



## **Na trilha das hierarquizações do mercado musical: as relações entre as telenovelas Globais e a indústria fonográfica para a longevidade e legitimação artística<sup>1</sup>**

Heitor da Luz SILVA<sup>2</sup>

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ.  
Centro Universitário de Volta Redonda, Volta Redonda, RJ.

### **Resumo**

O artigo discute o poder histórico do produto fonográfico vinculado às trilhas sonoras das telenovelas da Rede Globo de televisão como principal eixo articulador das relações da corporação Globo com a indústria da música a partir da década de 1970. Busca-se, ao contextualizar a formação da noção do “Padrão Globo de qualidade”, obter pistas para uma melhor compreensão sobre a sua influência nas escolhas do repertório para as trilhas ao longo das últimas décadas, as quais permitem observar uma sintonia entre a atuação histórica da corporação, por meio da emissora, com a da indústria do disco como um todo para as hierarquizações operadas no circuito da música popular massiva brasileira que contribuiriam para legitimar artistas ligados a determinadas tradições genéricas através de carreiras sólidas ao longo da história recente da música brasileira.

### **Palavras-chave**

Trilha sonora de telenovela; Rede Globo de televisão; Indústria da música; Hierarquizações culturais.

### **1. Introdução:**

Ao procurar contribuir para as necessárias reflexões sobre o papel histórico da televisão no processo de apresentação e consolidação de artistas no cenário da música popular massiva brasileira,<sup>3</sup> o presente artigo enfoca o da Rede Globo, sobretudo a partir

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP de Televisão e Vídeo do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social com habilitação em Cinema e Vídeo pela Universidade Federal Fluminense. Mestre e Doutorando pela mesma instituição e docente do Centro Universitário de Volta Redonda (UNIFOA). Email: [htr428@gmail.com](mailto:htr428@gmail.com).

<sup>3</sup> Ainda que a noção de popular-massivo venha das discussões de Jesus-Martin Barbero (2001), é preciso dizer que há distinções em relação à sua apropriação por Janotti (2007) para o termo música popular massiva, aqui utilizado. Um dos intuitos do autor colombiano seria o de rever os valores em torno das práticas culturais populares no espaço urbano, incluindo o consumo e os usos dos produtos das Indústrias Culturais, e contrapor-se, assim, a um certo folclorismo que valorizaria apenas o universo do popular-rural, dotando-o de uma autenticidade idealizada. Nesse sentido, Barbero preocupa-se em romper com a simples separação estabelecida e tão solidificada entre cultura popular e cultura de massas, entendendo que o popular estaria constituído no massivo, tendo como pano de fundo uma questão política fundamental. Partindo do conceito de hegemonia de Gramsci, o autor visualizava o folhetim, o primeiro gênero narrativo da cultura popular de massas, como uma produção de diálogo entre as classes (dominante e dominada) e não uma simples imposição de cima para baixo operada pela Indústria Cultural. Já a apropriação do termo por Janotti Júnior coloca em foco o surgimento de uma dada sensibilidade constituída na relação com os produtos da comunicação de massas, ou seja, diz respeito a determinados modos de produzir e criar (assim como de ler, ver e ouvir) específicos da cultura midiática desenvolvida no decorrer da trajetória das indústrias culturais, incluindo a lógica das distinções que elevam determinadas obras e artistas aos “lugares de culto” da cultura, seguindo aqui os termos de Barbero.



das trilhas sonoras de suas telenovelas como principal eixo articulador das relações entre o meio e a indústria da música a partir da década de 1970. Procura-se levantar pistas para a compreensão a respeito da atuação da emissora como parte de um Sistema de Comunicação (que engloba desde emissoras de rádios a uma gravadora de atuação bastante específica, a ‘Som Livre’) no processo de hierarquização cultural promovido com a contribuição efetiva do processo de racionalização da indústria do disco a partir desse período para a história da música brasileira tendo em vista a consolidação de nomes com uma carreira longa, estável e reconhecida.

Com este objetivo acerca do tema e do objeto, em um primeiro momento, busca-se contextualizar o protagonismo televisivo assumido pela Rede Globo no mercado musical em meio a um momento de modernização e consequente aumento da racionalidade da indústria cultural no Brasil (ORTIZ, 1988; DIAS, 2000), atentando para o novo papel exercido pelas empresas fonográficas multinacionais em relação aos rearranjos desse mercado no período de transição entre o predomínio dos festivais da TV Record e a ascensão da TV Globo (DE MARCHI, 2011). Em uma segunda etapa, discutem-se as relações entre as trilhas sonoras das telenovelas como principal produto de sua atuação no mercado fonográfico através da consolidação da gravadora da corporação, a ‘Som Livre’, com a emergência da formação da noção do “Padrão Globo de qualidade” e do seu ideal modernizante de higienização. Mais adiante, sugere-se uma sintonia da televisão, através do produto fonográfico relacionado às telenovelas, com a indústria do disco em relação aos valores culturais estruturantes da indústria da música no Brasil, a partir dos anos 1970, com base em um levantamento de dados históricos recolhidos em bibliografias sobre o tema e em discografias das trilhas sonoras, sobretudo os discos recentemente lançados sob a forma de coletâneas pela ‘Som Livre’. Tais dados possibilitam sustentar o argumento acerca do papel complementar exercido pelo meio televisivo à racionalização das grandes companhias fonográficas para a produção e a divulgação da produção musical brasileira, através das trilhas das telenovelas globais, contribuindo decisivamente para a consolidação de determinados artistas em longo prazo, ao menos como uma forte e significativa hipótese a ser testada em uma futura análise ainda mais aprofundada por outros trabalhos sobre o tema. Por se tratar de um produto relacionado ao ideal do “Padrão Globo de qualidade”, a telenovela da Rede Globo buscou, para além de atingir grandes índices de audiência, se legitimar culturalmente, o que acarretou em um processo de escolha das faixas de suas trilhas bastante ligadas ao repertório da MPB, rótulo genérico institucionalizante de uma



hierarquia cultural no seio do processo organizacional da indústria fonográfica a partir dos anos 1970.

## **2. Rede Globo como protagonista nas relações entre televisão e indústria da música no Brasil:**

No período marcado entre o início e a decadência do formato dos festivais na televisão brasileira (1965-1972), o rearranjo das forças do mercado musical foi marcado pelas grandes gravadoras assumindo uma condição diferenciada e ainda mais privilegiada frente aos meios de divulgação no país, como aponta De Marchi (2011). Se entre os anos 1930 e 1960, o protagonismo no mercado musical competia ao rádio, sobretudo à Rádio Nacional, a partir do auge dos festivais, a centralidade no processo de divulgação passava a ser exercida pela televisão, com destaque para o poder da TV Record. No entanto, nesse momento a indústria fonográfica já havia se estabelecido como um agente fundamental, algo que foi se aprofundando rapidamente.<sup>4</sup> Nesse sentido, a televisão substituiu apenas em parte o rádio como um primeiro espaço a ser ocupado pelos artistas que desejavam sair do patamar amador para o de profissionais. Ao contrário do auge do rádio, em que a gravação de discos seria percebida como uma consequência da consagração de sua visibilidade a partir de apresentações no meio de comunicação em questão, a partir de 1965, cada vez mais as gravadoras se apresentavam como agentes centrais da indústria da música, o que se consolida na década de 1970.

Dessa forma, pode-se afirmar que o período em questão marcaria a transformação da indústria de discos no elo articulador da indústria da música como um todo, na medida em que: (a) as gravadoras modernizaram suas estruturas, integrando verticalmente todas as etapas da produção de um artista; (b) passaram a selecionar e contratar os artistas antes que estes alcançassem o mercado de música através dos meios de comunicação (rádio e, depois, a televisão); (d) obtiveram incentivos do Estado para ampliarem sua produção de artistas nacionais, sem abdicar do lançamento de títulos internacionais; (e) instituiu-se certa divisão do trabalho entre corporações fonográficas e pequenas e médias gravadoras locais; (f) o consumo de discos massificou-se (De Marchi, 2011, p.171-172).

---

<sup>4</sup> Segundo o autor, baseado em depoimentos de músicos da chamada “Era de Ouro” do rádio: “Um músico que quisesse se considerado profissional deveria tentar entrar no meio radiofônico, para poder gravar um disco e, depois, realizar concertos ao vivo pelo país, graças ao alcance das emissoras de rádio desde o distrito federal” (Idem, p.154).



Essas mudanças não significaram a perda da importância da atuação da televisão como agente na indústria da música ao longo das décadas seguintes. O poderio da emergente Rede Globo de Televisão, concentrando a audiência cada vez de modo mais expressivo a partir dos anos 1970 ao consolidar um processo de integração nacional promovido com a anuência dos governos da ditadura militar até o período de abertura política,<sup>5</sup> é fundamental para se compreender o conteúdo das transformações no papel da TV na cadeia produtiva e nos valores culturais presentes no circuito da música popular massiva.

Ao longo do período de predomínio da Record na “Era dos Festivais”, a Rede Globo já vinha assumindo um papel secundário, mas fundamental, na relação com o universo da música popular massiva, através da apresentação de novas canções e artistas nos Festivais Internacionais da Canção (FIC), que permaneceram como atrações anuais da emissora (totalizando seis edições) até 1972, tendo o gênero voltado apenas em 1975 (Festival Abertura) e com programas produzidos ainda em 1980 (MPB-Minister), 1981, 1982 (MPB-Shell) e 1985 (Festival dos Festivais). Com a desarticulação dos festivais da Record, junto com a Tupi, que, ao instituir o Festival Universitário, promovia uma segmentação do público, a Globo era a emissora que procurava assumir o protagonismo midiático no lançamento de novas tendências musicais para um público ampliado na virada dos anos 1960 para os anos 1970.<sup>6</sup>

O produto musical era tão importante para emissora líder absoluta em audiência que, mesmo diante das dificuldades enfrentadas pelas apostas no formato do Festival e de programas como o ‘Som Livre Exportação’, a Globo insistia em se inserir na indústria da música, o que, no meio desse processo, culminou no lançamento do braço fonográfico da corporação, a gravadora ‘Som Livre’, apoiada a princípio no forte respaldo comercial que os primeiros discos das trilhas sonoras de suas telenovelas obtiveram. As trilhas sonoras das telenovelas podem ser percebidas como o eixo articulador a partir do qual desde o início dessa década a Rede Globo se inseria como

---

<sup>5</sup> A partir de 1979, com o governo do general Figueiredo, o regime militar apoiou a consolidação de novas redes nacionais, favorecendo a consolidação do SBT e da Manchete, sobretudo a partir da cassação de concessão da Tupi e da divisão de suas afiliadas nacionais para essas duas emissoras, em 1980, em parte por temer o poderio da Rede Globo consolidado até aquele momento (JAMBEIRO, 2001).

<sup>6</sup> Estimulados pelo espaço televisivo, compositores, instrumentistas e cantores ligados ao que se constituiria o Movimento Artístico Universitário (MAU), como Gonzaguinha, Aldir Blanc e Ivan Lins, ganhavam notoriedade, permitindo à indústria do disco dar seguimento às apostas em novos nomes relacionados ao circuito de produção relacionado ao universo da MPB, ou seja, ligados aos valores de uma música engajada, dialogando com a tradição nacional-popular do Samba e da Bossa Nova (NAPOLITANO, 2010). Por outro lado, os festivais da Rede Globo permitiram ainda a emergência de uma produção que de certa forma trilhava pelos caminhos abertos pela Tropicália e pela Jovem Guarda, como a de Raul Seixas, Novos Baianos e alguns outros nomes do rock/pop, além do emergente gênero Soul, imortalizado em narrativas sobre o período pelas performances de Toni Tornado, dentre outras tendências e nomes que foram trabalhados pela indústria do disco em sua trajetória ao longo dos anos 1970.



um agente fundamental no mercado fonográfico, contribuindo decisivamente para a sua renovação, através da divulgação maciça de novas canções e de novos artistas, bem como na solidificação de muitos dos lançados na década anterior, para um público cada vez mais expressivo, já que a televisão foi um dos principais produtos a se expandir na década do “milagre econômico” promovido pelo regime militar, atingindo mais de 10 milhões de aparelhos, enquanto a Globo chegava a cobrir 97% dos lares do país, em 1975, segundo dados apresentados por Ribeiro e Sacramento (2010, p.116).

### **3. As Trilhas Sonoras de Telenovelas como eixo articulador e a mediação do Padrão Globo de Qualidade:**

Em meio a um intenso jogo de interesses que envolviam acordos tácitos e tensões com as imposições políticas e morais da ditadura militar, as estratégias empresariais da emissora passavam a ter como uma de suas principais finalidades angariar prestígio social. Nesse sentido, é notável o papel que o ideal do Padrão Globo de qualidade obteve para que a noção de modernização operada pela Rede Globo estivesse intimamente relacionada a um ideal de “higienização” de sua programação na década de 1970, tal como enfocam Ribeiro e Sacramento (2010). A redefinição da programação como um todo a partir do ideal desse “padrão Globo de qualidade” atingia principalmente os programas de auditório, segundo dados apresentados por esses autores. Alguns, nesse contexto, foram suspensos pela censura, amparada por esse ideal de “elevação” de seu nível, como foi o caso do episódio envolvendo os programas dos apresentadores Chacrinha, da TV Globo, e Flávio Cavalcanti, da TV Tupi, que os levou a uma sanção de oito dias de suspensão. Durante o processo de transformação da emissora mediada por esse tipo de demanda moral contra programas que trabalhavam com o grotesco e exploravam credences populares, até mesmo o líder absoluto de audiência dos domingos, Chacrinha, foi afastado de sua programação.

Ainda que o rótulo “Padrão Globo de Qualidade” não tenha sido inventado pela emissora, como afirma Boni (apud GONÇALO JUNIOR, 2001, p.51), suas práticas são perceptíveis através de diversas ações operadas por uma série de convenções que formataram o seu novo padrão de programação, privilegiando cada vez mais “os programas pré-gravados, passíveis de um controle interno mais rigoroso” que passava por uma diminuição “da improvisação, da informalidade e do inesperado” (RIBEIRO & SACRAMENTO, 2010, p.119). Com vistas a se atingir esse ideal, como demonstram os



autores, além do lançamento do “Fantástico” e do “Globo Repórter” (dirigido por cineastas consagrados e adotando uma linguagem inovadora), ambos saudados pela crítica como “bons exemplos” de modernização da televisão, a telenovela passa a ser um elemento chave, transformando-se significativamente. O gênero se rearticulava esteticamente para atingir o gosto da crítica cultural, afastando-se das suas matrizes latino-americanas e dialogando cada vez mais, tanto em termos formais quanto de conteúdo, com paradigmas de produção artística consagradas, como os clássicos da literatura brasileira, contando ainda com tramas elaboradas por autores renomados do teatro. Nesse contexto, a música representava não somente um reflexo dessas transformações, mas tornava-se um elemento fundamental a partir do qual se redefiniam o conteúdo da programação, seja em espaços como os musicais do Fantástico, precursores do videoclipe, seja naquele que já era e continuava sendo o eixo principal de sua linha de programação, as telenovelas.

Alguns elementos são fundamentais para atestar como o gênero foi gradativamente passando a ser o eixo articulador da música na televisão logo a partir de 1969, como pontua Scoville:

Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, autores de “BR-3” (inscrita para o V FIC, de 1969), eram compositores de trilhas sonoras de telenovelas da emissora. A canção “Teletema” (T. Gaspar e A. Adolfo) foi um grande sucesso nas rádios e foi incluída na trilha sonora “Véu de Noiva” (Polydor, 1970). Erlon Chaves, renomado maestro, arranjador, diretor musical de emissoras de TV (TV Rio e TV Tupi), um dos idealizadores do FIC e autor do “Hino do FIC”, tiveram duas canções incluídas na trilha sonora da telenovela “Verão Vermelho” e uma em “Pigmaleão70”. O fato de o evento ser apresentado pelas atrizes Arlete Sales e Maria Claudia, além de Hilton Gomes, indica como a Rede Globo passou a gradativamente vincular não somente o FIC como também todas as suas atrações ao seu produto telenovela (2008, p.30).

Algumas outras atrações da programação da TV Globo foram decisivas para a consolidação dessa relação da televisão com a indústria do disco que se articulava em torno das trilhas das telenovelas e da atuação da gravadora ‘Som Livre’, tornando-se paradigmáticas para a consolidação de novos nomes e a continuidade na trajetória de antigos rostos no star system musical brasileiro ao longo dos anos 1970 e 1980. Ainda de acordo com Scoville, pela longevidade e pelas características particulares, dois deles se destacam como os mais importantes nesse sentido: o ‘Globo de Ouro’ (parada de sucessos exibida entre 1972 a 1990 por onde se apresentavam as performances de uma



expressiva parcela de canções presentes nas trilhas sonoras da emissora) e os Musicais do Fantástico (vídeos promocionais produzidos pela emissora para canções entre 1973 a 1990). Nesse sentido, vale destacar o papel que o programa ‘Som Livre Exportação’ obteve como um primeiro momento dessa nova etapa da história, representando o estreitamento das relações e interesses entre a Rede Globo e a gravadora Philips, que detinha 2/3 dos artistas de MPB (geralmente os nomes mais expressivos do ponto de vista da crítica, como Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso e Gilberto Gil) sob contrato no início da década de 1970. Se a Globo tentou lançar e promover novos nomes neste cenário, bem como contratar artistas de outras gravadoras para se consolidar na indústria dos fonogramas, graças à demonstração da força comprovada pelo produto telenovela em específico e a penetração da Rede de uma forma mais geral, logo ela refinaria a sua inserção no mercado musical, sob um arranjo harmonizador entre os interesses dos diversos agentes da indústria fonográfica. Segundo Scoville (2008, p.201):

Em 1975, a Som Livre deixou de produzir as trilhas por ser um processo de produção dispendioso e por não deter um *cast* de compositores consagrados da MPB. O sistema de coletâneas de canções de diversas gravadoras em uma mesma trilha permitiu a integração entre a Som Livre com todo o sistema fonográfico brasileiro. Uma canção incluída na trilha sonora de uma telenovela permitia a promoção dos artistas já consagrados e dos novatos. Esse processo de integração consolidou-se na virada da década de 1970, quando houve “harmonização” de interesses entre a indústria fonográfica e a Rede Globo, manifestada na produção de programas musicais (por exemplo, a série “Grandes Nomes”), especiais infantis (“Vinícius para Crianças”), em festivais (“MPB-80”), e principalmente, com as trilhas sonoras de telenovelas.

#### **4. Indústria do Disco, Rede Globo e hierarquizações culturais da produção musical brasileira:**

Analisando os encaminhamentos da Rede Globo para a consolidação de determinados produtos musicais em sua programação marcada pelo “Padrão Globo de qualidade”, é possível perceber um diálogo com as hierarquizações promovidas pela compreensão da indústria do disco sobre os valores culturais estruturantes da indústria da música no Brasil, ambos bastante pautados pela noção de MPB (que havia sido formulada ao longo da década de 1960, com participação importante da televisão, através dos festivais).



#### **4.1. A indústria do disco**

No campo da indústria fonográfica, a estimulação de hierarquizações culturais através do produto musical passava pela maior racionalidade que as gravadoras implementavam a partir daquele momento. Nesse sentido, é fundamental o papel exercido pela divisão em duas subdivisões internas, prática verificada em todas as companhias multinacionais do disco a partir da década de 1970 (DE MARCHI, 2006; DIAS, 2000; MORELLI, 1991; VICENTE, 2001). Enquanto uma buscava atingir vendas rapidamente expressivas através de sucessos de artistas que se popularizariam, mas que seriam a princípio entendidos como “descartáveis”, a outra divisão se notabilizava por angariar prestígio, pautada em contratos mais longos com artistas que a princípio, mesmo que não vendessem produtos fonográficos com a mesma expressividade que os da outra divisão, eram vistos como nomes que se solidificariam na história da música brasileira, permitindo lucros menores, mas de longo prazo, advindos pelo potencial de sua consagração cultural através de agentes de legitimação como a crítica.

A consolidação do LP como formato econômico predominante foi o eixo tecnológico a partir do qual essas transformações ganhavam substância, seguindo a tendência de uma ordem mundializada em cima dessa divisão entre o “disco de autor” – termo que Dias (2005, p.313) utiliza para caracterizar os discos de catálogo, pela maior liberdade concedida aos artistas pela estrutura organizacional das companhias fonográficas – e os “discos de sucesso”, pautados pelo maior nível de ingerência dos produtores musicais das gravadoras sobre o trabalho dos artistas encarados como sucessos efêmeros relacionados a modas passageiras. Baseada na noção de álbum como um elemento estético institucionalizado de criação (que iria da concepção desde a arte gráfica das capas e dos encartes ao modo de encadear as faixas musicais ao longo dos lados A e B do disco de quarenta minutos), a distinção que possibilitava a determinados cantores e bandas atingirem um status de reconhecimento artístico era mediada, portanto, por uma complexa lógica que envolvia as transformações técnicas e econômicas significativas no processo produtivo desse período. A diferença de tratamento é notável quando se analisa as capas de discos das carreiras dos dois grupos de artistas pertencentes a cada uma das subdivisões. No geral, percebe-se uma maior liberdade aos discos de autor, graças às variações em termos de concepção gráfica





apresentadas pelas capas de artistas como Caetano Veloso a partir da década de 1970, em contraste com os de Odair José, pautados por uma fórmula mais rígida na qual o rosto dos cantores deveria aparecer (seja olhando para o público ou para o horizonte), ambos com trajetórias fonográficas relacionadas à mesma gravadora (Philips) no período.

Em termos organizacionais, o alto índice de lucro advindo (e exigido) da popularidade do disco de sucesso comercial de Odair José sustentava a possibilidade da gravadora de lançar discos mais “experimentais” e “vanguardistas” (e, por isso, propensos a um índice de vendas muito mais reduzido) de um artista como Caetano Veloso, dentro da lógica da indústria fonográfica.<sup>7</sup> A questão é que tal atuação se torna um reforço às hierarquizações que delimitam as possibilidades expressivas de determinados artistas em relação a outros. O processo de distinção para a classe musical que se engendra a partir das lógicas de produção, ainda que relacionadas às dinâmicas de todo o circuito que envolve o consumo e a circulação, se torna bastante significativo quando se observa o tratamento dado por atores fundamentais na indústria do disco, como o produtor Marcos Maynard, para o qual “os artistas de verdade” (apud DIAS, 2005, p.133) eram os que poderiam gravar os discos de catálogo. É necessário deixar claro que não se almeja aqui hiper-dimensionar o papel da indústria fonográfica sobre a formação dos valores culturais que hierarquizam a produção social dos sentidos da música, compreendendo que há um processo histórico anterior, mediado pelos diversos atores sociais e questões de gosto e classe, que confere sentido a esse tipo de ação das companhias fonográficas. Se a indústria produz cultura enquanto é produzida pela cultura (NEGUS, 1999), trata-se de um processo de via de mão dupla sobre a qual, nesse momento, se joga luz sobre o papel de uma estratégia de produção julgada como fundamental nessa relação entre indústria e o seu entorno sociocultural (mediada pelas instâncias midiáticas de divulgação) e que serve como reforço às hierarquizações através de uma institucionalização que contribui para que a partir daquele período permita-se distinguir previamente a autenticidade de um artista desde o processo de produção de maneira bastante clara.

Em todo esse processo de distinção assumido e operacionalizado pela indústria, é notável a centralidade operada, sobretudo ao longo da década de 1970, pela instituição MPB. Os nomes relacionados à MPB centralizavam as apostas das empresas

---

<sup>7</sup> O argumento baseia-se em comentário de Paulo César de Araújo sobre o LP ‘Araçá Azul’, conhecido como o disco campeão de devoluções nas lojas, de Caetano Veloso, de 1974, em edição do programa ‘O Som do Vinil’, exibido pelo Canal Brasil.



fonográficas em carreiras sólidas e de longo prazo capitalizadas em discos de catálogo, seja em seus extratos esteticamente mais “conservadores” (mais ligados à tradição bossa-novista e da música de protesto contra o regime militar e as mazelas sociais brasileiras), quanto aos mais “modernizantes” (pautados por um paradigma “tropicalista”, sobretudo, pela incorporação de novas tendências musicais de origem internacional como o rock, o soul e a disco music). Enquanto isso, através de artistas como Odair José e Sidney Magal, a expectativa era contribuir para a construção de modas sintonizadas com o mais amplo consumo; passageiras e lucráveis, portanto.

#### 4.2. E a TV (e as trilhas das telenovelas globais) com isso?

Os rumos da formatação da indústria da música pelas multinacionais do disco passam fundamentalmente, portanto, pela institucionalização da noção de MPB e a televisão será fundamental nesse sentido, sobretudo a TV Globo. Salta aos olhos, por exemplo, a quantidade expressiva de nomes como Tom Jobim, Gal Costa, Nara Leão, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento, João Bosco em trilhas sonoras nacionais de novela a partir do 1º produto lançado pela indústria fonográfica relacionado ao gênero televisivo (O LP de ‘Véu de Noiva’) em contraste com a ausência de nomes de sucesso comercial expressivo, como Waldick Soriano, Odair José, Paulo Sérgio, Lindomar Castilho, Nelson Ned nas mais de 600 faixas de canções gravadas em 48 LPs e 10 compactos lançados entre 1969 e 1978, como aponta Paulo Sérgio de Araújo (2002, p.301-302). Aliada à expurgação de rostos como os de Odair José e Waldick Soriano de programas como ‘Som Livre Exportação’ (paulatina, pois ambos participaram dos primeiros), do ‘Globo de Ouro’ e dos musicais do ‘Fantástico’, ganham-se mais dados para concordar com o que propõe o autor ao revisar a bibliografia sobre a imagem de representação modernizante adotada a partir da implantação do chamado “Padrão Globo de qualidade” em sua programação:

Aquela ‘imagem asséptica’ vinha acompanhada de uma ‘sonoridade asséptica’ – esta era incompatível com as canções do repertório ‘cafona’. Daí a preferência pelo repertório de artistas como Caetano Veloso e Tom Jobim. A estética da MPB, com suas dissonâncias e ambições literárias, se ajustava melhor ao projeto de se vender a ideia de um país economicamente forte, moderno e desenvolvido. (Idem, p.303)



Indo além do que propõe Araújo, essa articulação específica entre os diversos agentes e atores sociais relacionados à indústria da música permite apontar o papel decisivo da televisão, sobretudo da Rede Globo através de suas trilhas de novelas e demais programas musicais anteriormente mencionados, para a indústria da música no sentido de garantir a alguns artistas uma carreira estável ao longo de um tempo considerável, permitindo-lhes a construção de uma obra que se constitui em um catálogo a ser explorado comercialmente para as gravadoras a um longo prazo, a ser comentado e debatido pela crítica e a estar em emissoras de rádio, bem como constantemente reativado na memória da população, ao longo desse prazo mais expandido. A estabilidade dessa carreira, possibilitada no caso brasileiro por uma obra composta por sucessos comerciais em telenovelas e outras canções (demais *hits* e canções menos exploradas midiaticamente), lançadas em conjunto em álbuns (e divulgadas em emissoras de rádio) com uma periodicidade razoavelmente definida, é um parâmetro que até hoje atua como mediador cultural fundamental para a qualidade creditada a determinados artistas em detrimento de outros no circuito da música popular massiva. Em muitos casos, torna-se comum o menosprezo por certos artistas devido ao fato de terem uma durabilidade histórica menor no mercado fonográfico, sem levar em conta todo um conjunto de aspectos que influencia decisivamente na maior visibilidade de alguns deles ao longo de um período mais expressivo, do qual faz parte a presença constante em trilhas de telenovelas globais, negociada entre os diversos atores envolvidos com a indústria da música e a televisão.

As trilhas de telenovelas globais que, ao longo dos anos 1970, são ocupadas hegemonicamente por artistas da MPB, começam a incorporar, com as mudanças dos rumos no mercado fonográfico dos anos 1980, os grupos ligados ao pop-rock emergente do período, contribuindo para a popularização de bandas como Ultraje a Rigor, Titãs, Barão Vermelho (e Cazuza, em carreira solo), Kid Abelha (e Leoni, em carreira solo), Léo Jaime, Paralamas do Sucesso, dentre outras, ao longo, e em alguns casos até mesmo depois, dessa década.<sup>8</sup> Observando o CD lançado pela ‘Som Livre’ em 2010, ‘Paralamas do Sucesso – Novelas’, atesta-se, por meio de suas quinze faixas, que o grupo foi presença constante no elenco de artistas dessas trilhas desde o lançamento de seu

---

<sup>8</sup> Essa tendência contribui para a modificação de parte da linguagem televisiva a partir da criação de programas sintonizados com essa nova tendência musical (“Armação Ilimitada”) que se incorpora, através da presença de seus artistas, aos programas mais antigos que servem como suporte para a divulgação de novos rostos e canções (De “Globo de Ouro” ao programa do Chacrinha, que naquele momento retornaria à emissora). A tendência, no entanto, não significou a perda total do espaço dedicado aos nomes da MPB, seja em relação aos mesmos conhecidos desde os anos 1960 e 1970 quanto às novas apostas das companhias fonográficas.

segundo LP (‘O Passo do Lui’), de 1984, com a canção ‘Me Liga’, da novela ‘Um Sonho a Mais’, que se tornou um dos grandes hits radiofônicos do meio dessa década. Desde então, não há um disco lançado pelo grupo com músicas inéditas que não teve pelo menos uma canção incluída em trilhas de telenovela. De ‘O Beco’ (do LP ‘Bora Bora’, de 1988) em ‘Bebê a Bordo’ e ‘Lanterna dos Afogados’ (do LP ‘Big Bang’, de 1989) em ‘Rainha da Sucata’, passando por ‘Tendo a Lua’ (do LP ‘Os Grãos’, de 1991), ‘O amor dorme’ (do LP/CD com menor índice de vendas, ‘Severino’, de 1994), ‘Saber Amar’ (uma das quatro inéditas do CD ao vivo ‘VamoBatêLata’, de 1995), ‘Busca Vida’ e ‘La Bella Luna’ (ambos do CD ‘9 Luas’, de 1996), a ‘Cuide bem do seu amor’, ‘Seguindo Estrelas’ (do CD ‘Longo Caminho’, de 2002) e ‘De perto’ (do CD ‘Hoje’, de 2005), os Paralamas fizeram parte de novelas de todos os horários, voltada para todas as faixas de público, da Rede Globo, incluindo ‘Malhação’. O fenômeno se repete de modo similar ainda com outro nome que surgiu no star system musical ligado ao pop-rock oitentista, Lulu Santos, comprovado pelo mesmo tipo de análise em relação às faixas compiladas no primeiro disco lançado para essa “série” de CDs ‘Novelas’, em 2009, dedicado a nomes relacionados ao gênero lançados no mesmo período.<sup>9</sup>



Capa e contra-capas do CD

Ainda que, em ambos os casos, não seja possível encontrar todos os *hits* das carreiras de ambos os artistas como parte de trilhas de telenovelas (os dois maiores dos Paralamas provavelmente, ‘Meu Erro’ e ‘Alagados’, nunca fizeram parte) a expressividade quantitativa do seu repertório incluída nesse produto fonográfico ao longo de quase 30 anos permite inferir a sua importância para a consagração e o lugar

<sup>9</sup> Além destes, foram lançados CDs de Caetano Veloso, Gal Costa e Djavan para esta mesma série, com faixas de discos das trajetórias dos três cantores lançados desde a década de 1970, o que contribui para compreender o papel da telenovela global na trajetória de longo prazo de artistas ligados à MPB. Sobre o tema, cabe destacar a presença de uma exceção notável no repertório das trilhas em termos de longevidade e continuidade, quase comparável a destes grandes nomes da MPB e do pop-rock: a do cantor Wando, o que, como toda exceção serve para confirmar uma regra. Vale dizer ainda que a série da ‘Som Livre’ não se restringe aos cantores da MPB e do pop-rock em questão, tendo promovido coletâneas de canções-tema em italiano, por exemplo.



de reconhecimento obtido por esses dois nomes na história da música popular massiva brasileira.

### **5. Considerações Finais:**

O que se conclui, diante desses exemplos, é que o papel ocupado pelas telenovelas e de suas trilhas para a indústria da música transcende a de construir um ou outro sucesso comercial pontual, impulsionado a partir do potencial de associação a determinados personagens e situações dramáticas específicas exibidas cotidianamente em um número expressivo de lares, despontando como um elemento fundamental de um arranjo da cadeia produtiva da música que o articula, na maioria das vezes, com o mercado radiofônico. A análise, mesmo que superficial, a partir de uma perspectiva histórica de maior profundidade temporal permite que se infira que o gênero telenovela (sobretudo as da Rede Globo), através do produto trilha sonora, possui um papel estratégico para a consolidação de artistas em carreiras mais estáveis e de longa duração.

Desse modo, compreende-se o papel complexo que esse produto obteve e ainda segue tendo na articulação entre os meios televisivo e musical para que, em meio a alguns artistas que tiveram poucas ou apenas uma música incluída em trilhas de telenovela, alguns nomes se solidificassem no star system musical ao longo de um período mais longo, o que contribui decisivamente para o reconhecimento diferenciado destes com relação aos demais no circuito da música até em termos de qualidade de suas obras, ainda que esteja longe de ser o único elemento nesse processo. No entanto, enquanto muitas vezes alguns nomes tornaram-se culturalmente respeitados por uma presença mais constante de suas músicas nos veículos de comunicação de massa (em meio a outros elementos determinantes para isso), outros são historicamente reconhecidos (e diminuídos) por serem artistas “de uma música apenas”, devido a um sucesso comercial que não se reproduziu em mais de uma canção por eles gravada. A partir de uma escolha de repertório que em boa parte é mediada por questões como aos parâmetros do ainda atuante “padrão Globo de qualidade”, as trilhas sonoras permitiram um diálogo histórico atento da televisão com as estratégias da própria indústria fonográfica que, até as suas reconfigurações na década de 1990, se pautava bastante por uma distinção operacionalizada que diferenciava “artistas de catálogo” de “artistas de marketing”, atuando decisivamente para as hierarquizações que pautam o circuito da



música popular massiva no Brasil e para o reconhecimento distinto obtido pelos diversos artistas de sua história. Se tais hierarquizações não são impostas à cultura pelas lógicas produtivas da indústria, é inegável o papel de sua atuação no processo, sobretudo quando se observa com atenção o poder de uma institucionalização como a dessa divisão para a produção musical.

### **Referências bibliográficas**

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARBERO, Jesus Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

BORELLI, Silvia H. Simões. “Telenovelas: Padrão de Produção e Matrizes populares”. In: **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. Valério Cruz Britto, Cesar Ricardo S. Bolaño (orgs.) São Paulo: Paulus, 2005.

DE MARCHI, Leonardo. **A nova produção independente – indústria fonográfica brasileira e as novas tecnologias de informação e da comunicação**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Transformações estruturais da Indústria Fonográfica no Brasil 1999-2009: Desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado de música**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro, 2011.

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

\_\_\_\_\_. “Rede Globo e Indústria Fonográfica: um negócio de sucesso”. In: Valério Brittos e César Bolaño (orgs). In: **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005, p. 307-324.

GONÇALO, Junior. **País da TV; A história da televisão brasileira contada por Armando Nogueira**. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

JANOTTI JR, Jeder. **Música popular massiva e comunicação: um universo particular**. In: Revista Interim (Curitiba), v.4, 2007. Disponível em:  
<[http://www.utp.br/interin/revista\\_interin.htm](http://www.utp.br/interin/revista_interin.htm)>

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Editora 34, 2003.



MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. São Paulo: Ed.Unicamp, 1991.

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

\_\_\_\_\_. “A MPB na era da TV”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; SILVA, Marco Antônio Roxo da. **História da Televisão no Brasil: do início aos dias atuais**. São Paulo: Comtexto, 2010.

NEGUS, Keith. **Music Genres and Corporate Cultures**. London and New York: Routledge, 1999.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; “A renovação estética da TV”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; SILVA, Marco Antônio Roxo da. **História da Televisão no Brasil: do início aos dias atuais**. São Paulo: Comtexto, 2010.

SCOVILLE, Eduardo. **Na barriga da baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade dos anos 1970**. Tese de Doutorado em História – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná. São Paulo, 2008.

TELEDRAMATURGIA. <<http://www.teledramaturgia.com.br>>

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Som Livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música**. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (anais). Santos, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0642-1.pdf>>

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**. Tese de Doutorado – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70**. In: Eptic On-Line (UFS), v.8, p. 114-128, 2006.