



Evocação: o pequeno notável¹

Marta Regina Maia²

Faculdades Integradas Metropolitanas de Campinas

Resumo

Este trabalho apresenta a trajetória de um pequeno selo de discos paulistano chamado *Evocação* (1987-1992), que teve como objetivo central a produção de LPs relativos a chamada fase de ouro da música popular brasileira (anos 30 a 50). Discute a relação entre a indústria fonográfica e o rádio que mantêm uma história em comum, especialmente neste período, conhecido por trazer a tona grandes compositores e intérpretes. Reflete ainda sobre a chamada cultura do esquecimento, que permeia a sociedade brasileira.

Palavras-chave

Rádio; indústria fonográfica; processos mediáticos e culturais; música popular brasileira; *Evocação*.

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Rádio e Mídia Sonora, Santos, 2007.

² Marta Regina Maia é Doutora em Ciências da Comunicação - Jornalismo - pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), Mestre em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep) e professora da Metrocamp (Faculdades Integradas Metropolitanas de Campinas). Historiadora formada pela Unicamp. É vice-líder do Grupo de Pesquisa "Processos Mediáticos e Culturais". Integra também o Núcleo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom. Mantém o site: www.martamaia.pro.br.



Introdução

Das primeiras épocas da gravação mecânica, passando pela elétrica e agora com os mecanismos digitais de reprodução, além da distribuição aberta pela *web*, a história da indústria fonográfica no mundo passa por alterações relevantes e o Brasil acompanha estas mudanças. Esta evolução tecnológica, entretanto, pelo menos no caso brasileiro, não é diretamente proporcional a democratização do acervo musical acumulado desde que Frederico Figner criou a Casa Edison que, a partir de 1902³, iniciou o trabalho de divulgação de artistas nacionais.

Se no começo do século XXI há mais possibilidades tecnológicas, tanto para a produção quanto para a preservação da memória musical brasileira, paradoxalmente alguns aspectos cruciais dificultam esta realidade em potencial: o direito de reprodução das obras e o direito autoral, tais como são definidos no Brasil⁴, além da falta de vontade das transnacionais que detêm as matrizes da produção fonográfica da época de ouro da música brasileira e ainda a ausência de uma política pública de acervo mais consistente.

Da história da música popular brasileira, por exemplo, é possível focar na época em que o disco e o rádio representavam elementos significativos da cartografia cultural, que são as décadas de 30 a 50 do século XX. A produção musical do período foi bastante expressiva e eclética, com o surgimento de compositores, arranjadores e intérpretes portadores de uma tradição simbólica reverenciada até os dias de hoje, ainda que de maneira restrita. Esta demanda musical conseguiu, inclusive, abrir algumas brechas no interior da própria indústria cultural, que já começava a se desenhar naquela época. Muitas destas produções participaram da construção de um projeto de identidade nacional, mas muitas também foram tidas como “vozes dissonantes” a uma perspectiva de homogeneização, mesmo durante a vigência do Estado Novo (1937-1945).⁵

Um suporte essencial para a disseminação das produções musicais são as gravadoras, afinal em paralelo ao aspecto subjetivo da composição musical, há a necessidade material de gravação, reprodução e distribuição da mesma. No Brasil, a evolução histórica das gravadoras comprova que somente algumas destas detêm o

³ Ver Humberto M. FRANCESCHI, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Nesta obra o autor prova que o primeiro catálogo brasileiro da Casa Edison surgiu em 1900, mas este não apresenta tantos detalhes como o de 1902.

⁴ O Ministério da Cultura colocou como uma de suas prioridades a discussão sobre o direito autoral, assunto polêmico que já foi motivo de seminário em dezembro de 2006 e contará com uma série de atividades durante 2007 com o intuito de equilibrar os diversos interesses em jogo. Ver site [www. http://www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br).

⁵ Ver Adalberto PARANHOS, *Vozes dissonantes ao regime de ordem unida*, 2002.



controle do processo produtivo musical, dificultando a proliferação de pequenas gravadoras que poderiam, por exemplo, contribuir para a produção e relançamentos de compositores e intérpretes brasileiros que passam pelo crivo do esquecimento cultural⁶. No caso da história da indústria fonográfica em São Paulo, nota-se que não há muita diferença com a história dos demais estados brasileiros, pois as grandes gravadoras, ligadas ao capital internacional, sempre tiveram mais infra-estrutura para garantir a sua permanência no mercado, já que a falta de condições materiais de alguns selos que tentaram ingressar neste mercado impediram a sua permanência, como é o caso do selo *Evocação*, criado em 1987 na capital do Estado de São Paulo, e que terá sua história contada neste artigo.

O que se observa, no cenário atual, é o vínculo cada vez mais estreito entre a cultura e o comércio transnacional. Ao analisar os desdobramentos da indústria fonográfica, a partir do processo econômico mais geral, Eduardo Vicente observa que “no caso específico da indústria musical, o processo não só reduziu para apenas 5 o número de grandes gravadoras transnacionais que controlam o mercado mundial como associou praticamente todas elas a gigantescos conglomerados de comunicação”.⁷

O Selo *Evocação* no contexto cultural brasileiro

No início de 1980, o Brasil é o sétimo mercado mundial de televisão e publicidade e sexto na produção de discos⁸. Segundo Renato Ortiz, as décadas de 60 e 70 são responsáveis pela consolidação do mercado de bens culturais no país. Ainda de acordo com ele, há um incremento nas vendas de aparelhos eletrônicos domésticos que entre 1967 e 1980 crescem 813%. Igualmente elevado é o lucro das empresas fonográficas que têm o faturamento ampliado em 1375% entre 1970 e 1976. Como consequência do desenvolvimento tecnológico, o preço dos LPs sofre redução e consegue atingir setores da sociedade com menor poder aquisitivo. Um dado significativo é que, além das transnacionais, o próprio mercado nacional, por intermédio da Som Livre, ligada a Rede Globo de televisão, abocanha uma fatia considerável do mercado fonográfico, ao produzir LPs com as trilhas sonoras de suas novelas, o que representou em 1982, 25% do faturamento deste mercado.

⁶ Vale destacar o empenho de colecionadores que criaram os selos *Revivendo*, *Moto Discos*, *Filigramas Musicais* e *Collector's*, que contribuíram e ainda contribuem com a divulgação da música brasileira da época em foco.

⁷ Eduardo VICENTE, *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*, p. 18.

⁸ Renato ORTIZ, *A moderna tradição brasileira*. Os dados citados neste parágrafo foram extraídos deste livro.



Diante deste quadro, surge, em 1987, o selo *Evocação*. O colecionador de discos e pesquisador autônomo da música brasileira, Paulo Iabutti, resolve caminhar na contramão das produções musicais da época e decide criar o selo com o intuito de divulgar a chamada fase de ouro da MPB em suas gravações originais, já que as gravadoras da época, seguindo um esquema já consagrado internacionalmente, organizam-se como uma linha de montagem envolvendo diversas etapas e profissionais e sendo executada por transnacionais ou empresas de grande porte⁹, começam a se voltar para a massificação de músicas estrangeiras.

As enormes dificuldades enfrentadas para a produção dos LPs do *Evocação* não impediriam o produtor independente de dar continuidade ao selo, que terminou suas atividades em 1992. A divulgação da música nacional foi o objetivo maior da criação do *Evocação*, de acordo com seu idealizador. O problema é que Iabutti tinha uma capacidade muito limitada de produção, pois realizava a pesquisa para a definição do repertório e informações que acompanhavam os discos, as próprias gravações, criava as ilustrações ou fotografias das capas e contracapas e até a embalagem era feita por ele mesmo, de maneira artesanal.

Este pequeno selo, durante os cinco anos de existência, lançou nove LPs, com uma tiragem média de 1500 discos por edição. O primeiro disco lançado com o título “Lágrimas de rosa” foi o do “cantor das multidões” Orlando Silva, seguido do álbum “Saudades de minha terra”, com intérpretes notadamente paulistanos; o terceiro, “Sempre presente”, retoma as interpretações de Orlando Silva. O quarto LP, denominado “Antigamente era assim”, trouxe Carlos Galhardo e Sylvinha Mello, seguido de “Sou um namorado errante”, com canções interpretadas por Sylvio Caldas e marchinhas cantadas por Januário de Oliveira. O sexto disco “Tanger do coração” veiculou músicas interpretadas por seis cantores; entre eles, Nelson Gonçalves e Gilda de Abreu. Um disco louvado pela crítica¹⁰ “O Bando da Lua” trouxe sambas de H. Cordovil, Assis Valente, entre outros. Os dois últimos LPs seguem outro rumo ao divulgar a música estrangeira da velha guarda, sendo o oitavo intitulado “A severa” - de filme homônimo - com fados portugueses cantados por Dina Tereza, e o último denominado “Movie Stars”, com músicas emblemáticas do cinema das décadas de 30 a 50.

⁹ Márcia Tosta DIAS, *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, 2000.

¹⁰ Na coluna “Artes e Espetáculos” do *Jornal da Tarde*, s/d, há uma referência a alguns lançamentos do *Evocação* e da *Revivendo*, sendo o LP “Bando da Lua” definido assim pela coluna: “só pode ser um dos melhores de toda a MPB”.



Além do pagamento dos direitos de reprodução fonográfica das grandes gravadoras e dos direitos autorais, Paulo Iabutti ainda tinha uma outra batalha: a busca pela matriz original das músicas escolhidas. Ele não conseguiu localizar nenhuma matriz de todos os discos produzidos. Se o próprio estado brasileiro não tem uma política pública de acervo eficaz, não é de se estranhar que as grandes gravadoras multinacionais não tivessem esse material arquivado.¹¹

No processo de garimpagem, o produtor recorria ao seu acervo particular e aos de outros colecionadores paulistanos. Ao encontrar um disco em ótimo estado de conservação, viajava para o Rio de Janeiro e, com a ajuda de um profissional da área, passava para a fita de rolo de 10 polegadas. A prensagem dos discos era feita na BMG Ariola, em São Paulo, sendo a única exceção o disco “Saudades de minha terra”, com cantores paulistanos, que foi prensado na Continental. Além disso, o produtor, que trabalhou como engenheiro em uma grande empresa multinacional, tinha boas noções de desenho e fazia questão de idealizar e produzir as capas.

A distribuição, um dos momentos mais difíceis do processo, também era feita por Iabutti, que conhecia os principais estabelecimentos musicais do gênero. Ele conta ainda que os dois discos de Orlando Silva esgotaram-se logo após o lançamento, o que demonstra a demanda da sociedade por este tipo de música¹². A grande novidade do segundo disco foi o álbum duplo de Orlando Silva, assim retratado por Eduardo Martins, do jornal O Estado de S. Paulo: “a grande vantagem de ‘Orlando Silva sempre presente’ reside exatamente na variedade do repertório. Se apenas cinco canções das 24 são inéditas em LP, as demais não figuram entre as já muito conhecidas de Orlando”. O jornalista ainda acrescenta que o disco “além da evocação, serve como documento precioso dos anos mais ricos da música popular brasileira e da arte de um intérprete que figura entre os dois ou três maiores do País em todos os tempos”.¹³

Um aspecto peculiar deste segundo disco foi justamente o fato de ser um álbum duplo, o que gerou dúvidas dos mais entusiastas pelo cantor na época, como lembra Paulo Iabutti: “Eu tinha certeza que sendo do Orlando Silva ia vender. Muitos dos meus amigos falaram que era um risco tremendo soltar um duplo, porque o custo é o dobro,

¹¹ Matéria veiculada pela revista Carta Capital (<http://www.cartacapital.com.br/edicoes/2004/09/307/1678/>) exemplifica bem esta questão. Ela relata que a EMI foi obrigada a recorrer ao acervo de Leon Barg, da *Revivendo*, para poder lançar uma coleção de Carmem Miranda, em 1996, pois a gravadora não tinha mais as matrizes originais.

¹² Alguns filmes e espetáculos teatrais que retratam este período, produzidos no final do século XX e início do XXI, têm logrado êxitos junto à população, o que mostra o interesse de parcela da sociedade sobre o assunto.

¹³ O Estado de S. Paulo, 27/9/1988.



mas acreditei na idéia, achei que ia vender, e já na primeira noite vendeu 200 LPs; depois de dois meses tinha esgotado”.¹⁴

Outro aspecto pertinente ao trabalho deste pequeno selo era a perspectiva de relançar artistas paulistanos que não tinham e ainda não tem espaço na história da produção fonográfica. Foi o que ocorreu com o lançamento do segundo LP, uma coletânea de antigos e raros 78 Rotações, com 12 intérpretes diferentes. Cantores como Moacyr Bueno Rocha, Jorge Amaral, Jurandyr Santos, pouco conhecidos até mesmo por alguns estudiosos da música popular, tiveram a oportunidade de ser relançados pelo *Evocação*. Um trecho do artigo de Rui Ribeiro, pesquisador de MPB, veiculado pelo jornal Folha de S. Paulo, tenta justificar o motivo desse anonimato: “é provável que o motivo do desconhecimento decorra do fato de alguns de seus intérpretes terem desaparecido de repente do cenário artístico, ou militarem à época no rádio paulista, que não alcançara ainda a penetração das emissoras cariocas”.¹⁵

A bibliografia específica sobre a história das gravadoras e selos criados em São Paulo ainda é escassa¹⁶, entretanto o surgimento destes ao longo da história não alterou muito o processo de produção fonográfica que está atrelado ao poderio das *majors* que dominam este mercado. O que interessa, neste caso, é que a repercussão advinda do chamado período de ouro das produções cariocas é muito mais amplificada do que a produção paulistana. Um aspecto essencial para a ocorrência deste fato é que nesta época o Rio de Janeiro era a capital federal e caixa de ressonância da cultura nacional. Alguns artistas, portanto, que optaram por desenvolver suas atividades em solos paulistanos não conseguiram alcançar muita visibilidade em seu trabalho.

Embora trabalhe especialmente com a produção musical na década de 30, a pesquisadora Camila Koshiba Gonçalves evidencia estes aspectos, ao analisar o caso paulistano:

Sob essa perspectiva, as pequenas gravadoras paulistas podem ser consideradas como um importante espaço de aprendizado e troca de experiências de artistas radicados na cidade (...) Além disso, estas empresas existiram por pouco tempo e contavam com poucos recursos financeiros, pois não faziam anúncios, nem “eram notícia” nos principais jornais da época. Assim, dados seu curto período de atuação, os poucos canais de distribuição de seus discos, e a peculiaridade da trilha sonora que compuseram, é possível supor que

¹⁴ Entrevista em 26/3/2007.

¹⁵ Folha de S. Paulo, 03/08/1988.

¹⁶ Há alguns trabalhos como o do IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. *Disco em São Paulo*, Damiano COZZELLA (Org.), São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980 e a dissertação de mestrado de Camila Koshiba GONÇALVES, *Música em 78 rotações: “discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*, 2006.



sua produção foi elaborada e difundida *por e para* um mercado cultural local paulistano.¹⁷

Esta análise tem continuidade com as pesquisas realizadas por Renato Ortiz, ao avaliar que o rádio paulistano, nas décadas de 30 a 50, tinha “características marcadamente locais, e se pautava segundo um padrão regional”.¹⁸

O produtor Paulo Iabutti, profundo conhecedor da história da música e do rádio, em particular, a paulistana, apresenta três grandes empecilhos que o levaram a encerrar a curta existência do selo. O primeiro refere-se ao tempo de manutenção do direito autoral que, para ele, deveria ser menor para a reprodução mais democrática. Atualmente, segundo o artigo 41, da Lei 9.610, de 1998, que atualiza Decreto de 1973, “os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil”. A argumentação de Paulo Iabutti é bem contundente:

Uma das grandes invenções do século XX é a xerox, porque permite a reprodução perfeita. Antes você era obrigado a tirar uma fotocópia que ficava pronta em um ou dois dias, era um atraso de vida. Isso foi uma grande revolução. O inventor da xerox teve 20 anos para explorar isso, quer dizer o filho dele não teve o direito de explorar aquilo. Eu acho que na música, na literatura, é a mesma coisa, o artista fez aquela criatividade, ele tem 20 anos para ganhar, fora disso tinha que acabar com aquilo para os outros terem acesso. Por que eu digo isso? Porque a música popular brasileira ficou esquecida; por que predomina a música internacional, especialmente a americana? Porque eles têm a mídia, têm o poder econômico nas mãos, eles massificam, eles ganham muito dinheiro com isso. Elvis Presley, por exemplo, que é coisa antiga, ainda manda milhões de dólares para os Estados Unidos. E por que o Brasil é esquecido?... eu antes perguntava assim porque uma grande gravadora não faz isso que eu fiz? Não interessa pra eles tirar 5 mil cópias de disco, o que interessa pra eles é tirar um milhão de cópias. Quer dizer, a gente teve que tomar esta iniciativa justamente para poder manter um pouco da memória da cultura brasileira. Eu sou totalmente contra direito autoral dessa forma.¹⁹

As discussões sobre direito autoral são intermináveis. O Brasil tornou-se signatário de vários acordos internacionais, a começar pela Convenção de Berna de 1886, revista em Paris, em 1971, na medida em que os países perceberam a necessidade de se estabelecer algumas regras sobre estes direitos. A polêmica versa ainda sobre o próprio pagamento dos familiares dos artistas que, muitas vezes, dependem deste pagamento para garantir um certo trabalho de preservação das obras, por outro, levanta-

¹⁷ *Música em 78 rotações. Por uma história das gravadoras no Brasil*, p. 5.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 54.

¹⁹ Entrevista em 26/3/2007.

se o problema de preços exorbitantes cobrados por familiares para a autorização de utilização destas obras. No caso dos discos, levanta-se ainda a impossibilidade de controle por parte dos familiares da produção, já que os mesmos não são numerados, o que dificulta a fiscalização. Com o advento da Internet, a legislação, segundo o próprio Ministro da Cultura, Gilberto Gil, precisa ser revista. Para ele o papel do Estado é o de manter equilíbrio entre os direitos dos autores, artistas e intelectuais além de garantir o direito do público de acesso às obras de arte e a produção intelectual do país.²⁰

Ao lado do problema autoral, o que de fato dificulta a ampliação do que já foi produzido no país, já que não há exceção nem para museus e bibliotecas, por exemplo, há ainda a chamada cultura do esquecimento.²¹ Na época de ouro do rádio houve uma grande produção nacional que depois não foi assimilada pelas novas gerações. E, nas décadas posteriores, quando essa produção ocorria, era em função das demandas de um mercado que estava passando por um período de aceleração da indústria cultural, com a instalação de inúmeras gravadoras transnacionais, como demonstra Eduardo Vicente ao analisar a indústria do disco nas décadas de 60 e 70:

Diversas das *majors* transnacionais que hoje dominam o mercado iniciaram ou ampliaram suas atividades no país durante o período: a Phillips-Phonogram (depois PolyGram e, atualmente, parte da Universal Music) instalou-se em 1960 a partir da aquisição da CBD; a CBS (hoje Sony Music) – instalada desde 1953 – consolida-se a partir de 1963 com o sucesso da Jovem Guarda; a EMI faz-se presente a partir de 1969, através da aquisição da pioneira no país e também internacional Odeon (...) a subsidiária brasileira da WEA, o braço fonográfico do grupo Warner, é fundada em 1976 e a da Ariola – pertencente ao conglomerado alemão Bertelsman – em 1979. A RCA, que mais tarde seria adquirida pela Bertelsman tornando-se o núcleo da BMG, operava no país desde 1925 e completava o quadro das empresas internacionais mais significativas em nosso cenário doméstico (...).²²

A memória dos cantores do rádio acabou não sendo objeto de preocupação dessas grandes *majors* que estavam mais interessadas em ampliar o mercado consumidor e assim aumentar o seu poder de penetração. Os dados da época mostram que houve um crescimento do consumo de música estrangeira, mas ainda não suficiente para se sobrepor à produção nacional. O pesquisador Eduardo Vicente, embora observe que não é possível afirmar que tenha havido uma maior internacionalização do

²⁰ Ver discurso do ministro: <http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos/index.php?p=21815&more=1&c=1&pb=1>.

²¹ Vale registrar o trabalho de preservação da memória musical brasileira realizado por algumas organizações privadas como o Instituto Moreira Sales que adquiriu várias coleções e disponibiliza as mesmas publicamente.

²² *Op. cit.*, p. 53.



consumo, pois a vendagem de discos com música brasileira era maior do que a estrangeira, admite uma forte influência da música internacional na década de 70, que “desempenhou um papel cultural e econômico significativo no sentido da massificação do consumo musical (...) como importante via para a incorporação de novas camadas de consumidores ao mercado (...) esses consumidores eram, basicamente, jovens”.²³

Ao discutir o fenômeno da presentificação, característica da modernidade, o historiador Eric Hobsbawm afirma que “a destruição do passado - ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas - é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX”.²⁴ Ao ter como objetivo principal a divulgação de uma época por intermédio da chamada música da velha guarda, o selo *Evocação* tinha como uma de suas metas contribuir para a memória da cultura brasileira.

O terceiro aspecto apontado pelo produtor refere-se ao surgimento de gravadoras na mesma linha. O problema para Paulo Ibutti, entretanto foi a sua limitada capacidade de produção. Na década de 90, por exemplo, ele estava com um LP praticamente pronto, quando outra gravadora lançou um LP com músicas já escolhidas e definidas pelo *Evocação*. O produtor teve que refazer todo o caminho da pesquisa de repertório, alterar a parte gráfica já pronta, enfim, a partir deste fato, que poderia gerar outras situações semelhantes, Ibutti conseguiu ainda lançar mais dois LPs, agora com trilhas de filmes, mas acabou desistindo, pois o projeto original era o da divulgação da música brasileira mesmo, com destaque para a produzida em São Paulo. O que ele lamenta, entretanto, é que a memória da música regional paulistana corre o risco de se perder.

Evocar é preciso

Uma breve contextualização das décadas de 30 a 50 pode ajudar a compreender melhor o apogeu do rádio e da música popular neste período. As conquistas técnicas alcançadas no campo da radiodifusão e da produção dos discos levaram estes a uma integração intensa especialmente após a década de 30. Quando surgem as primeiras emissoras de rádio, tendo como precursora a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923, ainda não há, de imediato, o interesse mais generalizado da sociedade por este veículo. Somente a partir da década seguinte é que o rádio provoca uma interação jamais vista na história da comunicação social. Com a indústria cultural ainda

²³ *Idid.*, p. 58.

²⁴ Eric HOBSBAWM, *Era dos extremos: O breve século XX – 1914-1991*, p. 13.

incipiente, é possível afirmar que as emissoras radiofônicas representaram um elemento democratizador das práticas culturais, afinal antes do surgimento deste meio eletrônico, as pessoas necessitavam de habilidades específicas de leitura e escrita para ter acesso ao que era veiculado pelos meios impressos²⁵. Embora o rádio e o disco tenham participado do circuito comercial e contribuído para o estímulo do consumo de produtos, também participaram de um processo de construção simbólica que permeou a própria constituição da cultura de uma época.

Um dos aspectos mais importantes da memória radiofônica é a música. A chamada fase de ouro da MPB consagra compositores e intérpretes que até hoje são apreciados por antigos radiouvintes, mas também por músicos e estudiosos como Jairo Severiano e Zuzi Homem de Mello:

A Época de Ouro [1929/1945] originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião que propiciou o aproveitamento desses talentos.²⁶

Como, muitas vezes, há uma tendência de ver o passado com a noção estética do presente, é importante pensar que o rádio e o disco, em seu auge, podem ser vistos como meios amplificadores de uma diversidade musical contribuindo assim para a popularização e empatia ainda não verificada na história da música no Brasil, que começava a dispor destes mecanismos mais amplos de divulgação. A popularização da programação radiofônica permitiu a ampliação do repertório musical dos ouvintes, o que possibilitou “a diversificação e o alargamento das possibilidades de escolha dos artistas e dos ouvintes, provavelmente ampliando e desenvolvendo seu universo de escuta ao invés de regredi-lo”.²⁷

Fenômeno nacional, a música se constitui então como uma referência cotidiana. A diversidade da programação é um componente fundamental da prática radiofônica do período, já que havia emissoras com programas mais voltados para a elite e outras com uma programação mais popular. Muitas vezes, o rádio era a principal fonte de audição

²⁵ Raymond WILLIAMS (Ed.). *Historia de la comunicación*, p. 207.

²⁶ *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, p. 85.

²⁷ José Geraldo Vinci de MORAES, *Rádio e música popular nos anos 30*, p. 76.



das músicas, já que inúmeras pessoas não tinham condições de adquirir todos os discos lançados pela indústria fonográfica.

Se a tradição pode ser fruto de um projeto político deliberado, ela também pode ser reinventada pela própria sociedade, desde que os mecanismos de reprodução estejam mais acessíveis. A gravação e conseqüente distribuição de obras lançadas em 78 rotações, por exemplo, precisam acontecer para que novas gerações tenham acesso a estas obras mesmo nas novas mídias de audição. Ao relacionar memória e mídia, a pesquisadora Heloísa Helena de Araújo Duarte Valente considera que um signo musical pode ser recuperado por intermédio de diversos atores sociais. Para ela, é possível que uma canção possa ser rememorada, pois ocorre de “signos musicais, por razões nem sempre facilmente verificáveis, reaparecerem graças ao esforço de um trabalho individual ou de uma equipe destinada a desenvolver um projeto particular”.²⁸

O projeto desenvolvido por este produtor obstinado também é reconhecido por José Ramos Tinhorão, estudioso e profundo conhecedor da história da música popular brasileira. É interessante citar um trecho escrito por ele na contracapa do primeiro LP lançado pelo *Evocação*:

Um desses apaixonados guardiães da chama do cantor Orlando Silva é o paulista Paulo Iabutti que, tendo ouvido pela primeira vez no rádio a voz que o deslumbraria em 1937, quando tinha apenas 11 anos de idade, decidiu agora, meio século depois, fazer ainda uma vez resplandecer para outros o canto luminoso que nunca mais se lhe apagou da memória. E a forma que encontrou para isso foi a mais nobre e desinteressada: retirar do esquecimento algumas gravações originais de Orlando Silva nunca reeditadas, e financiar do próprio bolso um disco que já nasce raro, porque fazendo reviver o brilho da voz do Cantor das Multidões, é um disco que só a paixão pode explicar.²⁹

Ao lançar o selo *Evocação*, Paulo Iabutti - um paulistano nato que tem o seu nome definido pelo pai, com clara intenção de homenagear São Paulo por intermédio do nome de seu filho -, teve o intuito de contribuir para a disseminação da música popular brasileira como foco gerador de um lastro de identidade. O que reforça a noção de que a música popular, entre outras propriedades, pode ser considerada “uma espécie de repertório de memória coletiva.”³⁰

Considerações finais

²⁸ *As vozes da canção na Mídia*, p. 138.

²⁹ Contracapa LP Orlando Silva, *Lágrimas de Rosa*, 1987, *Evocação*.

³⁰ Marcos NAPOLITANO, *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*, p. 5.



O circuito cultural que se formou nas décadas de 30 a 50, em especial com o advento do rádio e o crescimento e consolidação da indústria do disco, projetou inúmeros compositores e intérpretes que ainda hoje sobrevivem no imaginário nacional. A valorização do artista ofereceria a possibilidade de participação dos excluídos nesse circuito. José Ramos Tinhorão, ao discutir o aspecto da profissionalização do músico, com expressiva contribuição do rádio, cita como exemplo a letra de uma música composta por Germano Augusto e Gabriel Meira, intitulada “Maestro caixa de fósforo”:

Nunca ouvi seu nome
Lá no microfone
Seu samba
Nasce e morre no botequim
Quanto tempo perdido
Quanto café pequeno
Quanto papel rabiscado
Quantas noites de sereno...³¹

Este samba, ao reconhecer que o rádio estratifica o papel cultural do artista, reforça o poder da radiodifusão no período. As inúmeras possibilidades ofertadas pelo binômio rádio-disco, embora construídas a partir da própria lógica de mercado, na medida que o consumo também era a meta dessa parceria, qualificam a produção cultural do período em foco e podem até ser percebidas por trabalhos que versam sobre esta época. Uma pesquisa de recepção mediática, realizada com radiouvintes paulistanos das décadas de 30 a 50, considera a música uma das mediações mais importantes da memória radiofônica: “mesmo após várias décadas, ouvintes conseguem cantarolar corretamente as canções ouvidas na juventude. E um grande respeito pelos cantores daquela época permanece, independente dos gostos atuais no campo musical”.³²

É preciso evitar um certo ufanismo ao avaliar a produção cultural do período, pois as influências externas já começavam a se fazer presente na sociedade, afinal não se pode omitir uma aproximação do Brasil com os EUA, mais especificamente após a Segunda Guerra Mundial. A música também foi influenciada por esse processo, entretanto, é possível afirmar que música brasileira sempre teve seu espaço garantido, seja nos discos lançados, seja nas emissões radiofônicas:

A música teria o mesmo potencial do cinema como via do americanismo? (...) As pesquisas realizadas pelo Ibope em julho 1944 confirmam que a música brasileira era mais ouvida que a americana. Para ficarmos só com um exemplo: Bing Crosby era ouvido por 0,5%

³¹ *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*, p. 131.

³² Marta R. MAIA, *Quadros radiofônicos: Memórias da comunidade radiouvinte paulistana (1930-1950)*, p. 127.

dos entrevistados, enquanto Carlos Galhardo tinha 26,7% da preferência. A música não foi o melhor veículo do americanismo.³³

A quase inexistência de uma memória dos cantores do rádio passa por uma série de eventos culturais relacionados ao surgimento da televisão em 1950 e aos mecanismos de interesses dos produtores fonográficos. Estes aspectos podem ser associados ao surgimento da Jovem Guarda e da Bossa Nova, sendo esta última uma oportunidade ímpar do próprio mercado fonográfico de ver ampliada a sua possibilidade de inserção no plano internacional, já que este movimento musical carrega elementos jazzísticos que permitiram seu ingresso no mercado externo³⁴. Outro aspecto relevante foi o surgimento das FMs e o advento das redes radiofônicas, o que contribuiu em muito para uma conseqüente padronização musical, em que pese o aspecto positivo da segmentação de algumas emissoras.

A ausência de uma memória cultural também é uma marca que identifica, paradoxalmente, a sociedade brasileira.

um compromisso ético parece sobreviver junto àqueles poucos que não conseguem assistir impassíveis a tudo que se desenrola à sua frente e que acreditam que à cultura deva-se dar voto de confiança. Há um desenvolvimento mediático contemporâneo na direção da destruição do passado (niilismo, fragmentação, pilhagem, falsificação, descrédito, apagamento do passado), que atua no sentido de zerar a lembrança histórica e cultural dos tempos. Tudo no sentido de se forjar um homem novo, leve, livre da “doença histórica”, absolutamente indiferente a tudo o que se passou. Uma máquina de triturar as experiências e as vivências de outros tempos e que substitui tudo isso por um Nada, uma ausência total de passado.³⁵

A constituição do mercado fonográfico que se verifica a partir da década de 80, período que surge o selo *Evocação*, tem como base a inserção do Brasil no contexto da modernidade, que busca no público jovem o seu perfil de consumidor. Neste sentido é extremamente pertinente um exemplo dado por Eduardo Vicente, ao discutir a organização da indústria na década de 70 e citar como destaque a saída de André Midani da direção da Polygram, em 1976, quando este tem a missão de fundar a WEA do Brasil: “A afirmação de que o futuro da indústria está no rock e o cast de sua gravadora será formado apenas por artistas com menos de 30 anos, que saibam

³³ Antonio Pedro TOTA, *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, p. 157.

³⁴ Ver análise mais aprofundada desta discussão em Eduardo VICENTE, *op. cit.*

³⁵ Ciro MARCONDES FILHO, *Contra a banalização da violência. A recuperação produtiva do passado como garantia contra a barbárie do futuro*, p. 2.



administrar suas carreiras, é sintomática do novo momento que se inicia”.³⁶ Para uma cultura da presentificação nada mais justo do que excluir aqueles que cantaram a história da música popular brasileira, movimento que está presente tanto no campo privado como na esfera pública.

Ao privilegiar a história deste selo paulistano, busca-se mostrar que mesmo um pequeno selo, com todas as dificuldades inerentes, pode ajudar a “retirar do esquecimento” inúmeros intérpretes e compositores, depositários de parte da memória musical do país, e assim contribuir para a circulação de sons que transitam no espaço etéreo que a música pode proporcionar.

Referências Bibliográficas

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Estúdio HMF, 1984.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2006.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. *Disco em São Paulo*, Damiano COZZELLA (Org.), São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

MAIA, Marta Regina Maia. *Quadros radiofônicos: Memórias da comunidade radiouvinte paulistana (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - Cultura brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

³⁶ *Op. cit.*, p. 86.



TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981. Coleção Ensaios.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VICENTE, Eduardo, *Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2002.

WILLIAMS, Raymond. (ed.). *Historia de la comunicación: De la imprenta a nuestros días*, vol.2, Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1992.

Jornais e Periódicos

O Estado de S. Paulo, 27/9/1988.

Folha de S. Paulo, 03/08/1988.

GONÇALVES, Camila K. *Música em 78 rotações. Por uma história das gravadoras no Brasil*. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> 6. Acesso em 20 de março de 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Rádio e música popular nos anos 30, p. 91, in Revista de História nº 140, Departamento de História/ FFLCH da Universidade de São Paulo.

PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida (Música e trabalho no “Estado Novo”). In: Revista ArtCultura, do NEHAC, n.º 4, vol. 4, 2002.

Sites

PAQUITO, *O pescador de pérolas*. Disponível em:

<http://www.cartacapital.com.br/edicoes/2004/09/307/1678/>. Acesso em 10 de abril de 2007.

Gilberto GIL. *Discurso do ministro Gilberto Gil na abertura do Seminário Nacional dos Direitos Autorais e o Papel do Estado*. Disponível em:

<http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos/index.php?p=21815&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em 5 de fevereiro de 2007.

Ciro MARCONDES FILHO, *Contra a banalização da violência. A recuperação produtiva do passado como garantia contra a barbárie do futuro*. Disponível em: http://www.martamaia.pro.br/cultura_banalizacao.asp. Acesso em 20 de janeiro de 2007.

Referência discográfica

Orlando Silva. *Lágrimas de Rosa*. 1987. *Evocação* (Orig. RCA Camden). São Paulo. 803503.

Entrevistas

Paulo Iabutti, em 26 de março de 2007 e em 17 de maio de 2007.