



Racionalização dos meios de atuação na indústria cultural e a produção cancionista experimental da década de 1970

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Guilherme Araújo Freire

Universidade Estadual de Campinas – guilhermefreire@gmail.com

Resumo: No início da década de 1970, os efeitos do novo ciclo de crescimento econômico, da intensificação da repressão e da censura – devido ao Ato Institucional nº5, e da consolidação da indústria cultural alteravam sensivelmente a dinâmica de produção e recepção no campo de música popular. Neste trabalho investigamos algumas maneiras pelas quais a produção de canções experimentais foi afetada devido a essas transformações na indústria fonográfica e também quais foram os espaços de atuação de alguns artistas e compositores ligados a esse segmento.

Palavras-chave: Indústria cultural. Canção. Experimentalismo. Anos 1970.

Rationalization of the Means of Acting in the Culture Industry and the production of experimental songs in the 1970's

Abstract: In the early 1970s, the effects of the new cycle of economic growth, the intensification of repression and censorship under the validity of the Institutional Act n. 5 and the consolidation of the cultural industry altered significantly the dynamics of production and reception in the field of popular music. In this paper we investigate in which ways the production of experimental songs was affected due to these changes in the phonographic industry and also identify some spaces of actuation of the artists and composers connected to this segment.

Keywords: Culture industry. Song. Experimentalism. 1970s.

1. Crescimento econômico, desenvolvimento do setor de comunicação e racionalização dos meios de atuação na indústria cultural

Em 1964 o advento do golpe militar trouxe transformações profundas na sociedade brasileira, que por um lado se manifestaram no plano político, trazendo evidentemente repressão, censura, exílio, prisões e criando um clima austero; por outro lado, tais mudanças se manifestaram também no plano econômico, inserindo o país em um processo de internacionalização do capital, consolidando no país o “capitalismo tardio” e trazendo desta maneira consequências imediatas também na produção cultural (ORTIZ, 1994: 113-48). Em paralelo ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, ocorre também um fortalecimento do mercado de bens culturais. Por sua vez, a expansão da produção cultural foi associada a um controle rigoroso para conter as manifestações que se opunham às aspirações do Estado militar.

O modelo de desenvolvimento imposto pelo regime ditatorial trazia assim o paradoxo de fornecer toda a infraestrutura necessária para a consolidação da indústria cultural no país e, ao mesmo tempo, intensificar a censura à produção artística e intelectual. Desta

maneira, controlava conteúdos potencialmente contrários aos valores morais e aos padrões de “bom” comportamento veiculados nos meios de comunicação de massa (*Idem*). A promulgação do Ato Institucional nº5 aprimorou ainda mais tal controle, pois suspendia os direitos políticos e civis aos considerados subversivos, aprimorando assim sua instrumentalização para o recrudescimento da repressão e da censura, limitações que alteraram a dinâmica de criação e construíram um ambiente tenso no qual os caminhos da criatividade tiveram que ser repensados.

Cientes da importância do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural para a integração nacional e a mobilização da opinião pública, os militares realizaram investimentos em diversos setores, promovendo uma transformação na esfera das comunicações com vistas à disseminação da ideologia moralista e trabalhista. É durante esse período entre fins da década de 1960 e a década de 1970 que ocorre um rápido crescimento em nível de produção, distribuição e consumo de bens culturais; fase em que se formam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (*Idem*).

Para Napolitano, o desenvolvimento da mentalidade empresarial e o aprimoramento do controle da indústria cultural sobre o produto teria se intensificado e ficado evidente a partir dos festivais de 1968:

Por outro lado, foi no III Festival de MPB da TV Record, que se esboçaram os novos mecanismos de controle do produto por parte da indústria cultural, nos seus ramos fonográficos e televisuais. A diluição de uma cultura política nacional-popular se entrecruzava com o nascimento de uma cultura de consumo renovada que ficaria ainda mais clara nos festivais de 1968. (NAPOLITANO, 2001: 160)

Assim, contando com uma conjuntura política e econômica favorável ao seu desenvolvimento, a indústria cultural perdia os seus últimos traços de incipiência e amadorismo que a caracterizavam, efetuando um vertiginoso aprimoramento do controle e da racionalização dos mecanismos de atuação no mercado. Mudanças como a acentuação da divisão de trabalho em diferentes setores, a maior especialização de funções, o aprimoramento técnico dos equipamentos dos estúdios e a consolidação do departamento de marketing na concepção dos produtos, refletiram a especialização estrutural das grandes empresas de discos visando garantir o retorno de seus investimentos financeiros e o acréscimo cada vez maior das vendas e dos lucros¹.

Nesse sentido, acredito ser plausível afirmar que os modos de atuação e os mecanismos de funcionamento do mercado brasileiro assumiram, a partir deste período, cada vez mais características de uma sociedade administrada, noção empregada por Adorno para destacar o fenômeno da absorção da cultura pela assim denominada racionalidade administrativa (MORELLI, 1991: 28). Partindo do referencial compartilhado pelos teóricos de Frankfurt, de trabalhar com a noção histórica de sociedade capitalista monopolista – em vez do conceito abstrato de sociedade de massa-, Adorno e Horkheimer empregam o termo indústria cultural para analisar a incursão dos bens culturais no campo das mercadorias, quando estas são resultado de um processo industrial e capitalista de produção (*Idem*). Após uma série de investigações sistemáticas das músicas que tocavam nas rádios dos Estados Unidos na primeira metade do século XX, Adorno chega à tese de que com o avanço da razão técnica no capitalismo tardio a produção cultural cada vez mais perde seu traço artesanal e seu potencial crítico para assumir feições padronizadas de mercadoria e funções de consumo *per se*, criando demandas de consumo e condicionando gostos.

No contexto brasileiro, existe certo consenso entre os pesquisadores de que esse processo de consolidação de uma indústria cultural, nos termos de Adorno, acontece no Brasil posteriormente, ao longo da década de 1970. Como indícios da racionalização das estratégias de atuação no setor fonográfico brasileiro, podemos citar, entre outros, a interação e a interdependência com outros setores, como o editorial, o televisivo, o publicitário; a segmentação do mercado de discos (regional, sertanejo, *rock* nacional, samba, etc.), e a consolidação do departamento de marketing nas gravadoras, que muitas vezes orientava suas estratégias de atuação no mercado com base em pesquisas de opinião pública e de tendências do mercado (DIAS, 2000: 78-80).

Nesse caso é ilustrativa a distinção entre artistas de catálogo e artistas de marketing. Este último é aquele forjado e concebido, um produto, com um determinado esquema promocional e a um custo consideravelmente baixo com o intuito de fazer sucesso, vender milhares de unidades, ainda que por um período curto de tempo (*Idem*). O artista de catálogo seria fruto de uma mudança na atuação da indústria no período, em que algumas gravadoras adotam a estratégia de formar *casts* estáveis, “investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-los em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do *show business*” (DIAS, 2000: 57), artistas esses que pudessem produzir discos com vendas garantidas, ainda que em volume reduzido. Desta maneira, as gravadoras visavam obter certo prestígio cultural, associando a legitimidade cultural da obra e da imagem dos artistas de sucesso com a marca da gravadora. Visavam também conquistar uma maior segurança

financeira e a lucratividade de ter um quadro de artistas que vendesse com regularidade, evitando os riscos de atuarem no mercado de sucessos temporários e não obterem o retorno esperado.

2. Fechamento dos espaços para novos artistas e novas sonoridades no mercado e os meios alternativos de atuação

Como um fator decorrente da estratégia das grandes gravadoras de eliminar os riscos dos seus investimentos musicais, pode-se apontar certo fechamento dos espaços para experimentalismos e novas tendências na grande indústria. Uma vez que a MPB já havia finalizado seu processo de institucionalização, com uma hierarquia artística bastante definida e um conjunto de artistas consagrados, as grandes gravadoras puderam prover a realização do seu lucro através de *casts* estáveis que vendiam uma quantidade considerável de discos, perdendo-se a preocupação com a busca de novas tendências e novos talentos. Em uma declaração de 1974, o então executivo da Philips/Phonogram, André Midani, afirmou:

A vanguarda não é hoje uma prioridade nossa. Como não é uma prioridade do inconsciente coletivo brasileiro. Se fomos uma companhia certa há seis anos, quando estávamos preocupados com a vanguarda, que era também uma preocupação do país, não acho que estejamos errados hoje em que não nos preocupamos tanto com o que não é uma preocupação nacional. (Expansão, 21/08/74 *apud* PAIANO, 1994: 216).

Segundo Paiano, mais adiante na entrevista, Midani afirmava que “a companhia havia abandonado novas contratações e azeitava a estrutura interna: em 1968 haviam 170 empregados para 150 artistas, em 1974 serão 500 empregados para 28 artistas” (*Idem*). Após esse fechamento de espaços, especialmente nas grandes gravadoras, tornava-se muito mais difícil para qualquer outro artista, que não estivesse entre os grandes nomes consagrados da MPB, legitimar seu projeto criativo dentro do circuito principal da indústria fonográfica. Dado esse contexto de mercado, ditado pela lógica comercial objetiva, aqueles que não integraram seu projeto artístico aos cânones estilísticos e musicais consolidados junto a MPB e que empregaram práticas criativas consideradas ousadas e transgressoras frente a determinados padrões estéticos, acabaram perdendo seu espaço na cena artística ‘oficial’, sendo taxados de malditos e marginais pela crítica e levados a procurar gravadoras menores ou espaços alternativos de atuação.

Um caso ilustrativo desse fenômeno foi a saída de muitos dos novos compositores-intérpretes da MPB, como Fagner, Jards Macalé, Sérgio Sampaio e Luiz Melodia da gravadora Philips/Phonogram, que aconteceu certo tempo depois de se apresentarem nas quatro noites do Phono-73, festival organizado pela companhia apresentando os artistas do seu catálogo (MORELLI, 1991: 100).

Relacionando circunstâncias do contexto político-econômico do período de 1968 a 1973 e a produção cultural, Marcos Napolitano destaca que

[...] o aprofundamento da repressão política, devido à promulgação do Ato Institucional-5, obrigou artistas e intelectuais a um silêncio forçado e limitou o debate aos espaços meramente acadêmicos. Ao mesmo tempo, a consolidação da sociedade de consumo altamente capitalizada, favorecidas pelo novo e impressionante ciclo de crescimento econômico (1968-1973), aprimorou os controles da indústria cultural sobre o processo de produção cultural, fazendo diminuir a importância das vanguardas e dos eventos mais abertos às novas experiências [...] (PAIANO, 1994 apud NAPOLITANO, 2001: 225)

Além das dificuldades geradas por uma conjuntura política desfavorável com a censura e o fechamento de espaços nas *majors*, outro fator que acentuou as dificuldades na atuação de novos artistas da MPB foi o acontecimento da primeira crise internacional do petróleo em 1973 (MORELLI, 1991: 99). A crise de abastecimento do petróleo não deixou de afetar diretamente a indústria fonográfica, pois o vinil, matéria-prima fundamental para a fabricação do disco, é um derivado do petróleo. Assim, após dois anos de uma contínua expansão da indústria, os produtores tiveram de lidar com o esgotamento iminente das reservas de vinil em estoque no país e as dificuldades de obtenção da matéria-prima no mercado internacional devido à sua escassez e à especulação financeira. Dificuldades essas ainda agravadas por um acentuado aumento no valor da alíquota de importação dessa matéria-prima, medida que o governo brasileiro havia adotado para incentivar a produção nacional, mas que no momento era incapaz de suprir a demanda do período (*Idem*).

Como consequência, comentava-se sobre o provável aumento nos preços do produto final e a subsequente retração de vendas; falava-se em diminuição da produção; suspensão de novos lançamentos e subsequente prejuízo do público e dos artistas ainda desconhecidos; em paralização da prensagem dos discos alheios com consequente monopolização das companhias que possuíam suas próprias fábricas. Contudo, apesar das dificuldades ainda foi registrado crescimento do mercado fonográfico no ano de 1973 e

perspectiva de continuidade de expansão em 1974, embora em taxas menores que nos anos iniciais da década. Foi constatado também que o crescimento do mercado manteve-se, contudo sofrera uma desaceleração no período devido à escassez de matéria prima.

Em uma entrevista, André Midani comenta sobre os efeitos da crise de matéria-prima para a produção musical denominada de vanguarda e para o contexto econômico mundial:

[...] não só a vanguarda vai ter os caminhos reduzidos como também tem três milhões de trabalhadores na Inglaterra que estão sem fazer nada e essa crise estrutural está chegando em cima de nós. Chega a ser um problema mais dramático que o problema intelectual, que é um problema de comer, mesmo. Essa mudança não vai afetar tanto o Brasil, mas vai afetar em continentes de maneira muito mais dramática do que uma intelectualidade de vanguarda, uma minoria. Vai afetar o arroz com feijão de milhões de pessoas. Quer dizer, a configuração é esta. (JAGUARIBE, 1974: 12)

Ainda que o contexto político e econômico estivesse desfavorável para os novos compositores e os malditos, pode-se dizer que mesmo assim havia espaços alternativos de atuação no período, embora talvez limitados. Para lançar esse tipo de produção de um segmento denominado de vanguarda pela mídia, cabe aqui lembrar o papel que certas iniciativas de investimento realizadas por gravadoras nacionais como a Continental e a Polydor desempenharam no período. Atuando em uma faixa de mercado desprezada pelas *majors*, essas companhias assumiram riscos e direcionaram seus investimentos em função da reconquista do público jovem para a música brasileira (MORELLI, 1991: 101), ou da antecipação de sucessos, cuja demanda de público ainda não havia sido descoberta ou reconhecida. Nesse sentido, em uma matéria de 1974 que trata da gravadora Continental, escrita pelo jornalista e crítico Tárík de Souza, foi apontada essa iniciativa:

Talvez baseada em tantos erros de previsão, a Continental nos últimos anos (desde que se uniu ao grupo americano Kinney) mudou sua política em relação à música brasileira. Preferiu prestigiar a chamada vanguarda na certa procurando antecipar-se ao sucesso, e às gravações marcantes. Além de tentar projetar o rock brasileiro (A Bolha, O Terço, Novos Baianos, Secos & Molhados) seus investimentos também alcançaram - de uma maneira sempre deficientemente planejada, diga-se - os continuadores das sementes concretônicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tom Zé foi o primeiro convocado desse elenco - ao lado de Hareton Salvanini e Marcus

Vinicius - abrindo uma espécie de ala maldita na gravadora, com um investimento corajoso, apesar de todas as falhas. (SOUZA, 1974: 5)

Através do investimento em sua “ala maldita”, a Continental possibilitou a gravação e o lançamento de vários discos de artistas muitas vezes marginalizados no mercado, como os LP's *Ou Não* (1973) e *Revolver* (1975) de Walter Franco, *Dédalus* (1974) de Marcus Vinicius, *S.P. / 73* (1973) de Hareton Salvanini, *Tem que acontecer* (1976) de Sérgio Sampaio, entre outros. O intérprete e compositor Tom Zé também se beneficiou do mesmo espaço na companhia, lançando os discos *Tom Zé* (1972), *Todos os Olhos* (1973), *Estudando o Samba* (1976) e *Correio da Estação do Brás* (1978). Destaca-se também a atuação da gravadora Polydor, que lançou discos como *Jorge Mautner*, homônimo do artista em 1974 e cinco discos do começo de carreira dos Mutantes. É importante ressaltar que esse tipo de produção foi poucas vezes tomado como objeto de um estudo consistente por pesquisadores², faltando ainda pesquisas a serem realizadas sobre esse tipo de repertório experimental “maldito”, que se distancia dos cânones dos artistas consagrados MPB (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, por ex.) e que é muitas vezes relegado ao segundo plano na historiografia produzida até então sobre música popular brasileira.

Assim, apesar da conjuntura política e econômica desfavorável, pode-se dizer que havia uma produção considerável de canções que buscavam novas sonoridades e novas formas através do uso de experimentalismos musicais³, observadas na produção dos artistas mencionados acima. O uso de uma poética transgressora, que tensionava formas consolidadas no mercado e que, por vezes, questionava o próprio conceito de canção, expressava, de certa maneira, uma forma de repudiar os padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime ditatorial. Ao invés de garantir a comunicabilidade do discurso, utilizando fórmulas já assimiladas pelo público, alguns compositores privilegiavam o experimentalismo como meio na busca de novas sintaxes, tensionando assim, modelos consolidados pela indústria cultural; seja em resposta às contradições do modelo político vigente, seja apenas pelo exercício criativo e o pensamento sobre a linguagem da canção (cf. VARGAS, 2012b) ou ambas as tendências.

3. Considerações Finais

Como pudemos observar, as transformações ocorridas no plano político e econômico do país – devido o advento do golpe militar e suas medidas administrativas-, trouxeram consequências imediatas na dinâmica da produção cultural na década de 1970. Favorecida pelo investimento estatal e pelo crescimento econômico do país, a indústria



cultural aprimorou os controles sobre o processo de produção cultural, procurando garantir o retorno financeiro cada vez maior dos investimentos e fazendo diminuir a importância das vanguardas e dos eventos mais abertos às novas experiências. Com o fechamento dos espaços para os novos artistas e os compositores e intérpretes “malditos” nas *majors*, esse tipo de produção acabou encontrando abrigo no investimento arriscado de gravadoras de menor porte, que lançou no mercado grande parte dessa produção de canções experimentais.

Referências:

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2000.

ECO, Humberto. *A definição da Arte*. Rio de Janeiro: Elfos – Lisboa: Edições 70, 1968.

JAGUARIBE, Sérgio. Entrevista com o cara que decide o que você vai ouvir. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n° 242. Fev. 1974. Pg. 9-12.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*, Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1994.

SOUZA, Tárík de. Continental 30 anos: antes e depois. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 Jan. 1974. Caderno B, p. 5.

VARGAS, Herom. *Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB*. Revista Fronteira (Cessou em 2008. Cont. ISSN 1984-8226 Revista Fronteiras (Online)), v. 14, p. 13-22, 2012.

Notas

¹ Segundo o pesquisador Enor Paiano, a venda de discos apresentou um crescimento médio de 400% entre os anos 1965 e 1972. (PAIANO, 1994: 191-221)

² Com essa temática, podemos indicar aqui alguns artigos de José Adriano Fenerick e Herom Vargas, entre outras publicações. Ver: FENERICK, J. A.; Durão, F. A. *Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement*. In: SILVERMAN, Renée M.. (Org.). *The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010, v. , p. -.; VARGAS, H. *A canção experimental de Walter Franco*. Comunicação e Sociedade, v. 32, p. 191-210, 2010.

³ Utilizamos aqui a noção de experimentalismo baseado na acepção de Humberto Eco (1968), que a define como uma atitude com que o compositor se debruça sobre o mundo dos sons para estudá-lo e abrir-lhe possibilidades até então ignoradas (ECO, 1968: 227).