CC BY

doi: 10.20396/muspop.v7i..13812

Chico Mário e o disco independente:
resistência cultural e música instrumental brasileira nos anos 1980

ICARO BITTENCOURT[*]

RESUMO: *Em 1986, o músico Chico Mário publicou um livro intitulado* Como fazer um disco independente, *no qual apresentou um panorama do mercado fonográfico brasileiro, os sentidos políticos atribuídos à produção musical independente e ainda incluiu uma série de recomendações práticas ao músico que pretendesse gravar e divulgar sua obra por conta própria. Naquele mesmo ano, o músico também lançou seu quinto álbum solo,* Retratos, *no qual, a partir de doze composições instrumentais, presta uma homenagem a diversos artistas que influenciaram sua estética musical. Assim, sua abordagem crítica da produção musical brasileira apresentada no livro citado ganhou um reforço estético ao apresentar um disco que se vincula artisticamente a uma determinada representação da música nacional. Com foco nestas duas obras, uma crítica e outra estética, este artigo apresenta uma análise dos principais fundamentos e características da proposta musical e política de Chico Mário, relacionando o texto crítico do artista e sua criação musical com alguns aspectos pertinentes aos temas da produção musical independente, da resistência cultural e da música popular brasileira, especialmente instrumental, no contexto dos anos 1980.*

PALAVRAS-CHAVE: *disco independente; resistência cultural; Francisco Mário; música instrumental brasileira.*

Chico Mário and the independent record: cultural resistance and Brazilian instrumental music in the 1980s

ABSTRACT: *In 1986, the musician Chico Mário published a book entitled* Como fazer um disco independente *[*How to make an independent record*], in which he presented an overview of the Brazilian phonographic market, the political meanings attributed to independent music production and also included a series of practical recommendations for the musician who intended to record and publicize his work on his own. That same year, the musician also released his fifth solo album,* Retratos *[*Portraits*], with twelve instrumental compositions in which he pays tribute to several artists who influenced his musical aesthetics. Thus, his critical approach to Brazilian music production presented in the aforementioned book gained an aesthetic reinforcement by presenting a disc that is artistically linked to a particular representation of national music. With a focus on these two works, one critical and the other aesthetic, this article presents an analysis of the main foundations and characteristics of Chico Mário's musical and political proposal, relating the critical text of the artist and his musical creation with some aspects relevant to the themes of independent music production, cultural resistance and Brazilian instrumental music, in the context of the 1980s.*

KEYWORDS: *independent record; cultural resistance; Francisco Mário; Brazilian instrumental music.*

[*] **Icaro Bittencourt** é graduado em História pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atualmente, é Professor de História do Instituto Federal Catarinense – Campus São Francisco do Sul e membro dos grupos de pesquisa "Arte, Memória e Narrativa" (UFPR) e "Música, Cultura e Sociedade" (Unespar). **E-mail:** icarohistoria@gmail.com

A partir principalmente dos últimos anos da década de 1970, diversos músicos brasileiros começaram a produzir discos às próprias custas e, mais do que isso, dedicaram-se também a veicular um discurso público sobre como essa iniciativa configurava uma estratégia não apenas de inserção no mercado musical mas também de resistência cultural e política.[1]

A diversidade daquelas práticas e discursos relacionados à produção musical independente tem sido analisada por vários autores. Em geral, o tema é problematizado destacando-se a ambiguidade da designação "independente", em determinados momentos vinculada a uma proposta estética e política de ruptura (que poderia configurar uma "música independente") e em outros casos relacionada estritamente a uma estratégia pragmática, e às vezes provisória, de inserção no mercado fonográfico sem o vínculo com grandes gravadoras (GALLETTA, 2014; DE MARCHI, 2006a; DIAS, 2000; VAZ, 1988).

As contradições inerentes ao termo "independente", apesar de ensejar a contrariedade de diversos músicos que preferiam os adjetivos "autônomo" ou "alternativo" (VAZ, 1988, p. 6-16), não foi suficiente para impedir que se veiculasse na imprensa hegemônica e alternativa do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 diversas matérias jornalísticas sobre o "disco independente", expressão mais usual para se referir a este tema nos textos da época.

Assim, minha perspectiva aqui é de que mesmo mantendo o termo independente para caracterizar essas produções e criações musicais, sempre é preciso evidenciar as ambiguidades e contradições inerentes às relações entre a teoria e a prática dessa experiência histórica. A partir desse pressuposto, é essencial dar atenção às convergências e divergências entre a prática da produção discográfica, as composições

[1] Em 1982, a revista encartada no elepê *MPB Independente*, lançado pelo Pasquim, trazia uma lista com mais de duzentos artistas que, entre os anos 1970 e 1980, lançaram seu discos com produção e financiamento próprios e/ou através do apoio de gravadoras e selos independentes, como Kuarup (Rio de Janeiro), Bemol (Belo Horizonte), Isaec (Porto Alegre), Lira Paulistana e Som da Gente (São Paulo). Destaco, nessa lista, além de Chico Mário, os artistas Antonio Adolfo, Danilo Caymmi, Boca Livre, Xangai, Elomar, Luli e Lucina, Aline, Ana Mazzotti, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Joyce, Eliete Negreiros, Grupo Rumo, Nelson Coelho de Castro, Grupo Um, Tetê Espíndola, Hermeto Pascoal, entre outros. Alguns desses artistas são citados, inclusive, na obra analisada neste artigo, que chega a mencionar a existência, na época, de mais de 600 discos já lançados de forma independente no país (MÁRIO, 1986, p. 9). Sobre os selos Lira Paulistana e Som da Gente cf. GHEZZI (2003), FENERICK (2004) e MULLER (2005).

musicais e o discurso dos artistas na divulgação de seus trabalhos e no enaltecimento da sua estratégia de inserção alternativa no mercado fonográfico.

Sendo assim, a proposta deste artigo é analisar essa problemática a partir de duas fontes de pesquisa relacionadas ao músico Chico Mário[2]: o livro *Como fazer um disco independente* e o disco *Retratos*, ambos lançados em 1986. A partir delas, pretendo relacionar o texto crítico do artista e sua criação musical com alguns aspectos pertinentes aos temas da produção musical independente, da resistência cultural e da música popular brasileira, especialmente instrumental[3], no contexto dos anos 1980.

A respeito da resistência cultural, que teve seu protagonismo acentuado entre 1968 e 1978 (devido ao ataque mais direto e repressivo às organizações políticas de esquerda) a análise partirá de uma tipologia estabelecida por Marcos Napolitano (2017), que a subdividiu em quatro linhagens político-ideológicas: 1) liberais; 2) comunistas do PCB; 3) contracultura e 4) "nova esquerda". Além das relações de aproximação e distanciamento entre cada um desses setores, ora tendendo ao sectarismo ora ao frentismo, eles ainda estabeleceram relações ambíguas e complexas com as políticas culturais do Estado ditatorial e com a modernização econômica em geral e, mais especificamente, com o mercado de bens simbólicos (NAPOLITANO, 2017, p. 235 e 261).

> No caso brasileiro, as muitas faces da resistência foram fundamentais para erigir novas subjetividades críticas diante da experiência dos anos de chumbo [...] diversidade que foi em parte aplacada pela memória, neutralizando as tensões passadas entre as várias famílias políticas da oposição/resistência ao regime. [...] A coexistência das 'muitas faces' da resistência, vista para além da cumplicidade básica daqueles que 'resistem', revela a pluralidade de opções políticas e de identidades coletivas, nem sempre convergentes, que nasceram sob o signo da oposição ao regime (NAPOLITANO, 2017, p. 30).

[2] Francisco Mário de Figueiredo Souza (1948-1988) foi um cantor, violonista e compositor mineiro cuja obra discográfica foi toda lançada de forma independente, a partir do seu próprio selo discográfico, "Libertas". Gravou oito discos inéditos em estúdio, tendo lançado cinco destes em vida (dois de canções e três instrumentais). Hemofílico, faleceu vítima de complicações relacionadas ao vírus HIV, contraído após sessões de hemodiálise, assim como os irmãos Henfil e Betinho. Para mais informações, cf. SOUZA (2005) e SOUZA (2018). Ao longo do texto, alterno a referência ao artista entre Francisco Mário (nome que consta nos discos) e Chico Mário (como consta na autoria da obra "Como fazer um disco independente" e em diversas entrevistas e textos que o artista assinou).

[3] Para uma definição genérica de música instrumental, acompanho a definição de BASTOS & PIEDADE (2006, p. 931): "aponta para uma música tocada exclusivamente por instrumentos, ou seja, sem texto ou letra. [...] o fato desta música ser instrumental não exclui o uso do canto, mas apenas da letra." Ademais, adoto aqui a expressão mais ampla e simplificada "música instrumental brasileira", ao invés de "jazz brasileiro" ou "música popular brasileira instrumental", termos mencionados em PIEDADE (2005).

Assim, a partir dessas referências analíticas de Marcos Napolitano sobre a resistência cultural durante o regime militar e a problematização sobre as contradições e ambiguidades da experiência histórica e artística da produção musical independente, este artigo analisará como o texto crítico e o álbum musical de Francisco Mário, abordados nas seções seguintes, expressam algumas dessas faces da resistência complexa e heterogênea do contexto final da ditadura militar e do início do processo de redemocratização no Brasil.

Como fazer um disco independente: diálogos da produção musical independente com a resistência cultural

O livro *Como fazer um disco independente* foi lançado por Chico Mário em 1986, através da coleção "Fazer", em uma coedição entre a editora Vozes e o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE). Esta coleção publicou diversos títulos com assuntos candentes para o debate político e cultural brasileiro do final da ditadura e início da redemocratização.[4]

Composto por quatorze capítulos, a obra aglutina textos de diferentes naturezas e finalidades, formando uma combinação heterogênea que inclui desde análises sobre o mercado fonográfico nacional, a história do disco independente no Brasil e uma discussão sobre o significado político do disco independente, passando por recomendações práticas sobre produção, lançamento, distribuição e vendas dos discos.[5] Ao final, ainda inclui anexos, como a reprodução na íntegra do estatuto da Associação dos

[4] O livro de Chico Mário foi o vigésimo título da coleção, na qual constavam também os seguintes livros, entre outros: "Como se faz análise de conjuntura" (Herbert José de Souza, o Betinho), "Como se faz para sobreviver com um salário mínimo" (Ana Lagôa), "Como se faz uma Comunidade Eclesial de Base" (Dom Luís Fernandes), "Como se faz Humor Político" (Henfil), "Como trabalhar com o povo" (Clodovis Boff). Quase todos esses livros hoje estão fora de catálogo, como esse ora analisado.

[5] Entres os capítulos que constam na obra, o oitavo, intitulado "Como fazer um disco independente sem quebrar a cara", havia sido publicado antes, com a assinatura de Antonio Adolfo, na revista MPB - Edição Independente, que veio encartada com o LP *MPB Independente*, lançados pela Editora Codecri, do Pasquim, em 1982. Dessa revista também consta no livro de Chico Mário charges do artista gráfico Mariano e um guia da produção independente com diversos discos lançados por músicos independentes brasileiros até 1982.

Produtores de Discos e Fitas Independentes do Rio de Janeiro (APID) e um guia com os mais de duzentos discos independentes lançados no país entre 1977 e 1983.[6]

Dentro deste conjunto diverso de textos do livro, concentrarei a análise na parcela que aborda o mercado fonográfico brasileiro e apresenta um discurso sobre a história e o significado político do disco independente no Brasil. A partir delas, proponho algumas interpretações a respeito das análises e propostas de Francisco Mário, relacionando-as, com as devidas ponderações, a todas as quatro linhagens político-ideológicas da oposição e da resistência à ditadura, conforme trabalhadas por Marcos Napolitano (2017, p. 41-57), e com a defesa que o artista faz da música instrumental como uma saída artística para o "desgaste da palavra" que acometeu a sociedade brasileira nos anos de autoritarismo.

No que se refere à primeira linhagem político-ideológica da resistência cultural, aquela vinculada aos liberais[7], Chico Mário incorpora de maneira significativa na defesa da gravação autônoma do disco e da liberdade criativa do autor pressupostos da luta contra o autoritarismo e à censura que marcaram o início do descontentamento de setores da intelectualidade liberal frente à ditadura.

Tal percepção severamente crítica ao autoritarismo e à censura pode ter informado inclusive sua análise sobre o aumento expressivo de lançamentos discográficos de música instrumental naquele contexto, incluindo sua própria obra, a partir do terceiro disco, *Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais* (1983).[8] Essa situação poderia ser explicada, segundo o autor, por uma certa "crise de credibilidade da palavra no processo brasileiro de transformações culturais" (MÁRIO, 1986, p. 13). Mais adiante, o músico ainda afirma que "chegou o momento da nossa cultura 'emergir' após tantos

[6] A APID foi criada em 16 de maio de 1982 e liderada inicialmente por Antonio Adolfo, Francisco Mário, Sérgio Souto, Mário Negrão, entre outros. A associação, assim como a Cooperativa Mista dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (Coomusa), integrada também por Chico Mário, apoiou diversos artistas que lançaram seus discos independentes. A APID, inclusive, promoveu o Troféu Chiquinha Gonzaga, premiando artistas do circuito independente e chegou a lançar em 1984 um elepê com os premiados, entre eles Grupo Alquimia, Helvio Vilela, Paulo Moura, Turíbio Santos, Fernando Pellon, Joyce, Mario Adnet, Nivaldo Ornelas, Pascoal Meirelles e o próprio Francisco Mário.

[7] Entre os liberais que se destacaram nas críticas à ditadura logo nos primeiros tempos do regime, Marcos Napolitano (op. cit., p. 44) menciona os nomes de Carlos Heitor Cony, Otto Maria Carpeaux, Marcio Moreira Alves e Paulo Francis, entre outros.

[8] Os outros LPs instrumentais foram *Pijama de Seda* (Libertas, 1985), *Retratos* (Libertas, 1986) e dois discos gravados em 1987 e lançados postumamente, *Dança do Mar* (1988) e *Suíte Brasil* (1992).

anos de autoritarismo, de submissão a modelos impostos, ao comércio de ilusões e ao esvaziamento dos instrumentos de comunicação" (MÁRIO, 1986, p. 15).

Assim, de alguma maneira, a formulação mais genérica da oposição liberal contra o autoritarismo, marca tanto da oposição que emerge após o golpe de 1964 e a intensificação dos ataques aos direitos individuais e políticos que marcaram os atos institucionais dos primeiros anos da ditadura, perpassa o diagnóstico e a formulação da crítica e da resistência cultural formulada por Chico Mário.[9] Esse aspecto dialoga com uma certa idealização da liberdade que foi comum a diversas experiências culturais durante a ditadura, conforme analisou Marcos Napolitano (2017, p. 355):

> O tema da "liberdade" [...] tornou-se matéria e categoria centrais da criação cultural engajada. [...] Em certo sentido, a cultura tentou ser um território de liberdade idealizada, antítese da violência de Estado, disseminando mensagens de esperança em "dias melhores", ética de paz e justiça, direitos humanos e democracia, valores estes que se tornaram mais centrais na cultura política de esquerda após a derrota da luta armada, no início dos anos 1970.

No livro de Francisco Mário, as relações entre a música instrumental e a produção independente em um contexto de luta pela liberdade são comentadas de maneira bem definida, como no trecho que segue:

> O disco independente tende a crescer ainda mais e torna-se evidente que sua institucionalização é instável. De forma alternativa e/ou complementar às gravadoras, é uma forma que permite a expressão e o amadurecimento da música brasileira, onde a ênfase atual, que é para a música instrumental e a 'nova' música paulista, deve ser amplamente dividida com a música popular e erudita em geral. Isso se deve ao fechamento do mercado e à grande imposição de modelos pelas multinacionais do disco, e corresponde a uma abertura da cultura brasileira para seus valores. O domínio momentâneo da música instrumental brasileira parece estar ligado ao desgaste da palavra, nestes anos de autoritarismo, de cinismo, de mentiras e de manipulação em que ainda vivemos. À medida que a sociedade brasileira reencontre a verdade, a palavra, a música brasileira cantada deve ressurgir com força e o disco independente será um instrumento a mais de expressão. Um instrumento mais livre, que chega a incomodar as gravadoras que, ameaçadas pela concorrência, vão permitindo aos seus artistas condições mais favoráveis de trabalho (MÁRIO, 1986, p. 37-38).

Desse modo, o artista associa à "crise de credibilidade da palavra" o aumento de obras musicais instrumentais naquela transição entre as décadas de 1970 e

[9] Em um de seus dois discos majoritariamente formado por canções, *Revolta dos Palhaços* (1980), a faixa-título, que abre o LP, tem a letra composta apenas pela palavra "liberdade", entoada de diversas maneiras.

1980, já que mesmo com o discurso da "abertura política", a censura ainda proibia ou vetava parcialmente muitas composições.[10] Nesse caso, portanto, fazer uma música "sem palavras" configurava-se em uma "outra forma de dizer" a partir dos sons, que transmitia o desejo do artista de se contrapor tanto ao discurso oficial quanto à música que mais comumente inseria-se no catálogo das gravadoras.[11]

Contudo, um impasse decisivo relacionado às relações entre a cultura e os setores liberais afastam Chico Mário dessa linhagem, qual seja, a condução do mercado fonográfico brasileiro e outros veículos de comunicação por empresários do setor liberal, que restringiam no final nos anos 1970 e no início de 1980, segundo o autor, as possibilidades de gravação de novos artistas brasileiros.

Diferentemente da relação de reciprocidade entre empresários ligados à indústria cultural e artistas de esquerda que marcaram a expansão do mercado das artes de espetáculo entre os anos 1960 e 1970, a crise e reconfiguração da indústria fonográfica no final dos anos 1970 abriu uma brecha de contestação mais explícita aos seus métodos de produção e seleção de repertório, bem como das estratégias de divulgação impulsionadas pelo chamado "jabá", um tipo de patrocínio informal das gravadoras aos meios de comunicação (incluindo empresários e comunicadores) para induzir a visibilidade dos artistas de seus catálogos (cf. BARCINSKI, 2015, p. 162-167).

Conforme Marcos Napolitano (2017, p. 349):

[10] Pesquisas como as de Maika Carocha (2007) e Cecília Heredia (2015), por exemplo, apontam inclusive um aumento considerável de pareceres de veto da censura nesse contexto histórico do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Esse fato expressava uma mudança das práticas censórias no período da chamada "abertura", como apontou Beatriz Kushnir (2012), direcionando os argumentos dos vetos para uma tendência mais "moralista", estratégia incluída no esforço de sobrevivência do setor mesmo em um período de lutas pela redemocratização do país. Nessa época, inclusive, o LP *Julião, Verso e Viola* (1981), no qual Francisco Julião declamou seus poemas acompanhado por Chico Mário na viola, teve parecer de veto parcial pelo Conselho Superior de Censura (que proibiu sua divulgação nos meios de comunicação), depois deste órgão colegiado ter sido acionado, posto que a Divisão de Censura de Diversões Públicas havia vetado totalmente a obra em primeira instância (cf. ALBIN, 2002, p. 91-102).

[11] Um exemplo pregresso e significativo nessa relação entre música instrumental e censura foi o álbum *Milagre dos Peixes* (EMI-Odeon, 1973), de Milton Nascimento. Conforme Sheyla Castro Diniz (2017, p. 141): "O álbum contaria, originalmente, com cinco temas instrumentais, número que, a contragosto, foi elevado para oito. [...] Milton, mesmo assim, decidiu não suspender as gravações. Márcio [Borges] se lembra da reação do parceiro: 'Vou gravar de qualquer jeito. Vou botar no som tudo o que eles tiraram da letra' [...]."

> Os artistas comunistas[12] ajudaram a formar cânones estéticos e valores culturais que transbordaram para além dos segmentos diretamente influenciados ou identificados com o partido, pautando o consumo cultural de amplos segmentos sociais. A MPB e a telenovela são exemplos desse processo de reiteração da herança cultural comunista sob a égide da resistência cultural em circuito massivo. Ao longo do regime militar, informados pelas próprias mudanças de linha de atuação do Partido, o tema da democracia e o do nacionalismo policlassista aproximaram os comunistas da tradição radical-democrática, permitindo um campo de diálogo com certas correntes liberais na oposição ao regime militar.

Essa situação de convergência de interesses entre liberais empresários da cultura e artistas engajados de esquerda[13] parece ter sido questionada com uma dupla mudança do final dos anos 1970: uma delas é a da própria centralidade da resistência cultural como oposição à ditadura militar e outra é a reconfiguração da indústria fonográfica nesse contexto, após forte processo de concentração empresarial.

No primeiro caso, Marcos Napolitano (2017, p. 40) menciona o que seria a crise no protagonismo do artista-intelectual de esquerda, a partir da retomada de movimentos sociais e políticos que começaram a concentrar os esforços na luta pela redemocratização, de certa forma tornando coadjuvante a resistência cultural.

Os novos dilemas desse contexto de transição colocaram o artista engajado frente a problemas significativos no que se refere a sua vinculação com o mercado de bens simbólicos e com as relações entre sua obra e os novos ares político-ideológicos que começavam a definir o contexto brasileiro com outros protagonistas políticos em

[12] No que diz respeito à linhagem comunista, Napolitano (op. cit., p. 349) inclui neste espectro "artistas comunistas e simpatizantes (ou seja, aqueles que gravitavam em torno dos valores da arte engajada chancelada pelos militantes culturais do PCB) [e que] se destacaram pela capacidade de ocupação de espaços, no mercado, nas instituições culturais, na imprensa cultural, na própria burocracia oficial". Entre eles, encontramos Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman, entre outros. No campo dos intelectuais vinculados à música popular, Dmitri Fernandes (2018, p. 233-234) inclui entre comunistas e simpatizantes Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, Eneida de Moraes, Edison Carneiro, entre outros, que inclusive ocuparam espaços institucionais de relevância para a construção de um discurso sobre a "autenticidade" da música popular brasileira. Todos os citados, por exemplo, foram membros fundadores do Conselho Superior de Música Popular Brasileira, criado em 1966 e vinculado ao Museu da Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro.

[13] Conforme Marcos Napolitano (op. cit., p. 134), "Na música popular, muito bem posicionada no mercado da cultura, as confluências entre engajamento e formas mercantilizadas da canção, de grande público massivo, estão na base do próprio conceito de Música Popular Brasileira (MPB)", isto é, a condição do "engajamento" influenciava na posição e no reconhecimento do artista dentro do campo da MPB e, inclusive, na sua visibilidade como representante dessa vertente musical no mercado cultural brasileiro.

cena. Assim, esse redimensionamento da resistência cultural, no caso da produção independente, acabou se alimentando também das mudanças importantes que começaram a ocorrer na indústria fonográfica.

Segundo Márcia Tosta Dias (2000, p. 125),

> [...] o aprofundamento da dominação das multinacionais do ramo fonográfico teria levado a uma crise desse modelo, que começa a se manifestar no final dos anos 1970 e apresenta uma brecha para iniciativas mais autônomas e decorrentes da segmentação e da profusão de obras musicais não absorvidas pelo mercado convencional. Além do domínio das *majors* na área de *hardware*, o panorama sempre evidenciou a contradição existente entre a farta produtividade e efervescência musicais e as restritas possibilidades de acesso às condições de produção e difusão. [...] a *indie*, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas *majors*, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes.

Seguindo essa interpretação, Eduardo Vicente (2005, p. 1-2) também reforça o aspecto da relação intrínseca entre o surgimento da gravação independente e as novas condições do mercado fonográfico:

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

Assim, os termos da crítica cultural formulada por Francisco Mário se coadunam com a formação de um impasse entre determinado modelo de negócios da indústria fonográfica e as aspirações de artistas que, no desejo de se inserirem no mercado, optam por uma alternativa que aos poucos vai sendo politizada como uma resistência não só à ditadura militar do ponto de vista político mas também ao modo como a economia liberal gerencia o mercado de bens simbólicos.

No que se refere à segunda linhagem da resistência cultural, vinculada ao frentismo nacional-popular defendido por integrantes do Partido Comunista, destaco aqui especialmente a questão da defesa de uma "cultura nacional". Principalmente a partir dos anos 1950, a opção pela revolução democrático-burguesa como condição prévia para a revolução socialista, conduziu a política do PCB para a vereda da frente ampla, substituindo provisoriamente a luta de classes. Essa revolução democrática teria ainda um apelo nacionalista, gerando uma série de formulações que dialogavam com a proposição de uma "revolução brasileira" (RIDENTI, 2010).

No âmbito cultural, essa "revolução brasileira" demandava uma revalorização da cultura popular nacional, vista muitas vezes como alvo fácil do estrangeirismo e do imperialismo. Em muitos casos, porém, a mediação entre a cultura nacional-popular e o processo de transformação social seria conduzida pelos intelectuais e o partido.

Além disso, durante os anos 1980, a defesa da cultura nacional ganhou novos contornos no esforço de combater a "invasão" dos produtos culturais estrangeiros (e que garantiam altos lucros para as empresas da indústria cultural), aproximando de algum modo artistas de esquerda, inclusive Chico Mário, com as políticas culturais da ditadura.[14] É o caso, por exemplo, das ações promovidas pela Fundação Nacional das Artes (Funarte), fundada em 1975 como desdobramento da Política Nacional de Cultura publicada no mesmo ano. Em 1982, o artista participou, inclusive, da Série Independentes, iniciativa da Funarte que auxiliava músicos que se "autoproduziam" (cedendo espaço, recursos técnicos e parte da bilheteria) em apresentações que ocorreram na Sala Funarte Sidney Miller, no Rio de Janeiro (VASCONCELOS; SANTOS, 2010).

A proposta do disco independente contida no livro de Chico Mário também dialoga com essas referências, especialmente quando defende a "música nacional" frente à "música estrangeira" das gravadoras. Esse argumento, aliás, já estava presente em um texto que o artista publicou no Pasquim em 1985, um ano antes do lançamento

[14] Sobre as políticas culturais da ditadura, suas características de defesa do patrimônio e da cultura nacionais e sobre a relação de artistas de esquerda com algumas das iniciativas governamentais cf. COHN (1984), MICELI (1984) e STROUD (2014).

de seu livro, no qual compara a "deficiência imunológica" provocada no corpo humano pela AIDS com a "agressão externa" da música estrangeira no "corpo" da música brasileira. Seria necessária, portanto, "ativar as defesas novamente, abrir espaço para a nossa música mais livre e descomprometida de padrões comerciais e colonialistas" (MÁRIO, 1985, p. 13).

Além da crítica às multinacionais a partir de um viés político de defesa da cultura nacional frente ao produto cultural estrangeiro, o compositor também articula uma crítica às grandes gravadoras fundamentada na controvérsia de longa duração que envolve a luta pelo direito autoral dos músicos brasileiros frente às empresas que lucravam com suas composições (cf. MORELLI, 2000, p. 305-372).

> O artista independente experiente costuma lembrar que existem lutas comuns às da afirmação do disco independente, e que devem ser travadas juntamente com todas as categorias, instituições e pessoas. São lutas pelo pagamento real dos direitos autorais, pela execução maior de músicas brasileiras em rádios, TVs, cinemas, pelos direitos conexos dos músicos, pela liberdade de expressão, por melhores condições de vida do povo brasileiro. São lutas contra os cartéis das gravadoras (quase todas multinacionais), contra todo tipo de cartel, contra a desnacionalização do país, da cultura. Enfim, por todas as lutas legítimas e importantes do povo brasileiro pela sua libertação, afirmação e encontro consigo mesmo. Luta maior pelo legítimo e inalienável direito à felicidade (MÁRIO, 1986, p. 43).

Portanto, desde a disseminação do tema do disco independente na imprensa entre os anos 1979 e 1980, foi recorrente a associação entre a tentativa de gravar um disco às próprias custas e certa defesa da música e do artista brasileiro, posto que, a partir daquele contexto de maior concentração e racionalização das *majors*, o catálogo das gravadoras tendia a privilegiar criações com rápido retorno comercial. Assim, propostas de artistas nacionais que destoavam dessa diretriz e se apresentassem como um investimento de alto risco tendiam a ficar de fora dos planos das empresas do ramo fonográfico.

Tal consideração ganha relevância especialmente se pensarmos no eventual apoio dirigido aos artistas independentes por José Ramos Tinhorão, historiador e crítico musical de forte viés nacional-popular. Para ele, em 1980, alguns dos melhores

discos lançados naquele ano eram de músicos independentes, posto que o distanciamento das gravadoras davam a autonomia necessária para o artista valorizar o que havia de melhor na música nacional (TINHORÃO, 1980b, p. 7).[15]

Analisando a relação entre música e imaginário nacional, Santuza Cambraia Naves (2015, p. 76) destacou três formas de articulação principais entre esses temas na história da música brasileira: 1) aquele que entendia a nação como totalidade, na busca de uma identidade musical que expressasse o Brasil como um todo; 2) uma concepção que entendia a nação como uma colagem de fragmentos, formadores de uma diversidade nacional e 3) uma proposta musical que, para além ou aquém da ideia de nação, entende que a musicalidade deve expressar uma identidade e um pertencimento étnico e/ou social específico.

Pensando a partir dessa referência analítica, podemos identificar que o imaginário nacional mais afeito aos argumentos da resistência cultural proposta pelo disco independente de Chico Mário faz uma combinação entre o primeiro tipo, o da nação como totalidade, e do segundo, mobilizando a diversidade musical como expressão desse todo. A proposta estética do artista, que busca referências em diversas matrizes musicais (como samba, choro, baião etc.) compõe aquilo que se tornou a música brasileira a partir da "Era do Rádio" e, portanto, apesar de diferenças estilísticas, tornaram-se o símbolo da "autêntica" música brasileira, significação construída por diversos agentes do campo musical e intelectual durante décadas (FERNANDES, 2018).

Em seu livro, Francisco Mário mobiliza, inclusive, argumentos a favor da autenticidade como marca da expressão nacional:

> Outro ponto importante observado é no tocante à manutenção da "raiz" do artista. As músicas de sua terra, os poemas, as letras e a língua do artista, os arranjos e os instrumentos característicos e o jeito de executar a música devem ser mantidos e respeitados. Essa autenticidade torna o que poderia parecer apenas regional em algo internacional, quanto mais profundo for o mergulho

[15] Entre as obras e artistas mencionadas por Tinhorão (1980a, p. 1), e lançadas em 1980, constam: Rodrigo Maranhão (*Patíbulo*, lançado pela Coomusa), Alcides Neves (*Tempo de Fratura)*, Ronaldo Leite de Freitas, o Carioca (*Mistérios da Amazônia*), *Pastoril Rosa Encantada* (selo Mocambo) e Sonia Maria Vieira (*Sonia Maria Vieira Revela Misael Domingues*), além de vários discos lançados pelo selo Marcus Pereira, também voltado para o registro e visibilidade da música popular brasileira, como *Água de Coco* (José Ribamar Viana), *A Bandinha Vai Tocar* (Banda de Pífanos de Caruaru), *Fonte Nova* (Chico Maranhão), *Sete Flechas* (Quinteto Armorial) e *Parcelada Malunga*, com parceria do selo independente Rio Gavião (Elomar, Artur Moreira Lima, Heraldo do Monte, José Gomes e Xangai).

> nas raízes do artista. Existe obra mais regional e ao mesmo tempo internacional do que a de Villa-Lobos, Pixinguinha ou Guimarães Rosa? (MÁRIO, 1986, p. 42)

Além disso, outra modalidade de imaginário nacional pode ter informado a perspectiva de Chico Mário. Destaco aqui a formulação conceitual proposta por Marcelo Ridenti (2010, p. 85-95) a respeito do que ele chamou de "brasilidade revolucionária". No entanto, o sociólogo não trata o conceito a partir da perspectiva teórica do "imaginário", mas, inspirado em Raymond Williams, na noção de "estrutura de sentimento".

Essa noção compreenderia elementos mais abrangentes que uma ideologia ou visão de mundo, pois estaria focada na ideia de como valores e significados são vividos e sentidos de maneira ativa. Segundo o autor:

> [...] hoje se pode identificar com clareza uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte, em especial a partir do fim da década de 1950. Amadurecia o sentimento de pertença a uma comunidade imaginada, para usar o termo de Benedict Anderson, sobretudo nos meios intelectuais e artísticos de esquerda ligados a projetos revolucionários. Compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artista e intelectuais deveriam engajar-se (RIDENTI, 2010, p. 87).

Assim, a partir da consideração da existência de uma "brasilidade revolucionária" (tomada aqui como uma das expressões da linhagem política de resistência ligada aos comunistas) que teria perpassado diversas manifestações artísticas, imbuídas de um certo "romantismo" tanto sobre a brasilidade quanto sobre a ideia de "revolução", podemos perceber alguns traços de sua herança no discurso de artistas independentes ao construírem uma legitimidade para suas práticas, percebidas como elementos de contribuição para a "libertação" da cultura brasileira.

Também é possível associar uma parcela dos argumentos que constam em *Como fazer um disco independente* com a contracultura, linhagem da resistência cultural que desafiava tanto os cânones da arte burguesa quanto aqueles do frentismo nacional-popular dos comunistas. Neste caso, a atitude transgressora e certo apreço por formas alternativas de criação pode ter influenciado a produção independente como uma referência de atitude e comportamento, mais do que uma referência decisiva no conteúdo da transgressão e/ou oposição.

Um trecho do livro de Chico Mário que pode ser associado parcialmente a essa linhagem pode ser conferido a seguir:

> O disco independente e sua Associação conseguiram abrir uma brecha no monopólio das gravadoras multinacionais, mostrando a possibilidade de enfrentá-las. Isso cria uma nova realidade no mercado do disco onde a liberdade de criação toma o lugar da manipulação. Assim temos um quadro diferente do conhecido até pouco tempo, com as gravadoras, sobretudo as nacionais, passando a trabalhar a serviço da cultura brasileira. Eis aí o significado político do disco independente. [...] Essa 'marginalização' da música dentro do sistema montado parece estar dentro de um contexto maior de marginalização de todo o povo brasileiro. O 'sistema' estaria apoiado nas multinacionais, em grupos militares e civis. Isso poderia chegar ao ponto de uma dissociação, onde teríamos dois poderes institucionalizados. Um poder seria o da grande massa marginalizada e o outro seria o representativo das forças dominantes. Com relação ao disco independente, as micro gravadoras e sua Associação já criam fatos novos, perturbadores desse 'sistema' montado. Esse processo deve continuar e caminha lado a lado com o amadurecimento de outros organismos da sociedade brasileira, até que, por fim, se inverta o processo, com as gravadoras a serviço da música e da cultura brasileira, seja veiculando corretamente nossa rica música ou trazendo verdadeiros e importantes discos do exterior (MÁRIO, 1986, p. 16-17).

A consideração do independente como um "marginal" dentro do sistema ecoa o discurso de algumas das vertentes da contracultura que desafiaram cânones artísticos e padrões estéticos entre o final dos anos 1960 e durante os anos 1970. No caso do disco independente, o discurso contra a padronização da indústria fonográfica era muito presente, o que, no entanto, nem sempre originava obras experimentais e que desafiassem realmente os padrões da música comercial ou as formas convencionais da "arte burguesa".

A relação entre a produção musical independente e a noção de "marginal" foi analisada em detalhe por Leonardo De Marchi (2006b), que comparou as diferenças atribuídas à independência na música no contexto dos anos 1970 e 1980, vinculada ao discurso da "marginalidade", e aquela mais recente que associa ao músico independente a noção de "empreendedor".

> Mesmo com as tentativas de criação de associações e empresas de auxílio aos músicos autônomos, a realização dos discos cabia, em grande medida, somente aos artistas. Isto foi central para associar a produção independente à imagem quixotesca do artista herói gravando, embalando e vendendo seus discos em suas apresentações, à margem do mercado musical (DE MARCHI, 2006b, p. 128).

Por fim, podemos associar os temas escolhidos e a abordagem de algumas das obras da coleção "Fazer", a qual integrava o livro ora analisado, à corrente político-ideológica da "nova esquerda", conforme análise de Marcos Napolitano (2017, p. 263-267), que relaciona essa "linhagem político-ideológica da oposição e da resistência" com ações e movimentos institucionais e laicos ligados à Igreja Católica e com movimentos políticos que desembocariam na criação do Partido dos Trabalhadores ou no protagonismo de movimentos sociais na luta pela concretização da "abertura política".

Herbert de Souza (Betinho), irmão de Chico Mário, foi um dos fundadores do IBASE, que coeditou com a Vozes (editora de origem franciscana) a obra *Como fazer um disco independente*. Logo após voltar do exílio, em 1979, Betinho (que já havia feito parte da Ação Popular) associa-se novamente a setores progressistas da Igreja Católica na luta pela redemocratização do país. Se não inspirou política e ideologicamente o irmão, o que é pouco provável, pelo menos proporcionou a ele a inserção em circuitos públicos de veiculação de um discurso que relacionava a produção musical independente com as lutas sociais e políticas no processo de redemocratização do país.

Diversos temas relacionados à política comunitária, comunidades eclesiais de base e situação social dos trabalhadores que fazem parte da coleção supracitada (cf. nota de rodapé 4) faziam parte do repertório de movimentos de esquerda que estariam interessados em retomar o contato com as comunidades para uma construção democrática menos dirigida por partidos e mais vinculada às bases. De alguma forma, essa perspectiva também interferiu em uma visão da cultura popular mais ampliada do que aquelas relacionadas a um certo elitismo dos liberais, ao frentismo nacionalista dos comunistas ou à vanguarda e "desbunde" da contracultura.

Assim, mesmo que Chico Mário tenha produzido um discurso e uma obra fortemente relacionados a uma defesa da "música brasileira", mais próxima do tom nacional-popular, a sua proposição de uma produção musical que pudesse contribuir para a democratização da cultura brasileira desafiando os padrões da indústria fonográfica pode ter bebido na fonte dos debates oriundos da "nova esquerda". A despeito disso, no entanto, é preciso reforçar que, pelo menos no que se refere à publicação e visibilidade de sua obra crítica sobre o disco independente, o artista contou com o auxílio da mobilização institucional de setores relacionados àquela.

Além disso, pretendo brevemente relacionar a atuação de alguns artistas independentes com uma série de engajamentos que marcaram a trajetória de músicos brasileiros que se vincularam de modos variados à luta pela redemocratização do país.[16]

Uma suposta ameaça que a liberdade do disco independente traria à ditadura foi, inclusive, apontada por um parecer do Centro de Informações do Exército comentando entrevista de Chico Mário ao Cadernos do Terceiro Mundo: "No amplo quadro da propaganda adversa surge agora como um novo vetor de agressão ao regime, o disco alternativo que, liberado da auto-censura [sic] das gravadoras, poderá trazer mensagens políticas e subversivas com maior intensidade" (ARQUIVO NACIONAL, 1981).

Destaco aqui, a título de exemplo, trechos de uma entrevista do músico Lelo Nazário (do Grupo Um[17]), que também articulava um discurso da importância da música instrumental independente na luta contra o "sistema", mas criticava a adesão de alguns músicos à perspectiva nacionalista e mesmo a uma noção de independência restrita apenas a uma estratégia econômica e não estética:

> Mas a maioria desse pessoal que faz discos independentes é perfeitamente aglutinável, musicalmente não são independentes. [...] a gente fez o disco independente porque isso seria uma maneira de colocar nossa música que é contra o sistema, para determinadas pessoas que se interessam por elas e talvez para abrir outras cabeças, sei lá. [...] Aqui no Brasil, a maioria dos músicos está totalmente integrada nas ideias do nacionalismo. Então tudo que se faz aqui tem que ter características brasileiras, "porque a música brasileira", "porque as raízes" não sei o que, acho isso uma baboseira. [...] Pra mim, cultura é uma coisa que é do homem, não do brasileiro, do norte-americano, do inglês, do alemão. Não, cultura é um patrimônio da humanidade. Então, toda vez que você cai nesse esquema de fazer obrigatoriamente coisas com características regionais, do seu país não sei o que, você está perdido, é a morte do artista, completamente. Você se torna mais um robozinho agindo de acordo com

[16] Aqui considero que a própria prática da produção de discos independentes, e os discursos políticos voltados para a defesa da liberdade artística que veio no seu bojo, contribuíram no processo de reconfiguração da participação política da sociedade brasileira no processo de redemocratização do país. Antonio Adolfo, Lelo Nazário, Itamar Assumpção, Luli e Lucina, o próprio Chico Mário, entre outros, veiculavam discursos críticos ao "sistema" e/ou ao autoritarismo da ditadura em suas entrevistas e textos publicados tanto em jornais da mídia convencional, como Jornal do Brasil e Estado de São Paulo, quanto na mídia alternativa, como Pasquim, Movimento, Cadernos do Terceiro Mundo, Em Tempo etc. Sobre a participação de músicos mais consagrados da MPB no processo de "abertura política" cf. LUNARDI (2016).

[17] Grupo musical formado por Lelo Nazário (piano), seu irmão Zé Eduardo Nazário (percussão) e Zeca Assumpção (contrabaixo), entre outros. Lançaram, em 1979, um disco instrumental chamado *Marcha Sobre a Cidade*, um marco da discografia da música instrumental brasileira independente.

as leis do sistema (apud CESARINO, 1980, p. 15)

Vemos, portanto, neste exemplo, que havia controvérsias dentro do próprio circuito independente sobre a forma, o conteúdo e a natureza da contribuição dos músicos que lançaram discos independentes para a sociedade brasileira e para o futuro da música no país.

Sendo assim, considerando as análises feitas anteriormente, podemos afirmar que a produção musical independente, especialmente a partir do exemplo analisado aqui - o livro de Francisco Mário - pode ser considerada como uma das formas de resistência cultural do Brasil entre o final dos anos 1970 e durante a década de 1980. Porém, se não foi uma corrente hegemônica e nem homogênea - e não contou com a visibilidade comparável à produção musical das gravadoras - é um caso interessante de confluência de diversos caminhos abertos por diferentes linhagens de oposição à ditadura.

Os percalços na conformação de um discurso e de uma prática comum entre os músicos independentes, longe de ser uma característica que questione sua relevância como um dos exemplos da resistência cultural daquele contexto, justamente reforça a pluralidade de engajamentos que conformou a cultura de oposição ao regime militar, muito mais heterogênea do que certa memória unificadora que teria sido forjada no período da redemocratização (cf. NAPOLITANO, p. 353-354).

A tentativa dessa primeira seção, portanto, foi analisar aspectos do discurso sobre a produção independente do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 consolidados no livro de Chico Mário como uma dessas temáticas negligenciadas da resistência cultural brasileira, que ainda carece de mais pesquisas que mantenham tanto o olhar atento à sua diversidade quanto aos aspectos comuns que perpassaram suas diferentes modalidades e experiências.

Um exemplo musical: o álbum *Retratos* (1986)

No mesmo ano em que foi publicada a obra *Como fazer um disco independente*, Francisco Mário lançou seu quinto disco da carreira, intitulado *Retratos*. Nesta obra, o músico apresenta temas instrumentais que homenageiam diversos compositores que fizeram parte de suas influências artísticas, na sua quase totalidade brasileiros.[18]

Assim, no mesmo ano em que saía sua obra crítica sobre o disco independente, o compositor lançava uma obra que incidia esteticamente no debate sobre produção musical independente e música brasileira que os lançamentos discográficos à margem das gravadoras suscitaram no início dos anos 1980.[19]

Na capa do LP (como se pode ver na página a seguir), é reproduzida uma obra do artista plástico Pedro Lobianco[20], na qual uma mulher nua, no centro da figura, é acompanhada ao fundo por dois violonistas. Sem demais informações no encarte do disco, a presença de apenas músicos instrumentistas acompanhando a representação de uma figura feminina em destaque, parece reforçar a ideia central do disco de "homenagem" à música brasileira, representada aqui como uma musa "morena", associada a uma representação do Brasil mestiço.[21] Nesse caso, podemos perceber um conjunto de escolhas não apenas sonoras, mas também imagéticas, que reforçam a proposição estética de uma música brasileira supostamente "autêntica" e verdadeiramente conectada com a cultura popular do país.

---

[18] O disco pode ser escutado na íntegra no Spotify https://spoti.fi/36IokhQ e no YouTube https://bit.ly/2FjBNQj (acessos em 02 jun. 2020). A tiragem da obra foi, segundo o artista, de 1,3 mil exemplares, apesar do seu interesse em prensar mais cópias. Devido a alta demanda de prensagem de discos da época, que teria direcionado material para os artistas mais vendidos, o disco de Chico Mário teve que se contentar com uma tiragem menor do que o planejado (MÁRIO, 1986, p. 18). A obra era predominantemente comercializada via correspondência (MÁRIO, 1986 e MILLARCH, 1986b).

[19] Não foi a primeira vez, no entanto, que Francisco Mário fez um duplo lançamento (com livro e disco). Em 1983, depois do disco instrumental *Conversa de Cordas, Couros, Palhetas e Metais*, o músico lançou um livro chamado "Painel Brasileiro", com poemas de sua lavra sobre a situação social, política, cultural e existencial do Brasil daquela época.

[20] Pedro Hélio Lobianco (1939) desenvolveu inúmeras capas de discos e de filmes ao longo de sua carreira, como *Os Saltimbancos* (1977), de Chico Buarque e *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos.

[21] Tanto nos aspectos formais quanto na representação da mulata, a arte de Lobianco parece fazer referência à obra de Di Cavalcanti (1897-1976), que consolidou uma determinada associação imagética entre uma representação feminina e uma brasilidade mestiça (cf. ALMEIDA, 2007).

Destaco ainda a possibilidade do disco (no título e na forma) ter se inspirado no álbum *Retratos*, de Jacob do Bandolim com Radamés Gnattali e Orquestra, lançado em 1964 (cf. MILLARCH, 1986b, p. 4). No repertório, Jacob apresenta quatro movimentos compostos por Radamés e inspirados em composições de artistas da "tradição musical brasileira": Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga (cf. NOBILE, 2018, p. 90-101).

Uma informação que reforça essa possibilidade de influência é que Chico Mário produziu, um ano antes do disco aqui analisado, um LP do próprio Radamés (no qual o maestro executa obras de outros artistas da música brasileira), lançando o disco por seu selo independente Libertas.[22]

Ex.1: *Capa do LP* Retratos *(1986), de Francisco Mário, com arte de Lobianco*

Fonte: *disponível em <https://www.discogs.com/Francisco-M%C3%A1rio-Retratos/release/4790887#images/9675762>*

Outra relação do disco com linhagens políticas de resistência daquele contexto é a inclusão de duas músicas no repertório que foram compostas originalmente

[22] Os dois discos podem ser conferidos na íntegra nos links a seguir: Jacob do Bandolim (https://youtu.be/razpozBxRfE) e Radamés Gnattali (https://youtu.be/3keNkbXXdzY). Acessos em 17/09/2020.

para o filme "A Terra Queima" (1984), do cineasta Geraldo Sarno, cuja trilha foi composta por Francisco Mário. Os temas "Roça (Para Luiz Gonzaga)" e "Campesino (Para Quinteto Armorial)" homenageiam dois expoentes da música nordestina.

Com roteiro de Sarno e de Herbert de Souza (o "Betinho", irmão de Francisco Mário) baseados em poema de João Cabral de Melo Neto, o curta-metragem apresenta uma crítica política e social dos problemas do Nordeste, abordando como a situação difícil da população não é oriunda da natureza árida, mas sim da concentração de poder, do latifúndio e da exploração do trabalho.[23]

No repertório do disco, formado por doze temas instrumentais, o artista nomeou os lados A e B, tradicional divisão dos LPs, em Lados Sul (A) e Norte (B), criando uma divisão entre o que ele consideraria uma sonoridade mais sulista ou mais nortista do Brasil. Esse aspecto parece dialogar com a análise que fizemos anteriormente sobre a influência de um imaginário nacional informado por uma visão da nação como uma totalidade, mas informada pela diversidade de seus "fragmentos".

Entre a sonoridade sulista, constam sambas e choros que dialogam tanto com referências consagradas da música brasileira em "Ginga (Para Dorival Caymmi)", "Cromachoro (Para Waldir Azevedo e Abel Ferreira)", "Pulsação (Para Ataufo Alves)", "Saudade da Terra (Para Baden Powell)", "Samba Latino (Para João Gilberto)", quanto com os cubanos Sílvio Rodrigues e Pablo Milanez (Cuba). No caso da sonoridade do lado Norte, o repertório conta com homenagens a expoentes da música nordestina, como "Sobrevivendo (Para Patativa do Assaré)", "Roça (Para Luiz Gonzaga)", "Mistério (Para Geraldo Vandré)", "Pankararés (Para os índios Pankararés)", "Sonho Nordestino (Para Zé Côco do Riachão)" e "Campesino (Para Quinteto Armorial)".

Essa oposição entre Norte e Sul é bastante conhecida no debate cultural brasileiro, tendo suas primeiras manifestações ancoradas a uma clivagem que considerava a superioridade do Sul sobre o Norte, como nos escritos de Nina Rodrigues e Oliveira Viana (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p. 70-76). Contudo, a diferença entre Norte e Sul no caso da obra analisada, apesar de preservar uma divisão também estereotipada

[23] Outras informações sobre o filme podem ser conferidas no site da Cinemateca Brasileira, disponível em https://bit.ly/2Qmvou6. O curta-metragem também está disponível no YouTube através do link https://youtu.be/2xTK0oqTovc (acessos em 02 jun. 2020).

da identidade nacional e de suas diferentes manifestações regionais (como argumentarei mais adiante), parece ser mais informada pela valorização da diversidade do "povo brasileiro", em um diálogo mais estreito com a perspectiva nacional-popular.[24]

Além desse diálogo, do ponto de vista formal o disco *Retratos* também aproxima-se mais de uma tendência nacional-popular do que de uma obra de arte de vanguarda e/ou contracultural.[25] Aqui a mensagem política subjacente a um todo identificado como "música brasileira" se sobrepõe ao uso experimental da forma artística, desenvolvendo temas condizentes com determinada tradição da música popular brasileira que eleva o samba e o choro como representantes fundamentais da identidade cultural sonora da nação (presentes, portanto, no Lado A do disco). Conforme Dmitri Fernandes (2018, p. 19-20): "Esses gêneros longevos [samba e choro] guindados ao status de fontes da tradição musical brasileira, de reservas culturais do que há de mais puro em termos de arte popular, protagonizaram um intrincado processo de legitimação que lhes conferiu, por fim, a chancela da "autenticidade", prenúncio da universalização apoteótica em torno da efígie "nacional".

No Lado Norte, que apresenta uma sonoridade relacionada a diferentes gêneros, como modas de viola, repente e o baião, essas referências musicais podem ser interpretadas como representativas de uma regionalidade que integraria a identidade sonora nacional como expressão do particular (regional, nordestino), em relação aos "universais" do Lado Sul (lado A do LP). A inclusão de uma música dedicada a um povo indígena parece reforçar a concepção de um Brasil idealizado que precisa sempre citar, mesmo de maneira episódica, um dos povos originários.

---

[24] Em texto sobre o disco no Pasquim, Francisco Mário divulgou "Retratos" reforçando novamente a dicotomia entre a música do Sul e do Norte brasileiros, marcada por uma desigualdade econômica e pela negligência que os "atravessadores" (da indústria fonográfica) dispensavam à música brasileira (cf. MÁRIO, 1986, p. 18).

[25] Destaco que essa questão da independência "estética" era também objeto de controvérsias naquele contexto. Em crítica publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 1980, o jornalista Dirceu Soares analisou diversos discos e apontou que eles eram independentes apenas na estratégia de produção, mas que não traziam novidades estéticas. Para o jornalista, era isso que acontecia com os trabalhos de Antonio Adolfo, Boca Livre, Francisco Mário, Jaime e Nair e Luli & Lucina que, apesar de serem bem gravados, não se distanciavam de um repertório comum das gravadoras. Exceções a esses casos Dirceu encontra no disco duplo de Elomar (*Na quadrada das águas perdidas/Parcela malunga*, posteriormente distribuído pelo selo Marcus Pereira), no *Marcha Sobre a Cidade*, do Grupo Um e no *Tempo de Fratura* de Alcides Neves, este último classificado como "meio chato, mas de vanguarda" (cf. SOARES, 1980, p. 23).

Levando em conta os nomes que dão título às músicas do Lado Norte, vemos a recorrência de temas relacionados aos estereótipos do Nordeste e da "cultura nordestina", uma invenção relativamente recente no debate cultural sobre a identidade brasileira, como analisado por Durval Muniz Albuquerque Júnior (2015, p. 179).

A questão da sobrevivência, do meio rural e dos anseios oníricos do nordestino nomeiam abordagens sonoras que recorrem ao baião, ao côco e à "música indígena". A porta de entrada do disco a esse "universo" é a música em homenagem a Luiz Gonzaga, símbolo dessa cultura nordestina forjada na experiência multifacetada da dependência econômica e política da região e na migração intensa da população nordestina: "Sua música [de Luiz Gonzaga] contribui para reforçar a concepção do Nordeste como uma unidade e um espaço à parte no país, uma homogeneidade pensada em oposição ao Sul" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p. 182-184).

Com essas características analisadas sobre o disco, talvez seja possível inferir que a sua não inserção no mercado musical via grandes gravadoras seria resultado menos de uma ruptura formal e estilística e mais de um momento de forte segmentação e restrição de novos investimentos da indústria fonográfica no tipo de proposta musical do artista (como referido na primeira seção deste artigo).

Para reforçar essa hipótese, recorro também aos parâmetros de análise propostos por Peter Bürger, em seu livro "Teoria da Vanguarda". A partir dos termos utilizados pelo autor, o disco analisado pode ser classificado como uma obra de arte orgânica e não de vanguarda. Por obra orgânica, Bürger entende aquela na qual a "unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação" sendo "construída segundo o padrão estrutural sintagmático: as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética" (BÜRGER, 2017, p. 128; 175).

Assim, diferentemente da obra de vanguarda (voltada para o uso criativo da alegoria, da montagem e do acaso), a obra orgânica, de caráter simbólico, tende a transmitir uma ideia de transparência entre o real e a representação artística. É por isso que, nesse caso, diferente de obras de música instrumental mais experimentais na

época[26], o disco de Francisco Mário parece "transparecer", a partir dos estilos musicais selecionados, um "retrato" da "autêntica" música brasileira.

Outra problemática baseada nas contribuições de Peter Bürger que quero destacar aqui na análise do disco independente é a questão da autonomia da obra de arte. Apesar do texto do autor sobre a autonomia da obra de arte na sociedade burguesa pensar sobre fontes distantes deste objeto de estudo, quero destacar sucintamente os dilemas apontados pelo autor sobre a relação entre mercado e autonomia artística, que me parecem essenciais na problematização da relação dos independentes com seu discurso a respeito da autonomia e da liberdade artísticas conquistadas fora das gravadoras.

Na revisão de literatura feita por Bürger (2017, p. 85-99), um aspecto essencial sobre a autonomia da arte é que a formação de um mercado consumidor de obras de arte teria sido, como também aponta Pierre Bourdieu (2007), condição fundamental para a autonomia do artista frente à imposição de critérios para sua arte através da interferência da Monarquia e da Igreja, por exemplo. Sendo assim, uma oposição desavisada entre mercado e autonomia artística seria mais uma ideia genérica de resistência do que um efeito prático das relações sociais.

Pensando a partir daí, podemos considerar que a autonomia proposta pelos independentes pode ser questionada devido ao seu alto grau de dependência das estruturas tecnológicas consagradas pela indústria fonográfica e dos mecanismos do mercado de bens simbólicos. Se o financiamento particular ou colaborativo dos discos aponta para uma certa autonomia criativa na escolha de repertórios e características da obra, a gravação, prensagem e distribuição do disco encontrava dificuldades de se desvencilhar de um circuito relativamente convencional de produção musical. Porém, um dos aspectos que somam ao caráter "independente" da obra é a gravação em um estúdio que colaborava (junto com diversos músicos) com diversas produções discográficas independentes da época.[27]

[26] Refiro-me, por exemplo, aos lançamentos do Grupo Um, com os discos *Marcha Sobre a Cidade* (1979), *Reflexões Sobre a Crise do Desejo* (1981) e *Flor de Plástico Incinerada* (1983)

[27] Trata-se do estúdio Sonoviso (RJ), comandado por Toninho Barbosa. Os músicos que colaboraram no disco *Retratos* foram: Zeca Assumpção (baixo acústico), Henrique Drach (cello), Netinho (clarinete), Bruno (fagote) e Djalma Correa (percussão e arranjos de percussão). Francisco Mário assinou os arranjos

Assim, acompanhando as reflexões de Pierre Bourdieu (2007) sobre as mediações sociais que envolvem a constituição de um campo artístico, neste momento considero que o caráter "independente" da produção musical analisada deve-se em boa medida a um processo de construção e mediação social dessa experiência, processo no qual jornalistas e críticos musicais, ao lado de músicos e produtores, colaboraram de maneira significativa, veiculando discursos que davam uma existência "autônoma" à produção independente.

Ou seja, o disco e as composições do álbum *Retratos, de per si*, não poderiam ser associadas diretamente a uma "independência artística" sem um discurso de mediação que transformasse a estratégia de gravação fora das gravadoras em uma intenção política e criticamente orientada. Assim, não é possível dissociar as composições das suas relações com as vicissitudes e estratégias de produção bem como das diferentes dimensões discursivas com as quais ela interage.

Por isso, após a análise do livro e do disco de Francisco Mário, pretendo ainda comentar sucintamente algumas problemáticas que perpassam o estudo dessas fontes. É preciso ressaltar que cada uma delas aborda, dentro de seus limites e possibilidades, formas diferenciadas de engajamento e de resistência cultural.[28]

Nestes casos, considero que entre a obra crítica e a obra estética, apesar de existirem relações de aproximação, cada uma permite formas diferentes de elaboração da contestação e da oposição ao *status quo*. No caso das semelhanças, percebemos que tanto no livro quanto no disco há a tentativa de conformar um discurso aparentemente homogêneo, seja no caso da crítica ao criar polarizações (como entre autoritarismo e

---

e tocou violão acústico, ovation e viola. A produção executiva foi de Nívia Souza (cf. SOUZA, 2005, p. 219).

[28] Infelizmente, até o momento, não disponho de fontes suficientes que possam fundamentar uma análise qualitativa da recepção das duas obras, seja o impacto do livro no circuito da produção independente ou do disco em termos estéticos e comerciais. A partir de referências do crítico Aramis Millarch (1986a, 1986b e 1987), o disco foi eleito um dos melhores de 1986 pelo crítico José Domingos Rafaelli (do Jornal do Brasil) e o próprio jornalista paranaense elogiou "Como fazer um disco independente" como uma obra de referência para a produção musical independente e que Francisco Mário seria figura autorizada no assunto, já que teria feito "cinco dos melhores álbuns instrumentais nestes últimos anos" (MILLARCH, 1986a). Além disso, em notas do Jornal do Brasil é possível verificar que o show baseado no repertório do disco circulou em pelo menos duas oportunidades: no Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM), em 13 de outubro de 1986 (*Jornal do Brasil*, 13 out. 1986, Caderno B, p. 5) e no RioArte Instrumental, no Parque da Catacumba, em 23 de novembro do mesmo ano (*Jornal do Brasil*, 21 nov. 1986, Caderno B, p. 7).

liberdade, estrangeiro e nacional), reforçando a ideia de uma autonomia aparentemente total dos "independentes", seja no caso da música, com uma representação dos "lados" Sul e Norte que apontariam para uma suposta representação exemplar e autêntica da música brasileira.

Entre as diferenças, encontramos uma maior heterogeneidade de referências no discurso crítico que, como apontamos na seção que analisou o livro *Como fazer um disco independente*, pode ser pensado como uma obra em diálogo com diferentes tendências da oposição e da resistência cultural à ditadura. Por outros caminhos, no entanto, o disco tende a ser menos heterogêneo nas referências, simbolizando majoritariamente uma visão da música brasileira consolidada como tradicional e representativa da identidade nacional.

Assim, a obra musical - que é mais independente na sua estratégia de produção e menos no que apresenta esteticamente - é reforçada pelo discurso mais arrojado da obra crítica, que tende a colocar a produção musical independente numa posição de autonomia maior do que concretamente desfrutava. Desse modo, essas diferenças reforçam a interpretação supracitada de que o "disco independente" - em diversos casos, como esse analisado - só legitimava sua aura de autonomia quando acompanhado de uma produção discursiva que o vinculasse a uma resistência cultural e política mais abrangente.

De qualquer maneira, a música instrumental brasileira, na obra musical e produção cultural de Francisco Mário, foi um veículo que apresentou, além dos seus sons, acordes discursivos de resistência política e cultural, sendo uma importante e nem sempre valorizada expressão artística relacionada aos embates políticos e culturais do Brasil contemporâneo.

Referências

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

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Marina Barbosa de. *As mulatas de Di Cavalcanti*: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo: "CIE/SNI". Parecer intitulado "Disco alternativo", 02/01/1981.

ASSOCIAÇÃO DE PRODUTORES DE DISCOS E FITAS INDEPENDENTES DO RIO DE JANEIRO (APID). Troféu Chiquinha Gonzaga (LP), 1984.

BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos* - 1974 - 1983: a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2015, p. 162-167.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio. O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília, 2006, p. 931-936.

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

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Tradução de José Pedro Antunes.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções*: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CESARINO, Maria. Lelo Nazário: a música é um instrumento que não leva à ação. *Em Tempo*, Ano III, N. 117, out. 1980, p. 14-15.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sergio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Difel, 1984, p. 85-96.

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

DE MARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. *ECO-Pós*, v. 9, p. 121-140, 2006b.

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

DINIZ, Sheyla Castro. "*...De tudo que a gente sonhou*": amigos e canções do Clube da

Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017.

FENERICK, José. A ditadura, a indústria fonográfica e os "Independentes" de São Paulo nos anos 70/80. *MÉTIS*: História & Cultura, v. 3, n. 6, jul./dez. 2004, p. 155-178.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Sentinelas da Tradição*: A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro. São Paulo: Edusp, 2018.

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

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um Porão Para o Mundo*: A Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos Campos Fonográfico e Musical. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

HEREDIA, Cecília Riquino. *A caneta e a tesoura*: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda*: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2012.

LUNARDI, Rafaela. *Preparando a tinta, enfeitando a praça*. O papel da MPB na "Abertura política" brasileira (1977-1984). 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

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

MÁRIO, Francisco. *Retratos*. Libertas (Independente), 1986. LP.

MÁRIO, Francisco. "Retratos" - O autor explica: Boi Gordo e o Magro. *Pasquim*, n. 892, Rio de Janeiro, 23 a 29 out. 1986, p. 18.

MÁRIO, Francisco. A AIDS musical que assola o país. *Pasquim*, n. 846, Rio de Janeiro, 26 set. a 09 de out. 1985, p. 13.

MICELI, Sergio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. Re*vista de Administração de Empresas,* Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, jan./mar. 1984, p. 27-31.

MILLARCH, Aramis. Melhores de 1986 segundo Raffaelli. *Estado do Paraná*, Curitiba,07 jan. 1987, Almanaque, p. 13.

MILLARCH, Aramis. Chico diz como se faz um elepê independente. *Estado do Paraná*, Curitiba, 13 dez. 1986a, Almanaque, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Retratos musicais de Francisco Mario. *Estado do Paraná*, Curitiba, 13 dez. 1986b, Suplemento, p. 4.

MORELLI, Rita. *Arrogantes, anônimos, subversivos*: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2000.

MPB Independente. *Pasquim*, N. Especial, dez. 1982 (LP e revista encartada).

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*: a experiência do selo Som da Gente. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

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

NAVES, Santuza Cambraia. Música e imaginário nacional. In: Idem. *A canção brasileira*: leituras do Brasil através da música. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 76-91.

NOBILE, Lucas. *Raphael Rabello*: o violão em erupção. São Paulo: Editora 34, 2018.

PIEDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Anais da ANPPOM* - Décimo Quinto Congresso, 2005.

RIDENTI, Marcelo. Brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento: os anos rebeldes e sua herança. In: RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*: um século de cultura e política. São Paulo: Unesp, 2010, p. 85 - 119.

SOARES, Dirceu. Tudo igual aos discos das fábricas. *Folha de São Paulo*, 10 maio 1980, p. 23.

SOUZA, Marcos (org.). *Francisco Mário - Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Ateliê Cultural/SESC Rio de Janeiro, 2005.

SOUZA, Nivia. *Atrás do biombo:* conversando com Chico Mário. Belo Horizonte: Atelier Cultural/Instituto Cultural Chico Mário, 2018.

STROUD, Sean. O Estado Como Mediador Cultural: O Projeto Pixinguinha. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). *Arte e política no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 211-239. Tradução de André Acastro Egg.

TINHORÃO, José Ramos. Os melhores de 1980, afinal, ainda são os mais brasileiros. *Jornal do Brasil*, 31 dez. 1980a, Caderno B, p. 1.

TINHORÃO, José Ramos. A onda dos independentes: um David musical contra o Golias das multinacionais. *Jornal do Brasil*, 30 ago. 1980b, Caderno B, p. 7.

VASCONCELOS, Ana Teresa A.; SANTOS, Juliana Amaral dos. Os Cartazes da Sala Funarte: Uma visão da política pública de cultura de 1978 a 2005. *Escritos*. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Ano 4, n. 4, 2010, p. 199-220.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

Submetido em: 11/08/2020
Aceito em: 22/09/2020
Publicado em: 17/12/2020