

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

## DISCOS 3º MUNDO: O LP *RADAMÉS GNATTALI* (LIBERTAS, 1985) ENTRE A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE E A “TRADIÇÃO” DA MÚSICA BRASILEIRA

Icaro Bittencourt  
IFC - *Campus* São Francisco do Sul/Dndo. UFPR  
icarohistoria@gmail.com

### Introdução

Durante sua trajetória como artista engajado na produção musical independente, o cantor, compositor e violonista Chico Mário gravou oito discos e lançou cinco deles em vida, todos pelo selo discográfico criado por ele próprio, chamado *Libertas*. Em um contexto musical dominado por grandes gravadoras (sejam internacionais ou nacionais), artistas que começaram a disseminar o lançamento de discos às próprias custas necessitavam criar empresas específicas para viabilizar o lançamento e comercialização de suas obras.

No caso do músico mineiro, a empresa que precisou criar para difundir sua obra também esteve por trás de outros dois discos lançados nos anos 1980, relacionados com personagens importantes da história política e musical brasileira. Um deles é o elepê *Julião, Verso e Viola*, de 1981, no qual Francisco Julião (que havia retornado do exílio após a Anistia) declama três poemas de sua lavra acompanhado por Chico Mário na viola. Esse disco, inclusive, chegou a ser vetado parcialmente pela censura, devido à preocupação com as repercussões políticas de uma obra diretamente relacionada ao ex-líder das Ligas Camponesas.

O outro elepê lançado através do selo mencionado, em 1985, foi o único disco de piano solo do maestro e compositor Radamés Gnattali, originado na gravação de um recital do artista na Sala Cecília Meirelles em 1984. Para a produção deste disco, Chico Mário contou com o apoio da revista *Cadernos do Terceiro Mundo*, publicação da imprensa alternativa dedicada à análise de questões políticas, sociais, econômicas e culturais de países do chamado “Terceiro Mundo” que, criada em 1974 na Argentina, começou a publicar no Brasil a partir de 1980.

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

Assim, o objetivo deste trabalho é abordar, através do elepê *Radamés Gnattali*, algumas facetas da produção musical independente dos anos 1980, especialmente aquelas vinculadas às propostas de Chico Mário. Além disso, analisarei como essa obra estava relacionada com um determinado discurso sobre a “tradição” da música popular brasileira - através da valorização de Radamés e da escolha de determinado repertório -, defendendo inclusive a valorização dessa tradição como aspecto fundamental para a transformação política do Brasil em direção à redemocratização e como contraponto ao catálogo das grandes gravadoras, acusadas por alguns músicos independentes como Francisco Mário de boicotar os artistas nacionais.

### **Produção musical independente e imprensa alternativa: caminhos da resistência cultural**

Entre o final da década de 1970 e durante a década de 1980, disseminaram-se no Brasil diversos lançamentos discográficos independentes, isto é, obras musicais gravadas em um esquema de produção realizado fora das grandes gravadoras, seja por artistas que se auto produziam ou através de selos e pequenas empresas criadas para esta finalidade. O conjunto de discos lançados a partir dessa tendência mostrou-se profundamente heterogêneo, abarcando propostas estéticas experimentais, música instrumental, grupos vocais, trabalhos autorais de músicos recém-lançados no mercado, veteranos que já encontravam dificuldades para lançar seus trabalhos com maior visibilidade, entre outros (VAZ, 1988).

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021



Figura 1: Capa do LP *Radamés Gnattali* feita por Noguchi sobre desenho de Nássara

Nesse processo, os desafios envolvidos no lançamento de um disco independente eram inúmeros, envolvendo desde o financiamento da obra, passando pelo aluguel de um estúdio para gravação, a contratação dos músicos e, além disso, as dificuldades na distribuição e comercialização dos elepês. Por isso, em muitos momentos, era necessário encontrar ajuda em uma rede de colaboração dentro e fora do campo musical.

Foi o que aconteceu com Chico Mário ao assistir um concerto de Radamés Gnattali na Sala Cecília Meirelles no final de 1984: ao saber que aquele repertório de piano solo com versões de músicas de outros compositores brasileiros não encontrava gravadora interessada, o músico procurou os editores da revista *Cadernos do Terceiro Mundo* para propor uma parceria.

Fundada por Beatriz Bissio, Neiva Moreira e Pablo Piacentini, a revista começou a ser publicada em Buenos Aires em 1974 e ganhou uma versão brasileira a partir de 1980, após o retorno do exílio de um de seus fundadores brasileiros. A publicação abordava a realidade sociopolítica, cultural e econômica dos chamados países de Terceiro Mundo, especialmente asiáticos, africanos e latino-americanos. A junção com a publicação, que se aproximava de Chico Mário através de Betinho, inspirou o músico a formular uma ideia semelhante aos *Discos de Bolso* do Pasquim, lançados em 1972.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Nesse caso, portanto, verificamos a associação entre produção musical independente e imprensa alternativa, em uma relação que o próprio Chico Mário havia estabelecido em entrevista anos antes como expressão de formas de resistência da cultura brasileira frente ao autoritarismo da ditadura.

O disco alternativo, como a imprensa nanica, é uma forma de resistência da cultura brasileira. Uma resistência que sempre existiu, mas que passou por uma longa fase em que todos nós ficamos calados, aguardando os acontecimentos em atitude passiva. A gente estava sob uma repressão violenta. Era a fase dos desaparecidos, dos assassinatos, dos exilados - externos e internos -, da tortura. O movimento veio de dentro para fora. Era um trabalho tipo catacumba. O artista, o escritor, o jornalista sentiam a repressão, tinham as portas fechadas nas gravadoras, nas editoras, nos grandes jornais. O que fazer? *A resposta foi criar os nossos próprios meios de expressão.* Assim surge o alternativo (apud RAMADA, 1980, p. 107, grifo meu).

Desse modo, o disco ora analisado é um exemplo concreto desta articulação entre formas alternativas de criação e comunicação desenvolvidas entre a década de 1970 e 1980 no Brasil. A partir desta parceria entre o selo *Libertas* e a revista, Chico Mário idealizou a criação de uma coleção discográfica que se chamaria “Discos 3º Mundo”, na qual seriam lançados trabalhos representativos da música e da cultura de diversos países. No entanto, como era comum em iniciativas desse tipo, a série não passou do primeiro lançamento.

Apesar disso, é preciso destacar como em um contexto de intensa movimentação da sociedade civil, durante o tortuoso e intermitente processo de redemocratização do país, artistas e jornalistas articulavam estratégias para diversificar a produção cultural brasileira, fazendo frente ao monopólio das grandes gravadoras e ampliando os debates culturais e políticos na esfera pública.

### ***Radamés Gnattali (Libertas, 1985): características do elefê***

Por ser produção independente, financiado pela Editora Terceiro Mundo, foi possível conceber uma obra visualmente mais livre do que poderia ter sido em uma gravadora convencional. Não só visualmente, mas em pelo menos mais um detalhe que será comentado a seguir. Essa, inclusive, era uma marca importante da produção alternativa: parte da liberdade e da autonomia defendidas pelos artistas que optaram por

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

lançamentos independentes pode ser percebida pelos encartes e projetos gráficos dos discos.

Chico Mário e sua esposa, Nívia Souza, que foi produtora executiva do projeto, acabaram por agregar no disco marcas significativas de legitimidade artística ao já consagrado Radamés. Destaco aqui pelo menos quatro características do elepê que corroboram esse aspecto.

A primeira diz respeito à capa, elaborada por Noguchi (cf. Figura 1): em uma homenagem ao músico, o desenhista e caricaturista Nássara apresenta através do seu traço característico o maestro, seu piano e seu copo de cerveja, representando de maneira bem humorada o disco do artista. Vale lembrar que Nássara (1910-1996) foi também compositor e através de suas ilustrações deu visibilidade a diversos músicos brasileiros, sendo também parceiro de artistas do campo musical como Almirante, Ary Barroso, Lamartine Babo e Noel Rosa (LUSTOSA, 1999).

Outras duas características, que compõem o encarte interno do elepê, são um retrato de Radamés desenhado por Cândido Portinari, um texto do crítico Luiz Paulo Horta e ainda uma pequena biografia do artista escrita por Valdinha Barbosa. No ano anterior ao lançamento da obra, Valdinha e Anne Marie Devos venceram um concurso monográfico do Prêmio Lúcio Rangel da Funarte sobre a trajetória de Radamés Gnattali, publicado em livro (BARBOSA; DEVOS, 1984). Assim, o texto do encarte também vinha como uma marca de legitimidade pública ao disco lançado pelo compositor.

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021



Além de várias outras coisas, Radamés Gnattali é um dos maiores pianistas que o Brasil já produziu. Ele veio de família, não aprendeu, em que era indispensável para os requisitos necessários, ele terá um caráter de improvisador. Beethoven foi conhecido como grande improvisador, muito antes de chegar ao momento de compor. Mas não precisamos ir tão longe. No Rio de Janeiro, de início de século, os "chiffres" não foram sendo improvisar e assim se criou a nossa melhor música urbana.

Radamés nasceu diretamente dessa linha e tradição. Tem toda a formação clássica que se poderia chamar. Aprendeu, se esforçou e se aplicou, e nasceu em todos os gêneros – um dos mais grandes entre os nossos contemporâneos. Tem um caso todo uma biblioteca de cerca de vinte tomos. Mas não poderia menos a conexão com a música feita ao vivo, ao longo da história.

Quase se diria que esta é a sua principal característica como músico. Mesmo as obras "bailar" de Radamés conservam um caráter de improvisação, de como feita no calor do momento; e certamente por isso é que elas são tão comunicativas, e acabam de conquistar mais uma geração de apreciadores de música – a juventude que ama a obra de Radamés, sentido que era o que poderia qualquer outro.

De resto aqui grandes mestres e Radamés improvisador em toda a sua vida. Seria difícil classificá-lo. A que gênero pertencem? A todos – e a nenhum. São simplesmente Radamés, convencer de com a sua instrumentação prática.

*Luiz Paulo Horta*

Figura 2: retrato de Radamés Gnattali por Cândido Portinari. Abaixo, texto do crítico Luiz Paulo Horta.

Além disso - e aqui está a quarta característica do projeto gráfico do elepê - apareceu ainda na contracapa (cf. Figura 2) um poema de Tom Jobim em homenagem ao maestro.<sup>1</sup> Dessa forma, a importância de Radamés era legitimada por diferentes setores do campo artístico: pela crítica musical, pelo fomento estatal da cultura, pelas artes visuais ligadas ao jornalismo cultural e por um dos músicos brasileiros mais reconhecidos internacionalmente.

<sup>1</sup> “Meu amigo Radamés é a coisa melhor que tem/É um dia de sol na floresta, é a graça de querer bem/Radamés é água alta, é fonte que nunca seca/É cachoeira de amor, é chorão, rei da peteca/Deu sem saber que dava e deu muito mais que tinha/Multiplicaram-se os pães, multiplicou-se a sardinha/O Radar é concertista, compositor, pianista, orquestrador Maestrão/E mais que tudo é amigo, navega junto contigo/É constante doação/Ajudou a todo mundo, e mais ajudou a mim/ Alô Radamés, te ligo/Vamos tomar um chope/Aqui fala o Tom Jobim/Te apanho na mesma esquina/Já comprei o amendoim.”

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

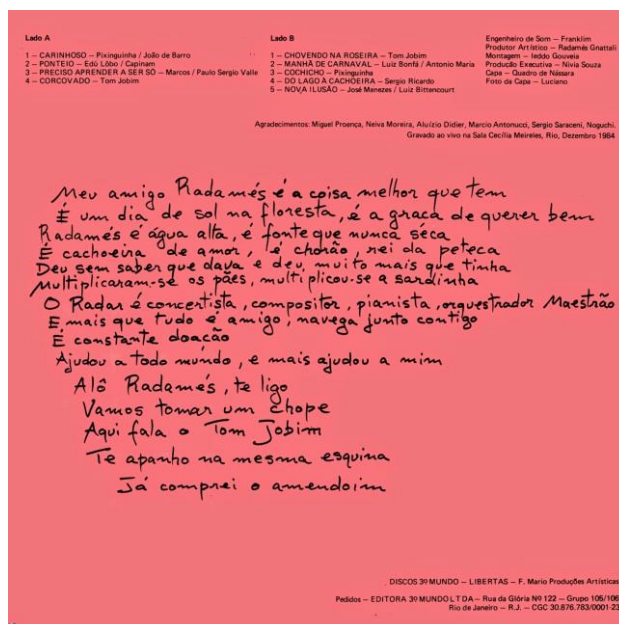


Figura 2: Contracapa do disco com poema de Tom Jobim para Radamés

Outra característica importante do disco, por óbvio, é o tipo de repertório que o pianista escolheu para o concerto de 1984. Baseado em piano solo e com um repertório de releituras, era um disco “sonhado” por Radamés, como consta no anúncio do disco no *Jornal do Commercio*: “Há 40 anos queria fazer um disco como este, tocado só ao piano. Mas com uma música popular mais apurada, mais para concerto. Só agora consegui colocar isto em prática”.<sup>2</sup>

Radamés que havia, nos anos anteriores, estabelecido relação com Raphael Rabello e a Camerata Carioca, dando estímulo à cena do choro que ganhava novo fôlego (NOBILE, 2018), escolheu para seu show um conjunto de “clássicos” da música brasileira (incluindo choro, bossa nova, samba-canção, MPB) que percorre várias décadas do século XX. Há composição dos anos 1910 e também das décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970, como pode ser visto na tabela a seguir.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Revista Nacional, *Jornal do Commercio*, n. 356, 22 a 28 set. 1985, p. 17. O anúncio trazia ainda dados para a compra do disco via reembolso postal. Essa era uma modalidade de venda muito adotada pelas produções independentes que, em diversos casos, carecia de uma rede de distribuição efetiva dos discos lançados.

<sup>3</sup> O disco está disponível para audição na íntegra através do canal do YouTube do Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3keNkbXXdzY&t=1498s>. Acesso 08 ago. 2021.

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Tabela 1: repertório do disco Radamés Gnattali (Libertas, 1985)

Lado A	Lado B
1 - Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)	1 - Chovendo na roseira (Tom Jobim)
2 - Ponteio (Edu Lobo/Capinam)	2 - Manhã de Carnaval (Luiz Bonfá/Antonio Maria)
3 - Preciso aprender a ser só (Marcos/Paulo Sergio Valle)	3 - Cochicho (Pixinguinha)
4 - Corcovado (Tom Jobim)	4 - Do lago à cachoeira (Sérgio Ricardo)
	5 - Nova Ilusão (José Menezes/Luiz Bittencourt)

Mas porque esse repertório, que já havia encontrado seu lugar no mercado fonográfico brasileiro e agora executado por um músico consagrado, interessaria a uma produção independente? Ainda mais que alguns de seus representantes criticavam justamente a falta de renovação da MPB e o fechamento das gravadoras às novidades de compositores iniciantes?

Respondendo a partir da perspectiva de Chico Mário, é importante destacar que o músico considerava de extrema relevância o trabalho de valorização da cultura brasileira frente à música estrangeira que dominava as rádios do país, sendo que o artista também deveria procurar manter-se fiel às origens. Em seu livro “Como fazer um disco independente”, o artista foi bem claro quanto a esse aspecto:

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 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)

Assim, apesar de não ser um repertório “novo”, o fato de um símbolo da música brasileira prestar uma homenagem a composições de diferentes épocas bastaria para se

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

tornar uma obra relevante para quem estava dedicado a valorizar o que se entendia como “autêntica” cultura brasileira.<sup>4</sup>

Ainda sobre esse aspecto, o crítico João Máximo foi enfático em seu texto sobre o disco no *Jornal do Brasil*:

[Radamés] é um artista muito identificado com uma das mais antigas e mais ricas tradições musicais desta terra: a dos pianeiros. [...] Um disco obrigatório, entre outras coisas, para os modernos tecladistas do Brasil que, seguindo as pegadas do modismo eletrônico, debruçam-se nos sintetizadores e deixam morrer a tradição pianística entre nós.<sup>5</sup>

Portanto, para aqueles que criticavam as mudanças que estariam ocorrendo na música brasileira na década de 1980 e a profusão de músicas estrangeiras, esta obra de Radamés seria uma referência para manter viva determinada “tradição” da música brasileira. Nesses termos, portanto, era mais fácil veicular a obra por uma produção independente do que pelas grandes gravadoras, que estavam voltadas cada vez mais para iniciativas de apelo comercial mais garantido (VICENTE, 2002).

## A “tradição” da música brasileira: relações entre a Funarte e os independentes

Para finalizar, quero relacionar ainda o disco analisado com um contexto um pouco mais amplo de homenagens feitas a Radamés Gnattali em meados dos anos 1980, devido à proximidade da comemoração de seus 80 anos. Além de ter recebido menção honrosa no Prêmio Shell de 1983, o maestro foi tema de concurso do Prêmio Lúcio Rangel de monografias promovido pela Funarte. Na ocasião, o texto vencedor foi escrito por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, que foi julgado por João Máximo, Ary Vasconcelos e Ana Maria Bahiana.

Além disso, a Funarte também lançou, em 1984, um disco em homenagem a Radamés, com participações especiais de Tom Jobim, Paulinho da Viola, José Menezes, Chiquinho do Acordeón, Camerata Carioca e Brasil Quarteto. Ou seja, disco e livro

---

<sup>4</sup> Chico Mário também lançou um ano depois o disco *Retratos* (Libertas, 1986), com o título e a forma inspirados no álbum *Retratos*, de Jacob do Bandolim com Radamés Gnattali e Orquestra, lançado em 1964. Nas duas obras, os temas são dedicados a referências da música brasileira, como Ernesto Nazareth e João Gilberto, por exemplo.

<sup>5</sup> MÁXIMO, João. Radamés, fonte que nunca seca. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 jun. 1985, p. 4.

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

tentavam eternizar, através de política pública, o nome do maestro como referência da música brasileira.

A Funarte também tentava criar uma coleção de discos que pudesse servir como base para uma discografia brasileira, tendo inclusive editado muitas obras através do projeto PRO-MEMUS, com trabalhos de Francisco Mignone, Quinteto Villa-Lobos, Garoto, Patápio Silva, entre outros.

Criada em 1975, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) era um dos desdobramentos da Política Nacional de Cultura lançada também naquele ano. Voltada para dar apoio a diversas manifestações artísticas, incluindo a música, voltou o mecenato estatal para o fomento e a difusão de práticas que não estavam contempladas pela expansão do mercado cultural brasileiro, que se consolidou de maneira intensa nas décadas de 1960 e 1970.

Na linha do apoio às atividades musicais, a Funarte desenvolveu inúmeros projetos, referenciados em figuras que simbolizavam a valorização do “patrimônio musical brasileiro”, como Almirante, Lúcio Rangel e Pixinguinha, todos eles nomeados em prêmios e projetos promovidos pela instituição (FERNANDES, 2018).

A criação da Funarte em 1975 foi um dos mais significativos avanços no crescimento do Estado como mediador cultural, principalmente em termos do impacto na cultura e na música popular. A Funarte assumiu a responsabilidade nacional por três áreas que não estavam sob a jurisdição do MEC, a saber, as artes plásticas, o folclore e a música. O objetivo da Funarte era agir primeiramente como órgão de apoio, patrocinando o desenvolvimento artístico e projetos, e trabalhando pela preservação e promoção dos valores culturais característicos do 'povo'. [...] O papel da Funarte, em referência especificamente à música popular, era quádruplo: primeiro, estimular a produção de novos resultados artísticos; segundo, apoiar o trabalho de pesquisadores da música popular; terceiro, criar a marca de uma música “culturalmente significante”; e, quarto, investigar o fracasso da legislação destinada a garantir percentual adequado de música brasileira transmitida por rádio e televisão (STROUD, 2014, p. 221).

Assim, a música independente entraria em consonância com as diretrizes da Funarte não apenas porque era um dos ramos desfavorecidos de apoio no mercado musical, mas também como uma referência para a produção de obras que se vinculavam a uma valorização da música brasileira semelhante àquela propugnada pelo órgão estatal

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

da cultura.<sup>6</sup> Nesse caso, em um momento de aprofundamento da segmentação, a proposta ainda era revisitar uma música vinculada mais fortemente à ideia de uma identidade nacional.

Desse modo, é possível destacar que existia um determinado circuito que abarcava artistas, produtores culturais, críticos musicais e gestores públicos que se reforçava em órgãos culturais, em produção musical e na crítica cultural que tentava valorizar determinada “linhagem” da música brasileira que iria desde Pixinguinha até exemplos recentes da MPB.<sup>7</sup>

Portanto, em alguns momentos, a produção musical independente não necessariamente significava uma “inovação” estética ou um experimentalismo que pode ser associado, por exemplo, a alguns artistas da Vanguarda Paulista, mas também abrigou projetos artísticos que tentavam reforçar a visão de que o país precisava valorizar suas manifestações musicais mais “autênticas” que, segundo alguns músicos e críticos, não estava acontecendo naquele momento de redefinição das estratégias das gravadoras. Nesse caso pontual do elepê *Radamés Gnattali*, inclusive, a produção independente poderia ser melhor associada às políticas públicas de cultura vinculadas à Funarte, uma espécie de brecha dentro do mercado musical dominado por grandes gravadoras e voltado cada vez mais para a segmentação e racionalização da produção musical.

## Referências

- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1985
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Sentinelas da Tradição. A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro*. São Paulo: Edusp, 2018.
- LUSTOSA, Isabel. *Nássara*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 1999.
- MÁRIO, Chico. *Como fazer um disco independente*. Petrópolis (RJ): Vozes/Ibase, 1986.
- NOBILE, Lucas. *Raphael Rabello: o violão em erupção*. São Paulo: Editora 34/Itaú Cultural, 2018.

---

<sup>6</sup> A Funarte também promoveu a “Série Independentes”, proporcionando espaço e infraestrutura para shows de músicos independentes na Sala Sidney Miller, entre 1982 e 1985. Cf. VASCONCELOS & SANTOS, 2010.

<sup>7</sup> Nesse circuito encontrava-se, por exemplo, o produtor Hermínio Bello de Carvalho, que inclusive dedicou uma edição de seu programa “Contra-luz” na TV Brasil ao pianista e no qual Radamés apresenta alguns dos temas do disco analisado neste trabalho. Programa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1DGIHT4M30Q&t=739s>. Acesso 08 ago. 2021.

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

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 André Acastro Egg.

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. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo: ECA/USP, 2002 (Tese de Doutorado).