra
Pijama de Seda	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
Princípio real	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
Prisão	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Pulsação	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Quitute mineiro	Francisco Mário	canção	Terra
Relógio	Francisco Mário	canção	Tempo
Reses tensas	Francisco Mário	canção	Terra
Ressurreição	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
Revolta dos Palhaços	Francisco Mário	canção	Revolta dos Palhaços
Roça	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Samba latino	Francisco Mário	instrumental	Retratos
São Paulo	Francisco Mário	canção	Tempo
Saudade da terra	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Saudade de mim	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
Saudade do meu pai	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Se cobrir é circo, se cercar é hospício	Francisco Mário	canção	Revolta dos Palhaços
Sobrevivendo	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Souza	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda

Terra queima	Francisco Mário	instrumental	Retratos
Terra	Francisco Mário	canção	Terra
Triste São Paulo	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Triviola	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Valsa do mata cachorro	Francisco Mário/Aldir Blanc	canção	Revolta dos Palhaços
Valsa relativa	Francisco Mário	instrumental	Suite Brasil
Venceremos	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
Vida nova	Francisco Mário	instrumental	Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais
Violada	Francisco Mário	instrumental	Pijama de Seda
Y mi cariño	Francisco Mário	canção	Tempo