

# A IDENTIDADE DO OFÍCIO DE MÚSICO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

THE IDENTITY OF THE ART OF MUSICIAN WITHIN BRAZILIAN POPULAR MUSIC

Fernando da Conceição Barradas<sup>1</sup>

BARRADAS, F. C. A identidade do ofício de músico na música popular brasileira. **Akrópolis** Umuarama, v. 18, n. 2, p. 153-159, abr./jun. 2010.

**RESUMO:** O ofício de músico hoje, tal como em outras áreas, envolve pesquisa, estudos aprofundados, no Brasil ou no exterior, e se constitui numa profissão regulamentada e reconhecida. O estudo de identidade que se faz, reporta-se aos fenômenos sócio-históricos e as relações de trabalho historicamente construídas que discriminaram nossos músicos, genésicamente índios, negros e brancos de baixa condição social. Hoje, a indústria cultural da música gera mais renda que a indústria cinematográfica. O músico tem reconhecimento internacional, e o profissional da área, talentoso, ou então, muito popular, é regamente remunerado e desfruta de elevado “status” social.

**PALAVRAS-CHAVE:** MPB; Ofício de músico; Identidade musical.

**ABSTRACT:** The art of musician today, as in other areas, involves research, thorough studies, in Brazil or abroad, and it is a regulated and recognized occupation. The study of identity that is done turns back to the socio-historical phenomena and to the labor relations historically built that has discriminated our musicians, indians, blacks and whites of low social status. Nowadays, the cultural industry of music generates more income than the film industry. The musician has international respect and the professional in the music area that is talented or much famous is royally rewarded and enjoys high social status.

**KEYWORDS:** PBM; Art of musician; Musical identity.

<sup>1</sup>Professor Mestre da Universidade Paranaense – Unipar.

## INTRODUÇÃO

No campo artístico, segundo Tinhorão, a música era ensinada nos colégios jesuítas desde o século XVI, e incentivada pelos senhores de engenho e fazendeiros que mantiveram conjuntos musicais. A música executada foi geralmente de cunho religioso para atender às necessidades da liturgia católica.

O índio aculturado foi recrutado pela Igreja para aprender a tocar instrumentos como charamelas, fagotes, cornetas e outros daquela época. Em geral a Igreja só permitia a execução de cantos eruditos, à base de cantochão e órgão. O repertório era dos brancos e não continha os signos sonoros dos índios. Esses músicos índios e mamelucos acabaram por desenvolver cantos populares em ocasiões de lazer, festas sociais e danças coletivas. Os mulatos também foram recrutados como instrumentistas, sem traduzir a música popular de seu povo.

Estima-se que a população nacional por volta do ano de mil e setecentos, nas implantações econômicas, rurais e urbanas, não excedesse trezentos e cinquenta mil habitantes. A população que formou o povo brasileiro, submetida pelos reinóis, não teve autonomia para desenvolver aptidões musicais gentílicas. Como o Brasil do ciclo do açúcar não tinha dado bases econômicas à unidade nacional e se restringia apenas a um Nordeste vinculado à Europa, as regiões intermediárias se constituíam num arquipélago sem comunicação. As áreas isoladas criaram traços regionais distintos, que só posteriormente contribuíram para a valorização da identidade nacional, inclusive a música. O crescimento das cidades foi visível no Brasil durante o ciclo da mineração (1700-1780). Com a urbanização das Minas Gerais surgiram cidades em pleno interior do Brasil. Nos anos setecentos, nossa população deve ter saltado para quatro milhões de habitantes e o Brasil se articulou economicamente, abraçando Minas Gerais. “Tudo isso fez de Minas o nó que atou o Brasil e fez dele uma coisa só” (RIBEIRO, 1996, p.153).

Os cantos e danças que se formaram Brasil no século XVIII sofreram influências de elementos ibéricos e afros. Salvador, capital até 1763, foi o primeiro centro de cultura popular urbana no Brasil, criou, de modo pioneiro, música

para o lazer. O que se tocava e dançava era uma mistura de ritmos e danças com características negro-africanas e peninsulares ibéricas. O lundu era bastante dançado nas camadas populares castanholando os dedos, coreografia típica do fandango ibérico. A modinha, canção lírica derivada da moda portuguesa, que tomou sentido genérico para designar árias, cantigas ou músicas românticas de salão, era cantada em várias províncias do norte desde o século XVIII. No Brasil a modinha foi resultado do amolecimento da marcha portuguesa solo<sup>2</sup>.

O patronato baiano desceu para Minas Gerais (séc. XVIII), levando seus escravos negros subutilizados na decadente empresa do açúcar; mais de 300 mil pessoas desceram, atraídas pela febre do ouro para as áreas mineiras, alguns vindos da Europa, outros da hispano-américa. Além de se tornar a capital nacional do barroco, o lundu e a modinha vicejaram no ambiente mineiro, exclusivamente urbano. Em 1763, o Rio de Janeiro, porto de exportação do ouro e principal porta de entrada do tráfico negreiro e do comércio atacadista, tornou-se a capital do Brasil. Em fins do séc. XVIII, segundo estimativas baseadas em cronistas contemporâneos, a cidade teria 43 mil habitantes (RIBEIRO, 1996, p.194), maior centro urbano do Brasil. Tornou-se capital cultural e musical, condição que manteve durante maior parte do século XX.

## OS PRIMEIROS GÊNEROS SURGIDOS NO BRASIL E AS REIVINDICAÇÕES CLASSISTAS

Como capital, o Rio de Janeiro, além de abrigar o lundu e a modinha, de berço baiano, desenvolveu na segunda metade do século XIX, o choro, que permaneceu vivo durante a primeira metade do século XX e, no bojo da indústria cultural, transformou-se em mercadoria e profissionalizou seus chorões. O maxixe, que dominou o carnaval carioca, dançado com muitas figurações e variedade de passos, deu origem ao samba (1916), que acabou por circunstâncias se tornando o símbolo cultural da identidade musical brasileira. O nordeste teve no Recife seu principal centro musical e berço do frevo, na segunda metade do século XIX, e até hoje, gênero por excelência, do carnaval nordestino. De

<sup>2</sup>Sobre o lundu, a modinha, José Ramos Tinhorão (1990) em seu livro História social da música popular brasileira, dedica o capítulo denominado “O lundu e os fados, do terreiro aos salões”.

Recife, partiu o som nordestino para encontrar o Rio de Janeiro.

Em janeiro de 1927, chegou ao Rio um conjunto vocal e instrumental que encantou os jovens compositores da classe média carioca com o som nordestino, os *Turunas da Mauricéia*.

“O grupo tinha como cantor Augusto Calheiros (1891–1956), que faria longa carreira no rádio e no disco” (CABRAL, 1996, p.23). Sobre os Turunas, Almirante escreveu em seu livro *No tempo de Noel Rosa*:

ninguém seria capaz de descrever a emoção com que o nosso público ouviu naquela noite encantada... Devido o grande sucesso, a Odeon lançou em 1927, dez discos ou vinte músicas do conjunto. Pinião (Augusto Calheiro e Luperce Miranda) seria a mais cantada no carnaval de 1928 (CABRAL, 1996, p.23).

O Rio de Janeiro manteve-se como pólo de atração musical durante toda metade do século. A despeito do desenvolvimento econômico de São Paulo, este não conseguiu ameaçar o Rio de Janeiro que absorvia a maior parte dos artistas regionais em busca de oportunidades. A partir da década de 60, São Paulo atraiu grupos mineiros, baianos, mato-grossenses, gaúchos e nordestinos em geral. São Paulo, no entanto, teve o privilégio de ter iniciado o gênero caipira, hoje sucesso nacional. Como as gravadoras se recusavam a gravar música caipira sob a alegação de que não vendia. Cornélio Pires (1884–1958), escritor, jornalista e folclorista da Tietê SP, resolveu com a ajuda do dinheiro de amigos, em 1929, bancarem a gravação de cinco discos com uma tiragem de cinco mil cópias cada uma. Trouxe da região de Piracicaba os melhores violeiros da região, incluíram músicas, anedotas e “causos”, produziu e colocou dois carros para vender no interior o que não conseguiu dar vazão na capital. O gênero não parou mais de crescer.

Nesse contexto, a mistura de valores morais e culturais possibilitou a formação de um corpo teórico que auxiliou e orientou na produção do conhecimento multicultural.

Desde os séculos coloniais e até as primeiras décadas do século XX, em decorrência da primazia cultural européia, a música dos salões de elite, era a proveniente das culturas supostamente superiores.

Todavia, isso não quer dizer que não

existia no Brasil dos períodos iniciais apenas a cultura dominante das classes detentoras das riquezas provenientes do sistema de produção. Existia também a cultura subordinada, vivida pelas camadas sociais pobres. No campo musical popular, a fofa, o lundu, a modinha sob forma de serestas, e depois o maxixe, o choro, o samba e outros gêneros rurais, foram expressões de uma cultura subordinada. A música erudita no Brasil sempre guardou um distanciamento do grande público.

Por isso, no começo do século XX, compor música popular era desqualificante. São vários os casos na MPB, dessas relações conflituosas que tinham origem nos preconceitos e nas discriminações sociais e culturais. Foi o que nos revelou FROTA.

Contudo, já na passagem de 1929 para 1930, note-se com que tamanho constrangimento ainda reagiu Carlos Alberto Braga (o “João de Barro” ou “Braguinha”), um dos mais célebres compositores nos anos seguintes, como integrante do ainda amador e recém - formado Bando de Tangarás (de Almirante e Noel Rosa), quando foi informado de que se receberia pagamento pelas apresentações do Bando. João de Barro, apelido com o qual se tornou conhecido no conjunto e que usou justamente para permanecer incógnito como artista, recusou a princípio porque pertencia à classe média alta e também porque as tais apresentações iriam repercutir muito mal junto aos seus familiares. Ou seja, ninguém em sua consciência iria querer um artista na família, digo, ninguém da classe média alta. (FROTA, 2000, p.76).

Travassos (2000) relatou outros casos semelhantes. Ela citou o caso de Francisco Mignone (1897-1986) um dos realizadores da proposta de nacionalização artística, idealizada por Mário de Andrade, seu contemporâneo no Conservatório Dramático-Musical de São Paulo, no qual se formaram em 1917 e vieram a lecionar.

De sua familiaridade com ambientes da música popular paulistana do início do século, e da necessidade de ganhar a vida, nasceu o Chico Bororó, pseudônimo com o qual assinava maxixs, tangos e valsas que antecedem 1917... (TRAVASSOS, 2000, p.10).

Posteriormente, Bororó explicou que naquela época era coisa feia escrever música popular. Em 1929, ainda assinou composições

com o pseudônimo de Chico Bororó. Não confundir Mignone, pseudônimo Chico Bororó, com o compositor e instrumentista Alberto de Castro Simões da Silva (1898-1986), de pseudônimo apenas Bororó, contemporâneo de Mignone. Bororó autor de dois grandes sucessos da MPB da época, 'Da cor do pecado', gravado por Sílvio Caldas e Curare, gravado por Orlando Silva e que se tornou clássico no repertório do cantor.

Travassos relatou o caso do notável compositor, arranjador, violinista, regente, professor e musicólogo César Guerra Peixe (1914-1993) de geração posterior e que também produziu choros, boleros, sambas e outros gêneros populares, usando diversos pseudônimos e expurgando do seu catálogo um sem números de composições de caráter popularesco. "Guerra Peixe sentiu-se no dever de proteger sua identidade de compositor de música séria" (TRAVASSOS, 2000, p.12). Luciano Gallet (1893-1931) compositor, professor, regente e folclorista, tocava piano em ambientes populares para completar seus ganhos, mas nunca fazia referência em seu trabalho musical à MPB de então. Mário de Andrade guardava uma certa mágoa de Villa-Lobos, que apesar de produzir música popular brasileira, jamais fez qualquer referência a ela em palcos da Europa.

Nesse cenário, o artista da música não era remunerado porque o ofício não resultava em produto material. Entretanto, foram encontrados recibos, de fevereiro de 1750, nos arquivos da Santa Casa de Salvador, de pagamento (insignificante) a barbeiros, pelas rabecas e atabaques tocados na porta da igreja. A partir do século XIX, esse pagamento a conjuntos pioneiros de músicos urbanos foi mais frequente. Os barbeiros também vendiam instrumentos musicais<sup>3</sup>. Durante a Regência (1831-1840), com a criação da Guarda Nacional, surgiram as bandas militares, regulamentadas por lei de 18 de agosto de 1831. Essas bandas permitiram a centenas de músicos, de origem modesta, viver de suas habilidades e talentos. Civis sem vocação militar, vestiram a farda apenas para desempenhar esse mister.

No final do século XIX, o direito autoral além de não ser regulamentado era precariamente defendido. Os autores do teatro de revista e os compositores não eram remunerados. O

empresário colocava à disposição dos autores uma pequena parte das poltronas, ou um determinado número de apresentações. Chiquinha Gonzaga que deve ter produzido quase duas mil composições (duzentas das quais muito executadas) para peças de teatro, foi citada pela autora Edinha Diniz que escreveu a história de vida de Francisca, como sendo ela quem assumiu a liderança e iniciativa de criar a primeira entidade de classe. Sentia-se explorada pelos parcos rendimentos de sua vasta obra musical.

Com o surgimento do disco, mesmo na época da reprodução mecânica, o processo se agravou e foi discutido com maior ênfase.

Em 1916, o Congresso Nacional aprovou lei que dispunha sobre propriedade literária e artística. Necessário se fazia para programar a lei da criação de associação de classe.

Instituição fundada em 1917, e denominada Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), foi a pioneira na defesa dos direitos autorais de teatrólogos e compositores musicais. Chiquinha teve 20 tangos seus editados em Paris e nada recebeu por isso.

Chiquinha Gonzaga manteve contatos com os jornalistas Raul Pederneiras e Viriato Corrêa, ligados ao meio artístico, e fizeram uma reunião na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no dia sete de setembro de 1917, com a presença de autores teatrais da época, ocasião em que foi instalada a SBAT. Os sócios da SBAT fixaram valores sobre as peças exibidas, destinados a remunerar os autores, cifras que os empresários julgaram extorsivas. Em 1920, a SBAT foi considerada de utilidade pública, embora as divergências tivessem de um lado compositores e autores, e do outro, empresários, que persistiam. Nesse mesmo ano, foi criada a Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA) que seccionou a categoria. Em 1924, surgiu a UBC (União Brasileira dos Compositores), em substituição à ABCA. Depois a SBAT extinguiu de vez a parte da arrecadação destinada ao direito musical. O músico popular não tinha força política. Além disso, os humildes compositores não sabiam que era necessário registrar suas obras na Escola Nacional de Música ou na Biblioteca Nacional para assegurar a sua autoria. Decorre disso, os casos de apropriação indébita.

O primeiro samba feito no Brasil, "Pelo

<sup>3</sup>Para saber mais sobre música de barbeiro, consultar Tinhorão in: História Social da Música Popular Brasileira, citada na bibliografia.

telefone”, que marcou o início do samba como gênero musical foi um desses casos. Teria sido produzido numa roda de samba e Donga e Mauro de Almeida, espertamente, fizeram logo o registro, conforme relato de Severiano e Mello, baseando-se no livro *Nosso sinhô do samba*, do historiador Edigar de Alencar.

... na noite de 6 de agosto de 1916 foi ouvido, em meio a outras cantigas, o refrão versejado de improviso musical que aludia à perseguição ao jogo (...) que então se anunciava. (...) O estribilho era de João da Mata e fora composto no Morro de Santo Antônio (...) . A composição voltou a ser cantada em noites sucessivas e, entusiasmado com o seu sucesso, (...) Donga, que também nela colaborara, (...) a registrou com o título de Pelo telefone (na casa da Tia Ciata a música era conhecida como O roceiro) (SEVERIANO; MELLO, 1998, p.54).

Ao registrar a música junto à seção de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, com data do requerimento de 6/11/1916, houve uma retomada de consciência dos músicos amadores, de aproveitamento comercial de suas produções pelo teatro de revista, pelos editores de música e pelos fabricantes de discos.

Desde o início da primeira guerra, Pixinguinha, que formara o Grupo de Caxangá, um conjunto que saía durante o carnaval, já cobrava para se apresentar.

Direitos autorais à parte, salas de espera de cinema, teatros, choperias, cinemas, gravações de discos, buscavam, desde a década de 20, talentos das camadas mais baixas para a profissionalização.

Evidente que atuando profissionalmente foram obrigados a abdicar em parte à originalidade e identidade de sua arte e de sua cultura, em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava os serviços. A profissionalização do músico era uma realidade tão inegável que, em 1922, Pixinguinha viajou com os Oito Batutas para apresentações em Paris.

Outro aspecto identitário que se pode destacar no processo de formação é constatado na obra *História Social da MPB*, de Tinhorão, em referência a alteração nos trajes dos artistas e a adoção de instrumentos musicais mais modernos. A profissionalização exigia modernidade e atualização. Tal como acontecia nos Estados Unidos, apenas para citar um exemplo, o Grupo

de *Caxangá* de Pixinguinha, que se apresentava em trajes sertanejos, passou a vestir smocking, e seus integrantes trocaram flauta e pandeiro pelo sax e a bateria do jazz-band para tocar fox-trot. Evolução da fase de gratuidade artística para a nova fase destinada à venda. Antes do Grupo de Caxangá, “Pixinguinha em seu primeiro emprego como músico profissional, no La Concha, casa de chope da Lapa, onde tocava flauta na orquestra do pianista Pádua, começou ganhando seis mil réis por noite” (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998, p. 633).

Sérgio Cabral, tanto em sua obra *A MPB na era do rádio*, quanto em *Pixinguinha, vida e obra*, relata a movimentação da classe artística na busca do reconhecimento legal. “Os primeiros anos da década de 30 ficaram marcados ainda pelo início de um processo de conscientização profissional dos compositores” (CABRAL, 1996, p.30).

Produtores, gravadoras, cantores e músicos conseguiam obter recursos para sobreviver do ofício. Todavia, os compositores tiveram maior dificuldade em obter remuneração pela autoria.

Um dos casos mais citados foi o do compositor Argenor de Oliveira (1908-1980) – Cartola. Conforme relatado (1929) pelo próprio, ao produtor musical Fernando Faro em *Autores e intérpretes* (2000).

Naquele tempo eu não conhecia a cidade, esse negócio de música, nem nada. Então me apareceu lá no morro o Mário Reis pra comprar música. Foi ele e outro rapaz. Aí chegou lá na minha casa, ele não foi, ficou da ponte. O rapaz foi lá e disse: “Cartola, vem cá. O Mário Reis tá aí, queria comprar um samba teu.” – O que? Comprar samba? Você tá maluco, rapaz? Isso é coisa, isso é coisa que vai dar até polícia. Então vão dizer assim: vender samba? Quem vai comprar samba? Pra que que o homem quer samba? Eu não vou vender coisa nenhuma.”- Não, mas lá embaixo o negócio é assim...” – “Eu não vou vender.” Foi uma luta pra ele me convencer, sabe como é? Aí, depois, no dia seguinte, ele voltou lá e disse: “Vou te levar pro Mário Reis te conhecer.” Ele me levou lá e o Mário Reis disse assim: “Não, Cartola, o negócio é o seguinte: eu compro o teu samba, vou gravar, que é pra depois você ouvir seu nome no rádio.” No rádio não... naquele tempo era uma vitrolazinha, portátil. Meio escabreado, meio com medo... Ele disse: “Quanto é que

você quer pelo samba?” Eu virei pro carro, no cantinho, disse assim: “Vou pedir uns 50 mil réis.”- “O quê rapaz. Pede 500.” – “Você tá louco, não vai dar 500 contos.” – “Cê pede, não custa nada.” Com muito medo, pedi 500 contos. “Não. Dou trezentos, tá bom?” Eu disse assim: “Bom, me dá esses trezentos mesmo”. Mas com medo, sabe como é? Quando foi daí uns dias, o discozinho lá na vitrola, mas botou meu nome direitinho, legal, coisa e tal. Não foi ele quem gravou. Ele comprou, mas não deu pra voz dele. Então gravou Chico, Francisco Alves (FARO; BOTEZELLI; PELÃO, 2000, p.119).

Pelas palavras de Cartola, percebe-se que o compositor popular não tinha consciência profissional, estava distanciado da sociedade de consumo.

Segundo Cabral, o compositor vivia na informalidade, explorado por um mercado paralelo de vendas de autorias.

A ingenuidade dos autores musicais estimulou um comércio clandestino, através do qual alguns conhecedores de toda aquela engrenagem especializaram-se em comprar a autoria das músicas dos compositores mais modestos, que, muitas vezes, abriam mão de obras que viriam a consagrar-se, em troca de um pagamento que mal dava para o almoço ou para o jantar. Na gíria do samba, os falsos autores eram conhecidos como “compositores” (CABRAL, 1996, p.31).

Movimentação classista de significado histórico na formação da consciência profissional do músico ocorreu a partir da chegada do cinema falado no Brasil em 1929, que provocou o desemprego de milhares de instrumentistas. O desemprego, especialmente entre os pianeiros, foi grande. Pianeiro era o nome que se dava a profissionais que tocavam o instrumento em cinemas, para acompanhar o desenrolar das cenas, ou nas salas de espera e casas de espetáculo, as quais não dispunham de sistema sonoro.

O pianeiro muitas vezes não conhecia uma nota musical. Ernesto Nazareth, que tinha formação musical erudita fazia essa tarefa na sala de espera do Cine Odeon e gravou em homenagem a casa, o famoso tango *Odeon*, em 1910. Ari Barroso tocou piano no Cinema Íris, para pagar seus estudos de Direito. Roberto Martins (1909–1992), em depoimento a Faro

(2000), relatou a respeito de sua mãe que era pianista de cinema mudo, o seguinte: “A minha mãe era pianista. Naquele tempo, no cinema, quando aparecia o mocinho dando tiro, ela fazia aquele negócio no piano, tinha que inventar um troço para acompanhar” (FARO; BOTEZELLI; PELÃO, 2000, p.166).

Segundo Cabral (1996),

A oito de dezembro de 1930, depois que assumiu o poder Getúlio Vargas, uma comissão de músicos da qual fazia parte Pixinguinha, Donga, João Batista Paraíso, o maestro Napoleão Tavares e outros, dirigiu-se ao Presidente, tendo sido recebida no Palácio do Catete, portando um manifesto em que relatavam as agruras da classe e apresentavam sugestões a fim de minorar o sofrimento (CABRAL, 1996, p.32).

Apelavam para o nacionalismo varguista, pediam novas leis que regulamentassem a profissão, destacavam o advento do filme falado como causa do desemprego e reclamavam o direito de propriedade artístico-literária.

Dentre as sugestões apresentadas estavam a obrigatoriedade da inclusão de dois terços de música brasileira em qualquer programa de casa de diversão; obrigatoriedade do pagamento de direito de execução em espetáculos ao vivo e mesmo em casas que possuíam apenas vitrola; manutenção de orquestras típicas nacionais nos salões de espera ou nos salões de exibição; obrigatoriedade das editoras confeccionarem em papel, as músicas brasileiras, como forma de divulgá-las tanto aqui como no exterior.

Em 1932, Villa Lobos entregou um novo documento pedindo a adoção de uma política para resolver aquele grave problema, pois se estimava em 34 mil o número de desempregados.<sup>4</sup>

Hoje, os compositores têm plena consciência de sua produção, destinada a um mercado de consumo que gera altas somas. Nem por isso conseguiram montar um sistema de arrecadação capaz de controlar um mercado da extensão do Brasil. As reclamações e denúncias contra os órgãos arrecadadores se multiplicam. Os vários órgãos de defesa da classe que temos hoje, como a Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA), a Sociedade Brasileira

<sup>4</sup>Para saber mais sobre o assunto, consultar “Pixinguinha, vida e obra”, que relacionamos na indicação bibliográfica.

de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM), a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), o Serviço de defesa dos Direitos Autorais (SDDA) e a Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM), não têm conseguido sequer sugerir uma política cultural para o setor.

Na atualidade musical brasileira, a nacional é a mais ouvida, discordando das reclamações de Tinhorão de que a música americana está matando a brasileira. Apesar do lançamento bem planejado das gravadoras multinacionais, que gastam somas extraordinárias para promover “megastars” como Michel Jackson, Madonna e Whitney Houston, estes perdem feio para o produto nacional. O mercado brasileiro de música foi o que mais cresceu no mundo em 1995, decorrência não só do Plano Real, mas também do bom desempenho do produto nacional. Hoje, a música brasileira representa 65% das vendas. Em 1996, a indústria fonográfica alcançou o sexto lugar no ranking mundial, com 94 milhões de discos vendidos, dos quais 96% foram CDs.<sup>5</sup> 80% dos discos de platina – prêmio atribuído aos artistas que venderam mais de 100 mil cópias de um único disco – são de artistas brasileiros.

Ouve-se mais música brasileira no Brasil, do que a francesa na França (44%), alemã na Alemanha (33%) ou inglesa na Inglaterra (51%). Entre os dez maiores mercados, à parte os Estados Unidos, o Brasil só perde para o Japão em desempenho do produto nacional. As cinco grandes multinacionais de música: BMG, Sony, EMI, Poly Gram e Warner, estão alterando sua política de lançamento de discos, no sentido de valorizar cada vez mais os produtos nacionais<sup>6</sup>.

## CONCLUSÃO

Para entender o que ocorre, tem-se que admitir que o Brasil é um país musical por excelência. Produz-se do pop ao romântico, e o samba está sempre nas paradas de sucesso. É um dos poucos países do mundo em que a música típica permanece em evidência, renovando-se num metagênero cada vez mais extenso. As festas de rua como o carnaval, trios elétricos e tantas atrações, lançam ondas como o pagode e o axé-music, que ganham público rapidamente. As festas de rodeio alimentam o mercado serto-

nejo. Os shows criam um polpudo mercado. O mercado interno de milhões de jovens permite as turnês de cantores e grupos brasileiros e de artistas estrangeiros. Poucos países têm um potencial mercadológico musical tão grande quanto o Brasil. Leonardo Monteiro de Barros, diretor de marketing da BMG no Brasil, que trabalhou durante quatro anos na Alemanha, afirmou “que o brasileiro, por razões culturais vai muito mais a shows que o europeu” (Revista Veja. n.12, mar.1996, p.114-115).

Foi-se o tempo que no jogo das diferenças, na década de 1920, portar um violão em público era indício de vadiagem, risco iminente de prisão. A música popular se fortalece com a ampliação do mercado, decorrência da urbanização e das novas formas de lazer. A indústria cultural organiza suas linhas de produção para explorar um mercado em expansão. Por consequência o músico se afirma profissionalmente.

## REFERÊNCIAS

- CABRAL, S. **MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996. 111 p.
- ENCICLOPÉDIA. **Música brasileira**. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 1998. 887 p.
- FARO, F.; BOTEZELLI, J. C.; PELÃO, A. P. **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**. São Paulo: Sesc, 2000. 224. p. 2 v.
- FROTA, W. N. **A geração Noel Rosa e o samba como símbolo nacional**: fronteiras da indústria cultural carioca nos anos 20 e 30; pólos diferenciais na história da música popular brasileira. 2000. 186 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculty of Graduate School of the University of Minnesota, Minnesota, 2000.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro, a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Schwarcz, 1996. 476 p.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A canção no tempo**. 85 anos de música brasileira (1958-1985). 34. ed. São Paulo, 1998. 368 p. v. 2.
- TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 75 p.

<sup>5</sup>Enciclopédia de MPB, Publifolha, 1998, p.245.

<sup>6</sup>Revista Veja, Ano 29, n. 12, de 23.03.1996